

Studia Litteraria Serdicencia

9

ГЛАВЕН РЕДАКТОР

Пламен АНТОВ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Александра АНТОНОВА

Анриана СПАСОВА

Божана ФИЛИПОВА

ГЕОРГИ ИЛИЕВ

Николай ГЕНОВ (зам. главен редактор)

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Боян МАНЧЕВ

Галин ТИХАНОВ

Гражина ШВАТ-ГЪЛЪБОВА

Елена УЗЕНЬОВА

Инна ПЕЛЕВА

Мари ВРИНА-НИКОЛОВ

Миряна ЯНАКИЕВА

Остап СЛИВИНСКИ

Румяна ДАМЯНОВА

Хенрике ШМИТ

***Studia Litteraria Serdicensia* се индексира в ERIH PLUS**

АДРЕС

Studia Litteraria Serdicensia

София 1113, бул. „Шипченски проход“ № 52, бл. 17

web: <https://studialiteraria.eu>

e-mail: studialitteraria@gmail.com

ISSN print: 2738-7631

ISSN online: 2815-2999

Институт за литература – Българска академия на науките, 2025

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Studia
Litteraria
Serdicensia

Год. V ■ 2025 ■ Кн. 9

АВТОТЕКСТУАЛНОСТ И ЦИТАТ
(В чест на Радосвет Коларов)



ПАРАЛИТЕРАТУРНИ ЖАНРОВЕ И ЛИТЕРАТУРНОСТ



ГЕО МИЛЕВ (1895–1925)
Поемата „Септември“ като дистопия-утопия
НИКИТА НАНКОВ



Autotextuality and Citation

Editor
Nikolay Genov

Paraliterary Genres and Literariness

Editor
Nikolay Genov

Geo Milev (1895–1925)

Editor
Plamen Antov

Sofia, 2025
Publishing Center “Boyan Penev”
Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Автотекстуалност и цитат

Съставител-редактор
Николай Генов

Паралитературни жанрове и литературност

Съставител-редактор
Николай Генов

Гео Милев (1895–1925)

Съставител-редактор
Пламен Анто

София, 2025
Издателски център „Боян Пенев“
Институт за литература – Българска академия на науките

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 9

© Николай Генов, Пламен Антов, *съставители и редактори*

© Пламен Антов, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

СЪДЪРЖАНИЕ

[УВОДНИ ДУМИ]	13

Автотекстуалност и цитат

Христо Хр. Тодоров. МЕТАФОНИЯ И АВТОТЕКСТУАЛНОСТ: БЕЛЕЖКИ КЪМ ТЕРМИНОТВОРЧЕСТВОТО НА РАДОСВЕТ КОЛАРОВ ...	17
Венцеслав Шолце. АВТОТЕКСТУАЛНОСТ БЕЗ АВТОР. ТЕОРИЯТА НА АВТОТЕКСТУАЛНОСТТА И ЕПИСТЕМОЛОГИЧНОТО ПРЕПЯТСТВИЕ НА АВТОРСТВОТО	23
Маргарита Серафимова. АВТОР. АТМОСФЕРА. АВТОТЕКСТУАЛНОСТ	39
Надежда Александрова. ВРЕМЕ, ЕПИГРАФ И АВТОБИОГРАФИЯ: ЗА АВТОТЕКСТУАЛНОСТТА ПРИ СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ	50
Невена Михова. ПОВТОРЕНИЕ И СЪТВОРЕНИЕ. ПЕТКО Р. СЛАВЕЙКОВ „КАК СЪМ СТАНАЛ ГАЙДАР“	61
Калин Михайлов. МОТИВЪТ ЗА СМЪРТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ: СВЕТОГЛЕДНИ НАГЛАСИ, ТЪЛКУВАТЕЛНИ КОНТЕКСТИ И МЕХАНИЗМИ НА ПРЕОБРАЗУВАНЕ	74
Регина Койчева. РАЗКАЗЪТ „НАПАСТ БОЖИЯ“ ОТ ЕЛИН ПЕЛИН И БИБЛЕЙСКИТЕ ТЕКСТОВЕ	93
Бисера Дакова. ВЪВ ВОДОВЪРТЕЖА НА ЦИТАТНАТА ИГРА (НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЯВОРОВИЯ БЕЛЕТРИСТИЧЕН ОПИТ „ОТ ОБСЕРВАТОРИЯТА ДО ГАРАТА“)	125
Силвия Николова. ПРОИГРАВАНЕ НА ЛЮБОВНИЯ ДИСКУРС (ОПИТ ВЪРХУ „ДИЛЕТАНТ“ И „ГРУБОСТИ“ НА ЧАВДАР МУТАФОВ)	139
Самуил Радилов. РАЗПАД И ИНТЕГРАЦИЯ НА ЕПИЧЕСКАТА ФОРМА В „ОБИКНОВЕНИ ХОРА“ ОТ ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ	152
Пламен Антоф. АВТОТЕКСТУАЛНОСТ В ПРОЗАТА НА РАДИЧКОВ	169
Иван Георгиев. АВТОТЕКСТУАЛНА ЛАЙТМОТИВНА ТЕХНИКА. НЯКОЛКО ЕСЕТА ОТ ТОМАС МАН (И „ДОКТОР ФАУСТУС“)	193
Йоанна Янева. РЕПЕРТОАРЪТ КАТО ВИД ПОВТОРЕНИЕ: АВТОЦИТАТНОСТ И ПАМЕТ ВЪВ „В ОЧАКВАНЕ НА ГОДО“ ОТ С. БЕКЕТ.....	205

Гергана Гълъбова. MISE EN ABYME И РЕКУРСИЯ В „СЛУХОВИЯТ РОГ“ НА ЛЕОНОРА КАРИНГТЪН	214
Стефан Гончаров. ТРАНСМОДАЛНИЯТ СРЕЗ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДЖ. Г. БАЛАРД	227
Яким Петров. ДОВЪРШВАНЕТО НА УИЛЯМ БЪРОУЗ: ЕТИКАТА НА КРАЖБАТА И ЖЕСТЪТ НА ШЕГАТА	245
Александър Попов. ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ КАТО АВТОТЕКС-ТУАЛЕН ПРОЦЕС	270

Паралитературни жанрове и литературност

Мария Игнатова. ПРОСЛЕДЯВАНЕТО НА МЕЖДУТЕКСТОВИТЕ ВРЪЗКИ КАТО ПОХВАТ ЗА ИЗГРАЖДАНЕ НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ЛИЧНОСТ: ГОСТАНЦА И КОМПЮТА ДОНЦЕЛА	287
Ребека Джили. ИЗВЪН КАНОНА: АВТОБИОГРАФИЯТА НА КНЯЗ И. М. ДОЛГОРУКОВ (1764–1823)	296
Николай Тодоров. ПЪРВИТЕ СЪПКИ В ТЕОРИЯТА НА МИКРОИСТОРИЯТА: ЛУИС ГОНСАЛЕС-И-ГОНСАЛЕС И ЕМАНЮЕЛ ЛЬОРОА ЛАДЮРИ	305
Иван Георгиев. „ЖИВОТЪТ КАТО ЦИТАТ“: „ФРОЙД И БЪДЕЩЕТО“ (ТОМАС МАН)	315
Георги Илиев. КАКВО Е НЕОБХОДИМО, ЗА ДА СТАНЕШ ЛИТЕРАТУРЕН ТЕОРЕТИК: БАХТИН МЕЖДУ ЙОЛЕС И АУЕРБАХ	326
Никола Стоянов. ТЕОРЕТИЧНИ ФИКЦИИ И ХИПЕРВЕРИЯ: ГРУБО ВЪВЕДЕНИЕ	340
Венцеслав Шолце. НОСТАЛГИЗЪМ НА НЕВЪЗМОЖНОТО. ОПИТ ЗА ПАРАЛИТЕРАТУРЕН ПРОЧИТ НА ЖАНРА СОВИЕТУЕЙВ	358
Емануела Чичова. СЪВРЕМЕННИЯТ „ДОКУМЕНТАЛЕН РОМАН“ И ТРУДНОСТИТЕ НА НЕХУДОЖЕСТВЕНИЯ РАЗКАЗ	377
Илвие Конедарева. НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ АВТОФИКЦИЯТА В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 80-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК („БАЛАДА ЗА ГЕОРГ ХЕНИХ“ – ВИКТОР ПАСКОВ)	392
Яница Радева. „ХАГАБУЛА“ ОТ ТОДОР П. ТОДОРОВ В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА	408
Яким Петров. ШЕГИТЕ НА БЕЗКРАЙНОТО: УВОД В ДЕЙВИД ФОСТЪР УОЛЪС	418

Гео Милев (1895–1925)

Никита Нанков. ПОЕМАТА „СЕПТЕМВРИ“ НА ГЕО МИЛЕВ КАТО ДИСТОПИЯ-УТОПИЯ	439
ЗА БЛИЗКОТО – ОТДАЛЕЧ, ЗА ДАЛЕЧНОТО – ОТБЛИЗО Разговор на Пламен Антонов с Никита Нанков	477

рецензии

Дарин Тенев. КРИТИКА ПРЕД КЛАСИКА (Ангел Ангелов. <i>Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер</i>) ..	495
Николай Генов. МЕТЕОРОЛОГИЯТА КАТО ТОПОС: „ПОЕТИКА НА НЕСТАБИЛНОСТТА“ В КОНТЕКСТА НА МЕТЕОТОПИЯТА (Маргарита Серафимова. <i>Литературата във властта на метеороло- гията. Климат и креативност. Поетика на нестабилността</i>)	505
АВТОРИ	510

CONTENTS

[INTRODUCTORY WORDS]	13

Autotextuality and Citation

Hristo Hristov. METAPHONY AND AUTOTEXTUALITY: NOTES ON RADOSVET KOLAROV'S TERM FORMATION	17
Ventzeslav Scholtze. AUTOTEXTUALITY WITHOUT AN AUTHOR. THE THEORY OF AUTOTEXTUALITY AND THE EPISTEMOLOGICAL OBSTACLE OF AUTHORSHIP	23
Margarita Serafimova. AUTHOR. ATMOSPHERE. AUTOTEXTUALITY... ..	39
Nadezhda Alexandrova. TIME, EPIGRAPH AND AUTOBIOGRAPHY: ON AUTOTEXTUALITY IN SOFRONIY VRACHANSKI	50
Nevena Mihova. REPETITION AND CREATION. PETKO R. SLAVEYKOV "HOW I BECAME BAGPIPER"	61
Kalin Mikhaylov. THE MOTIF OF DEATH IN THE POETICAL WORKS OF STOYAN MIHAYLOVSKI: WORLDVIEWS, INTERPRETATIVE CONTEXTS AND TRANSFORMATIONAL MECHANISMS	74
Regina Koycheva. "THE SCOURGE OF GOD" SHORT STORY BY ELIN PELIN AND THE BIBLICAL TEXTS	74
Bisera Dakova. IN THE WHIRIPOOL OF THE GAME OF QUOTES (OBSERVATIONS ON P. K. YAVOROV ATTEMPT AT FICTION, ENTITLED "FROM THE OBSERVATORY TO THE STATION")	93
Silvia Nikolova. PLAYING THE LOVER'S DISCOURSE (A STUDY ON DILETTANTE AND "RUDENESS" BY CHAVDAR MUTAFOV)	125
Samuil Radilov. COLLAPSE AND INTEGRATION OF THE EPIC FORM IN THE ORDINARY PEOPLE BY GEORGI KARASLAVOV	139
Plamen Antov. AUTOTEXTUALITY IN RADICKOV'S FICTION	152
Ivan Georgiev. AUTOTEXTUAL LEITMOTIF TECHNIQUE.FEW ESSAYS BY THOMAS MANN (AND "DOKTOR FAUSTUS")	169
Yoanna Yaneva. THE REPERTOIRE AS A KIND OF REPETITION: AUTOCITATIVITY AND MEMORY IN "WAITING FOR GODOT" BY S. BECKETT	205

Gergana Galabova. MISE EN ABYME AND RECCURSION IN THE HEARING TRUMPET BY LEONORA CARRINGTON	214
Stefan Goncharov. THE TRANSMODAL CUT IN THE WORK OF J. G. BALLARD	227
Yakim Petrov. FINISHING WILLIAM BURROUGHS: THE ETHICS OF THEFT AND THE GESTURE OF THE JOKE	245
Alexander Popov. ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS AN AUTOTEXTUAL PROCESS	270

Paraliterary Genres and Literariness

Maria Ignatova. TRACING INTERTEXTUAL CONNECTIONS AS A METHOD OF CONSTRUCTING THE MEDIEVAL IDENTITY: GOSTANZA AND COMPIUTA DONZELLA	287
Rebecca Gigli. OUTSIDE THE CANON: THE AUTOBIOGRAPHY OF PRINCE I. M. DOLGORUKOV (1764–1823)	296
Nikolay Todorov. THE FIRST STEPS IN THE THEORY OF MICROHISTORY: LUIS GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ AND EMMANUEL LE ROY LADURIE	305
Ivan Georgiev. “LIFE AS QUOTATION”: “FREUD AND THE FUTURE” (THOMAS MANN)	315
Georgi Iliev. WHAT MAKES A LITERARY THEORETICIAN: BAKHTIN BETWEEN JOLLES AND AUERBACH	326
Nikola Stoyanov. THEORY-FICTIONS AND HYPERSTITIONS: A ROUGH INTRODUCTION	340
Ventzeslav Scholtze. NOSTALGISM OF THE IMPOSSIBLE. AN ATTEMPT FOR A PARALITERATURAL READING OF THE SOVIETWAVE GENRE	358
Emanuela Tchitchova. THE CONTEMPORARY “DOCUMENTARY NOVEL” AND THE DIFFICULTIES FACING THE NON-FICTIONAL NARRATIVE	377
Ilvie Konedareva. OBSERVING AUTOFICTION IN THE BULGARIAN PROSE OF THE 80’s OF 20th CENTURY (A BALLAD OF GEORG HENNIH – VICTOR PASKOV)	392
Yanitsa Radeva. HAGABULA BY TODOR P. TODOROV IN THE CONTEXT OF BULGARIAN LITERATURE	408
Yakim Petrov. THE JESTS OF THE INFINITE: INTRODUCTION TO DAVID FOSTER WALLACE	418

Geo Milev (1895–1925)

Nikita Nankov. GEO MILEV'S POEM "SEPTEMBER" AS A DYSTOPIA-UTOPIA 439

FOR THE NEAR – FAR, FOR THE FAR – CLOSE

A conversation between Plamen Antov and Nikita Nankov 477

reviews

Darin Tenev. CRITIQUE BEFORE CLASSICS

(Angel V. Angelov. *Emil Staiger's Classical Anti/modernism*) 495

Nikolay Genov. METEOROLOGY AS A TOPOS: „THE POETICS OF INSTABILITY“ IN THE CONTEXT OF „METEOTOPIA“

(Margarita Serafimova. *Literature in the Power of Meteorology. Climate and Creativity. Poetics of Instability*) 505

AUTHORS 510

Основа на този брой на „*Studia Litteraria Serdicensia*“ съставляват студии и статии от последните два съвместни научни форума, организирани от секцията по теория на литературата на Института за литература – БАН и катедрата по теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски“. Става въпрос за Националната научна конференция „Автотекстуалност и цитат“ (2025) и Националната научна конференция „Паралитературни жанрове и литературност“ (2023), които представляват своеобразно продължение на една инициатива, отбелязала своето начало 13 години по-рано със събитието „Невидимата школа. Изпълзващият се предмет на литературознанието“ (2012). Оттогава двете звена – секцията и катедрата по теория на литературата – създават периодични събития, които целят да срещат изследователи в диалог върху проблемите на историята на българската литературна теория и нарастващото интердисциплинарно значение на литературоведските търсения. Примери за някои съвместни конференции от този тип са: „Просветителство срещу идеологема (Цветан Стоянов, Атанас Натев, Димитър Аврамов)“, състояла се през 2013 г., „Наследството на лингвистиката на българската теория“ през 2014 г., „Парачовешкото: Грация и гравитация. Двудневен форум в чест на проф. Миглена Николчина“ от 2015 г., както и форумите „Повторение, обновление – практики на римейка“ (2020) и „Кино, канон, готика: Двудневен форум в чест на доц. Огнян Ковачев“ (2021).

С представените материали в този том се надяваме да изразим признателността си към научната дейност на Радосвет Коларов, дългогодишен член на секцията по теория на литературата в ИЛ – БАН, и да провокираме интереса на академичната общност към темата за паралитературните жанрове и тяхното нарастващо значение за съвременното литературознание.

С третия дял отдаваме почит към двойния юбилей на Гео Милев (1895–1925), една от най-силните фигури в модернизацията на българската култура, но и – жертва на идеологическа свръхинтерпретация, затормозяваща и до днес рецепцията на творчеството му.

Николай Генов
Пламен Антов

Автотекстуалност и цитат

Съставител-редактор
Николай Генов

МЕТАФОНΙΑ И АВТОТЕКСТУАЛНОСТ: БЕЛЕЖКИ КЪМ ТЕРМИНОТВОРЧЕСТВОТО НА РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

Резюме. Текстът разглежда два основни термина в литературоведските трудове на Радосвет Коларов — метафония и автотекстуалност — в непосредствения контекст на тяхното възникване: книгите „Звук и смисъл“ (1983) и „Повторение и сътворение“ (2009). Проследяват се стратегиите, които Коларов използва в своето терминотворчество както и потенциалните проблеми и ограничения, свързани с тези стратегии. Макар Коларов като цяло да се придържа към морфемно базиран минималистичен подход спрямо термините си, те, преднамерено или не, често пораждат продуктивни амфиболии, които помагат за разчертаването на неизследвани или слабо изследвани полета на литературната теория. *Ключови думи:* термин, амфиболия, етимология, метафония, автотекстуалност

Преди да се обърна собствено към въпроса за термините, създадени от Радосвет Коларов, ще се спра на две по-обща теми: едната е съдържателна, а именно темата за повторението като своеобразна матрица в теоретичните трудове на Коларов; другата е формална, по-специално титрологична — тя засяга заглавията на двата основни теоретични труда на Коларов: по-ранния „Звук и смисъл“ (1983) и по-късния „Повторение и сътворение“ (2009).

1. Повторителността в творчеството на Коларов: от метафонията до трансмодалната идея

Във въведението на книгата „Звук и смисъл“, публикувана през 1983 г. — въведение, озаглавено „Отвъд стиха“, — Коларов пише следното:

Хитроумието на тази аналитична процедура [процедурата, при която преброяват само срещанията на един говорен звук уж за да се докаже неговата повишена концентрация в даден пасаж от текста — бел. моя, Х. Т.] се крие в неотчитане на простия факт, че със слизането „надолу“ в йерархията на структурните равнища — от по-съдържателни към по-формални и най-формални, повторителността лавинообразно расте и с това губи своята относителна значимост на художествен феномен. За разлика от повторението на някакъв сюжетен ход в неговото словесно изпълнение (още повече при копираното му възпроизвеждане), което трябва да избира измежду астрономически брой варианти, повторението на някаква фонема

във фонологичен текст, съставен от комбинацията на няколко десетки фонеми, очевидно съвсем не е рядко събитие. Необходим е надежден метод за доказване съществената концентрация на фонетичните елементи.¹

Забележителен в този цитат, от една страна, е фактът, че темата за повторението вълнува Коларов още в ранния му труд, а от друга, също и фактът, че авторът разглежда повторенията на най-формалните равнища на текста и тези на най-съдържателните му равнища като явления от един и също порядък: и в двата случая те могат да бъдат съизмервани с помощта на едни и същи статистически процедури.

Коларовата теория за автотекстуалността, развита по-късно в „Повторение и сътворение“, не елиминира *a priori* възможността феноменът автотекстуалност да се разглежда като принадлежащ не само на художествения, но и на научния дискурс. В този ред на мисли бихме могли да заемем позицията на „Звук и смисъл“ и *проспективно* да си представим метафонията като вид автотекстуалност. Тогава съществената концентрация на даден фоничен елемент в определен отрязък от текста може да се разглежда като случай на „синтагматична“ повторителност в термините на „Повторение и сътворение“: метафонията често върви ръка за ръка с „експанзията на една или повече семанти“, за да образува своеобразен „минимален синтаксис“². От друга страна, бихме могли да заемем позицията на „Повторение и сътворение“ и *ретроспективно*, но също така и само по аналогия, да си представим автотекстуалността като вид метафония — съществена концентрация този път не на говорни звукове, а на мотиви: сюжетни и персонажни констелации, които характеризират творчеството на даден автор. Дори на понятието за трансмодална идея, макар то да принадлежи вече на безликия, неавторов научен дискурс, също би могло да се погледне от същия ъгъл на тематично vyplътената повторителност.

2. За заглавията

Каквото наблюдаваме в плана на съдържанието, същото наблюдаваме и в плана на изразяването. Структурата на заглавията и подзаглавията на двете книги — ранната и късната — е сходна, но се виждат и контекстуалните разлики. В заглавията имаме по една двучленна синтагма от съществителни имена, които не са термини: съответно „Звук и смисъл“ и „Повторение и сътворение“. Двете двойки функционират в режим на вътрешна комплементарност или по-скоро вътрешно взаимно осветляване, което намира своя най-прецизен смисъл в двата подлежащи научни термина, неспоменати в заглавията, а именно метафония и автотекстуалност: метафонията е пресича-

¹ КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза*. София: БАН, 1983, с. 7.

² КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 50–53.

не на определени звукови свойства („звук“) с определена семантична структура („смисъл“), докато автотекстуалността е въплъщение на идеята, че вече създадените текстове оформят следите („повторение“), в които възникват новите текстове („сътворение“). И двете явления — и метафонията, и автотекстуалността — за Коларов са спорадични и вероятно оценени: звук и смисъл не винаги се пресичат и не всеки текст е автотекстуален.

Тази спорадичност намира израз в особените непълноти, които характеризират подзаглавията на двата труда. „Звук и смисъл“ носи подзаглавието „Наблюдения над фоничната организация на художествената проза“. Разбира се, тук обектът на изследването, донякъде неточно, е представен като някаква изчерпана цялост. Самата книга *de facto* не се занимава с цялата фонична организация, а с един сравнително тънък пласт от нея, а именно метафоничните структури. От друга страна, на тази спорадичност на обекта и на неговата само вероятностна оценимост много уместно съответства ограничената перспектива, заложена в жанра „наблюдения над“. В подзаглавието на „Повторение и сътворение“, което е „Поетика на автотекстуалността“, картината е преобърната: ограничеността, изглежда, е на самия обект, който, както споменах, е спорадичен. От друга страна, тук подходът към обекта е дефиниран през наглед всеобхватния жанр на *поетиката*. Това също донякъде е подвеждащо, доколкото авторът заявява в своя „Послеслов“, че не залага на изчерпващите класификации и че работата му преднамерено съдържа непълноти.³

Тук си струва да вметна, че паралелът между заглавията е само структурен. Тоест, колкото и примамливо да звучи една такава възможност, не е така, че при срещата на двете книги звукът да съответства на повторението, а смисълът — на сътворението. В „Повторение и сътворение“ Коларов показва, че една и съща смислова структура може да бъде възпроизведена без фонетични повторения.⁴

3. За термините

Радосвет Коларов не е от авторите, които подхождат към думите лекомислено. Той често тръгва от лековатите начини, по които често се борави с определени думи в литературоведските среди, опитва се да улови тягата, която движи тези словоупотреби, и да я впрегне в един максимално ползотворен теоретичен ход. Именно тази операция лежи в основата на Коларовото терминотворчество.

Оттук нататък бихме могли да разделим Коларовите термини например в две категории според техния произход: (1) термини, нововъведени от Коларов — например метафония, различните типове метафонични структури, инициационна творба и др.; (2) термини, заети от други литературни те-

³ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 333–334.

⁴ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 73–74.

оретици: например автотекстуалност, синоптичен автор и др. И двете групи термини биха могли да бъдат причастни към дадена трансмодална идея.⁵

Преди да разгледам по-подробно двата конкретни термина — метафония и автотекстуалност — ще се спра съвсем накратко върху модела, който Коларов в общи линии следва при своето терминотворчество, а именно модела на Мирослав Янакиев. В своята книга „Стилистиката и езиковото обучение“ Янакиев отбелязва следното: „Учените смятат за термин такъв израз, за който вярват, че точно знаят за название на какви неща могат да го използват“⁶. Да оставим за момент логическата страна на терминотворчеството и да се съсредоточим върху чисто езиковата. Препоръката на Янакиев към учените е да използват за термини лексикални единици с гръцки или латински морфемнен състав с оглед на това да се избегне опасността от „амфиболия“ — изразът да не се разбира минималистично „морфема по морфема“, ами зад него да се отгатва повече информация, отколкото дава самият му морфемнен състав⁷. Факт е обаче, че спрямо времената, в които е била отправена тази препоръка, са настъпили известни промени: те засягат предимно разпространението на единици с гръцки и латински морфемнен състав, което вече става повсеместно във и извън научните среди, поради което от своя страна и амфиболията става по-трудна за отбягване, макар тя да може да бъде и продуктивна, както предстои да се убедим в случая с автотекстуалността.

4. Метафония

В „Звук и смисъл“ Радосвет Коларов изрично мотивира избора на термина *метафония* с неговия морфемнен състав. *Фония* означава системата на говорните звукове, а представката *мета* изразява двете интензионални характеристики, на които следва да бъдат носители говорно-звуковите структури, определяни като метафонични⁸: (1) честотата на фонемата в един отрязък от текста трябва да лежи значимо отвъд (*мета*) средната ѝ честота в целия текст⁹; (2) тази значима концентрация потенциално би могла да създаде една вторична (*мета*) знакова система, която да се пресече с първичната.

Макар дефиницията да е точна, с този термин биха могли да възникнат и някои проблеми. Най-напред е това, че съществува омонимен термин, който в традицията на романското езикознание означава преглас или *Umlaut*¹⁰. По-съществено обаче е друго: след като второто интензионално свойство — пораждането на вторична знакова система — само потенциално би могло

⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 225–227.

⁶ ЯНАКИЕВ, М. *Стилистиката и езиковото обучение*. София: Народна просвета, 1977, с. 87.

⁷ ЯНАКИЕВ, М. *Стилистиката*, с. 92.

⁸ КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл*, с. 22.

⁹ КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл*, с. 35.

¹⁰ БОЯДЖИЕВ, Ж. *Увод в езикознанието (помагало за студенти)*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1995, с. 81.

да принадлежи на разглежданите структури¹¹, не е ли по-последователно да стесним обхвата на термина *метафония* само до случаите, в които и двете свойства са актуално реализирани, т.е. метафония да бъде налице тогава и само тогава, когато наблюдаваме значима концентрация на фонични елементи и тази значима концентрация поражда вторична знакова система, притежава художествена функция, води до пресичане на звукови характеристики със семантични структури и т. н.? А ако е налице само първото условие – значимата концентрация – бихме могли да говорим за *хиперфония* (или респективно *хипофония*, в случай че концентрацията е значимо понижена).

5. Автотекстуалност

Радосвет Коларов започва „Повторение и сътворение“ с коментара, че тези две ключови думи в заглавието носят модела на повторението в самия си звуков градеж, те са каламбурно сближени.¹² Струва ми се, че подобен каламбур може да се открие и в самия термин *автотекстуалност*, който представлява контаминация на „автаркичната интертекстуалност“ на Люсиен Деленбах и „автоинтертекстуалността“ на Игор Смирнов.¹³ Погледнато морфемно, първата съставка (*авто*) е гръцка, а втората (*текст*) е латинска. Ако съдим по етимологията, *автотекст* означава „същия текст“, както *автохтонен* означава „такъв, който остава на същата земя“. В гръцкото *авто* обаче го има и рефлексивното значение, каквото ние сме възприели в думи като *автопортрет* или *автогол*. Тоест *автотекст* е и текст, който се отнася към самия себе си. Бихме могли да направим експеримент и да „засечем“ морфемата *авто* от думата *автотекстуалност* със значението на същата морфема в думи като *автономен*, *автентичен*, *автаркичен*, *автоматичен* и т. н. Някои от тези определения ще са по-близки до автотекстуалността, други — по-далечни.

Но редом с по-широко или по-тясно дефинираната етимология в значението на *автотекстуалност* би могла да се прихване и поне една псевдо-етимологична интерференция, а именно интерференцията с думата *автор* (от латинския глагол *augere*, „увеличавам“). „С думата автотекстуалност се назовава диалогът между текстовете в творчеството на един автор“ — пише Радосвет Коларов и малко по-нататък аргументира избора на този термин с неговото основно предимство, с това, че той е „семпъл“, но и със съзнанието за неговия недостатък — това, че не е „достатъчно профилиран“¹⁴. „Недостатъчно профилиран“ в случая означава именно пропусклив за интерференции, предразполагащ към амфиболия и приканващ носителя на езика да се догажда какво точно е синтезирано в този термин. Амфиболията, която

¹¹ КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл*, с. 40, 94–95.

¹² КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 7.

¹³ За препратки към съответните трудове вж. пак там.

¹⁴ Пак там.

е сводима най-малкото до каламбура на *авто* и *автор*, всъщност е продуктивна, доколкото помага да се разчертае недостатъчно изследваното поле на автотекстуалната проблематика. Както и да разбираме фигурата на автора при Коларов, тя със сигурност носи двете основни значения на латинската дума *auctor*: (1) „този, който внася, прави, инициира нещо ново“, но също така и (2) „този, който гарантира за ново чрез нещо вече направено“.

ЛИТЕРАТУРА

БОЯДЖИЕВ, Ж. *Увод в езикознанието (помагало за студенти)*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1995. [BOYADZHIEV, Zh. *Uvod v ezikoznaniето (pomagalo za studenti)*. Plovdiv: Hr. G. Danov, 1995.]

КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1983. [KOLAROV, R. *Zvuk i smisl. Nablyudeniya nad fonichnata organizaciya na hudozhestvenata proza*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1983.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ЯНАКИЕВ, М. *Стилистиката и езиковото обучение*. София: Народна просвета, 1977. [YANAKIEV, M. *Stilistikata i ezikovoto obuchenie*. Sofia: Narodna prosveta, 1977.]

METAPHONY AND AUTOTEXTUALITY: NOTES ON RADOSVET KOLAROV'S TERM FORMATION

Abstract. The paper examines two key terms in the theoretical works of the Bulgarian literary theorist Radosvet Kolarov — metaphony and autotextuality — in the immediate context of their emergence: Kolarov's books *Sound and Sense* (1983) and *Repetition and Creation* (2009). Special attention is paid to the strategies that Kolarov follows in the process of term formation, as well as to the potential problems and limitations related to these strategies. Although Kolarov generally follows a morpheme-based minimalistic approach to his terminology, it often creates, intentionally or not, quite productive amphibolies that are helpful in charting some unstudied or neglected subfields of literary theory.

Keywords: terminology, amphiboly, etymology, metaphony, autotextuality

Hristo Hristov Todorov, Senior Assistant Professor

ORCID iD: 0009-0008-1221-9014

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: hristotodorov@ilit.bas.bg

Венцеслав Шолце, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

АВТОТЕКСТУАЛНОСТ БЕЗ АВТОР. ТЕОРИЯТА НА АВТОТЕКСТУАЛНОСТТА И ЕПИСТЕМОЛОГИЧНОТО ПРЕПЯТСТВИЕ НА АВТОРСТВОТО

Резюме. Текстът прави опит за доразработването и реинтерпретацията на определени копнещипутални потенции от Радосвет-Коларовата теория на автотекстуалността с цел да преразгледа споменатия мимоходом и останал нетематизиран в „Повторение и сътворение“ въпрос за отношението между автотекстуалните системи (идиолектите) и различието. Текстът разглежда проблема за автотекстуалното различие от перспективата на въпроса за итерабилността на езиковите конструкции и нейните ефекти при конституирането и следходното интерпретиране на автотекстуални системи. Оттук се предлага един прочит на Радосвет-Коларовата теория като своеобразна деконструкция на авторството в качеството му на епистемологично препятствие при интерпретирането на текстове в пределите на авторови корпуси.

Ключови думи: автотекстуалност, различие, деконструкция, автор, идиолект, итерабилност

Като всяка една оформена и публично циркулираща литературоведска теория, и теорията на автотекстуалността на Радосвет Коларов би могла да изпълнява разнородни потенциални функции. За изясняване на целите на текущото изложение, ще се опитам да формулирам четири групи такива функции. Първо, тя би могла изпълнява методологическа функция, т. е. да се употребява като инструмент за моделирането и интерпретирането на обекти от своята или от съседни научни области.¹ Второ, тя би могла да изпълнява и интертеоретични функции, като взаимодейства с други литературоведски постановки под формата на съгласуване, противопоставяне, допълване и пр. Оттук би могла да се изведе една

¹ Такъв е случаят с монографския труд на Сирма Данова върху поезията на Пенчо Славейков: ДАНОВА, С. *Кралят физиономист. Автотекстуалност и авторепрезентация в творчеството на Пенчо Славейков*. София: Парадигма, 2016. Методологическата функционализация на автотекстуалистиката от „Повторение и сътворение“ неминуемо води до трансформиране на теоретическите ѝ структури, аспекти от което съм имал случай да коментирам по отношение на текста на С. Данова (ШОЛЦЕ, В. *Физиономията крал. Записки върху един дебют*. – *Литературата*, кн. 18, 2018, с. 330–336) и което ще се опитам да доразработя с настоящето изследване.

трета група от функции, които могат да се нарекат и метатеоретични функции: възможността за интерпретирането на конкретната литературоведска теория като подстъп към поставянето на общотеоретични въпроси, например тези относно границите на дадено изследователско поле, относно неговите епистемологични специфики или онтосно онтологическите определения на обекта му. В процеса на метатеоретичното си функциониране литературоведските теории, доколкото започват да засягат постановки от логически, епистемологичен, антропологически и пр. характер, изпълняват и функции, които могат да се нарекат интерсистемни: макар и някак си по-скоро рядко, дадена литературоведска теория би могла да трансформира определени сегменти на друга система от т. нар. културни системи². Деление като приведеното е, разбира се, относително и полезността му е преди всичко от оперативен порядък, тъй като така описаните функции винаги биха действали едновременно и успоредно. Тази съвместност е съществена за настоящото изложение, чиято експериментална хипотеза се състои в извличането от Радосвет-Коларовата теория на автотекстуалността на модели за една възможна деконструкция на литературните класификации като логическа радикализация на деконструкцията на авторството. Аргументацията ми главно ще разглежда метатеоретичните функции на теорията на автотекстуалността, заключенията ми ще засягат нейните интерсистемни залози и мимоходом ще предложи накратко някои изводи относно нейните интертеоретични и методологически функции.

Нека започна оттам, че „Повторение и сътворение“ представлява концептуално богат текст, чието четене би могло с пълна валидност да реконструира една кохерентна и логически издържана автотекстуална теория. Междувременно обаче настоящият текст ще изхожда от предположението, че със същата успешност „Повторение и сътворение“ може да се чете като текст, който скицира множество възможни и дори разнопосочни модели на автотекстуалността. Казано със собствените думи на книгата, „тя набелязва програма за следващи разработки“³, каквато си позволява да предложи и настоящият текст, тръгвайки от известно препрочитане на встъпителните части от изложението и в частност от една пространна бележка под линия. Това препрочитане ще се опира главно на перспективата на определена деконструкция (възможните връзки с която теорията на автотекстуалността на Р. Коларов неколkokратно е набелязвала) и в частност на философските системи на Жак Дерида и Дарин Тенев.

Преди всичко следва да се започне от разглеждането на някои уточнения относно пределите на автотекстуалността:

² Например на даден исторически етап структуралното литературознание е могло да въздейства върху методите и конвенциите на историографската научна култура, най-известният случай за което вероятно е Хайдън Уайт. Рецепцията на Бахтиновата литературноисторическата теория на карнавалността и/или на диалогичната романология от страна на културната теория, социологията и историографията и пр. може да служи като сходен пример.

³ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 334.

Авторовото име (...) установява връзка между група текстове, скрепени с един и същи подпис, създава между тях отношения на „хомогенност и родство“ (...) Това текстовото множество може да бъде изследвано в полето на интертекстуалната теория, в полето на типа, който определил като автотекстуалност. Този тип предлага още неразкрити докрай възможности, продуктивни насоки на теорията, ограничаването на междутекстовото поле в случая има своите методологически компенсации. В изглеждащата малко съмнителна безкрайност на интертекстуалната мрежа (в операционално-аналитичен смисъл) то въвежда пространство с гарантирана функционалност връзките между текстовете – тяхната доказана продуктивна „среща“ в съзнанието на един и същ субект. Децентрализиращият, „мозаичен“ тип интертекстуалност (...) тук отстъпва място на конструктивен тип, изследващ конфигурациите, механизмите на текстопроизводството, счепленията и разрывите между отделните творби в живота на многотекстовия корпус като единна творба. Разбира се, тези конфигурации и счепления могат да бъдат изследвани (...) безотносително към проблема за автора като общ знаменател и фактор (...) Но бихме могли да схващаме нишките между отделните творби в така очертаното текстово поле като изоморфни на паметовите следи, свързващи текстовете.⁴

Ще се опитам да извлека няколко акцента от цитирания пасаж. Първо, собственото име или подписът представлява фундаменталната конститутивна единица и дефиниционната рамка на дадено автотекстуално множество. Обособяването на текстовото множество от собственото име е първоначалната операция, вследствие на която се разтваря теоретическата възможност това текстово множество да се интерпретира чрез препращането към понятия като „субект“, „съзнание“ или „паметови следи“. Такива понятия със съответните им теоретични системи (херменевтика, психоанализа, когнитивистика и пр.⁵) следователно трябва да се схващат като обяснителни модели с относителна валидност. Тоест – за дадено автотекстуално множество могат да се изработват и други типове автотекстуални модели.⁶

⁴ Пак там, с. 23–24.

⁵ Референциалният апарат и понятийните единици, които книгата употребява за описанието на идиолекта, предполагат опиране на литературнопсихологически обяснителни модели: „Дискурсивното желание“ (...) не може само по себе си да обясни предпочитанието към едни или други повтарящи се мотиви в творчеството на даден автор, ако не се включат и данни от неговия психически и социален опит, неговите доминиращи идеи, фобии, фантазми, obsesии и т. н.“ (*Повторение и сътворение*, с. 94). Този психологизъм намира изразение в предпоставянето на задстояща вътрешна структура, на някакъв общ интернализъм при изработката на редица понятия и постановки: матрицата генератор (с. 94–96), мотивната мрежа като ядро (с. 112), структурните функции като индикации за художественото мислене на автора, за съзнанието или интенциите му (с. 162, 214, 229), може би най-отчетливо при ключовото формулиране на авторовата памет като модел на идиолекта (с. 117, 169–172, 190, 193, 197–198).

⁶ В случая изхождам от схващането за множествеността на интерпретационните модели у Дарин Тенев (ТЕНЕВ, Д. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012, с. 80–113).

Второ, теорията на автотекстуалността се определя като опит с крайността на изследователската практика, тоест с неизбежността на известна непълнота на анализационната резултатност: теорията на автотекстуалността е един измежду множество подходи.⁷ Трето, във връзка с предходните пунктове автотекстуалната интерпретация не отменя възможността за (нека я наречем така за улеснение) транстекстуална интерпретация, която Р. Коларов свързва с имената на Р. Барт и Ю. Кръстева. Едно и също произведение може да бъде интерпретирано едновременно и в автотекстуална перспектива като част от авторовия корпус, и „безотносително“ към автора в транстекстуална перспектива. Лексико-граматическото оформяне на финала на пасажа е показателно: крайността на теорията на автотекстуалността съучаства в поле от възможности, като актуализира дадени възможности, без да заличава останалите. Следователно може да се каже, че известна потенциалност на произведението позволява един и същи елемент да има едновременно автотекстуални и транстекстуални коефициенти. По-късно ще коментирам допълнително този въпрос. В светлината на посоченото сега-засега стига да се отбележи, че конструкции като гарантирана функционалност и доказана продуктивност следва да се преразгледат като индикатори за една преддадена културно автоматизирана рамка, която обаче не се ползва с нормативна привилегия пред други типове рамки. Автотекстуалната рамка не изчерпва интерпретационния потенциал на текста, тя предполага определено ограничаване: редукция, която на свой ред носи съответна компенсация, произвежда съответни резултати. От това следва обаче, че авторовият подпис трябва да се схваща като равностоеен на всяка друга възможна ограничаваща интерпретационна рамка и ни най-малко като „първоначална“ или „естествена“ принадлежност на произведението.

Книгата се връща към същата проблематика на множествеността на възможните интерпретации в началото на раздела, разработващ ключовото понятие за „дискурсивно желание“. В кратката въвеждаща част Р. Коларов извежда два равностойно възможни предмета на интертекстуалистиката чрез метафората на Никола Георгиев за „мостовете“ и „пропастите“, посочвайки първия (т. нар. „интеграционните процеси“) като предмет на изложението си. След това текстът вмества споменатата дълга бележка под линия относно въпросните „пропасти“, където се засяга една особена възможност, която впоследствие книгата няма да тематизира целенасочено поради заявения фокус върху интеграционните процеси на идиолекта:

⁷ Това е по-скоро отдавнашна постановка в писането на Р. Коларов, срв. как другаде се говори за „ясно съзнание за самоограничения“: „Цялата картина едва ли би могла да бъде държана на фокус, както се казва, ясното виждане на определени пространства е начин да не се забелязват отчетливо други пространства“ (КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*. София: Век 22, 1995, с. 9). Срв. скорошно повторение на идеята: КОЛАРОВ, Р. „Метаморфозата“ на Франц Кафка: преобаржения на отчуждението. – В: *Времето на метаморфозата. Опити върху Кафка*. София: Изток-Запад, 2016, с. 30–31.

Казано мимоходом за „пропастите“ – те са маркираният признак, изначално, иманентно присъстващ с презумпцията за обособеност на текстовете един от друг, над тях вторично се надграждат мостовите, които формират интертекстуални връзки. Когато става дума за творби от един и същ автор, пропастите винаги са относителни и омикотени от авторския идиолект, творбите, тъй да се каже, се „познават“ една друга по презумпция. В отделната творба пропастите – ако пренесем метафората – означават прекъсване на логически връзки и на свързващи конвенции, осигуряващи повествователен, композиционен, образен, стил и пр. континуитет на творбата. В авторския корпус от творби пропастите означават нещо различно. В междутекстовото пространство прекъсват тематични, идейно-естетически и художествени прилики между отделните творби. Това прекъсване може да е предизвикано от срыв, смяна на посоката в творческия път на автора, пренастройване на идейно-художествената му система. Това означава, че определени творби изглеждат откъснати от други творби, несвързани с тях (...).⁸

Бележката асергационно постулира първичността на „пропастите“ (т. е. различието) и вторичността на „мостовите“ (т. е. единството)⁹, включително „моста“ на авторството. Логическата структура на автотекстуалността предполага хетерогенната множественост на отделните текстове и на корпусите от текстове като условие за възможността си. Следователно поради неотменимостта си различията остават структурна необходимост на т. нар. авторския идиолект¹⁰ дори когато интеграционните процеси в последния ги суспендират. Преди и след като бъдат концептуално интегрирани, текстовете съхраняват определен вид несвързаност и несъизмеримост помежду си. Функционирането на идиолекта в такъв случай ще включва не само итерации на обединителни елементи, но също така и итерации на различието и несъизмеримостта. Успоредно с „мостовите“ идиолектът би могъл да генерира и итериращи определени проявления на различията: срыв, смяна, пренастройване, откъсване, несвързаност. Оттук, струва ми се, може да бъде реконструирана една алтернативна версия на автотекстуалността,

⁸ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 45.

⁹ Текстът на бележката разграничава две равнища на функциониране на мостовите и пропастите: това на отделното произведение и това на текстовия корпус. Въпреки разнородността на тези равнища според мен двата вида различия по необходимост взаимодействат: структурната прекъснатост на съставните части неизбежно ще се отразява на конституирането на междутекстовите връзки, доколкото семантичната неопределеност на първите подкопава и релативизира валидността на последните. Разработката на вътретекстовите различия е подстъп към разработката на автотекстуалните различия, която ще очертава нататък в настоящето изложение.

¹⁰ От тук нататък вместо понятие от типа на автотекст ще ползвам понятието идиолект в дадения неезиковедски смисъл: първо, тъй като самият Р. Коларов се спира на него, и второ, тъй като идиолект съдържа морфологико-etimологическите залежи едновременно на собственото и на различното/отделеното (срв.: LIDDELL, H. G., SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 818).

чиито предпоставки са маркирани в бележката под линия и оставени без нататъшна разработка: възможността за една автотекстуалност на различията на идиолекта¹¹. Тази итерация на идиолектните различия на свой ред би предполагала известна несводимост или незавършимост на самия идиолект, която ще релативизира интерпретациите на неговия корпус. Междувременно обаче идиолектът не трябва да се редуцира в някаква друга структура: итерацията на идиолектните различия носи сингуларен характер, зададен от рамката на авторовото име. Хипотезата ми в този порядък гласи, че ако бъдат изведени докрай логическите последици от разсъжденията за „пропастите“ в бележката, то те отвеждат към необходимостта на определена деконструкция на понятието за собствено творчество, която на първо място би произтичала от деконструирането на собственото име като рамкообразуващия компонент на автотекстуалното моделиране. Проблематиката на собственото име представлява един от най-трудните въпроси във философията на езика и дори беглият коментар е непосилен за обема и възможностите на настоящия текст. В случая ще се ограничи до уточнението, че следвам определени постановки от философията на Ж. Дерида, в една от които се предполага „конститутивното зачеркване на собственото име в (...) архи-писане[то], тоест в играта на различието“: „Така е, защото собствените имена въобще не са собствени [propres] имена (...) така е, защото собственото име – в смисъла на единствено название, запазено за присъствието на едно уникално същество – никога не е било нищо освен мита за произхода на една прозрачна и неотменимо налична четимост; така е, защото собственото име никога не е било възможно във функционирането си в някаква класификация или в някаква система от различия, в някакво писане, запазващо следите на различието“¹². Семантическата изменяемост на собственото име изключва установимостта на оригиналната денотация и определимостта на съвкупността от референти или атрибути. Итерабилността на собственото име съответно произвежда неопределимо множество от възможни семантични структури, накъдето водят и разсъжденията на Ж. Дерида от книгата за Франсис Понж: „Собст-

¹¹ Според прочита ми неотменимостта на пропастите (различията) не би следвало да се приравнява с това, което другаде Р. Коларов нарича „пролуки“: „пролуките между творбите започват да осцилират, превръщайки се в структуропораждащи места“ (*Повторение и сътворение*, с. 41). Пролуките биха спадали към равнището на мостовете, тоест към вторичноинтеграционните процеси, доколкото участват в пораждането на семантически и композиционни структури. В някакъв смисъл пролуките могат да се схващат като типологически сходни с т. нар. „смыслов-контрастираща функция“, която Р. Коларов разисква като компонент от „изобразителните функции“ на метафонията (КОЛАРОВ, *Р. Звук и смисъл*. София: БАН, 1983, с. 127–150). Пропастите по-скоро биха отговаряли на известна неопределеност при фоно-семантическите корелации, съобразно която метафоничните функции на последните ще се явяват като нееднозначни и неподлежащи на изчерпателно-сигурно установяване.

¹² DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, p. 159; срв. също 163–165.

веното име със своята алеаторност трябва да няма никакъв смисъл и да се изчерпва в непосредственото рефериране. Обаче шансът и нещастieto на неговата произволност (винаги друга във всеки отделен случай) е в това, че неговото вписване в езика го афектира с една потенциалност на смисъла и с това да не бъде собствено от момента, в който почва да означава¹³. Без да се редуцира до по-общ термин, функционирането на собственото име може да се схваща като разтваряне на автотекстуална потенциалност, която удържа множествеността и „вътрешните“ несъизмеримости на идиолекта. Тогава автотекстуалността може да се очертае като явяването на несамотъждествеността на авторовото творчество като такова (тоест като текстуален идиолект). Оттук теорията на автотекстуалността може да се очертае като опит за научно моделиране на автотекстуалните взаимодействия, пораждащи разподобяването на идиолекта. В тази своя разновидност теорията на автотекстуалността би функционирала като оперативно-аналитичен модел на една деконструкция на авторството.

В режима на този изводим от периферната бележка модел на автотекстуалността определени понятийни схеми на основното тяло на книгата биха претърпели известна модификация. Една от тези схеми би била противопоставката между автотекстуалността и транстекстуалността¹⁴, която Р. Коларов развива в рамките на дефиниционните си разработки от началните страници¹⁵. При анализа на последните изведох предположението, че текстът на Р. Коларов не изключва възможността дадено произведение да се интерпретира едновременно от автотекстуална и транстекстуална перспектива. Несъмнено в двата случая теоретическото моделиране на едни и същи структури би довеждало до разнородни и несъизмерими резултати. Във всеки случай обаче границата на идиолекта винаги вече ще се прекосява по силата на транс-

¹³ DERRIDA, J. *Sineponge/Signsponge*. New York: Columbia University Press, 1984, p. 119.

¹⁴ Р. Коларов описва разликата между автотекстуалността и „неограничената“ интертекстуалност (метонимизирана от Р. Барт, Ю. Кръстева, П. де Ман и пр.) чрез тропологичната опозиция между центростремителност и центробежност (*Повторение и сътворение*, с. 41). Същата опозиция се употребява и при заключенията на главата относно колебанието като „психологическо състояние“ (с. 85). Дихотомията се среща и в по-ранни текстове на автора, например при описанието на „парадоксалната раздвоеност“ на „художествения свят“ на поемата „Септември“: „Той се твори от две различни гледни точки, по сва съвършено противоположни пътя на художествено изображение. По отношение на обекта единият е центростремителен, а другият – центробежен. Единият се насочва към събитието в неговата конкретна реалност (...) Другият се отгласква от него (...) по посока на един универсален, митологизиран, неограничен във времепространството образ (...) Тези две гледни точки не са могли да бъдат помирени. Те са породили два самостоятелно действащи творчески центъра, моделиращи по два противоположни начина постическия сюжет на творбата“ (КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 117–118). Интересно в тази ранна трактовка на метафората е допускането за съвместимостта на двата типа несъизмерими системи в границите на дадено единично произведение; това отчасти може да се съгласува с хипотезата ми за паралелните възможности за авто- и транстекстуално тълкуване.

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 23–44.

текстуалните стойности на неговите компоненти: всеки текст от идиолекта по условие препраща¹⁶ към текстове извън идиолекта, тоест към текстове, рамкирани от други собствени имена. Тази автотекстуална индексикалност (или индексикалност на идиолекта) подкрепя допусканията на горепредложената постановка за несамотъждествеността на идиолектите, предполагайки неотменимата структурна отвореност на всеки идиолект.¹⁷ Последната за момента съм склонен да разглеждам в поне две перспективи. Първо, като детерминирана последица от итерабилността¹⁸ на езиковите единици, която предполага тяхната предаденост (т. е. другост) и изключва монополизирането им като „чисти“ идиолектни единици. В такъв случай формирането на идиолектизмите би трябвало да се разбира като сингуларна итерация на итерабилни езиково-литературни социолектизми¹⁹. Второ, като рецепционна трансформируемост на идиолекта през намесата на четенето. Автотекстуалните взаимодействия винаги вече се обуславят от известен прочит, който ги моделира.²⁰

¹⁶ Класическото изследване на Жерар Женет разглежда всички видове интертекстуални взаимодействия преди всичко като типологично-надивидуални явления (вж.: GE-NETTE, G. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997). Оттук би следвало, че интертекстуалните стойности на отделните идиолектизми по условие релативизират автотекстуалната им обяснимост.

¹⁷ Връзката между индексикалните стойности на идиолектизмите и автотекстуалната потенциалност в случая могат да бъдат формулирани съобразно разработената от Д. Тенев концепция за т. нар. указване на възможност (срв.: ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер*. София: Изток-Запад, 2023, с. 207–216).

¹⁸ Склонен съм да потърся формулировки за тази итерабилност на идиолектизмите в някои от очертаните от Ж. Дерида апории в „Едноезичието на другия“: „За класическия лингвист, разбира се, всеки език е система, чието единство винаги се реконституира. Това единство обаче не е съотносимо с никое друго. То е отворено за най-радикално присаждане, отворено за деформации, трансформации, експроприации, за определена а-номия и де-регулация. Нещо повече, жестът (...) който търси да афектира моноезика, жестът, който един език има, без да го има, е винаги множествен (...) Едноезичието на другия със сигурност съдържа застрашителното лице и чертите на колониалната хегемония. Това обаче, което остава непреодолимо в него независимо от необходимостта или легитимността на всички еманципации, е чисто и просто, че „има езика“, че „има език, който не съществува“, сиреч че няма метазик и че някакъв език винаги ще бъде призван да говори за езика – защото последният не съществува. Той следователно не съществува; той никога не съществува все още“ (DERRIDA, J. *Monolingualism of the Other*. Stanford: Stanford University Press, 1998, p. 65, 69). Предполагам, че и други постановки от философията на Ж. Дерида могат да бъдат приведени за нататъшната теоретична разработка на въпроса за тази отвореност.

¹⁹ Компаративните разработки в „Елин-Пелин“ могат да се схващат като експериментални демонстрации на подобни идиолектни трансформации на итерабилни елементи („обща тема“) от даден литературен социолект (КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*. София: Просвета, 2016, с. 163–174, 177–199).

²⁰ Представям си понятието за това четене или рецепционно трансформиране в най-широкия му смисъл, като то би могло да приема най-разнообразни форми и субекти: студентът чете текстовете в подготовка за изпит; авторът преглежда творенията си преди публикация; изследователят конструира аргументирана теория относно дадено творчество; дебаторът цитира творбите на даден автор в защита на твърденията си; книгоиздателят подбира едни текстове и отхвърля други, планирайки предстоящ тираж, и т. н.

Ако в порядъка на казаното теорията на автотекстуалността моделира несамотъждествеността на идиолекта, то тогава и ключовата дихотомия творчество/творба (която почива на понятийни опозиции като множество/единство, част/цяло, единично/общо и пр.)²¹ би трябвало да бъде отделена от обяснителната схема на „херменевтичния кръг“.²² В обратимостта между творчество и творба последната се явява известна форма на единността и семантичката консолидация на текстовия корпус на идиолекта. В теорията на автотекстуалността на различията обаче творбата би следвало да се явява не толкова като инхерентна характеристика на идиолекта (тоест като преобразуваща се, но все пак неотменно присъстваща тоталност), а по-скоро като иманентен на множествеността на творчеството елемент, който би могъл да се ремоделира чрез понятието на Дарин Тенев за ефект на парадигмата²³. Тогава единството на идиолекта (т. нар. творба) по определение би представлявало локален трансформационен случай. Подобна възможност за моделиране на авторството като сингуларен ефект от множествеността на текстовите структури е бил разработван и от самия Р. Коларов в наратологичния дял от монографията за романа „Хоро“: „образът на автора в една литературна творба не се покрива с реалната творческа личност, създава творбата, а е нейна художествена проекция, която се изгражда едновременно с изграждането на тъканта на творбата, всеки път, отделно за всяка творба“²⁴. По-ранната постановка някак обръща посоката на генериране: авторът се мисли като текстов ефект, като образ, пораждащ се от структурите на всяко отделно произведение. Поради това авторовият образ остава радикално еди-

²¹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 33–44.

²² Взаимното уравновесяване между творчество и творба до голяма степен впоследствие се реартикулира в главата върху колебанието, този път във вида на психо-антропологическа типика: „У човека странно се уравновесяват два вида импулси и желания. Единият е насочен към експлозивно многообразие (...) Другият, обратно, е насочен към отстояване на единичното, към копираното възпроизвеждане“ (*Повторение и сътворение*, с. 85). В случая Коларов ползва и метафората за пресичането на атемпорална ос на дисперсията и времева ос на консолидацията на идентичността на субекта, т. е. антропологическата постановка до голяма степен повтаря дихотомията от литературнотеоретическата постановка.

²³ ТЕНЕВ, Д. *Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013, с. 234–235.

²⁴ КОЛАРОВ, Р. В *художествения свят на романа „Хоро“*. София: Български писател, 1988, с. 66. В „Повторение и сътворение“ на места се маркира възможността творчеството да се откъсва от контрола на автора и апостериори да моделира извънлитературното му съществуване: „Дълбинната мотивна мрежа, работеща в творбите на Гогол, се превърта с плашеща обесивност в собствения живот на писателя, организирайки неговия сюжет; тя се превръща в живот-разказ, творба-в-живота. Неин последен мотив е бягството в смъртта“ (*Повторение и сътворение*, с. 135). Същата логика при концептуализирането на идентичността се очертава в прочита на персонажната характеристика в „Метаморфозата“: „Подмяната на едни мебели с други е знак за подмяната на идентичността на героя, символично затвърждаване на новата му идентичност – отново представено, както загубата на говора и езика, на етапи, като процес“ (*Метаморфозата на Кафка: преобразенията на отчуждението*, с. 27).

ничен и несводим, неговото реконструиране е винаги вече множествено, т. е. многократно (всеки път) и необратимо (отделно за всяка творба).

Щом автотекстуалните взаимодействия включват процесите на разподобяване и разтварянето на множествената несамотъждественост, то последните би трябвало планомерно да се отразяват и от концептуалната типология на книгата, относно която могат да бъдат шриховани известни допълнения, каквито послесловът изрично предвижда²⁵. Монографията различава три вида творби според тяхната автотекстуална функция (инициационна творба, творба усилвател, творба експликатор) и три вида трансформационни оператори (умножаване, автополемика, автопародия)²⁶. Съобразно предприетия логически ход следва да се предложат термини за споменатите в бележката под линия типове творби, които „изглеждат откъснати от други творби, несвързани с тях“, тоест за творбите, които индикират процесите на различаване. Лексиката на обсъдената бележка вече маркира някои възможни посоки на концептуализиране (срив, смяна, пренастройване и т. н.) По този модел могат да се предложат допълнителни автотекстуални единици като творба дисеминатор²⁷, творба потенциализатор²⁸, творба руптор²⁹ и пр.; също и трансформационни оператори от типа на автосубвер-

²⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 335.

²⁶ Пак там, с. 136–162, 228–332.

²⁷ Хипотетически като творба дисеминатор би могъл да се тълкува даден текст, който разколебава и разподобява смисъла на основни структурни компоненти на дадено творчество, книга и/или на целокупната литературна комуникация. В такава посока съм бил склонен да интерпретирам „Валичайшият въпрос“ на Стоян Михайловски (вж.: ШОЛЦЕ, В. „Философически и сатирически сонети“: социалният опит като писане. – В: П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. *Литература и социален опит*. София: Парадигма, 2018, с. 325–332).

²⁸ Такава творба би представлявала произведение, чисто автотекстуално съотнасяне към останалия текстови корпус позволява установените системи за прочит на последния да бъдат преразгледани, при което идиолектът се очертава в неопределимата си потенциалност (срв.: ШОЛЦЕ, В. Периферност без периферия. Разказът „Раздор“ и автотекстуалната потенциалност на Симеон-Радевото творчество. – В: *Литературната периферия: памет и употреби*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, с. 108–117).

²⁹ В подобна посока съм предложил известен прочит на проблематиката на катастрофизма в ранна статия на С. Радев, посветена на потъването на „Титаник“ (ШОЛЦЕ, В. Техника, разум, инцидент: „Катастрофата с Титаник“ на Симеон Радев и вестник „Воля“. – В: *Литература и техника*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 65–73).

сия³⁰, авторелативизация³¹, компликация³² и пр. Подобни названия със сигурност трябва да се мислят не като части от автотекстуалистка таксономия, а изцяло експериментално, като хипотетични инструменти за моделирането в оперативен порядък на несамотъждествеността на идиолектите.³³

Разработена в перспективата на тези свои потенциали, според мен теорията на Р. Коларов закономерно добива стойностите на деконструкция на авторството. С оглед на така очертаната постановка теорията на автотекстуалността може да се генерализира в метатеоретически план, като авторството може да бъде описвано чрез понятието за епистемологично препятствие на Г. Башлар (при известна модификация, която да отстрани елемента на прогресистки оптимизъм). Известните редове от „Формирането на научния дух“ формулират познавателния процес като „разрушаване“ на заварено-непосредственото познание, при което „[н]ищо не е самоочевидно. Нищо не е дадено. Всичко е конструирано“ и в частност „научният прогрес маркира най-ясните си етапи, когато изоставя философските фактори на лесното обединяване като единството на действието на Създателя, единството на плана на Естеството, логическото единство“³⁴. В тази посока експлоатирането на теорията на автотекстуалността би добивало свойствата на своеобразен епистемологичен пробив, който не толкова преодолява или

³⁰ Автосубверсивни трансформации съм склонен да разпознавам в мотивно-образните артикулации на писането в поезията на П. П. Славейков (срв.: ШОЛЦЕ, В. За граматофобията, или за една граница на авторепрезентацията у Пенчо Славейков. – *Дзяло*, XII, 2024, бр. 30: https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_05_Venceslav_Scholtze_Za_gramatofobiata_pri_Pencho_Slaveikov.pdf).

³¹ Например фейлетонът „Страст“ на А. Константинов преначертава възможните насоки за разглеждането на перформативните стойности на писмеността и дейтелността на субекта в авторския идиолект (вж.: ШОЛЦЕ, В. Безделие, писане, ирония. Автотекстуални потенциали на „Страст“ от Алеко Константинов. – *Леност и скука в българската литература*. София: Факултет по славянски филологии, 2025: <https://bglitertech.com/scholtzhe-2024/>).

³² Конструирането на колективнопсихологически модели на славянството например отвежда С. Радев към отчитане на комплексната множественост на дискурсите, която разколебава логоцентричните постулати на монизма и телеологизма в публицистиката му (вж.: ШОЛЦЕ, В. „Безбройната и разпокъсана славянска раса“. Функции и подривни залози на схващанията за славянството в ранното творчество на Симеон Радев (1903–1912 г.) – В: *Limes Slavicus* №5. Шумен: УИ „Еп. Константин Преславски“, 2020, с. 160–188).

³³ Един от трудните въпроси на така очертаната автотекстуална теория би бил този за съчетаемостта и видовете взаимодействия между различните автотекстуални функции и различните трансформационни оператори. Могат да се търсят логически предпоставки например една и съща творба да съвместява функциите инициация и потенциализация. По сходен начин операторът автополемика може да се схваща като вероятно свързан със задействането на оператора компликация, като подобна връзка може да се очаква и между автопародия и автосубверсия. Някои видове взаимодействия могат да се мислят като функционализиращи определени видове оператори (руптор може да работи чрез автопародия и компликация, експликатор чрез авторелативизация и пр.), а някои оператори – като „проводници“ на определена функция (умножаване може да задейства дисеминатор) и т. н.

³⁴ BACHELARD, G. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1967, p. 14–16.

ликвидира, а по-скоро девалоризира авторството и предпоставя реинтерпретирането му (в качеството му на конкретна културна структура), без да го редуцира в полза на някакво алтернативно понятие, което, казано с думите на Р. Коларов, „подпъхва на изпразненото място друг вид трансцендентност“³⁵. Удържането на авторското име като рамка на обекта обуславя деконструкцията на формите на авторството, като итерабилността на това име разтваря потенциалността на идиолекта и дава маршрут на тази деконструкция. По тези причини не би било нужно деконструкцията на авторството да се мисли в противопоставка с постановки от типа на класическата работа на Шон Бърк: в някакъв смисъл завръщането на автора (т. е. итерабилността и итерационната неотменимост на схемите на авторството) се явява основно условие за неговата смърт (т. е. предпоставянето на отсъствието му и семантическата му неопределимост поради условията на темпоралната необратимост).

В този контекст може да се предложи и хипотеза относно последиците от споменатите в началото т. нар. интертеоретични функции на авторотекстуалната теория. Настоящата разработка на последната се очерта като занимаваща се с деконструкцията на авторовата атрибуция като класификационна и обяснителна система, която се ползва със забележителна устойчивост и разпространеност. Съгласен съм с Р. Коларов, че последните особености трябва да се схващат като закономерни³⁶ и допускам възможността за тяхната социобиологическа или еволюционноантропологическа детерминираност. Авторът по всяка вероятност представлява основоположно и непреодолимо епистемологическо препятствие.³⁷ Тъкмо защото денатурализира³⁸ епистемологията на авторството обаче теорията на авторотекстуалността би предполагала неговата деантропологизация, следователно – отместването (което вероятно никога не достига до някакво пълно „преодоляване“) на изучаването на литературните идиолекти от научноизследователската рамка на антропоцентричната метафизика. Оттук теорията на авторотекстуалността може да се схваща като отделна област, несводима до теорията на автора или психологията на литературата, т. е. би могло да се разсъждава по посока на една авторотекстуалност без автор.

³⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 22.

³⁶ Пак там, с. 22–23.

³⁷ Широката разпространеност и интуитивната автоматизираност на авторската атрибуция, гласи твърдението ми, въпреки всичко не предполагат инхерентната наличност на авторството като структурна черта на текста. Проблемът оставам за друго изследване, като сега-засега си позволявам да вметна хипотезата, че приписването на авторство на текста би могло да се схваща като вторично-рецептивен ход с ограничена обяснителна валидност, изводим от еволюционната палеоантропология на когнитивните процеси (срв.: TREMLIN, T. *Minds and Gods. The Cognitive Foundations of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 73–106).

³⁸ Г. Башлар употребява и лексемата дереализация за сходен процес на проблематизиране на наивноемпиричните дадености по пътя на теоретическото конструиране на научните обекти (вж.: BACHELARD, G. *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*. Paris: Presses universitaires de France, 1965, p. 15, 185–186, 207–208).

Ако теорията на автотекстуалността се депсихологизира и деантропологизира, то тогава се разтварят други възможности не само за нейното теоретическо изграждане, но и за преразглеждането на т. нар. в началото нейни метатеоретични функции. По тази линия според мен се начертават възможностите за разклоняването на теорията на автотекстуалността в една обща теория на приписванията или атрибуциите³⁹, занимаваща се с тяхната прагматика, произтичащите от тях семантически конфигурации и тяхната потенциалност. В дадени случаи тези конфигурации могат да включват приписването на корпус от атрибути на дадено собствено име, другаде приписването може да се отнася до някой „друг вид трансцендентност“, т. е. рамка, различна от авторовото име. Един и същи литературен текст, едни и същи стилистични черти или художественообразни единици могат, както се спомена и по-рано, да се приписват както на даден автор, така и на дадено направление, жанр, литературен кръг, парадигма и т. н. В историографията атрибуцията на определени действия или събития би могла да конституира различни актанти и причинно-следствени редици при репрезентацията на историческия процес. В етико-политическите дискурси подобни механизми могат да се наблюдават при конструирането и оспорването на отговорности или аргументирането на нормативни съждения (обвинения, присъди и пр.) В подобни случаи теорията на автотекстуалността би могла да работи като оператор на епистемологичния пробив, който да деконструира корпусите от атрибути и оттук да разтваря възможностите за реинтерпретация на носителите на атрибуцията, когато поради известни обстоятелства последните започват да се схващат като епистемологични препятствия.

ЛИТЕРАТУРА

ДАНОВА, С. *Кралят физиономист. Автотекстуалност и авторепрезентация в творчеството на Пенчо Славейков*. София: Парадигма, 2016. [DANOVA, S. *Kralyat fizionomist. Avtotekstualnost i avtoreprezentatsiya v tvorchestvoto na Pencho Slaveykov*. Sofia: Paradigma, 2016.]

КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза*. София: Българска академия на науките, 1983.

³⁹ Както става ясно, в случая не ползвам понятието в текстологическото му значение, въпреки че разработките на атрибуцията в полето на текстологията биха могли да се досят до гореочертаната проблематика на автотекстуалността: „Дори в случаите, когато безусловно имаме пред себе си произведение от един автор, понякога не е лесно да се отдели неговата самостоятелна творческа работа от включените нетворчески заемки от други паметници, от обработките на фолклорен или писмен материал“ (ЛИХАЧЕВ, Д. С. *Текстология*. Ленинград: Наука, 1983, с. 305); срв. целия раздел върху атрибуцията (пак там, с. 304–344); „много по-трудно е по пътя на стилистическите съпоставки да се докаже, че произведението принадлежи на определен автор, отколкото тази принадлежност да се опровергае. Сходни елементи могат да се открият между всякакви произведения, особено ако принадлежат на една епоха“ (ТОМАШЕВСКИЙ, Б. *Писатель и книга*. Ленинград, Москва: Прибой, 1928, с. 185).

[KOLAROV, R. *Zvuk i smisal. Nablyudeniya nad fonichnata organizatsiya na hudozhestvenata proza*. Sofia: Balgarska akademiya na naukite, 1983.]

КОЛАРОВ, Р. *В художественния свят на романа „Хоро“*. София: Български писател, 1988. [KOLAROV, R. *V hudozhestveniya svyat na romana „Horo“*. Sofia: Balgarski pisatel, 1988.]

КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*. София: Век 22, 1995. [KOLAROV, R. *Literaturni analizi*. Sofia: Vek 22, 1995.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie. Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*. София: Просвета, 2016. [KOLAROV, R. *Elin-Pelin*. Sofia: Prosveta, 2016.]

КОЛАРОВ, Р. „Метаморфозата“ на Франц Кафка: преобаржения на отчуждението. – В: *Времето на метаморфозата. Опити върху Кафка*. София: Изток-Запад, 2016, с. 15–31. [KOLAROV, R. „Metamorfozata“ na Frants Kafka: preobarzheniya na otchuzhdenieto. – V: *Vremeto na metamorfozata. Opiti varhu Kafka*. Sofia: Iztok-Zapad, 2016, s. 15–31.]

ЛИХАЧЕВ, Д. С. *Текстология*. Ленинград: Наука, 1983. [LIHACHEV, D. S. *Tekstologiya*. Leningrad: Nauka, 1983.]

ТЕНЕВ, Д. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012. [TENEV, D. *Fiksiya i obraz. Modeli*. Plovdiv: Zhanet 45, 2012.]

ТЕНЕВ, Д. *Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013. [TENEV, D. *Otkloneniya. Opiti varhu Zhak Derida*. Sofia: Iztok-Zapad, 2013.]

ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер*. София: Изток-Запад, 2023 [TENEV, D. *Tri lektzii varhu Haydeger*. Sofia: Iztok-Zapad, 2023.]

ТОМАШЕВСКИЙ, Б. *Писатель и книга*. Ленинград, Москва: Прибой, 1928. [TOMASHEVSKIY, B. *Pisately i kniga*. Leningrad, Moskva: Priboy, 1928.]

ШОЛЦЕ, В. „Философически и сатирически сонети“: социалният опит като писане. – В: П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. *Литература и социален опит*. София: Парадигма, 2018, с. 325–332. [SHOLTSE, V. „Filosoficheski i satiricheski soneti“: sotsialniyat opit kato pisane. – V: P. P. Slaveykov, d-r K. Krastev, St. Mihaylovski. *Literatura i sotsialen opit*. Sofia: Paradigma, 2018, s. 325–332.]

ШОЛЦЕ, В. Техника, разум, инцидент: „Катастрофата с Титаник“ на Симеон Радев и вестник „Воля“. – В: *Литература и техника*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 65–73. [SHOLTSE, V. Tehnika, razum, intsident: „Katastrofata s Titanik“ na Simeon Radev i vestnik „Volya“. – V: *Literatura i tehnika*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2018, s. 65–73]

ШОЛЦЕ, В. Физиономията крал. Записки върху един дебют. – *Литературата*, кн. 18, 2018, с. 330–336. [SHOLTSE, V. Fizionomiyata kral. Zapiski varhu edin debyut. – *Literaturata*, kn. 18, 2018, s. 330–336.]

ШОЛЦЕ, В. „Безбройната и разпокъсана славянска раса“. Функции и подривни залози на схващанията за славянството в ранното творчество на Симеон

Радев (1903–1912 г.) – В: *Limes Slavicus* №5. Шумен: УИ „Еп. Константин Преславски“, 2020, s. 160–188. [SHOLTSE, V. „Bezbroynata i razpokasana slavyanska rasa“. Funktsii i podrivni zalozi na shvashtaniyata za slavyanstvoto v rannoto tvorchestvo na Simeon Radev (1903–1912 g.) – V: *Limes Slavicus* №5. Shumen: UI “Ер. Konstantin Preslavski”, 2020, s. 160–188.]

ШОЛЦЕ, В. Периферност без периферия. Разказът „Раздор“ и автотекстуалната потенциалност на Симеон-Радевото творчество. – В: *Литературната периферия: памет и употреби*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2020, с. 108–117. [SHOLTSE, V. Perifernost bez periferiya. Razkazat „Razdor“ i avtotekstualnata potentsialnost na Simeon-Radevoto tvorchestvo. – V: *Literaturnata periferiya: pamet i upotrebi*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2020, s. 108–117]

ШОЛЦЕ, В. За граматофобията, или за една граница на авторепрезентацията у Пенчо Славейков. – *Дзяло*, XII, 2024, бр. 30: https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_05_Venceslav_Scholtze_Za_gramatofobiata_pri_Pencho_Slaveikov.pdf (прегл. 09.11.2025). [SHOLTSE, V. Za gramatofobiyata, ili za edna granitsa na avtoreprezentatsiyata u Pencho Slaveykov. – *Dzyalo*, XII, 2024, br. 30: https://www.abcdar.com/magazine/XXX/Dzl_2024_br30_05_Venceslav_Scholtze_Za_gramatofobiata_pri_Pencho_Slaveikov.pdf (pregl. 09.11.2025).]

ШОЛЦЕ, В. Безделие, писане, ирония. Автотекстуални потенциали на „Страст“ от Алеко Константинов – В: *Леност и скука в българската литература*. София: Факултет по славянски филологии, 2025: <https://bglitertech.com/scholtse-2024/> (прегл. 10.11.2025). [SHOLTSE, V. Bezdelie, pisane, ironiya. Avtotekstualni potentsiali na „Strast“ ot Aleko Konstantinov – V: *Lenost i skuka v balgarskata literatura*. Sofia: Fakultet po slavyanski filologii, 2025, s. <https://bglitertech.com/scholtse-2024/> (pregl. 10.11.2025)]

BACHELARD, G. *L'activité rationaliste de la physique contemporaine*. Paris: Presses universitaires de France, 1965.

BACHELARD, G. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1967.

DERRIDA, J. *De la Grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

DERRIDA, J. *Sineponge/ Signsponge*. New York: Columbia University Press, 1984.

DERRIDA, J. *Monolingualism of the Other*. Stanford: Stanford University Press, 1998.

GENETTE, G. *Palimpsests: literature in the second degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

LIDDELL, H. G., R. SCOTT. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

TREMLIN, T. *Minds and Gods. The Cognitive Foundations of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

AUTOTEXTUALITY WITHOUT AN AUTHOR. THE THEORY OF AUTOTEXTUALITY AND THE EPISTEMOLOGICAL OBSTACLE OF AUTHORSHIP

Abstract. The paper's aimed at elaborating and reinterpreting certain potentials of Radosvet Kolarov's theory of autotextuality in order to revise the question of the relation between autotextual systems (idiolects) and difference, which has been mentioned and left unaddressed in "Repetition and Creation". The paper researches the problematic of autotextual differences from the perspective of the question of the iterability of language constructs and its effects on the constitution and further interpretation of autotextual systems. Starting from that assumption, the text suggests a reading of Radosvet Kolarov's theory as a specific deconstruction of authorship as an epistemological obstacle for the interpretation of texts framed by an author's oeuvre.

Keywords: autotextuality, difference, deconstruction, author, idiolect

Ventzeslav Scholtze, Dr

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-1256-6818>

Sofia University "St. Kliment Ohridski",

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria

E-mail: ventzeslav.stefanov@abv.bg

Маргарита Серафимова, доц. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

АВТОР. АТМОСФЕРА. АВТОТЕКСТУАЛНОСТ

Резюме. Върху терена на психологията метеорологичното време може да активира неволната памет и да играе ролята на мадлената на Пруст. Идентични метеорологични обстоятелства са в състояние да събудят изгубения спомен („и тогава валише дъжд“). Така спомените сякаш бликат от картината на времето. Текстът се спира на някои дискурсивни стратегии на текста (повторения, вариации, завръщащи се мотиви, дисеминации), свързани с времето (weather), както и на редица по-дискретни интуитивни или преднамерени автотекстуални доминанти и предпочитания към даден сезон, тип време или атмосферен феномен, които формират невидима аура и придават определена тоналност на нечие творчество.

Ключови думи: автотекстуалност, атмосфера, климат, памет, метафора

Картината като акт е неотделима от биографията на художника. Актът на рисуване е от същата метафизична субстанция като съществуването на художника.

Харолд Розенберг¹

Корпусът от текстове е свързан с живота на автора, представя една от двете страни в неразделимия двучлен „bios-graphe“, актуализация на художествен проект, съдържащ основните истини, които авторът иска да съобщи на света.

Радосвет Коларов²

В следващите редове предстои да обединим две понятия: климатична памет и (авто)текстуална памет и да огледаме онези фигури на времето или сезона, които се повтарят в нечие творчество, така че те стават видими, част от свойствената за „авторовия свят“ метафорична „мрежа“ или „матрица“, превръщат се в „междутекстов генератор“³, който поражда или

¹ ROSENBERG, H. The American Action Painters. – *The London Magazine*, July 1961: <https://web.archive.org/web/20160410120628/http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9798>.

² КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 40.

³ Добре известни термини от цит. книга. Зад цялостния замисъл на статията ми прозира методологията на Р. Коларов по отношение на автотекстуалността, която ме е ръководела в

свързва образи от различни творби, създавайки усещане за повторителност, и изграждат характерната атмосфера, с която свързваме даден автор. В този случай самата „атмосфера“, запазвайки метафоричната си сила, остава да прозира в по-голяма степен от обичайното, нещо от буквалното ѝ значение, нещо от природната ѝ същност.

Житейският опит с лекота ни убеждава, че конкретни атмосферни условия често играят роля, подобна на мадлената на Пруст, и са способни да активират неволната памет. Идентични метеорологични обстоятелства са в състояние да събудят изгубения спомен („и тогава валише дъжд“). Нашите спомени сякаш бликат от картината на времето. Когато се връщаме към събитията, които бележат живота ни, те неизменно биват придружавани от техния метеорологичен контекст: разходката с любим човек се завръща в съзнанието ни заедно със спомена за яркото слънце или неочакваната буря през този ден. Времето придава вкус и аромат на нашите спомени. Неговите флукутации рамкират нашите преживявания. „Чистият спомен – казва Гастон Башлар – няма дата. Той има годишно време“⁴.

Свързаността на човека и климата прекосява цялата културна история: от идеята за хуморите на Хипократ и четирите темперамента през теорията за климата на Монтескьо и различието между народите до съвременното схващане за метеочувствителността на организмите: климатът еволюира от фактор на диференциацията в миналото до агент на глобализацията днес. Но през всички епохи човекът бива характеризиран посредством времето, което функционира като език и говори за човека по една утвърдена социопоетична аналогия между вътрешния климат и външния („Плаче в сърцето ми, както вали над града“ гласи познатият стих на Верлен). Времето е обичаен диспозитив, до който прибегват творците в своите стихове, платна или музикални произведения, за да разкрият тайнството на нечия човешка съдба, нагласа на характера или рефлексия на преживяното, посредством меланхолията на дъжда, драматизма на бурята, дезориентацията на мъглата и пр.

Сега обаче ние се готвим да изведем този литературен похват от творбата и да го приложим към творчеството на даден автор, да го разгледаме като герой в плана на биографичното и дори по-широко, ако си послужим с думите на М. Фуко⁵ – да видим човека като „автор“ на своите житейски разкази.

Да се интересуваме от мястото на атмосферните явления в творческия процес – това е да размишляваме върху начина, по който те функционират като поетика. Нещо от тяхната физическа природа и въздейственост върху сетивата влиза в картината, преобразява се в естетически ресурс, придобива функция да означава. Тоналността на природата и на климатичното

подхода към явленията, които описвам.

⁴ БАШЛАР, Г. *Поетика на мечтанието*. София: Агрес, 1994, с. 113.

⁵ FOUCAULT, M. «Qu'est-ce qu'un auteur?» – In: M. FOUCAULT. *Dits et écrits*, T. I, 1954–1975. Paris: Gallimard, 1994: https://dgemc.web.ac-grenoble.fr/sites/default/files/Media/document/quest_ce_quun_auteur_par_michel_foucault.pdf

време отдавна се е превърнала в естествен съюзник при обрисуването на портрета в произведенията на изкуството. Но сега се опитваме да видим ролята му в изграждането на автопортрета: да ориентираме този похват, използван от автора, за откриване на самия автор. И тук не става дума да смесваме творчеството с биографията, но все пак нерядко произведението става по-ясно, когато човек познава живота на автора.

Така в наблюденията си може да се опрем на някои биографични детайли, които мотивират определена климатична метафоричност, през която може да прозира непосредственият опит, възплътен в *паметта на тялото*. Когато този афинитет към дадено атмосферно явление или дори към цял сезон бива осъзнато (И всяка есен пак започвам да цъфтя!), тогава е лесно да бъде открито, какъвто е случаят на Пушкин, при когото есента събужда за живот цялото му същество:

желания кипят и чувствам се тогава
щастлив и млад — такъв е моят организъм.

Не винаги това е така обаче и вкусът на Бодлер например към есента и здрача изплува благодарение на търпеливия и проникновен прочит на неговите внимателни читатели и изследователи⁶. Но дали авторът си дава сметка за това, или климатичната образност невидимо и за самия него трайно се настанява в творбите му, резултатът е един и същ — сблъскваме се с ясно изразени метафорични доминанти и повтарящи се фигури, които изтъкават мрежа от разпознаваеми образи в цялото на нечие творчество. Така, ако се върнем към Александър Пушкин, виждаме не само ефекта на това „унило време“ с неговото неповторимо очарование⁷ в забележителните му есенни пейзажи в стиховете и романите му (в „Евгений Онегин“ или в „Египетски нощи“), но и вдъхновяващата сила на есента в поетичната му биография (невъзможно е да се подмине феномена на неговата Болдинска есен, когато създава почти половината от своите литературни шедеври само за три месеца през 1830 г.). Нещо повече, сблъскваме се с генеративната мощ на есента, описана, опоектизирана, превърната в стихове, както това става в поемата „Есен“, когато годишното време се превръща в поетически катализатор, нетърпелив да извади наяве цялата необузdana фантазия на твореца:

⁶ Вж. напр.: COMPAGNON, A. *Un été avec Baudelaire*. Paris: Des Equateurs, 2015.

⁷ Унило време! Но какво очарование!

Прощалният ти цвят приятен е за мен —
обичам на света изящното страдание,
лесът в трептящ кармин и злато пременен,
върхарите шумят със ласкаво дихание
а сводът е с мъгла вълниста обкръжен.
И рядък слънчев лъч, начален мраз по рова,
закани отдалеч на зимата сурова.
(Ал. Пушкин, „Есен“. Прев. Ив. Теофилов.)

И мисли се въртят във буря поривиста,
и рими прелестни насреща им летят,
и пръсти молят за перо, перо за листа,
и ето — стихове несдържано текат.

Несъмнено, в креативния акт се намесва и колективният опит, отразен в речта или по-скоро – в *паметта на езика*. И щом говорим за климатични метафори, да си припомним, че дори всекидневният ни език гъмжи от фигури, в които е намесена атмосферата. Така редица изрази са свързани със студеното и топлото, когато измерваме „температурата на настроение-то“ или „градуса на търпението“, когато поставяме от едната страна на оста „хладния прием“, „студа в душата“ или „охладения ентусиазъм“, а от другата – „топлото отношение“, „горещата благодарност“ или „изгаряща страст“. Друга обичайна лексика посвещаваме на сухото и влажното: от „сухотата в гласа“ или „оставам на сухо“ до „мокрите поръчки“ или „влажните сънища“, чиято пресъхнала или подгизнала семиотика е понятна на всички и е дълбоко вкоренена в общия ни език. Ето откъде черпи авторът, за да създаде своя идиолект – в един процес на винаги интригуваща социопоетика, която трансформира колективното и всекидневното в индивидуално и креативно.

Понякога самата тематика благоприятства прибягването до утвърдени връзки между природната метеорология и „социалната“, каквато е почти тъждествената употреба на думите *буря* и *революция*. Така общата революционна тематика в поезията на Смирненски например обяснява богатата мрежа от климатични явления с въздействащи звукови и светлинни ефекти: бури, вихри и урагани, гръм и рев на могъщи стихии, мълнии и огнени кълба, сияния, слънца и изригвания, виелици от огнени звезди, миражи и рубинени дъги.

Друг път даден природен феномен се настанява неочаквано в атмосферата на нечие творчество и става негова „запазена марка“, знак за навлизане във фантазията му свят. Такъв е случаят на Й. Радичков, при когото снегът и студът създават необходимия декор за чудатите му разкази, изграждат някаква фантастична атмосфера, в която се наместват като от само себе си странното и енигматичното. Отворим ли томче с Радичкови разкази и... потъваме в преспите⁸.

Или да вземем лириката на Далчев, белязана от дъжда, въвличен във философската символика на изтичащото време⁹. Както често става, метеорологичното време е съучастник на хронологичното, като тук най-често свързващото звено е дъждът. Той може да ознаменува тържеството на

⁸ Ето някои „зимни“ заглавия от многото: „Януари“, „Студено“, „Януарското яйце“, „Водопойка“, „Нежната спирала“, „Суматоха“ и т. н. дори само в: Й. Радичков, *Избрани произведения в три тома*, т. 1. *Разкази и новели*, София, Български писател, 1989.

⁹ Вж. анализа на Д. Добрев в статията му с красноречиво заглавие „Изтичащото битие“, който отбелязва, че „в цялостния тематичен регистър на водата най-силно е пристрастието на Далчев към символното поле на дъжда“ – *LiterNet*, 2000, № 6: <https://litenet.bg/publish2/ddobrev/dalchev.htm>.

живота („Неочакван дъжд“), понякога е весела песен и весело приключение („Мадригал“), благосклонен свидетел на човешките преживелици. Но по-често неговите монотонни капки са символ на убийственото еднообразие и нерадостно всекидневие (дали всъщност убиецът не е той в стихотворението „Убийство“?). Дъждът е вездесъщият герой в тази поезия на нощта, чието втечняване е обичайно, явява се символ на сбогуването с живота, агент в една диалектика на отминаването.¹⁰

Ето как повторителността на дадена климатична метафора е способна да изгради общата атмосфера на цялостния авторски корпус. И докато атмосферата в творбата е дело на автора, то атмосферата във всеобхватното му творчество е нещо, което му се изплъзва и няма как да влезе предварително в неговата стратегия (докато пише, човек няма съзнание за цялото). То може да се констатира (дори и от самия автор) само постфактум. Атмосферата в този смисъл е резултат, а не цел. Тя отразява съкровеното, превежда онтологичното, става индивидуален маркер, придобива силата и неповторимостта на личен почерк. В конкретния случай, атмосферата като метафора се буквализира или по-скоро придобива двоен статут – „реален“ и фигуративен. Наблюдаваме особен вид изоморфизъм – между атмосферното състояние и атмосферата на творчеството. Повторенията изграждат търпеливо и неусетно онова дифузно присъствие на времето, което придава на творчеството единството на атмосферата.

Атмосферата се очертава като междина между качествата на околната среда и човешките състояния. Тя сближава обективното и субективното, представата и опита, природата и културата; създава ситуация на свързаност и комуникация и по този начин се превръща в средство за откриване на Аза. Според германския философ Гернот Бьомер атмосферата дестабилизира границите между външния и вътрешния свят и приканва към философия на усещането (*äisthesis*), с внимание към „сетивните ситуации“, възникващи от присъствието на човешкото тяло в околния свят.¹¹ Една пролетна утрин събужда радостна атмосфера, буреносното небе пък създава заплашителна атмосфера.

С оглед на автотекстуалността обаче особен интерес представлява нево-

¹⁰ Подобно на начина, по който ни въздейства Пруст, поезията на Далчев е поезия на изгубеното време: животът ни се дава само като спомен, настоящето е неуловимо, бъдещето – неизвестно и само миналото ни принадлежи, и то в онази минимална степен, в която някое случайно събитие го отключи и възкреси. Тази неочаквана пролука на спомена води до носталгията по живота, до предчувствието на смъртта, която е винаги наблизо в този танц на мисълта и на паметта с неща, които вече не съществуват, неща, които сме пропуснали, които безвъзвратно ни са се изплъзнали (не напомним ли стихът „Часовете капят върху пода“ („Ти познаваш този миг“) на картината „Упорството на паметта“ на С. Дали?).

¹¹ BÖHME, G. L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? – *Communications*, 2018/1, n° 102, pp. 25–49: <https://shs.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-25?lang=fr&tab=texte-integral>. (Ориг. изд.: BÖHME, G. *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp, 1995.)

лното съответствие между времето навън и интимната авторова същност. Тогава се изкушаваме да говорим за *персонална символика*, която сякаш прекосява цялото творчество на даден автор и определя неговата музикална „гама“: някакъв определен рисунък на душата, съчетаващ опита и интуицията, биографията и поетиката. В този случай авторовата чувствителност към времето предизвиква завръщанията към определен мотив, климатичните автореминисценции, чиято повторителност очертава невидима междутекстова мрежа и зад чиято метафоричност прозира дълбинната връзка на човека и природата.

Да вземем например Ботев. Вероятно няма да сгрешим, ако кажем, че Ботевият сезон е зимата. Мотивът за студа постоянно се завръща в стиховете и прозата му и кара читателя да се замисли дали този особен афинитет не е израз на огорчението на поета от досега с действителността. Факт е, че именно студът определя доминиращия ментален пейзаж и се превръща в свързващо звено между вътрешния и външния мир. Несъмнено в случая се намесва една емпирична композанта, формираща личностното усещане. Отдаден на борбата за освобождение, Ботев подобно на останалите хъшове е принуден да се скита „немил-недраг“, далеч от дома. За студа, който са брали двамата с Левски в една „вятърничав“ мелница край Букурещ през зимата на 1868 г., знае всеки българин от едно популярно писмо на поета до приятеля му Киро Тулешков: „Студ, дърво и камък се пука, гладни от два или три деня, а той пее и сè весел!“

Към суровите зими в Румъния от онази епоха се добавя и чувството за неприютеност и отчужденост, липсата на разбиране и признание. Поетът така и остава непопулярен в емигрантските среди. Никой от обкръжението му не е имал усет за величието на неговата поезия.

Темата за студа пронизва Ботевата поезия като спонтанно и подпрагово организира и ориентира поетичния му свят. Този студ прониква в душата и прави пропусклива границата между вън и вътре. Изглежда, на най-първично ниво – това на телесните реакции – се формира тази образност, която се очертава като фундаментална. Несгодите на изгнанието и вечната грижа за хляба допълват дълбинните му разочарования в личен и в обществен план (бездействието, примирението, пианският патриотизъм, неразбирането на околните, заявявани многократно в творбите му: „Борба“, „В механата“, „Гергьовден“, „Към брата си“, „Майце си“). Цялата тази ситуация на самотност, попарени надежди, разединение и безсилие допринася за интериоризиране на усещането за студ, което сковава и тялото, и духа. Знаем, че редица психологически и емоционални състояния могат да предизвикат усещане за студ (тъгата, самотата, чувството на отчужденост). Студът е безнадеждност. В този образ имплицитно присъства намек за смъртта. Ако се вгледаме в метафорите, свързани с термични усещания, ще открием екзистенциалния и литературен проект на поета, такъв, какъвто е засвидетелстван в неговите произведения. Темата за студа се завръща obsesивно и прави видима драматичната невъзможност Азът да се впише в живота и да изгради щастлива връзка със света. Може да се каже, че поези-

ята му е израз на истинско скъсване с околния свят, подхранващо чувството на отчаяние и влизащо в остра колизия с жертвоготовността и себеотрицанието му. Драма, която достига своя пароксизъм след преминаването на Дунава, в сблъсъка с действителността в родината.

Образът на студа се свързва неизменно с негативни конотации. Той вирее във враждебна атмосфера. В усещането за студ има и осъзнаване на ентропията на света, и чувство на вселенска самота и безнадеждност. Този образ особено поразява читателя в стихотворението „Обесването на Васил Левски“ и е изпълнен в злата песен на зимата. Цялата земя е осиротяла. Стрелката на чувството се колебае между смисъла и безсмислието на саможертвата. Между нравствената извисеност и нейната изолираност. Зимата е естественият декор на самотата на героя. Събитието действително е станало през февруари, но в стихотворението има и много символика: зимата е сезонът на умирането на природата. Тук с пълна сила действа връзката между човешко и природно:

...вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

Глаголът „навява“ съдържа алюзия за сняг, друг природен израз на студа, потретен сякаш след изрично назоваване „и студ, и мраз“. Но ето че нито образът на плача, нито образът на сърцето събуждат представи за топлина. Топлината е витална, докато студът ознаменува едно истинско прощаване с живота. Скръбта, самотата, чувството за непреодолима загуба също навяват студ. Мисълта за смъртта става обичайна в нагласата на лирическият герой и говори за „родствената връзка“ между автора и поета.

Метафорите на студа изразяват тази толкова характерна за поета авторска метафизика. Тя е поетичният превод на предчувствието за собствения му край. Въпросът за смъртта очевидно е бил на авансцената на собствените му мисли. В едно свое изследване Сирма Данова подчертава, че в крайна сметка в поезията си Ботев е подготвял собственото си жертвоприношение¹². В „Моята молитва“, както и в баладата за Левски, студът заплашва самото сърце:

Не оставяй да изстине
буйно сърце на чужбина.

Животът е борба да държим студа далеч от тялото, далеч от сърцето. Само че топлината на живота изтича неизменно в поезията на Ботев – понякога изразена с по-сдържаните термини на угасването: „аз веч тлея“, „сърце догаря“, „душата ми в огън тлее“, понякога с по-драматичните – на замръзването, както е в „Майце си“:

¹² ДАНОВА, С. Природа на жертвоприношението в поезията на Ботев. – *LiterNet*, 04.04.2019: <https://liternet.bg/publish33/sirma-danova/botev.htm>.

...пък тогаз нека измръзнат жили.

Нито близостта на майката, нито на любимата успяват да стоплят мисълта за бъдещето, оставащо неизменно в хладната сянка на смъртта:

...а хладен гроб сладка почивка!

Знаем, че усещането за студ е белязало доброволната съдба на политическите ни емигранти, далеч от родния дом. Но много повече от това, то е усещане за самотата на делото, за краха на толкова надежди, мечти и желания, изразено във фигурата на сланата:

...че мойта младост слана попари!

В Ботевата поезия дори слънцето не топли (да си спомним за „сърдитото“ слънце от „Хаджи Димитър“). В това несъответствие между човешката краткотелност и космическата вечност то е безразлично и жестоко. Слънцето, което пече, и очите, които тъмнеят. То е прекалено. Неуместно „в таз робска земя“. Самият глагол „пече“ – повторен, потретен в началото и в края на творбата, лишава слънцето от всякакво упование. Сянката на орлицата е много по-живителна. Извън баладичната картина на нощта тук няма нищо радостно нито в слънцето, нито в безоблачния ден: самото съмване не носи надежда.

Дори политическите идеи, които поначало в литературата получават своя фигуративен „превод“ с помощта на метеорологични метафори (като бурята на революцията, за която стана дума), при Ботев се явяват в „зимни“ образи¹³. Неговата „Политическа зима“ ни кара да се запитаме дали зимата не става изобщо вездесъща метафора на политическото безвремие в самия начин на мислене на поета. Синоним на стагнация, на неразрешимост, на революционен колапс. Неслучайно зимата се явява като зимен сън, като политическа летаргия. Израз на онзи застой, който се оказва непоносим за буйната му натура – и в по-камерния план на българската политическа борба, и в мащабите на световната политика. Факт е обаче, че в този текст на Ботев откриваме богата метеорологична метафоричност:

Множество малки и големи господа духат на своите измръзнали ръце, гледат с особено равнодушие на просящите, молят се богу за плодородието на човеческия род и за изобилието на хорската глупост и слушат как вият вълците в гъстата *литературна и финансовна мъгла* и как плачат децата на Европа за лятото на науката и на цивилизацията.

¹³ Разбира се, метеографията на Ботев не се изчерпва само с метафоричните образи на зимата и студа. Така например неговите поетически и житейски алтернативи представяват метеорологично-метафорични сентенции, акцентиращи върху непредвидимите последици от човешките действия и изобщо върху несигурността на намеренията, подобно на тези от „Политическа зима“ („Дали се зора довърши, или се две нощи смесиха?“) и от стихотворението „Зададе се облак тъмен“ („Дали ще е дъждец дребен, / или ще е буря страшна?“).

...нашите патриоти захванаха да плетат мрежа, за да покрият народа от *политическия студ, от литературната мъгла, от революционната виелица, от индустриалния сняг*, и аз сънувам, че скоро ще да дойде равноправното лято. *Облаците* ще да произведат революцията, *политическите дъждове* ще да пометат гюрбето из моя двор, пред вратата ми ще да огрее слънце, народите ще да изпълят из кръчмата и ще да се запощат на припек...¹⁴

Обобщавайки, може да кажем, че субектът е податлив на околните влияния, които го пронизват – в едно пространство на студа, което е вътрешно и външно, интимно и абсолютно, лично и трансцендентно. В тази обичайна метафорична реверсивност биват проектирани чувствата върху околния пейзаж, докато сетивният опит среща вътрешните нагласи. Метеорологичният аспект става метафоричен.

Съвсем различна е атмосферата на Яворовия поетичен свят. Сравнена с Ботевата, тя дори е коренно противоположна. Макар и неговото житейско и поетично кредо да се разгръща в сянката на смъртта, тук доминира горещото, страстното, желаното. Ето защо не е учудващо, че най-фреквентна фигура в неговата лирика е свързана с думата „знойно“, чиято сетивност и експресивност диктуват асоциации с екстремния сезон на горещото лято, белязано от жегата, от жажда, от жар:

На моята любов под *знойните* лъчи

„Блян“

зефирен лъх от ангелско крило

сред *зной* облъхва моето чело;

„Благовещение“

Къде отивам аз, терзан от *знойна* жажда?

Мечта подир мечтата гине и се ражда...

„Песента на човека“

Но страх ни е да пием, нас – страдални,

безсънни, безнадеждни, *знойно* жадни.

„Нирвана“

Учудено засмяна жизнерадост

на неведение и алчна младост,

на *знойна* плът и призрак лек...

„Стон“

Две сърца се *знойно* любят,

старо-харо ги дели

„Калиопа“

¹⁴ БОТЕВ, Хр. Политическа зима. – *Знаме*, I, бр. 10, 2 март 1875 г.: <https://chitanka.info/text/3666-politicheska-zima> (курс. мой, М. С.).

Нощта се вие, прелестница властна,
върху гигантските плещи на Рим,
прегърнала го *знойно* сладострастна,
като любовница мъжа любим.
„Месалина“

и *знойно* лято позлати
до вчера злъчни широти.
„Градушка“

Според речниците „зной“ означава: 1. Силна лятна горещина с напечен, сух въздух; 2. (прен.) Силни, горещи чувства.

Това пламенно усещане се явява също и като единия от полюсите, които разпъват душата на лирическия герой („в душата зной и мраз“ в „Предчувствие“; „Аз съм зной и скреж“ в „Демон“ или „Къде от ревност не горях // и в летен зной и в зимен мраз“ в „Песен на песента ми“). Тази гореща фигура прекосява цялата му лирика.

Ето как повторението на дадена климатична метафора подмолно създава определена тоналност в нечие творчество. Тази атмосфера сближава обективното и субективното, представата и опита, природата и културата; създава ситуация на свързаност и комуникация и по този начин се превръща в средство за откриване на Аза. Всичко това ни убеждава как текстовете на един автор диалогизират помежду си, но също и как Азът осъзнава и изрича себе си посредством времето и гледа на него като на проекция на вътрешния си свят.

Така откриваме едно друго лице на автотекстуалността, често извън съзнателните дискурсивни стратегии на автора, но дискретно допринасяща за невидимата аура на неговото творчество.

ЛИТЕРАТУРА

БАШЛАР, Г. *Поетика на мечтанието*. София: Аргес, 1994. [BACHELARD, G. *Poetika na mechtanieto*. Sofia: Arges, 1994.]

ДАНОВА, С. Природа на жертвоприношението в поезията на Ботев. – *LiterNet*, 04.04.2019: <https://litenet.bg/publish33/sirma-danova/botev.htm> (прегл. 08.11.2025). [DANOVA, S. Prirodата na zhertvoprinoshenieto. – V: *LiterNet*, 04.04.2019: <https://litenet.bg/publish33/sirma-danova/botev.htm> (pregl. 08.11.2025).]

ДОБРЕВ, Д. Изтичащото битие. – *LiterNet*, 2000, № 6: <https://litenet.bg/publish2/ddobrev/dalchev.htm> (прегл. 08.11.2025). [DOBREV, D. Iztichashtoto bitie. – V: *LiterNet*, 2000, № 6: <https://litenet.bg/publish2/ddobrev/dalchev.htm> (pregl. 08.11.2025).]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie. Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ПУШКИН, Ал. Есен. – В: Ал. ПУШКИН. *Избрани произведения в шест тома*. Т. 2. София: Народна култура, 1970, с. 235–239. [PUSHKIN, Al. Esen – V: Al. PUSHKIN. *Izbrani proizvedeniya v shest toma*. T. 2. Sofia: Narodna kultura, 1970, s. 235–239.]

РАДИЧКОВ, Й. *Избрани произведения в три тома*. Т. 1. *Разкази и новели*. София: Български писател, 1989. [RADICHKOV, Y. *Izbrani proizvedeniya v tri toma*. T. 1. *Razkazi i noveli*. Sofia: Balgarski pisatel, 1989.]

BÖHME, G. L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? – *Communications*, 2018/1, n° 102, pp. 25–49 : <https://shs.cairn.info/revue-communications-2018-1-page-25?lang=fr&tab=texte-integral> (seen 12.07.2025).

COMPAGNON, A. *Un été avec Baudelaire*. Paris: Des Equateurs, 2015.

FOUCAULT, M. « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969]. – In: M. FOUCAULT. *Dits et écrits*. T. I, 1954–1975. Paris: Gallimard, 1994: https://dgemc.web.ac-grenoble.fr/sites/default/files/Media/document/quest_ce_quun_auteur_par_michel_foucault.pdf (seen 12.07.2025).

ROSENBERG, H. The American Action Painters. – *Poetry magazine*, July 1961: <https://web.archive.org/web/20160410120628/http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9798> (seen 12.07.2025).

Благодарности и финансиране

Статията е подготвена по проект Литература и природа с финансовата подкрепа на ФНИ, договор № КП-06-Н60/13 от 3 дек. 2021 г.

AUTHOR. ATMOSPHERE. AUTOTEXTUALITY

Abstract. On the terrain of psychology, the weather can activate involuntary memory and play the role of Proust's *madeleine*. Identical meteorological circumstances are able to awaken the lost memory ("and then it was raining"). Thus memories seem to gush out of the picture of weather. The paper discusses some discursive strategies of the text (repetitions, variations, recurring motifs, disseminations) related to weather, as well as a number of more discrete intuitive or deliberate autotextual dominances and preferences for a particular season, type of weather or atmospheric phenomenon that form an invisible aura and lend a certain tonality to one's work.

Keywords: autotextuality, atmosphere, climate, memory, metaphor

Margarita Serafimova, Assoc. Prof. ScD

Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski prohod Blvd, Bl. 17, Sofia, Bulgaria

ORCID ID: 0000-0002-3789-8876

E-mail: margarita.serafim@gmail.com

Надежда Александрова, доц. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ВРЕМЕ, ЕПИГРАФ И АВТОБИОГРАФИЯ: ЗА АВТОТЕКСТУАЛНОСТТА ПРИ СОФРОНИЙ ВРАЧАНСКИ

Резюме. Настоящата статия прилага понятието автотекстуалност на Радосвет Коларов към творчеството на Софроний Врачански и по-специално към неговия сборник от 1805 г. „Книга за трите религии“, който съдържа и оригиналната му автобиография. Основна теза на статията е, че давайки си сметка за пластове на протичащото време и дейтелността на отделния субект в неговата епоха, Софроний включва в началото на ръкописа своеобразен „епиграф“. Той представлява сентенция за модусите на времето, която идва от античната традиция и скрепява логиката на преводните и оригинални части на сборника.

Ключови думи: автотекстуалност, религиозни трактати, епиграф, понятие за време, автобиография

В началото бих искала да задам два начални ключа за хода на изложението ми. Първият отправя към един популярен цитат. Той е от финала на „Житие и страдания на грешния Софроний“ и съобщава, че докато Софроний е в Букурещ, той се старае да напише няколко книги на български език за полза на онези, които искат да прочетат и да се възползват от някое полезно учение.

Затова се трудя аз сега денем и нощем, да изпиша няколко книги по нашому българскому языку. Та ако не би възможно меня да казвам им сас уста моя, да чуят от мене грешнаго някой полезное поучение, а тие да прочетут писание мое и да са употребят. И изправити и трудившаго ся прощение сподобити, да би получити и нам десних стояних в ден страшнаго воздаяния. Амин!¹

В това изложение ще става дума за Софрониевата автобиография, която ще бъде съотнесена с други негови текстове, а те пък, по думите на Радосвет Коларов, представляват „продуктивни ядра, излъчващи креативна енергия в полето на авторското творчество, възприемано като сложно организирана, едновременно уравновесена и спореща със себе си творба“².

¹ РНБ – Погод. 1204. Софроний Врачански. Книга о трех религиях и автобиография, л. 362.

² КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 9.

Изследването на българския литературовед Радосвет Коларов ще бъде продуктивно за настоящия анализ поради подхода да се установи връзка между компонентите в творчеството на Софроний Врачански, и да спомогне да се повдигнат отново някои въпроси, които са пораждали дебати в българската литературна история. Такива са въпросите за времето на написването на Софрониевата автобиография, за т. нар. „преход“ между старо и Ново време, както и какво в творчеството на този автор има по-скоро връзка със средновековния тип текстове, а какво – с тези от модерността. Идеята ми е да се прокарат „мостове“ между отделни негови текстове, като се намери „междутекстова повторителност“, която „помни адресите и движението между творбите“, които трансформират определена идея. В настоящия текст това ще е идеята за времето, която откривам в един от ръкописните му сборници, създаден през късния период от живота му.

Настоящата работа разглежда преходния характер на Софрониевото творчество не като непълноценен спрямо някаква идея за художественост в модерността, а като продуктивен за търсенето на явления, които модерната литература си е присвоила, ала техни протоварианти се откриват и в ръкописната традиция, какъвто е например епиграфът. Преходността, междинността между епохите, може да бъде особено продуктивна, особено ако книжовникът си дава сметка за пребиваването във времето и за неговия принос към политическите и културни процеси на дадената епоха.

Междинността на Софроний като „книжовник на прехода“³ го поставя и като делитбена фигура по отношение на ръкописната и печатната традиция, защото Софроний участва и в двете. Той е наследник на многовековна преписваческа традиция и допринася към съхранението и продължаването ѝ. От друга страна, той печата една от най-значимите книги за цялото Възраждане – „Кириакодромион, сиреч Неделник“ (1806), а същевременно с това ползва много печатни книги, за да създава своите преводи, и те продължават да са ръкописи. Така писателската му практика като че ли привнася елементи на печатната книга, мимикрирани в ръкописа. Макар Софроний да е успял да публикува само „Неделник“, изследователите предполагат, че той е имал амбицията да публикува и други свои съчинения, така че е възможно техните чернови да съдържат елементи от бъдещата печатна книга, която така и не е видяла бял свят. Ала, разбира се, оставам в сферата на догадките какво ще отпадне и какво ще се запази от един ръкопис при трансформирането му като печатна книга. Организацията на материала в един от сборниците му, която ще бъде обект на настоящото ми изложение, не е веднъж завинаги дефинирана и интерпретацията може да се подхлъзне да предположи нещо, което седи в полетата на ръкописа, но което може да не е било предвидено да остане в евентуална печатна версия на съчинението.

За всички тези изследователски колебания добър помощник е теза-

³ ТОПАЛОВ, К. *Възрожденци*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1999, с. 31.

та на Радосвет Коларов от втора глава на книгата му за поетиката на авто-текстуалността. Става дума за наблюдението на дадена литературна система от една интерпретативна външна гледна точка, която ангажира в периферията си и други фактори и текстове – тогава наблюдението може да „увеличи информацията, свързаността“⁴. Все пак това изследване няма претенции да прокарва твърде далечни и несигурни предположения за познанията на Софроний върху някакви корпуси от ръкописни и печатни текстове, които кънтят в цитатните масиви, които той приема да преведе и адаптира на български език. Можем да кажем, че прилагаме по скоро един консервативен интертекстуален подход, който разглежда интратекстуалните връзки в рамките на един корпус от текстове, събрани в едно книжно тяло, излязло изпод ръката на Софроний. А интертекстуалните връзки, които ще бъдат прокарани, само ще маркират включването на Софроний в един „диалог със световната и българска словесност“, предположен и от Николай Аретов⁵. И така ще имаме предвид една конкретна „творба“ на Софроний като част от по-голямото му запазено до днес „творчество.“

Така че целта на изследването ми е да очертая и интратекстуални, и интертекстуални връзки в рамките на Софрониевото творчество и отвъд него в обозрими граници. За целите на изясняване на отношенията на векторите в тази междутекстова геометрия е нужно да припомним някои биографични данни за Софроний Врачански, свързани с периодите в творчеството му и книжнината, която е открита и датирана в съответните периоди.

Науката поделя творчеството на този автор на три периода – котленски, видинско-врачански и период в Букурещ. Докато в първия период той изпълнява функциите на свещеник в Котел, в Карнобат и околността му, преписва Паисиевата история, както и още около 16 съчинения с поучителен и богослужебен характер, свързани главно със свещеническата му и педагогическа дейност, то в следващите два периода се оформя вече фигурата на епископа Софроний-Серафим Врачански – натоварен с повече отговорности и отдаден на по-сложни съчинения. Ръкописните сборници с компилации и адаптации на съчинения, които са запазени до нас от периодите във Видин и Букурещ, произхождат от по-висока късносредновековна или ранномодерна традиция, свързана или с руските проповеднически и богословски печатни книги от XVII или ранния XVIII век, или с гръцки преводи на трактати за управлението, на поучително-развлекателни източни повести и не на последно място – междурелигиозни полемики. Известни са Първият и Вторият видински сборник, писани през 1802 г., както и три ръкописа, и една печатна книга от периода в Букурещ – приетата за първа новобългарска книга „Неделник“, отпечатана през 1806 г., един вероятен ръкописен първообраз на неделника, „Неделные поучения и катехизис православной веры“ (1806), „Книга за трите религии“ – ръкописен сборник от 1805 г., и втория

⁴ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 33–34.

⁵ АРЕТОВ, Н. *Софроний Врачански: живот и дело*. София: Кралица Маб, 2017, с. 6.

опит на Софроний да преведе „Θεάτρον πολιτικών“ като „Гражданское позорище“ през 1809 г. Организацията и изгледа на ръкописите, особено рамката, в която се разполага текстът, се доближава до тази на старопечатните книги според познавачи на този тип книжнина.⁶ Особено много сходства се откриват при т. нар. първообраз на „Неделника“ в Шуменския музей и „Книга за трите религии“. И в двете има автопортрети на Софроний, и двете са компилации от престижни печатни книги, и в двете имаме солиден авторски увод, а и други авторски паратекстове, които изясняват намеренията на преписвача компилатор, превърнал се всъщност в адаптатор на изходните текстове. Може да се предположи, че и двете книги са част от заявления в горния цитат проект особено предвид факта, че цитатът е от съчинение, с което завършва сборника от 1805 г. – автобиографията на Софроний Врачански. Правя тази уговорка, за да предположа, че „Книга за трите религии“ също е бил замислен като печатно издание, но неизвестни обстоятелства са осутили неговата съдба като печатна книга и през 1806 г. с помощта на много български спомоществатели е отпечатан само „Неделник“.

Нямаме преки данни и доказателства кога книжовникът е започнал съчиненията, които е завършил в Букурещ. При един автотекстуален прочит се открива приемственост между съдържанието на видинските сборници и трудовете в Букурещ, който е бил отбелязван в предходни изследвания. Счита се, че „Неделник“ от периода в Букурещ е нова и усъвършенствана печатна версия на сборника със слова и поучения за празниците, известен като Първи видински сборник. Също така „Философские мудрости“ от Втория видински сборник занимават Софроний дотолкова, че в Букурещ той прави втори и пълен превод от гръцки печатен вариант на съчинението на Амброджио Марлиани „Θεάτρον πολιτικών“.

В Софрониевия сборник „Книга за трите религии“ са поместени три преводни религиозни трактата за християнството, юдаизма и исляма, а на последните десет листа от ръкописа е разположено оригиналното съчинение „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Често пъти наличието на този знаков за възрожденската литература и култура текст в ръкописния сборник се споменава бегло, без да се търси концептуална връзка с останалото съдържание на книгата. Настоящото изследване обаче следва критическата традиция на малцина учени, които намират връзки между преводните трактати и Житието, защото в някои от съставните елементи на този сборник има индикации, които правят възможна хипотезата за такава връзка. В допълнение настоящото изследване прибавя към интерпретацията и епиграфите и другите паратекстови единици, които се откриват в корпуса на сборника.

⁶ ПАВЛОВ, И. Археографические и источниковедческие заметки о рукописях светителя Софрония, епископа Врачанского, публикуемых в настоящем сборнике. – В: *Св. Софроний епископ Врачански. Катехизически, омилетични и правоучителни писания*. София: Синодално издателство, 1989, с. 651.

Интересът към знанието, съхранено в свещените книги на авраамическите религии, се оказва важен за българския книжовник, защото пренася хилядолетен опит за обясняване на земния и неземния свят, истините за миналото и знаците на бъдещето. Към тези дълготрайни структури на опита за живота на хората в света той прибавя разказа за своето кратко траене в същия този видим свят. Чрез автобиографията си към представите за произхода, практиката и постулатите на всяка от религиите той намества своята представа за грях и изкупление, за човешка слабост и сила, за кураж и страх, за раждане и смърт. Той полага краткото време на траенето на един живот спрямо отминалите времената на пророците и трайните им въздействия върху последователите и отрицателите на всяка от тези религии.

„Применяется времена и ми применяемся в них“ (л.1) гласи епиграфът, изписан в горната част на първия лист, облепил кожената подвързия на сборника. Тази сентенция може да се разглежда като ключ за разгадаване на концепцията на целия сборник по отношение на съдържанието му – преводни религиозни трактати и един авторски автобиографичен текст. Чрез нея се разкрива отношението на бавните ритми на вековни религиозни постулати към бързите до задъхване събития, нижещи се в един отделен човешки живот. Според аналитичното разглеждане на времето в научните търсения на Райнхард Козелек можем да разграничим „една от друга различни времеви плоскости, на които се движат личности, разиграват се събития или се търсят техните дълготрайни предпоставки“⁷. В неговата философска парадигма за разглеждане на пластове на времето концепцията на сборника „Книга за трите религии“ изглежда по следния начин: в Житието всички еднократни събития се ният линеарно от миналото на героя към неговото настояще, напластявайки се в една „дълготрайна структура“ – тягостното време на политическа зависимост от османците. А преводните трактати, макар да съдържат Софрониеви допълнения и емоционални реакции, като цяло се разполагат в още по-бавен пласт на времето – отвъд историческата конкретика. Р. Козелек го нарича пласт на „трансценденталните истини“, който съдържа фундаментални принципи на устройство на света и на хората в него. В случая със Софрониевия сборник „Книга за трите религии“ този пласт се съдържа в доктрините на християнството, юдаизма и исляма.

На сентенцията „Променят се времената и ние се променяме в тях“ са се спирали различни български учени. Дори са правени опити за връзка между Софроний и Левски като двама възрожденци, изразили една и съща мисъл⁸. Наистина в тази повторителност на сентенцията има нещо любопитно. Сентенцията се намира на различно място в текста при всеки от тях. При Софроний е графично отделена от началото на заглавието на сборника

⁷ КОЗЕЛЕК, Р. *Пластовете на времето*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2002, с. 21.

⁸ РАДЕВ, И. *Софроний Врачански. Живот и дело*. София: Наука и изкуство, 1983, с. 15. ЛЕКОВ, Д. *Вечното в българската възрожденска литература*. София: Ариадна, 2008, с. 45.

„Книга за трите религии“ и наподобява епиграф. При Левски тя се среща в писмо до Панайот Хитов от 1871 г., където той явно отговаря на предходно писмо на Хитов, в което хайдутинът разсъждава за времето в Сърбия и Влашко и това у нас. Левски предпочита да се съсредоточи върху българите и това как те се разполагат във времето и променят събитията: „ако е за Българско, то времето е в нас и ние сме във времето, то нас обръща и ние него обръщаме“, а за това извън Българско той препоръчва да не „даваме ухото си на никакви обещания“.⁹

Общото, което като че ли обединява двамата българи, които я използват, е, че разсъждават за времето като поток, който носи промяна, но и който подлежи на промяна, когато хората му въздействат. В тълкуването на Р. Даскалов пък става дума за „историческото време“ за „епоха“, при която личното време се влива в потока на някакво „единство на „времената“ – на публичните, частните и всекидневните – и това „единно време носи печата на революционността“.¹⁰ За онова, което при Левски е названо „обръщане“, а при Софроний „промяна“, се смята, че може да се изрази по отношение на човека като пасивен обект на промяна и активен субект на промяната, наречен „време-деец“. Намесата на човека във времето може да бъде обобщено представена с това как „епохата я правят хората“. Времето стихия и обективна тенденция ни променя, но ако деятелите на определено време/епоха въздействат върху нея, то това са хора, при които промяната се осъществява отвътре, и тя съгъстява времето, изпълва го със събития, причинени от нашето въздействие върху хода на историята.

В своето есе Даскалов включва латинския вариант на сентенцията, без обаче да обръща внимание откъде тя произхожда. Смята се, че тя принадлежи на Овидий от неговото съчинение „Фасти“ или „Книга на дните“. Само че в книга VI стихът е звучал малко по-различно и когато през XVI век протестантският писател Каспар Хуберниус прави редакция на Фасти, той заменя част от стиха с точно тази фраза: *Tempora mutantur, nos et mutamur in illis*.

Не е изяснен въпросът как тази фраза навлиза в славянската книжовна традиция, как и Софроний, и Левски я знаят. Но вероятно тя се намира в ръкописните проповеди или слова, които са част от дамаскинарската литература, възможно е също да е влязла в частите от „добри совети“ на някои възрожденски ръкописни или печатни учебници. Възможно е в ранните си години дякон Левски да е попадал на тези слова, които по-рано пък е чел и Стойко Владиславов – Софроний.

И тук мога да направя една малко смела автотекстуална връзка меж-

⁹ ЛЕВСКИ, В. *Документи, в два тома, т. 1. Факсимилно издание на документите*. Съст. Крумка Шарова и колектив. София: ОК „Васил Левски“, НБ „Св. св. Кирил и Методий“, 2000, с. 194.

¹⁰ ДАСКАЛОВ, Р. Ако е за Българско, то времето е в нас и ние сме във времето; то нас обръща и ние него обръщаме. – *Култура*, VII, 19. 02. 1999: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/2055>.

ду едно слово от Първи видински сборник и епиграфа от „Книга за трите религии“. В словото „О краткости житие человеческого и от неизвѣстной его кончины“ се разсъждава за нищожността на човека във времето, неговата тленност, пътя му към смъртта още от деня на раждането и предопределеността, за която само Бог знае. Словото съдържа много примери за владетели, които са били величави, преобърнали са хода на историята, но са загинали изведнъж, нелепо или рано. Споменат е дори Петър Велики наравно с Александър Македонски, Ксеркс, Соломон, гръцкия император Василий. Друг любопитен факт около двата сравнени текста е, че словото на Софроний е снабдено с епиграф в ръкописа на Първи видински сборник. Това вероятно е така, защото самото слово по сведения на редакторите на Инокентий Павлов е взето от печатна руска книга със слова от времето на императрица Елисавета Петровна от 1760 г., на проповедника при двора ѝ монах Гедеон Криновский.¹¹ Съдейки по други слова от същата книга, налични в онлайн ресурси, можем да кажем, че те съдържат епиграфи, които най-често са от библейски текстове. Макар и да нямаме много сведения за библиотеката на Софроний и за книгите, които той е чел, ако само предположим, че той е познавал книгата на Криновский, от когото взема поредица от слова, това прави възможно предположението, че той е срещал епиграфи в печатни книги и заимства тази практика и при ръкописните си сборници. Подобно на епиграфите на Криновский вторият изведен графично текст преди основно съчинение у Софроний представлява библейски цитат.

Той е разположен преди началото на третия трактат в сборника „Система и религия мохамеданския“. За разлика от епиграфа в началото на сборника този отново стои сам на празна страница вляво от предстоящия текст, но носи името на своя автор. Това е цитат от „Първо съборно послание на св. ап. Йоан Богослов“ (1 Йоан 4: 1–3), което призовава християните да не вярват на всеки дух и да го изпитват дали е от Бога, защото много лъжепророци са се появили на света и че духът на антихриста сега вече е в света. Епиграфът кореспондира пряко с убежденията на Софроний Врачански, изразени в предговора към превода, който той прави на съчинението на Димитрие Кантемир „Книга система“. Предговорът привидно следва някои от разсъжденията на руския автор, но в голямата си част е авторска творба на Софроний, в която наистина Мохамед е описан като съблазнител на християнски души, а неговото идване и идването на турците е заради неразбирателството между народите и тяхната слабост. Тези елементи в преводния трети трактат усилват неговото полемично звучене, добавят лично негативно отношение на българския книжовник, скрепено с престижен библейски пример.

Полезна гледна точка към темата за отношението между този библейски цитат и основния текст на антиислямския трактат е изказана от Рикардо Пикио в негова статия за библейските отпратки в православно-

¹¹ ПАВЛОВ, И. Цит. съч., с. 675.

славянската традиция.¹² Когато той говори за точно определен композиционен способ, който хвърля мост над семантичния пролом между буквален и духовен смисъл, той го назовава „тематичен ключ“. Библейските книги той нарича „всеобщ референт“. Той често е поставен на обособено място, по-често в началото на изложението или в първите редове на паметника. Пикио провежда наблюдения върху „библейския тематичен ключ“, който може да функционира като „лайтмотив, който управлява цялата семантична система на произведението“.¹³

Макар че в книгата си за епиграфа Ангел Игов говори по-скоро за епиграфи в печатни книги, и то в английската литература от Шекспир насетне, той формулира много ясни особености на епиграфа ключ.¹⁴ Ключът отключва интерпретативен режим. Той диалогизира с текста източник, отправя естетически или идеологически послания, добавя престиж и разполага произведението в междутекстова мрежа. А в случая с този сборник можем да кажем, че го разполага и в автотекстуалната мрежа от текстове на самия Софроний Врачански. Сборникът разполага с цяла връзка ключове, които отключват различни врати в лабиринта на тълкуванията. Или, казано другояче, разглежданият ръкописен корпус на Софроний Врачански има най-малкото един „междутекстов триъгълник“¹⁵ или дори по-сложна геометрична фигура, ако вземем предвид и сентенциите преди първото съчинение, посветено на православното християнство.

Ако използвайки подходите на анализа през поетиката на автотекстуалността, можем да видим повторение на проблема за времето между събиращия всички нишки начален епиграф, мога да го нарека „мастър-епиграф“, и Софрониевата автобиография. Ще представя няколко формални характеристики на самата книга. Тя е сборник от 365 листа, като първите два трактата са съшити заедно, третият трактат е съшит с автобиографията и после всичко е събрано заедно, подвързано с дървени и кожени облицовки, украсено с позлатени елементи и закопчалки. В историята на рецепцията на този сборник често останалите произведения са подминавани, внимание най-вече е представлявала автобиографията. Дори пред XX век някои изследователи правят предположение, че *Житието* е писано отделно, че някъде загубен или потънал в руските архиви е оригиналът на труда, а това, което е стигнало до нас, е ръкописен вариант на текста, който авторът е решил да съшие с други произведения. Дори са се правили предположения, като това на В. Киселков, че *Житието* не е написано през 1805, а по-късно и по-близо до смъртта на автора си.¹⁶ Обаче на друго мнение са онези учени, като Татяна Копреева, които тъкмо на базата на общата фолиация

¹² ПИКИО, Р. Функция на библейските тематични ключове в литературния код на православното славянство. – В: *Православното славянство и старобългарската културна традиция*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 390–391.

¹³ Пак там, с. 391.

¹⁴ ИГОВ, А. *Знамена и ключове: поетика на епиграфа*. София: Жанет 45, 2022, с. 78.

¹⁵ Пак там, с. 67.

¹⁶ КИСЕЛКОВ, В. *Софроний Врачански. Живот и творчество*. София: БАН, 1963, с. 160.

и номерация между трактата за исляма и автобиографията твърдят, че Житие и страдания е тенденциозно сложено накрая на сборника.¹⁷ Същевременно в съдържателен план и двете творби отделят много внимание на османските турци и на отношението им към християните. Не на последно място и двете творби – преводът и оригиналното произведение на Софроний – съдържат белетристични фрагменти, анекдотични случки, описания на исторически събития, но просто с различен мащаб и фокус.

След като включихме в този автотекстуален анализ и епиграфите, с по-голяма вероятност може да се твърди, че оригиналната автобиография представлява повторение на заложената в епиграфа представа за битуването на Аза в историческото време. Епиграфът ключ е пуснал времето да се редуцира, докато стигне до личното биографично време на Софрониевия живот, и в завършека на автобиографията с цитата, с който този текст започна, виждаме целите на автора – да напише няколко текста за народна полза, като част от българската общност и за нейно благо.

Има известна проблематичност в назоваването на тези сентенции като епиграфи. Единият проблем е в това, че сборникът съчетава преводни и оригинални творби, а и преводните творби съдържат понякога толкова малко следи от своя оригинален автор, че са едва ли не авторизирани и подписани само от българския книжовник. Този елемент усилва полифонията и затруднява пълното атрибутиране на авторство върху творбите, под които Софроний е сложил подписа си. Другият проблем е дали могат да се наричат „епиграфи“ тези начални цитати, когато не са от печатни книги. Стига ли това, че наподобяват печатни книги или съдържат намерение за печат, за да бъдат наречени епиграфи.

И двата проблема произтичат от т.нар. преходен характер на творчеството на Софроний Врачански между средновековния тип книжнина и тази от модерен тип, както и между ръкописната и печатната книга, ако приемем, че „Книга за трите вери“ е проект за печатна книга. Но те са продуктивни за раждането на новото, за появата на авторството, за утвърждаването на стила и почерка на този значим и обаятелен автор.

Между впрочем още младият свещеник Стойко от Котел е бил добър майстор в подвързването и везането на книги. Занаятът изисква комплекси умения: първо пишеш, после съшиваш, после прибавяш дървените корици, облицовани с кожа, притуряш златните орнаменти и сребърните или кожені закопчалки. А от вътрешната страна залепяш още листи за стабилност и прегледност на кориците. И когато всичко това е готово, може да вземеш да напишеш нещо и с него да поставиш конец, нещо като „Времето е в нас и ние сме във времето“ – финален калиграфски штрих към цялото произведение.

Направеното сравнително наблюдение показва няколко неща. Софроний отдавна има интерес към темата за времето и тленността и способността

¹⁷ КОПРЕЕВА, Т. *Немеркнуций свет: Из истории книжных связей Болгарии и Руси XI – начале XIX века*. Велико Търново: ПИК, 1996, с. 197–236.

на хората да влияят върху историческия ход. Също така Софроний явно познава практиката да се поставят епиграфи в печатни книги на други езици, и някак я трансформира при оформлението на своите ръкописи, наподобяващи старопечатни книги. Когато цитира библейския текст, българският книжовник посочва чий е цитатът, а когато цитира сентенция, не се интересува от произхода ѝ, не реферира към Овидий или Хуберниус, а превръща сентенцията в тематичен ключ за същинските текстове в своя сборник.

Софроний прави всичко възможно да впише себе си във времето. Той владее изкуството на мемоара. Усеща се комфортно да употребява средновековни референциални похвати и тематични ключове, обаче получил достъп до печатните книги, които превежда и адаптира, той създава в корпусите си продуктивни ядра, които събуждат авторството. Така той експериментира с игрите между повествувател и герой, за да извае полезен образ на страдалец и грешник. Този образ приживе му гарантира покровителство от войводите и духовниците във Влашко, а по-късно му отрежда място сред образците в българската литература.

ИЗВОРИ

РНБ – Погод. 1204. Софроний Врачански. Книга о трех религиях и автобиография, л.1-362.

ЛИТЕРАТУРА

АРЕТОВ, Н. *Софроний Врачански: живот и дело*. София: Кралица Маб, 2017. [ARETOV, N. *Sofroniy Vrachanski: zhivot i delo*. Sofia: Kralitsa Mab, 2017.]

ДАСКАЛОВ, Р. Ако е за Българско, то времето е в нас и ние сме във времето; то нас обръща и ние него обръщаме. – *Култура*, VII, 19. 02. 1999: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/2055> (прегл.10.07.2025). [DASKALOV, R. Ako e za Bǎlgarsko to vremeto e v nas i nie sme vǎv vremeto; to nas obrǎshhta i nie nego obrǎshrame. – *Kultura*, VII, 19. 02. 1999: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/2055> (pregl 10.07.2025).]

ИГОВ, А. *Знамена и ключове: поетика на епиграфа*. София: Жанет 45, 2022. [IGOV, A. *Znamenata i kljuchove: poetika na epigrafa*. Sofia: Zhanet 45, 2022.]

КИСЕЛКОВ, В. *Софроний Врачански, живот и творчество*. София: Издателство на БАН, 1963. [KISELKOV, V. *Sofroniy Vrachanski, zhivot i tvorchestvo*. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1963.]

КОЗЕЛЕК, Р. *Пластовете на времето*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2002. [KOZELLECK, R. *Plastovete na vremeto*. Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto, 2002.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i sǎtvorenie: poetika na avtotekstualnosta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КОПРЕЕВА, Т. *Немеркнущий свет: Из истории книжных связей Болгарии и Руси XI – начале XIX века*. Велико Търново: ПИК, 1996. [KOPREEVA, T.

Nemerknushtii svjet: Iz istorii kniznyh svyazej Bolgarii i Rosii XI–nachalo XIX vekov. Veliko Tărnovo: PIK, 1996.]

ЛЕВСКИ, В. *Документи, в два тома.* Т. 1 Факсимилно издание на документите. Съст. Крумка Шарова и колектив. София: ОК „Васил Левски“, НБ „Св. св. Кирил и Методий“, 2000. [LEVSKI, V. *Dokumenti, v dva тома.* Т. 1. *Faksimilno izdanie na dokumentite.* Săst. Krumka Sharova i kolektiv. Sofia: OK “Vasil Levski”, NB “Sv. sv. Kiril i Metodii”, 2000.]

ЛЕКОВ, Д. *Вечното в българската възрожденска литература.* София: Ариадна, 2008. [LEKOV, D. *Vechното v balgarskata vazrozhdenska literature.* Sofia: Ariadna, 2008.]

ПАВЛОВ, И. Археографические и источниковедческие заметки о рукописях светителя Софрония, епископа Врачанского, публикуемых в настоящем сборнике. – В: *Св. Софроний епископ Врачански. Катехизически, омилетични и нравоучителни писания.* София: Синадално издателство, 1989, с. 647–666. [PAVLOV, I. Arheograficheskie i istochnikovedcheskie zametki o rukopisjah svetitelja Sofronija, episkopa Vrachanskago, publikuemyh v nastoyashtem sbornike. – V: *Sv. Sofroniy episkop Vrachanski. Katehisitcheski, homileticheski i nravouchitelni pisaniya.* Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1989, s. 647–666.]

ПИКИО, Р. Функция на библейските тематични ключове в литературния код на православното славянство. – В: *Православното славянство и старобългарската културна традиция.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 385–435. [PICCHIO, R. Funkcia na biblejskite tematichni ključove v literaturnia kod na pravoslavното slavjanstvo. – V: *Pravoslavното slavjanstvo i starobalgarsakta kulturna traditisia.* Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 1993, s. 385–435.]

РАДЕВ, И. *Софроний Врачански. Живот и дело.* София: Наука и изкуство, 1983. [RADEV, I. *Sofroniy Vrachanski. Zhivot i delo.* Sofia: Nauka i izkustvo, 1983.]

ТОПАЛОВ, К. *Възрожденци.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1999. [TOPALOV, K. *Vazrozhdentsi.* Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 1999.]

TIME, EPIGRAPH AND AUTOBIOGRAPHY: ON AUTOTEXTUALITY IN SOFRONIY VRACHANSKI

Abstract. The present paper deals with the autotextual potential of the codex “Book of Three Religions” written by Sofroniy Vrachanski in 1805. The main hypothesis, inspired by Radosvet Kolarov’s term “autotextuality”, is that the organization of the volume of three translated theological works on the Abrahamic religions and the original autobiography of the author correspond with a deliberately designed “epigraph”. The text of the “epigraph” is a maxim that can be regarded as a key for interpreting the whole logic of the volume. The maxim, which dates back to Antiquity coincides with Sofroniy’s idea of the different modes of time that define the role of humans as agents in global historic events. **Keywords:** autotextuality, religious treatises, epigraph, concept of time, autobiography

Nadezhda Alexandrova, associate-professor, Ph.D
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
ORCID ID: 0000-0001-8009-0664
E-mail: n.alexandrova@slav.uni-sofia.bg

Невена Михова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ПОВТОРЕНИЕ И СЪТВОРЕНИЕ.

ПЕТКО Р. СЛАВЕЙКОВ „КАК СЪМ СТАНАЛ ГАЙДАР“

Резюме. Статията се фокусира върху творческата легитимация на П. Р. Славейков при появата на първото самостоятелно редактирано от него издание. Текстът интерпретира вътрешнотекстовите механизми, свързани с изработването и тестването на писателски роли, с мултиплицирането на креативни фигури и с изграждането на собствен персонален мит в контекста на възрожденската публичност. В този случай ни интересува особеният акцент върху създаването на писателя като един незавършен акт на инициация, затворен в мултиплициращата се итеративна схема на ставането.

Ключови думи: П. Р. Славейков, в. „Гайда“, креативни фигури, междутекстови връзки, възрожденска журналистика

Когато през 1863 г. излиза първият брой на вестник „Гайда“, фигурата на гайдаря е изцяло интегрирана в социалното пространство, в което Петко Р. Славейков броди като все още неинтегриран. В качеството си на „писател“, който мечтае да стане „пъдар“, но преди това е бил и „даскал“, и „астроном“, той споделя социалното пространство на равна нога с персонажите, които описва. Макар и калън в занаята, социалноисторическият момент не е узрял за неговото пълноправно включване в публицистичния дискурс на печата, където писателската фигура на Славейков се оказва дискурсивно неподслонена. Това е драмата на ранномодерния възрожденски хуманист, който все още търси своята платформа и тества езика си, пародийно хиперболизирайки вкусовете и нагласите в обществото. Новите представи за света вече не трябва да се подчиняват на сляпа вяра и утвърдени авторитети, а да тръгват от обосновани съмнения и рационални съждения.

Първият български „сатирически вестник“ излиза с ясната амбиция да „свестява“ българите, но още програмната статия „Развестие“ (1863) насочва към личността на свестяващия, към инстанцията, която притежава правото да отправя послания, коригиращи социокултурните навици в общността:

Долуподписаний развестявам на сичките по света мъжки и женски българи, че моя милост, след толкоз и толкоз беди и теглила, що прекарах най-подир, изкара ма честта ми гайдар да стана. Как стана и отиде тази моята работа, любопитните могат да са научат от Гайдуничката ми (...)

Дядо ви Дудрин¹

¹ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Развестие. – *Гайда* (Цариград), I, 1863, № 1 (15 апр.), с. 1.

Биографията на твореца присъства като организиращ принцип на цялата му хумористично-сатирична публицистика, като вътрешнотекстов механизъм, изтъкан от устойчиви мотиви и сюжетни вариации.² Обикновено думите и действията на субекта автор са насочени против статуквото, често отстояват алтернативна позиция и се тиражират от самия него под различни писателски маски, креативни фигури и присвоени социални роли.

„Гайдарският разказ“, както го нарича Славейков, е публикуван в продължение на пет броя на вестника от 1863 и 1864 година.³ Той представлява дълга и пространна легитимация, основана на припомнянето и повторението като смислопораждаща матрица, биологично задвижвана от персоналната активност на субекта. В него са упоменати драматичните последици от критичните статии срещу гръцкото духовенство, чорбаджиите и гръкоманите, от конфликта с търновските владци, засегнати са учителските странствания и „астрономическите“ подвизи, не са отминати дори семейните неприятности в името на занаята. Това са многократно споделяни иносказателно интерпретирани биографични факти, превърнати в устремено напред креативно ядро на повторение, способно да произвежда ново съдържание и да се актуализира непрестанно в нови писателски маски. Дискурът на тези текстове е едновременно фактуален и фикционален, което ги асоциира с типологията на традиционно-фолклорното художествено съзнание, което работи на принципа на имплицативната съотнесеност. Движението между фикционалното и реалното пресича граници, руши жанрови и житейски правила, но позволява презентацията на неограничен брой социални роли, които делегират правата си и овластяват писателския глас.

С разказа за перипетиите около получаването на името „Гайдар“ Славейков се сдобива с авторитета и правото да бъде легитимният глас на „пет милиона българи“. В структурата на вестника авторството е пълномощие, което се делегира от социокултурната общност, която може да се разпорежда с него. Словото на публициста е мотивирано като колективно почерпени предписания за правилно обществено поведение, а не като плод на лични съображения. По тази причина Славейков търси статута на защитеност, присъщ на народната повествователна прагматика, в която разказът е този, който предава традиционното знание и пази спомена.⁴ Подобна функция изпълняват сюжетите на колективната памет, инфилтрирани в публицистичния език на Славейков. Те присъстват под формата на тематични мотиви или вставни жанрове. Тяхната задача е да действат като референтни кодове, насочващи рецепцията на посланието, заключено в публицистично-

² В „Авторът post mortem“ Р. Коларов реабилитира концепта „автор“ като текстова фигура и културен знак, като емпирично тяло и социален субект. Вж.: КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 10–32.

³ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Гайдуничка. Как съм станал гайдар. – *Гайда* (Цариград), I, 1863/1864, № 1, 5, 8, 12, 19 (15. апр. 1863 – 4 май 1864).

⁴ Вж.: ЛИОТАР, Ж. Ф. *Постмодерната ситуация*. София: Наука и изкуство, 1996.

то цяло. Подвеждането на едно повествование под такъв модел на повтарящи се механизми е характерно за устните, митоподобни или сказоподобни, форми на езика.⁵ Така вестникът съхранява традиционното повествователно начало и същевременно обхваща действителността.

В образа на „гайдатора“, като креативна фигура Славейков слива автор и персонаж в категорията на авторитета. В духа на размишленията на С. Аверинцев авторът (Auctor) е „nomen agentis“, т. е. представлява субект на действието, а авторитетът (Auctoritas) обозначава определено негово свойство.⁶ Във в. „Гайда“ статусното свойство на гайдара (Auctoritas) и авторската интенция на публициста (Auctor) влизат в сложни субектно-обектни и субектно-субектни взаимоотношения, които налагат извода за субектен синкретизъм на авторство и авторитет в рамките на креативната стратегия на изданието. Този тип авторство поставя субекта на говоренето в обратна перспектива по отношение на предмета на изказването. Редакторът-гайдар не просто създава текста, но той е част от него, едновременно автор и негова функция. Той е част от референцията и същевременно неин създател. Това е особен момент на преход от живото културно наследство към новия повик на времето, към рефлексията и саморефлексията на мислещия човек, който е едновременно „вътре“ в традицията, но и неин страничен наблюдател.

Преди да разкаже за раждането на гайдара, Славейков се връща отново към извървения път и хвърля ретроспективна светлина върху генеалогията на новосъздадения персонален глас, която ни връща в началото на 50-те години. Публицистичният заряд на неговите текстове се ражда най-напред в полемиката с гръцките вестници – с техните „филолози“, владци и националисти. Както отбелязва Андриана Спасова, съперничеството между двете нации се опира на взаимно уподобим и близък идеологически инструментариум, пряко свързан с утвърждаването на националната идентичност.⁷ Славейков ревниво следи всяко тяхно слово, отронено по адрес на българското име, и светкавично реагира с пламенна защита във вид на дописки, изпращани до „Цариградски вестник“ (1848–1862).⁸ Още тогава със своите смели и целеобхватни публикации той

⁵ РАКЪОВСКИ, Ц. „Онези думи“. Поглъщането на историята (Автобиографичните откъслечи на Петко Славейков). – *LiterNet*, № 4 (41) 09.04.2003: <https://liternet.bg/publish4/crakiovski/prslaveikov.htm>.

⁶ АВЕРИНЦЕВ, С. Авторство и авторитет. – В: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: Наследие, 1994, с. 105–125.

⁷ СПАСОВА, А. Алгоричен и памфлетен разказ в басните и публицистиката на Петко Р. Славейков. – В: *Zeszyty Cyrillo-Methodiańskie (Cyrillo-Methodian Papers)*, Vol. 13, 2024, с. 108–124.

⁸ Полемичната статия срещу гръцкия филолог Георгиос Цукала, публикувана през 1852 г. в „Цариградски вестник“, младият публицист придружава с басня и стихотворение. Така той не просто допълва своята аргументация за етническите основания на българския народ, а изгражда цялостен наратив, предназначен за различни нива на рецепция. Вж.: СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Към високоучения гръцки филолог във Филипоград. – *Цариградски вестник* (Цариград), II, 1852, № 69 (12 ян.).

успява да си спечели признанието на четящите си сънародници. Постепенно фокусът на полезрението му започва да се премества към „вътрешните“ проблеми. Открито и смело той започва да критикува пасивността на учителите, общините, „първенците“: „Който живее само за себе си, не е достоен да живее. Аз ти прощавам мързела, дали ще и родът ни да те прости? Или ти не си българин? Или не имаш никакви обязанности към отечината си?“, пита Славейков учителя Спиридон (Трявна, 1850).⁹

Любопитен факт е, че недоволството му намира отражение първо в лична кореспонденция, а по-късно се оповестява публично, което позволява да се проследят документалните предпоставки на текстовете, които притежават висока степен на иносказателност. Те започват да се появяват в средата на 50-те години в „Цариградски вестник“ – „Господине Вестникоиздателю“ (1856), „Второ Тозлушко писмо“, „Господине отписователю, който си в Цариград“ (1858) – и продължават по страниците на вестник „България“ под общия знаменател „Книжовни забележвания“ (1859–1862). Тук са публикувани емблематични текстове като „Нова година, нов поп“ и „Трявна, 1859 през Малък Сечка на втори“. Именно тези художествено-публицистични обобщения предизвикват многократно тематизирани проблеми на публициста с властта и стават повод за неспирни гонения от учителски места, преследвания и арести. Това не спира дръзкия „списател“ да продължи по същия път с обнародването на сатирични материали, посветени на владишките безчинства. Нещо повече – към тях той добавя уточнението „истинно събитие“ („Григорова сватба“, „Кръщенето на едно дете от Григоровата компания“, 1862). Макар сътрудничеството му в сп. „Български книжици“ да се отличава с по-ярко изразена литературна насоченост, и тук – в рубриката, която води: „Въпроси и отговори“ – Славейков помества шеговити текстове с афористична подплатеност. Както отбелязва Катя Станева, това е ренесансовият глас, който руши авторитети; той е „скандализиращ и дискредитиращ, демаскиращ глас, който е много различен от гласа на националната вътрешност и напрегнатост“¹⁰.

Тези текстове карат изследователите да твърдят, че именно Славейков полага основите на фейлетона в предосвободенската журналистика. Те обаче така и не стигат до съгласието дали П. Р. Славейков овладява този жанр, или опитите му се ограничават в така наречените „предфейлетонни“, „дофейлетонни“ и „фейлетоноподобни“ форми.¹¹ Почти единодушно е

⁹ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. До Спиридон. – В: СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Съчинения. Т. 8. Писма. София: Български писател, 1982, с. 48.

¹⁰ СТАНЕВА, К. Фрагменти от смеховата култура на Българското възраждане. Петко Славейков. – *Български език и литература*, XLIX, 2008, № 3, с. 3–20.

¹¹ Вж.: ТАРИНСКА, Ст. *Прозата на Христо Ботев*. София: Наука и изкуство, 1966; УНДЖИЕВА, Ц. Фейлетоните на Петко Славейков и народното творчество. – В: *Фолклор и литература*. София: БАН, 1968, с. 89–102.; ХОЛЕВИЧ, Й. Парадоксите на жанра (Фолклорът и създаването на фейлетона през Възраждането). – В: *За литературните жанрове през Българското възраждане*. София: БАН, 1979, с. 172–188.

мнението, че публикацията в бр. 2 на в. „България“ – „Нова година, нов поп“ (1859) – е първата издържана фейлетонна творба в българската литература. Тя „удивлява със стройната си, завършена композиция, със своята значителна за времето си стилна и жанрова избистреност“, пише Цв. Унджиева.¹² Недостатъчно обоснован обаче остава въпросът как Славейков овладява жанра още през 1859 г., а впоследствие рядко прибегва към него, завръща се към жанровата нестабилност и се самоограничава в рамките на „хумористични или сатирични дописки, статии, известия, в които често пъти нахлуват образни фейлетонни елементи“¹³. Не става ясно защо този успешен жанров опит, реализиран на страниците на Драган-Цанковия вестник, не се усъвършенства на територията на собствените му периодични издания с хумористично-сатирична насоченост. Обикновено нормативното „въоръжение“ на жанра се препъва в „имплицитната жанровост“ на творбите.¹⁴ Големият препъникамък се оказва близостта с фолклора, която въпреки усилията да се тълкува в светлината на художествения дискурс – като похват, заимстван маниер, стилизация с цел постигане на по-голям художествен ефект – все пак си остава „парадокс на жанра“.¹⁵ Има право Цв. Унджиева, когато твърди, че: „Трудно е понякога да се разграничи стилизацията на фолклорни наеви в тях (във фейлетоните, б. м., Н. М.) – стилизираната простота, непосредственост, наивност, от елементите на неизбежния може би за всяко начало наивитет и примитивност във виждането и претворяването на действителността“¹⁶. Всъщност Славейков не само заимства похвати от традиционния фолклор, но се придържа към конструктивните принципи на неговата поезика, приема функционалния аспект на неговата комуникативна структура. Очевидно е, че тук става въпрос за „трансформация на функциите на фолклора“¹⁷ и включването им в публицистичния дискурс, а не за художествен похват, използван за целите на фейлетонния жанр.

Хумористичната рефлексия на действителността намира отражение и в издадените „Нова мода календар за 1857“ и „Смешен календар за 1861“, които подготвят почвата за бъдещи художествени експерименти и новаторски решения.¹⁸ Още в този период се очертава специфичната двуплановост на Славейковата текстуалност. Тя се състои в обединяването на фиктивния хумористичен сюжет, присъщ на „народната“ словесност, с жизнената и обществена правда. Това са текстове, които въстават срещу автоматизираната вестникарска реторика и със средствата на пародийното градят публицистика от нов тип, в която Славейков изковава цялостен език, в чийто хоризонт

¹² УНДЖИЕВА, Ц. Цит. съч., с. 89–102.

¹³ Пак там, с. 90.

¹⁴ Вж.: ПАНОВ, А. *Поезията на Христо Ботев*. Том I: *Художествена система на Ботевата поезия*. София: Александър Панов, 2012, с. 66.

¹⁵ Вж.: ХОЛЕВИЧ, Й. Цит. съч., с. 172–188.

¹⁶ УНДЖИЕВА, Ц. Цит. съч., с. 89.

¹⁷ ХОЛЕВИЧ, Й. Цит. съч., с. 187.

¹⁸ Вж.: МИХОВА, Л. *Българските календари*. Пловдив: Полиграф, 1995, с. 6.

съществуват множество роли и позиции на говоренето, в които са въввлечени и читателите, принудени да приемат ексцентричната му езикова игра, провокираща собствените им езикови навици. Неговият речник притежава активна форма, която подрежда действителността, като освен своя предмет – означава и друго понятие, което не идва само вертикално отдолу, а сочи хоризонтални връзки, създавайки собствено семантично поле.

В този случай ни интересува особения акцент върху създаването на писателя като един незавършен акт на инициация, затворен в мултиплициращата се итеративна схема на ставането. Това са недонаправени текстове, повечето завършващи с обозначението „следва“. Тяхната недосътвореност се превръща в биографичен актив на автора, във виртуална фигура на континуитета, в която „писателят“ се разтваря чрез различни текстови игри, автоцитати и автопародии. Според Юрий Лотман ключът към разбирането на този проблем се крие в наличието на категориите „начало“ и „край“, характерни за вторичните моделиращи системи. За разлика от тях естественият език моделира времето „не като нещо ограничено между началото и края, а по принципа на едновременността със съобщението или на една или друга степен на отдаленост от него в посока към предходното или следващото“.¹⁹ Лотман подчертава, че при текстовете, които изявяват незавършеност или незапочнатост, това е специфичен похват. Писането при Славейков е непрекъснат процес на ставане, на конструиране на различни идентичности с помощта на езика.

Още появата на Медникаров в „Цариградски вестник“ през 1856 г. регистрира оттеглянето на вече родената писателска фигура на Славейков и подготвя почвата за нейното дискурсивно разслояване в диалога с Даскалчето:

– Славейков? Кой е той? – Петко Рачов? – „Хъ! Наш’то мазило ли? Кога са прославеи меретя (проклетия – б. м., Н. М.)! Остави го, и той си взе двете пари. Пери са, пери, като рак на бързей, смазаха му гугелите и той сега са омърлуши над меховете, не го е чут никакъв.“²⁰

Писателят обаче съществува и е опасен – още повече, когато прибягва до това, което Р. Коларов определя като „синдром на а-топичността“ – разминаване със себе си, преминаване в друга роля, стремеж към маргиналност, разколебаване на собствената идентичност.²¹ Появата на Медникаров бележи ритуалното излизане на Славейков от реалното житейско пространство и влизането му в една фикционална реалност, населена с абсурдно-причудливи социални роли. Това е стъпка към самоотрестаряването на субекта,

¹⁹ ЛОТМАН, Ю. За моделиращото значение на понятията „край“ и „начало“ в художествените текстове. – В: Ю. ЛОТМАН. *Поетика. Типология на културата*. София: Народна култура, 1990, с. 321–325.

²⁰ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Господине Вестникоиздателю. – *Цариградски вестник*, VII, 1856, № 306 (8 дек.), с. 16. Текстът се предхожда от редакторска бележка: „Следующата от Тузлук статья много е любопитна и нека читателите с внимание да я прочетат“.

²¹ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 29.

към формирането на творчески аз, който търси себе си в раздвоена аксиологическа система. Той взаимодейства с нея от позицията на функционална несъединеност и неразделност.

Историята на Медникаров е презентирана като история за писателското каляване, за патилата, премеждията и теглилата, които привидно се придвижват към някакъв край:

Благодарям на наш'то Даскалче на писмото, аз вече бях присвоил титлата писател. Пустото име Медникаров на писателщина мирише. И какво друго можех да бъда, ако не писател?! Цяла една нощ на полугара са калих в писателското Байро (казан, каца – б. м., Н. М.) и станах от върха до петите писател, цял целеничка.²²

Тази писателска завършеност сякаш ознаменува края на теглилата, но както отбелязва Цв. Ракъовски, страданията при Славейков са „нещо като де-трагедизиран наратив“, те са комични и доста курioзни. Друго, на което Ракъовски обръща внимание, е, че Славейков разказва живота си в „откъслеци“, а повествованието не може да сключи своята логика, не може и да върви в постъпателна посока, защото откъслеците на няколко пъти започват от една и съща точка, няколко пъти разказват една и съща история, която повтаря „сюжетите на езика“.²³

Писателското каляване на Медникаров става „през големия Котларов Сечко срещу Водокръщи, 1858“, което ражда нова креативна фигура, нов писателски глас в лицето на Котларов, който предприема същите действия на дистанциране от предходника, обвинения в безотговорност и непостоянство, които обаче отново реферират към автентичната авторска фигура:

(...) г-н Медникаров докара пред дюгения ми една кола, наръча ми кой откъдето донесе някои новини да ги прибирам да са не пилеят (...)

Ще ида, каза, до Арбанаси; (...)

Отиде, че са не върна – нема го никакъв и до днес. Чувах изпреди на полугаря бягал, крил са нам къде си, изподире го разбрах на Балкапан нам какъв си пълномощник бил, още подир го чух на Фенер махлебашия станал и сега не зная накъде е повлякъл мъглите.²⁴

Елементите на повторителност, които мотивират появяването на Котларов, възпроизвеждайки ситуацията с изчезването на Славейков и появата на Медникаров, влизат в „улея на структурно-семантичните следи“ (Р. Коларов), които авторът свързва с раждането на нова креативна фигура в публици-

²² СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Историята Медникарова. Второ Тозлушко писмо. – *Цариградски вестник*, VIII, 1858, № 363 (26 ян.), с. 74.

²³ РАКЪОВСКИ, Ц. Цит. съч.

²⁴ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Господине отписователю, който си в Цариград. – *Цариградски вестник*, VIII, 1858, № 387 (12 юли), с. 162.

стичния дискурс. Целта на ретроспективното движение е отгласкване от вече създадения вариант и представяне на негови други лица. Те обаче ползват посредничеството на вече съществуващата традиция, не могат да я заобиколят и елиминират, защото се нуждаят от нейната легитимираща памет.

Авторепрезентативната схема на писателското ставане при Славейков е фокусирана върху фрагменти от живота като незавършена картина, актуализираща преживяването по схемата „патил – случайна среща – съвети на доброжелател – семейни неприятности – случайна среща – прозрение за собствената себerealизация“. Тази копирана ретроспекция функционира като пораждаща матрица, с чиито потенциали Славейков се забавлява, преобръща и развенчава, създавайки серия от паралелни текстове, в които се самопародира и новопрезентира. Според Р. Коларов това е особен вид междутекстова повторителност, която помни адресите и движението между творбите, превръщайки тези преходи и трансформации в своя стратегия. Това завръщане към вече изпробван образец е механизъм за създаване на ново чрез използване на „паметовите следи“ на предшестващия текст за строителен материал: „Старият текст вече не е просто посредник на новото – то влиза в самата негова структура, т. е. превзема го отвътре“.²⁵

Диалогът, който е ключов компонент на авторепрезентативната схема, винаги клони към темата за произхода на авторитета, за ставането на писателя, но и за провалената комуникация с другите. Прекъсванията, въпросите и възклицанията, цялата миметическа реч със събеседниците му манифестира разноречието и взаимното непроумяване. Темата е прокарана през различни гласове, чрез които авторът въвежда самия себе си като персонаж с абсурдни функции. Например Славейков съветва Медникаров да отиде в Арбанаси да намери „празни кафези, дето са продавали кокошки“, да ги напълни с новини и да ги изпрати на вестника.²⁶ По същия модел Котларов ги завързва в снопове, за да ги побере в колата²⁷, а Гайдара ги продава като стока, простряна върху импровизирана сергия на меха.²⁸ Търсенето на подръчни съдове с висока вместимост като коли, кошове, кафези, обозначаващи жанровата семантика на възрожденския информационен поток, се превръща в помнещ се образ, във виртуална фигура, възпроизвеждана в повторителност. Същото се отнася и за времепространствените координати.

Най-често именно географско-климатичните повторения се превръщат в генеративни ядра на сътворението в Славейковата креативна нагласа. В тях е заложена критиката към действащата журналистическа практика: „Аз чета, че в Търново немало дъжд, чета, че ударило град“²⁹, оплаква се Медни-

²⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 72.

²⁶ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Историята Медникарова. Второ Тозлушко писмо*, с. 74.

²⁷ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Господине отписователю, който си в Цариград*, с. 162.

²⁸ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Обявление. – Гайда* (Цариград), II, 1864, допълн. към № 10 (28 септ.), с. 87.

²⁹ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Господине Вестникоиздателю*, с. 16.

каров, прокарвайки разграничителна линия между „от-писователи“, които се занимават със „сnižенията на тепломерите“ и „с-писователите“, които променят действителността. Незначителна подробност е, че самият Медникаров не може да пише и търси помощ от Даскалчето да „стъкне“ писмото до Газетарина. Да присвоиш ролята на писател, който не може да пише, е изненадващ ход, адресиран към възприемател като овчарчето Лило, което не може да разбере: „Списател, какъй то списакел, кузи ли си купил или?“³⁰.

Според наблюденията на Якоб Буркхарт хуманистите били абсолютно необходими за две неща – да съчиняват писма и да държат публично речи.³¹ Ако питаме Петко Р. Славейков – у нас това правят писателите. Ролята на ранномодерния възрожденски „списател“ е да полага специални грижи за запълване на пропастта между частно и публично, между битовия свят и публичната сфера. Той трябва да бъде специалист по интеркултурна комуникация, призван да води диалога между отделните социални слоеве и да търпи всички последици от това.

Както ще видим по-късно отново, климатично-географските повторения „През малък Сечко на втори“ и „Стара планина“ се превръщат в запазената марка на Славейков във в. „България“ (1859–1862) и стават типичен пример за търсене на отговорност от биографичната личност въпреки опита за „разпиляване“ на субекта. Славейков се оказва в тъмницата „гдето стоят убийците и други злодеици от тоя вид“ и е освободен да „живей и даскалува в Търново“, но със заповед да прекрати „сяко сношение с вестниците“, да не пише нищо, да не изпраща новини – „нито медникарски, нито пък котларски“.³²

Само две години по-късно Астронома в „Смешний календар за новата година“ (1861)³³ получава писмо от „Твоят досега още верен друг Медникаров“, което повтаря схемата на патилата-куриози във вертикално-синхронен ред и още веднъж документира заличената граница между календарите и периодиката в художествено-публицистичните превъплъщения на Славейков. Фигурата на Астронома, като креативна маска на авторския глас, присъства осезателно в наратива за „ставането на писателя“ с мотива за изкривяването на врата, за недъга и дефекта, който сменя перспективата, пречупва ъгъла на гледането и позицията на говоренето, влияе върху упражняването на занаята и намирането на място под слънцето. Именно „астрономството“ е поводът за непрестанното връщане в изходна позиция на писателя и търсенето на житейска реализация – в никакъв

³⁰ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Историята Медникарова. Второ Тозлушко писмо*, с. 74.

³¹ БУРКХАРТ, Я. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. София: Наука и изкуство, 1987, с. 190.

³² ЦАНКОВ, Д. Общ изглед на българските работи. – *България* (Цариград), I, 1859, № 9 (7 май).

³³ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Смешен календар за нова година. Астрономисан и написан от Петка Р. Славейкова*. Цариград: х. Д. Паничкова, 1861, с. 90–96.

случай като „дипломат“, а на полето – като пъдар, говедар и други, на които „нарицалото им свършва на ар“ – като Гайдар, защото звучи някак „по-благородно и деспотарствено“.³⁴

Ретроспектиращата легитимация „Как съм станал гайдар“ прокарва внушението за нуждата от мощен глас, който трябва да се чува от „сичките по света мъжки и женски българи“, асоциирани със стадо, което се нуждае от пастир, и територия, която се нуждае от пъдар. Събирането на стадото и опазването на територията е представено като „вокален кастинг“ за претендентите – не е достатъчно да ходиш, да обикаляш, да тичаш, да гониш и да пазиш – „Хаир, те гласовит пъдар искат, че нека пъргав и да не е; да ходи да са излежава под сенките, ама да може да вика“.³⁵ Преходът от гледането (астрономството) към викането (акустичното артикулиране на видените образи) е поемане на биографична отговорност, превръщаща автора на календари в редактор на собствен вестник, защото сътрудничеството в чужди издания с умерен тон също се осмисля като „празен труд“ – „не хващат дописките място“, споделя Славейков на Н. Михайловски.³⁶ Затова той използва езика, първичния смисъл като форма, за да установи вторично понятие. Като превръща думата „гайдар“ в друго означаващо, той анулира субстанциалните ѝ качества и създава от тях социален концепт, който обаче помни тези качества. В народните представи фигурата на гайдаря се възприема като служебна роля, тя не се свързва с конкретна индивидуалност, а с функция. Нейният статут е на призната от общността говореща инстанция, която има правото да взема отношение по въпроси, свързани с устройството на колективния живот и неговата ценностна система. Тази функция позволява на Славейков смело да заяви, че възнамерява сериозно да се вглежда „в калците на народните работи“ и когато се налага, „да брули злата круша със злия прът“. Той с гордост носи „злочестината“ да изгуби благоволенieto на силните на деня социални типажи, които „много са чумерят, като изказваш съборно мнението си за тях“. В техните очи гайдата „е грозна и омразна и затуй много хора не струват хас от гайдаря, но що сме криви ний, като занаята ни такъв“.³⁷ С подобни забележки Славейков „влиза“ в социалния статус на гайдаря, който е по традиция нисък. Той се възприема като човек, съзнателно поставил се в маргиналните пространства на социума. Словото му е белег за простонародност и бунтарство. То гради персоналния мит на писателя като рефлексивно самоописание, гледащо назад. Произходът на словото е условие за разбиране и критерий за истинност.

Биографичните елементи във фикционалната реалност на публицистичния текст действат като контролирана регресия към пър-

³⁴ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Гайдуничка. Как съм станал гайдар. – *Гайда*, 1864, бр. 19, с. 151.

³⁵ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Гайдуничка. Как съм станал гайдар. – *Гайда*, 1863, бр. 8, с. 62–63.

³⁶ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *До Никола Михайловски*, цит. изд., с. 52.

³⁷ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. Много здраве от Гайдата. – *Гайда* (Цариград), I, 1863, № 5 (13 юли), с. 36.

вични положения и вписват събитийния опит на личността в историята на настоящето. Интересното разказване на наподобяваща действителността история е реторично постижение на Славейков. То напомня художествената литература. Текстът фиктивно притегля съществуващото, персонажите си служат с автора, за да приемат образ и подобие – един „творчески аз“ и един „социален аз“, които общуват помежду си чрез персоналния мит за дискурсивно неприютения, но публично легитимен глас.

ИЗВОРИ

Гайдуничка. Как съм станал гайдар. – *Гайда* (Цариград), I, 1863/1864, № 1, 5, 8, 12, 19 (15 апр. 1863 – 4 май 1864).

Господине Вестникоиздателю. – *Цариградски вестник*, VII, 1856, № 306 (8 дек.), с. 16.

Господине отписователю, който си в Цариград. – *Цариградски вестник*, VIII, 1858, № 387 (12 юли), с. 162.

Историята Медникарова. Второ Тозлушко писмо. – *Цариградски вестник*, VIII, 1858, № 363 (26 януари), с. 74.

Към високоучения гръцки филолог във Филипоград. – *Цариградски вестник*, II, 1852, № 69 (12 ян.), с. 3–4.

Много здраве от Гайдата. – *Гайда* (Цариград), I, 1863, № 5 (13 юли), с. 36.

Общ изглед на българските работи. – *България* (Цариград), I, 1859, № 9 (7 май).

Обявление. – *Гайда* (Цариград), II, 1864, допълн. към № 10 (28 септ.), с. 87.

Развестие. – *Гайда* (Цариград), I, 1863, № 1 (15. апр.), с. 1.

СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Смешен календар за нова година. Астрономисан и написан от Петка Р. Славейкова*. Цариград: х. Д. Паничкова, 1861, с. 90–96.

СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Съчинения*. Т. 8. *Писма*. София: Български писател, 1982.

ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, С. Авторство и авторитет. – В: *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: Наследие, 1994, с. 105–125. [AVERINTSEV, S. Avtorstvo i avtoritet. – V: *Istoricheskaya poetika. Literaturnaye epohi i tipay hudozhestvennogo soznaniya*. Moskva: Nasledie, 1994, s. 105–125.]

БУРКХАРТ, Я. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. Прев. Хр. Костова-Добрева. София: Наука и изкуство, 1987. [BURKHART, Ya. *Kultura i izkustvo na Renesansa v Italiya*. Prev. Hr. Kostova-Dobrev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1987.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ЛИОТАР, Ж. Ф. *Постмодерната ситуация*. Прев. Т. Николов. София: Наука и изкуство, 1996. [LIOTAR, Zh. F. *Postmodernata situatsiya*. Prev. T. Nikolov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1996.]

ЛОТМАН, Ю. За моделиращото значение на понятията „край“ и „начало“ в художествените текстове. – В: Ю. ЛОТМАН. *Поетика. Типология на културата*. Прев. Т. Танчева. София: Народна култура, 1990. [LOTMAN, Yu. *Za modelirashoto znachenie na ponjatijata „kraj“ i „nachalo“ v hudozhestvenite tekstove*. – V: Yu. LOTMAN. *Poetika. Tipologija na kulturata*. Prev. T. Tancheva. Sofia: Narodna kultura, 1990.]

МИХОВА, Л. *Българските календари*. Пловдив: Полиграф, 1995. [MIHOVA, L. *Balgarskite kalendari*. Plovdiv: Poligraf, 1995.]

ПАНОВ, А. *Поезията на Христо Ботев*. Том I. *Художествена система на Ботевата поезия*. София: ИК „Александър Панов“, 2012. [PANOV, A. *Poeziyata na Hristo Botev*. Tom I. *Hudozhestvena sistema na Botevata poeziya*. Sofia: IK „Aleksandar Panov“, 2012.]

РАКЪОВСКИ, Ц. „Онези думи“. Поглъщането на историята (Автобиографичните откъслечи на Петко Славейков). – *LiterNet*, № 4 (41) 09. 04. 2003: <https://litenet.bg/publish4/crakiovski/prslaveikov.htm> (прегл. 29.05.2025). [RAKYOVSKI, Ts. „Onezi dumi“. Poglashtaneto na istoriyata (Avtobiografichnite otkasletsi na Petko Slaveykov). – *LiterNet*, № 4 (41) 09. 04. 2003: <https://litenet.bg/publish4/crakiovski/prslaveikov.htm> (pregl. 29.05.2025).]

СПАСОВА, А. Алгоричен и памфлетен разказ в басните и публицистиката на Петко Р. Славейков. – В: *Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie (Cyrillo-Methodian Papers)*, Vol. 13, 2024, s. 108–124. [SPASOVA, A. Alegorichen i pamfleten razkaz v basnite i publitsistikata na Petko R. Slaveykov. – V: *Zeszyty Cyrylo-Metodiańskie (Cyrillo-Methodian Papers)*, Vol. 13, 2024, s. 108–124.]

СТАНЕВА, К. Фрагменти от смеховата култура на Българското възраждане. Петко Славейков. – *Български език и литература*, XLIX, 2008, № 3, с. 3–20. [STANEVA, K. Fragmenti ot smehovata kultura na Balgarskoto vazrazhdane. Petko Slaveykov. – *Balgarski ezik i literatura*, XLIX, 2008, № 3, s. 3–20.]

ТАРИНСКА, Ст. *Прозата на Христо Ботев*. София: Наука и изкуство, 1966. [TARINSKA, St. *Prozata na Hristo Botev*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1966.]

УНДЖИЕВА, Ц. Фейлетоните на Петко Славейков и народното творчество. – В: *Фолклор и литература*. София: БАН, 1968, с. 89–102. [UNDZHIEVA, Ts. Feyletonite na Petko Slaveykov i narodnoto tvorchestvo. – V: *Folklor i literatura*. Sofia: BAN, 1968, s. 89–102.]

ХОЛЕВИЧ, Й. Парадоксите на жанра (Фолклорът и създаването на фейлетона през Възраждането). – В: *За литературните жанрове през Българското възраждане*. София: БАН, 1979, с. 172–188. [HOLEVICH, Y. Paradoksite na zhanra (Folklorat i sazdavaneto na feyletona prez Vazrazhdaneto). – V: *Za literaturnite zhanrove prez Balgarskoto vazrazhdane*. Sofia: BAN, 1979, s. 172–188.]

REPETITION AND CREATION. PETKO R. SLAVEYKOV “HOW I BECAME BAGPIPER”

Abstract. The article focuses on the creative legitimization of P. R. Slaveykov upon the appearance of his first self-edited newspaper. The text interprets the intratextual mechanisms related to the development and testing of authorial roles, the multiplication of creative figures, and the construction of Slaveykov’s own

personal myth in the context of the Bulgarian revival publicity. In this case, we are interested in the special emphasis on the creation of the writer as an unfinished act of initiation, enclosed in the multiplying iterative scheme of becoming. *Keywords:* P. R. Slaveykov, “Gayda” newspaper, creative figures, Revival journalism

Nevena Mihova, Sen. Assist. Prof., PhD

ORCID ID: 0000-0003-1197-1251

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: n.mihova@ilit.bas.bg

Калин Михайлов, проф. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

МОТИВЪТ ЗА СМЪРТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА СТОЯН МИХАЙЛОВСКИ: СВЕТОГЛЕДНИ НАГЛАСИ, ТЪЛКУВАТЕЛНИ КОНТЕКСТИ И МЕХАНИЗМИ НА ПРЕОБРАЗУВАНЕ

Резюме. Статията се интересува от това как мотивът за смъртта присъства в ранното и в късното поетично творчество на Стоян Михайловски. Като основни страни в смисловото ядро на този устойчив за цялото творчество на писателя мотив се очертават *общото усещане за мъртвина*, свързана със смъртта на идеалите и на основанията за социално действие в света, както и с „изтгляването“ на всяка надежда за обнова на човешкия род; *вселенските мащаби* на това бедствие и *неудовлетворителните за разума обяснения* за „тържеството“ на злото в световната история. Първоначално споменатите аспекти на мотива се разглеждат в рамките на ограничена по обем цялост, състояща се от циклите „Doloroso“ и „Varia“, взети от най-представителния и до днес за творчеството на писателя сборник с *подбрани негови творби* – „Божествен размирник“ (1987). Това дава възможност да се сблъскат и открият две основни и в много отношения взаимоизключващи се *светогледни нагласи* в творчеството на писателя, тясно обвързани с мотива за смъртта, но ориентирани към различни смислови хоризонти. Първият хоризонт, доминиращ при ранния Михайловски, е линейният, прогресистки хоризонт, вписан изцяло в рамките на земната човешка История, без излаз „нагоре“, отвъд нея. Вторият, характерен за късния Михайловски, не зачертава изцяло значенията на първия, но включва в своята картина вертикалното, трансцендентно измерение на битието. Като ключова творба тук, бележеща прехода между тях, е разгледан сонетът „Лама сабахтани!“ (1905). Във втората част на статията мотивът за смъртта при Михайловски се разглежда в *различен тълкувателен контекст* от този в „Божествен размирник“. Анализът се съсредоточава върху творби, почерпени от друг сборник, представителен за неговото творчество и *издаден приживе на писателя с активно негово участие* – „Съчинения. Том първий“ (1918). Целта е да се покаже как се осъществява *преобразуването* в смисловото ядро на мотива за смъртта, като се използват въведените от Радосвет Коларов автотекстуални понятия *инициационна творба*, *творба усилвател* и *творба експликатор*.
Ключови думи: Стоян Михайловски, поезия и философия, мотив за смъртта, Радосвет Коларов, автотекстуалност

В досегашните си изследвания върху Михайловски, последните две от които излязоха през 2024 г., съм следвал различни подходи. Първоначал-

но бях склонен да разглеждам ранното и късното му творчество поотделно. Така например първите ми статии още през деветдесетте години на миналия век са съсредоточени – с изключение на една, която посветих на „Поема на злото“ – върху късния Михайловски, и то главно върху периода 1907–1912 г. Основанията за това бяха, че творчеството на Стоян Михайловски след 1905 – годината, която се приема основателно за *преломна* в неговия житейски и творчески път заради оттеглянето му от активно участие в общественно-политическия живот – продължаваше да бъде до голяма степен непроучено¹. В заниманията ми с поета философ през последните години акцентът се пренасочи към „ранния Михайловски“² и главно към сборника му „Философически и сатирически сонети“ от 1895 г.³ А във времето между първите и последните ми статии за него се родиха и такива, в които противопоставях ранното и късното му творчество, възприети като идейно-тематични цялости, при това не само в режим на противопоставяне помежду им, но и чрез очертаване на процеси на прехождане от едното към другото.⁴

Как ще подхожда в настоящия случай? Първо ще направя важна *предварителна уговорка*. Познаващият донейде творчеството на поета философ (да се познава то по-пълно към днешна дата изглежда невъзможна задача⁵) няма да се усъмни в твърдението ми, че един от *подходящите* начини, по които могат да се прокарат междутекстови мостове над „пропастта“, делища ранния и късния Михайловски, е като се погледне към *повторението на устойчиви*

¹ Причините за това са комплексни, но немалък дял от тях са идеологически.

² Ще ползвам „ранен“ и „късен“ Михайловски и като синекдоха, съответно за „ранно“ и „късно“ творчество на поета. Би могло да се мисли, разбира се, и за още един Михайловски, който да бъде означен като „най-ранен“ и да бъде обвързан със стихотворните произведения на писателя преди 1978 г., издържани изцяло в традиционния възрожденски дух на епохата. То обаче не би било релевантно на основните смислови противопоставяния, които ме интересуват тук.

³ Вж.: МИХАЙЛОВ, К. Мотивът *He тпае нищо!* в сонетите на Стоян Михайловски. – *Cyrillo-Methodian Papers / Zeszyty Cyrilo-Methodiańskie*, бр. 13, 2024, с. 93–107: <https://journals.umcs.pl/zcm/article/view/17584>. Препращам само към едната от публикациите ми през 2024 г. – в качеството ѝ на пример, лесно достъпен онлайн. Сред причините за възобновяването на моите занимания с Михайловски е постепенното изпадане на автора на текста на всеучилищния химн „Върви, народе възродени“ (текстът е от 1892, а музиката на П. Пипков – от 1901 г.) в почти пълно забвение.

⁴ Вж. напр.: МИХАЙЛОВ, К. От идеята за Бога до личността на Бога – В: К. МИХАЙЛОВ. *Християнската литература – между вписването и отграничаването*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013, с. 131–145. Тук оставям настрана статиите, посветени специално на диалога между творчеството на Михайловски и това на други автори от неговото време като К. Христов и К. Величков.

⁵ Ето резюмирани накратко някои от причините за това: липса на събрани съчинения (неотдавна големият български специалист по Михайловски проф. Димитър Михайлов сподели с мен намерението си да се заеме с това начинание, което ще изисква по-голям екип от учени); големият обем (Михайловски е вторият по плодовитост автор след Вазов в следс-вобожденската ни литература); трудният за съвременниците ни слог на Ст. Михайловски.

мотиви, характерно за творческия му процес като цяло⁶. Някои от тях, сред които е и *мотивът за смъртта*, биха могли да бъдат разглеждани и като лайтмотиви, т. е. такива мотиви, които не само се характеризират с голяма степен на повторителност, но и имат по-голяма значимост от останалите.

Изхождайки от това лесно доказуемо твърдение, като начало ще противопоставя ранния и късния Стоян Михайловски в *рамките на организирана текстова цялост*, чийто сравнително неголям обем ще насити ефектите на съприкосновение, на оттласкване от и сблъскване между „двамата“ Михайловски и техните светогледни нагласи с по-голяма степен на интензивност и видимост и ще позволи да се открият *най-важните аспекти (можем да ги наречем и променливи) на мотива за смъртта* в творчеството на поета философ като цяло.

I. Светогледни нагласи и тълкувателни контексти в „Божествен размирник“ и в „Том първий“ от „Съчинения“ на Михайловски

Добър повод за подобно противопоставяне ми дава едно *съставителско решение*, проведено в магистралния и досега за михайловскознание-то у нас сборник „Божествен размирник“⁷. Сборникът, излязъл през 1987 г., съдържа различни по жанр и звучене творби на Стоян Михайловски, а също и богат тълкувателен коментарен апарат. Тук, в една от многото ценни пояснителни бележки на Румяна Койчева и Йосиф Каменов, отнасяща се до принципа, по който е подхождано при подбора на творбите в циклите „Doloroso“ и „Varia“⁸, се подчертават следните две съображения: първо, че „стремежът [на съставителите] е да се представи *изповедно-субективният дял* от лириката на Михайловски“, и второ, че подбраните „от различни периоди“ и различни негови цикли стихотворения – което значи и от преди, и от след 1905 г. – „очертavat пътя на *духовната еволюция* на поета“, каквато „е била и задачата на Михайловски при подготвяне на неговите събрани съчинения“⁹. След това, в подкрепа на идеята за *съвместяване на творби от различни творчески периоди*, се цитира дълъг откъс от „Встъплението“

⁶ „Вариативността на мотиви и битуването на творби в няколко редакции е характерна черта за творчеството на Михайловски“ (КОЙЧЕВА, Р., КАМЕНОВ, Й. Коментарни бележки. – В: С. МИХАЙЛОВСКИ. *Божествен размирник. Философска поезия и проза*. София: Български писател, с. 731).

⁷ МИХАЙЛОВСКИ, С. *Божествен размирник. Философска поезия и проза*. Съст. Ат. Натев. София: Български писател, 1987. Вероятно няма да е далеч от истината, ако се каже, че той е построен на антологичен принцип, без това да е защитено изрично като позиция от авторитетните изследователи, участвали в създаването му. По-нататък в текста цитирането на творби по този том ще се означава само с „БР“.

⁸ Сборникът е разделен на две приблизително равни по обем части, обхващащи поезията и прозата на Михайловски, като помежду им се разполагат две творби в мерена реч, които не могат да бъдат причислени нито към едната, нито към другата – „Божествен размирник“ и „Книга за българския народ“.

⁹ КОЙЧЕВА, Р., КАМЕНОВ, Й. Цит. съч., с. 78 (подч. мое, К. М.).

на писателя към първия и останал единствен том на неговите „Съчинения“ от 1918 г. – откъс, от който ще приведа само звучащата по михайловскому афористично фраза „Разни епохи – разни светогледки“¹⁰.

Нека сега да погледнем към няколко примера от циклите със заглавия „Doloroso“ и „Varia“, които ще представляват нашата *организирана и неголяма по обем текстова цялост*, задаваща контекста на *светогледна конфронтация* между „двамата“ Михайловски – ранния и късния. Двете творби, която следват, са от 1982 г., т. е. принадлежат към периода преди 1905 г.¹¹, но първата е поместена от съставителите в цикъла „Doloroso“, а втората – във „Varia“¹²:

* * *

Нощ тежка кат надгробен паметник... Пред мене
и в мене същият хлад, еднаква мъртвина...
Безсъница заби ноктите си в плътта ми...
Духът ми, който бе в пространствата залибен,
е като смазан под гранитна планина!

Окото ми е пълно с грозното прошедше!...
Усещам се като потънал в старина
и виждам хиляди безименни видения, –
и сякаш че ме гонят зли възпомявания
от всички светове, от всички времена...

Мълча... Но в мен кипи не знам какво и охка...
И струва ми се – в таз душевна мрачина
и в туй болезнено насищане на всичко, –
че нося траур за усопшите надежди
на няколко десетки мъртви племена!

(„БР“, с. 268)

* * *

О, Творче! Моята злочестина една е само!
В сърцето ми си турил правдолюбие голямо!

И вместо правда навсѫдѣ понеже злост намервам,
престанах във всемирната хармония да вервам!

¹⁰ Пак там, с. 784.

¹¹ Пак там, с. 787; 794.

¹² Но всъщност и двете „не“ са от едноименните цикли на Михайловски в споменатия том първи от „Съчинения“, а от „Книга без заглавие“ публикувана в сп. „Мисъл“ през 1892 г. (КОЙЧЕВА, Р., КАМЕНОВ, Й. Цит. съч., с. 787; 794).

За Тебе, Творче, може би и над, и под небето
добро е всичко... Но защо постави в нас сърцето?

Сърцето в нас е обвинител строг и всевековен
на този непростително побъркан ред световен!

(„БР“, с. 292)

Важно е да се отбележи, че в първото от двете приведени стихотворения самата дума „смърт“ липсва (подбрал съм умишлено такава творба, в която смъртта да не е „изречена“ експлицитно), а второто като че ли е далеч от мотива за смъртта. Трябва да се има предвид обаче, че това, което наричам *мотив за смъртта* при Михайловски, всъщност визира по-скоро *няколко главни аспекта* на философския проблем за смъртта и за нейните явявания (под различни „лица“) в човешкия свят. Всъщност става дума за *група от мотиви* (в случая можем да ги наречем и *подмотиви* на мотива за смъртта), разхвърляни навсякъде из неговото творчество, но *тясно свързани едни с други и изкристализирали постепенно около единно смислово ядро*.

Смъртта нерядко е назовавана и *пряко*, но съвсем не задължително: творбата може да отправя повече към *общо усещане за мъртвина*, отколкото към „смъртта“ като край на човешкия живот, като физическо умиране. Това е мъртвина, обхванала битието на конкретния човек и на човека изобщо, притискаща и задушваща активността му „като надгробен паметник“ и обезсмисляща всичките му усилия – минали, настоящи и бъдещи. По този начин „мъртвината“ сочи към смъртта на идеалите и на основанията за социално подвизаване в света, към „изтляването“ на надеждите за обнова на човешкия род и на световния живот, тя е мъртвина *с вселенски мащаби*. И понеже лирическият човек на Михайловски притежава *силно развито чувство за справедливост*, а възможните *теодицеи*, които му предлага Разумът, оставен сам на себе си, не удовлетворяват сърцето му, той е склонен *да се бунтува* срещу световната уредба и мястото, отредено на достойния човек в нея.

Ето сега и още две съвсем кратки творби от същите цикли в сборника „Божествен размирник“ – „Doloroso“ и „Varia“, този път и двете принадлежат към периода след 1905 г.¹³:

* * *

Туй, що довчера бе за мен потреба първа,
туй, що в езика си лъжовен аз наричах
облага, щастие, не сбъдна се, не би!

¹³ Според пояснителната бележка в „Божествен размирник“ първото стихотворение е от цикъла „Свърхлюбов“, поместен от Михайловски в „Съчинения“ през 1918 г. (пак там, с. 789), второто е взето от същата книга, само че от цикъла „Недомлъвки“, като преди това е било публикувано в „Църковен вестник“ и сп. „Духовна пробуда“ (пак там, с. 794).

Но моето проваляне с възход се свърши:
мен осветли това, което ме почерни –
и възроди ме туй, което ме разби!

(„БР“, с. 281; подч. мое, К. М.)

* * *

На тъмната задача
за щастието – напразно –
разсъдъкът се спира...

Връх земний този валяк –
умът каквото търси,
сърцето го намира!

(„БР“, с. 302)

Светогледната нагласа, изразена в последното стихотворение, влиза в очевидна смислова конфронтация с тази, засвидетелствана в „теодичейното“ стихотворение от същия цикъл „Varia“ („О, Творче! Моята злочестина една е само!“), приведено по-горе, а към заключителните два стиха от предшестващата го творба, с тяхната парадоксална образност, ще се върна след малко. Искам преди това да приключа със стихотворните примери от „Божествен размирник“. Сонетът, който следва, *открива* цикъла „Doloroso“ в сборника и предполагам, че ще се окаже познат на немалка част от читателите на този текст:

ЛАМА САБАХТАНИ!

Тежи ми, Боже, кръстът на живота...
Духа ми скръб обсажда, гина веч...
И виждам Те на твоята Голгота –
И шепна Твоята предсмъртна реч...

Живях в тълпите сам – не ме разбраха.
В мен всичко светло, всичко в мен добро,
раздадох го... Душата ми обраха,
оставиха ми черното тегло...

Посях любов – поженах срам, вражди!
Напущам веч световните стъгди –
и в Теб подирям, Господи, подслона...

Тъй ястреб от ловеца повален,
издъхва в някой кът усамотен,
с очи, обърнати към небосклона!

(„БР“, с. 261)

Качествата на този лирически шедьовър на Михайловски от преломната 1905 г.¹⁴ са безспорни, те съответстват в максимална степен на *изискванията към субективно-изповедния тип лирически изказ*, за който вече стана дума по-горе в цитираната бележка на Р. Койчева и Й. Каменов.

Стихотворението обаче ще се окаже повече от изолиран (и граничен) лирически шедьовър в творчеството на Ст. Михайловски. Първоначално бях склонен да го разгледам като *тълкувателен „портал“*, през който читателят е длъжен да влезе, за да възприеме адекватно двата цикъла „Doloroso“ и „Varia“, съставени на един и същи принцип и формиращи неголяма по обем текстова цялост. Но думата „портал“ набляга главно върху някакво начално и незаобиколимо входно място, без да казва нещо съществено за същинските му функции. А те са функции на *лакмус* – читателски лакмус за разпознаване на два различни и до голяма степен взаимоизключващи се *смислови хоризонта*, събрани заедно: този на ранния и този на късния Михайловски.¹⁵ Начинът, по който се разгръща мотивът за смъртта (и неговият прочит) тук е ориентиран към единия или към другия смислов хоризонт. Ето ги бегло очертани: първият е *линейният, прогресистки хоризонт, вписан изцяло в рамките на земната човешка История, без излаз „нагоре“, отвъд нея* (тук няма как да не се сетим за Бердяев и неговата книга „Смисълът на историята“¹⁶); вторият не зачертава изцяло значенията и тревогите на първия, но *включва в своята картина вертикалното, трансцендентно измерение на битието, той е хоризонт, отворен нагоре, а не само настрани*, „пронизан“ е от паметта за кайротичните втурвания във времето хронос на съдбовни моменти като този, за който ни говори „Лама сабахтани!“; моменти, в които временното и вечното, земното и небесното, хоризонталното и вертикално се засрещат¹⁷.

Черпейки от *паметта* за тази среща и актуализирайки я постоянно, част от творбите, следващи „Лама сабахтани!“, представят един лирически аз, който е в състояние да преобърне призмата, през която е гледал на живота, природата, вселената, Историята и всичко, случващо се в тях. Това преобръщане на призмата не превръща лековато или автоматично песимизма на

¹⁴ Сонетът е публикуван за първи път в книгата „Днес чук, утре наковалня“, в цикъла „В минути на унилоост“ (пак там, с. 784).

¹⁵ Лакмусът може да се изпробва съвсем практически: човек чете творбите последователно и след като си казва, че съответната творба трябва да е от ранния, а не от късния Михайловски, отваря отзад на бележките в „Божествен размирник“ и установява, че е точно така.

¹⁶ Имам предвид основната теза на философа, постулираща невъзможността за „разрешение“ на Историята в рамките на самата История. (Вж.: БЕРДЯЕВ, Н. *Смисълът на историята. Опит за философия на човешката съдба*. София: Хр. Ботев, 1994, с. 196–219.)

¹⁷ Напоследък интересът към проблема за отношението между двата типа време, хронос и кайрос, се засилва, не само във философски, но и в литературоведски контекст. За последния вж. напр.: СПАСОВА, К. *Модерният мимесис*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, с. 69–103 и НЕЙЧЕВ, Н. *Хронос, Кайрос, вечност в Петокнижието на Ф. М. Достоевски*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2024, а за „чисто“ философския контекст – АРТОГ, Ф. *Хронос – Западът в схватка с времето*. София: Критика и хуманизъм, 2024.

ранния Михайловски в оптимизъм, нито прави по-малко мъчителни усилията му в личен, творчески или дори в обществен план (макар този план да се е стеснил чувствително сред 1905 г.). Става дума преди всичко за смяна на *екзистенциалната* перспектива, на житейския и творчески поглед, личаща ясно не само в ред творби от тези два цикъла, но и в много други произведения от периода след 1905 г., в които на „мъртвината“ (на нея вече обърнахме внимание по-горе) започва да се гледа различно, *тя се преосмисля и префункционализира*. Водещо в тези произведения ще стане друго смислово ядро, в центъра на което намираме една и съща в основата си идея, изразена с парадоксална поетична образност в различни модуси: „мен осветли това, което ме почерни / и възроди ме туй, което ме разби“ (ето го обещаното връщане към двата заключителни стиха от стихотворението „Туй, що довчера бе за мен потреба първа“), но също: „В живота щом се свечери, в душата се развиделява“, както и други изрази в подобен смисъл¹⁸. Във всички тях „почернянето“, „разбиването“, „свечеряването“ могат да се тълкуват като различни еквиваленти на умиране, отвеждащо към обновяване на живота.

Връщам се към функцията на „лакмуса“ и към двата коментирани цикъла „Doloroso“ и „Varia“ от „Божествен размирник“. Тяхното единно лирическо пространство сякаш оставя пред читателя на тома *избора да се идентифицира повече с едната или с другата гледна точка*, с по-ранния или с по-късния образ на лирическия аз, присъстващи в него, с този образ, който е бил скъп на Михайловски някога, или с другия, към който изглежда се е устремил с цялата сила на своята властна и решителна воля, но – за първи път – и с цялото си сърце. Би могъл да отхвърли и двата, разбира се, но най-трудно ще му е да ги удържи непременно в *противоречивата „единност“* на техния създател, както са се опитали да направят съставителите на тома, без да отчетат в достатъчна степен *принципната разлика в светогледните нагласи* и съответстващите на тях *смислови хоризонти* в творчеството на Михайловски преди и след 1905 г.

Нека да насочим вниманието си към *контекста*, в който се появява същата творба лакмус „Лама сабахтани!“ в „Том първий“ от „Съчинения“ на Стоян Михайловски от 1918 г. Ситуацията тук, съвсем набързо очертана, е следната: най-важното е да се изтъкне, че в този том *липсват* стихотворенията от „Книга без заглавие“ от 1892 г., включени в „Божествен размирник“, сред които бяха и двата ми примера от „ранния Михайловски“ по-горе. Няма да обременявам читателя с подробна *сравнителна статистика*, ще подчертая обаче, че *общата бройка* на стихотворенията в циклите „Doloroso“ и „Varia“ (едноименни на тези в „Божествен размирник“), а също в „Недомлъвки“, „Когато всеки месец беше месец май“ и „Сврхълубов“, т.е. циклите, *от които са подбрани творбите* за ограничената лирическа цялост със субектив-

¹⁸ Едноименен цикъл с творби на Михайловски се появява през 1908 г. в „Църковен вестник“ (вж.: МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и идентичност*. София: УИ „Св. Климент Охридски, 2007, с. 85).

но-изповеден характер в „Божествен размирник“, на която се спряхме, са 449 в „Съчинения“ срещу 100 в „Божествен размирник“ (петдесет и две от тези сто, или малко над половината, са от „Книга без заглавие“ от 1892 г.).

Не може да не направи впечатление, че – въпреки „връщането назад“ във времето с „десет, петнадесет и двадесет години“¹⁹, планираното и осъществено от късния Михайловски включване в лирическата част на този том на по-ранни негови стихотворения с различна тоналност не разрушава усещането на читателя за много по-голяма степен на *смислова еднородност* тук от вече забелязаната в „Божествен размирник“. Творбите, в които мотивът за смъртта присъства отчетливо, са по-скоро творби, създадени „в минути на отчаяние“, на духовна унилоост, а *не се явяват израз на устояла във времето светогледна нагласа*. Доколкото този мотив продължава да присъства (при Михайловски не можем да очакваме той да изчезне някога напълно), присъствието му е *смекчено и приглушено* – не само от по-малката полемична острота, с която се поставя проблемът за смъртта (в широкия, вече обговорен смисъл на думата), но и от *изобилието на околн контекст*, вървящ по посока на втория, трансцендентен смислов хоризонт, очертан от мен. Следователно околният контекст в стихотворните цикли „Doloroso“ и „Varia“ от „Съчинения“ е не само изобилен – той изгражда качествено различна *тълкувателна* перспектива спрямо наличната в едноименните цикли в „Божествен размирник“, които на пръв поглед изглеждат като „калкирани“ по концептуалния модел, зададен от самия писател.

II. Механизми на преобразуването

Оттук ще се породят и *въпросите*, към които ще се придвижи нататък аналитичната част на тази статия – те засягат, на първо място, функцията на „Лама сабахтани!“ в творчеството на Михайловски като цяло, но видяна през представителния му сборник „Съчинения. Том първий“ от 2018 г., единствения от този род, в който и концепцията, и подредбата са дело на самия автор. В „Съчинения“ интересуваният ни сонет е поставен на трето място от началото на цикъла „Свръхлюбов“, а не в „Doloroso“, какъвто бе случаят в „Божествен размирник“. Той е разположен след творба, която играе ролята на пролог (и така е озаглавена – „Пролог“), и след стихотворението „Сърцето ми е запустял параклис“ („С“, с. 153–154). В следващите редове ще ме занимава въпросът как би трябвало да гледаме на „Лама сабахтани!“, като се възползваме от няколкото *евристични автотекстуални понятия инструменти*, които предоставя на наше разположение Радосвет Коларов в книгата си „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуал-

¹⁹ МИХАЙЛОВСКИ, С. Встъпление. – В: С. МИХАЙЛОВСКИ. *Съчинения. Том първий*. София: Държавна печатница, 1918, с. ix–xl, с. xl. Оттук нататък при цитиране на творби от този том той ще се означава само със „С“.

ността“. Ще ги разгледам последователно, в реда на появата им в изследването на проф. Коларов.

Инициационната творба. „Лама сабахтани!“ може да се разглежда като „инициационна творба“ в творчеството на Михайловски със следната уговорка: стига понятието инициация да се употребява с оглед на християнския смисъл, който би могъл да бъде вложен или разчетен в него.

Виждам две съществени основания за възможността да разглеждаме тази творба като инициационна. Първото е, че от нея тръгват различни снопове („сплитове“) от значения, засягащи важни страни от мотива за смъртта в творчеството на Михайловски, до които вече се докоснахме и които ще продължават да играят съществена роля и в по-нататъшното му творчество, където ще се „дисеминират“. В примерите по-надолу ще станат ясни някои от механизмите на това дисеминиране, но засега може да се каже, че по отношение на творбите след 1905 г. ще наблюдаваме процес на тяхното преосмисляне и префункционализиране в контекста на новия трансцендентен хоризонт, към който те ще се ориентират и за който вече стана дума. Второто ми основание е, че „Лама сабахтани!“ отразява в *максимално концентрирана форма* тази обща духовно-екзистенциална перспектива, в която ще се разполагат споменатите значения: перспективата на смъртта, предполагаща ново раждане, на заставането на предел, отвъд който е възможно прехождане в друг вид живот – по-пълноценен и по-дълбок. А това ни препраща към ключов пасаж в главата от книгата на Р. Коларов, посветена на инициационната творба. В него, подхождайки към анализа на стихотворението „Нощ“ от Яворов, изследователят се опира върху някои постановки на Лорънс Липкинг, отнасящи се до „посвещаването на индивида при инициацията“ и бележещи принципна промяна в неговия дотогавашен социален статут: „[...] въвеждането му в култовото тайнство [...] цели преминаването от един в друг, по-висок статут, изисква пространственото му отделяне от уседналия живот на общината, а периодът на изпитанието му, траещ от няколко дни до няколко години, се осмисля като ритуална смърт. Следва възвръщане, реинкорпориране в живота на селището в нова социална група“²⁰.

Не е трудно да се забележи, че в една или друга степен тези елементи могат да бъдат открити в ситуацията на лирически аз от сонета „Лаба Сабахтани“. Тук нямаме пряко засвидетелствано „кулново тайнство“, но е налице молитвено обръщане към и отъждествяване със Спасителя в решаващия за изкупителното Му дело момент – кръстната смърт за човешките грехове. От една страна, този момент „сочи“ към тайнството на евхаристията, а от друга, той вече подсказва и за друго, непосочено пряко в текста на творбата, но „предполагано“ от нея събитие – възкресението на Христос, към което лирическият аз също би могъл да се окаже толкова съпричастен, колкото е бил към кръстната Му смърт (още повече че в богословски план

²⁰ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 137.

двете събития няма как да бъдат мислени независимо едно от друго).

„Преминаването от един в друг, по-висок статут“ не се забелязва пряко в това стихотворение, но то също може да бъде предположено и не само защото знаем, че след 1905 г. ще последват още двадесет и две доста активни в творческо отношение години от живота на автора му. Самата „ритуална смърт“ в края на творбата (ако използвам формулировката на Липкинг) е смърт на „ястреб“, на птица, която е свикнала да се рее във високото, но и която „умира“ с поглед, обърнат към него, „към небосклон“, т. е. сбогувайки се с всичко ниско и подиряйки „подслон“ единствено в Бога, „отделяйки“ се така пространствено (и радикално!) „от уседналия живот на общината“ (пак по Липкинг). Колкото до периода на изпитанието и „възвръщането в живота на селището в нова социална група“, може да се каже, че при творческия аз на Михайловски (който далеч не е единствено и дори предимно лирически) периодът на изпитание ще трае години наред, като е трудно да се посочи кога е настъпил краят му. Във всеки случай изглежда, че завръщането започва преди самия край на изпитанието – за него свидетелстват позициите, изразени в много творби от времето на активното сътрудничество на писателя в „Църковен вестник“ и други християнски издания през второто десетилетие на миналия век.²¹

Към разглеждането на „Лама сабахтани!“ като инициационна творба, в смисъла, в който Р. Коларов влага в това понятие, може да се формулира една съществена резерва. Стихотворението на Михайловски действително „пречупва“ в себе си голяма част от по-сетнешния развой в творчеството на поета философ, но в късното му творчество няма да се появи друга творба, *равна на тази по силата на поетическото си въздействие*. Ако използваме аналозиите, които прави проф. Коларов в своята книга, за да опише творческия потенциал на инициационната творба да поражда следващо и още по-значимо от нея произведение, при Михайловски не виждаме след „Нов живот“ да се появява „Божествена комедия“, нито след „Нощ“ – „Песен на песента ми“²². От друга страна, самото определение за „инициационна творба“ (отново според Липкинг в прочита на Коларов) изглежда изпълнено: „Лама сабахтани!“ е „творба, която съдържа в себе си принципите за по-нататъшното развитие на творчеството“ на съответния автор, съдържа и „репертоар от художествени открития, които ще бъдат разгърнати по-нататък в други творби на автора, и бележат нов етап в развитието на неговата поезика“²³. Нека се опитаме да осветлим някои от тези художествени от-

²¹ За промените, които възникват в този период от творчеството на Михайловски във връзка и с промяната на основната „трибуна“, която той избира за своите изяви и аудиторията, към която се обръща чрез нея, бих могъл да препратя към още една своя публикация от 2018 г.: МИХАЙЛОВ, К. Оцелостяването на човека в късното творчество на Стоян Михайловски. – В: П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. *Литература и социален опит*. София: Парадигма, 2018, с. 250–266.

²² КОЛАРОВ, Р., Цит. съч., с. 136.

²³ Пак там, с. 136.

крития с помощта на следващите две *евристични автотекстуални понятия инструменти*, които въвежда Р. Коларов в частта от своята книга, посветена на „херменевтичната автотекстуалност“.

Първото от тях е „творбата усилвател“. Преди да погледнем как е определена тя в книгата на Радосвет Коларов, ще цитирам и коментирам едно четиристишие с повтарящ се в различни вариации мотив в творчеството на Михайловски:

* * *

Догдето я не смачкаме в стискало – масло
маслината не дава...
Тъй в болки дух вирей, – и тъй сърце в неволя
се облагородява...

(„С“, с. 47)

Цитираното стихотворение, прилично на афоризъм в поетическа форма, принадлежи към цикъла „Недомлъвки“, а преди това е печатано в „Църковен вестник“ през 2010 г., като част от поредицата „Пред образа на Богочеловека“²⁴. Въпреки двете многоточия в рамките на тази съвсем кратка творба, които „препращат“ към заглавието на цикъла (четиристишието е разположено на трето място от началото му, както беше и с „Лаба сабахтани!“ в „Сврѣхлюбв“), част от онова, което тук е недоизказано, ще получи ново осветление при паралелен прочит с „Лама сабахтани!“. Ще изброя няколко от възможните допълнителни акцента, които такъв прочит позволява да се извлекат: 1) Оттеглянето на лирически аз от дотогавашното му присъствие на общественото поприще („напускам веч световните стъгди“) започва да се очертава съвсем ясно не като окончателно напускане, а като възможност за духовно („Тъй в болки *дух вирей*“) и нравствено („сърце в неволя / *се облагородява*“) преображение (подч. мое, К. М.). А пък самата начална метафора в творбата, която сетне е използвана като аналогия за състоянието на лирически субект, изразът „в болки“ и думата „неволя“ – всички сочещи към един и същ мъчителен, но в крайна сметка плодотворно завършващ процес, усилват внушението в „Лама сабахтани!“, за което вече споменах: че най-вероятно края на стихотворението визира не смърт във физическия смисъл на думата (макар по-ранното стихотворение да не изключва и такава интерпретация), а „ритуална смърт“ – ако се върнем отново към инициацион-

²⁴ КОЙЧЕВА, Р., КАМЕНОВ, Й. Цит. съч., с. 790. Двамата изследователи отбелязват, че съществува и един доста по-ранен начален вариант на тази творба с много подобен мотив със заглавие „Горест“ (двойно по-пространен от разглеждания от нас), който е публикуван още през 1891 г., т.е. отнася се към творчеството на Михайловски от преди 1905 г. Обръщайки внимание на този факт, Р. Койчева и Й. Каменов подчертават „умението на М. да създава най-различни варианти върху един и същ конкретен мотив“ (пак там).

ната терминология от преди малко – смърт преображение, смърт, отваряща възможността за възкресение. А също и за мислимо след това завръщане (вероятно под друго „знаме“) към сферата на общественото подвизаване.

Виждаме как по-късната творба спомага за *префункционализиране и преосмисляне на един важен аспект от мотива за смъртта при Михайловски, за преобразяването му*: не всичко в живота е обречено на развала и умиране, има съдбовни, кайротични (или спасителни, в широк смисъл) моменти, които могат да се използват така, че от развихрилото се до крайност зло да произлезе добро, от пределното страдание – мъдрост, от обхваналото сякаш цялото битие на Аза смъртоносно крушение – по-възвишена и благородна форма на плодоносен живот. Време е да цитирам едно от сбитите определения в книгата на Р. Коларов за творба усилвател: „[...] дадена творба проявява определено значение на друга, засилвайки акцента му, повдигайки го на степен“²⁵. Вече видяхме по-нагоре, надявам се, кое е това „определено значение“ на „Лама сабахтани!“, повдигнато (рестроспективно) на степен от творбата усилвател в случая – по-късното стихотворение „Догдето я не смачкаме в стискало...“²⁶.

Каква според Радосвет Коларов е *разликата* между творбата усилвател и творбата експликатор – последната, която ще разгледам в рамките на настоящото изложение и все във връзка с „Лама сабахтани!“? Макар и двата вида творби да функционират като елемент от „херменевтичната автотекстуалност“, предполагаща, че се съпоставят произведения, „създадени от един и същи автор“, разликата помежду им се поражда от това, че в случая с творбата експликатор, както показва и наименованието ѝ, тя „не просто подчертава или засилва определени значения и въздействия на друга творба, но ги и изговаря експлицитно, извършва спрямо тях метатекстово означение“²⁷. И още: творбата експликатор „прояснява значението на друга творба, в смисъл че дискурсивира онова, което другата творба постига с цената на сложна художествена организация“²⁸. Подходящ пример за творба експликатор в творчеството на късния Михайловски е стихотворението „Песен на разбития борец“, разположено в цикъла „Недомлъвки“ („С“, с. 34–35). Ще го цитирам изцяло:

²⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 229.

²⁶ В „хронологията“ на „Съчинения“ по-късната творба предшества по-ранната, което се обяснява, според мен, с логиката на подредбата на стихотворните цикли в тази книга, вървяща кулминиращо в акцентно отношение към последните два – „Свърхлюбов“ и „Свърхбитие“. В „Божествен размирник“ стихотворението „Догдето я не смачкаме в стискало...“ е поставено като първо в цикъла „Varia“ („С“, с. 285).

²⁷ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 237.

²⁸ Пак там, с. 229.

ПЕСЕН НА РАЗБИТИЯ БОРЕЦ

Разбиха ме. Разби ме вероломен враг,
не се оплаквам аз от своята съдба.
По-хубаво човек да бъде съкрушен,
отколкото да бяга стидно от борба.

Разбиха ме, да. Нищо от това. Борец
в борбата мре: нали е за това роден?
Аз се провалям – но с усмивка на уста:
в сърцето си не се усещам победен!

Онеправдан, обезнаследен за всегда,
безпомощно и безвъзвратно поразен,
е онзи, който скъсва знамето си сам
и жално се провиква: – Бог е против мен!

За мен, днес като вчера – и така докрай
свето е само знамето... Към младежта
аз днес отправям сетний тоз позив: „Дерзай!
Провала нема за безсмъртните неща!“

1913, 1 Септемврий

Ако стихотворението „Догдето я не смачкаме в стискало...“ усилваше значенията на мотива за христоподобното умиране-възкръсване в съдбата на лирическия аз, „Песен на разбития борец“ дискурсивира друг съществен мотив от „Лама сабахтани!“, характерен като цяло за творчеството на Михайловски – и ранно, и късно – този за неуморимия и неустрашим *борец за морален, социален и културен напредък на своя народ*²⁹. Експликацията, извършена тук, стеснява по-широки (и недотам определени) значения на другата творба, конкретизирайки ги. Например твърде обобщеното като субектност „Душата ми обраха / оставиха ми черното тегло...“ първоначално отеква в своя граматичен еквивалент „Разбиха ме.“ (повторено и в началото на втората строфа), но после се експлицира („стеснява“) чрез „Разби ме вероломен враг“ (в първата строфа) и чрез прозаично звучащото като стил „продължение“ (във втората строфа): „[...] да. Нищо от това“. Последвалото след конкретизирането обяснение е още по-експлицитно не само по смисъл, но и чрез своята подчертана реторически декларативност: „Борец / в борбата мре: *нали е за това роден?*“ (подч. мое, К. М.).

В „Лама сабахтани!“, напротив – думата „борец“ *липсва* от текста на сонета, тя може да бъде подрабрана от споменаването на „световните

²⁹ За ролята на този устойчив мотив в късното творчество на Михайловски вж. повече в: МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и идентичност...*, с. 71–86.

стъгди“ и може би, но не задължително от препращането към „гордата“, повалена от ловец фигура на ястреба, издъхващ в усамотение. „Песен на разбития борец“ назовава ясно какъв е бил залогът на борбата, в която е пострадал той – това са „безсмъртните неща“ и „знамето свето“, за които „провала“ няма и не може да има, т.е. визира се непрестанната борба за вечни идеали и непреходни човешки ценности. Може да се обобщи, че експликацията, извършена от по-късното стихотворение спрямо по-ранното, подпомага по-ясно да се разбере и възприеме ситуацията на лирическия аз на Михайловски след 1905 г. изобщо, но и стеснява универсалността на подчертаните вече значения в „Лама сабахтани!“, действащи със силна художествена убедителност по посока на мотива за смъртта-възкресение.

Твърде пространното стихотворение „На път към съвършенство“, сложено от Михайловски пак в цикъла „Недомлъвки“ („С“, с. 31–34), *експлицитно* също определени значения от „Лама сабахтани!“ (и не единствено от това стихотворение!), разгръщайки много по-подробно такива елементи, които присъстват имплицитно в сонетната творба от 1905 г. И тук ще открием познатите ни вече констатации, че „доброто / с беди се наторява“ и „добро в човека бива рожба на страдание / скръб облагородява“, както и тази, че „злощастieto“, което съкрушава човека, приближава духа му до Бога („С“, с. 33). Във връзка с темата на тази статия е важно да отбележа *присъствието на представата за „мъртвината“*, обвързано и тук с питането на лирическия аз как да се намери трайното сред нея, „това що не умира“ („С“, с. 32) – представа, чието значение коментирах по-рано като траен аспект на (лайт)мотива за смъртта при Михайловски. Както в „Лама сабахтани!“, и в тази творба „изходът“ от настойчивите питання е открит в „пламенната“ и „тепла“ молитва, всяваща „покой“ в духа на лирическия субект („С“, с. 32; 34). За разлика от ранния Михайловски и подобно на „Лама сабахтани!“ *молитвената нагласа* във втората част на стихотворението „На път към съвършенство“ позволява към „образа на Богочеловека“ да се подходи не отстрани, дистанцирано, а лице в лице³⁰. Всичко това е необходимо да се изтъкне, защото единствено подобно молитвено поведение прави възможно Азът да се помири „през“ сърцето си с *вездешното* и като че ли *вечно присъствие на злото в света*, побеждавайки обесията да бъде постоянно втрещен в скандала на вековните му тържества – скандал, който в творчеството на поета философ преди 1905 г. никога не е могъл да бъде преодолян.

Накрая се връщам за момент към „Песен на разбития борец“. Един елемент, който намираме в тази творба експликатор и който липсва пряко или косвено в „Лама сабахтани!“, е този за „усмивката на уста“, с която борецът посреща своето поражение. Наличието му дава ясен сигнал, че „инициационното“ изпитание на Аза клони към приключване и завръщането му от самоналоженото социално изгнание вече е в ход.

³⁰ Читателят лесно може да усети разликата, ако направи сравнение със ситуацията в сонета „Исусовата бесилка“ от сборника „Философически и сатирически сонети“ (1895) – вж. „БР“, с. 39.

Вместо заключение

Вместо заключение ще изтъкна някои *ограничения*, с които бях принуден да се съобразя поради принципно ограничения „замах“ на една статия и които – ако бъдат съблюдавани по-малко стриктно от изследователя, вероятно биха внесли нюанси в някои от изводите, които се очертах в изложението. Ограниченията, които имам предвид, се отнасят главно до избора на двата внушителни и представителни за творчеството на Стоян Михайловски тома, които бяха поставени в центъра на изследователския интерес тук – „Божествен размирник“ от 1987 г. и „Съчинения. Том първий“ от 1918 г. Очевидно е, че тези два тома не могат да обхванат изчерпателно нито цялото ранно творчество на писателя, нито късното; че някои важни за проблематиката на текста ми творби остават вън от вниманието на техните съставители.

Съпоставянето на двата тома разкри *два твърде различни тълкувателни контекста*, в които се разполагат творбите, до които се докоснахме в процеса на анализа и които имат отношение към основната тема на статията – *мотива за смъртта* в творчеството на поета философ и *смисловото преобразуване на основни страни в този мотив*. Излезе наяве и наличието на сериозни разминавания в литературната, а също и в светогледната нагласа на тези, от които е зависела съставителската стратегия, т. е. които са определяли какво ще бъде предпочетено за включване в единия и в другия случай. Като се има предвид времето на поява на „Божествен размирник“, няма как да не се заподозре присъствието (съзнателно или несъзнателно) и на конюнктурни съображения при осъществяването на подбора на творбите в него, въпреки че този том остава и до днес най-респектиращият опит за представяне на многообразната литературна личност на Стоян Михайловски.

Трябва да се отчете и безспорният факт, че авторът невинаги и най-вече не във всяко отношение е и най-добрият съставител на своите собствени съчинения, макар да има пълното право (поне приживе) да определя какво би искал да включват те и в каква последователност. Например голяма част от днешните читатели на Михайловски сигурно биха се съгласили, че значителна част от творбите в цикъла „Когато всеки месец беше месец май“ трудно издържат безпощадната проверка на времето и тяхното включване и занапред в съчиненията на поета философ, особено ако се следва някакъв антологичен принцип при издаването им, би било силно проблематично. Друг е въпросът, че присъствието на този цикъл в „Съчинения“ има известна оправданост на нивото на общата концепция, която е видна по протежение на сборника и която предполага постъпателно движение „нагоре“ от човешката любов към „свръхлюбовта“ и „свръхбитието“.

Казаното дотук има връзка и с ограниченията, които си самоналожих в процеса на анализиране на отделни творби – процес, който би се

усложнил допълнително, ако бях включил в него разглеждането и на *някои съвсем ранни варианти на произведения*, имащи отношение към смислово-то ядро на мотива за смъртта при Михайловски. Не съм сигурен, че такъв ход би променил съществено основните параметри на анализа, той би поставил по-скоро небезинтересни питання от теоретичен характер, какъвто би бил например въпросът какво би дал един по-усложнен ретроспективен прочит, отчитащ херменевтичните автотекстуални отношенията между повече от две, поставени в паралел една спрямо друга творби. Смятам, че за по-скромните цели на тази статия обаче използването на понятията инструменти от книгата на Радосвет Коларов „Повторение и сътворение: Поетика на автотекстуалността“ се оказа плодотворно и затова ми се ще да прибавя благодарно още един цитат от нея: „Повторението не се възвръща назад като унил рефрен, то е устремено към реализиране на своята изначална програмираност в идеята“³¹. Смятам, че основната „програмна“ идея, която успяхме да изведем от водоразделното в много отношения за творчеството на Михайловски стихотворение „Лама сабахтани!“ – с помощта и на други негови поетични творби – е, че „смъртта“ на бореца за правдини и духовно-нравствен напредък *може* да се преобразува във (възможност за) възкресение – стига да са налице тълкувателният контекст и „подкрепената“ от него светогледна нагласа, осигуряващи необходимия за това смислов хоризонт.

ЛИТЕРАТУРА

АРТОГ, Ф. *Хронос – Западът в схватка с времето*. Прев. А. Колева. София: Критика и хуманизъм, 2024. [HARTOG, Fr. *Hronos – Zapadat v shvatka s vremeto*. Prev. A. Koleva. Sofia: Kritika i humanizam, 2024.]

БЕРДЯЕВ, Н. *Смисълът на историята. Опит за философия на човешката съдба*. София: Хр. Ботев, 1994. [BERDYAEV, N. *Smisalat na istoriyata. Opit za filosofiya na choveshkata sadba*. Sofia: Hr. Botev, 1994.]

КОЙЧЕВА, Р., Й. КАМЕНОВ. Коментарни бележки. – В: С. МИХАЙЛОВСКИ. *Божествен размирник. Философска поезия и проза*. Съст. Ат. Натев. София: Български писател, с. 730–814. [KOYCHEVA, R., Y. KAMENOV. Komentarni belezhki. – V: S. MIHAYLOVSKI. *Bozhestven razmirnik. Filosofska poeziya i proza*. Sast. At. Natev. Sofia: Balgarski pisatel, s. 730–814.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и идентичност. Пътуване към себе си в света на литературата и културата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007. [MIHAYLOV, K. *Hristiyanstvo i identichnost. Patuvane kam sebe si v sveta na literaturata i kulturata*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2007.]

³¹ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 53.

МИХАЙЛОВ, К. От идеята за Бога до личността на Бога – В: К. МИХАЙЛОВ. *Християнската литература – между вписването и отграничаването*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2013, с. 131–145. [MIHAYLOV, K. Ot ideyata za Boga do lichnostta na Boga – V: K. MIHAYLOV. *Hristiyanskata literatura – mezhdu vписvaneto i otgranichavaneto*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2013, s. 131–145.]

МИХАЙЛОВ, К. Оцелостяването на човека в късното творчество на Стоян Михайловски. – В: П. П. Славейков, д-р К. Кръстев, Ст. Михайловски. *Литература и социален опит. Сборник с доклади от едноименната национална научна конференция с международно участие*. Съст. Б. Пенчев, С. Данова, Н. Стоянова, Кр. Йорданова. София: Парадигма, 2018. [MIHAYLOV, K. Otselostyavaneto na choveka v kasното tvorchestvo na Stoyan Mihaylovski. – V: P. P. Slaveykov, d-r K. Krastev, St. Mihaylovski. *Literatura i sotsialen opit. Sbornik s dokladi ot едноimennata natsionalna nauchna konferentsiya s mezhdunarodno uchashtie*. Sast. B. Penchev, S. Danova, N. Stoyanova, Kr. Yordanova. Sofia: Paradigma, 2018.]

МИХАЙЛОВ, К. Мотивът *Не трае нищо!* в сонетите на Стоян Михайловски. – *Cyrillo-Methodian Papers / Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie*, бр. 13, 2024, с. 93–107: <https://journals.umcs.pl/zcm/article/view/17584> (прегл. 01.07.2025). [MIHAYLOV, K. Motivat *Ne trae nishto!* v sonetite na Stoyan Mihaylovski. – *Cyrillo-Methodian Papers / Zeszyty Cyrylo-Methodiańskie*, br. 13, 2024, s. 93–107: <https://journals.umcs.pl/zcm/article/view/17584> (pregl. 01.07.2025).]

МИХАЙЛОВСКИ, С. *Божествен размирник. Философска поезия и проза*. Съст. и предг. Ат. Натев. Ред. и бел. Р. Койчева и Й. Каменов. Посл. Ал. Кьосев. София: Български писател, 1987. [MIHAYLOVSKI, S. *Bozhestven razmirnik. Filosofska poeziya i proza*. Sast. i predg. At. Natev. Red. i bel. R. Koycheva i Y. Kamenov. Posl. Al. Kyosev. Sofia: Balgarski pisatel, 1987.]

МИХАЙЛОВСКИ, С. Встъпление. – В: С. МИХАЙЛОВСКИ. *Съчинения. Том първий*. София: Държавна печатница, 1918, с. ix–xl. [MIHAYLOVSKI, S. Vstaplenie. – V: S. MIHAYLOVSKI. *Sachineniya. Tom parviy*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1918, s. ix–xl.]

МИХАЙЛОВСКИ. *Съчинения. Том първий*. София: Държавна печатница, 1918. [MIHAYLOVSKI. *Sachineniya. Tom parviy*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1918.]

НЕЙЧЕВ, Н. *Хронос, Кайрос, вечност в Петокнижието на Ф. М. Достоевски*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2024. [NEYCHEV, N. *Hronos, Kayros, vechnost v Petoknizhieto na F. M. Dostoevski*. Plovdiv: UI „Paisiy Hilendarski“, 2024.]

СПАСОВА, К. *Модерният мимесис. Саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. [SPASOVA, K. *Moderniyat mimesis. Samorefleksiyata v literaturata*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2021.]

THE MOTIF OF DEATH IN THE POETICAL WORKS OF STOYAN MIHAYLOVSKI: WORLDVIEWS, INTERPRETATIVE CONTEXTS AND TRANSFORMATIONAL MECHANISMS.

Abstract. The article considers the presence of the motif of death in the early and late poetical works of Stoyan Mihaylovski. Outlined as the main core facets of this motif, consistent in all of his works, are the general feeling of deadness associated with the death of ideals and grounds for social action in

the world, and also with the perishing of all hope for the betterment of the human race; the universal scale of this calamity and the unsatisfying reasoning for “triumphant” evil in world history. The aforementioned aspects of the motif are viewed within the framework of a limited in scope whole, comprising the cycles “Doloroso” and “Varia”, from the most representative collection of Mihaylovski’s selected works to date – “Divine Rebel”, published in 1987. This makes it possible for two main and in many respects mutually exclusive world outlooks to collide and stand out, closely connected to the death motif, but oriented towards different horizons of meaning. The first one, stronger in the early Mihaylovski is the linear horizon fully contained in earthly human History with no way “upwards”, no way beyond. The second one, characteristic of the late Mihaylovski does not completely negate the first one, but integrates in itself the vertical transcendent dimension of being as well. The sonnet “Lama Sabahtani!” is seen as a key poetical work, marking the transition between the two. In the second part of the article, the death motif is viewed in a different interpretative context from the one in “Divine Rebel”. The analysis is focused on poems from another collection representative of Mihaylovski’s works, published in his lifetime and with his active participation – “Collected Works. Volume I”. The aim is to show the transformation in the death motif, using the autotextuality terms work of initiation, enhancing work and explicating work. *Keywords:* Stoyan Mihaylovski, poetry and philosophy, death motif, Radosvet Kolarov, autotextuality

Kalin Mikhaylov, Prof. Dr.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4585-1170>

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: Kalin_Mikhaylov@yahoo.fr

РАЗКАЗЪТ „НАПАСТ БОЖИЯ“ ОТ ЕЛИН ПЕЛИН И БИБЛЕЙСКИТЕ ТЕКСТОВЕ

Резюме. Първият отпечатан разказ на Елин Пелин „Напаст Божия“ (1901) е разгорещен диалог с Библията, който досега не е бил обект на самостоятелно проучване. В настоящата студия са открити и анализирани препратките към Стария и Новия завет в текста на разказа. Потърсено е как те участват в посланието на текста, как променят и обогатяват затворения прочит на произведението. Анализът показва, че Елин Пелин е използвал в творбата си преди всичко есхатологичните текстове от Священото писание, към които насочва цитатът „Второ пришествие“ в края на описанието на сушата, и старозаветната „Книга на Иов“, която също като българския разказ изследва причините за нещастieto и многостранно оглежда хипотезата за вина. Този резултат поставя извороведския въпрос каква Библия е чел Елин Пелин. За целта определени пасажии от разказа са съпоставени с конкретни стихове от три славянски превода на Священото писание, които са съществували по време на написването на „Напаст Божия“. Сравнението води до хипотезата, че Елин Пелин най-вероятно е ползвал руския синодален превод на Библията. Интертекстуалният подход е съчетан с анализ на структурата на разказа. Установено е, че двойствеността е основният структурен принцип, според който са изградени множество компоненти на творбата (персонажи, отношения, състояния и сюжетни събития). С последователното разгръщане на наратива те се раздвояват или се удвояват. Разгледани са и обстоятелствата около създаването на произведението, както и духовните убеждения на писателя.

Ключови думи: Елин Пелин, „Напаст Божия“, Библия, цитат, алюзия

„Напаст Божия“ – първият отпечатан разказ на Елин Пелин¹, е интересен за литературната теория поне с три свои качества – в текста му се проследява: метафония, автотекстуалност (и двете разкрити и изследвани от Радосвет Коларов) и интертекстуалност, която обхваща и безспорни препратки към Библията. Тези препратки са недвусмислена покана от автора, която задължава изследователя да я приеме и да тръгне по смисловите пъ-

¹ ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения в шест тома*. Ред. Т. Боров, К. Генов, П. Русев. Т. 1. Разкази 1901–1906. Ред. и съст. Т. Боров. София: Български писател, 1972, с. 267 (нат.: ЕП 1972 I). По това издание е цитиран разказът навсякъде в студията, с изключение на таблицата в края ѝ, но стилистичната употреба на главните букви по отношение на Бога, премахнати в изданието от социализма, е съобразена с публикацията на произведението от 1904 г.: ЕЛИНЪ-ПЕЛИНЪ. *Разкази*. Б. м. [София]: б. и., б. г. [1904], с. 110–116.

теки от Елин-Пелиновата творба към Свещеното писание, за да открие нови значения в полето на междутекстовостта.

Сюжетът на произведението разказва трагична селска история, която може да бъде резюмирана по следния начин:

В едно неназовано българско село се появява инфекциозна болест. Учителят стига до правилния извод, че причината за болестта е заразена-та вода в „излака“ (кладенеца) на свещеника. По-възрастните селяни обаче са скептични към думите на учителя, тъй като той е прекалено млад, за да спечели доверието им. Свещеникът заявява, че болестта е „напаст Божия“, изпратена поради човешките грехове, и за да се противопостави още по-твърдо на учителя, освещава вода тъкмо от своя кладенец. Болестта се засилва. Умират хора. Жителите на селото са съкрушени и постоянно се молят в църквата. Користолюбивият поп е доволен от приходите от водосвети и опела. Добавя се още едно бедствие – силна и продължителна лятна суша. Реколтата е съсипана, умират животни. Свещеникът в присъствието на миряните редовно служи лития за дъжд, но резултат няма. Един ден учителят заедно с младежите заковава попския кладенец с капак, за да ограничи епидемията. Възниква свада със свещеника и с първенците на селото, които искат да отковат кладенеца. Учителят и съмишлениците му не отстъпват и четири седмици денонощно дежурят до източника на заразата, за да не позволят някой да го отвори отново. Сушата продължава. Скръбта и отчаянието алкохолизират населението. В кръчмите започват да се чуват богохулства.

Под сюжетния поток на разказа на няколко места повествованието оголва крайгълни библейски цитати и алюзии, които са входиове към дълбинния духовен смисъл на творбата. Три от тях, които са преки извадки от Свещеното писание или техни преразкази, както ще стане ясно в предстоящия анализ, заемат възловите позиции начало, среда и край на текста, което е композиционен маркер за значимостта им в художествения свят на произведението.

Още заглавието на творбата – „Напаст Божия“ – е словосъчетание в библейски стил подобно на фразите „гняв Божи“ (Откр. 16: 1), „ужаси Божии“ (Иов 6: 4), „огън Божи“ (Иов 1: 16)², с които изобилства Свещеното писание при назоваването на бедствията, които Провидението справедливо стоварва най-вече върху провинили се човеци. Такива фрази са и в старобългарски стил, тъй като определението следва определяемото, а това е обичайният словоред на старобългарската атрибутивна синтагма. По този начин Елин-Пелиновият разказ от самото начало заявява, че на подтекстово ниво ще разговаря с библейската древност, ще се връща към старобългарския облик на речта и ще задълбава в архаичните пластове на езика.

² Библейските цитати в настоящата студия (с изключение на таблицата в края ѝ) са по следното издание: *Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет*. София: Синодално издателство, 1991. Съкращенията на библейските книги в повечето случаи също са заети от това издание.

На едно по-повърхностно смислово ниво обаче заглавието е иронично, тъй като е заето от фраза на свещеника, оценена от гласа на повествователя като суеверие:

Дебелият свещеник, суеверен като всички, им помогна още повече.
– Това е напаст Божия! – говореше той. (ЕП 1972 I, с. 6)

Търсенето на причините за връхлетялото нещастие започва още от първите редове на произведението с възгласа „Боже, какъв тежък грях сторихме, Боже!“ (ЕП 1972 I, с. 5). Тук причината е интерпретирана като вина, както е и в цитираната фраза на свещеника според изданието на разказа от 1904 г., където вместо „напаст Божия“ стои „наказъ Божя“³, а моралният въпрос за човешката вина, за греха и неговите последствия е една класическа библейска тема, която дори не се нуждае от цитатни потвърждения. Опитите за етиология на смъртоносната болест са сюжетопораждащият механизъм, онзи първоначален задвижващ мотор, който тласка действието напред. По-нататък, с последователното разгръщане на наратива **катастрофичният свят на разказа раздвоява или удвоява свои ключови елементи**. Казано по друг начин, **двойствеността е основният структурен принцип**, според който са изградени множество компоненти на творбата (персонажи, отношения, състояния и сюжетни събития), някои от които са огледани и в огледалото на библейската истина:

1) Епидемията, която връхлита селото, е с двойствена същност. Зад нейната физическа, медицинска природа е скрита болест на духа, подсказана чрез подредбата на наративните епизоди.

Следвайки една от особеностите на Елин-Пелиновото писателско перо, на която ще се спра след малко, анализът е принуден още в самото си начало да привлече за целите си пасаж от финала на разказа. Съобщението в края на творбата, че младежите четири седмици не допускат никой да отвори попския кладенец, естествено поражда читателския въпрос дали епидемията е престанала или намаляла. Вместо да му отговори обаче, наративът прави един странен завои. Повествователят вмита заключителен абзац за продължаващата суша, след който пренасочва вниманието ни в друга посока: „И едно глухо неверие се роди между млади и стари“ (ЕП 1972 I, с. 10). Въпросът за инфекцията получава отговор за неверието. По този начин произведението заявява, че не физическата болест е основният му предмет, а духовният недъг на неверието. Подобни мащабни смислови преходи, постигнати с прецизен лаконизъм, са удостоили Елин Пелин с признанието, че е „майстор на светкавичните връзки между нещата“, който „преминава от сфера в сфера с невероятна лекота и

³ ЕЛИНЪ-ПЕЛИНЪ. Цит. съч., с. 111.

небрежна грация“.⁴ Разкрилата се в края на разказа двойствена (физическо-духовна) същност на епидемията задвижва повторен прочит на първото изречение от творбата: „В село завърлува невярна болест – тежката болест – и зареди да мори от къща на къща“ (ЕП 1972 I, с. 5). Фразеологизмът „невярна болест“, чието значение според някои от съвременните тълковни речници е „болест, при която болникът изглежда напълно здрав (не му вярват на болестта)“⁵, се декомпозира и активира едно от историческите значения на прилагателното във функцията му на относително: невѣрънъ, „на неверието, отнасящ се до неверие“⁶. Така при повторния прочит тежката болест, която „мори от къща на къща“, вече се разбира като духовната болест на неверието. Безспорната ретроспективна тяга на творбата потвърждава убеждението на Радосвет Коларов по отношение на Елин-Пелиновия разказ по принцип (в сравнение с този на останалите български класици), че „едва ли има друг разказ, който така настойчиво да се връща непрекъснато назад (...) – към вече използвани мотиви, образно-словесни конструкции“⁷. Много често новата поява на такива мотиви и конструкции в потока на словото разкрива техни неразкрити до този момент страни.⁸ Тъкмо затова и настоящият анализ, едва стъпил върху „стартовата черта“ на текста, е принуден да се взира в края му, за да обясни компоненти, разположени в началото, казано иначе, да „скача“, да извършва наглед несвоевременни проспекции.

2) Неверието в творбата също е двойко, така, както е двусмислено и цитираното изречение „И едно глухо неверие се роди между млади и стари“:

а) От една страна, текстът непосредствено след посочения пасаж уточнява, че става дума за неверие на отчаяните селяни в Божието милосърдие:

Един злобен ропот се понесе от недоволните души и отчаяните сърца (...):
– Бог не е милостив – не молете му се! (ЕП 1972 I, с. 10)

След многократните водосвети за здраве и литии за дъжд без практически резултат колебливата вяра у много от селяните се е обърнала в неверие в милосърдието на Всевишния, тъй като се крепи върху нездравия корен на суеверието (свещеникът е „суеверен като всички“, твърди разказвачът).

Подобна конотация има и гневната реплика на Младен към свещеника: „Махни се по дяволите с твоите молитви! Те умориха Аглика и поболиха

⁴ ПАНОВА, И. Вазов, Елин Пелин, Йовков. *Майстори на разказа*. София: Български писател, 1975, с. 185.

⁵ АНДРЕЙЧИН, Л. и др. *Български тълковен речник*. София: Наука и изкуство, 1976, с. 499.

⁶ БЛАГОВА, Э. и др. *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*. Москва: Русский язык, 1999, с. 361.

⁷ КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*. София: ИК Век 22, б. г. [1995], с. 8.

⁸ Срв. пак там, с. 35.

Неранза“ (ЕП 1972 I, с. 9). Поругаването на сакралното е подсилено и с метафония: дяВОЛИТе – тВОИТе – МОЛИТВи. Отзвучаването на звуковата комбинация от названието за инферналните същества в следващите думи на фонетично ниво изразява обвинението „твоите молитви са дяволски“.

б) От друга страна, „глухо неверие се роди между млади и стари“ означава и „породи се недоверие между групата на младите и групата на старите“, което е подробно илюстрирано в разказа преди това. Особено ярки са два момента: 1) „Учителят (...) каза, че страшната зараза на болестта се разнася от поповия излак. (...) но той бе много млад и хората не искаха да го вярват“ (ЕП 1972 I, с. 5); 2) След спречкването със сина си, който не позволява заразният кладенец да бъде отворен, Младеновият баща изрича следното: „Видяхте ли го моя син? Щеше да ме бие за нищо работа“ (ЕП 1972 I, с. 9). Опазването на човешкия живот е квалифицирано като „нищо работа“ тъкмо заради неверието в преценката на учителя. Липсва разбирателство, *вслушване* в разумните призови. Ето защо „неверието“ е „глухо“ (ЕП 1972 I, с. 6, 7, 10) – ключова дума (както съществителното „неверие“ и еднокоренните му) със специфично за Елин Пелин извънречниково значение. Коренът ѝ се появява в три позиционно маркирани заключителни пасажа – в цитираното изречение от финалния абзац на разказа и в края на описанията на епидемията и на сушата: „Вредом се почувства нещо страшно, нещо черно, глухо, мъчно“; „Навред тъга и глухота...“ (ЕП 1972 I, с. 6, 7).

3) Повествователят е разколебан между вярата и неверието:

а) От една страна, именно той квалифицира богохулството и отвръщането от Бога в края на разказа като грях – възгласът „Бог не е милостив – не молете му се!“ е предшестван от въведението „А кръчмите се пълнеха с отчаян и пиян народ. И там сред грозния шум се чуваха и **греховни думи**“ (ЕП 1972 I, с. 10 – подч. мое, Р. К.). Значимостта на последно цитираните две изречения за посланието на текста е звуково маркирана чрез метафония. Първото изречение, ако беше част от лирически текст, би формирало двустипие в ямб с асонанс на ударените вокали и почти огледално звуково повторение във втория стих:

А кръчмите се пълнеха
с ОТчАЯН и пиАН НАрОД.

Неведнъж изследователите са изтъквали, че прозата на Елин Пелин се отличава с ярко изразено лирическо начало.⁹

Във второто изречение отеква поредица от фонемни, която подчертава порочния характер на словото, кънтящо в пивницата:

И там сред ГРОЗНИя шум
се чуВАха и ГРехОВНИ дУМи.

⁹ Вж. напр.: КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*. София: ИК Век 22, б. г., с. 264, 293, 301–303.

б) От друга страна, пак този основен глас в творбата ясно приема позицията на неверник и влиза в скрит спор със Священото писание. „Напусто всеки празник свещеникът извеждаше на лития по четирите краища на селото и мало и голямо. Напусто децата всеки ден носеха черковните хоругви по ниви и по ливади. Бог не чуваше горещите молби (...). Наредени на дълга печална върволица, (...) селяните (...) мълчаливо вървяха след белите черковни хоругви. (...) Но напразно!“ (ЕП 1972 I, с. 7–8) – заявява разказвачът, а Бог му отговаря от „Книгата на пророк Малахия“: „Дръзки са пред Мене думите ви, казва Господ. (...) Казвате: напразно е служенето Богу, и каква полза, че пазехме наредбите Му и ходехме в печална дреха пред лицето на Господа Саваота?“ (Мал. 3: 13–14).

Образно казано, духовната епидемия на неверието, която поразява персонажите в творбата, се разраства от персонажното равнище до равнището на повествователя, който е надреден спрямо тях. Може да се погледне и от обратния, по-традиционен ъгъл: противоречивото отношение към божественото отразява недотам религиозния мироглед на автора. По-точно, както обяснява Радосвет Коларов, светогледът на Елин Пелин по принцип е двойствен, поради което на всяка тенденция в творчеството му е противопоставена контратенденция¹⁰, в конкретния случай – отричането на Божието милосърдие и отказът от молитви са оценени като греховни, но същевременно молитвите без практически резултат са определени като напразни усилия.

4) Образът на свещеника е изграден върху контраста между призвание и същност.

Това е един от най-плътнo обрисуваните образи в творбата вероятно поради факта, че Священото писание е неин основен ресурс, използван като авторитет или, напротив, като атакуван опонент. Може би животът е срещал Елин Пелин предимно с користолюбиви свещеници, тъй като писателят отрежда най-негативния образ в произведението именно на попа. Интересен биографичен факт е, че писателят е племенник на свещеник, за когото по-късно си позволява да разкаже един не твърде благоприличен спомен в анекдотичен дух, което довежда Георги Константинов до заключението: „дали поради дружбата му с чичо поп, или от други преки внушения на живота в село, Елин Пелин има лошо мнение за поповете“.¹¹

Този ключов персонаж в „Напаст Божия“ е дисхармонично раздвоен между високото призвание на свещеническия сан и низките пороци на дързостта, ината, войнстващото невежество, користолюбието, властолюбието, гневливостта и скандалджийството, осъждането, злословието: въпреки че усърдно изпълнява общественото и частното богослужение, той задава основен тон в престъпното недоверие към преценката на учителя и самона-

¹⁰ КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*, с. 8.

¹¹ КОНСТАНТИНОВ, Г. Елин Пелин. – В: *Страници за Елин Пелин. Творчеството на писателя в българската литературна критика*. София: ИК Параф, 1991, с. 130, 136–137.

деяно осветява тъкмо заразената вода, което довежда до усиляване на епидемията и увеличаване на смъртността; заявено е, че попът е „доволен от печалбите по опела и водосвет и от победата над учителя“ (ЕП 1972 I, с. 8); в духа на Христовата притча за изобличаването на сламка в чуждото око при наличие на гредата в собственото (Мат. 7: 3–5) сипе върху съкрушените селяни незаслужени обвинения в привидно проповеднически стил, валидни по-скоро за самия него, и пиянствайки, укорява другите в пиянство, с което си спечелва ироничния прякор „светиня му“; „трепери от гняв“, „позеленява от яд“, крещи, заплашва и проклина (ЕП 1972 I, с. 8, 9). Кулминацията на яростта му е подчертана с метафонично поле с различни повтарящи се фонологични различители: „не лъжѐте **света**, че ви дявол **вз**има! – **заф**уча **светиня** му. Очите му **светеха**...“ (ЕП 1972 I, с. 9). В такъв контекст петорното напластяване на комбинацията от съскава съгласна (С/З) и лабиодентален фрикатив (В/Ф) се възприема като звуков образ на същия афект (съскане, зъбене, фучене). Неточните рими „взѐма“ – „**светѐния** му“ – „**очѐте** му“ са сигнал, че и този пасаж е наситен с поетически заряд. Семантичното единение на определени лексеми със звукови повтори е допълнително подсигурано от еднаквите им позиции в кратките фрази:

...не лъжѐте **света**,
че ви дявол **вз**има! –
зафУЧа **светиня** му.
ОЧите му **светеха** (...).

Фигурата „света“ – „светиня му“ – „светеха“ (етимологична при „свят“ – „света“ и псевдоетимологична по отношение на третия ѝ член), разположена в края на изреченията, е рядък случай, в който светлината е иронизирана и едновременно с това представена като атрибут на гнева. Ядосаният поглед на раздразнения поп е отразен на фонетично ниво чрез свързване на думите „зафУЧа“ и „ОЧите“ по силата на еднаквата им начална позиция в две съседни фрази и на съзвучието УЧ – ОЧ, в което двата вокала са неударени и следователно сближени от редукцията, а съгласната, напротив, е с максимален интензитет на произнасяне, тъй като е начало на акцентирана сричка.

Негативната характеристика придава на образа на свещеника есхатологична окраска, тъй като според Библията и православното учение за края на света упадъкът на клира е един от признаците, че антихристовото време е наближило.¹² „Всички те (...) се предадоха на користолубие, от пророк до свещеник – лицезре бъдещето св. пророк Йеремия – всички действуват лъжливо“ (Йер. 8: 10, срв. и Йер. 6: 13). Св. Козма Етолийски пророчества, че „клириците в последно време ще бъдат по-зли и по-нечестиви от всички

¹² АЛЕКСИЕВ, Д. *Последните времена*. София: б. и., 2007, с. 79.

други“.¹³ Ето защо в пасажите от Елин-Пелиновия разказ, свързани с фигурата на свещеника, могат да се открият аналогии тъкмо с библейските предсказания за последните времена от човешката история. Някои от тези сходства са споени дори чрез очевидна вербална прилика. „Излакът да не барате, **че ви ръцете изсъхват!**“ – заплашва попът, а решителният Младен го предупреждава: „Дядо попе, хвърли брадвата настрана, **че ми тъмнее пред очите!**“ (ЕП 1972 I, с. 8, 9). А ето каква участ предвещава за недостойния свещенослужител старозаветният пророк Захария: „Горко на невредния пастир, който оставя стадото! (...) **ръката му** съвсем **ще изсъхне**, и **дясното му око** съвсем **ще потъмнее**“ (Зах. 11: 17 – подч. мое, Р. К.). Свещеникът от Елин-Пелиновия разказ може да бъде отнесен и към недобросъвестния Божи служител от притчата, в която Христос иносказателно говори именно за края на света, поместена в края на 24 глава от Евангелието на Матей. Тук „лошият оня слуга“, който „**яде и пие с пияниците**“, е противопоставен на „оня **верен и благоразумен** слуга, когото господарят му е поставил над слугите си“ (Мат. 24: 45, 48). У българския класик по подобен начин „попът (...) **спокойно си сед[и]**“¹⁴ **в кръчмата с чаша в ръка**“ (ЕП 1972 I, с. 8), „сусеверен“ е и неверен на Христовия призив за безкористно служение, тъй като е „доволен от печалбите“, а неблагоприятието му е лексикално подчертано в текста на творбата:

Попът вдигна брадвата да откове капака, но мъжката ръка на учителя го спря:

– **Бъди благоразумен**, дядо попе!

– **Благоразумен ли?** Махнете се оттука бре, хлапаци недни (...)!

(ЕП 1972 I, с. 8–9)

И все пак, както изтъква Радосвет Коларов, двойственото светоотношение на Елин Пелин „изключва по дефиниция еднозначното и окончателно определяне на характери“.¹⁵ Свещеникът от разказа „Напаст Божия“ не прави изключение. След безплодните усилия за преодоляване на двете бедствия – епидемията и сушата, той като останалите селяни потъва в бездейно униние, което в етичен план изравнява всички свои пленници и ги обединява в тъжното единство на повалените от ударите на живота хора:

...недоволните души и отчаяните сърца (...) почнаха да давят с вино и ракия тъгата и мъката си. Свещеникът, уморен и разочарован, зарязва литии и водосвет. (ЕП 1972 I, с. 10)

¹³ Архимандрит НЕКТАРИОС (МУЛАТСИОТИС). *Кога ще настъпи Второто пришествие на Иисус Христос?* София: Млад свят, 1991, с. 22.

¹⁴ В авторския текст на Елин Пелин е употребено минало време: „попът (...) си седеше в кръчмата“.

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*, с. 8.

5) Цялото селско общество е драматично разделено на два враждуващи лагера.

Социалното разделение по възрастов признак е настойчиво прокарано в целия текст на разказа чрез изрази от типа на „млади и стари“, „старо и младо“, „мало и голямо“ (ЕП 1972 I, с. 5, 7, 10). Стената на недоверието непреодолимо се издига между групата на „кмета, чорбаджията, старците“, на „побелелите глави“, сред която най-мощно отеква гласът на свещеника, и тази на младите, на „вчерашните хлапета“, чийто лидер е учителят (срв. ЕП 1972 I, с. 8–9). Името на „буйния Младен“ (ЕП 1972 I, с. 9), който е пестеливо, но ярко скициран, осмисля образа му като събирателен образ на младостта с нейната пламенност и чар. Авторовата симпатия е на страната на младежите (казано е, че всеки от тях има „стройна фигура“, че е „млад, бодър“; лицето на Младен е „юнашко“ – ЕП 1972 I, с. 9), а прототип на учителя е самият Елин Пелин. Това става ясно от спомена на писателя за епидемията в родното му село Байлово в самия край на XIX в.:

В моето село се появи една болест – дифтерит по децата – и през едно лято умряха 50 деца бързо, за два месеца. (...) Лекар нямаше. (...) Там побудните селяни се събрахме да видим какво става, отгде иде тая зараза. (...) Но хората живееха малко примитивно. Имаше един кладенец, който не беше изграден, а една много голяма коруба от дърво беше бутната в земята и той се пълнеше с вода. От тоя кладенец наливаха вода много хора. И си наливат съдове, които носят на кобилици. (...) Рекохме да не е от това нещо тази болест, да не иде оттам тази зараза. (...) И аз, който тогава (...) имах възможност да чета медицински книги и списания, които ми попадаха, и ходех и в София като по-будно момче в селото, предполагах, че заразата иде от кладенеца. И поисках да бъде затворен тоя кладенец. Ако може да прекратят да наливат от него вода. Най-после обявиха да не наливат от него вода. Добре, ама хората невежи: „Е, от водата ще ни дойде болестта!“. Не слушаха. Някои слушаха, но не всички послушаха. Тогава се принудиха да поставят човек да им казва да не наливат от тая вода. – От този случай ми хрумна на мене пък разказа „Напаст Божия“.¹⁶

Съпоставката между художественото и документалното по аналогия привлича във фокуса си и актуалното. „Елин Пелин – отбелязва Радосвет Коларов – има едно неоспоримо и много рядко качество – да бъде винаги съвременен и неостаряващ“, като прототип на „универсалността на неговата художествена система (...) е диалектиката на самия живот“.¹⁷ Епидемията в комбинация с бедствената суша от Елин-Пелиния разказ зазвучава особено съвременно в контекста на преживяната от човечеството пандемия от ковид-19 и зачестилите суши и пожари. Разделението на обществото за и против ваксинацията и социалната изолация като средства за борба с бо-

¹⁶ ЕП 1972 I, с. 267–268; същото у ДАФИНОВ, З. *Автентичният Елин Пелин. Документална хроника за живота и творчеството му*. София: Изток-Запад, 2005, с. 47.

¹⁷ КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*, с. 47.

лестта, острият сблъсък на професионални медицински мнения, както и между компетентни и некомпетентни твърдения, подозренията в неискреност, зад която се крият корисни интереси, са явления еднотипни на колизиите от творбата на българския класик. В разказа основното стълкновение е между различните версии за това кой е първоизточникът на заразата и как тя да бъде преодоляна. Противопоставени са „медицинската“ версия на учителя и „религиозната“ версия на свещеника, като нито първата е истински медицинска, защото е любителска, нито втората е религиозна по същество, тъй като е родена от духовната болест на недоверието и стимулирана от желанието за материално облагодетелстване.

Самото конфликтно разделение на обществото в разказа на Елин Пелин има сходства с библейските пророчества за най-разтърсващите събития от човешката история – двете пришествия на Месия, както и разрушаването на Йерусалим. Освен упадъка на клира антагонизмът между близки хора е още един есхатологичен синдром според „Трета книга на Ездра“: „Тогава приятели ще се въоръжат против приятели като врагове“ (3 Ездр. 6: 24). Евангелието предсказва война между поколенията – „ще въстанат чедата против родители...“ (Марк. 13: 12) – като съпътстващо социално събитие при разрушаването на Йерусалим, което е исторически предобраз на унищожаването на настоящия свят в края на времето.

Светото писание говори за предтечи, чиято мисия е да помирят поколенията и да подготвят човечеството за идването на Христос и при двете Му пришествия. Това са св. Йоан Кръстител по време на земния живот на Бог Слово и пророците Илия и Енох, които ще бъдат изпратени преди Второто Му пришествие. Евангелието от Лука съдържа предсказание за св. Йоан Предтеча, изречено към баща му пророк Захария от архангел Гавриил, в което може да се открие подобие на взаимоотношенията между героите в разказа на Елин Пелин:

...и ще върви пред Него в духа и силата на Илия, за да обърне сърцата на бащите към чедата, и непокорните към **разума** на **праведните**... (Лука 1: 17 – подч. мое, Р. К.)

Както в тълкованията на архангелското предсказание праведни са чедата (апостолите), а непокорни – бащите (юдеите)¹⁸, така и в българската художествена творба младият учител „им[а]“¹⁹ **право**“, тъкмо той призовава свещеника към „**благоразумие**“, а непокорни на призива на разума са старите: „Кметът, чорбаджията, старците – всички роптаеха против учителя...“; „У-у-ут – крещеше му дебелият свещеник, – вчерашно хлапе на побелели глави ум ще дава!“ (ЕП 1972 I, с. 5, 8).

¹⁸ Блаж. ФЕОФИЛАКТ, архиеп. БОЛГАРСКИЙ. *Благовестник, или тълкование на Святое Евангелие в двух частях*. Ч. [2]. *Евангелие от Луки*. Москва: Слит, 1993, с. 9.

¹⁹ В авторския текст на Елин Пелин изразът е „имаше право“.

В светлината на разкритата евангелска алюзия изглежда, че тъкмо св. Йоан Кръстител е посоченият в началото на разказа: „хората (...) посребриха иконата на Божията Майка, отрупаха с дарове св. Иван Изцелителя, но нищо не помогна“ (ЕП 1972 I, с. 5). Предположението дооформя представата за църковния интериор: икони на Света Богородица и св. Йоан Предтеча са разположени от двете страни на Христос. Това е характерна православна иконостасна композиция, която е най-близка до т. нар. Деисис (от гр. δέσις – „молба, молитва“), при който трите фигури са събрани в една икона. Деисис, който е известен символичен образ на Страшния съд, отново разбулва есхатологичния подтекст на Елин-Пелиновата творба. Затвореният прочит не може да уточни за кой светец именно става дума – Йоан Кръстител, Йоан Рилски или друг чудотворец. Прозвището „Изцелител“ придава на текста онази знаменателна художествена неяснота, която привлича читателското внимание да спре за по-дълго върху пасажа и впоследствие ретроспективно и интертекстуално да го разгадае. Изцелител от върлуващата зараза, но и от болестта на недоверието между бащи и деца. Повествователят обаче заявява: „нищо не помогна“. Още при първото издание на разказа е премахната „сентименталната сцена на помирението на Младен с баща му“ (ЕП 1972 I, с. 268). Помирението между поколенията е отказано от автора, за да направи текста още по-драматичен – като очакване за катаклизъм. Това усещане се засилва при съпоставка с подобни библейски стихове от „Книгата на пророк Малахия“, които според православната екзегеза могат да се отнесат и към двете Христови пришествия²⁰:

Ето, Аз ще пратя при вас пророка Илия, преди да настъпи денят Господен – велик и страшен. И той ще обърне сърцата на бащите към децата, и сърцата на децата към бащите им, та, след като дойда, да не поразя земята с проклятие. (Мал. 4: 5–6)

В Елин-Пелиновия разказ неверието и недоверието не само че не спадат, защото помирител няма, но и ескалират до края на творбата, и Бог поразява земята с проклятието на сушата.

6) Бедствието е двойно – към епидемията се прибавя и опустошителна суша.

Засухата е въведена в текста на творбата като вторично явление, което се наслажда върху епидемията от телесно-духовната болест и удвоява нещастieto на селото. Като два слели се тайфуна те вилнеят във времето и пространството на разказа. Петко Тотев обобщава за драматичния свят на Елин Пелин, че „природните и социалните стихии взаимно се усилват, образуват нещо неделимо, страховито, единствено по рода си“.²¹ В произ-

²⁰ ПОПОВ, Х. *Ръководство за изучаване пророческите книги на Ветхия завет*. София: Синодално издателство, 1990, с. 331–332.

²¹ ТОТЕВ, П. Три повода за размисли за прозата на Елин Пелин. – В: *Творби и проблеми*.

ведението „Напаст Божия“ тъкмо сушата, а не болестта се стоварва като наказание за грях, по-точно за допуснатото разрастване на заразата.

Следствената връзка *греховност – наказание суша* може да се проследи в три литературни мащаба – вътретекстов (интратекстуален), авто-текстуален и интертекстуален.

а) В разказа сушата е представена като разплата чрез ярка лексикална връзка:

Дебелият свещеник (...) **напук** на учителя светї вода на излака.

И болестта се усили. (...) Па и друга беда настана. Застоя се суша (...). Слънцето от ден на ден, **като напук**, все повече и повече се разпаляше, все повече и повече печеше. (ЕП 1972 I, с. 5–6)

Цветистата българска дума „напук“ ясно отнася непоносимия зной към ината, към самонадеяната дързост на попа, която, уви!, се оказва в случая смъртоносна. Към тази явна връзка може да се добави и една скрита: „разпалянето“ на слънцето фонетично насочва към звуковия състав на „разплата“.

б) Сушата е осмислена като следствие от неверието и аморалността на хората в малко по-рано написания разказ „Ветрената мелница“ (Елин Пелин 1972 I, с. 269), изначално сроден с творбата „Напаст Божия“ чрез автотекстуални преноси, както убедително е показал Радосвет Коларов.²² Описанието на сушата в „Напаст Божия“ частично повтаря, видоизменя и значително разширява подобен пасаж от „Ветрената мелница“, за която Елин Пелин по-късно признава:

В този разказ описвах и сушата. И така я описвах, че после отделих този разказ за сушата и направих от него друг – „Напаст Божия“ – за едно село, как болест се появява, как от сушата пресъхват кладенците...²³

Друга прилика между двата разказа е именно внушението, че засушата има нравствена причина, постигнато в „Напаст Божия“ чрез посоченото лексикално повторение и пряко изразено във „Ветрената мелница“ в следната реплика на дядо Корчан:

– Лошо, Дъбак, лошо! И както крякат жабите, тая суша няма да има край. А и народът, по какъвто път е тръгнал, тя няма да бъде последна. Ни Бога зачитат, ни от дявола се боят. (Елин Пелин 1972 I: 14)

в) В Библията, към която разказът „Напаст Божия“ многократно отпраща, сушата е едно от характерните Божии наказания за греховете на хората. Св. пророк Илия, който, както бе показано, присъства в свързани с

Литературни анализи. Т. 1. София: Български писател, 1979, с. 566.

²² КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 249; КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 61.

²³ ДАФИНОВ, З. Цит. съч., с. 43.

българския разказ библейски пасаж, заключава небето за три години заради отвръщането на Израилския народ от Истинския Бог (3 Царств. 16: 30 – 17:1, 18: 1, 45). Неотдаването Богу на почитта, която племената Му дължат, се възмездява по същия начин и според „Книгата на пророк Захария“:

И ако някое от земните племена не отиде в Йерусалим, за да се поклони на Царя, на Господа Саваота, дъжд няма да има у тях. (Зах. 14: 17)

Обрисовката на сушата в разказа на Елин Пелин **цитира** фундаменталния библейски термин „второ пришествие“ от **Свещеното писание** в заключителното си изречение, разположено **приблизително в средата на творбата**:

Навред тъга и глухота, като че ли черна чума върлуваше или настъпваше второ пришествие. (ЕП 1972 I, с. 7)

Липсата на очаквания определителен член („второто пришествие“), който се предполага от контекста, отново е архаизиране на речта, сигнал за връщане към старобългарската езикова древност, когато определителният член все още не е съществувал в днешния си вид. Картината на засухата надраства плана на локално-географското, защото е „библейски пейзаж“, по думите на Петко Тотев, който уточнява: „Природата у Елин Пелин е до болка българска, но никога – само българска. Едно безмилостно слънце превръща в пустиня плодните поля и хорските души по цялата планета“.²⁴

Коментираният произход на описанието на сушата в „Напаст Божия“ от „Ветрената мелница“ е съчетан и с друг вид автотекстуалност: самото то е с висока степен на повторителност. Както Радосвет Коларов показва в своя ефектен анализ, изобразяването на сушата тук е организирано в три цикъла, във всеки един от които вниманието преминава от глобалното към високите пространства, спуска се към земята и отделни нейни обекти – предмети и живи същества, за да навлезе най-накрая във вътрешността на тялото, особено сърцето и кръвта.²⁵ „Телеологията на това композиционно движение е закодирана в думата „пришествие“...“, пише Коларов²⁶ и го интерпретира така: „природното бедствие (...) се стоварва отгоре (...) и премазва селяка“.²⁷ Тук може да се добави, че вертикалното катастрофично движение на убийствените слънчеви лъчи ретроспективно задейства етимологичния прочит на съществителното „напаст“ от наслова на разказа, което по произход е свързано именно с представата за „падане върху“.²⁸

Въпреки че признава майсторството на композицията, Коларов все

²⁴ ТОТЕВ, П. Цит. съч., с. 566.

²⁵ КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 249–260; КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 61–64.

²⁶ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 63, бел. 45.

²⁷ КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 259.

²⁸ БУЮКЛИЕВ, И. и др. *Граматика на старобългарския език: Фонетика, морфология, синтаксис*. София: Издателство на БАН, 1991, с. 188.

пак определя твърде разширеното словесно изображение на засухата като „поддаване на изкушение“: „Елин Пелин се поддава на изкушението да запази всички хрумнали му паралелни възможности за представяне на природната картина“.²⁹ В същото време обаче литературоведът забелязва подобна структура от три цикъла и в обрисовката на друго бедствие в Яворовата поема „Градушка“, където отново в единия от циклите погледът постепенно слиза от небето към земята и накрая стига до кръвта и сърцето.³⁰ Поемата е публикувана за първи път в края на 1900 г. – точно една година преди „Напаст Божия“.³¹ Нещо повече – Коларов изтъква, че „постепенно (...) свиване на образите (...) от общото към (...) единичното“ е познато и от руския фолклор.³² Посочените успоредици показват, че по принцип композицията на Елин-Пелиновото описание би могла да не е просто следствие от авто-текстуалността, а и интертекстуален знак, отправящ към произведенията, с които творбата диалогизира. Недвусмисленият цитат „второ пришествие“ ясно указва една от възможните посоки за търсене.

Библията съдържа примери както за структуриране на наратив в три сходни цикъла (а), така и за същата логика в подредбата на отделния цикъл, каквато е налице в обрисовката на засухата в българския разказ (б).

а) Композиция от три цикъла, макар и с различно съдържание, има старозаветната „Книга на Иов“³³, която, както ще стане очевидно по-нататък, има първостепенно значение за тълкуването на Елин-Пелиновата творба. Основният масив на този библейски текст се състои от 20 дълги речи на няколко говорещи лица, като редът на изказванията им образува три еднакво организирани серии с едно изключение в края на книгата, както се вижда от приложената таблица:

Ред на говорещите лица в библейската „Книга на Иов“

1) Иов	7) Иов	13) Иов
2) Елифаз Теманец	8) Елифаз Теманец	14) Елифаз Теманец
3) Иов	9) Иов	15) Иов
4) Вилдад Савхеец	10) Вилдад Савхеец	16) Вилдад Савхеец

²⁹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 64.

³⁰ КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 260–261.

³¹ ЯВОРОВ, П. К. *Събрани съчинения в пет тома*. Т. 1. *Стихотворения*. София: Български писател, 1959, с. 375; ЕП 1972 I, с. 267.

³² КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 257.

³³ Това старозаветно лично име е по-правилно да бъде предавано на новобългарски език като „Иов“ или дори „Ийов“, а не чрез народната форма „Йов“, тъй като е двусрично на оригиналния си (древноеврейски) език, срв.: КОВАЧЕВ, Н. *Честотно-тълковен речник на личните имена у българите*. София: Д-р Петър Берон, 1987, с. 10; ИВАНОВА-МИРЧЕВА, Д. (отг. ред.). *Старобългарски речник*. Т. 1. София: Валентин Траянов, 1999, с. 647. По отношение на колебанието [i/j] в друго библейско име, което също е споменато в настоящата студия, трябва да се уточни, че, напротив, по-близък към автентичната форма би бил вариантът „Йереимия“ (а не „Иереимия“ или народното „Ереимия“), срв.: КОВАЧЕВ, Н. Цит. съч., с. 92; ИВАНОВА-МИРЧЕВА, Д. Цит. съч., с. 589.

5) Иов	11) Иов	17) Иов
6) Софар Наамец	12) Софар Наамец	18) Елиуй Варахилов
		19) Бог
		20) Иов

б) Обръщайки се отново към 24 глава от Евангелието на Матей, където Христос говори за разрушаването на Йерусалим и за Своего второ пришествие, откриваме аналогично комбинирано движение от голямото към малкото (>), отгоре надолу (↓) и отвън навътре, включително в човешкото тяло (>) – *Юдея > юдейски планини > ↓ покрив ↓ подпокривно пространство ↓ нива > дреха > утроба и гръд:*

...тогава ония, които се намират в Иудея, да бягат в планините; който е на покрива, да не слеза да вземе нещо от къщата си; и който е на нивата, да се не връща назад да вземе дрехата си. Но горко на непразните и на кърмачките през ония дни! (Мат. 24: 16–19)

По какви признаци Елин Пелин е оприличил опустошителната суша в българското село на Второто Христово пришествие, става ясно от библейските есхатологични текстове, които разкриват, че доминиращата стихия в края на времето ще бъде огънят. „Ще дойде ден, пламтящ като пещ“ – предсказва старозаветният пророк Малахия за Второто явяване на Христос на земята (Мал. 4:1), а псалмопевецът е още по-конкретен: „От Сион (...) се явява Бог; (...) пред Него – всепоядащ огън“ (Пс. 49: 2–3). Краят на този свят е описан от св. ап. Петър в неговото Второ послание:

А сегашните небеса и земята (...) пазят се за огъня в деня на съда (...). И ще дойде денят Господен (...); тогава (...) стихииите ще пламнат и ще се разрушат, а земята и всички неща по нея ще изгорят. (2 Петър 3: 7, 10)

Подобно на апостолския текст картината на сушата в „Напасть Божия“ е наситена с лексеми за горещина и изгаряне: „суша (...) като опустошителен пожар изгори всичко...“; „Слънцето (...) все повече и повече се разпалеше (...). Над изгорелите поля и посеви, над почернелите угари и попуканата земя затрепера страшна мараня. (...) Устата горяха за вода“; жътварите са „изпогорели“, полето също е „изгоряло“ или „припламнало“, „припламнали“ са и класовете (ЕП 1972 I, с. 6, 7, 8, 9). Скрыто позоваване на цитирания откъс от посланието на св. ап. Петър може да бъде доловено в една беседа на Елин Пелин със Змей Горянин, подробно изследвана от Калин Михайлов, в която човешката представа за Бога е изведена от сблъсъка на хората с природните стихии, сред които според Елин Пелин „най-голямата стихия (...) е (...) слънцето“.³⁴

³⁴ МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и литература. Фигури на (не)благородното*. София:

В контекста на най-важния библейски есхатологичен текст – последната книга от Новия завет, наречена „Откровение (Апокалипсис) на св. Иоан Богослов“ – синтагмата „второ пришествие“ от Елин-Пелиновия разказ се осмисля и като метонимия за антихристовото време на човешки страдания, което непосредствено предхожда самото идване на Спасителя. В 16 гл. евангелистът описва видението си за седем ангели, които последователно изливат върху земята седем чаши, пълни с „гнева Божи“. Бедствието, изобразено от Елин Пелин, съвпада с четвъртата чаша, която се асоциира с актуалните днес слънчеви изригвания и глобално затопляне³⁵:

Четвъртият Ангел изля чашата си върху слънцето; и даде му се да опалва с огън човеците. И силна жега опали човеците, а *те* похулиха името на Бога, Който имаше власт над тия поразы и се не покаяха да Му въздадат слава. (Откр. 16: 8–9)

С изключение на мистичното начало с ангела и чашата всичко останало е налице в творбата на българския писател. В контекста на посоченото съответствие лексемата „чаша“ изглежда като още един неназован участник във веригата от ключови думи с фонемата „ч“, „пече“, „черква“, „чума“, които според Радосвет Коларов оформят „звуковата доминанта в съзнанието на писателя“ при създаването на разказа³⁶, поради която акустичната материя на произведението и особено описанията на бедствието са наситени с повторения именно на тази фонема.

В контекста на Апокалипсиса намира обяснение един енигматичен образ от Елин-Пелиновото описание на сушата:

Сякаш въздухът гореше и гърдите го поемаха като от някакви адски нажежени тръби. (ЕП 1972 I, с. 6)

Сред изцяло природния пейзаж странно изпъкват неизвестно откъде появилите се нажежени тръби, през които измъченият човек вдишва изгарящ въздух. Може да се предположи, че в основата на реторическата фигура стои едноименният духов музикален инструмент от книга „Откровение“, действащ тук като пораждаща матрица. Ангелите от 8-ма глава на Апокалипсиса тръбят с тръби:

И видях седемте Ангели, които стояха пред Бога и дадоха им се 7 тръби. (...) И седемте Ангели, които държаха седемте тръби, се приготвиха да затръбят. (Откр. 8: 2, 6)

УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, с. 181.

³⁵ НИКОЛОВ, И. *Откровение на св. Иоан Богослов (Изяснение)*. Костенец: Витезда, [б. г.], с. 163.

³⁶ КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза*. София: Издателство на БАН, 1983, с. 176.

Първият от тях причинява на земята тъкмо изгаряща жегата:

Първият Ангел затръби (...) и третата част от дърветата изгорят, и всичката зелена трева изгорят. (Откр. 8: 7)

Предполагамата пораждаща матрица е почти изцяло променена в българската творба: в атмосферата на траур и скръбно мълчание, сковали злочестото селце, инструментът се е превърнал в ням проводник на горещина, нахлуваща от ада. „... Видях, и ето сив кон – пише св. Йоан Богослов, – и върху него ездач, чието име беше смърт; и адът следваше подире му“ (Откр. 6:8). Линията на инферналното преминава през целия текст на Елин Пелин: „Сякаш зли духове прелетяха над селото“; „Сушата като невидима дяволска птица пъдеше с огнените си криле всяко облаче от кръгозора“; слънцето и небесата са „адски“; попът „фучи“ и очите му „светят“; проклетия прогърмяват в споровете между героите (ЕП 1972 I, с. 5, 7, 8, 9, 10).

Тук е мястото да се изтъкне, че избраният от автора псевдоним няма как да не е насочвал вниманието на писателя към цитираната 8-ма глава от Апокалипсиса, в която се споменава „името пелин“:

Затръби и третият Ангел, и от небето падна голяма звезда, горяща като светило, и падна върху третата част на реките и върху водните извори; и името на тая звезда е пелин; и третата част от водите стана на пелин, и много човеци умряха от водите, понеже се бяха вгорчили. (Откр. 8: 10–11)

Връзката със сюжета на разказа е очевидна – огнено бедствие, връхлитащо от небесата, отровна вода, която убива хората. В тези стихове може да се търси още една пораждаща матрица спрямо творбата на Елин Пелин.

7) Вина и невинност – двойствено послание във финала на разказа

На извечния въпрос за отношението между нещастieto и човешката вина творбата на Елин Пелин отговоря двусмислено, като изпраща разнопосочни внушения най-вече чрез различните **позовавания на Свещеното писание във финала си**:

– Бог не е милостив – не молете му се! Нека като жабите, кога им пресъхне блатото, да прокълнем и да умрем. (ЕП 1972 I, с. 10)

В тези заключителни фрази на пианните селяни в кръчмата са преплетени две от най-важните за произведението библиейски препратки:

а) От една страна, разбулването на алюзията, която прозира зад озадачаващото прибавяне на проклетие в устите на жаби, подчертава вината на богохулниците. Жабешкото проклетие може да се обвърже с жабоподобните бесове от Апокалипсиса, които излизат от устите на дявола, антихриста и неговия предтеча, наречени в книгата змей, звяр и лъжепророк:

И видях да *излизат* от устата на змея и от устата на звяра, и от устата на лъжепророка три нечисти духа, подобни на жаби: *това* са бесовски духове, които вършат личби... (Откр. 16: 13–14)

Тъкмо на жабите Елин Пелин поверява личбата за продължителност на бедствието в разказа, а и не само в него. „Челиченият ек на жабешкото крякане“ с характерното определение „челичен“ е използван от писателя като автоцитат в различни негови творби³⁷. В художественото време на „Напаст Божия“ квакането, което оглася нощите, два пъти е споменато като сигурно природно предсказание за суша (ЕП 1972 I, с. 8, 9). Прави впечатление, че във вторите срички на съчетанието „чеЛИЧен“ + „жаБА“ звучи именно лексемата „личба“, която може да се добави като още един скрит участник във веригата от ключови думи с фонемата „ч“ в произведението.

б) От друга страна, призивът „Бог не е милостив – не молете му се! Нека (...) да прокълнем и да умрем“ ясно визира думите „Похули Бога и умри!“, отправени към многострадалния Иов от неговата съпруга (Иов 2: 9). Вопълът на отчаяната жена представя злото като добро, т. е. представя греха на богохулството, който ще донесе наказание в отвъдното, като компромис, който ще облекчи мъките. Това е гласът на изкушението, на което невинно страдащият праведник не се поддава. Както и българският разказ, „Книга на Иов“ изследва причините за нещастieto и многостранно оглежда хипотезата за вина. Привличането именно на тази библейска книга в поантата на разказа е послание, че селяните нямат вина за връхлетялата ги беда, която следователно не е наказание Свише, а изпитание на вярата и търпението им така, както е при многострадалния старозаветен светец. Божествено изкушение, на което обаче те не устояват.

Тук за последен път се преосмисля заглавието на творбата, което отново променя семантичните си нюанси в посока към древността и в него зазвучава второто значение на старобългарското съществително напасть „изкушение“³⁸. В Савината книга от XI в. стихът от молитвата „Отче наш“ е не въведи насъ въ напасть.³⁹ Справедливо Радосвет Коларов определя Елин Пелин като „един от майсторите на най-тънките алюзии в нашата литература, постигнати (...) чрез разслояване значенията на една и съща дума“.⁴⁰

Между редовете на Елин-Пелиновия разказ могат да бъдат прочетени и други възможни препратки към библейската „Книга на Иов“, много от които също са свързани с проблема за вината и невинността. „Бог не чуваше горещите молби“, твърди повествователят от „Напаст Божия“ (ЕП 1972 I, с. 7), а Елиуй Варахилов го контрира: „не е истина, че Бог не чува“ (Иов 35: 13). „Ей, хора, тая беда за вас е малко! Чумата, чумата ви се пада!“ – сипе обвинения върху селяните попът (ЕП 1972 I, с. 8) така, както и Софар Наамец

³⁷ ТОТЕВ, П. Цит. съч., с. 565; КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 265.

³⁸ БЛАГОВА, Э. и др. *Старославянский словарь*, с. 350.

³⁹ Пак там.

⁴⁰ КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*, с. 35.

заявява на невинно страдащия Иов: „теб ти се пада двойно повече да понесеш!“ (Иов 11:6). И в двата текста след стоварването на нещастieto се редуват потиснато мълчание и плач – в творбата на Елин Пелин „вечер всичко ще се прибере, ще стихне, ще се потаи, а от четирите краища на селото се подемат отчаяни гласове и писъци на осиротели майки...“ (ЕП 1972 I, с. 6), а за дошлиите при Иов приятели е казано: „викнаха с глас, та заплакаха (...). И седяха с него на земята седем дена и седем нощи; и никой му дума не продума, понеже виждаха, че страданието му е твърде голямо“ (Иов 2:12,13). Определени елементи от описанието на българските селяни съответстват на символите на траура у древните евреи: по време на литията за дъжд „селяните – измъчени, боси, **гологлави** – мълчаливо вървя[т]⁴¹“, а „босите им крака ровят жежкия пясък и **вдигат облак от златен прах, който покрива** (...) изпотените **лица**“ (ЕП 1972 I, с. 7), аналогично на това, както Иов след смъртта на децата си „**остриг[в]а главата си**“, а приятелите му в знак на съпричастие към неговата мъка „**хвърля[т] пръст над главите си към небето**“ (Иов 1:20; 2:12)⁴². Многострадалният старозаветен праведник не отправя обвинение срещу Създателя за своите горести, но подобно на селяните в края на Елин-Пелиновата творба проклана и проклятието му споменава и едно от бедствията в разказа: „отвори Иов уста и прокле деня си (...): да се провали денят, в който се родих! (...) да се страхуват от него, като от горещ слънчев пек!“ (Иов 3: 1, 3, 5). Смязващият полъх от прелитащи бесове присъства в началата и на двата текста: „Сякаш зли духове прелетяха над селото“ (ЕП 1972 I, с. 5) – „Мене обхвана ужас и трепет (...). И дух премина над мене“ (Иов 4: 14, 15). Социалната разлика и интелектуалната конкуренция между стари и млади, между „побелелите глави“ и младия учител, който „**им[а] право**“, е мотив и в старозаветния текст: „Помежду ни има и беловлас, и старец, който по дни надминава баща ти“ (Иов 15: 10), „Не само многолетните са мъдри, нито само старците **разбират правда**“ (Иов 32: 9). Непочтеното отношение към другия и жегата са смислово обвързани едно с друго не само у Елин Пелин, но и в същата книга от Свещеното писание. Във фокуса на българския разказ е недоверието, което е представено като причина за засухата, а в библейския текст става въпрос за неверността на приятелите, сравнена с изпаряването на поточета летем: „Но моите братя са неверни като потоци, (...) които (...) във време на жегата изчезват от местата си“ (Иов 6: 15–17). Пресъхващите потоци са част и от описанието на сушата в „Напаст Божия“: „Вадички и горски потоци, чешми и кладенци, блата и гьолища, бари и мочури – всичко пресъхна“ (ЕП 1972 I, с. 6). Суша, грях и смърт са сплетени в едно както в творбата на Елин Пелин, така и в следния фрагмент от старозаветния текст за невинния страдалец: „Засуха и пек поглъщат снежната вода; тъй преизподнята – грешниците. (...) и никой не е уверен за живота си“ (Иов 24: 19, 22).

⁴¹ В текста на разказа времето е минало: „мълчаливо вървяха“.

⁴² В библейската книга разказът също се води в минало време: „острига главата си“, „хвърляха пръст“.

Известна прилика с „Книга на Иов“ може да бъде забелязана и в картината на безводието в разказа „Ветрената мелница“, където пресъхването на реката е описано по следния начин: „По коритото надолу **шаварът** и **тревата** пожълтяха и се сплзиха като очукани от град. Всякога **влажните** ѝ брегове сега се напукаха“ (ЕП 1972 I, с. 12), а в библейския текст четем: „Никне ли **шавар** без **влага**? Расте ли рогоз без вода? Още в своята пресно-та и неотрязан, а изсъхва преди всяка **трева**“ (Иов 8: 11–12).

Разказът „Напаст Божия“ напомня и за цялостната атмосфера на „Книга на пророк Йеремия“, където по същия начин са събрани смърто-носна болест без изцеление, опустошителен зной, жътва, безутешна скръб и недоумение, които, както и в текста на Елин Пелин, пораждат въпроса за първопричината и я определят като изпитание, изпратено Свише:

Очакваме (...) време за излекуване, а ето ужаси. (...) Кога ще се утеша в тъгата си! Сърцето ми се стопи. Ето, слушам от далечна страна писък от дъщерята на моя народ: няма няма Господ (...)? (...) Мина жетва, свърши се лятото, а ние не сме спасени. Поради съкрушение у дъщерята на моя народ и аз съм съкрушен, ходя мрачен, ужас ме обзе. (...) няма там няма лекар? (...) тъй казва Господ Саваот: ето, ще *ги* разтопя и ще ги изпитам (...). (...) ще дигна плач и писък, и за степните пасбища – ридание, защото те са изгорени (...). Има ли такъв мъдрец, който да разбере това? И (...) да обясни, защо загина страната и изгоря като пустиня (...)? (...) смъртта влиза през прозорците ни, втурва се в чертозите ни, за да изтреби децата от улицата, младежите от стъгдите. (...) и ще бъдат хвърлени труповете на людето като тор на полето и като снопи зад жетваря... (Йер. 8: 15, 18–22; 9: 7, 10, 12, 21–22)

Фигуративното съотнасяне между жътва и насилствена смърт при-сства и в „Напаст Божия“:

...жетвари от заран до вечер (...), като че събираха **трупо**ве на **бойното поле**, **градя**ха на **кръ**стци празните **сно**пи... (ЕП 1972 I, с. 7)

Тъкмо това конфликтно съчетание е мотивирало Радосвет Коларов да определи звуковите повторения ПО-БО-ПО, ГР-КР, ЗН-СН в цитирания пасаж като изпълняващи „смыслово-контрастивна функция“.⁴³

По принцип жътвата и смъртта (насилствена или не) са класическа семантична двойка в Библията, а и не само там (срв. Иов 5: 26, 24: 24; Мат. 13: 39–42; Откр. 14: 15–20). Същата двойка е залегнала в още едно от групата произведения на Елин Пелин, които са сближени автотекстуално с „Напаст Божия“. Това е стихотворението в проза „Кошмар“, написано по-късно, в което „аз“-разказвачът сънува собственото си погребение, чи-ето ритуално шествие върви по пътя между нивите по време на жътва.⁴⁴ Както отбелязва Радосвет Коларов, литията за дъжд от „Напаст Божия“

⁴³ КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл*, с. 148–149.

⁴⁴ ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения в шест тома*. Т. 3, с. 183–184.

наподобява, включително и лексикално, погребалната процесия от „Кошмар“.⁴⁵ В стихотворението в проза обаче картината е разширена с един знаменателен детайл: ковчегът на мъртвеца е носен от селяни „сърпове, закачени на пояс“.⁴⁶ Коларов интерпретира сърповете като „пълна връв“, която свързва двете творби⁴⁷. Освен тази литературоведска закачка, която съвсем основателно засяга символната природа на съня, детайлът подсказва и различна интерпретация. Така, както жътвата в апокалиптичен план се асоциира със смъртта, края на света, възмездието, с отсяването на „класовете“ (душите, които са принесли добродетелен плод) от „плевата“ (негодните за Небесното царство), така и сърпът е много характерен есхатологичен символ на Божия съд и особено на Божието наказание над грешниците. Символът присъства още в превода от 70-те преводачи (Септуагинта) на старозаветната книга на пророк Захария, наречен тъкмо за това Сърповидец⁴⁸. В Откровението на св. Йоан Богослов Христос е представен със златен венец и сърп (Откр. 14: 14). Пак там в деня на Страшния съд ангел събира реколтата от земята със сърп:

Ангелът хвърли сърпа си на земята, обра земното лозе и хвърли *гроздето* в големия лин на Божия гняв. И стъпкан биде линът във от града, и потече кръв от жлеба... (Откр. 14: 19–20)

В творбата на Елин Пелин е особено съществено подчертаването, че именно носачите на ковчеза са със сърпове. Съчетанието препраща към предстоящия частен съд над току-що пренеслата се в отвъдното човешка душа, на която ѝ предстои най-страшното – преминаване през 20-те митарства, на които тя ще бъде съдена за всички видове грехове⁴⁹. Ето защо ми се струва, че в психоаналитичен план не само това, че „аз“-повествователят разказва сън за собственото си погребение, е причина за определянето на съня като кошмар, но и детайлът със сърповете. Тяхната застрашителна, тънка и извита острота пробужда съня на Аза и крие в себе си изтласканото знание за предстоящия справедлив съд над душата.

Предложената интерпретация позволява да се обобщи, че проблемът за човешката вина или невинност пред Божията правда се разпростира

⁴⁵ КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 272–274.

⁴⁶ ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения в шест тома*. Т. 3, с. 183.

⁴⁷ КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*, с. 276.

⁴⁸ Срв.: Зах. 5: 1 в Септуагинта и в Църковнославянската Библия, която я следва: *вѣдѣхъ, ѿ сѣ, сѣрпъ летѣць* (Библия. Книги Священногo писания Ветхого и Нового завета на церковнославянском языке с параллельными местами. Москва: Российское библейское общество, 1997, с. 1164). В останалите по-важни преводи на Стария завет обаче на мястото на „сърп“ стои „свитък“. Двете думи звучат подобно на древноеврейски. „Свитък“ е избраният вариант и в новобългарския синодален превод на Библията.

⁴⁹ Йеромонах СЕРАФИМ (РОУЗ). *Душата след смъртта*. Б. м.: Двери, б. г., с. 55–72, 145–147, 207–220; АЛЕКСИЕВ, Д. *Православна книга за вечния живот*. София: б. и., 2019, с. 97–103.

и върху произведенията, които са свързани с разказа „Напаст Божия“ чрез нишките на автотекстуалността. Докато при „Ветрената мелница“ това е осъществено чрез второстепенния в творбата мотив за сушата като следствие от човешкото безбожие, то при „Кошмар“ възможната връзка с проблема вина/невинност се разкрива чрез привличането в анализа на есхатологичната символика на жътвата и православните вярвания, характерни за средата, в която е отраснал българският писател.

* * *

Предпоставките за паралели между творчеството на Елин Пелин и Священото писание са преизобилно повече от споменатите дотук, но и казаното е достатъчно, за да илюстрира, че основният обект на настоящия анализ – разказът „Напаст Божия“ – е ориентиран към два типа библейски източници – есхатологичните части от Стария и Новия завет и нравоучителната „Книга на Йов“. Зад разгорещения разговор с библейските текстове обаче в позицията на повествователя по-скоро не стои християнско съзнание. Разказът е написан в последните години на XIX в.⁵⁰, когато Елин Пелин е бил едва 21- или 22-годишен и пантеистичната му нагласа вероятно все още не е била така категорична. По-късно тя се втвърдява и е засвидетелствана в две изказвания пред Змей Горянин. В първото от тях, кратък откъс от което вече бе цитиран, Елин Пелин демонстрира прилична осведоменост за текста на Священото писание, като специално споменава и „многострадалния Йов“ (щастливо обстоятелство в полза на представения тук анализ). В същото време обаче писателят двусмислено или търси корена на религиозността в страхопочитанието пред природните стихии, или въобще разглежда Бога като идея, родена от човешкото съзнание:

Ето как се е родила у човека (...) идеята за Бога. Първобитният човек от страхопочитание към природата, поради нейните стихии, започнал да смята, че или тя самата е такава Личност, или че дава убежище на тази Личност (...). Всяка религия (...) има корена си в страхопочитанието си към природните стихии. (...) Например в Библията: Бог изпраща потопа, Бог прави дъгата, Бог се явява на Мойсей на планината Синай сред бури, гръмотевици и светкавици, Той се явява и на многострадалния Йов, и на други библейски личности. Вземи сега Евангелието: преди раждането на Христа, на изток изгрява една необикновена звезда, при разпятието Му – слънцето изгасва и настава мрак по цялата земя, при смъртта Му – става земетресение – и така нататък. Значи: (...) дете се прояви някаква стихия, някакво чудо на природата, там хората (...) виждат Бога (или казват на народа, че са Го видели!).⁵¹

⁵⁰ ДАФИНОВ, З. Цит. съч., с. 43.

⁵¹ ЗМЕЙ ГОРЯНИН. *Моят приятел Елин Пелин*. София: Ars Milenium MMM, 2013, с. 109–110; МИХАЙЛОВ, К. Цит. съч., с. 181–182.

Във второто си откровение пред Змей Горянин, направено през март 1949 г. (в годината на смъртта на писателя), Елин Пелин с вълнение говори за Бога, Когото определя като „нещо тайнствено и чудесно“, не признава, че Той е създател на света, и пантеистично почти Го приравнява към природата:

Има нещо тайнствено и чудесно, което дълбоко вълнува човешката душа и което – навярно е Бог – но то не е извън природата, нито пък е неин създател, а е в самото ѝ сърце. Струва ми се даже, че това нещо и природата са едно и също.⁵²

Тези декларации разкриват мирогледа на Елин Пелин като нехристиянски в същността си. Те по-скоро не се дължат на социалистическия контекст след 1944 г., когато Змей Горянин завършва ръкописа на спомените си за своя събрат по перо⁵³, тъй като още преди Деветосептемврийския преврат Елин Пелин обнародва творби, в които християнството е принизено. Такъв текст например е „Витлеемското магаре“, който окарикатурява Господския празник Рождество Христово и е публикуван тъкмо на Бъдни вечер (6 януари) през 1934 г. във в. „Щурец“.⁵⁴

Осведомеността на Елин Пелин за Библията и за някои православни песнопения, четива и явявания се дължи още на семейните обстоятелства в детството на писателя, когато той „често пъти помагал и на чичо си поп, в черква. Обличал черковни одежди, вземал дебелата книга и пеел или пригласял на чичо поп – братовчед на баща му. Чичо поп обичал много малкия ученик и постоянно го вземал със себе си“.⁵⁵ Самият писател споделя за детството си: „Спомням си как четях гласно „Алексей, человек Божи“...“.⁵⁶ Елин Пелин включва някои от натрупаните тогава народнохристиянски познания в немалко от своите съчинения, и то не само в разкази като „На оня свят“ и в цикъла „Под манастирската лоза“ (чието мото е стих на църковнославянски от Псалтира), но и в напълно чужди на религиозната тематика произведения като „Летен ден“, където в разговорите между пианиците прозвучават полустиише от 50-ия псалм и библейският афоризъм „суета суета“ от „Книга на Еклесиаста или Проповедника“ (Екл. 1: 2, 12: 8) и кръчмата се оглася от антифоните „От юности моея“, което има силен хумористичен ефект, особено върху запознатите със съдържанието на източниците на приведените цитати.

След всички направени паралели с библейски текстове закономерно излиза на преден план извороведският въпрос именно каква Библия е чел

⁵² ЗМЕЙ ГОРЯНИН. Цит. съч., с. 110.

⁵³ СПАСОВА, А. Змей Горянин. – В: *Българската литература след Освобождението (1878) – личности и процеси, документи и артефакти* (дигитален речник). София: Институт за литература – БАН, 2018–2025: <https://dictionarylit-bg.eu>.

⁵⁴ ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения в шест тома*. Т. 3. Под манастирската лоза; Аз, ти, той; Черни рози; Пижо и Пендо и др. София: Български писател, 1972, с. 331.

⁵⁵ КОНСТАНТИНОВ, Г. Цит. съч., с. 136.

⁵⁶ Пак там, с. 134.

Елин Пелин, когато е създавал разказа „Напаст Божия“. В края на XIX в. и в самото начало на следващото столетие, когато творбата е написана и издадена за първи път, все още не е съществувал синодалният новобългарски превод на Священото писание, който приблизително по това време започва да се подготвя основно по руския синодален превод на Библията и се отпечатва за първи път през 1925 г.⁵⁷ Теоретично погледнато обаче, младият писател е можел да използва споменатия руски превод, чието първо пълно издание е от 1876 г.⁵⁸, протестантския пълен български превод – т. нар. Цариградска библия от 1871 г. с второ (коригирано) издание от 1874 г.,⁵⁹ църковнославянския текст на Священото писание, а може би и сръбския, издаден през 1868 г.⁶⁰ В приложената таблица са отбрани няколко от предполагаемите съответствия между определени откъси от разказа (този път според изданието му от 1904 г. за постигане на хронологична точност на изследването) и конкретни стихове от три от споменатите преводи на Библията, които са съществували на границата между двете столетия. Лексемите и пасажите, които подсказват близостта между един или няколко от преводите и българската творба, са подчертани с надебелен шрифт, а библейските разночетения, които са отдалечени от разказа на Елин Пелин, са предадени с главни букви. Всички текстове са подредени според последователността на библейските цитати.

⁵⁷ ДИМИТРОВ, И., А. А. ТУРИЛОВ. Библия. IV. Переводы на славянские языки. Болгарский. – В: *Православная энциклопедия (электронная версия)*. Т. 5. Москва: Православная энциклопедия.

⁵⁸ АЛЕКСЕЕВ, А. А. Библия. IV. Переводы на славянские языки. Русский. – В: *Православная энциклопедия (электронная версия)*. Т. 5. Москва: Православная энциклопедия.

⁵⁹ ДИМИТРОВ, И., А. А. ТУРИЛОВ. Цит. съч.; ПИЛЕВА, М. *Мисията на д-р Албърт Лонг сред българите*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2023, с. 215, 217. Подробно историята на първия евангелистки български превод на Священото писание е разгледана на с. 167–221 от посочената книга.

⁶⁰ ЧАРОТА, И. А. Библия. IV. Переводы на славянские языки. Сербский. – В: *Православная энциклопедия (электронная версия)*. Т. 5. Москва: Православная энциклопедия.

Елин Пелин, „Напаст Божия“ (1904 г. ⁶¹):	Църковно- славянска библия ⁶² :	Руска синодална библия (1876 г. ⁶³):	Цариградска протестантска библия (1874 г. ⁶⁴):	Цитиран стих:
– Бог не е милостив – не молете му се! Нека (...) да прокълнем и да умрем!	...РЦЫ ГЛАГОЛЪ НѢКІЙ КО ГДѢ ѿ оумри.	...похули Бога и умри.	Похули Бога, и умри.	Иов 2: 9
Босите им крака ровят жезкия пясък и вдигат облак от златен прах, който покрива (...) изпотените лица...	...и ПОСЫПАВШЕ пѣрстїю главы своѣ...	...и бросали пыль над головами своими к небу...	...хвърлих ПЪРСТЪ на главы-тъ си къмъ небе-то.	Иов 2: 12
Нека (...) да прокълнем и да умрем! // Грозна тримесечна задуха се простря навсякъде и се застоя да мори, да суши, да пали. (...) Над изгорелите поля (...) затрепера страшна марана. (...) Сушата (...) ставаше от ден на ден по-страшна и по-убийствена.	Посѣмъ ѿвѣрзе ѿмъ оустъ своѣхъ и прокла дѣнь своѣхъ (...): ПРОКЛАТЪ БѢДИ Дѣнь тѣи...	После того открыл Иов уста свои и проклял день свой. (...) да страшатся его, как палящего зноя!	...отвори Іовъ уста-та си, та проклѣ день- тъ си. (...) МРАЧНОСТЬ- ТА НА ДЕНЬ- ТЪ ДА ГО НАПРАВИ УЖАСЕНЪ.	Иов 3: 1, 5
Сякаш зли духове прелетяха над селото.	...оужасъ же ма срѣте ѿ трѣпетъ (...) и дѣхъ на лицѣ ми НКІДѣ...	...объял меня ужас и трепет (...) И дух прошел надо мною...	Ужась мя хваня, и трепетъ (...). И духъ прѣминя ОТЪ ПРѢДЪ МИ...	Иов 4: 14, 15

⁶¹ ЕЛИНЪ-ПЕЛИНЪ. Напастъ Божя. – В: ЕЛИНЪ-ПЕЛИНЪ. Цит. съч., с. 110–116.

⁶² Библия (...) на церковнославянском языке, 1997, с. 655, 656, 658, 662, 678, 959, 1169, 1174, 1318, 1319.

⁶³ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Санктпетербург: В синодальной типографии, 1876: <https://azbyka.ru/biblia/>. В ползвания сайт текстът е предаден с осъвременен правопис.

⁶⁴ Библия, сиреч Священото писание на Ветхий и Новый завет вярно и точно преведено от първообразното. Цариград: в книгопечатницата на А. Х. Бояджияна, 1874, с. 439, 440, 442, 445, 458, 649, 811, 816, 842.

В село завърлува невярна болест... Вадички и горски потоци, чешми и кладенци, блата и гьолища, бари и мочури – всичко пресъхна. (...) И едно глухо неверие се роди между млади и стари.	НЕ ВОЗВЪРЪЩАША НА МА БЛИЖНИИ МОИ: ИКОЖЕ ПОТОКЪ ВЪСКЪДЪВААЙ, ИЛИ ИКОЖЕ КЪЛНИ ПРЕИДОША МА: (...) ИКОЖЕ СНЪГЪ ИЛИ ЛЕДЪ СМЕРЗАИИ, ЕГДА ИСТАЕЪ ТЕПЛОТЪ БЫВШЕЙ, НЕ КТОМЪ ПОЗНАВАЕТА, ЧТО БЪ...	Но братя мои неверны, как поток, как быстро текущие ручьи (...). Когда становится тепло, они умяляются, а во время жары исчезают с мест своих.	Братя-та ми МЯ ИЗМАМИХЖ като потокъ, / Прѣминяхъ като течение на потоцы, / Които (...), / Когато ся стоплятъ, изчезнуватъ: / Когато стане топлина, изглаждатъ ся отъ мѣсто-то си.	Иов 6: 15–17
– Ей, хора, тая беда за вас е малко! Чумата, чумата ви се стои!	ПОТОМЪ ВОЗВѢСТИТЪ ТИ СІЛЪ ПРЕМЪДРОСТИ, ИЖКО СЪГЪБЪЗЪ БЪДЕТЪ ВЪ СИХЪ, ИЖЕ ПРОТИВЪ ТЕБѢ: И ТОГДА ОУРАЗМѢШИ, ИЖКО ДОСТЪЙНАА ТЕБѢ СВЪШАСА ѿ ГДА, ИМИЖЕ СОГРѢШИЛЪ ЕСИ.	...и открил тебе тайны премудрости, что тебе вдвое больше следовало бы понести! Итак знай, что Бог для тебя некоторые из беззаконий твоих предал забвению.	И да ти явѣше тайны-тъ на мудростъ-тъ, ЧЕ СЖ СУГУБЫ ОТЪ КОЛКОТО СЯ ЗНАЕ. Знай прочее, че Богъ по малко отъ беззаконіе-то ти изыскува отъ тебе.	Иов 11: 6
Учителят имаше право, но той бе много млад... – Бъди благоразумен, дядо попе! – У-у-ут – крещеше му дебелият свещеник, – вчерашно хлапе на побелели глави ум ще дава!	...не многолѣтнии сѣтъ премѣдри, ниже старѣи вѣдѣтъ СДЪ...	Не многолетние только мудры, и не старики разумеют правду.	Не сж <i>вынжы</i> мудри <i>само</i> по-голѣми-тъ: / Нито <i>само</i> старци-тъ разумѣвать СЖДЪ.	Иов 32: 9

...жътвари от заран до вечер (...) като че събират трупове на бойното поле , градят на кръстци праздните снопи ...	...и бѣдѣтъ мѣртѣи челоуѣцы въ примѣръ на лица пола земли вѣшеа, ѿкъм сѣно создаи жнѣцагѡ, и не бѣдѣтъ собирающагѡ.	...и будут повержены трупы людей, как навоз на поле и как снопы позади жнеца, и некому будет собрать их.	И трупове-тъ на челоуѣцы-тъ ще бѣдѣтъ хвърлени / Както торъ по лице-то на НИВЖ-ТЖ, / И както РЖКОЙКА задъ жетваръ, / И не ще има кой да събира.	Йер. 9: 22
– (...) Излакът да не барате, че ви ръцете изсъхват! – Дядо попе, хвърли бравата на страна, че ми тъмнее пред очите...	Ѫ, пасѣщїи сѣтнаа и ѡстѣвалшїи сѡвѣцъ! (...) мышца егѡ изсыхающи и зсѡхнѣтъ, и сѡко емѡ десноѡ ѠСАѢПКА ѠСАѢПНЕТЪ.	Горе негодному пастуху, оставляющему стадо! (...) рука его совершенно иссохнет, и правый глаз его совершенно потускнет.	Горко на суетный-тъ пастырь, / Който оставя стадо-то! (...) Мышца-та му ще изсъхне съвсѣмъ, / И десно-то му око съвсѣмъ ЩЕ СЯ ПОМРАЧИ.	Зах. 11: 17
„ Напраздно всеки празник свещеникът извежда на лития по четирите крайща на селото и мало и голямо. (...) Напраздно децата всеки ден носеха черковните хоругви по ниви и по ливади. Бог не чуваше горещите молби (...). Наредени на дълга печална върволица, (...) селяните – измъчени, боси, гологлави – мълчаливо вървяха след белите черковни хоругви. (...) Но напраздно! “	Рѣсте: сѡтѣнъ РАБОТЛАЙ бѣгъ, и что бѡлѣе, ѿкъм сохранихомъ хранѣнїа егѡ и ѿкъм идохомъ молитвенници предъ лицѣмъ гдѣ вседѣржитѣла;	Вы говорите: „ тщетно служение Богу, и что пользы, что мы соблюдали постановления Его и ходили в печальной одежде пред лицом Господа Саваофа? (...)“	Вы рекохте: / СУЕТНО Е да служи нѣкой Богу: / И, Каква полза, че упазихмы стражъ-тж му, / И че ходихмы прѣдъ Господа на силы-тъ СЪСЪ СЪТУВАНІЕ?	Мал. 3: 14

Дебелият свещеник, суверен като всички... //	...вѣрныи рабѣ ѿ МѢДРЬИ, егѡже поставитъ господѣнъ егѡ надъ домоу своимъ...	...верный и благоразумный раб, которого господин его поставил над слугами своими...	...тойзи вѣрныи и разумный рабъ, когото е поставилъ господарь-тъ му надъ слугы-тъ си...	Мат. 24: 45, 48–49
– Бди благоразумен , дядо попе!...	...саѣи рабѣ той (...) начнетъ (...) ѣсти же ѿ пити съ пѣницами...	...раб тот, будучи зол, (...) начнет (...) есть и пить с пьяницами...	...злый той рабъ (...) начене (...) да яде и да пие съ пѣницы-тъ...	
Попът (...) спокойно си седеше в кръчмата с чаша в ръка...				

Съпоставката между вероятните библейски препратки в „Напаст Божия“ и трите славянски варианта на Свещеното писание води до предположението, че Елин Пелин е чел руската синодална Библия. Ясно е, че той е познавал и църковнославянския текст, поне популярните откъси, употребявани в православното богослужение, но може би е имал под ръка тъкмо синодалната Библия на руски език. В едни случаи (Иов 6: 15–17, Иов 32: 9, Йер. 9: 22, Мат. 24: 45) има лексикално тъждество на сравняваните пасажии, в други (Иов 11: 6, Зах. 11: 7) – смислово въз основа на превод, а в трети е налице и едното, и другото. Интересни са и откъсите от разказа, в които има вербално съответствие предимно с по-късно появилия се синодален български превод на Библията. Такива са приликите с Иов 8: 11, Иов 11: 6, Иов 35: 13, Лука 1: 17 и Откр. 16:14, които не са отразени в таблицата, но бяха подробно разгледани в студията. Те свидетелстват за жизнеността на творбата, която през всяка следваща епоха се обвързва с нови интертекстуални връзки и получава нови прочити.

Връщайки се към чисто литературната проблематика, ще завърша в теоретичен план. Знаем, че всяко произведение е отделна вселена, до която обаче достигат пътеките на междутекстовостта и в частност на автотекстуалността. Ако по маркировката, оставена в едно изначално диалогично произведение като Елин-Пелиновия разказ, успеем да стигнем до някой предначертан от автора междувселенски връх с панорамна гледка, пред нас се случва чудото на преобразяващата се творба, образите стават многолики, а смисълът – все по-дълбок. Тъкмо така ни се отблагодарява класиката, когато я поставяме в автентичния ѝ литературен контекст, към който ни насочва самата тя чрез цитатите и алюзиите, положени като пътеводни знаци по нейните страници.

ИЗВОРИ

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Санкт-петербург: В синодальной типографии, 1876: <https://azbyka.ru/biblia/> (прегл. 01.07.2025). [*Bibliya. Knigi Syvashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. Sanktpeterburg: V sinodal'noy tipografii, 1876: https://azbyka.ru/biblia/ (pregl. 01.07.2025).*]

Библия, сиреч Священото писание на Ветхий и Новий завет върно и точно преведено от първообразното. Цариград: в книгопечатницата на А. Х. Бояджияна, 1874. [*Bibliya, sirech Syvashtenoto pisanie na Vethiy i Noviy zavet vyarno i tochno prevedeno ot parvoobraznoto. Tsarigrad: v knigopечатnitsata na A. H. Boyadzhiana, 1874.*]

Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. София: Синодално издателство, 1991. [*Bibliya, sirech knigite na Sveshtenoto pisanie na Vethiya i Noviya zavet. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1991.*]

Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета на церковно-славянском языке с параллельными местами. Репр. изд. Москва: Российское библейское общество, 1997. [*Bibliya. Knigi Syvashchennogo pisaniya Vetkhogo i Novogo zaveta na tserkovnoslavyanskoy yazyke s parallel'nyimi mestami. Repr. izd. Moskva: Rossiyskoye bibleyskoye obshchestvo, 1997.*]

ЕП 1972 I: ЕЛИН ПЕЛИН. Съчинения в шест тома. Ред. Т. Боров, К. Генов, П. Русев. Т. 1. Разкази 1901–1906. Ред. и съст. Т. Боров. София: Български писател, 1972. [*ELIN PELIN. Sachineniya v shest toma. Red. T. Borov, K. Genov, P. Rusev. T. 1. Razkazi 1901–1906. Red. T. Borov. Sofia: Balgarski pisatel, 1972.*]

ЕЛИН ПЕЛИН. Съчинения в шест тома. Ред. Т. Боров, К. Генов, П. Русев. Т. 3. Под манастирската лоза; Аз, ти, той; Черни рози; Пижо и Пендо и др. Ред. и съст. П. Русев. София: Български писател, 1972. [*ELIN PELIN. Sachineniya v shest toma. Red. T. Borov, K. Genov, P. Rusev. T. 3. Pod manastirskata loza; Az, ti, toy; Cherni rozi; Pizho i Pendo i dr. Red. P. Rusev. Sofia: Balgarski pisatel, 1972.*]

ЕЛИНЪ-ПЕЛИНЪ. Разкази. Б. м. [София]: б. и., б. г. [1904]. [*ELIN-PELIN. Razkazi. B. m. [Sofia]: b. i., b. g. [1904].*]

ЯВОРОВ, П. К. Събрани съчинения в пет тома. Т. 1. Стихотворения. Ред. Л. Кацкова, М. Николов. София: Български писател, 1959. [*YAVOROV, P. K. Sabrani sachineniya v pet toma. Vol. 1. Stihotvoreniya. Red. L. Katskova, M. Nikolov. Sofia: Balgarski pisatel, 1959.*]

ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСЕЕВ, А. А. Библия. IV. Переводы на славянские языки. Русский. – В: Православная энциклопедия (электронная версия). Т. 5. Москва: Православная энциклопедия, 2 сентября 2009: https://www.pravenc.ru/text/209473.html#part_23 (прегл. 15.07.2025). [*ALEKSEYEV, A. A. Bibliya. IV. Perevody na slavyanskiye yazyki. Russkiy. – V: Pravoslavnyaya entsiklopediya (elektronnaya versiya). T. 5. Moskva: Pravoslavnyaya entsiklopediya, 02.09.2009: https://www.pravenc.ru/text/209473.html#part_23 (pregl. 15.07.2025).*]

АЛЕКСИЕВ, Д. Последните времена. София: б. и., 2007. [*ALEKSIEV, D. Poslednite vremena. Sofia: b. i., 2007.*]

АЛЕКСИЕВ, Д. *Православна книга за вечния живот*. Ред. Сливенски митрополит Йоаникий. София: б. и., 2019. [ALEKSIEV, D. *Pravoslavna kniga za vechniya zhivot*. Red. Slivenski mitropolit Yoanikiy. Sofia: b. i., 2019.]

АНДРЕЙЧИН, Л., Л. ГЕОРГИЕВ, С. ИЛЧЕВ, Н. КОСТОВ, И. ЛЕКОВ, С. СТОЙКОВ, Ц. ТОДОРОВ. *Български тълковен речник*. София: Наука и изкуство, 1976. [ANDREYCHIN, L., L. GEORGIEV, S. ILCHEV, N. KOSTOV, I. LEKOV, S. STOYKOV, Ts. TODOROV. *Balgarski talkoven rechnik*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976.]

БЛАГОВА, Э., Р. М. ЦЕЙТЛИН, С. ГЕРОДЕС, Л. ПАЦНЕРОВА, М. БАУЭРОВА. *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*. Под ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. Москва: Русский язык, 1999. [BLAGOVA, E., R. M. TSEYTLIN, S. GERODES, L. PATSNEROVA, M. BAUEROVA. *Staroslavyanskiy slovar' (po rukopisyam X–XI vekov)*. Red. R. M. Tseytlin, R. Vecherki i E. Blagovoy. Moskva: Russkiy yazyk, 1999.]

БУЮКЛИЕВ, И. и др. *Граматика на старобългарския език: Фонетика, морфология, синтаксис*. Гл. ред. И. Дуриданов. София: Издателство на БАН, 1991. [BUYUKLIEV, I. i dr. *Gramatika na starobalgarskiya ezik: Fonetika, morfologiya, sintaksis*. Red. I. Duridanov. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1991.]

ДАФИНОВ, З. *Автентичният Елин Пелин. Документална хроника за живота и творчеството му*. София: Изток-Запад, 2005. [DAFINOV, Z. *Avtentichniyat Elin Pelin. Dokumentalna hronika za zhivota i tvorchestvoto mu*. Sofia: Iztok-Zapad, 2005.]

ДИМИТРОВ, И., А. А. ТУРИЛОВ. Библия. IV. Переводы на славянские языки. Болгарский. – В: *Православная энциклопедия (электронная версия)*. Т. 5. Москва: Православная энциклопедия, 2 сентября 2009: https://www.pravenc.ru/text/209473.html#part_19 (прегл. 15.07.2025). [DIMITROV, I., A. A. TURILOV. *Bibliya. IV. Perevody na slavyanskiye yazyki. Bolgarskiy*. – V: *Pravoslavnaya entsiklopediya (elektronnaya versiya)*. Т. 5. Moskva: Pravoslavnaya entsiklopediya, 02.09.2009: https://www.pravenc.ru/text/209473.html#part_19 (pregl. 15.07.2025).]

ЗМЕЙ ГОРЯНИН. *Моят приятел Елин Пелин*. София: Арс Милениум МММ, 2013. [ZMEY GORYANIN. *Moyat priyatel Elin Pelin*. Sofia: Ars Milenium МММ, 2013.]

ИВАНОВА-МИРЧЕВА, Д. (отг. ред.). *Старобългарски речник*. Т. 1. София: Валентин Траянов, 1999: http://dcl.bas.bg/lib/Starobalgarski_rechnik_tom1/#page/650/mode/1up (прегл. 25.06.2025). [IVANOVA-MIRCHEVA, D. (otg. red.). *Starobalgarski rechnik*. Т. 1. Sofia: Valentin Trayanov, 1999: http://dcl.bas.bg/lib/Starobalgarski_rechnik_tom1/#page/650/mode/1up (pregl. 25.06.2025).]

КОВАЧЕВ, Н. *Честотно-тълковен речник на личните имена у българите*. София: Д-р Петър Берон, 1987. [KOVACHEV, N. *Chestotno-talkoven rechnik na lichnite imena u bulgarite*. Sofia: D-r Petar Beron, 1987.]

КОЛАРОВ, Р. *Елин-Пелин*. София: ИК Век 22, б. г. [1995] (Лит. поредица „Елит“. Критически студии и есета „За и против“, № 3). [KOLAROV, R. *Elin-Pelin*. Sofia: IK Vek 22, b. g. [1995] (Lit. poreditsa “Elit”. Kriticheski studii i eseta “Za i protiv”, No 3).]

КОЛАРОВ, Р. *Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на*

художествената проза. София: Издателство на БАН, 1983. [KOLAROV, R. *Zvuk i smisal. Nablyudeniya nad fonichnata organizatsiya na hudozhestvenata proza*. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1983.]

КОЛАРОВ, Р. *Литературни анализи*. София: ИК Век 22, б. г. (Лит. поредица „Елит“. Критически студии и есета „За и против“, № 5). [KOLAROV, R. *Literaturni analizi*. Sofia: IK Vek 22, b. g. (Lit. poreditsa “Elit”. Kriticheski studii i eseta “Za i protiv”, No 5).]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КОНСТАНТИНОВ, Г. Елин Пелин. – В: *Страници за Елин Пелин. Творчеството на писателя в българската литературна критика*. Съст. П. Парушев. София: ИК Параф, 1991, с. 128–153. [KONSTANTINOV, G. Elin Pelin. – V: *Stranitsi za Elin Pelin. Tvorchestvoto na pisatelya v balgarskata literaturna kritika*. Sast. P. Parushev. Sofia: IK Paraf, 1991, pp. 128–153.]

МИХАЙЛОВ, К. *Християнство и литература. Фигури на (не)благородното*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023. [MIHAYLOV, K. *Hristiyanstvo i literatura. Figuri na (ne)blagorodnoto*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2023.]

Архимандрит НЕКТАРИОС (МУЛАТСИОТИС). *Кога ще настъпи Второто пришествие на Исус Христос?* Прев. Я. Христов. София: Млад свят, 1991. [Arhimandrit NEKTARIOS (MULATSIOTIS). *Koga shte nastapi Vtoroto prishestvie na Iesus Hristos?* Prev. Ya. Hristov. Sofia: Mlad svyat, 1991.]

НИКОЛОВ, И. *Откровение на св. Иоан Богослов (Изяснение)*. Костенец: Витезда, [б. г.]. [NIKOLOV, I. *Otkrovenie na sv. Ioan Bogoslov (Izyasnenie)*. Kostenets: Vitezda, (b. g.).]

ПАНОВА, И. *Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа*. София: Български писател, 1975. [PANOVA, I. *Vazov, Elin Pelin, Yovkov. Maystori na razkaza*. Sofia: Balgarski pisatel, 1975.]

ПИЛЕВА, М. *Мисията на д-р Албърт Лонг сред българите*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2023. [PILEVA, M. *Misiyata na d-r Albart Long sred balgarite*. Sofia: Its “Boyan Penev”, 2023.]

ПОПОВ, Х. *Ръководство за изучаване пророческите книги на Ветхия завет*. София: Синодално издателство, 1990. [POPOV, H. *Rakovodstvo za izuchavane prorocheskite knigi na Vethiya zavet*. Sofia: Sinodalno izdatelstvo, 1990.]

Йеромонах СЕРАФИМ (РОУЗ). *Душата след смъртта*. Прев. Н. Иванов, Р. Русев, Е. Куюмджиев. Б. м.: Двери, б. г. [Yeromonah SERAFIM (ROUZ). *Dushata sled smartta*. Prev. N. Ivanov, R. Rusev, E. Kuyumdzhiyev. B. m.: Dveri, b. g.]

СПАСОВА, А. Змей Горянин. – В: *Българската литература след Освобождението (1878) – личности и процеси, документи и артефакти (дигитален речник)*. София: Институт за литература – БАН, 2018–2025: <https://dictionarylit-bg.eu> (прегл. 15.07.2025). [SPASOVA, A. Zmey Goryanin. – V: *Balgarskata literatura sled Osvobozhdenieto (1878) – lichnosti i protsesi, dokumenti i artefakti (digitalen rechnik)*. Sofia: Institut za literatura – BAN, 2018–2025: <https://dictionarylit-bg.eu> (pregl. 15.07.2025).]

ТОТЕВ, П. Три повода за размисли за прозата на Елин Пелин. – В: *Творби и проблеми. Литературни анализи*. Т. 1. Съст. и ред. М. Цанева. София: Български писател, 1979, с. 551–569. [TOTEV, P. Tri povoda za razmisli za prozata na Elin Pelin. – V: *Tvorbi i problemi. Literaturni analizi*. Т. 1. Red. i sast. М. Tsaneva. Sofia: Balgarski pisatel, 1979, s. 551–569.]

Блаж. ФЕОФИЛАКТ, архиеп. БОЛГАРСКИЙ. *Благовестник, или толкование на Святое Евангелие в двух частях*. Ч. [2]. Евангелие от Луки. Москва: Скит, 1993. [Blessed FEOFILAKT, archbishop BOLGARSKIY. *Blagovestnik, ili tolkovaniye na Svyatoye Evangeliiye v dvukh chastyakh*. Ch. [2]. *Evangeliiye ot Luki*. Moskva: Skit, 1993.]

ЧАРОТА, И. А. Библия. IV. Переводы на славянские языки. Сербский. – В: *Православная энциклопедия (электронная версия)*. Т. 5. Москва: Православная энциклопедия, 2 сентября 2009: https://www.pravenc.ru/text/209473.html#part_24 (прегл. 15.07.2025). [CHAROTA, I. A. Bibliya. IV. Perevody na slavyanskiye yazyki. Serbskiy. – V: *Pravoslavnaya entsiklopediya (elektronnaya versiya)*. Т. 5. Moskva: Pravoslavnaya entsiklopediya, 02.09.2009: https://www.pravenc.ru/text/209473.html#part_24 (pregl. 15.07.2025).]

“THE SCOURGE OF GOD” SHORT STORY BY ELIN PELIN AND THE BIBLICAL TEXTS

Abstract. Elin Pelin’s first printed short story, “The Scourge of God” (1901), is a dialogue with the Bible that has not yet been the subject of independent research. The references to the Old and New Testaments in the text of the story have been discovered and analyzed in the present study. Subject of the research is how they participate in the message of the text, how they change and enrich the closed reading of the work. The analysis shows that Elin Pelin used in his own work primarily the eschatological biblical texts (to which the quote “Second Coming” at the end of the description of the drought refers) and the Book of Job (which, like the Bulgarian narrative, explores the causes of misfortune and examines the hypothesis of guilt from many sides). This result raises the question what Bible Elin Pelin read. For this purpose, certain passages of the story are compared with specific verses from the Holy Scriptures in three Slavic translations, which existed at the time of the writing of “The Scourge of God”. The comparison leads to the assumption that Elin Pelin most likely used the Russian Synodal translation of the Bible. The intertextual approach is combined with an analysis of the structure of the story. Duality is found to be the main structural principle according to which many components of the work (characters, attitudes, situations and plot events) are built. As the narrative unfolds sequentially, they split or double. The circumstances surrounding the creation of the work, as well as the spiritual convictions of the writer, are also examined. **Keywords:** Elin Pelin, “The Scourge of God”, Bible, quote, allusion

Regina Koycheva, Chief Assist. Prof. PhD
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria
E-mail: r-k@abv.bg

Бисера Дакова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

Institut für Slawistik – Universität Wien

ВЪВ ВОДОВЪРТЕЖА НА ЦИТАТНАТА ИГРА (НАБЛЮДЕНИЯ НАД ЯВОРОВИЯ БЕЛЕТРИСТИЧЕН ОПИТ „ОТ ОБСЕРВАТОРИЯТА ДО ГАРАТА“)

Резюме. Експериментът на Яворов да бъде *не-себе си*, да навлезе в зоната на белетристиката, е равнозначен на перформативен акт: видяното пътем, в движение, прекосяването на София съвпадат с встъпването и с излиза от разказа (от прозата). В този компендиумен текст Яворов, възприемайки несвойствена му роля, непрекъснато отправя към разпознаваеми или скрити жестове на известни писатели, демонстрирайки фамилиарна остензивност в боравенето с тях. Налице е вживяване в Любен-Каравеловия „физиологически очерк“, реминисценции от Алековите фейлетони, иронично-хапливи реплики към П. П. Славейков, подгавряния с поезията на Трифон Кунев. Пътеписната канава на разказа, подобрите софийски топо-си откровено напомнят Вазовия цикъл с разкази „Кардашев на лов“. Яворовият текст преизобилства от цитати – от издателско-пародийните из Ницшевия „Заратустра“ и Евангелието до профанно-вулгаризираното белетризиране на собствени лирически мотиви, т. е. до привидно заглушеното себенасочване към публикувани вече стихотворения.

Ключови думи: жанр, белетристика, перформатив, цитат, алюзия

Няма да скрия, че този текст на Яворов ме е привличал винаги, чисто читателски, че нерядко съм го препрочитала, забавлявайки се с пикантните остроумия и поглумявания на автора. Настъпи момент да осъзная сложната му направа изпод неговата привидна непринуденост, а именно, че става дума наистина за игра на перото със свръхизобилие от скрити и явни цитати, алюзии, включително автоцитати и уж спонтанни отпращания към собственото творчество до момента, до „октомври 1907“, както гласи датировката на това своеобразно в жанра си писание.

„От обсерваторията до гарата“ би могъл да попадне в графата на различни жанрове и ловко да се изплъзне от техните дефинирания (дори от онези, които сам си приписва в процеса на своето разгръщане): той е и не е „пътни бележки“, не е „разказ“ в обичайния смисъл на думата, не е белетристика, въпреки че авторът му заявява, че излиза „на сцената“, именно възприемайки функцията на белетрист. В случая е налице тъкмо онова характерно о-видяване, демонстриране на парадна писателска роля, което е свойствено на автора Яворов. И тук отново тегне принуда, както би трябва-

ло да е било през 1904–1905 г. според признанието на Яворов пред Михаил Арнаудов от 1911 г.¹ – за насилственото минаване по „моста на декадентството“. Сега обаче принудата се състои в това поетът да се превърне в белетрист, т. е. да бъде не-себе си, да поеме и тази роля заради нуждите на сп. „Мисъл“. Така отдавна изоставените „пътни бележки“ биват осъществени перформативно: поетът, влязъл по неволя в ролята на Молиеровия лекар (и тук следва първият, чуждоезичен цитат)², поема своя път из София и навлиза в дебрите на едно сложно и асоциативно възсъздадено белетристично повествование, скрепено единствено от интимния мотив да съзρε по пътя възжеланата любима. „Да тръгваме веднага!“, повелява авторът сам на себе си и това потегляне на път би трябвало да е равностойно на навлизане в неизпробвана жанрова територия, на възпроизвеждане на неприсъщи за Яворов жанрове и на стилистика, която му е несвойствена. Така ли е наистина обаче? Читателят на сп. „Мисъл“ знае, че това далеч не е първият белетристичен опит на Яворов.³ Но може би публикуваните вече глави от бъдещата книга „Хайдушки копнения“ (1909) не са мислени от автора си като проза, а по-скоро като поезия, изписана през спомена? Всъщност не бива да се доверяваме на сериозността на Яворов, че изпробва нещо напълно непознато: той просто използва повода да създаде друг тип текст и да разиграва по цялото негово протежение новоусвоена писателска роля. Решителното отправяне из софийските улици – с точно предначертан маршрут – отявлено напомня Вазовия „Кардашев на лов“ (1895) най-вече заради перформативността на текста: извървяването на пътя се превръща автоматично в изписване на този път, на тоя маршрут с всичките възможни отклонения от него (в рефлексии, мними съзercания и предимно в алюзиране на други текстове, които в годината 1907 би трябвало да са звучали като „общи места“, понятни и разпознаваеми за читателите). Че Яворов не е чужд на припомнянето на знакови персонажи и топоси от творчеството на Вазов свидетелства именно текстът „Как минаваше времето“⁴, където е споменат Вазовият персонаж дядо Йоцо, за да отпрати, разбира се, към нещо съвсем различно⁵. В „От обсерваторията да гарата“ бива повторен жестът на Кардашев да излезе навън, сред живота, където да улови своите достолепни сюжети и

¹ АРНАУДОВ, М. П. К. Яворов. *Личност, творчество, съдба*. София: Български писател, 1970, с. 111.

² „Ah, je suis médecin, sans contredit. Je l'avais oublié, mais je m'en ressouviens“ (с. 598). Отпратките към „От обсерваторията да гарата“ по-нататък ще бъдат обозначаваани по този начин в основния текст, със съотв. стр. по първата публикация: *Мисъл*, XVII, 1907, № 9–10, с. 598–611.

³ Много важно е да се припомнят публикуваните до момента прозаични откъси: фейлетонният разказ „В тренът“ (1904) и бъдещите глави от книгата „Хайдушки копнения“ (1909): „Спомен“ (1905), „Едно сражение“ (1905), „Как минаваше времето“ (1907).

⁴ *Мисъл*, XVII, 1907, № 6, с. 401.

⁵ „Тоя петдесетгодишен човек се вдетиняваше нарочно. То бе желание да *напиша* своите представления и мечти. Помните толкова милия Дядо Йоцо на г. Вазова“ (курс. мой, Б. Д.).

където не-улавянето на достойна случка се превръща в сатирическа проза, в писание за недостойното живееие и където фланьорството на разказващия съвпада с пишещия се, създаващия се пред очите ни разказ. У Яворов обаче излизането навън, „тръгването веднага“ означава излаз от възвишеното и впускане в разноразличието на живота, из неподбираните, преднамерено окарикатурявани, уродливи, деформирани по маниера на един недотам похватен хуморист, истински и мними ситуации. Разказвачът/пишещият/извървяващият път при Яворов ще „тръгне веднага“ от любими Вазови места (Борисовата градина, боровата гора), за да съзира и открива непрестанно антипоетичното, т. е. непосредно чуваемото и осезателното като репликата „Грозге, благо, рехко – ръмжат наблизко двама македонци“, или онова, което не може да бъде възприето като същински поетически обект. Яворов обаче и тук – верен на апоретичната си писателска нагласа – не отрича направо поезията като продукт на съзерцание, мечтание, споменно унасяне, а напротив, той привежда тази нагласа, демонстрира я, за да я пародира като вече обичайна, да я представи като клиширана и да разгърне битово сравнение, което низхожда към вкусово-кулинарното: „От тук София е хубава като на илюстрирана карта, а зад нея – слънцето захожда огромно и червено, сякаш петмезена тава сред пламъци. И един облак се привежда над него като някоя баба с лъжица в ръка“ (с. 599)⁶. Търсачеството на белетриста „дебютант“ преднамерено ще изобличава красивите фасади и фрази, свеждайки възвишените пориви до бит, катадневност, физиология, която на свой ред ще бъде умишлено битовизирана. Затова и звездоброецът бива видян като „надзирател“ и „изповедник“, подлежащ на честа смяна – отнета му е всякаква изключителност, кометата, „шест метра дълга“, е оприличена на „харманска метла“. Повод да се заговори за наболелия и непрекъснато дискутиран по страниците на сп. „Мисъл“ през 1907 г. университетски въпрос. И тъкмо при тоя ненадеен обрат в темата се появява още един явен и анонимен (тъй като би трябвало да е всеизвестен) цитат: „Вие как мислите, разрешен ли е университетският въпрос?“. Цитатът остава подхвърлена реплика, по поетически маниер останала недоизказана.

Следващият ненадеен обрат в текста насочва към любовния копнеж и породените от него телесно-физиологични процеси у разказващия/пишещия/извървяващия своя път. Словосъчетания от рода „излъгано око“, „болка по-тънко-сладка“, „мигновения“, „пламък лумне в гърдите“ отлично биха се вписали в поетически текстове на Яворов от 1905–1906 г., например „В

⁶ Любителят на адиакронни паралели би казал, че тук Яворов едва ли не цитира Далчевото стихотворение „Любов“ (1927). Именно заради ефектно въздействащото контаминиране между „огромното червено слънце“ и „петмезената тава“. Колкото до облака, който напомня „баба с лъжица в ръка“, такъв тип привиждане не е принципно различен от образа „облак снага космата“ („Градушка“, 1901). Само че в белетристичния опит от 1907 г. природното е осмислено в плана на безобидната фамилиарност, бит и домакинстване, а не в посока на природното, което би разкрило своите демонични, устрашаващи измерения.

тъмнината“ (известно с по-късното заглавие „Без път“), но най-вече „Срещата“, където основният мотив е срещата мигновение и разминаване. Яворов очевидно борави със своята лирическа текстовост, създава производни от нея поетически фрази, за да я опровергае драстично, да я опредмети, битовизира, пародира: „когато сърдцето, преди да замре, ритне веднъж-дваж като издъхващо магаренце“; „дробовете закъркят като подкладен самовар“. Така се достига и до профаниращата любовта дилема: „да се ожениш, значи цял живот да цедиш лимон...“ (с. 599).

Въобще явната тяга на Яворов по опрофяване и вулгаризиране на духовното, на поетическото, на възвишения блян (в подобна дискредитираща посока ще бъде издържан целият текст) отвежда към хипотетичния текстови модел, който авторът според мен следва – физиологическия очерк на Каравелов/Ботев, където именно описанието на лица, на среда и ситуации, на актуални политически и културни събития неизменно слиза в низините на материалното, телеснофизиологичното, на деформиращо-гротесковото.

У Яворов обаче физиологическият очерк с непречистената си злободневност е съчетан с интровертната нагласа на разказващия: от една страна, пред погледа изникват образи, които пораждат асоциации, понятни за тогавашния читател, въвлечен във всички актуални събития, скандали и социални конфликти; от друга – текстът на Яворов е непрестанно изтласкване на любовния копнеж на втори план и запълване погледа на „влюбения самотник“ с маловажни, периферни за него обекти. И напълно по лирическите закони, мотивът *неутолен любовен копнеж* спорадично изниква в пределно екстравертния текст на Яворов и отчетливо прекъсва социално нагнетения дискурс. Мотивът *любовно томление* отеква обобщително и във финала на текста, придавайки му логическо единство и завършеност.

Прелюбопитно е как Яворов – наред с този същински лирически мотив – вплита в своето разказване, т. е. в извървяването на избрания маршрут, и „женската тема“. Тъкмо това е поводът разказващият да бъде емоционално вдаден на своите обекти, но и отявлено скептичен, да прибегва до откровени автореминисценции от собствената си поезия и да се себепародира посредством принизяването на поетизмите до органно-телесното, свеждайки изящно-недосегаемото до кулинарно-вкусови усещания (обонянието на разказващия е в еднакво силна степен запленило от „благоуханието на розите“ и от „благоуханието на пастърмата“ в Борисовата градина). Апострофирането на високопоетическото е механизъм на разوماгьосване и дискредитиране и на прелестните женски създания в Яворовия текст: бленуваните същества от „мекия пол“ (т. е. пасивно-отстъпчив и понасящ) ще се окажат ловки манипулаторки в брака, неизменно печелещи; самата любов аксиоматично е представена като измамено очакване и надхитряне. Затова и разказващият се залавя – „в името на оная, която обича“ – да „ботанизира“, да привижда жените предимно в захвата на растителното. Навярно тази е причината, загадъчно-непроницаемата „женска мордичка“ да се превърне в

„модра теменуга“, затворена в непристъпно пространство (разказващият би отстранил препятствията и би я освободил), да бъде разроена в множество „пламнали рози“ и „томителни лилии“ – въобще това е основанието за превключване във вече изпробваната лирическа текстовост от 1906 г., в автономно насочването към стихотворението „Теменуги“, към поезията на любовното вещаене („Сън“, по-късно преименувано в „Блян“) и към образа на *лилията*, характерен не толкова за Яворов, колкото за дебютиралия по страниците на списанията „Художник“ и „Наш живот“ Теодор Траянов.

В този смисъл преднамереното ботанизиране на жените е и вид есенциализиране на любовно-декадентската поезия от периода, своего рода компендиумно огласяване на емблематичните за нея цветя (теменуги, рози, лилии). От своя страна *душата*, с която лирическият Аз на Яворов така парадно борава („Душата ми, жена, душата ми бе храм“ – „Проклятие“; „Душата ми е пленница смирена“ – „Вълшебница“), в този текст бива парадно профанирана и отново сведена до кулинарното: душата се свива като „сварена мида“. В този смисъл, когато разказващият Яворов се самонасочва към собствената си поезия и към поезията изобщо, той се позовава на характерна образност, която е умишлено травестийна. Самият акт на *ботанизиране* на жените логично отвежда към мотива *повяхване/остаряване*: „Широки, черни, прегорели листи, безформени остатъци от нявга цъфтели жени“ (с. 601). В предходната книжка на „Мисъл“ от 1907 г. е публикувана поемата „Клеопатра“, където в монолога-себепропитване на героинята с изчерпателна метафорика е тематизирано тъкмо ерозиращото време и загубата на женския чар: „Кажи, метал, на старостта ноктите, / докоснаха ли царствен ствол? Крилете / на времето ли са навели с прах / златокоронна палма? Или есен, / дошла несетно, звездолистен клон / с увяхнал плод накичи... и несвесен / сън още ме лелей на рухнал трон?“⁷. И по-сетне, при разгръщането на образи на жени в своеобразния Яворов разказ, за който няма по-уместно квалифициране от „физиологически очерк“, авторът се докосва до визии и мотиви, които са едновременно съкровени за личния му свят (неграциозната походка на „нашенката“, забулила прелестите ѝ), оттам погледът се превърля върху еротичните детайли на женското тяло – нога, кръст, рамене, глава, поклащаща се в такта „не-не-да“, за да достигне специфичното виждане на популярния тогава танц „кекавок“ (кадрил?) именно като „нежно предизвикателен“, а не „негърски изстъплен“ (Яворов, както се вижда, не е любител на крайностите и на извънмерното).

В тази връзка за пореден път ще се появи и утвърди емблематичната Яворова визия за жената, която трябва да бъде красива на всяка цена, и ще бъде проявена антипатия към грозните и талантливии жени. Дали наистина Яворов тук противоречи и спори с Пенчо-Славейковия текст „Език и култура“, появил се малко по-рано в сп. „Мисъл“⁸, или доразвива именно

⁷ Мисъл, XVII, 1907, № 7-8, с. 499.

⁸ Мисъл, XVII, 1907, № 1, с. 23.

Пенчо-Славейковата идея за апология на хубавата жена, респ. на плътта? Дали Яворов не отправя съвсем целенасочено към собствения си фейлетонен разказ „В тренът“⁹, където тенденциозно е окарикуатурена Ана Карима – талантливата, непривлекателна феминистка, на която осъзнато е противопоставена мълчаливата македонска красавица¹⁰, видяна в бюфета на влака?

Изглежда, едва ли е случайно заявеното предпочитание в разказа на Яворов към красотата и плътта, както и неприязънта към грозотата, макар и надарена с талант. Злободневният очерк на Яворов „От обсерваторията до гарата“ ще излъчи и един неособено сполучлив образ на бременните мъже кариатиди от къщата на софийски акушер, за да уязви, подиграе, осмее именно феминистките и тяхната програма (действителна или измислена, няма как да узнаем, същественото тук е, че разказващият се позовава на нея като на реален документ, споменава я като всеизвестен текст)¹¹. Така и отзвучава женската тема в Яворовия очерк (самото заглавие очертава пътя на спускане – от звездите до железниците с всички характерни негови перипетии): в едно сложно амплифицирано сравнение на любимата („възхожда тя изкърпана в благоуханните сълзи на розите из пипиниерата, забленувана подир сладкопойния славей“), където топосът „ханчето на Четвърти километър“ действа антипоетично, като поантов апостроф. Или точно по начина, по който бива привидяна и улавяна жената в целия този разказ: като несъзряна любима; сетне педантично ботанизирана през емблематични цветя поетизми; по-нататък видяна като тяло, еротично разчленявано и съединено наново в своята привлекателно-предизвикателна неузнатост; тяло, противопоставено обаче на еманципаторските домогвания на феминистките, схванати през техния програмен текст, за да приключи в режима на трафаретното сравнение „любима новодневна зора“, което бива напълно разгърнато, за да бъде решително и уж неволно апострофирано. И все пак Яворов не окръгля женската тема единствено до пункта на опровержението и пародията. По-нататък, към финала на неговия обстоятелствен очерк, се мярва красноречиво – през цитат – образът и на жена, обладана от нечисти сили, която търси изцеление от апостола Исус (а както може да се види, самият разказващ определя себе си като „апостол без следовници“). Подобен цитат влиза в разрез с Евангелието, откъдето също ще бъде цитирано немалко. В действителност в Яворовия текст се наблюдава своеобразно преиначаване, фамилиарно съотнасяне към Светото писание и не само към него. Така достигаме следващата отлика на Яворовия очерк: фамилиарното позоваване

⁹ Мисъл, XIV, 1904, № 7, с. 349–358.

¹⁰ Образът на мълчаливата македонска девойка от този прозаичен текст на Яворов проспективно задава мотива *опорочаване на невинността*, стожен в стихотворението „Две хубави очи“ (1906), появило след две години в сп. „Мисъл“ (1906, с. 379): „сияй в почти детинска яснота“; „живот и страсти не са турили още никакъв белег върху него“ („В тренът“, с. 355).

¹¹ Като се има предвид настъпилото разцепление в Българския женски съюз от 1905 г., по всяка вероятност е бил наличен подобен текст.

на авторитети, тяхното непочтително-фриволно квалифициране, наподобяващо духа, интонираността на известни Пенчо-Славейкови текстове, както и бива зададен нерешимият проблем за същинската и привидна цитатност. Основополагащ обаче е именно стремежът, поривът по цитиране и по алюзиране, по настъпателни остензивни жестове спрямо имена и писания.

В подхода си към чуждото слово, към не-своята текстовост, Яворов е определено непочтителен, фамилиарно обигран, склонен към рязко саркастични квалификации. Всички негови цитирания и позовавания в този текст са в духа на Пенчо Славейков: лишени от дистанция и респект, игрово дисквалифициращи. При различните видове отпратки към чуждото слово е налице и силна остензивност, посочване на автора, което почти винаги звучи изобличително. Или, ако авторът остане неупоменат, едва ли не премълчан, то Яворов си позволява своеобразно боравене-заиграване с неговите текстове или образност, довеждайки особеностите ѝ до комизъм, до неадекватни жестикулации със словото. Такъв е случаят с поезията на Трифон Кунев, позната на читателите на сп. „Мисъл“¹², чийто същински механизъм – да споява народнопесенна стилистика с изтънчени поетизми – е безпардонно пародиран и изведен до краен предел в Яворовия текст: „кафе-ренгиеното¹³ мълчание на вечер[,] облякла ризата си по голо и клекнала да мие сухи крака в мокри води“ (с. 600); „Уморена вечер, засумтяла изтежко, дига праха нагоре към града“ (с. 604). Неявните отпратки към поетикопораждащия механизъм на Трифон-Куневата лирика се съдържат именно в оная част на Яворовите „пътни бележки“, където разказващият насилено поетизира, създава поетични импровизации и сам апострофира себе си поради съзнанието за непостигната поетичност. Въобще в този „първи“ белетристичен опит на Яворов поезията всячески бива дискредитирана – демонстративно персонифицирана в образите на двамата налудни, неадекватни поети, срещата с които разказващият умело успява да избегне (може би напомняне за бягството на Вазовия Кардашев от преследващия го с поетическа поръчка диктат Каишев?). И точно тук е съвсем уместно разказващият да се позове, разбира се, на Чезаре Ломброзо като на експерт по гениалната лудост или по лудостта на гениите – споменаване, само по себе си достатъчно да разобличи в позитивистки ключ всевъзможните претенции за поетическо световъзприемане: „А вие знаете, че всички велики хора имат големи странности, па и Ломброзо доказва, че лудите са гении“ (с. 600).

В обсега на фамилиарно-остензивното цитиране попадат и автори, които в текстовете си също се изявяват като разобличители, като неприететни мислители, като гневни критици на неразрешими социални проблеми. Поне три авторови фигури – Стоян Михайловски (навярно в случая е следван моделът на Алековите фейлетони)¹⁴, Пенчо Славейков и д-р Кръстев. И ако

¹² *Мисъл*, XV, 1905, № 3-4, с. 166. Конкретно имам предвид стиха „От исток тъмна нощ повлякла скути“.

¹³ „С цвят на кафе.“ (Бел. към Събр. съч. в пет тома, т. 4, 1979, с. 698.)

¹⁴ Че моделът на Алековия тип разказ е по принцип матрица за Яворов неопровержимо

спрямо Михайловски е проявена действително дързост да бъде пресъздаден в плана на карикатурното – наистина една фриволност на перото чрез метатезата в името („Михаилов Стоян“), насмешка към физиономичното у този автор („Пазете си мустаците, господине Михайлов-Стояне!“, с. 604) и най-сетне двойствено отношение към философско-сентенциозната му проза („аз бих процитирал философите от Питайкуса Метиленски до Стояна Михайловски“, с. 610), която е подходяща за наизустяване и ритуално цитиране („както в детински години съм повтарял „во имя Отца и Сына и Святаго Духа, минувайки ношем покрай чешма или кладенец“), то към Пенчо Славейков и д-р Кръстев бива приложена мярата на квалификацията, на свой ред двойствена, разполовена между респект и поглумяване, и на диагностицирането, което превръща разказващия в надредна (едва ли не последна) инстанция, изричаща категорични присъди. Наричайки Пенчо Славейков „арнаутин“ и „pontifex maximus-ът при храма на българските музи“ (с. 605), разказващият е явно раздвоен между своя респект и леко отмъстителната ирония към категорично-безапелационното поведение на Пенчо Славейков в литературата. Д-р Кръстев апоретично пък ще бъде определен като „якобинец с монархически инстинкти“ и най-вече ще бъде изведена склонността му „да рицаросва“, т. е. да раздава аристократически титли в българската литература. И при двамата знаменити автори Яворов намежда за техни конкретни текстове: фигурата на д-р Кръстев е плътно обвързана с университетския въпрос (най-наболелия през 1907), докато Пенчо-Славейковото властно присъствие в литературата в случая е редуцирано до причудливите му графемни визии от статията „Език и култура“ (1907), до неговите особени възгледи за важни български букви¹⁵, от които Яворов успява да извлече свой пародиен „жабешко-католически сюжет“. (Прием на асоциативно разпластявана образност, отличителен именно за писането на Каравелов/Ботев, от чиято стилистика на низвергване и на обругаване на *Другия* в текста на Яворов отчетливо се употребяват лексеми от рода на „гюбре“ и „сладкогласие“.) В този смисъл Яворов се стреми да синтезира актуалната проблематика на 1907 г., надломявайки дистанцията пред всевъзможни авторитети.

Насочването срещу авторитетите в Яворовия текст достига връхната си точка в пасажа съзерцание на паметника на Цар Освободител, където са изказани непозволено смели идеи относно руското самодържавие. Ала не този отявнен политически пласт в текста ни интересува тук, а въобще цялостното фриволно отношение на Яворов към авторитетите мислители, което се проявява в пренаситената атмосфера на цитиране. Разправата на Яворов е не само с авторитетни приятели, чиито текстове могат да попаднат в дискредитира-

доказва Яворовият хумористичен разказ „В тренът“ (1904), където пътуващият Бай Ганьо е подменен с „българската Жорж Занд“.

¹⁵ Настояването да се премахне от българския правопис ятовата гласна, защото излиза вертикално над начертанията на останалите буквени знаци.

щия режим на неговата асоциативна игра, но и с авторитети на времето, където само споменаването на името е способно да възпроизведе цяла светогледна парадигма. Имена от подобен род и ранг са Ломброзо, Дарвин и Ницше. И докато Ломброзо и Дарвин функционират в Яворовия текст като метонимии на самите себе си, но и като обозначения на специфични позитивистки визии, чрез които се диагностицира наблюдаваното от разказващия (Ломброзо – за да се схване налудността в литературата; Дарвин – за да се привиждат мъжките представители на човечеството като насилено гротескни животински видове, да се зоологизират, в това число влиза и самият разказващ), то при Ницше цитирането е от съвсем различен порядък. Ницше емблематично е въведен в текста (по повод на Стоян Михайловски) с цитат перифраза от „Тъй рече Заратустра“, като цитатът бива пародийно удвоен чрез псевдоцитат, чрез характерното за Яворов наподобяване, дословно възпроизвеждане на даден речеви модел: „О велико светило, възклицава Заратустра към слънцето: какво би било твоето щастие, ако нямаше ония, на които да грееш!“; „О гласове на херувими, сигурно въздишат и жабите: защо сте ни вие, когато не ще има вече кой да ни слуша!“ (с. 604)¹⁶. В този смисъл и свръхпопулярният през първото десетилетие на XX век Ницше¹⁷ низхожда до фамилиарно наподобена патетична реч, до подражаема литература.¹⁸

Текстът на Яворов „От обсерваторията до гарата“ до такава степен се оказва вдаден на страстта по цитиране, че е трудно да се разграничат поради умишленото си смесване едни с други истинските, коректните цитати от онези, които са имитативни, несъщински, ала представени като документи на времето, като несъмнено автентични (разбира се, една задача за допълнително проучване, резултатите от което биха променили и коригирали може би погледа върху този Яворов текст като цяло).

Така заради присмехулната язвителност на автора е трудно да се прецени доколко позоваването на програмата на българските феминистки има реални основания и доколко е преувеличение на базата на правдоподобие,

¹⁶ Точният цитат от Ницше по публикувания в сп. „Мисъл“ превод гласи: „Ти, велико светило! Какво би било твоето щастие, да нямаше ония, на които светиш!“ (*Мисъл*, XV, 1905, № 3–4, с. 145).

¹⁷ Многобройни са публикациите в сп. „Мисъл“ от 1903 г. нататък, чрез които Ницше и философията му биват представяни на българската читателска публика: статията на Пенчо Славейков „Фридрих Ницше (Литературна бележка)“ (1903); преводът на откъси от „Тъй рече Заратустра“ (1905), студията на Емил Фаге „Когато четях Ницше (Етюди върху философията на Ницше)“ от 1906. Към това се прибавят и редовните анотации за преводите на Ницше на български език, както и за книги върху неговото творчество.

¹⁸ Яворов проявява учудващо добро познаване на Ницше – една задълбоченост, долавяща се в начина, по който във „В тренът“ се тълкува немската дума „Verhängnis“ (Verhängnis) със значение на „гибел, съдбовност“: т. е. още през 1904 г. е явна не само обиграността на Яворов в тази стилистика, но дори вживяност в нея. Поради това Яворовите вмествания от рода „както би рекъл Ницше“ са напълно оправдани. Затова и не бива да учудва, че в критическия си памфлет „Г-н Кирил Христов“ (1907) ще набеди Кирил Христов в плагиатство от Ницше, позовавайки се на руския превод на „Тъй рече Заратустра“, с който разполага в момента.

на запознатостта с факти и лица. Че Яворов тенденциозно напомня за своя разказ „а ла Алеко“ отпреди три години, където главното действащо лице е „българската Жорж Занд“, е повече от очевидно. Под прицела на невинно съзерцаващия и коментиращия софийските топоси попадат не само феминистките, но и езотериците, начело с нашумелия Франгезо (още един обект за отделно проучване), както и офицерите – яростните противници на езотеризма. И тъкмо тук се стига до един по всяка вероятност същински цитат по документ, до дословното привеждане на т. нар. „Позив“, чиято настъпателност и жест на отрицаване са до такава степен абсурдни, че започват да звучат пародийно и да будят съмнение относно своята истинност, относно изрядната си документалност.

От друга страна, целокупното българско офицерство се явява силно окарикатурено в Яворовия текст, именно с напъна да зауचाва буквално, сяпао да подражава на популярното, както свидетелства поголовното наподобяване на стойката на Наполеон от пиесата „Мадам Сан-Жен“: „ръка в пазухата, нога нервно треперяща, глава упорито наклонена, и един поглед – страшен, като оня на Кърджи Османа – да почувствуваши бубулечки под ризата си...“ (с. 609). Със създаването на този колективен образ, чийто белег е именно цитирането, безропотното подражание, Яворов отново се връща към началото на своя „разказ“. Тоест към пагубната роля на театъра, заради който толкова белетристи излизат на сцената, поемайки ролята на драматурзи. Офицерството също се оказва жертва на театрализирането на българския социум, едно своеобразно о-видяване, излагане на показ на жестове и поведение.

Но дали това не е и своего рода автопародия? Не е ли самият текст на Яворов също акт на о-видяване, този път демонстративно проведено в полето на белетристиката, разкрила се обаче като проза на грозотата и уродливостта? И не сумира ли Яворов чрез образа на офицерството и неговото отявлено цитатно поведение съчината на собствените си „пътни бележки“ – да се съприкосновява с чужди стилове и същевременно критично да се дистанцира от тях; да надгражда оригиналната си образност върху не-свои речеви регистри, пародийно-сериозно да наподобява, да оттласква към чужди модели на писане? Да цитира и сам себе си като някой чужд (това, което вече бе отбелязано за стихотворенията „Среща“, „Сън“, „Теменуги“, „Проклятие“, „Вълшебница“)? Да вътква в своите белетристични описания неологистични лексеми от собствения си поетически речник, като *гньси* и *лъсък*¹⁹, които остават почти незабелязани като поетизми поради новосъздадения си контекст? Защото Яворов е авторът, който надмогва границите в

¹⁹ Изпробвани най-напред в стихотворенията „Чудовище“ („Чудовище за гньс, обзидано в тъми“, 1906) и „Угасна слънце“ („с мъртешки лъсък в хлътнали очи“ – кн. „Безсънници“, 1907). В „От обсерваторията до гарата“ тези две специфични лексеми са употребени по следния начин: „Обаче нашият герой се гньси от мъченическото подвижничество сред масите“; „златната светлина на малките електрически лампи не успява още да надвие сребърния лъсък на ранния здрач“ (с. 606).

писането („перото ми обича да прескача границите изобщо“ („Спомен“²⁰), прекосявайки с особена честота и границите между собствено и чуждо слово, осъзнавайки постоянно тяхната относителност.

* * *

Водовъртежът от цитати – дословни и наподобени – неизбежно възвлича читателя на Яворовия текст в тясно-емпирични наблюдения. И въпреки това издребняващият поглед тук е необходим поради детайлираната синкретичност на Яворовия изказ, която се нуждае от търпеливо проучване, до такава висока степен е наситена с отпратки и асоциативни успоредявания.

И все пак е възможно да направим няколко заключения: белетристичният „дебют“ на Яворов е отявлено цитиращ, прехвърлящ дори мярата за допустима цитатност. Той е и недотам скрито автореминисцентен, целенасочено отвеждащ към текстови модели (физиологическия очерк на Каравелов/Ботев, градската анекдотичност на Вазовия „Кардашев на лов“, Алековия „Бай Ганьо“). Яворов автореминисцентно обобщава образността на българската поезия от началото на XX век, настойчиво отпращайки и към свои собствени, представителни лирически мотиви.

Цялото това сложно заиграване с чуждите и със своите слова с характерната си разполовеност между цитат и неизказано директно отпращане към съответни жанрови модели или емблематични творби е твърде сходно на Яворовата поема „Песен на песента ми“ (1906). И в двата текста е налице ярка жестикуляция с изхабения и проигран художествен език, което неизбежно поражда автореминисцентност. Припомнянето обаче на собствените невъздействащи, неефективни слова в „Песен“-та (народническа поезия, хайдушка песен, разгулна любовна лирика) се случва в контекста на манипулативното: Азът творец е следвал неотстъпно актуални поетики, с които е манипулирал и чрез които сам се е оказал обект на манипулация. Те са изброени в градация, за да бъдат отречени и снети от употреба. Настъпва известното Яворово отвъръщане от света-вън и вглъбяване единствено в света-вътре, в т. нар. *тук*.²¹

В „От обсерваторията до гарата“ свръхизобилното цитиране и осезателната (авто)реминисцентност поемат в обратна посока: напускат интровертното убежище и се обръщат към *действителността*, екстравертно очертавана в широкия обсег от сетивни дразнения до наболели социални проблеми. Преминаването пътем, привидно нехайно, безотговорно, с „леко перо“, също би могло да се възприеме като своего рода манифестен акт: поетът, превръщайки се за кратко в белетрист, се дистанцира не само от собствената си поетическа практика, но и от поетическия език на своето

²⁰ *Мисъл*, XV, 1905, № 1, с. 30.

²¹ ДАКОВА, Б. „Песен на песента ми“ – отвъд конвенциите на езика. – *Литературна мисъл*, XXXIX-XL, 1995-96, № 2.

време, употребявайки го иронично-игрово. Иронизирани и надживени са и водещите мисловни парадигми на времето (Дарвин, Ломброзо, Ницше) чрез своеобразното им принизено-буквалистко приложение.

Изненадващо е, че това бива извършено посредством изказ и разказваческа поетика, които – нецитатно, но демонстративно отвеждат към текстове на Българското възраждане, а също така към Вазов и към Алеко Константинов. Модната в този период интровертна, психологически аналитична и символистично богата проза (Тетмайер, Пшибишевски, Леонид Андреев) е подложена в Яворовия компендиумен текст на сериозно изпитание и бива саркастично преопростостена.

ЛИТЕРАТУРА

АРНАУДОВ, М. П. К. *Яворов. Личност, творчество, съдба*. София: Български писател. 1970. [ARNAUDOV, M. P. K. *Yavorov. Lichnost, tvorchestvo, sadba*. Sofia: Balgarski pisatel. 1970.]

ДАКОВА, Б. „Песен на песента ми“ – отвъд конвенциите на езика. – *Литературна мисъл*, XXXIX-XL, 1995-96, № 2, с. 92–104. [DAKOVA, B. “Pesen na pesenta mi” – otvad konventsiiite na ezika. – *Literaturna misal*, XXXIX-XL, 1995-96, № 2, s. 92–104.]

КУНЕВ, Тр. Стихове. – *Мисъл*, XV, 1905, № 3-4, с. 165–167. [KUNEV, Tr. Stihove. – *Misal*, XV, 1905, № 3-4, s. 165–167.]

МИХАЙЛОВСКИ, Ст. Из присоите на мисълта. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 9, с. 529–538. [MIHAYLOVSKI, St. Iz prisoite na misalta. – *Misal*, XVI, 1906, № 9, s. 529–538.]

НИЦШЕ, Фр. Тъй рече Заратустра (За Свърхчовека и последний човек). Прев. М. Белчева и П. Славейков. – *Мисъл*, XV, 1905, № 3-4, с. 145–158. [NIETZSCHE, Fr. Tay reche Zaratustra (Za Svarhchoveka i posledniy chovek). Prev. M. Belcheva i P. Slaveykov. – *Misal*, XV, 1905, № 3-4, s. 145–158.]

НИЦШЕ, Фр. Тъй рече Заратустра (1. За волната смърт; 2. Нощната песен; 3. За отминаването; 4. Разговор с царете). Прев. М. Белчева. – *Мисъл*, XV, 1905, № 10, с. 584–594. [NIETZSCHE, Fr. Tay reche Zaratustra (1. Za volnata smart; 2. Noshnata pesen; 3. Za otminavaneto; 4. Razgovor s tsarete). Prev. M. Belcheva. – *Misal*, XV, 1905, № 10, s. 584–594.]

СЛАВЕЙКОВ, П. П. Фридрих Ницше (Литературна бележка). – *Мисъл*, XIII, 1903, № 8, с. 469–470. [SLAVEYKOV, P. P. Fridrih Nitsche (Literaturna belezha). – *Misal*, XIII, 1903, № 8, s. 469–470.]

СЛАВЕЙКОВ, П. П. Език и култура. – *Мисъл*, XVII, 1907, № 1, с. 22–36. [SLAVEYKOV, P. P. Ezik i kultura. – *Misal*, XVII, 1907, № 1, s. 22–36.]

ФАГЕ, Е. Когато четях Ницше (Етюди върху философията на Фридрих Ницше). – *Мисъл*, XVI, 1906, № 1, с. 34–46. [FAGE, E. Kogato chetyah Nitsshe. Etyudi varhu filosofiyata na Fridrih Nitsshe. – *Misal*, XVI, 1906, № 1, s. 34–46.]

ЯВОРОВ, П. К. В тренът. – *Мисъл*, XIV, 1904, № 7, с. 349–358. [YAVOROV,

Р. К. V trenat. – *Misal*, XIV, 1904, № 7, s. 349–358.]

ЯВОРОВ, П. К. Спомен. – *Мисъл*, XV, 1905, № 1, с. 16–30. [YAVOROV, P. K. Spomen. – *Misal*, XV, 1905, № 1, s. 16–30.]

ЯВОРОВ, П. К. Едно сражение. – *Мисъл*, XV, 1905, № 3-4, с. 258–273. [YAVOROV, P. K. Edno srazhenie. – *Misal*, XV, 1905, № 3-4, s. 258–273.]

ЯВОРОВ, П. К. Угасна слънце, – няма я луната... – *Мисъл*, XV, 1905, № 6, с. 307. [YAVOROV, P. K. Ugasna slantse, – nyama ya lunata... – *Misyl*, XV, 1905, № 6, s. 307.]

ЯВОРОВ, П. К. В тъмнината. – *Мисъл*, XV, 1905, № 10, с. 574–576. [YAVOROV, P. K. V tamninata. – *Misal*, XV, 1905, № 10, s. 574–576.]

ЯВОРОВ, П. К. Г-н Кирил Христов. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 1, с. 59–70. [YAVOROV, P. K. G-n Kiril Hristov. – *Misal*, XVI, 1906, № 1, s. 59–70.]

ЯВОРОВ, П. К. Възход. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 2, с. 96–97. [YAVOROV, P. K. Vazhod. – *Misal*, XVI, 1906, № 2, s. 96–97.]

ЯВОРОВ, П. К. Чудовище си ти, чудовищно дете. – *Мисъл*, XVI, 1906, № 4, с. 228–229. [YAVOROV, P. K. Chudoviste si ti, chudovistno dete. – *Misal*, XVI, 1906, № 4, s. 228–229.]

ЯВОРОВ, П. К. Как минаваше времето (Великденски спомени). – *Мисъл*, XVII, 1907, № 6, с. 397–412. [YAVOROV, P. K. Kak minavashe vremeto (Velikdenski spomeni). – *Misal*, XVII, 1907, № 6, s. 397–412.]

ЯВОРОВ, П. К. Душата ми, жена, душата ми бе храм. – *Мисъл*, XVII, 1907, № 1, с. 37. [YAVOROV, P. K. Dushata mi, zhena, dushata mi be hram. – *Misal*, XVII, 1907, № 1, s. 37.]

ЯВОРОВ, П. К. Клеопатра. – *Мисъл*, XVII, 1907, № 7-8, с. 449–450. [YAVOROV, P. K. Kleopatra. – *Misal*, XVII, 1907, № 7-8, s. 449–450.]

ЯВОРОВ, П. К. От обсерваторията до гарата. – *Мисъл*, XVII, 1907, № 9-10, с. 598–611. [YAVOROV, P. K. Ot observatoriyata do garata. – *Misal*, XVII, 1907, № 9-10, s. 598–611.]

IN THE WHIRIPOOL OF THE GAME OF QUOTES

(OBSERVATIONS ON P. K. YAVOROV ATTEMPT AT FICTION, ENTITLED “FROM THE OBSERVATORY TO THE STATION”)

Abstract. Yavorov's experiment to be not himself, to enter the zone of fiction, is a performative act: what we see on the road, on the move, crossing Sofia, coincides with the entry into and exit from the narrative (from the prose). In this compendium text, Yavorov, adopting a role uncharacteristic of him, continually refers to recognizable or hidden gestures of famous writers, demonstrating an ostentatious familiarity in handling them. There is an empathy with Luben-Caravelov's “physiological sketch”, reminiscences from Aleko's feuilletons, ironically snide remarks to P. P. Slaveykov, mockery at the poetry of Trifon Kunev. The narrative's travelogue, the selected Sofia topoi are frankly reminiscent of Vazov's cycle of stories “Kardashev on the Hunt”. Yavorov's text abounds with quotations – from the mocking-parody of Nietzsche's

Zarathustra and the Gospel to the profane-volgarized belitritization of his own lyrical motifs, i.e. to the seemingly muted self-reference to already published.

Keywords: genre, fiction, performative, quote, allusion

Bisera Dakova, Assoz. Prof., Dr. Ph.

Institut für Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski prohod Blvd, Bl. 17, Sofia, Bulgaria

Institut für Slawistik – Universität Wien

Spitalgasse 2-4, Hof 3, Wien 1090, Österreich

E-mail: biseradakova@yahoo.de; bisserka.dakova@univie.ac.at

Силвия Николова, студент

Софийски университет „Свети Климент Охридски“

ПРОИГРАВАНЕ НА ЛЮБОВНИЯ ДИСКУРС (ОПИТ ВЪРХУ „ДИЛЕТАНТ“ И „ГРУБОСТИ“ НА ЧАВДАР МУТАФОВ)

Резюме. Статията разглежда начините, по които романът „Дилетант“ (1926) и разказът „Грубости“ (1923) на Ч. Мутафов диалогизират помежду си през проблематиката на любовния дискурс. Прави се опит за осветяване на за срещанията и разминаванията между двете произведения по въпросите на междуполовите взаимоотношения. Смысловпораждаща роля носят фигурата *неприличие* на Р. Барт, извлечена от неговите „Фрагменти на любовния дискурс“, и социологическият концепт *множественост*, предложен от родния изкуствовед и есеист Кирил Кръстев. Работата е разделена на три същински части. Те съответно отговарят на представените в „Дилетант“ *възможности*, които чисто формално, но и концептуално организират книгата и през които можем да мислим единия или другия текст като *творба усилвател* или *творба експликатор* за другия (според понятията на Р. Коларов). **Ключови думи:** Чавдар Мутафов, „Дилетант“, „Влюбеният“, любовен дискурс, неприличие, множественост, изстъпление, творба усилвател, творба експликатор, разпръсната мотивна мрежа.

Неприличие и множественост

В своите „Фрагменти на любовния дискурс“ (1977) Ролан Барт разказва една история на любовта през отломки от световната литературна и философска мисъл. Инструментализирайки фрагмента като задвижваща сила на дискурса, Барт проектира пластични художествени образи и драматургични „езикови сцени“¹. Направен е опит за непосредствено наподобяване на любовното говорене, за въдворяване на душевния смут или екстаза от преживяванията на влюбения във формата на фигури – живи и чужди на застиналостта, каквото е и самото любовно чувство. Фигурата *неприличие*, която ще представлява интерес за настоящата работа, очертава сантименталното преживяване като отживелица, непригодно за съвременния свят. С други думи, да се обича по вертеровски, твърди Барт, се е превърнало в чиста проба безсмислие и дори непристойност.² Всъщност в тематизацията на настоящето е и срещата на Ролан Барт с Кирил Кръстев.

¹ Вж.: БАРТ, Р. *Фрагменти на любовния дискурс*. София: НБУ, 2013, с. 8.

² Пак там, с. 222–227.

Книгата на Ролан Барт излиза в края на 70-те на XX век. През 30-те години в български културен контекст изкуствоведът и есеист Кирил Кръстев ще предложи социологически модел, анализиращ любовно-еротичните практики на новите времена. В началото на десетилетието Кръстев пише статията „Психология на съвременната любов“ (1933), а след няколко години разгръща заложените концептуални точки в поредицата есеистични фрагменти, публикувани под заглавието „Съвременната любов“ (1938). Едно от най-важните и интересни наблюдения, които Кръстев прави, води към т.нар. *множествен* характер на любовното чувство. Съвременната любов, оказва се, отменя значимостта на индивида, мултиплицирайки се в различни обекти, всеки един от които е достоен за привилегироване пред останалите: „Любовният идеал не е тъй строго персонифициран: той се премира, повтаря и утвърждава в повече от една личност“.³ Сантименталността е анахронизъм, а идеалистичното обожание е лишено от опорите на съзнанието за изключителност на отделния субект.

Рефлексията върху любовно-еротичния опит не е чужда нито на един внимателен читател като Барт, нито на отстранения социален и културологичен поглед на Кръстев, а поводите за нови фигури и разпознавания са безкрайни. По един причудлив и гротесково-декоративен начин през 20-те години Чавдар Мутафов изработва свой естетически проект за мъртвородената и обречена на всепоглъщащото *нищо* любов. Моделите на Барт и Кръстев всъщност се допълват и застъпват в активното мислене на анахроничността като винаги актуална черта на любовната практика на настоящето. Конструирането на любовния дискурс при Мутафов се полага в общ идеен хоризонт, откъдето се изработва особено пространство на среща между двата концепта – *неприличие* и *множественост* – открояващи културно-историческата и социологическата страна на конфликта между мъжа и жената. Като художествена обективизация на анахроничната сантименталност, но и на наиндивидуалната любов персонажите на Мутафов не успяват да намерят общ език. Съвременният им свят диктува нови правила на близост и общуване. Оттам мъжът и жената непрекъснато се разминават и отдалечават един от друг, обречени на словесен и поведенчески разпад; пречупват целостта си през нови и нови стилизации, разигравайки дискурсивни възможности („Дилетант“)⁴ и изчерпват същността си в застиналостта на баналното плътско желание („Грубости“).

Настоящата работа фокусира вниманието си върху игровия порядък на любовния дискурс в романа „Дилетант“ (1926) и в разказа „Грубости“ (1923).⁵

³ КРЪСТЕВ, К. Множествената любов. – В: К. КРЪСТЕВ. *Манифести. Статии. Есета 1922–1939*. Съст. И. Милев. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2014, с. 188–189.

⁴ Любопитно обстоятелство е, че на едно метаравнище изпробването на любовния дискурс играе роля и в интимния живот на Мутафов. Преди официално романът да е завършен, в личната си кореспонденция той привежда цели декоративно моделирани пасаж от текста. Вж.: КУЗМОВА-ЗОГРАФОВА, К. *Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта*. София: Ваньо Недков, 2001, с. 37.

⁵ Творчеството на Чавдар Мутафов активно предразполага към различни посоки на

Самата репрезентация на любовно-еротичното като вариращ структурно-концептуален елемент ще се приема като положена в общата рамка на творчеството на Мутафов, задаваща любопитно единство на различни стилистични парадигми. Като инструмент за интерпретация ще бъде използвана теорията на Радосвет Коларов за херменевтична автотекстуалност чрез понятия като *разпръсната мотивна мрежа*, *творба усилвател* и *творба експликатор*. Методологическият инструментариум на Коларов отваря широко пространство на възможности както за вътрешно пренаписване и ново сговаряне в авторския корпус, така и за пренагласяне на външната оптика. Посредством начините на осцилиране, взаимодопълване и преплитане между единиците и цялото „Повторение и сътворение: Поетика на автотекстуалността“ (2009) предлага осветяване на неподозирани изследователски перспективи. В този смисъл през различни разпадания и сглобявания, приближавания и отлики ще бъде направен опит да се представи работата с любовния дискурс в двете произведения на Мутафов като „функции на едно и също творческо съзнание“.⁶ И двата текста ще бъдат мислени през специфично подбрани фрагменти на своя любовен дискурс, подчинени на смислово-структурната организация на книгата „Дилетант“ като три *възможности*.

Отричането на жената като утвърждаване на себе си

Възможност първа: ЗА СЕБЕ СИ, или началото на декоративния роман, разгръща усилието на Дилетанта за целеположеност, зигзагообразно пречупено през напрегнатото изживяване на външния свят като непрестанен сблъсък с противоречия. В различна перспектива „Грубости“ бележи пълно препокриване между декоративно стилистичната очертаност на света и непочтените пориви на Влюбения. В атмосферата на повсеместна безвкусна пошлост, „протегнат цял към неизвестността на греха“⁷, героят на Мутафов е тъкмо обратното на колебаещия се Дилетант – той е целеустремен и решен да *обича*.⁸

автотекстуални прочити. Разказът „Зимна любов“ (1922) например убедително представя концепта неприличие: в момента на съединението на влюбените в прегръдка, метонимично представяща абсолютна любовна чувствителност, романтично-символистичната стилистика е пропукана с презрително-снизходителното отдръпване на Непознатия. Като в изкривено огледало „Грубости“ се оглежда в „Зимна любов“; може да бъде разпозната и една от възможностите на Дилетанта. Поради характера на някои специфики на стилистична, езикова и идейно-концептуална близост настоящата разработка се концентрира върху „Дилетант“ и „Грубости“, без да претендира за изчерпателност или парадигмалност на избора.

⁶ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 280.

⁷ МУТАФОВ, Ч. *Грубости*. – В: *Алманах „Везни“*. Литературен сборник. Под ред. на: Г. Милев. Стара Загора, София: Книгоиздателство „Везни“, 1923, с. 10. Нататък отпратките към изданието ще бъдат предложени в основния текст.

⁸ В този смисъл и твърде добре сработва разграничението в типологизациите между двамата герои, което Александра Антонова прави – тя отнася Влюбения към модела *герой*

Пресечната точка на терена на автотекстуалността в двете произведения се явява междуполовият конфликт като регулатор на смисъл в индивидуалното битие. Жестът на отричане на любовта, задаващ началото на „Дилетант“, е всъщност само една от широкия спектър възможности за проиграване на собствената ситуираност в света. В „Грубости“ отхвърлянето на Жената изработва общата идейна рамка на разказа – ограбващото любовно чувство е презривно и последователно артикулирано като подмяна на автентичното живеене на мъжа. Логиката на говореното за Дилетанта и Влюбения, изглежда, следва да се движи по протежение на контрастно конструираното им фикционално битие. През възможността *за себе си*, която романът обаче предлага, прочитът на „Грубости“ може да задълбочи основанията си. В този смисъл „Дилетант“ ще изиграе роля на *творба усилвател*, „засилвайки акцента“ върху определено значение.⁹

Възможността *за себе си* обостря огрубено очертана декоративност в разказа. С почти екзхибиционистични щрихи е оголена цялата празна самоцелност на порива към Жената. В цинично-парадоксалното „Влюбеният почувства нуждата да обича“ („Грубости“, с. 10) все повече се откроява профилът на Влюбения като типаж. Ролите сякаш са предзададени, героят просто трябва да съотнесе кухата си същност към марионетъчната обвивка на социално ситуирания си персонаж. Егоистичната му природа ще бъде водеща, единствено важна. Това, което в „Дилетант“ е един от многобройните опити за разрешаване на екзистенциалния кризис¹⁰, в „Грубости“ избистря едноплановостта на отдавна взето решение, стабилизиращо индивида.

В „Литературната институция“ (1995) Валери Стефанов разглежда любовния дискурс в романа като една от формите на разподобяване от естествеността на човешкостта за сметка на марионетъчно-шаблонното.¹¹ За Дилетанта „[ж]ената е осмислена като несъстоял се център на познавателния проект“.¹² За Влюбения пък двойната игра на употребяването и захвърлянето ѝ е себеконструиращо – Влюбеният не би бил влюбен, ако не беше жената. Приемането ѝ като спътница в живота във всеки случай

идея, а Дилетант – към модела *герой размисъл* (вж.: АНТОНОВА, А. *Чавдар Мутафов. В търсене на художествения лик*. София: Карина-Мариана Тодорова, 2011, с. 103–104). Преди нея пък Надежда Цочева ще мисли Дилетанта като образ амалгама от *герой съзнание*, но и *герой марионетка* (ЦОЧЕВА, Н. *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*. София: Изток-Запад, 2008, с. 177).

⁹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 280.

¹⁰ СТЕФАНОВ, В. „Дилетант“ и националната романова романтика. – В: В. СТЕФАНОВ. *Литературната институция*. София: Анупис, 1995, с. 121–122.

¹¹ По-специфичен интерес тук представлява съотнасянето на диалогичните форми между Дилетанта и Дамата към комплекса от готови типове конфекционална реч (пак там, с. 126–127). Т. нар. „Писмовник“, за който Стефанов припомня, че е служел през миналия век като наричник по словесното изкуство в широк спектър интимни ситуации, в този смисъл се превръща в отделен дискурсивен модел.

¹² Пак там, с. 120.

е невъзможно: тя или е възприемана като изменчив и неясен елемент от дискурсивното движение („Дилетант“), или като обговорена и банална бързопреходност („Грубости“).

Жената по особен начин се оказва досадна пречка. Присъствайки в ролята си на функционален персонаж и архетипен образ, стабилността ѝ на цялостен и завършен субект е отменена: нейната същност е не по-малко фрагментаризирана и непостоянна от тази на Дилетанта, не по-малко предвидима и оголена от тази на Влюбения, а автономността ѝ е силно проблематизирана. Жената, може да се каже, партнира на Дилетанта в неговия предрешено задънен път, вписвайки се декоративно-стилово в различните роли, които общуването с Дилетанта ѝ предлага. В „Грубости“ тя също е деперсонализирана и дискредитирана, а чисто човешкият ѝ импулс за взаимност е твърде нелепо представен на фона на експресионистично изградения декоративен свят. Играейки си с клишета и шаблонно отработени стилистични ходове, Мутафов често принизява жената до културно-знакови модели на злото и изкушението, ирационализира желанието ѝ за любов.

През двусмислието на глагола „познай“ Жената в „Дилетант“ е отречена два пъти – в своята човешка същност на друг, но и в своята еротично-мамеща архетипна природа. Дилетантът се показва пряк до цинизъм в силогизмите си, описвайки омагьосания кръг на пагубната връзка между половете: за да обича, мъжът трябва да унижи жената, но мъжът не може да обича унизената жена. В „Грубости“ обаче женската поквара надхвърля съблазняването и е провидяна в пожелаването на любовна интимност отвъд телесното. Постигайки тялото ѝ, героят отблъсква обещанието за любов, дадено му от Жената. Той се е примирил с нелепостта и обречеността си и копнее единствено за крайната чувствена наслада, а весело-циничното му отношение е спасителният механизъм. Последният разговор в „Грубости“ изглежда аналогичен по своята рефлексивност на първия диалог в „Дилетант“. Жената следва да бъде употребена и надмогната: „[А]з трябва да те презирам сега два пъти, защото заедно с тебе аз преставам да уважавам и себе си“ („Грубости“, с. 18), заявява във финалните сцени на разказа Влюбеният, споделяйки болезнените прозрения на Дилетанта.

По странно деконструиран начин това напомня на портрета, който Барт прави на фигурата *отсъствие*, изработвайки важно диалектическо разбиране за двигателя на любовното чувство: „Присъстващият аз се изгражда само когато отсреща е постоянно отсъстващият ти“.¹³ Механизмите за себепостигане на Влюбения следват модела на отсъстващия; когато любовта бъде изконсумирана, Влюбеният се превръща във фигура на грубостта, изчерпва потенциала си. Централно в крайна сметка се оказва гравитирането около собствената личност. За Дилетанта – като един от етапите в разширяването на сферите на собствения опит, за Влюбения – като принципно поло-

¹³ БАРТ, Р. *Фрагменти...*, с. 23.

жение. Или с други думи: „Вий виждате какъв малък актуалитет представя от себе си Дилетантът, когато се влюби“.¹⁴

Нощното кафе и илюзиите на зазоряването

Възможност втора: *ДРУГОТО* отваря нови посоки за разиграване на любовния дискурс в „Дилетант“. Жената най-сетне е допусната до мъжа, инструментализирана и провидяна през смислопораждащите си механизми. Тя следва да бъде изпробвана като *другото*. Дилетантът приема предизвикателството и сепуска в игра на влюбеност, като с готовност упражнява различни любовно-сентиментални пози. И докато *другото* в „Грубости“ е отказано, в романа функционира конститутивно, обуславяйки и вариативността на любовното говорене, и стилистичните нива. Оттук и разминаването в двата повествователни модела при употребата на общи топоси – като символно натоварените образи на нощното кафе, на деня и нощта.

Пътят към жената неизменно минава през нощното кафе. „Дилетант“ тук представя същия идеен заряд, изграждащ „Грубости“. Опиянението от алкохола е смесено с неизказаното, но загатнато желание за телесни радости. Различните стилистични решения обаче водят до различни художествени картини: сладниково декорирани и сецесионни¹⁵ в романа и вулгарно изпъстрени – в разказа.

„Грубости“ остава на равнището на лаконичното, но дисфемистично говорене за телесно-сетивния порив. Срещата в нощното кафе подготвя осъществяването на една баналност, оттам и епизодът е твърде сбит и лишен от стилизация. Чисто физиологичната страна в акта на вечерянето в разказа е изведена на преден план, кодирайки ясни аналогии с естеството на сексуалния акт. Приповдигнатостта от алкохола и невъздържаността на чувствения импулс се сплитат в прегръдката на взаимоусилването. Когато Жената избира шнапсът да увенчае края на вечерята, Влюбеният решава, че я „уважава“ – и толкова. С пределна прямота е представено онова, което разточително декоративно тече в своята разнопосочна стилистична обаятелност в „Дилетант“: „[...] как безумно се разкрива Вечерта в халюцинациите на тъмното си ложе, когато върху измамливата ѝ снага цъфнат отровните пещи светлини на порока!“ („Дилетант“, с. 60). За едното-и-същото говорят и двата текста, но по осезаемо различен начин. На практика залогът в художественото пресътворяване на нощното кафе в „Дилетант“ – „развратна орхидея от светлина“ (пак там, с. 60) – обгръща плътно целия разказ.

Нощта изобщо заема особено важно място в „Грубости“ – това е времето, приканващо към чувствени наслади, времето, в което мракът подклажда необуздаността на низките страсти: „О, блатото на лунната нощ,

¹⁴ МУТАФОВ, Ч. *Дилетант*. София: Стрелец, 1926, с. 89. Нататък отпратките към изданието ще бъдат предложени в основния текст.

¹⁵ Вж.: ЦОЧЕВА, Н. *Чавдар Мутафов...*, с. 160.

пълно със сладка тиня, отровено във фосфор“ („Грубости“, с. 10). Огрубена и вулгаризирана, нощта задава тона на целия емоционално-естетически комплекс в художествения свят на разказа. Дискурсивната логика се движи еднолинейно по протежението на преследването и утоляването на сексуалните импулси. В идейния план на текста стои експресионистичното разрушаване на любовно-сладникавите измами: нощта е „съвършено безвкусна“, дори „умивалник“ (пак там, с. 9), въздухът – „безсрамен и топъл“ (пак там, с. 10), луната – „бездънен гнойник от сантименталности“ (пак там, с. 13). По начин, подобен на обговарянето на нощното кафе в разказа, в „Дилетант“ нощта е положена в идейния регистър на „Грубости“, но пределно стилизирана: „[...] тогава в дълбочината застива безкрайно нежен мракът на сладострастието и отбелязва полунощ“ („Дилетант“, с. 87). С експресионистичната си поетика „Грубости“ отстоява категорична позиция в диалога с „Дилетант“ – *другото* не съществува.

Интересен в този смисъл е и прочитът на деня в двата текста, т.е. пътищата, по които *другото* като възможност заявява своето присъствие. В „Грубости“ той е крайно вулгаризиран – зазоряването изобличава сладострастното лустро на нощния мрак, донася досадата и безсмислието, осветява дори в буквален смисъл грозотата на Жената. Първите проблясъци на изгряващото слънце вдъхновяват Влюбения да произнесе иронично издържана реч, благославяща деня. Тя обаче завършва с цинично-отрезвителна констатация: „[...] Мери, порокът е отвратителен при силно осветление; аз си въобразявам греха само като здрач. – О, само полусенките на безобразието, нюансите на свинството – всичко останало е проституция“ („Грубости“, с. 15).

На срещуположния полюс – с идването на пролетта *другото* за Дилетанта се стабилизира в сладникаво-илюзорната всевъзможност, която любовта предлага: „Даже Дилетантът се стопли – и по този повод той реши да съчини едно славословие на слънцето, въпреки че някаква особена връзка между едното и другото нямаше“ („Дилетант“, с. 73). Наред със стилизираното до нелепост опиянение от танцуващите в нестихващ шемет светлини и празника на деня Жената се превръща в Любима и заема почетно място в сърцето на обожателя си. И въпреки че илюзорността на любовното чувство е оголена до сладостно-опияняваща прозрачност, Дилетантът ще заяви: „[А]з обичам лъжите, когато те ни измамват и очароват със своята призрачност“ (пак там, с. 75). Любовно-сантименталното е видяно като двигател за себепознанието на Дилетанта на терена на възможностите. Оттук и епизодите, тематизиращи символните значения на слънцето, деня, светлината като „вариант на непосредственото, на природната първичност, която би вляла сили, живот у изтерзания човешки дух“.¹⁶

В „Грубости“ зазоряването разпръсва илюзиите на среднощните вълнения и сладострастни пориви. Речта на Влюбения започва подобно на

¹⁶ ЦОЧЕВА, Н. Чавдар Мутафов..., с. 163.

славословието на Дилетанта, но различните стилистични модуси в крайна сметка предопределят както общия тон, така и завършека. Разказът рисува с брутална откровеност същността на света през грозотата, която денят носи със себе си. Влюбеният разбива лъжите на *другото*, поддържащо любовната игра в „Дилетант“. В този смисъл може да си послужим с въведеното от Р. Коларов понятие за *разпръсната мотивна мрежа*. При паралелното вглеждане в конципирането на образите *ден, нощ, слънце, мрак* от двата текста изглежда, сякаш Влюбеният е стъпка напред пред Дилетанта – предвижда разочарованието, до което рано или късно ще стигне героят на романа, присмива се на стилизираната му целеположеност към любовното чувство и ехидно предвкусва срещата с *нищото*.

Дълбоките идейни основания в „Грубости“ конвулсивно се завъртат около една ос: тривиалността на порока. „Дилетант“ обаче играе с различни поетики, с цял комплекс от кухи роли, които деперсонализирани персонажи отново и отново изпробват. Тук и най-ясно проличава проблемът за *множествеността* по Кирил Кръстев: в „Дилетант“ като стилистично мултиплициране, насочено към един обект, в „Грубости“ – в бързопреходността на влюбеността на Влюбения. С оглед на ясно зададения си концептуален залог и в своето несъвпадане с потенциата *другост* „Грубости“ този път се явява *творба експликатор* за „Дилетант“, оголвайки несъстоятелността на проиграването на любовния дискурс, не-възможността на *другото* като смислопораждащо.

По неподозиран начин зазвучава тук риторичният въпрос, който Барт поставя при изграждането на фигурата *неприличие*: „Какво по-глупаво от един влюбен?“¹⁷ Влюбеният всъщност може да провидим като циничната реализация на третата възможност за Дилетанта – *нищото*. Това ще е една от задачите, които ще си постави анализът нататък. И така романът отново изпълнява ролята на *творба усилвател* за разказа.

Изстъплението като фигура на любовния дискурс

Неумолимостта на *другото* тегне над Дилетанта и го принуждава в уверено-овладян жест да проектира върху Дамата своите декоративно-театрални приумици. Обосновавайки анахроничния характер на сантименталната форма на любов, Барт твърди, че тази практика не би могла да бъде пресъздадена наистина „дори като спектакъл“.¹⁸ Това, което се случва в „Дилетант“, е една сериозно-несериозна игра с този потенциал. Преминването през широкия спектър любовни дискурси води до нова порция стилизация на Аза: покана за нова игра; театралният жест се подновява, но се завърта на празен ход, оголвайки декоративността: „[А]з имам достатъчно чувство за стил, а Вие сте сама стил, Елен, за да не се страхувате, че ще сме

¹⁷ БАРТ, Р. *Фрагменти...*, с. 224.

¹⁸ Пак там, с. 225.

принудени да играем втори път театър. Само една малка овчарска игра [...]“ („Дилетант“, с. 163 – 164). Кокетирането с практиките на любовта се превръща в детинско лудуване, отменящо свръхзначимостта на онова „може би“, което дотогава е било двигателят на трепетната възбуда.¹⁹ Стига се до *никаква възможност: НИЩОТО*.²⁰

Към *нищото* води най-ясно общият и за двата текста дискурс на изстъплението – присвоен както от жената, така и от мъжа. Този акт на безпомощност, от една страна, е маркер за пределното обезсмисляне във фикционалното пространство на Мутафов. От друга – действа закономерно като крайна точка на любовното недоразумение. В понятийния апарат на Барт *другото* е истинското *неприличие* и за него всъщност нито Сад, нито Батай биха могли да пишат.²¹ Какво тогава да правим с изобразяването на изстъплението при Мутафов? Барт директно заявява, че оптиката му към любовния опит може да бъде пренагласяна, а с това и фрагментите – дописвани. Нещо повече – той призовава към развитие на дискурса, поначало съпротивляващ се както на окончателната детерминираност, така и на застой. Оттам и възможността да мислим изстъплението като фигура и фрагмент на дискурса, като част от причудливия художествен свят на Чавдар Мутафов, където конвенционалното мислене на любовта е преобърнато от играта с онтологични категории: *изстъплението* ще е обратното на *неприличието*.

Жената, изпаднала в изстъпление в „Дилетант“, е сценка, представляваща елемент от многообразния дискурс, който трябва да бъде по условие разигран. Всъщност и в двата случая тя се оказва говорител на истината. В мазохистичен порив на възбуда Елен оголва идентификационната нестабилност на героя, наричайки го „Ди-ле-тант!“ („Дилетант“, с. 186). Може да се каже, че тъкмо тази фраза отключва фигурата. В „Грубости“ изстъплението е пределно телесен, не словесен акт.²² За целите на експресионистичната стилистика Мария²³ предприема жалко физическо насилие, за да се домогне до мъжа. Тя така

¹⁹ Вж.: ЗИМЕЛ, Г. Психология на кокетството. – В: Г. ЗИМЕЛ. *Фрагментарният характер на живота*. Прев. Т. Карамелска. София: Критика и хуманизъм, 2014, с. 196–197.

²⁰ Не без основание може да се каже, че при Чавдар Мутафов категориите *баналност* и *нищо* също работят като *разпръсната мотивна мрежа*. Финалният разпад на смисъла е усърдно подготвен от инструментализирането на тривиалността. В „Грубости“ това се свързва с прозаичността на сексуалния акт, където Баналността поглъща подробностите в „подлата си паст“ („Грубости“, с. 16). В „Дилетант“ насилието върху действителността чрез изкуствената театрална поза се сменя в „обичайното честване на Баналното“ („Дилетант“, с. 96). Персонажите в на практика затъват в последната възможност на „Дилетант“.

²¹ Вж.: БАРТ, Р. *Фрагменти...*, с. 222–227.

²² Това може да бъде онагледено и от промяната в графичното представяне на разговора между героите. С размиването и обезсилването на словесния поток, когато физическата изразност надделява, репликите стават част от общ задъхан приток на повествователна информация: в една графична цялост се събират и повествователният глас, и речта на двамата герои.

²³ Трябва да се обърне внимание, че и в двата случая на жената все пак е дадено име, докато Дилетантът и Влюбеният са фиксирани просто с идентификационни определители.

и не изпада в чисто словесен ексцес. Молбите ѝ за любов са нежни и кротки, но подготвят уподобяването ѝ на паразит, който лудешки ще се впие във Влюбения за насилствено извличане на ласки и взаимност („Грубости“, с. 20–21).

В „Грубости“ одързостяването, подтикнато от нужда за любов, е нарушаване на предварително нормираните концептуално-стилистични параметри: поривът за взаимност е прекъснат, Жената е закономерно наказана. Неслучайно и лексиката е свързана с общата огрубеност на художественото пространство: Влюбеният първо „брутализира“ въображението си (пак там, с. 11), а после и женското тяло. Финалният жест на зашлевяването изглежда, че окончателно отменя идентификационния облик на Влюбения като влюбен (а когато Жената го обвинява в мимикрия, той неохотно се съгласява). Всъщност не е толкова просто. Тъкмо завършекът на разказа окръгля цялостния облик на героя: странно стабилизиран в своята нестабилност, декоративно играещ и кокетиращ с чувствено-еротичното, превръщайки и себе си в чиста стилизация. Любовта в този текст е грубост и нищо повече, а залогът е твърде прост: падението на Жената като украшение и утвърждаване на нова форма на любовта.

Условността на влюбеността на Дилетанта също се движи в този порядък. Поканата за нова режисирана любовна игра в романа завършва с пределната непоносимост на Дилетанта към свърхеротизираната декоративност на Дамата. През времето на бала женското присъствие, изчерпващо се с оскъряваща подла съблазън, е напрегнато възприемано като отблъскващо и застрашаващо. С първичен садистичен жест любовно-еротичното е отречено и доведено до поредната празна форма, декоративно захвърлена. Сцената е почти огледална на финала на „Грубости“. Физическият акт на насилие над Дамата е естетически овладян, а наред с това изглежда и много по-приемлив в своята неяснота, но и много по-шокиращо жесток в провокативния размах на стилизацията си.

По този начин се очертава моделът на любовното чувство, филтрирано през фигурата *изпълнение*, която настоящата работа предлага. Нейното утвърждаване е подготвено от нелепото проиграване на любовни дискурси в „Дилетант“ и кулминира в цялата суровост на физическото насилие в „Грубости“. Още неосъзнал характера на любовта като болезнено *неприличие* в съвременния свят, Дилетантът продължава да разпилява себе си. В опит след опит за конципиране на любовта като *другото*, той всъщност затъва в *множествеността*. Иронично назованият персонаж от „Грубости“ обаче е постигнал удовлетвореност и идентитет в „ужаса на подлостта“ (пак там, с. 16) на същата тази *множественост*.

По интересен начин може да съотнесем саморефлексивния жест на Дилетанта в условията на пребиваване в модуса на третата възможност към общата онтологическа рамка, организираща Аз-а на Влюбения: „[С]ега аз дръзко

Името Мария отправя към ясно заявен в текста християнски пласт от значения, свързан с архетипни модели като проблема за греха, равенството между мъжа и жената.

отричам себе си, за да добия само моето потвърждаване“ („Дилетант“, с. 152). Утвърждава ли себе си Влюбеният, отричайки идентификационния си статус на влюбен, преподновявайки мимолетността на плътската наслада?²⁴ Придобива ли тъкмо по този начин стабилитет? За Дилетанта тази диалектика е само една от многобройните възможности да изпробва себе си, за Влюбения обаче е форма на собствен битиен ред. На терена на автотекстуалните херменевтични операции тук „Дилетант“ отново се оказва *творба усилвател* за „Грубости“.

Вместо заключение

В мрежа от опити с идентификационен ресурс и разигравания на любовни позиционирания „Дилетант“ подема различни нишки (*възможности*), които ще се „дискурсивират“ (по Р. Коларов) в пределно огрубената експресионистична действителност на „Грубости“. И двата текста утвърждават *множествеността* на любовта през единичното: Дилетантът – в изпробването на театрални жестове и стилистични решения, мултиплицирайки изкуствено любовните ситуации; Влюбеният – в красноречивия епизод с избраницата си за вечерта, чиято роля е твърде бързо изчерпана. Оперирайки с различни ракурси на влюбеност, Дилетантът разподобява себе си, а в следването на утъпкания път на похотта Влюбеният стабилизира идентичността си, проиграва за пореден път навиците си. Влюбеният е постигнал идентитет за разлика от Дилетанта, който е обречен да търси и да опитва. Всичко в „Грубости“ изглежда предрешено, дори и завършекът; всичко в „Дилетант“ – разколебано и илюзорно.

Неприличието и *нищото* са се оказвали сдвоени. Дилетантът отново и отново се проваля в практикуването на любовта като *множественост* и в крайна сметка превръща опита си в пародия, атрофираща на места до чиста проба стилизираност. Дискурсът на любовта в „Грубости“ е положен в сковаващата статика на чувствено-телесното. Парадоксално обаче категорията на влюбеността остава удържана в текста на равнището на езика. Целенасочено и безвъпросно Влюбеният си остава влюбен докрая: *неприличието* по Барт е изведено до пародийно-обсценна кулминация. „Дилетант“ е отменил вертеровския модел като празна форма, а „Грубости“ – експресионистично трансгресира логиката на фигурата, всъщност препотвърждавайки я. С други думи, двете произведения инструментализират нова фигура, която ще наричаме *изстъпление*.

Двата текста се засрещат в последната (не)възможност: заплашително предвидена, но търпеливо отлагана в „Дилетант“ и жестоко реализирана

²⁴ В художествения свят на Мутафов тъкмо това е типажът на влюбения. Персонажът на втория фрагмент от „Покерът на темпераментите“ (1926) – „Рекордман на любовта. Холеричен“ – също е наречен Влюбеният. Естетическата провокация тук и в „Грубости“ е изведена до крайност на стилистично и езиково ниво. Влюбеността на Влюбения и в двата случая се подчинява на една атрофирала иронична ефвемизация, пребиваваща в полето на експресионистичната поетика.

като безалтернативност в „Грубости“; възможност, постъпателно налагана в художествения свят на Мутафов и на структурно-организационно равнище през похвата на декоративизма и стилистичната обработеност. По силата на баналността, на общата онтологическа несигурност или изчерпаност в последна сметка *нищото* тържествува.

ЛИТЕРАТУРА

АНТОНОВА, А. *Чавдар Мутафов. В търсене на художествения лик*. София: Карина-Мариана Тодорова, 2011. [ANTONOVA, A. Chavdar Mutafov. *V tarsene na hudozhestveniya lik*. Sofia: Karina-Mariana Todorova, 2011.]

БАРТ, Р. *Фрагменти на любовния дискурс*. Прев. Л. Денкова. София: НБУ, 2013. [BARTHES, R. *Fragmenti na lyubovniya diskurs*. Prev. L. Denkova. Sofia: NBU, 2013.]

ЗИМЕЛ, Г. Психология на кокетството. – В: Г. ЗИМЕЛ. *Фрагментарният характер на живота*. Прев. Т. Карамелска. София: Критика и хуманизъм, 2014. [SIMMEL, G. Psihologiya na koketstvoto. – V: G. SIMMEL. *Fragmentarniyat harakter na zhivotata*. Prev. T. Karamelska. Sofiya: Kritika i humanizam, 2014.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КРЪСТЕВ, К. Множествената любов. – В: К. КРЪСТЕВ. *Манифести. Статии. Есета 1922–1939*. Съст. И. Милев. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2014. [KRASTEVEV, K. Mnozhestvenata lyubov. – V: K. KRASTEVEV. *Manifesti. Statii. Eseta 1922–1939*. Sast. I. Milev. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2014.]

КУЗМОВА-ЗОГРАФОВА, К. *Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта*. София: Ваньо Недков, 2001. [KUZMOVA-ZOGRAFOVA, K. *Chavdar Mutafov. Vazkresenieto na Diletanta*. Sofia: Vanyo Nedkov, 2001.]

МУТАФОВ, Ч. Грубости. – В: *Алманах „Везни“*. Литературен сборник. Под ред. на: Г. Милев. Стара Загора, София: Книгоиздателство „Везни“, 1923. [MUTAFOV, Ch. Grubosti. – V: *Almanah „Vezni“*. *Literaturen sbornik*. Pod red. na: G. Milev. Stara Zagora, Sofia: Knigoizdatelstvo „Vezni“, 1923.]

МУТАФОВ, Ч. *Дилетант*. София: Стрелец, 1926. [MUTAFOV, Ch. *Diletant*. Sofia: Strelets, 1926.]

СТЕФАНОВ, В. „Дилетант“ и националната романова романтика. – В: В. СТЕФАНОВ. *Литературната институция*. София: Аноубис, 1995. [STEFANOV, V. „Diletant“ i natsionalnata romanova romantika. – V: V. STEFANOV. *Literaturnata institutsiya*. Sofiya: Anubis, 1995.]

ЦОЧЕВА, Н. *Чавдар Мутафов и българската култура между двете световни войни*. София: Изток-Запад, 2008. [TSOCHEVA, N. *Chavdar Mutafov i balgarskata kultura mezhdu dвете svetovni voyni*. Sofia: Iztok-Zapad, 2008.]

PLAYING THE LOVER'S DISCOURSE

(A STUDY ON *DILETTANTE* AND "RUDENESS" BY CHAVDAR MUTAFOV)

Abstract. The article examines the ways in which the novel *Dilettante* (1926) and the short story "Rudeness" (1923) by Ch. Mutafov dialogize with each other through the problematics of the lover's discourse. An attempt is made to illuminate the encounters and divergences between the two works on issues of inter-sexual relationships. The figure *obscene* by R. Barthes, drawn from his *A Lover's Discourse: Fragments*, and the sociological concept *plurality*, proposed by the native art critic and essayist Kiril Krastev, play a significant role. The work is divided into three main parts. They correspond accordingly to the *possibilities* presented in *Dilettante*, which organize the book purely formally, but also conceptually, and through which we can think of one or another text as a *work-amplifier* or a *work-explicator* for another (according to R. Kolarov's theory). **Keywords:** Chavdar Mutafov, *Dilettante*, "The Lover", lover's discourse, obscene, plurality, excess, work-amplifier, work-explicator, scattered motif web

Silvia Nikolova, student

Sofia University "St. Kliment Ohridski",
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,

E-mail: silvianikolova01sg@gmail.com

Самуил Радилов, магистрант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РАЗПАД И ИНТЕГРАЦИЯ НА ЕПИЧЕСКАТА ФОРМА В „ОБИКНОВЕНИ ХОРА“ ОТ ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Резюме. Статията си поставя за цел разкриване механизмите на дискурсивния разпад в романа на Георги Караславов „Обикновени хора“ (1952–1975). Според предложените тези идейната и композиционната нестройност на романа не са произволен пример за неприложимостта на соцреалистическия метод, а се дължат на особената връзка между индивидуалните особености на творческия процес и изискванията на епическата форма така, както я разбира ранният Дьорд Лукач. Методологическият залог на тази спойка е концепцията на Радосвет Коларов за матрицата и повторението, функциониращи на нивото на автотекстуалността. Според защитената тук теза текстуалната матрица, обемаща Караславовото творчество, се състои от два водещи принципа, които влизат в различно съотношение според конкретния текст – принципа на документалното, мислен като определен художествен обективизъм, и принципа на епическото, мислен като идеологическа обработка на жизнения материал. Оттук своеобразието на епическата форма в романа „Обикновени хора“ е интерпретирано като резултат от хипертрофията на принципа на документалното, който изнема и с това изразжда епическата функционалност. Разгледаните примери за дискурсивно разноречие опримеряват последиците от разпадането на епическата форма и механизмите на нейната повторна интеграция в рамките на една постепическа структура.

Ключови думи: социалистически реализъм, Георги Караславов, теория на романа, автотекстуалност

Когато през 1952 г. Георги Караславов публикува първата част от романа „Обикновени хора“ (1952–1975), неговият творчески път вече е прехвърлил зенита си. Същевременно този текст заема ключово място в т.нар. епическа вълна на 50-те години и провокира намесата на автора в „случая Тютюн“. Разбира се, с Преспанската тетралогия и „Тютюн“ започва активното участие на Д. Талев и Д. Димов в литературния живот на социалистическа България, а въпросният роман на Караславов е своего рода символичен завършек на един тип художествена практика, родена като потребност в контекста на идеологическите брожения от междувоенния период и в крайна сметка губеща художествената си потентност в процеса на естетико-идеологическото си октроиране. Своеобразието на романа „Обикновени хора“ като опит за моделиране на новото литературно битие, в което отеква ехото на индивидуалните творчески амбиции, обаче отваря възможности за прочит отвъд измамната

тривиалност на соцреалистическото клише. Пресичането на двете контекстуални линии, индивидуално-творческата и конкретно-историческата, проектира на изследователската канава въпроса как развитието на художествения метод при Караславов обуславя особеностите на вписването му в епопейните пориви на следвоенния социалистически реализъм.

Четенето на една неслучила се класика на соцреализма¹ изобщо предполага широка мрежа от интерпретативни оптики, подчинени на различни отношения: авторски стремежи – критически антиципации; формално-художествена стойност – критическа санкция на съдържанието; индивидуално-творческа потребност – литературнокритическа потребност и т. н. Тук избираме за отправна точка на анализа да ни служи релацията метод – реализация с акцент на връзката между индивидуалните творчески нагласи на писателя и жанровата форма, която те предполагат при различните си проявления. Творчеството на Караславов е особено податливо на подобен подход, доколкото неговата идеологическа и естетическа целеположеност е малко или много неоспорима. На това обстоятелство авторът на „Татул“ и „Снаха“ впрочем дължи както своята творческа плодотворност и безусловен печат на марксистката критическа егида, така и псевдоканоничният статус, с който „Обикновени хора“ се ползва, докато промените след 1989 г. не заличават от романа и последната следа от мним художествен престиж. Тук сме се ориентирали по-скоро към текстуална критика, без обаче да пренебрегваме някои твърде значими особености на субективния (авторския) момент в разглеждания текст, изхождайки от нагласата, че „белегът на писателя вече е само своеобразието на неговото отсъствие“². Тоест поради причините, разгледани по-нататък, стилистичната критика на романа „Обикновени хора“, която служи като изходна точка за разсъждения около въпроса за формално-епическия (романния) статут на текста, е неразделима от мисленето на текста в континуитета на Караславовото творчество. Пълноценното изясняване на квазиепичността на романната форма, което постулираме като централно звено в по-широкия обсег на проблематиката около автора-текста-контекста, с други думи, разчита на особено методологично въображение.

Отказът от свеждане на анализа до сферата на чистата текстуалност не е продиктуван толкова от съмнение в потенциала на формалистичния критически апарат, колкото от невалидността на неговия синхронен подход по отношение на „Обикновени хора“. Анализът на този роман предполага

¹ Бегъл поглед към неразлистваните страници на ранната социалистическа литературна история ще ни припомни имената на автори като Емил Коларов, Никола Маринов, Харалан Русев, Стоян Ц. Даскалов и много други, чийто епически провал „не отстъпва“ на Караславовия, но за разлика от него не са особено подходящи за разгръщане на автотекстуални парадигми.

² ФУКО, М. Що е автор? – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 12.

метод, изместващ центъра от отделната творба към корпуса творби, организирани около автора субект, т.е. към големия автотекстуален масив. Така или иначе, строго текстуалният анализ би припознал в дискурсивното разноречие на романа децентрираност, която трябва да бъде изведена в по-широка методологическа перспектива. В случая тя бива осигурена от концепцията на Р. Коларов за матрицата и повторението и теорията на Д. Лукач за епическите форми. Двата теоретични модела не са непременно свързани, но приложени комплементарно към Караславовото творчество, разкриват функционирането на определени структурни равнища, които представляват интерес за настоящото изследване.

Тук е мястото да уточним, че когато говорим за текстовия корпус на Караславов, имаме предвид не само строго романните форми в него. Според предложения модел функционирането на въпросните идейно-естетически принципи е до такава степен свързано с индивидуалния метод на писателя, че засяга включително некрупните епически форми (разказите), полуеписките форми (т. нар. репортажи) и донякъде драматургията³. Творчеството на Караславов е целеположено в една строга текстуална матрица, чийто идеологико-естетически субстрат определя насоките и възможностите на онова, което Р. Коларов нарича дискурсивно желание. Това желание, обяснено като стремеж към „разлика от интенцията“ (промени в субективно-творческата насоченост, кодирани като възможности в матрицата), задвижван в „насладата от задържането и възпроизвеждането на изказа“⁴, се проявява твърде своеобразно в творчеството на писателя. Естетическата страна на матрицата при Караславов се свежда до привилегироването на документалното начало в изкуството, което на практика означава мислене на художествения реализъм като функция на конкретно историческия и конкретно житейския опит. При това идеологическата интерпретация (т. е. художественият, епически момент) на тази фактичност се подразбира, и то не задължително заради предварително правилна идеологическа нагласа. Как иначе да обясним привързаността на писателя към автори „критически реалисти“ като Елин Пелин и Антон Страшимиров, при които според Караславов художественият опит не надхвърля границите на преживяното и идеологическите отклонения се дължат преди всичко на изкривена житейска гледна точка.⁵

³ Г. Караславов не коментира своите драматургични произведения в различните интервюта, посветени на творческата му биография или творческия процес. А тъй като някои негови изказвания там са ключови за част от изложените тук интерпретации, няма да се позоваваме на драматургични текстове.

⁴ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 53.

⁵ Писателят настояване, че Елин-Пелиновото художествено майсторство (и подразбрано – Караславовото) е в пряка връзка с неговата наблюдателност на писател, при когото житейският опит обуславя творческите идеи. Сякаш за Караславов в идеалния случай идеологията може да доразвие житейската интуиция, но не и да бъде неин сурогат. Именно това не е попредило на неизкушения от всичко теоретично Елин Пелин да бъде добър писател. Вж.:

Макар епическото⁶ и документалното начало да са в постоянна осцилация, писателят не е откривал противоречие в творческия си метод, доколкото идеологико-естетическата спойка в съзнанието му е изглеждала непоклатима. Но ако втората част (идеологическата интерпретация) от формулата на метода остава константа, то първата (изкривеният принцип на репрезентация) е точката, в която се разкрива неравновесието между епическото и документалното, пронизващо цялото творчество на писателя. Това не означава, че във всички негови текстове трябва да търсим някаква хетероглосия, все пак в романите „Татул“ (1938) и „Снаха“ (1942) епическият елемент (социологията на престъплението) и документалният елемент постигат художествен синтез. Така при писането на „Татул“ впечатленията на автора от пагубната сила на частната собственост влизат в органична връзка с неговите спомени от лекциите по токсикология на Асен Златаров и от разказа на вуйчо му за снахата отровителка. Фабулната основа на „Снаха“ пък е директно взета от разказа на гостуващ в дома на писателя другоселец⁷. Освен това не трябва да забравяме, че Караславов не се задоволява с просто обвързване на спомен, идея, впечатление, а и в двата случая окрупнява, затвърждава художествения залог на замислените си текстове с допълнително фактологично проучване – изчетените съчинения за „еуфоричните отрови“, съветването с личния лекар Кръстьо Пенчев за влиянието им върху човешкия организъм; търсенето на материали за делото от 1925 г. (когато въпросната снаха с десет години закъснение признава за извършеното от свекъра ѝ убийството).⁸ Тоест документалното начало в романите (фактическата подплатеност на романовата фабула) става основание на епическото (идеологически осмисления в историческа перспектива реален житейски опит) и обратно.

КАРАСЛАВОВ, Г. *Избрани произведения в 11 тома*. Том 8. *Близки и познати*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1979, с. 58. Още по въпроса в: КАРАСЛАВОВ, Г. *Елин Пелин – най-яркият и най-талантливият представител на критическия реализъм в българската литература*. София: Народна просвета, 1949.

⁶ Използваме израза принцип на епическото вм. например художествен принцип, за да избегнем необходимостта от доказване на иманентната идеологичност на художествената форма, от една страна, и защото идеологическото в епическата форма е функционално различно от това в драматичната и лирическата (така, както ги разбира Лукач и отчасти Бахтин). При самия Лукач ходът изглежда очевиден – епичната форма на модерността, т. е. романът, е идеологическа, защото чрез идеята, идваща на мястото на мъртвия бог (загубеното тъждество живот–смисъл) животът на търсещия субект става смислен. Аналогично при Бахтин речта в диалога е свързана с отделни съзнания, оттам идеологически натоварена, което прави романната форма *par excellence* идеологическа.

⁷ Вж.: КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 204–207.

⁸ Асоциациите с Флобер тук са неизбежни и предполагат един любопитен паралел. При френския писател натуралист обективната точност на повествованието е свързана със стремежа към стил, лишен от субективност. При Караславов именно субективистичната нагласа, гравитирането около собствения житейски опит и мировъзрение обуславя придържането към документалния обективизъм.

По какъв начин обаче взаимодействат тези две творческо-методологически начала в останалата част от творчеството на писателя и най-вече в романа „Обикновени хора“? Трескавото колебание на матрицата между документалното и епическото може да създаде илюзията, че основният художествен недостатък на текста се дължи на някаква идеологическа догматика. Такъв е случаят с репортажния роман „Споржилов“ (1931), чиято монотонна описателност ломе епическа архитектурника⁹ тъкмо заради привилегироването на документалното, а не под влияние на някаква идеологическо-дидактическа програма. „...[А]з просто исках да разкажа за това, което ме вълнуваше, не съм си поставял никаква задача да пиша роман“, заявява писателят в едно от своите интервюта¹⁰, което доизбистря представата ни за неговия метод. Разбираме, че не просто епическото и документалното са двете водещи основания на Караславовата проза, а че документалното притежава свойството да възпроизвежда епическа форма, била тя и лишена от собствено епическа архитектурника. Оттук насетне всеки текст на писателя може да се разглежда като жанрова реализация на този принцип. Достатъчно е да споменем сборниците с разкази на Караславов. Първият от тях, „Уличници“ (1926), към който и самият автор се отнася със снизхождение, развива познатата от Христо Смирненски тема за детската нищета в буржоазния град. Разказите от „Кавалът плаче“ (1927), тъй като се отнасят до Септемврийското въстание, също са свързани с преки впечатления и включват обрисовки на документирани събития. И все пак на фона на разработките на септемврийската тема при Каралийчев, Фурнаджиев, Разцветников, Страшимиров Караславовите разкази се отличават с обективистична и трезва повествователна форма. Същите особености откриваме и в следващите сборници – „На пост“ (1932), „Изчадия адови“ (1933), „На два фронта“ (1934) и т. н. Впрочем въпреки единството на творческия метод при разказите от 20-те и 30-те години П. Зарев прокарва разграничение между традиционната изобразителност в първите и оригиналността на реализма във вторите.¹¹ Твърдението щеше да е по-убедително, ако точката на баланс между епическо и документално, която сякаш се достига в зрелите разкази

⁹ Понятието се използва със значението, изведено от есето на Дьорд Лукач „Теория на романа“ (1916). Самият Лукач използва „архитектоничен строеж“, „архитектура“, „архитектоника“ взаимозаменяемо, за да назове организация на епическата форма, аналогична на органичността на древния епос. Органичността според Лукач е изобщо вътрешно присъща на Омировия човек, докато в литературата на Новото време, телеологично ориентирана към реализма на XIX в., единството на епическата форма, т. е. на романа, се осъществява като сложно взаимодействие на субективни фактори (биография, идеал, ирония и др.) – затова архитектурниката на едни романи е по-успешно конструирана (по-добре имитираща епическата органичност) от тази на други.

¹⁰ КОЛАРОВ, С. *Георги Караславов*. [Литературна анкета]. София: Български писател, 1978, с. 202.

¹¹ ЗАРЕВ, П. *Георги Караславов – В: История на българската литература*. Том 4. *Българската литература от края на Първата световна война до девети септември 1944 година*. София: Изд. на БАН, 1976, с. 421.

и достига художествена пълноценност в „Татул“ и „Снаха“, беше удържана и в късното творчество на писателя. Защото под оригиналност на реализма тук П. Зарев разбира не друго, а именно стройната идеологическата рамка, която поглъща формално-естетическите и стилови белези (усвоени от Елин Пелин и Страшимиров).

Важно е да отчетем, че идеологията функционира именно в състава на епическото – влечението към документалността има чисто естетически характер, той говори за индивидуални творчески предпочитания, които в своята ригидност често надхвърлят изискванията на догматичната марксистко-ленинска естетика: „Педантично държа на истината и по отношение на най-дребните факти и детайли... Почти всички мои герои имат свои живи прототипове: мои близки приятели, роднини, случайни познати. Това важи особено за романа епопея „Обикновени хора“, където най-много съм се стремил да остана верен на фактите, на документалната истина“¹². Оказва се, че за първия български пролетарски писател идеологията изобщо не е определяща за творческия процес – тя се проявява с конститутивна роля там, където документалният примат го позволява. Оттук следва, че генеративният потенциал на матрицата е захранван предимно, ако не и изцяло от документалното начало. То притежава свойството да произвежда (квази)епическа форма, да поглъща собствено епическата архитектурата на текста.

Изниква парадоксалният въпрос необходим ли е изобщо епическият принцип за конституиране на епическа форма. Публицистични текстове на Караславов като „репортажите“ „Септемврийски дни и нощи“ и „София под огън и желязо“ (1945) дават утвърдителен отговор. В тези текстове, чиято жанрова природа предполага поле за чиста документалност, откриваме епически елементи (повествователен ритъм, диалог). При един текстуален прочит тези особености могат да се приемат за стандартна публицистична риторика. Но избраният тук подход на съвместяване на между- и вътретекстовия прочит ни позволява да идентифицираме общата структуропораждаща матрица (или думите на Р. Коларов: „[в]ръзките на междутекстово равнище сякаш се стремят да повторят интратекстуалните връзки в отделната творба“¹³). Епическият елемент в репортажите е не само стилистичен маркер на публицистичност, а отпечатък от конститутивното въздействие на идеологията. Ако и документалното да осигурява текстовия фундамент, епическото (идеологическото) го закрепява към една трайна семиотична парадигма. Не само се оказва, че Караславов се съмнява в смислопораждащите възможности на чистата фикция, на белетристичното въображение, но и приема необходимостта фактологичната изчерпателност да достигне идейно-художествено равнище, да се осъществи интенционално, чрез

¹² Цитат от интервю с Е. Константинова по: ЖЕЧЕВ, Т. Георги Караславов и неговият роман-епопея „Обикновени хора“ – В: *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година*. Книга 1. София: Изд. на БАН, 1979, с. 189.

¹³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 43.

епизация. Така именно идеологията се оказва факторът, който оправдава охуждествяването на конкретиката, т. е. задоволяването на дискурсивното желание в епическа форма, и придава структурност на последната. Не е преувеличение да кажем, че Караславов е писател дотолкова, доколкото възприетата идеология му позволява да създаде „памятник неръководен“ от пребогатия си жизнен материал.

Матричното формообразуване в романа „Обикновени хора“, както в „Споржилов“ и в някои разкази (най-вече включените в сборника „На два фронта“, 1934), действа точно така – повествованието израства в документален вакуум, който при изпълването си създава привидно впечатление за епическа форма. Онова, което прави възможно запълването на вакуумното текстово пространство, е квазиархитектониката, която документално израстващият наратив постига. Според теорията на Д. Лукач архитектурата и органичността са качества на крупната епическа форма, налични съответно в романа и епоса. Епосът е органичен, защото частта и цялото са в равновесие и смисълът е заварен. Това прави епоса безкраен, чиста тоталност. С разпадането на органичността в модерната култура и възникването на индивида (субекта), несвързан с никаква цялост, започва търсене на изгубения смисъл. Това търсене е безгранично, защото няма посока. Съответно епическата форма на романа, която отразява това състояние на човешкия дух, трябва да организира структурата си така, че тоталността на света да бъде „изкуствено“ налична. Тази структура, аналогична на епопейната органичност, Лукач нарича архитектура¹⁴. В такъв случай какво ни дава основание да говорим за квазиархитектура в „Обикновени хора“, щом самата архитектура е квазиорганична?

Подобно твърдение е мотивирано от вече изведения матричен принцип. Определянето на епическата форма от структуропорождащия механизъм на документалното означава, че дискурсивното желание не изразходва семантичен потенциал. То бива изцяло задоволено, както установихме, от документалния принцип – в последния роман на Караславов насладата, задвижваща дискурсивното желание, е наслада не от възпроизвеждане на изказа разказване, а от изказа констатация. Ако, както твърди Р. Коларов, в обусловеността си от „индивидуалните особености и обстоятелства на автора“¹⁵ матрицата определя насоките и възможностите на дискурсивното желание, то потенциалността на матрицата (стремежът към „разлика от интенцията“) се отнася единствено до подбора елементи на документалното. По-подробен анализ на причините за подобно състояние на матрицата означава неизбежно навлизане в полето на авторската психология.

Това, че подготовката за написването на романа е паралелна на огромното творчество на писателя, показва, че последният винаги е носил в

¹⁴ ЛУКАЧ, Д. Теория на романа – В: *Хаос и форми*. София: Наука и изкуство, 1989, с. 394, 402, 405–406.

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 94.

съзнанието си определен „излишък“ от документалност. Ригористичното придържане към аксиоматичната формула „жизнено-материална конкретика – художествена потенциалност“ като лавина е увеличало нови и нови творчески стимули, подхранващи принципа на документалното в творческия метод. Съвсем закономерно в един момент писателят Караславов се заема с единственото литературно дело, което може да обхване постоянно нарастващия обем от подлежащ на епизация материал. И неслучайно историческият момент, избран за начало на романа, дава на автора възможност да „започне своята хроника оттам, откъдето датират първите му детски спомени, първите му юношески преживявания, като в епоса се преплете личното свидетелство“.¹⁶ Така, без да бъде автобиографичен, романът „Обикновени хора“ се явява житейска равностетка или равностетка на изминатия творчески път. Много точно е било уловено това от Г. Цанев, дългогодишен приятел и сътрудник на Караславов в писателските му начинания. Той определя романа като „художествен синтез на всички главни проблеми, които са привличали вниманието на белетриста, решени с нов конкретен исторически и битов материал“.¹⁷ Сходно по дух обяснение на замисъла дава и Т. Жечев: „в тази форма на роман-епос той намира начин да „уреди сметките си“ изобщо с живота, да каже всичко, което е преживял и научил в него, да събере в едно целия си огромен обществен, идеологически, емоционален и чисто автобиографичен опит“.¹⁸ Към идеята за едно почти терапевтично писане, което да очисти писателското съзнание от всички натрупани творчески стимули, сякаш ни води и фактът, че Караславов единствено при създаването на „Обикновени хора“ не коригира сам текста си.¹⁹

Казаното дотук все още не обяснява съществената разлика между квазиархитектониката например на романа „Споржиров“ спрямо „Обикновени хора“. Когато епическата форма възникне при умерено, контролирано освобождаване на документалната потенциалност, възникват тези, както ги нарекохме в началото, дребни (полу)еписки форми, чийто силен публицистичен тон (защото това е стилистичният резултат от действието на матрицата при тези условия) внушава тенденциозност и идейна праволинейност. В романа „Обикновени хора“ обаче, когато действието на матрицата е ускорено до степен, в която дискурсивното желание става паралелно на документалната потенциалност²⁰, епическата форма не просто достига пре-

¹⁶ ЖЕЧЕВ, Т. Цит. съч., с. 193.

¹⁷ ЦАНЕВ, Г. Летописец на комунистическото движение – В: *Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му*. София: Изд. на БАН, 1976, с. 9.

¹⁸ ЖЕЧЕВ, Т. Цит. съч., с. 192.

¹⁹ За сравнение „Снаха“ има седем авторски редакции (вж.: КОЛАРОВ, С. Цит. съч., с. 231).

²⁰ От тази гледна точка „Обикновени хора“ е текстово поле, в което матрицата, която все пак се придържа към някакви идеолого-естетически норми, „настига“ стихийната документална потенциалност. Моментът на изравняване е бил неизбежен, особено ако имаме предвид, че Караславов подготвя материала за романа още от късните си юношески години (КОНСТАНТИНОВ, Г., Е. КОНСТАНТИНОВА. *Книга за Георги Караславов*. София:

делен обективизъм, а се разпада до оголени дискурсивни ядра. Например: дефункционализирания елинепелиновски пейзаж (който от стилив белег се е превърнал в маркер на документалност), трафаретния диалог и социално-битовия обективизъм (в които езиковият и битов колорит са сведени до чиста демонстрация на реализъм), социалистическо-реалистическите идеологически повествователни елементи – разказите за класово осъзнаване, за интегриране в борбата, за идеологическите стълкновения (които остават чисти индикатори на историческа процесуалност и дори губят функцията си на идеологическа пропаганда). Разбира се, това не е наратоложка схема, но и не е нужно да изготвяме такава, за да стане ясно, че дискурсите в романа са били в интертекстуален план епически звена, приложени към определена база на документалното. Така пейзажът има особено значение в разказите от сборника „Кавалът плаче“, вписва се във формите на художествено преодоляване на травмата от Септемврийското въстание (сходно на Ангел Каралийчев). Реалистичната обективност пък е важна в повестта „Селкор“ (1933), където битовите детайли имат пряко отношение към психологията на главния герой. Възлова проява на епическото е и идеологическият идиолект в повестта „Танго“ (1951).

Не подлежи на съмнение, че всички изброени художествени елементи са не по-малко свързани с жизнения опит на писателя Караславов от конкретно-житейските преживявания и впечатления, които се кондензират в повествователен материал. Но делението документално – епическо не е таксономично спрямо всеки потенциален художествен елемент, а се отнася до възможните употреби на последния. Затова пейзажите в разказ като „Към живота“ (от сб. „Кавалът плаче“) импресионистично разкрива идеята за народна правда, с която е пропита септемврийската литература, но в „Обикновени хора“ употребата на същите пейзажи е произволна. Впрочем трябва да се отбележи, че ориентацията на матрицата към документалното няма отношение към стилистичното майсторство на Караславов. В романите „Татул“ и „Снаха“, където документалното и епическото са свършено споени от идеологическата трезвеност на автора, нефункционални елементи липсват.²¹ Проблемът в „Обикновени хора“ е, че дори присъствието на епическия елемент да изглежда функционално, документалният принцип не позволява неговото пълно функционализиране, т. е. възпира се възможността за изграждане на

Български писател, 1971, с. 211).

²¹ Нещо повече – мрежата от епически елементи в романите акумулира потенциалности и създава възможност за различни прочити. Вж. напр. интерпретацията на „Татул“ у Миглена Николчина (НИКОЛЧИНА, М. Семейството: от литературната към политическата употреба – В: М. НИКОЛЧИНА. *Родена от главата*. София: Сема РИШ, с. 116–124). Под очевидното травестиране на патриархалния живот, разяден от частнособственическата стихия, сякаш се е притаил звярът на народния атакизъм, вплътен в Марьола. В „Обикновени хора“ обаче документалното потиска всяка метафорика, невъзможна става дори характерната за епическия соцреализъм революционна романтика с нейните внушения за прераждане на света след войната и пр.

автентична романна архитектоника. Такъв епизод има например в третата част на романа, когато скръбта на главната героиня Станка Тошаврова по съпруга ѝ сякаш засилва чувствителността ѝ към природата:

Този чуден мир, наситен с хиляди гласове и безброй свои шумове, бе пред Станкиния праг, но друг път, когато бе спокойна и залисана в работата си, тя нито му обръщаше внимание, нито имаше време да му обърне внимание. Сега, потопена в размисъл, в тъга и боязън пред мрачната неизвестност на утрешния ден, угнетена до болка от самотата си, смазана от безпомощността си, тя усети с цялото си същество неизмеримата прелест на този свят и това само засили и изостри мъката ѝ. (ОХІІ: 586²²)

Нефункционалността на елемента произтича от слабата психологизация на героите, ефект от документалното. Героинята не става по-чувствителна след този момент, той не отразява преход в биографичен аспект. За сравнение в „Един живот“ на Мопасан разходките на Жана край брега, взирането в морската шир, се съединяват архитектурно с биографията ѝ – в хода на живота ѝ на фона на природата се постигат различни внушения – от надеждата към самотата и тихото униние. И ако в горепосочения епизод на „Обикновени хора“ архитектурната връзка е провалена, защото елементите (биографията и природата като символен склад) са части от различни дискурси, то има и случаи на дискурсивен сблъсък. В шестата част на романа, след смъртта на Станкиния съпруг Въкрил, за да се подчертае немотията на семейството, децата на героинята са показани като вечно оплакващи се от дрехите си до степен на суета и разглезеност (ОХІІІ: 540–543) – това е дискурсът на социално-сентименталното и той се бори за надмощие над дискурса на социалистическия *Bildung* – същите тези деца са новото поколение борци за социализъм и като такива в рамките на съответния дискурс се нравствено зрели и дори идеологически корективни спрямо майка си. Ако тук говорехме за реализъм, или с езика на Лукач – за епическа тоталност, противоречието би било снето в психологическото правдоподобие. Но внимателното четене на романа ще ни убеди, че героите не притежават трайни психологически характеристики. Така прогресивният баща на Станка, защитник на комунистите, започва да мисли за трупане на капитал след завръщането на своя зет, но след като последният го смърря, идеята сякаш никога не е била. Така и леля Жечка, която се грижи за Станка и Въкрил, е „тиха, скромна, работлива и сговорчива жена, усмихваше се плахо, стеснително и никога за нищо не се оплакваше“ (ОХІІ: 445), нейната любвеобилност се споменава често, но в четвъртата част напълно произволно Станка забелязва (но не и читателя), че жената носи нещо от пресметливостта и коварността на своя фашизиран брат. Понякога дори портретирането е флуидно – когато няколко години след раздялата си със Станка широкият

²² Тук и по-нататък цитатите от романа „Обикновени хора“ са дадени със sigli ОХІ, ОХІІ, ОХІІІ според тома, от който е даденият цитат.

социалист Тъкачев се завръща, го виждаме „плешив, запотен, шишкав“, а по-късно „красив, богат, учен и знатен“. После в шестата част отново разбираме, че е „дебел, противен мъж“ (ОХІІІ: 622).

Разпадането на текста на отделни езици под напора на отприщените през матрицата дискурси води и до сериозно идейно разноречие. Дискурсът на обикновените хора и колективното страдание в условията на фашисткия гнет противоречи на дискурса на невъздържаната класова борба. От една страна, има немалко примери за борбата на писателя соцреалист срещу общочовешкото като буржоазна нравствена категория – ето какво отбелязва повествователят за оценката, която обикновените хора дават на неуспешния терористичен акт срещу кмета: „Никой не се тревожеше, че са им хвърлили бомба. Съжалявах, че бомбата не е попаднала на място“ (ОХІ: 792). Ето и как синът на Станка, бъдещият партийен деец Тоню, се озлобява от това, че неговият братовчед е в неведение за връзките на баща си с полицията: „Има си хас да знае!“ – с необяснимо озлобление си помисли Тоню. И с някакво вътрешно удовлетворение заключи: – Но той ще узнае. Непременно ще узнае! И тогава – дано съм при него, та да му се полюбувам!“ (ОХІІІ: 95–96). В същото време в романа се срещат редица персонажи, които, макар да не са застанали на правилната страна на историята, не стават обект на авторовата класова ненавист – широкият социалист Хасъров, който помага на главните герои, но въпреки това е обискиран от комунистически четници, което буди странно съчувствие у читателя (ОХІІІ: 127–130); един „разбран поп“, възмущаващ се от буржоазната власт в шестата част; кметът, назначен от монархофашистите след 1934 г. се оказва прогресивен човек и съдейства на партийните дейци; буржоазният адвокат Страндев, с когото се среща Станка, за да помогне на сина си (ОХІІІ: 630); често споменаваните прогресивни безпартийни (ОХІІІ: 681); забележката на един партизанин: „И земеделците са наши хора“ (ОХІІІ: 691); и много други примери. Оказва се, че не е ясно кои са обикновените хора – жертвите на стария строй, мечтаещи за кърваво възмездие, или изоставените в бездните на безвремието нещастници, които преживяват, както могат. Разказването „така, както е било“ и неизбежната телеология на разказа, ориентиран към заветния Девети септември, едновременно освобождава автора от необходимостта да се произнася по някои щекотливи въпроси²³, но и обезсмисля всяка възможна рефлексивност у ге-

²³ Документалният принцип не позволява пропускането на събития като Септемврийското въстание и агентата в „Света Неделя“, които обаче е трудно да бъдат оценени, без да се прекрачи границата на идеологически допустимото. Тук епизацията влиза в особен режим – обикновените хора, които, както вече посочихме, са неясна категория, разполовена между пасивната жертва и стереотипния поборник, не изиграват пряка роля в историческите събития. В четвъртата част някои решения на Висшия партийен комитет будят смут в съзнанието на Въркил (ОХІІ: 478, 519), дори разбираме за стратегическото разминаване между българската партия и Коминтерна (ОХІІ: 687). Разбира се, натискът на Коминтерна тук не е изгълкуван като натиск, комунистите оправдават предварително загубата на въстанието (ОХІІ: 725–726), което така и не е описано. – Още по-очевидно Караславов си

роите. Смесовата регулативност, която би трябвало да постигне организирането на повествованието около определени начало – край, е иззета от прерогативите на епическото – документалното вече е настроило края на романа (Девети септември), отвъд него повествованието е невъзможно.

Анализът на романната форма не би бил пълен, ако не изясним докрай механизма, по който документалното произвежда епическия ефект. Тоест защо въпреки оголването на дискурсите, структурата на (квази)архитектониката е възможна. Механизмът не може да бъде изведен като просто заместване, поемане на функции от документалното. От значение са свойствата на матрицата, мислена като единство между принципите на документалното и епическото. Според концепцията на Р. Коларов заради идейната си множественост матрицата, когато задвижва дискурсивното желание и съответно „разпределя“ по оста на текста паралелните (наративните) възможности, оставя в съзнанието на автора следи от техните алтернативи.²⁴ Както обаче стана ясно, в „Обикновени хора“ работата на матрицата е ускорена така, че алтернативните структурно-семантични възможности са невъзможни. А както казва Коларов, „[п]ри интензивна работа матрицата може да деградира до клише, до анестетично, деструктивно повторение, което не разиграва интертекстуални сюжети, а просто използва готови материали, „панелни“ текстови конструкции“²⁵. Точно такъв е повторителният механизъм на епическите елементи, напр. на коментираното горе опосредяване природна картина – психологическо състояние, на идеологически конфликтния диалог и т. н.

Според Р. Коларов, когато дискурсивното желание реализира паралелните възможности „на порции“, по оста на времето, повторителността има парадигматичен характер, т. е. насочва текста в посока интертекстуалност. Това обяснява хипертрофията на формата в „Обикновени хора“ – в споменатите по-рано художествени текстове сингуларността на документалния принцип все още не насилва матрицата до генериране на непотенциална епическа форма. И когато натрупваният във времето жизнен материал получава епическа реализация в разглеждания роман, неговата еднотипност възпрепятства семиотичния потенциал. Заради анестетичното си, отслабващо смисъла и естетическия ефект въздействие този тип повторителност е наречена деструктивна²⁶. Иначе казано, повторението в романа не е па-

измива ръцете, когато атентатът в „Света Неделя“ е счетен от комунистите (Тоню, Златко) за провокация, дело на фашистката власт (ОХИІІ: 320–323, 372). Особена безочливост се изисква, за да си позволи един писател подобен ход предвид наличната историческа фактология. Еквилибристиката обаче не стига дотук, служи си с идеята за народна правда – макар атентатът да не е правилен от гледна точка на партийната стратегия, учениците на Тоню са щастливи от резултата (ОХИІІ: 339–340). Изобщо разсъжденията по по-парливителни въпроси са прехвърлени на случайни лица – така например четникът Смилашев мечтае България да стане съветска република (ОХИІІ: 354).

²⁴ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 66.

²⁵ Пак там, с. 97.

²⁶ Пак там, с. 69–70.

ралелна възможност, защото авторовото въображение (и съответно авторовите интенции) е потиснато, неговата роля по отношение на дискурсивното желание се свежда до възпроизвеждане на кухи семиотични парадигми (нефункционалните епически елементи).

Изхождайки от Киркегор („Повторението“), Коларов обвързва понятието за деструктивното повторение с припомнянето – насочено към миналото за разлика от същинското повторение, което предполага възпроизвеждане в бъдещ момент. Приложено към „Обикновени хора“, повторението припомняне е не само метафора за структурата на епическата форма, но и принцип на творческия метод – актът на художественото сътворение е буквално припомняне на натрупвания жизнен материал. Затова неговите сингулярности се намират в „насипно състояние“, преувеличената им идейно-естетическа стойност като деривати на документалното обуславя композиционната нестройност на текста. Образуваните „пропасти“ между дискурсивните ядра не са резултат от идейния потенциал на матрицата, затова не осигуряват повествователен континуитет. Матрицата обаче ре-актуализира пропастта като мост, доколкото идеологията трябва да спои епическата форма. Но както установихме, идеологическата организация е пределно отслабена и нейният залог в разните елементи на епичното (напр. диалогът) не бива оправдан. Така настъпва разрыв между субективната нагласа на автора (матрицата) и обективната художествена реализация. Закономерността е явна в композиционния модел на романа, т. е. в модела на деструктивното повторение припомняне.

Предложеният модел е пряко съотносим с идеята на Лукач за романната форма. Търсенето на изгубената тоталност на битието може да се постигне само чрез активно търсене. В „Обикновени хора“ сингулярността на документалното донякъде задържа това търсене – пропастите между епическите елементи затрудняват процесуалността на стремежа към тоталност. Затруднението е „преодоляно“ чрез композицията. Вместо да представи процеса на търсене като изпълващ романната форма, което според Лукач е изобщо основният неин белег (или да внуши приемственост на търсенето, както прави Талев в Преспанската тетралогия), Караславов работи с отрязъци, в които тоталността се постига от различни герои като заживяване с (комунистическия) идеал²⁷. Но точката на постигане няма отношение към цялостната епическа форма (което е отново проява на квазиархитектониката – епическите елементи не структурират романната форма). С колкото и постигания на тоталност да бъде изпълнено повествованието, неговият край не би могъл да настъпи, преди принципът на документалното да го позволи. При по-внимателното разглеждане на проблема бихме обърнали особено внимание на идеологическите внушения, произтичащи от подобна схема. Възникват въпроси за същността на гарантиращия тоталност идеал:

²⁷ За идеала като негативна категория, запълваща празнината в лишеното от иманентен смисъл битие, вж.: ЛУКАЧ, Д. Цит. съч., с. 402–403.

доколко той е иманентен за някои герои (напр. бащата на Станка, Кръстьо, който в началото на романа се проявява като санкция спрямо своя бъдещ зет: ОХІ: 322) и ако е, подрива ли това Лукачовата концепция за романната форма (ако в света е възможен иманентен смисъл, какъвто народната правда предполага, няма ли да говорим за квазиорганичност вместо за квази-архитектоника²⁸), прави ли възможно мисленето на идеала като още един нефункционален епически елемент (основание за това дават противоречивите преценки за някои герои – напр. Кръстьо веднъж въплъщава народната правда, друг път – собственическият етос: ОХІІ: 50) и т. н. За нуждите на настоящото изследване идеологията беше разглеждана като част от матрицата, затова няма да се спираме по-подробно върху съвсем отделния проблем за идеологическите внушения, произтичащи от самия текст.

Ще се ограничим само с предположението, че ако действително има някаква иманентност в света на „Обикновени хора“, тя не е онова омировско тъждество на същност и живот, за което говори Лукач, а някаква пътеводна нагласа, която позволява на героите да застанат на правилната страна на историята. Неслучайно ролята на комунистическата партия като възпитателен субект е пренебрегната. Не тя направлява идеологическите прозрения на героите, а тяхното собствено израстване в идеала им позволява да я достигнат като трансцендентност (според концепцията на Лукач), както се случва с брата на Станка, Тоню, който накрая става партиен секретар (и това, както повечето важни събития в романа, е не разказано, а съобщено – чистата тоталност е отвъд границите на документалното).

Последната точка в настоящия анализ засяга несистемността на повторението. Щом разпадането на епическата форма под влияние на документалното е преодоляно от повторението, което удържа и интегрира формата в постепическата хипертрофия²⁹, как трябва да обясним честотата на повторение на дадени елементи спрямо други. Например интеграцията на Тоню към социалистическия мироглед е „разказана“ (констатирана) два пъти – веднъж в първата част на романа, „Тошаврови“ (1952), и повторно в четвъртата, „Кървав път“ (1966). Изглежда, че филизите на идеята (епиският елемент на за-

²⁸ От тази гледна точка са интересни наблюденията на Е. Тамарченко върху идеята за народна правда в „Тихия дон“ спрямо клишето на социалистическия реализъм: ТАМАРЧЕНКО, Е. Идеята за правдата в „Тихият Дон“ на Михаил Шолохов. – В: *Руска литературна класика. Профили и творби*. София: Тилиа, 1998, с. 163–166. Реакцията срещу несправедливостта у народния човек е непосредствен афект, тя е самата конкретност, а народната правда е концепция, възникнала при наблюдението на тази конкретност, от писателя. Така че между двете няма еволюционна връзка и в соцреализма на практика възниква непреодолимо противоречие между нравствената спонтанност на обикновения човек и нейната абстрактна марксистическа интерпретация, залегнала в идейния патос на романи като „Обикновени хора“.

²⁹ Формата на „Обикновени хора“ можем да наречем постепическа, доколкото се изгражда от елементи, изгубили първоначалния си формално-еписки статус и впоследствие изградени наново под влияние на епиския принцип чрез деструктивното повторение.

вършената идеология) израстват по-бързо от хода на повествованието (винаги забавен заради документалния принцип). Възможно е и да си представим огромните текстови интервали като отгласи от хронологическата несъвместимост в древния епос. Така или иначе, изтънената архитектониката предполага известно движение към своята противоположност – с някои особености на формата си романът „Обикновени хора“ не е далеч от абсолютната нейерархизираност на повествователния поток в Омировия епос. Но за нас по-важна е друга перспектива. Неравномерността на повторението произтича не от авторската интенция (от сътворението), защото тя не предполага композиционни операции. По-скоро под влияние на документалния принцип израстването на матричните издънки (празната документална събитийност) винаги ще надмогва повествователния ритъм. Дори той, както вече се изясни, като обективация на дискурсивното желание да е пределно ускорен, организирането му в епически разказ чрез средствата на композицията е невъзможно.

Накрая ще заявим, че критиката на романа „Обикновени хора“ по отношение на формата е продиктувана не от желание за изобличение на един от многото провалени проекти на социалистическо-реалистическото изкуство, а от интерес към особените проявления на модерното епическо конструиране, към което удобно може да се приложи концепцията на Р. Коларов за авторекстуалността и повторението. В заключение ще приведем и един пример за „успешно“ прилагане на повторението. Според Лукач една от основните трудности в изграждането на романната форма е да се избегне, от една страна, прибързаното примирение с отсъствието на смисъл в света, и от друга – прибързаното му постигане. Първото внушава безнадеждност, а второто е нерелигиозно³⁰. Като заключава постиганията на тоталност в отделните отрязъци на романа, а чистото ѝ възстановяване в света остава двусмислено (Девети септември настъпва, но Станка е изгубила съпруг и дъщеря в борбата: „Мили мои! Хубавото дойде, но вас ви няма!“ – ОХІІІ: 857), Караславов преодолява и двата романни „риска“ – романтическата резигнация и утопията. Остава въпросът за значението на подобно „постижение“, при условие че епическото начало, осъществяващо връзката между авторовата интенция и читателя (чрез метафориката и идеологията), присъства в романа рудиментарно.

ИЗВОРИ

КАРАСЛАВОВ, Г. *Избрани произведения в 11 тома*. Том 8. *Близки и познати*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1979. [KARASLAVOV, G. *Izbrani proizvedeniya v 11 тома*. Том 8. *Blizki i poznati*. Plovdiv: Hr. G. Danov, 1979.]

ОХІ: Караславов, Г. *Обикновени хора*. Том 1. Първа част. *Тошаврови* [1952]. Втора част. *Тил* [1956]. София: Български писател, 1977. [ОНІ: Karaslavov, G. *Obiknoveni hora*. Том 1. Parva chast. *Toshavrovi* [1952]. Vtora chast. *Til* [1956]. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

³⁰ ЛУКАЧ, Д. Цит. съч., с. 397.

ОХII: Караславов, Г. *Обикновени хора*. Том 2. Трета част. *Алени знамена* [1963]. Четвърта част. *Кървав път* [1966]. София: Български писател, 1977. [ОНII: Karaslavov, G. *Obiknoveni hora*. Tom 2. Treta chast. *Aleni znamenata* [1963]. Chetvarta chast. *Karvav pat* [1966]. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

ОХIII: Караславов, Г. *Обикновени хора*. Том 3. Пета част. *Тревожно навечерие* [1973]. Шеста част. *Големият ден* [1975]. София: Български писател, 1977. [ОНIII: Karaslavov, G. *Obiknoveni hora*. Tom 3. Peta chast. *Trevozhno navecherie* [1973]. Shesta chast. *Golemiyat den* [1975]. Sofia: Balgarski pisatel, 1977.]

ЛИТЕРАТУРА

ЖЕЧЕВ, Т. Георги Караславов и неговият роман-епоса „Обикновени хора“ – В: *Очерци по история на българската литература след девети септември 1944 година*. Книга 1. Ред. кол. Андрей Гуляшки и др. София: Изд. на БАН, 1979, с. 187–195. [ZHECHEV, T. Georgi Karaslavov i negoviyat roman-eposeya „Obiknoveni hora“ – V: *Ochertsy po istoriya na balgarskata literatura sled deveti septemvri 1944 godina*. Kniga 1. Red. kol. Andrey Gulyashki i dr. Sofia: Izd. na BAN, 1979, s. 187–195.]

ЗАРЕВ, П. Георги Караславов – В: *История на българската литература*. Том 4. *Българската литература от края на Първата световна война до девети септември 1944 година*. Ред. Пантелей Зарев, Ефрем Каранфилов. София: Изд. на БАН, 1976. [ZAREV, P. Georgi Karaslavov – V: *Istoriya na balgarskata literatura. Tom 4. Balgarskata literatura ot kraya na Parvata svetovna vojna do deveti septemvri 1944 godina*. Red. Panteley Zarev, Efrem Karanfilov. Sofia: Izd. na BAN, 1976.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КОЛАРОВ, С. *Георги Караславов*. [Литературна анкета.] София: Български писател, 1978. [KOLAROV, S. *Georgi Karaslavov*. [Literaturna anketa.] Sofia: Balgarski pisatel, 1978.]

КОНСТАНТИНОВ, Г., Е. КОНСТАНТИНОВА. *Книга за Георги Караславов*. София: Български писател, 1971. [KONSTANTINOV, G., E. KONSTANTINOVA. *Kniga za Georgi Karaslavov*. Sofia: Balgarski pisatel, 1971.]

ЛУКАЧ, Д. Теория на романа – В: Д. ЛУКАЧ. *Хаос и форми*. Съст. и прев. Димитър Зашев. София: Наука и изкуство, 1989, с. 361–463. [LUKACS, G. *Teoriya na romana* – V: G. LUKACS. *Haos i formi*. Sast. i prev. Dimitar Zashev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989, s. 361–463.]

НИКОЛЧИНА, М. Семейството: от литературната към политическата употреба – В: М. НИКОЛЧИНА. *Родена от главата*. София: Сема РШ, с. 116–124. [NIKOLCHINA, M. Semeystvoto: ot literaturnata kam politicheskata upotreba – V: M. NIKOLCHINA. *Rodena ot glavata*. Sofia: Sema RSH, s. 116–124.]

ТАМАРЧЕНКО, Е. Идеята за правдата в „Тихият Дон“ на Михаил Шолохов [1990]. Прев. Манол Наков. – В: *Руска литературна класика. Профили и творби*. Съст. Петко Троев. София: Тилиа, 1998, с. 157–172. [TAMARCHENKO, E. Ideyata za pravdata v „Tihiyat Don“ na Mihail Sholohov [1990]. Prev. Manol Nakov. – V: *Ruska*

литратурна класика. Профили i tvorbi. Sast. Petko Troev. Sofia: Tilia, 1998, s. 157 – 172.]

ФУКО, М. Що е автор? – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. Съст. и прев. Владимир Градев. София: Изток-Запад, 2016, с. 7–44. [FOUCAULT, M. Shto e avtor? – V: M. FOUCAULT. *Genealogiya na modernostta*. Sast. i prev. Vladimir Gradev. Sofia: Iztok-Zapad, 2016, s. 7–44.]

ЦАНЕВ, Г. Летописец на комунистическото движение – В: *Георги Караславов. Изследвания, посветени на 70-годишнината му*. Ред. Стойко Божков, Георги Димов, Васил Колевски. София: Изд. на БАН, 1976, с. 5–10. [TSANEV, G. Letopisets na komunisticheskoto dvizhenie – V: *Georgi Karaslavov. Izsledvaniya, posveteni na 70-godishninata mu*. Red. Stoyko Bozhkov, Georgi Dimov, Vasil Kolevski. Sofiya: Izd. na BAN, 1976, s. 5–10.]

COLLAPSE AND INTEGRATION OF THE EPIC FORM IN *THE ORDINARY PEOPLE* BY GEORGI KARASLAVOV

Abstract. The paper aims to reveal the mechanisms of discursive disintegration in Georgi Karaslavov's novel *The Ordinary people* (*Obiknoveni hora*, 1952–1975). According to the proposed thesis, the novel's ideological and compositional disorder is not an accidental example of the inapplicability of the social-realist method, but is due to the peculiar relationship between the individual features of the creative process and the demands of epic form as understood by the early György Lukacs. The methodological stake of this soldering is Radosvet Kolarov's concept of matrix and repetition functioning at the level of autotextuality. According to the thesis argued for here, the textual matrix that encompasses Karaslavov's work consists of two guiding principles that come into different relations according to the specific text: the principle of the documentary thought of as a marginal artistic objectivism, and the principle of the epic, thought of as an ideological treatment of the lived material. Hence the peculiarity of the epic form in the novel *The Obiknoveni hora* is interpreted as the result of the hypertrophy of the principle of the documentary, which seizes and thereby degenerates the epic functionality. The examples of discursive dissonance discussed serve to exemplify the consequences of the disintegration of epic form and the mechanisms of its reintegration within a post-epic structure.
Keywords: socialist realism, Georgi Karaslavov, theory of the novel, autotextuality

Samuil Radilov, graduate student
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: radilov.samuil29@gmail.com

Пламен Антов, проф. д. ф. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

АВТОТЕКСТУАЛНОСТ В ПРОЗАТА НА РАДИЧКОВ

Резюме. Първоначално статията събира две сфери. Първата е тематична: обръща се внимание на някои, макар и дискретни промъквания на актуална, злободневна, остро политическа проблематика в прозата на Радичков от 60–70-те години. Но още по-важна е втората – поетологичната: похватите, чрез които политическата тема се експонира в повествованието. Именно тук като ключово оперативно понятие се въвежда похватът на автотекстуалността. Оттук насетне се пристъпва към разглеждане на начините на действието му в прозата на Радичков. Разглеждат се две такива форми – от фолклорен и от собствено литературен тип, като акцентът е изцяло върху втората. Изследва се „меката“, забулена, изплъзваща се подривност на този похват в двоен план: първо, спрямо идеологическите норми на епохата, и второ – спрямо литературните (езикови) норми. *Ключови думи:* Радичков, автотекстуалност/автоцитиране, автореференциалност, метафикция, *mise en abîme*

Най-напред трябва да се изтъкне, че едва ли в цялата световна литература има друг писател, у когото автоцитатността да е толкова важна, както е у Радичков. Повторението (рециклирането) на мотиви, откъси и цели творби, премонтирането им от творба в творба, включването им в различни повествователни, но и диалогови ситуации обхваща цялото творчество на писателя, в цялата му вътрешна жанрово-дискурсивна разчлененост: разкази и есета; новели, повести и романи; драматургия; границите между тях са еластични, силно пропускливи, предоставящи възможности за лесна миграция на мотиви и текстови цялости. Това преди всичко е основен, диференциален принцип на фолклорната поетика, в близост до която остава зрялото писане на Радичков. Което пък, от друга страна, в насрещна, модерно-литературна перспектива, ни дава основание да мислим цялото творчество на писателя като хомогенна, но вътрешно динамична, мрежовидно разгръщаща се цялост (и вследствие на това понякога да го обозначаваме с изрази като „текста/макротекста-Радичков“ или „ризомата-Радичков“, наследство от постструктуралисткия метаезик на 1990-те).

Превърнат в основен принцип, похватът на автоцитиране у Радичков работи тотално, на различни равнища и в различни аспекти, не само композиционно-структурно, но и поетологически. Това го прави труден за теоретично обхващане и систематизация. В подхода си към проблема – в

посока отвън навътре – ще отчленя две степени на тази работа във вид на два изследователски сюжета, които ще бъдат разгледали последователно.

Единият може да бъде условно определен като *миметичен*, разбираемо в широк, непластичен смисъл – като референциално оставане в „духа“ и идеологическия формат на Времето, Епохата¹, макар и в пародияен режим; в частност, как абстрактният патос на идеологията е пластично конкретизиран и в акта на тази конкретизация – преобърнат. Похватът на автотекстуалността тук е насочен към външната реалност, и по-специално към *аспекти на модерната съвременност*, формиращи монументалния „патос на Епохата“, казано с идеологическия речник на самата „епоха“. Такива са злободневната политическа проблематика (синхронният срез на Историята), модерните технологии, масовите медии – всички те включени в миметичния план на повествованието по един игрови, силно ироничен, лукав, гротесково преобърнат начин.

Вторият изследователски сюжет се отнася до автотекстуалността в по-пряк смисъл, доколкото не се оперира с външни референции, не се отправя към Епохата или към Историята, а се предлагат модуси на това опериране във вътрешното пространство на текста, или по-точно на „макротекста-Радичков“. Този втори сюжет може да бъде определен като *авторереференциален*. Ще бъдат разглеждани две форми на действието му в прозата на писателя. По-голямо внимание ще бъде обърнато на втората от тях, която наричаме автотекстуалност *от собствено литературен тип*, за да я отграничим от първата, основна и по-елементарна – *от фолклорен тип*. Причината е, че именно като основен и най-видим този тип автотекстуалност у Радичков (не само в прозата, но и в драматургията му) е повече изследван, последно и най-пълно от Инна Пелева, макар и без да се оперира с понятието, въведено от Радосвет Коларов след книгата на Пелева².

Но най-напред, връщайки се към първия изследователски сюжет, ще се насочим към една специфична сфера – на *политическото*, за да видим подривната ефективност на похвата спрямо идеологическите императиви на епохата. Преди да бъде схванато в тесния си смисъл обаче, *политическото* е онази широка сфера на модерност, която характеризира синхронния контекст на „епохата“ през 60-те и 70-те години както в глобален, така и в собствен, „български“ мащаб. Модерността има различни, конвергиращи помежду си аспекти: технологични, медийни и т. н. А сред тях, в особена, мета-позиция – и литературни като начин на артикулирането им в проза или

¹ По този титулуван начин, а понякога и в кавички, ще обозначаваме „монументални“, идеологически натоварени концепти на актуалността (Време, Епоха, История), мислени в общ синонимен ред.

² Книгата на Р. Коларов излиза през 2009 г., а тази на Пелева – през 2004. Но тук трябва да се отбележи, че книгата на Коларов предшества работата на Пелева по 12-томното пълно издание на Йордан-Радичковите съчинения (2010–2023), където изследователката свършва същинската *практическа* работа по реставриране на автоцитатността у Радичков.

contra позиция, по целия диапазон между поддържане и усиляване на идеологическата норма, от една страна, или саботирането ѝ, от друга. Но двата полюса рядко са в чистото си състояние (и то по правило не е най-интересното); по-интересни са състоянията между „чистата“ идеология и „чистото“ ѝ отрицание – практики, съставляващи *собствената* същност на „литературното“ във вид на разнообразни дискурсивни игри на надхитряне, на смислово забулване, изместване, преобръщане.

Тъкмо в тези игри писането на Радичков е в стихията си.

1. *Техника и магия; discours и сказ*

На пръв поглед може да е изненадващо, че проза като Радичковата, която обичайно е мислена като предимно „селска“, самопозиционираща се в сферата на митологичното, родоначална и образцова за тенденциите на т. нар. магически реализъм в българската проза през 60-те и 70-те, толкова често оперира с отявлено „модерни“, „технологични“ сюжети, които в синхронния контекст на времето са на гребена на актуалното, например телевизията; или – още повече – космическата тема, изстрелването на изкуствени спътници и т. н.

Това отношение е двувалентно. Преди всичко прозира една „обратна“, иронично-пародийна напрегнатост спрямо афирмативния, собствено идеологически патос на „Епохата“, очарована от техническите достижения на своята модерност. Но отдолу лежи скрита близост, която е дълбока и същностна, при това не по контраст, а по тъждество: тъждество на мисленето и съзнанието, чиято обща основа е *магическото*.

Дискурсивно начинът, по който в „Свирепостта“ е описан полетът на селянина Гоца Герасков до Луната (разказът „До небето и назад“), би могъл да бъде сравнен на едно първо ниво с начина, по който „дивакът“, носител на чистото митологично съзнание, възприема и осмисля проявления на модерната техника. Сведения за това ни дава емпиричната етнология, например в свидетелство на Франц Боас. Докато наблюдава реакциите на група индианци от племето куакуитл, попаднали в мегаполиса Ню Йорк, Боас отбелязва факта, че те оставали напълно безразлични към гигантските небостъргачи или пред явление като киното например, свръхтехнологична новост за самите американци по това време. Но затова пък с часове стояли очаровани пред автоматите за закуски, където чудодейната поява на сандвичи и напитки ги карала да се чувстват напълно във вълшебно-реалния свят на собствените си митове. В собствен, лингвистичен контекст примерът е използван от Роман Якобсон (1959).³ В лекция, очертаваща полето на антропологията (1960), същия пример използва и Клод Леви-Строс, за да изтъкне наличието на общи кодове между безкрайно далечни култури в качеството

³ Руски прев.: ЯКОБСОН, Р. *Взгляды Боаса на грамматическое значение*. — В: Р. ЯКОБСОН. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985, с. 235–236.

им на семиотични макросистеми.⁴ На базата на свидетелства от този род, Леви-Строс, възразявайки на Леви-Брюл, ще аргументира влиятелната теза за функционалната тъждественост между примитивната магия и модерната наука като еднакво ефективни, по своему рационални способи за обясняване на света.

Тъкмо такъв, „магически“, но и двойствен в конфигуриращия модус на магическото, е „вътрешният свят“ на Радичковата проза, едновременно като „мислене“ и като „език“. Според собствените си закони тя „мисли“ и „артикулира“ актуалната външна реалност (технологична, но и *политическа* в широкия смисъл на понятието, идеологически темперирана), като я преконфигурира/„превежда“ по законите на собствения си „свят“/език, както изобщо митологичното съзнание-език взаимодейства с измеренията на актуалността. Това съзнание-език работи според функционалния принцип на Проп, когато функциите са постоянна величина, а се променят „исторически“ само актантите, които ги осъществяват. Иначе казано, елементи на актуално-модерното, каквато е космическа ракета, се абсорбират от наивно-митологичното съзнание-език по същия начин, както в народната песен пушката – модерна машина в чист вид – се приравнява към сабята, а сабята към копието, всяка следваща замествайки предходната в рамките на функцията, или както индианският дивак, описан от Боас, отъждествява функционално най-модерната технология с „магичността“ на собствения си свят.

Налице е симетрично функционално тъждество. Собствената ни модерна метафора „чудесата на техниката“ се буквализира ретроспективно, като се приравнява функционално, но в огледално обърнат вид, към първично чудесното – магията (магическото), която за собствения си носител е също толкова реална, колкото реална за нас, и едновременно фантастична, е собствената ни модерна техника.

Самото това взаимодействие има два плана, които са неотделимо свързани – субстанциален (идеологически) и операционен (езиков, артикуляционен).

Освен „магическа“, Радичковата употреба на модерната техника и технологиите често е мета-отместена, повдиганата „на степен“, като е допусната в разказа чрез вторично опосредстващия език на масовите медии, при това една съвсем нова медия, каквато е телевизията през 60-те и 70-те години. Израз на това са множеството медийни съобщения, витаещи на ръба между достоверния цитат и мистификацията, за космически кораби, летящи чинии и др. под., включително и доколкото стоят най-пряко, демонстративно в сферите на „най-високите“ за времето си технологии (high technology, high tech, hi-tech), символ на Епохата, а именно космическите. (Към тази hi-tech сфера принадлежат и съседни, частично припокриващи се дисциплинарни сфери като инструменталната физика и астрономията в най-широк

⁴ ЛЕВИ-СТРОС, Кл. *Структурална антропология II*. София: Христо Ботев, 1995, с. 39.

план, присъстващи в прозата на Радичков по разнообразен начин, включително и под формата на медийни редукции за актуални научни открития и събития, например за прелитащи около Земята комети.)

Но явната, „хоризонтална“ отдалеченост с магическото тук е близост в дълбочина: в езика на модерната *масова медия* веднага разпознаваме дълбокия мито-фолклорен субстрат, общият дискурс с архаичния митологичен тип мислене и конструиране на „образ на света“, на „свят“ в общия регистър на колективното, където психическото се екстериоризира в социално, а обща, интерферираща сфера между тях се явява културата. – Езикът на модерната медия в цялата му синтагматично разгърната, а-центрична широта се явява съвършеният дискурсивен аналог на примитивното съзнание и примитивния образ-на-свят.

Езикът на Радичков, или „разказът-Радичков“ не само инкорпорира сюжетно (тематично) модерната медия, той също така абсорбира и възпроизвежда структурно езика ѝ, разгръщайки се във вид на безобемно, мрежовидно раздиплящо се повествование, лишено от сюжетен център, а състоящо се само от „периферни“, застъпващи се и пораждащи се една друга вълни, кръжащи около липсващия център-сюжет. Такова а-центрично, безсюжетно (или квази, т. е. пародийно сюжетно) повествование обичайно определяме като *сказ* и тъкмо структурните му характеристики не ни позволяват да го определим като *дискурс* (discours) в строгия смисъл, т. е. като свързан, сюжетно центриран и телеологично насочен разказ. (Но показателно е, че в по-широките си речникови значения понятието *discours* се развива в противоположна посока, първоначално към (устния) говор, а по-нататък към слухове и дори бръщолевене („празни думи“⁵) – пейоративно преобръщане в противоположното, припомнящо ни теорията на Абел за противоположното значение на първичните думи, възприета от Фройд⁶, отхвърлена от Бенвенист⁷ и аргументирана в дълбочина от Рудолф Ото, Мери Дъглас и Джорджо Агамбен.) – Да обърнем внимание, че по своему показателна също така е самата замяна на западния, латинско-френски, логосно-модерен термин, присъщ на литературата и литературната теория, с руски, източен/славянски по произход и зает от устния, фолклорен тип повествование. *Сказът* като литературен похват, въпреки известна външна близост, е противоположен на собствено литературния си аналог „поток на съзнанието“ (stream/flow of consciousness), въведен от Джойс, а после от Вирджиния Уулф по подобие на понятието „поток на мисълта“ (stream of

⁵ *Френско-български речник*. Второ стереотипно издание. София: Изд. на Българската академия на науките, 1972, с. 352.

⁶ ФРОЙД, З. *Въведение в психоанализата*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 175 и сл. (по-специално с. 191–192); вж. също специалната статия от 1910 г. „Über den Gegensinn der Urworte“ (G. W., VIII).

⁷ БЕНВЕНИСТ, Ем. Бележки относно функцията на езика в откривателските търсения на Фройд. – В: Ем. БЕНВЕНИСТ. *Езикът и човекът*. София: Наука и изкуство, 1993, с. 85 и сл.

thought), заето от прагматистката доктрина на Уилям Джеймс: докато „пото-
кът на съзнанието“ е индивидуална, строго психологическа характеристика
на „вътрешния“ човек-индивид, то сказът е продукт на социално екстериор-
ния, колективен човек.

2. Идеали и зевзеклъци, или как се борава с Историята по Радичковски

Освен с технологичната модерност (космически спътници и ракети, телевизия), Радичковата проза оперира и с политическата модерност, с *политическото* *par excellence*; и то по един, бихме казали, радикален начин. В „Неосветените дворове“, сибирският пътепис на писателя, героите разискват върху Сталин, подробно ни се преразказва случка за страданието на колимските лагерници (с. 116–117⁸), подхвърля се колко „вреден“ е Солже-
ницин, че е издал на света държавната тайна за лагерите (с. 86, 93).

Но ние ще се спрем на друг епизод, където по жанрово-дискурсив-
ни причини – колкото и относително да е това разграничение у Радичков –
политическият („документален“) елемент е включен в общата, помитаща
всичко по пътя си стихия на (фикционалния) разказ-мютос. В новелата „Ко-
зята брада“ не ни е спестена гледка като тази как „демонтираната“ статуя на
Сталин е тътрузена с вѐже на шията, сподиряна от псувните на селяните. –
Но как става това? Разказва ни се подробно как някой си Исай търси изгу-
бената си овца, после надълго и нашироко разказът отскача към мравките
по повод на видян в гората мравуняк; после Исай забелязва птиче и докато
си говори с него, дочува някаква дуднява: крави тътрят през гората по нана-
долнището „някакъв много голям човек“, който се удря в дърветата и кѐнти. –
И тук думата взема разказвачът/автор, разположен някъде извън затворе-
ното „вътрешно пространство“ на художествения текст, по средата между
фикцията на разказа и извънфикционалното, лично, мемоарно-публицис-
тично свидетелстване (двата дискурсивни модуса се претопяват в този на
сказителя⁹). От „свое“ име той обяснява как преди години навсякъде при
голяма тържественост се вдигали паметници на Сталин, после времената
се сменили и сега започнали да ги махат. „В гъсто населените места памет-
ниците се махаха нощем, а там, дето бе по-слабо населено, хората вършеха
тая работа през деня“. Тъкмо такъв е конкретният случай – и с това скобата
е затворена, влиза се отново във фикцията на разказа: „Селяните го бяха
вързали със синджири за шията и кравите го тътреха по склона, да го свалят

⁸ Страниците са по първото изд. от 1966. – За колимските лагери постоянно става дума в „Неосветените дворове“, те изобщо са част от местния фолклор; вдига се тост за премахването им след падането на Сталин, друг от местните обаче настоява да пие за Сталин (с. 86).

⁹ Терминът, произхождащ от руската фолклористика и възприет от руско-съветската литературна теория, е отнесен към сказовото повестуване на Радичков от Енчо Мутафов. За отбелязване е, че това става едва във втората му, самостоятелна книга за писателя (*Бъди невероятен. Книга за Радичков*, София: Свободно поетическо общество, 1998); в по-ранния литературно-критически очерк, съвместно с Димитър Стайков (от 1986), понятието отсъства.

в ниското, а оттам вече пък ще го товарят и ще го карат в града в някаква работилница за претопяване“. Исая спира селяните (торлаци), за да попита за овцата си, но докато се обсъжда казусът, кравите внезапно се разбесняват и ето какво се случва:

Торлаците се развикаха: Стой! Стой! – един изтича отпред да ги задържи, те едва не го стъпкаха, дръпнаха рязко паметника, той се запречи в едно дърво, добитъкът напъна с извити гърбове, нещо изпраця, главата на паметника се откъсна и кравите понесоха подире си олекотения синджир.¹⁰

После ще се спори дали тенец е уплашил кравите или оси са изпохапали виметата им. (Сюжетът с осите е подробно разгърнат. Оказва се, че оси са направили гнездото си в кухня паметник.) После ни се разказва как торлаците търсят откъснатата глава, най-после я намират. „Оня, дето я намери, напсува на майка главата и повика другите при себе си“ (с. 21).

Литературният критик Любен Георгиев е крайно недоволен от цялата тая суматоха, според него картината е „грозна и отвратителна“:

Радичков си позволява да създава гротески там, дето са необходими съвършено различни интонации – крушението на идеал или мит предизвиква трагични колизии, а не комедии. Още по-малко подобна материя може да служи за храна на всевъзможни зевзекльци.¹¹

Критиката на Л. Георгиев е симптоматична в ред отношения, есенциална за критическата рефлексия на епохата, по-точно за критическите рефлексии. Тя е кристален образец на *интелигентното*, аргументирано, дълбоко и същностно *неразбиране* на тази проза – опит за влизане в нея през коренно погрешна врата, чрез външен, неадекватен спрямо собствената ѝ поетика подход (макар че сам критикът апелира за обратното¹²). Л. Георгиев оперира с понятия като „крушение на идеала“, „трагични колизии“, не разбирайки, че тук думата е *именно* за зевзекльци.

Сходен, макар и в по-широк литературноисторически контекст, без идеологически обвинения, е подходът и на Тончо Жечев: „радичковската буфонада“ е край на класическия критически реализъм в българската „селска“ проза, на „някогашните“ социално-критически и сатирични тенден-

¹⁰ „Козята брада“, 1967, с. 19. Страниците, посочени в текста по-нататък, са по това издание. (Впоследствие, още при второто препубликуване на новелата в сборника „Вятърът на спокойствието“, 1968, заглавието е променено на „Козя брада“.)

¹¹ В статията „Капризите на таланта“ (1968). – Цит. по: ГЕОРГИЕВ, Л. *Съвременни писатели*. София: Народна култура, 1969, с. 262–263.

¹² „Йордан Радичков трябва да бъде приет или отхвърлян, след като най-напред се навлезе в неговия силно условен свят, и да бъде съден според неговите закони, не по чужди.“ – ГЕОРГИЕВ, Л. *Рисковете на художественото деформиране (Радичковите загадки и разгадки)*. – Цит. по: Л. ГЕОРГИЕВ. *Критически претворения. Проблеми и портрети*. София: Български писател, 1974, с. 284. (Журнална публикация в сп. „Пламяк“, 1971, кн. 9.)

ции; тук пластовете са разместени, сериозното се е сплело със смешното, реалното – с фантастичното; „на всяка крачка виждаш изплезен език или лирически стон, уродлив гърч или безпомощна усмивка“.¹³

Катурнатата статуя на доскорощния владетел, тързузенето ѝ по земята, подигравките и псувните на селяните – това е перфектната карнавална сцена: развенчаването на царя в космогоничен акт на преобръщане/подновяване на света. Съборената статуя на Вожда, това е карнавалното чучело на низвергнатия (стар) цар: обезстрашеният страх, казано с езика на Бахтин¹⁴.

От друга страна, ситуацията не е по-различна например от сцената с гоненето на змея в едноименния разказ от сб. „Плява и зърно“, чийто бахтински субстрат е разкрит от друг критик – Здравко Недков: „Гоненето на змея се превръща в театър, селяните се забавляват, участват в една игра, а не в съдбоносно начинание...“¹⁵

Вертикално структуриран, Карнавалът винаги, пряко или скрито, има *политически хоризонт*, доколкото предмет на уязвяване е властващото статукво, висшето във всичките му форми – свещени или светски¹⁶, в т. ч. и самата власт в нейния чист, политически вид.

Модерната идеология, сърфираща по гребена на Историята (модерната история на XX век; патосът на „епохата“), винаги смертелно сериозна и намусена, изпълнена с подозрение, няма сетива за обновяващата, възраждаща двойственост на Карнавала. Но тъкмо тази „висока“ сериозност е перфектният обект на карнавални трансгресии „отдолу“, откъм подмолите на Историята, чиито безотговорни деятели (агенти) се явяват Радичковите селяни.

Но сюжетът има своето *езиково* (поетологично) битие; и то съвсем не само и не толкова езикът като сюжетен компонент, във вид на селските псувни, съпътстващи, озвучаващи деянието. А езикът на самия разказ-сказ – на целия, цялостния „разказ-Радичков“, разбиран едновременно като брьогеловски „свят“, многофигурен и многопосочен, без ясен сюжет, без преден и заден план, и като коренищна структура, ризома, където политическият сюжет за низвергването на Вожда е плътно, неразривно вплетен в общ разказ, наред с търсенето на изгубена овца, мравки, пощръктели крави и спор дали причина за пощръкляването им е тенец или оси – на едно равнище с тях.

Върхов момент в гореописаната карнавална сцена е откъсването на главата на Вожда. Критикът Георгиев е толкова възмутен вероятно и защото

¹³ ЖЕЧЕВ, Т. Национални особености в литературното развитие. – В: *Националното своеобразие в литературата*. София: Български писател, 1966, с. 80.

¹⁴ Карнавалът „познава страшното само във формата на смешни страшилища, т. е. само вече победеното от смеха страшно.“ – БАХТИН, М. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. София: Наука и изкуство, 1978, с. 54.

¹⁵ НЕДКОВ, З. Смях по български. – *Пламък*, 1981, кн. 3, с. 171.

¹⁶ Дълбоко амбивалентен, ритуалният смях (на Карнавала) „е бил насочен срещу висшето: срамели са и са осмивали слънцето (висшия бог), други богове, висшата земна власт, за да ги накарат да се обновят“ (БАХТИН, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София: Наука и изкуство, 1976, с. 144).

ако не в съзнанието, то в подсъзнанието му е стояла асоциация с обезглавяване на политическото реално тяло, чието символно, монументално копие е чугуненият паметник. (Тук асоциацията с името на Вожда е съвсем пряка и в конкретната ситуация тя работи двойко, подривно спрямо първичната, която – във високия си, „прав“ смисъл – е стратегическа, целенасочено търсена от идеологическия свръхезик: името, както знаем, е авто-псевдоним на самия Вожд.) Но такова свързване ясно лежи и в неартикулираната, скрита интенция на самия текст (която у „текста-Радичков“ винаги е основната). – Какво имаме предвид?

Да прочетем един съвсем различен епизод нейде другаде в „ризомата-Радичков“. Достатъчно за целите ни е да го преразкажем накратко, с акцент върху последната сцена.

Разказът е „Влекачи“ от книгата „Плява и зърно“ (1972). Разказва се за фамилията Панови, щастливи собственици на биволи, толкова силни, че измъквали всичко, което затъвало в близкото тресавище: трактор, камион, джип, автобус – „нищо не им се опираше, стига само да имаше яки въжета“; па и не само това: не им се опирали ни кош за кукуруз, ни паянтова къща, ни сеновали, когато трябвало да бъдат съборени... След всяка услуга на сселяните си братята собственици скромно казвали: „Каквото можахме, направихме!“ – Но ето я последната сцена: след национализацията братята се разпръснали по градищата, в селото останал само най-младият Пано, той решил да продължи славната традиция и си купил биволица за лично ползване. Но веднъж се случило така, че самата биволица затънала в тресавището и Пано с ужас забелязва, че живият влекач не може да изтегли себе си. В този момент се задава голяма машина с големи метални вериги – „истински моторен влекач“; после и втора. Пано размахва капа, машините го забелязват, Пано обяснява на момчетата, които ги управляват, какъв е проблемът, „Това е най-лесната работа!“, казват момчетата и връзват затъналата биволица за рогата. „Хайде – рекоха момчетата – да видим сега как нашият железен влекач ще извади тоя жив влекач от тресавището.“

Машината изрева, хвърли един файтон пушилка през тръбата и потегли с ръмжене. И щом потегли, веднага откъсна главата на биволицата, а биволицата си остана в тресавището.

„Какво направихте бе, момчета!“ – почна да се бие Пано с ръце по бедрата, а момчетата погледаха, погледаха, па рекоха:

„Ами че, чичо, каквото можахме, направихме!“

Използвайки концепцията на Радосвет Коларов за автоцитирането, виждаме как то работи у Радичков в духа на карнавалната гротеска – във вертикалния модел на карнавалния хронотоп – като гротесково преобръщане/снизяване на абсолютната *политическа/идеологическа* „горница“. За нас тук не е важно това дали след „размразяването“ култът към Сталин е „официално“ санкциониран; важна е самата сфера на политическото изобщо като

„висока“ сфера, като „висшето“ в смисъла на приведения по-горе цитат от Бахтин. – (Типологично, така в „Под игото“, в главата за представлението на „Многострадална Геновева“, циганският оркестър свири австрийския имперски химн, а в „Батарейта на Зли дол“ символичният изстрел на черешовото топче, максимумът на националноидеологическата „горница“, е съположен с абсолютната телесна „долница“: нецензурния канал на Иван Боримечката.¹⁷)

Такова преобръщане/снизяване е налице, на първо равнище, в самата сцена с влачения паметник (превърнат в чучело) в новелата „Козята брада“, и особено с откъсването на главата, акт на символично *гротесково* обезглавяване на обезстрашения властник. Но внушението е стереофонично усилено на една следваща степен чрез скрито, автотекстуално свързване с гротесковия анекдот за селянина и затъналата в блатото биволица.¹⁸ Финалната сцена-анекдот в разказа „Влекачи“ работи като ретро-усилвател по отношение на сцената с паметника на Сталин в по-ранната новела „Козята брада“ именно за да открий анекдотични, гротескови под-пластовете в „голямата“ История; или казано с патоса на критиката – да размие границата между идеал и зевзеклък. Рисковано, недоказуемо би било да се твърди, че такава автотекстуална връзка е присъствала активно в интенцията на макротекста „Радичков“, разбиран, първо, като проекция на активната авторова воля и второ – разбиран в идеален план като абсолютно „вътрешно пространство“, т. е. с игнориране на вътрешната хронология при създаването на творбите. Но в такъв идеален, абсолютен план автотекстуалната връзка не би могла и да се отхвърли: текстът обладава собствена воля/интенция, която не е непременно тази на автора, и собствено съзнание (Bewusste), което в същия идеален план можем да отъждествим с несъзнаваното (Unbewusste) на автора.

Или с други думи – в смисъла на Коларов – говорим за наличие на *проективна памет* на отделния текст в рамките на целия макротекст „Радичков“, разбиран като единно (*абсолютно*) вътрешно пространство-свят.

Но в един друг, следващ аспект в това абсолютно вътрешно пространство-свят се появява, ще видим, и фигурата на автора, при това сама по себе си разпластена, свързващо-осцилираща между фигура-функция в текста и фигурата на реалния (авто) биографичен, номинално означен писател.

¹⁷ Вж.: АНТОВ, Пл. Равнища на карнавалност в „Под игото“. – *Литературна мисъл*, 1993, № 2, с. 137–158; в друг аспект вж. също: АНТОВ, Пл. *Любов и отечество. Изследвания върху българската възрожденска култура и литература*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2024, спец. гл. I.4. „Българският комически епос – скрити и явни присъствия“, гл. IV.3. „Вазов: литература и философия на историята“ и особено гл. IV.3. „Батрахомиомахии, или за пародийното несъзнавано на една национална епопея: «Под игото»“.

¹⁸ Тук възможна е още по-далечна, „външна“ асоциация с „Андрешко“ на Елин Пелин – интертекст, който активно, съзнателно и целенасочено работи в макротекста „Радичков“: разказът „Априлски кожи“ (кн. „Коженият пъпеш“, 1969).

3. Автотекстуалност от фолклорен тип

Отнесено към прозата на Радичков, понятието на Р. Коларов авто-текстуалност (автоцитиране) е положителната версия (ценностно преобръщане на акцента) на по-отдавнашни, отрицателни определения за нея, като това на същия Любен Георгиев – автокомпиляция¹⁹.

Ще обособим два типа автоцитиране у Радичков.

Квазифолклорният тип писане на Радичков предполага повторителност, постоянно рециклиране на сюжети и ситуации, дори мигрирането им от един жанр в друг, понякога твърде далечни, например от разказ или новела в пиеса: „Суматоха“, „Януари“, „Привързаният балон“... Тук повторението-автоцитат е двойно: освен че е сюжетно, във вид на сюжетен мотив, то има и жанрово-дискурсивен характер, доколкото сюжетът е пренесен от разказ в пиеса, за да бъде драматургично разгърнат посредством друг, съществено различен, не повествователен, а изобразителен, драматургичен език. Такива далечни жанрово-дискурсивни трансформации по принцип не са нещо необичайно. (Класически образец тук са двете драми на Йовков „Албена“ и „Боряна“, възникнали като разгърната драматизация на по-ранни разкази – съответно „Албена“ и „Имане“ от „Вечери в Антимовския хан“.²⁰) Уникални при Радичков са вътрежанровите, или по-скоро вътретекстуривните повторения като част от една разгулна, нестеснявана от никакви граници, мрежовидно разрастваща се във всички посоки игра на разказа и езика (аз бих казал – от езиковия карнавал) – не линейна трансформация на един жанрово-дискурсивен формат в друг, на разказ в пиеса например (каквато виждаме у Йовков), но оставане в сферата на литературното.

Тези повторения ще наречем *от фолклорен тип*, доколкото основен принцип у фолклора е изграждането на сюжетно-наративни цялости чрез монтиране и премонтиране на готови елементи, подобно на игра с конструктор Lego (Леви-Строс определя метода като *бриколаж*). Именно този тип повторения са най-характерните, физиономични за Радичковата проза. Споменаването им тук е по-скоро претерициално: „нулевото“ им маркиране заради общата логика на изложението, но преди всичко заради тяхната изключителна, основополагаща роля в писането на Радичков, ала без специалното им разглеждане. Причината е, че те, както стана дума, са сравнително добре проучени, макар и без да са определяни по този начин – като *фолклорни*. Най-голяма за това е заслугата на Инна Пелева: книгата „Йордан Радичков. Дума, разказ и тъга“ (2004), особено главите „Преписване и преразказ или бягството от себе си“ и „Повторителността: типологии на случването“. Но още повече, в цялата емпирична всеобхватност, това, както стана дума, е направено в коментарите и бележките към събраните съчинения на писателя (изд. „Д-р Иван Богоров“/„Нике“, 2010–2023).

¹⁹ ГЕОРГИЕВ, Л. *Рисковете на художественото деформиране* – цит. изд., с. 294.

²⁰ За втория случай узнаваме от собственото признание на писателя в отговор на обвинението на Елин Пелин, че е похитил сюжета от „Гераците“ (кратката бележка „Йовков за Ел. Пелиновите «Гераци» и за «Боряна» – *Зора*, XIV, № 3974, 30.IX.1932).

Но макар и зает от народната приказка, този принцип на повторение у Радичков е преосмислен *като литературен похват*, абсорбиран от една собствено модерна поетика. Примерът с „мигриращи“ от творба в творба мотиви като тези за „лисицата, която се преструваше на умряла“, за изгубената овца, „мамена“ (т. е. търсена) от своя стопанин, или за червения конец и момата Софрона са едни от представителните за този тип литературно преосмислени повторения-автоцитати от фолклорен тип. Или за белите вълци от Турну Мъгурели, съсечени със сабя от войничето; техен аналог в „Ние, врабчетата“ са врабците от Турну Магурели – изключително характерен пример за действието на похвата у Радичков. (За отбелязване е, че заетите пряко от фолклора мотиви, като този за „лисицата, която се преструваше на умряла“, съвсем не са много: важно е не прякото, *тематично* заемане на фолклорно-приказни мотиви, а усвояване и транспониране на самия принцип.) В реда на тези повторения е включен и „модерният“ тематичен мотив за полета до Луната, доколкото напълно според митофолклорната граматика на разказа, разкрита най-напред от Проп, единствено важна е функцията, а не предметът или деятелят: без значение е дали предметът, ако – с оглед на казаното по-горе – приемем, че става дума за машина, е казан за варене на ракия, веялка или космическа ракета, също както Гоца Герасков в „До небето и назад“ („Свирепост настрояние“, 1965) или Чир в „Далечен полет“ („Ние, врабчетата“, 1970²¹) са функционално тъждествени персонажи в рамките на функцията. Нещо повече, в „До небето и назад“ похватът на функционално заместване е гротесково-иронично загатнат, почти оголен (в специфичния метапоетически смисъл на израза „оголване на похвата“):

Гоца Герасков си спомняше как преди много години селото имаше само един австрийски триор²² и това бе единствената машина, после с много усилия на всестранната кооперация бе купена и веялка, а сега стопаните построиха космодром и всяко село праща вече свои ракети в небето. (с. 69)²³

И същевременно в самия акт на „оголването“ си похватът е пародийно раздвоен, маскиран под формата на технологична революция с възможен идеологически подтекст (някога, в буржоазното минало, не се стига по-далеч от веялката, а „сега“, видите ли, всяко село разполага с космически ракети).

²¹ Разказът/глава е сред прибавените във второто издание. (Тъй като летенето е органично качество на врабчетата, тук няма необходимост от космическа ракета – т. е. от машина, която да е функционална протеза на тялото в смисъла на М. Шелер.)

²² Машина за почистване на семена от плевели или за сортирането им (*Речник за чуждите думи в българския език*. Второ фототипно изд. София: Изд. на БАН, 1993, с. 878).

²³ Епигонско отзвучаване на похвата намираме у Георги Марковски (вж.: АНТОВ, Пл. Най-ранният Георги Марковски: подстъпи към магическия реализъм. – В: *Експеримент и памет: Георги Марковски*. София: Кралица Маб; Департамент „Нова българистика“ на НБУ, 2024, с. 55–71).

Радичковото писане използва фолклорен похват *в качеството си на литература*. То усвоява факти от собствената си модерна (техническа) реалност, като, от една страна, ги „наивизира“, т. е. „вижда“ ги през наивния поглед на домодерния митофолклорен човек (както индианецът на Боас вижда и възприема модерните технически „чудеса“ през собствените си мисловни стереотипи), а от друга страна, ги включва в устойчиви формални (езикови) структури по метода на митофолклорното изграждане на разказ. Но това „виждане“ само по себе си не е наивно, а собствено литературен похват, израз на модерно, иронично съзнание, част от обновителния ресурс на модерната проза през XX век.

Но дали тук не бива да се добави още един ракурс; да пренесем проблема на друго равнище. Че си имаме работа с „хитра“, ненаивна, литературно преосмислена и *собствено модерна* употреба на един усвоен от фолклора прием – това е несъмнено. Но дали не можем да намесим и психо-биографичния фактор: собственото писателско съзнание на Радичков, формирано в определена биографична среда, която е съхранила почти непроменени, незасегнати от модерността своите мисловни, светоформиращи стереотипи, споделящи напълно, *наивно* митофолклорния поглед към света? Прозата на Радичков постоянно играе с подобни пряко (или квази-, лъже-) автобиографични свидетелства от детството, отчуждено разиграни във вид на митофолклорни мотиви-цитати, като тези за „брата на моя дядо, Стоедин Радичков, [който] е бил свидетел на няколко самодивски сватби“, или за „братанеца на майка ми, Трайко, [който] ляга един ден да спи на самодивското игрище и когато се събужда, главата му била обърната наопаки, та като тръгне да върви, върви с тила си напред“²⁴; нещо повече – границата между автобиографична достоверност и литературна фикция, между съкровеност и похват, е целенасочено изличавана: същите или сходни спомени от детството писателят охотно споделя и в напълно афикционалния жанр на интервюто (което само по себе си също е похват, литературна хитрост). – Но дали отвъд, *под* тази хитрост в мисленето, в световъзприемането и светотворенето на писателя не лежи един автентичен митофолклорен субпласт, който – дори несъзнавано, под-съзнавано – не е достатъчно *наивен*, за да работи тайно, скрито под модерно-литературната „хитрост“? Тук вече не говорим за литературно несъзнаването на Радичковата проза, на неговия маниер на писане, а за онова писателско съзнание/мислене, съзнавано индивидуално (модерно) и несъзнавано колективно, дълбоко, отчасти наследено от предците, от същите тия братя на дядото и братенци на майката, отчасти формирано, възпитано през ранните, фундаращи години на детството в Калиманица, в чиито недра се поражда самото писане.²⁵

²⁴ „Нашите гори“ – сб. „Плява и зърно“, 1972, с. 66–67.

²⁵ Тук, влизайки в „дискурса“ на самата материя, предмет на дискусия, ще злоупотреба със собствената си позиция на свидетел, като продължа още повече психо-биографичния сюжет в посока, която ми се струва симптоматична за „случая Радичков“, като преразказва

4. Автотекстуалност от модерно-литературен тип

Но прозата на Радичков познава и други повторения – аз бих ги определил *от литературен тип*, именно в опозиция с „фолклорните“ (които, абсорбирани в литературното, разбира се, също са „литературни“). Те определено издават *литературната ненаивност, образованост* на Радичков (в специфичния смисъл на „образованост“). От днешна позиция – но и в синхронния контекст на времето си, макар че по онова време в българската литература напълно отсъства подобно метасъзнание – ние бихме ги определили като постмодернизъм. А именно похвати на игрови, изпълнени с ирония автотекстуалности, които прецедентно сочат към практики от арсенала на 90-те.

Накратко, става дума за автотекстуалност от метафикционален тип.

Да вземем например същата новела „Козята брада“ от едноименния сборник (1967), която, докато разгръща собствения си „вътрешен“ сюжет, едновременно се и самонаблюдава отвън как самата тя се пише, самоиронично коментира собственото си писане/ставане по начин, който още дълго ще остане недостигнат в българската проза, но близък до някои опити в европейския авангард на XX век (от метафикционалните пиеси на Пирандело през 20-те до „Когато пътник в зимна нощ“ на Калвино, 1979).

Но за да се припомним повече до автоцитатността, да погледнем друга новела от същия сборник – „Неделя“, една от немногото „градски“ (т. е. с градски сюжет) творби в творчеството на Радичков. Тук аз-героят/повествовател, пребивавайки във фикционалното „вътрешно пространство“ на творбата (което в никакъв случай не е автобиографично, каквото ще е например в новелата „Спомени за коне“), между всички други неща разказва и за това как пише някакъв разказ и как, когато разказът вече е завършен, сяда да го прочете на жена си – „навик, останал ми от първо отделение“. (Казано е съвсем сериозно, но ние ясно долавяме как емотиконът с огромна усмивка трепти в края на изречението.) – И следва дословен преразказ (собствено препис) на целия написан разказ „Хей, пролет иде!“, прочетен на съпругата.

нещо, чуто преди години от писателя Николай Стоянов в неформалната ситуация на „тържествена вечеря“, дадена от кмета на Сопот във връзка с връчването на поредната Вазова награда за 2012 г. (в случая на критика Светлозар Игов, когото придружавах). Там, на софрата, по случайно възникнал повод, Н. Стоянов разказа собствените си впечатления от интервю на Радичков за шведска (?) телевизия преди обявяването на Нобеловата награда, за която българският писател бил сред номинираните. На съвсем конкретния, ясен въпрос на журналиста за отношението на писателя към свободата на словото и цензурата в социалистическа България, изискващ също така ясен и конкретен отговор, Радичков в привычния си маниер започнал отговора си във вид на хлъзгава, сложно усукана притча... „В този момент ми стана ясно – завърши Н. Стоянов, – че няма да му дадат наградата.“ Твърдя, че тук не става дума толкова за баналния, хитро-прагматичен конформизъм на писателя, колкото за начин на мислене – силно омекотено, поетическо-метафорично мислене от митофолклорен тип, безкрайно различно от модерното, картезианско мислене, еднопланово и ясно, *политическо* и в тесния, но и в най-широкия смисъл на понятието, каквото навярно са очаквали шведските журналисти. (Емилиян Станев ще определи това мислене на Радичков като инфантилно, детско.)

Всъщност това е разказ, който – под заглавието „Пролет иде!“ – намираме в книгата „Свирепо настроение“ (1965).²⁶

Разказът (вторият, собствено „фикционалният“, цитиран в новелата) е номинално подписан от Глигор Глигоров. Глигор Глигоров е ранен хумористичен хетероним и дори alter ego на писателя – същият онзи, за когото (sic!) същият Любен Георгиев пише, че в сборника „Свирепо настроение“ белетристът Радичков напълно е погълнат от хумориста Глигор Глигоров.²⁷

Един сравнителен прочит на двата разказа – оригинала „Пролет иде!“ и цитата „Хей, пролет иде!“ – показва, че, с изключение на бодрото междуметие в заглавието, те са напълно еднакви. – И все пак за нас, които познаваме „Дон Кихот“ на Пиер Менар, това е различен разказ: различен не заради някакво отстояние във времето, инвестирало нови смисли в протежението на пет столетия, както е в Пиер-Менаровия роман, а заради различното пространство, в което е поместен – вътрешно-сюжетно и външно-жанрово: заради включването му в по-големия, обхващащ го сюжет на новелата „Неделя“. Но той, ако се опрем на идеята на Дерида, споделяна от Р. Коларов, е различен преди всичко по иманентни (автотекстуални) причини, поради *самото* повторение, което е място на различие, подриващо идентичността („Чистото повторение, дори и да не промени нито един знак, носи неограничена мощ за изопачаване и подриване“²⁸).

Тук автоцитатът е от различен ред в сравнение например с между-жанровия „превод“ на разказа „Януари“ в пиесата „Януари“ или на новелата „Привързаният балон“ в сценария на едноименния филм (1967) и в пиесата „Опит за летенето“ (1979), където трансформацията е *линеарна* (с всички формални промени от собствено жанров тип), докато в случая с „(Хей,) Пролет иде!“ бихме могли да я определим като *концентрична*: да си я представим като един по-малък кръг, вписан в друг по-голям, както цитатът, обособен в кавички, се вписва в цитиращия текст. За разлика от първия случай, тук не съществуват никакви промени в текста; това, което го прави различен, е

²⁶ Разказът няма журнална публикация. – Тук следва да се изтъкне, че автоцитатността в новелата „Неделя“ (както изобщо е характерно за Радичков) е много по-широка от разказа „(Хей,) Пролет иде!“ и в много по-голяма степен от обичайното. С известни промени в новелата са вметени следните разкази, според пунктуалните издирвания на И. Пелева (бел. към т. 5 от Събр. съч., 2014, с. 473): „Неделя – ден за почивка“ (в „Народна култура“, № 26, 1 юли 1961; също и в сб. „Обърнато небе“ под заглавие „Прекрасен ден“), „Тези жестоки деца“ („Вечерни новини“, № 3043, 12 юни 1961), „За небето на съседите“ („Литературни новини“, № 8, 30 авг. 1961), „Камбаните“ („Вечерни новини“, № 3304, 16 апр. 1962), „Сигурно има конска муха“ („Родни простори“, № 13, 31 март 1964; също и в кн. „Шарената черга“). – Случаят е особено красноречив за прилагането на похвата у Радичков.

²⁷ ГЕОРГИЕВ, Л. *Капризите на таланта*. – Цит. изд., с. 256. За Глигор Глигоров, едновременно герой и псевдоним (хетероним), вж. специална бел. под линия в посоченията последователно на И. Пелева към т. 4 на Събр. съч., с. 677–678.

²⁸ „Елипса“ – в: ДЕРИДА, Ж. *Писмеността и различието*. София: Наука и изкуство, 1998, с. 432. Прев. Т. Батулева. (Срв.: КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 67.)

някаква неопределима, дифузна *външна сила*, която му въздейства – а именно (1) *сюжетният контекст* на рамкиращата новела, който едновременно обособява и доразвива, запазва и променя, и (2) *самият жанр* на тази външна рамка: напрежението „разказ–новела“ като структурно отношение между част и цяло. Тези отношения са изцяло текстови, разгръщат се двупосочно вътре в рамките на текста – от по-малкия, цитирания, към по-големия, цитиращия, и обратно.

Налице е включване в автотекстуални отношения, където целият разказ е в позицията на (макро) цитат, докато в първата ситуация цитатът работи на микроравнище – на равнището на мотива.

Друг автотекстуален микросюжет в макротекста „Радичков“ откриваме между разказа „Коженият пъпеш“ (едноим. кн., 1969) и новелата „Дърворезачка“ (кн. „Скални рисунки“, 1970), в която той целият е дословно включен, монтиран.²⁹ Но в сравнение с „(Хей,) Пролет иде!“–„Неделя“ тук включването е от различен тип, защото подчиненият, „вътрешен“ текст, макар и изцяло инкорпориран в корпуса на новелата като съизграждащ я елемент, не е *номинално* обособен като цитат (т. е. присъства като скрит цитат, без кавички, слял се с „речта“ на новелата, мислена от нас като сказово повествование-река, „монтирано“ на принципа на бриколажа, влечещо със себе си, *в себе си* всякакви съставляващи го дискурсивни отломъци, без йерархични отношения между тях и без вътрешни граници). И същото време включеният разказ е номинално означен, назован в качеството си на творба, под формата на заглавие и сюжет:

Двете момчета [които един ден посещават повествователя] казаха, че са от политехниката, молеха да им отдели няколко минути и ако моя милост няма нищо против, да им даде по един автограф на „Коженият пъпеш“. Не знам дали читателят знае, но моя милост е писал една история с горното име. (с. 176)

По-нататък в сюжета на новелата се вмъква/контекстуализира сюжетът на едноименния разказ от книгата „Коженият пъпеш“. Така отношението между разказа-елемент и новелата като обемаща го цялост е силно усложнено. То е едновременно концентрично (доколкото разказът е изцяло включен като автотекст-цитат в сюжета на по-късната новела) и линейно (доколкото новелата в някаква степен се явява сюжетно продължение на разказа). От друга страна, сюжетът на новелата не само подема и доразвива този на по-ранния разказ, но в него се инкорпорира и самата книга „Коженият пъпеш“, в която разказът е включен: аз-повествователят/автор е помощен от самите герои на разказа да им я надпише с автограф. (В реципрочна огледалност, от друга, трета, страна, в разказа „Коженият пъпеш“ самият писател за момент е включен номинално, като „Йордан Радичков“, макар и

²⁹ Страниците по-долу са по посочените издания.

опосредствено, във вид на хипотетично допускане, по радичковски разигра-но в разнопластовия обем на повествованието между всекидневно-реално и фантастично, тривиално и технологично.³⁰) Класическият първообраз на подобно силно усложнено изкривяване на литературния хронотоп – осцилираща игра между вътре- и извънхудожествени времена и пространства, между фикция и реалност – би могъл да е романовият шедьовър на Сервантес, първият метафикционален жест в модерната литература, който знаменателно стои в началото ѝ като знак на собственото ѝ самосъзнание. Впоследствие, преди да бъде изчерпан и същевременно префункционализиран в прозата на Борхес и Калвино, похватът ще акумулира в модерната проза на XX век продължителен процес на еманципиране от миметичното служене на реалността чрез удвояване на „наивния“, първичен сюжет, вътрешен за творбата, във втори, стоящ отвън и отгоре, който го съдържа и коментира; така самият разказ се превръща в равностоен предмет на разказа: „По следите на изгубеното време“ (1913–27), „Гола година“ на Б. Пилняк (1922), „Фалшификаторите“ на А. Жид (1925), „Контрапункт“ на О. Хъксли (1928) – първи лястовици на модерния антироман с поглед към постмодерните прекрачвания през 60-те и 70-те години на века, където по своему стои и прозата на Радичков: по това време в рамките на българската литература похватът антиципира похвати, които ще станат актуални повече от две десетилетия по-късно, като част от инструментариума на постмодерната метатекстуалност.

5. *Mise en abîme*

Широките (но както ще видим – и дълбоки) референции тук, когато целият разказ работи като цитат, са към един похват на автотекстуалност, който литературната теория познава и изследва под различни имена, но ние ще предпочетем понятието на Жид *mise en abîme*.³¹ Похватът е диференциален признак на литературност, т. е. на литературно самосъзнание, доколкото чрез него литературата осъзнава и възприема себе си не само като вторична (реферираща), но и като първична (референциална) реалност, равнополагай-

³⁰ Когато аз-повествователят е посетен от двете непознати „момчета“ (същите, които в „Неделя“ ще поискат автограф), той допуска, „че това са хора от извънземна цивилизация, макар да съм доста скептичен хора от извънземна цивилизация да тръгнат към нашата планета и да се набутат право у Йордан Радичков, та да му поправят телевизора и да разговарят за някакво си куче“ (с. 21–22).

³¹ Макар да е усвоен от литературната теория вторично, тук похватът ни интересува тъкмо с оглед на литературата. Едва ли е нужно да се припомня, че той произлиза от хералдиката: по-малък щит в центъра на по-голям. В дневникова записка от 1893 г. Андре Жид пръв отнася похвата към саморефлексивни вграждания в различни форми на изкуството, във вид на т. нар. огледална метафора или фрактални форми. Чиста видимост на огледалната метафора предлага изобразителното изкуство около образа на огледалото или чрез мотива „картина в картината“ (изображение в изображението): класически образци като автопортрета на Веласкес в „Менини“ (1656) и прецедентният портрет на семейство Арнолфини от Ян ван Ейк (1434). – (Странно е, че в своята книга Р. Коларов пренебрегва напълно понятието *mise en abîme*.)

ки се така със самата действителност, природна и човешка, с „живота“. Като интерферира субекта с обекта в референциалния акт, похватът *mise en abîme* произвежда в максимално съгъстен вид специфична самонасоченост, която можем да определим като литературен аналог – на равнището на текста като субект, не на равнището на автора – на отношението между самосъзнание и съзнание във философската логика. Или казано по-смело, литературата се еманципира от първичната (външна) реалност, като се равнополага с нея, и същевременно в самия акт на равнополагане се издига с една (мета) степен по-високо, сдобивайки се с автономно самосъзнание.

Този тип саморефлексия от втора степен (във вид на метафикция) се явява родоначален белег на *литературност* като качество, различно от словесностите от фолклорен или средновековен (макар и писмен) тип, актуални до този момент.

И тук, след като вече стана дума за „Дон Кихот“ на Менар, ще се върнем към самия първообраз (хипотекст) на Сервантес.

Исторически с такова еманципиращо самосъзнание литературата се сдобива в началния етап на своята модерност, като част от общата бароковизация (т. е. упадък, формализация, усложняване) на Ренесанса. За пръв път това става в „Хамлет“ (1601), където героите на сцената гледат пиеса, която повтаря онази, в чистото „вътрешно пространство“ самите те пребивават: пространство, едновременно вторично (спрямо „външната“ първореалност на зрителя) и първично спрямо вторичното на „вътрешната“ пиеса-в-пиесата. Но още повече, що се отнася до *литературността* *per se* – в „Дон Кихот“ (1605/1615), с монтирането на първата част на романа във втората, когато протагонистът се оказва читател на собствените си приключения, описани в първата.³² (Появява се – своеобразен екфразис – и образът на огледалото: епизодът с Рицаря на огледалния образ, където героите се изправят пред огледални версии на самите себе си.) Казусът е общо място в модерната и постмодерна литературна теория, във всеки случай след М. Фуко (с имплицитно позоваване на Борхес). Наред с Дон Кихот, Фуко откроява още един протагонист: за пръв път в герой, и то в герой на самата себе си, се превръща самата творба като вътрешно фикционално пространство – произвеждането на нов тип реалност, която се дължи само на езика. На нов тип репрезентация (от втора степен), която е външна не само на света, но и на думите. („Истината на Дон Кихот не е във взаимоотношенията между думите и света, а в това фино и постоянно отношение, което вербалните знаци изплитат от себе си и за себе си. Измамната фикция на епопеите се е превърнала в представителна сила на езика. Думите са се затворили в своята [в

³² Някъде към края, но съвсем не в самия край на този път е „Една любов на Суан“ – малко изпъкнало огледало, поставено от Пруст още на входа на лабиринта, „което го отразява в съкратен вид“, по думите на Жан Русе, цитиран от Дерида („Сила и значение“ – *Писмеността и различието*, с. 39).

собствената си] природа на знаци.“³³ И по-нататък: „Романът «Дон Кихот» е първото от съвременните литературни произведения, защото в него може да се види как жестоката причина за тъждествата и различията се забавлява до безкрайност със знаците и подобията; защото в него езикът скъсва със своето старо сродство с нещата, за да навлезе в тази уединена суверенност, от която той – в своето нелеко съществуване – може да излезе само след като се превърне в литература...“³⁴)

Но също така, да не пропускаме – тази вторична „вътрешна (езикова) реалност“ има и своята „външна“, предметна реалност под формата на книга, която може да бъде държана в ръце и четена от героя *вътре* в модуса на фикционалната реалност. (Жестът ще бъде повторен три века по-късно от Пруст: когато се пише „Отново намереното време“, първият том на романа вече е публикуван и хипотетично „влиза“ в последния също както първият том на „Дон Кихот“ „влиза“ във втория. Така се затваря един етап от развитието на жанра, който можем с понятието на Ясперс да наречем „осев“; оттук насетне предстоят отклоненията.)

В „правата“, афирмативна посока такова двойно (огледално удвоено) самосъзнание е израз на самочувствие, на автономизиране на литературата спрямо/от „външната“ реалност *като* такава/тази реалност. Но то съдържа и второ дъно – скрити контра-енергии с автопародиен потенциал, който не след дълго ще бъде разкрит от творби като „Животът и мненията на Тристрам Шенди“ (1767) и „Фаталистът Жак“ (1773). Двете перспективи – „правата“ и „обратната“ – са диалектически свързани в общо качество, което първоначално можем да определим по-общо като „литературност“, но доколкото то е „вътрешно“, „ментално“ качество на художествената творба, израз на собственото ѝ самосъзнание, по-точното му определение би било металитературност.

Така похватът *mise en abîme* се оказва диференциален признак в раждането на самата литературност като същностно двойствен (амбивалентен) акт: едновременно като „живот“/реалност, но и като мета-съзнание, от една страна, в един аспект, а от друга страна и в друг аспект – едновременно про и contra: като израз на осъзнато самочувствие поради неограничените възможности на езика, но с мощен, също толкова неограничен подривен, автопародиен потенциал. (Можем да приемем, че автопародията е „техническият“, собствено *езиков* еквивалент на самоиронията: ироничното самосъзнание, както ще ни каже Немската романтика, е също толкова диференциална черта на модерното съзнание, колкото и патосът, гордостта, самочувствието.)

В обобщение, похватът *mise en abîme* се явява своеобразен силно съгъстен *езиков* израз, знак на модерното литературно самосъзнание в неговата вътрешна, конститутивна двойственост, в състояние на самочувствие и кризисност.

³³ ФУКО, М. *Думите и нещата. Археология на хуманитарните науки*. София: Наука и изкуство, 1992, с. 94. Прев. В. Цветков (с моя добавка в квадратни скоби, П. А.).

³⁴ Пак там.

Но – и тук сюжетът се сгърчва, усуква вътре в себе си: изследвания на Вернан³⁵, Бланшо³⁶, Цв. Тодоров³⁷ (и Камелия Спасова³⁸) ни разкриват появата на *mise en abîme* още в предлитературни времена, у Омир, например знаменитата сцена с изковаването на щита на Ахил в „Илиада“ като умалена версия на цялата поема (място, където „творбата се обръща към себе си и разкрива собствените си похвати“, по думите на К. Спасова³⁹). Още по-силноизразен е този похват на огъване на темпоралния континуум, при което „външното“ време е всмукано във „вътрешното“, във втората поема на Омир: срещата на Одисей със сирените, когато той слуша как те пеят за собствените му подвизи, и още повече с певеца Демодок. Те са прецедентни, *пред-литературни* демонстрации на литературно самосъзнание, каквото е налице в първата модерна литературна творба и първия, родоначален образец на един нов жанр, когато в началото на втория том героят по подобен начин вече не слуша, а *чете* за собствените си приключения, описани в първия. Модерният роман, оказва се, не просто започва с двойно миметично самосъзнание, във вид на жанрово структуриращ фактор, а го наследява от предмодерните си – пред-литературни и пред-жанрови – акумулации.

А може би го изобретява наново след скъсване нишката на жанровата приемственост като активно жанрово съзнание? – Но това, което е изличено в литературната „горница“, в активната жанрова памет, скрито лежи, „дреме“ в нейната „долница“, като несъзнавано, като скрита памет.

Бахтин заявява, че непосредствен, пряк предходник на модерния европейски роман не е гръцкият (античен) роман, а различните похвати на менипееята, поместени в една специфична зона на сериозно-смеховото (*σπονδογέλοιον*), съдържащи в скрит вид всички елементи, които предстои да го изградят.⁴⁰

Дали към тези похвати, и то в централна позиция, *в абсолютния център на литературното*, не можем да прибавим и онова метасъзнание, което класическият (Омиров) епос прецедентно, прекурсивно *вече* познава или за което се досеща? – Героичният епос като предходник по права линия на модерния роман, този епос на модерната епоха, както самият Бахтин (след Хегел, в смисъла на Хегел⁴¹) го определя: единственият жанр, роден от нея,

³⁵ ВЕРНАН, Ж.-П. *Мит и мислене при древните гърци. Изследвания по историческа психология*, гл. „Раждането на изображенията“ (София: Критика и хуманизъм, 1998).

³⁶ БЛАНШО, М. *Предстоящата книга*. София: Критика и хуманизъм, б. г., с. 13.

³⁷ ТОДОРОВ, Цв. *Поетика на прозата*. София: Народна култура, 1985, гл. 2. „Примитивният разказ: «Одисея»“ (спец. с. 38).

³⁸ Вж.: СПАСОВА, К. *Модерният мимезис. Саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, спец. първите подглави на гл. III (1.1.–1.4., с. 141–148).

³⁹ Пак там, с. 142.

⁴⁰ БАХТИН, М. Епосът и романът (Из методологията при изследването на романа). – В: М. БАХТИН. *Въпроси на литературата и естетиката*. София: Наука и изкуство, 1983, с. 515.

⁴¹ Но в началото на тази идея стои Фридрих Шлегел – фр. 26 от „Критически фрагменти“ (1797): „Романите са сократовските диалози на нашето време“, израз на „истинската житейска мъдрост“ (сб. „Естетика на немския романтизъм“, София: Наука и изкуство, 1984, с. 145;

за да я „отрази“ и артикулира; да е за нея това, каквото е бил древният епос за героичната епоха. Актуалният наследник на стария класически епос, способен „да стане огледало на целия окръжаващ ни свят, отражение на епохата“ (Шлегел в продължението на Хегел и Бахтин; или в късната парафраза на Филип Солерс, припомнена от Джонатан Кълър: „Романът е начинът, по който обществото говори за себе си“⁴²).

Всичко това ни е важно тук с оглед на дълбокия („вертикален“, както го определихме), под-литературен, митофолклорен субстрат в Радичковата проза, който „по хоризонтала“ се засреща с модерно-литературния, авангардистки език в нея – дълбоко в собствената му предлитературна и предмодерна криптопамет.⁴³

ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, Пл. *Любов и отечество. Изследвания върху българската възрожденска култура и литература*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2024. [ANTOV, P. *Lyubov i otechestvo. Izsledvaniya varhu balgarskata vazrozhdenska kultura i literatura*. Sofia: AI „Prof. Marin Drinov“, 2024.]

АНТОВ, Пл. Най-ранният Георги Марковски: подстъпи към магическия реализъм. – В: *Експеримент и памет: Георги Марковски*. София: Кралица Маб; Департамент „Нова българистика“ на НБУ, 2024, с. 55–71. [ANTOV, P. Naj-ranniyat Georgi Markovski: podstypy kam magicheskiya realizam. – V: *Eksperiment i pамет: Georgi Markovski*. Sofia: Kralitsa Mab; Departament „Nova balgaristika“ na NBU, 2024, s. 55–71.]

АНТОВ, Пл. Равнища на карнавалност в „Под игото“. – *Литературна мисъл*, XXXVII, 1993, № 2, с. 137–158. [ANTOV, P. Ravnishta na karnavalnost v „Pod igoto“. – *Literaturna missal*, XXXVII, 1993, № 2, s. 137–158.]

БАХТИН, М. Епосът и романът (Из методологията при изследването на романа). – В: М. БАХТИН. *Въпроси на литературата и естетиката*. София: Наука и изкуство, 1983, с. 496–534. [BAHTIN, M. Eposat i romanat (Iz metodologiyata pri izsledwaneto na romana). – V: M. BAHTIN. *Vaprosi na literaturata i estetikata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1983, s. 496–534.]

БАХТИН, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София: Наука и изкуство, 1976. [BAHTIN, M. Problemi na poetikata na Dostoevski. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976.]

БАХТИН, М. *Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса*. София: Наука и изкуство, 1978. [BAHTIN, M. *Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na srednovekoviето i Renesansa*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978.]

БЕНВЕНИСТ, Ем. Бележки относно функцията на езика в откривателски-

прев. Х. Костова-Добрева). Тук е и важният 116 фрагмент от „Фрагменти“ (1798); всичко, казано от Шлегел за романтическата поезия, Бахтин чрез Хегел преотнася към романа.

⁴² Цит. по: КЪЛЪР, Дж. Поетика на романа. – *Език и литература*, LIV, 1999, № 2, с. 34.

⁴³ Последната глава на изследването е посветена на Радичковия роман; тя ще бъде публикувана отделно.

те търсения на Фройд. – В: Ем. БЕНВЕНИСТ. *Езикът и човекът*. София: Наука и изкуство, 1993, с. 81–93. [BENVENISTE, É. Belezhki odnosno funktsiyata na ezika v otkrивatelskite tarseniya na Froyd. – V: É. BENVENISTE. *Ezikat i chovekat*. София: Наука и изкуство, 1993, с. 81–93.]

БЛАНШО, М. *Предстоящата книга*. София: Критика и хуманизъм, б. г. [BLANCHOT, M. *Predstoyashata kniga*. Sofia: Kritika i humanizam, b. g.]

ВЕРНАН, Ж.-П. *Мит и мислене при древните гърци. Изследвания по историческа психология*. София: Критика и хуманизъм, 1998. [VERNANT, J.-P. *Mit i mislene pri drevnite gartsii. Izsledvaniya po istoricheska psihologiya*. Sofia: Kritika i humanizam, 1998.]

ГЕОРГИЕВ, Л. Капризите на таланта. – В: Л. ГЕОРГИЕВ. *Съвременни писатели*. София: Народна култура, 1969, с. 252–265. [GEORGIEV, L. Kaprizite na talanta. – V: L. GEORGIEV. *Savremenni pisateli*. Sofia: Narodna kultura, 1969, s. 252–265.]

ГЕОРГИЕВ, Л. Рисковете на художественото деформиране (Радичковите загадки и разгадки). – В: Л. ГЕОРГИЕВ. *Критически претворения. Проблеми и портрети*. София: Български писател, 1974, с. 283–297. [GEORGIEV, L. Riskovete na hudozhestvenoto deformirane (Radichkovite zagadki i razgadki). – V: L. GEORGIEV. *Kriticheski pretvoreniya. Problemi i portreti*. Sofia: Balgarski pisatel, 1974, s. 283–297.]

ДЕРИДА, Ж. *Писмеността и различието*. София: Наука и изкуство, 1998. [DERRIDA, J. *Pismenostta i razlichieto*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1998.]

ЖЕЧЕВ, Т. Национални особености в литературното развитие. – В: *Националното своеобразие в литературата. Материали от една теоретична конференция*. София: Български писател, 1966, с. 32–83. [ZHECHEV, T. Natsionalni osobenosti v literaturnoto razvitie. – V: *Natsionalното своеобразие в литературата. Materiali ot edna teoretichna konferentsiya*. Sofia: Balgarski pisatel, 1966, s. 32–83.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie. Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

КЪЛЪР, Дж. Поетика на романа. – *Език и литература*, LIV, 1999, № 2, с. 34–53. [CULLER, J. Poetika na romana. – *Ezik i literatura*, LIV, 1999, № 2, s. 34–53.]

ЛЕВИ-СТРОС, Кл. *Структурална антропология II*. София: Христо Ботев, 1995. [LÉVI-STRAUSS, C. *Strukturalna antropologiya II*. Sofia: Hristo Botev, 1995.]

МУТАФОВ, Е. *Бъди невероятен. Книга за Радичков*, София: Свободно поетическо общество, 1998. [MUTAFOV, E. *Badi neveroyaten. Kniga za Radichkov*. Sofia: Svobodno poeticheskо obshtestvo, 1998.]

НЕДКОВ, З. Смях по български. – *Пламък*, XXV, 1981, кн. 3, с. 166–172. [NEDLOV, Z. Smyah po balgarski. – *Plamak*, XXV, 1981, kn. 3, s. 166–172.]

ПЕЛЕВА, И. Бележки. – В: Й. РАДИЧКОВ. *Събрани съчинения*. Т. 5. Новели. София: Нике, 2014. [PELEVA, I. Belezhki. – V: Y. RADICHKOV. *Sabrani sashineniya*. Т. 5. Noveli. Sofia: Nike, 2014.]

ПЕЛЕВА, И. *Йордан Радичков. Дума, разказ и тъга*. София: Просвета,

2004. [PELEVA, I. *Yordan Radichkov. Duma, razkaz i taga*. Sofia: Prosveta, 2004.]

ПЕЛЕВА, И. Между финала и началото. – Послеслов към: Й. РАДИЧКОВ. *Събрани съчинения*. Т. 4. Разкази 1997–2000. Разкази за деца. Разкази, непубликувани в авторски книги. София: Нике, 2014, с. 651–694. [PELEVA, I. *Mezhdu finala i nachaloto*. – *Posleslov kam: Y. RADICHKOV. Sabrani sachineniya*. Т. 4. Razkazi 1997–2000. Razkazi za detsa. Razkazi, nepublikuvani v avtorski knigi. Sofia: Nike, 2014.]

Речник за чуждите думи в българския език. Второ фототипно изд. София: Издателство на Българската академия на науките, 1993. [*Rechnik na chuzhdite dumi v balgarskiya ezik*. Vtoro fototipno izd. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1993.]

СПАСОВА, К. *Модерният мимезис. Саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. [SPASOVA, K. *Moderniyat mimesis. Samorefleksiya v literaturata*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2021.]

ТОДОРОВ, Цв. *Поетика на прозата*. София: Народна култура, 1985. [TODOROV, T. *Poetika na prozata*. Sofia: Narodna kultura, 1985.]

Френско-български речник. Второ стереотипно издание. София: Изд. на Българската академия на науките, 1972. [*Frensko-balgarski rechnik*. Vtoro stereotipno izdanie. Sofia: Izd. na Balgarskata akademiya na naukite, 1972.]

ФРОЙД, З. *Въведение в психоанализата*. София: Наука и изкуство, 1990. [FREUD, S. *Vavedenie v psihoanalizata*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.]

ФУКО, М. *Думите и нещата. Археология на хуманитарните науки*. София: Наука и изкуство, 1992. [FOUCAULT, M. *Dumite i neshtata. Arheologiya na humanitarnite nauki*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992.]

ШЛЕГЕЛ, Фр. Критически фрагменти. – В: *Естетика на немския романтизъм*. Съст. И. Паси. София: Наука и изкуство, 1984, с. 143–160. [SCHLEGEL, F. *Kriticheski fragmenti*. – V: *Estetika na nemskiya romantizam*. Sast. I. Pasi. Sofia: Nauka i izkustvo, 1984, s. 143–160.]

ЯКОБСОН, Р. Взгляды Боаса на грамматическое значение. – В: Р. ЯКОБСОН. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985, с. 231–238. [JAKOBSON, R. *Vzglydy Boasa na grammaticheskoe znachenie*. – V: R. JAKOBSON. *Izbrannye raboty*. Moskea: Progress, 1985, s. 231–238.]

AUTOTEXTUALITY IN RADICKOV'S FICTION

Abstract. Initially, the article brings together two areas. The first is thematic: attention is paid to some, albeit discreet, glimpses of current, topical, acutely political issues in Radichkov's fiction prose from the 1960s–1970s. But even more important is the second – the poetic one: the techniques through which the political theme enters the narrative. It is here that the concept of autotextuality is introduced as a key operational concept. From here on, we proceed to examine the ways in which it operates in Radichkov's prose. Two such forms are examined – of a folkloric and a specifically literary type, with the emphasis on the latter. The “soft”, veiled, elusive subversion of this technique is examined on a two-fold level: first, in relation to the ideological norms of the era, and second – in relation to literary (linguistic) norms.

Keywords: Radichkov, autotextuality/autocitation, autoreferentiality, metafiction, mise en abyme

Plamen Antov, Prof. DSc.

ORCiD ID: 0000-0002-7156-7536; WoS ID: AAV-4242-2020

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: plamentantov@mail.bg

Иван Георгиев, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

АВТОТЕКСТУАЛНА ЛАЙТМОТИВНА ТЕХНИКА. НЯКОЛКО ЕСЕТА ОТ ТОМАС МАН (И „ДОКТОР ФАУСТУС“)

Резюме. Томас Ман е един от най-изявените автотекстуални автори, който сам коментира ключовата роля на лайтмотива за собственото си творчество. Според основната теза на настоящата статия връзките между неговите произведения се обуславят от своеобразна автотекстуална лайтмотивна техника. В изложението се изяснява какво представляват автотекстуалните лайтмотиви и по какви начини тяхното развитие свързва различни произведения на автора. Статията проблематизира границите между белетристиката и есеистиката (в частност между романа и есето) на Томас Ман през два примера за автотекстуални лайтмотиви, чието ядро е ориентирано към ключовия за автора проблем за връзката между гения и болестта.

Ключови думи: Томас Ман, автотекстуалност, лайтмотив, роман, есе

Настоящото изследване стъпва на две ключови понятия, които заема от литературната и музикалната теория. Това са понятието за автотекстуалност на Радосвет Коларов (развито в неговата монография от 2009 г. „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“¹) и понятието за лайтмотив, което се поражда и развива в музикална среда, но от един момент нататък напуска нейните граници и навлиза в литературата. Срещата на автотекстуалността и лайтмотива настоящият текст нарича *автотекстуална лайтмотивна техника*. Тя се разгръща особено ясно в творчеството на Томас Ман. Казано накратко, автотекстуалната лайтмотивна техника се свежда до употребата на лайтмотиви на автотекстуално равнище (т. е. отделни лайтмотиви се развиват не само на нивото на отделната творба, но и на автотекстуално ниво).

Обхватът на автотекстуалната лайтмотивна техника е трудно измерим. За да може работата на автотекстуалната лайтмотивна техника да се изследва пълноценно, е необходимо да се премине през всичко, което авторът някога е написал. Анализът трябва да проследи в детайли генерирането, развитието и пресичането на даден лайтмотив с други мотиви или лайтмотиви и какво ли още не. Необозрима задача в рамките на един отно-

¹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009.

сително кратък текст. Претенцията на настоящата статия се ограничава до въвеждателната функция и затова в нея се изясняват два въпроса: 1) какво представлява автотекстуалната лайтмотивна техника; 2) как с нейна помощ в есеистиката и белетристиката на Томас Ман се развива метафоричен понятиен апарат, с който се тематизират фигурата на гения и измеренията на гениалното.

Какво представлява автотекстуалната лайтмотивна техника, или как автотекстуалността се отнася към лайтмотива?

Автотекстуалният подход позволява творчеството на един автор да се разглежда едновременно като една творба и като набор от творби. През него може да се декодират общите точки в различните произведения на автора, които (защото са продукт на един и същи творчески субект) претендират за гарантирано функционална интерпретативна общност. Подходът на Радосвет Коларов залага на креативните възможности на повторението и именно затова автотекстуалността търси повторителност на всички текстови равнища. Повторението произтича от „дискурсивното желание“, което е свързано със стремежа да се изчерпи определена творческа идея. В даден момент от своето развитие тя се превръща в „сноп от алтернативи“, които впоследствие се разгръщат като набор от актуалности (реализирани алтернативи) и потенциалности (латентно възбудими алтернативи). За да теоретизира този процес, Радосвет Коларов въвежда термините „пораждаща матрица“ и „мотивна мрежа“. „Пораждащата матрица“ представлява виртуален пораждащ механизъм, който се конструира в движение (не е статичен, а динамичен). „Мотивната мрежа“ (която може да се яви и като „разпръсната мотивна мрежа“) се отнася по-директно към художествените условия и се свежда до матрица (Радосвет Коларов говори за „виртуална фигура“), изградена от комбинацията на мотиви, която разкрива преходната ментална структура на трансформацията на един текст в друг.² Свързването и повторението на мотиви използват механизмите на паметта и работят едновременно в двете посоки – реферират напред и назад, припомнят и предвещават. Повторението позволява в същото да се открие различното, а в различното – същото. По този начин се организира конструктивния потенциал на цялата повторителна система, независимо дали тя ще бъде разглеждана като „пораждаща матрица“, или „мотивна мрежа“.

² КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 175: „Виртуална фигура“ представлява междинна степен на трансформация на един текст в друг, конструирана в менталното пространство и невиняги видима в текстовете. Именно мотивите осигуряват своеобразен достъп до тази ментална структура, връзките между тях оформят динамична мрежа, а те самите „могат да прекъсват, преформатират, селективно да възбуждат части от първоначалната траектория, да образуват нови конфигурации“. Въпросната фигура работи задкулисно и поражда нови текстове, функционирайки като тяхна матрица; тя се образува от паметови елементи и изследователят единствено може да я възстанови.

Основните точки в теорията на автотекстуалността са: матрица, повторение, сътворение, памет, мотив, динамика.

С термина „лайтмотив“, от друга страна, най-общо се означава водещият мотив в дадено произведение³, принадлежащо към темпоралните изкуства⁴ (времето е категориално условие за разгръщането на лайтмотива), около който гравитират други второстепенни или вторични мотиви. Той има конструктивна стойност за структурата на творбата. През повторението на определени формули и техните вариации на асоциативен принцип се изгражда абстрактен прототипен модел на определена (водеща) тема.⁵ Основавайки се на него, лайтмотивната техника позволява произвеждането и модифицирането на различни значения в рамките на повторителната система. Повторенията създават условия за свързването на вече съществуващи и изграждането на нови асоциации; в същото време те винаги съхраняват паметта за своите минали употреби и очертават траекториите на новите си проявления.

Основните точки в техниката на лайтмотива са: основа, повторение, сътворение, вариация, асоциация, памет, динамика.

Общите точки между автотекстуалната теория и лайтмотивната техника са очевидни. Самият Радосвет Коларов неслучайно прави аналогия с лайтмотивите, когато концептуализира автотекстуалното повторение на теми и мотиви.⁶ И в двата случая конструктивното повторение се приважда като „механизъм на текстуалността“⁷; то удържа паметовите следи и позволява двупосочното движение между елементите в повторителната система напред и назад. В същото време благодарение на него се конструира абстрактен модел (като асоциативен прототип или „пораждаща матрица“). Той е динамичен и се реализира на различни равнища като устойчива и(ли) вариативна формула. При автотекстуалната теория става въпрос за „мотивна мрежа“, която се свежда до свързани и взаимозависими мотиви, докато лайтмотивът винаги се явява като водещ мотив сред редица периферни мотиви, които уплътняват художествената атмосфера.

³ От нем. *leiten* – вода.

⁴ Лесинг обособява подобна група „изкуства, чието подражание се извършва във времето“ (ЛЕСИНГ, Г. Е. *Лаокоон, или за границите на живописата и поезията*. София: Наука и изкуство, 1978, с. 38).

⁵ Вж.: BRIBITZER-STULL, M. *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press, 2015. Авторът разглежда особеностите на лайтмотивната техника (в частност при Вагнер), които позволяват трансмедиацията ѝ в други изкуства (в частност киното).

⁶ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 43: „По аналогия с повторението, преутвърждаващо и модифициращо дадена идея, с действието на лайтмотивите в дадена творба авторът повтаря и обиграва определени теми и мотиви през своето творчество, по-дискретно, с по-слаба интензивност или настойчиво и невротично, отново и отново, подлагайки ги на проверка и преоценка“. Връзката между автотекстуалността и лайтмотивността може да се забележи и в бел. 60.

⁷ Нещо, за което етимологията на думата „мотив“ подсказва при понятията за „лайтмотив“ и „мотивна мрежа“.

Къде тогава автотекстуалността и лайтмотивността се разминават? От една страна, лайтмотивът обикновено се разгръща в рамките на едно произведение (при все че носи в себе си интертекстуален потенциал), докато автотекстуалното изследване задължително предполага повече от една творба. Въпреки това дадени автори могат да бъдат определени като силно автотекстуални (Томас Ман се вписва в тази група), независимо дали установяването на връзки между творбите в рамките на тяхното творчество е продукт на целенасочен творчески акт, или не. Самият Томас Ман твърди, че „цялото творчество през един живот си има своите лайтмотиви, които са опит да се създаде единство, да се почувства единството, да се представят в единичната творба всички останали“⁸. Това означава, че дори и да не твори с автотекстуална интенция, неговата представа за творчеството е поначало автотекстуална.

Друго ключово различие. За целите на автотекстуалния анализ (който обикновено са свързани с експлицирането на самата автотекстуалност) може да се вземе който и да е мотив, споделен между две или повече произведения в рамките на едно авторово творчество. На свой ред лайтмотивът, независимо дали пронизва няколко произведения, или не, трябва да бъде мислен като водещ мотив, който би могъл да послужи за декодирането на творбата или творчеството. Дали акцентирането върху една мотивна мрежа не я превръща във водеща в рамките на автотекстуалния анализ и дали в рамките на творбата или творчеството може да съществуват повече от един водещи мотиви, са въпроси, които към този момент остават отворени. Разбирането за автотекстуалната лайтмотивна техника в настоящото изследване се редуцира до водещите мотиви в рамките на едно авторово творчество, които могат да бъдат разглеждани като лайтмотиви с помощта на автотекстуалния инструментариум.

Автотекстуалността и лайтмотивът могат да бъдат мислени и в отношенията на виртуално и актуално. Така, ако автотекстуалността предполага определена поражаваща матрица на нивото на виртуалното, то лайтмотивът се актуализира в плана на израза. Това е друг вариант на „виртуалната фигура“ в концепцията на Радосвет Коларов – структура, която представлява междинна степен на трансформация на един текст в друг, конструирана в менталното пространство и невиннаги видима в текстовете. Въпросната фигура работи задкулисно и поражда нови текстове, функционирайки като тяхна матрица; тя се образува от паметови елементи и изследователят единствено може да я възстанови. Именно мотивите осигуряват своеобразен достъп до тази ментална структура, връзките между тях оформят динамична мрежа, а те самите „могат да прекъсват, преформатират, селективно да възбуждат части от първоначалната траектория, да образуват нови конфигурации“⁹.

⁸ МАН, Т. Въведение във Вълшебната планина. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1978, с. 207.

⁹ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 175.

Есеистика и белетристика

Възможността за реконструкция на менталната структура е един от аспектите на автотекстуалността, който позволява на Радосвет Коларов да реабилитира фигурата на автора (след като структурализмът и деконструкцията са я направили на пух и прах), като я завърне към по-консервативните представи за извънлитературен индивидуален психологически субект на творчеството. Това дава основание в хода на автотекстуалния анализ да се използват и други съчинения, бележки, писма, чернови, есета, интервюта, изказвания, произведения от определен автор. Всички те следва да се припознаят като съставна част на неговото творчество, тъй като са продукт на същата индивидуалност.

Тъй като в настоящото изложение обект на изследване са автотекстуалните лайтмотиви в творчеството на Томас Ман, трябва да се отбележи, че тяхното движение не се ограничава единствено до неговите художествени произведения. Настоятелна саморефлексивност и критическата продуктивност на автора установяват значителна кохерентност между неговата есеистика и неговата белетристика. Ще бъдат използвани два примера за илюстрация на това явление.

Болест – здраве – гений

В есетата си Томас Ман свързва различни понятия на лайтмотивен принцип – различни лексеми постепенно се понятизират и приобщават към общо конотативно ядро. Като пример могат да се приведат две антитезисни понятийни вериги в „Гьоте и Толстой“¹⁰, с които се означават съответно здравите и болните гении: 1) *здраве, природа, наивно, обективно, здраво, класично, пластично, благородно (Гьоте и Толстой)*; 2) *болест, дух, сентиментално, субективно, патологично, романтично, свободно, критично (Шилер и Достоевски)*. По този начин се изработва своеобразен метафоричен речник, с който се говори най-общо за гения и гениалното. Той до голяма степен е наследен от автори в традицията на Немския романтизъм и постромантизъм като Шопенхауер, Ницше, Шилер и др. Този своеобразен терминологичен апарат се експлоатира настоятелно както в есеистиката, така и в художествените произведения на Томас Ман. Ако наборът от текстове се разшири, към тези две понятийни вериги би трябвало да се приобщат и други инструментални метафори, които тематизират вътрешния живот на твореца във и извън творческия процес. Сред тях са метафорите за *студ и пламенност, за трезвост и опиянение* и др.

Какви са точните отношения между всички елементи в парадигмата на гениалното и каква точно е позицията на Томас Ман по отношение на

¹⁰ МАН, Т. Гьоте и Толстой. Фрагменти към проблемата за хуманността (1925). – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2. София: Наука и изкуство, 1976, с. 62–166.

гения, са дълги и сложни въпроси. Тук тезите на Томас Ман се редуцират до две: 1) геният е между духа и природата, схващани като болест и здраве; 2) геният представлява особена болест, аномалия, която е човешка, усилва човешкото, довежда го до крайност и по този начин едновременно го надхвърля и съхранява. Съчетанието на двете тези определя основното значение на една от вариативните асоциативни вериги, които може да се (ре)конструират като автотекстуален мотив в творчеството на автора. За да се докаже тази хипотеза обаче, естествено, е необходимо развитието на автотекстуалния лайтмотив да се проследи отблизо във всички творби на Томас Ман.

За настоящата статия е невъзможно изпълнението на подобна задача. Вместо да се проследява цялостното движение на болестно-гениялния автотекстуален лайтмотив, в нея ще се разгледа само едно негово леко потрепване.¹¹ Като се вземе предвид важното място, което повторението заема и при автотекстуалността, и при лайтмотива, във фокуса на изследването попада един повторен (или по-точно потретен) пасаж. Настоятелното му присъствие в (поне) три разнотипни текста на Томас Ман, появили се в общи линии синхронно, подсказва, че неговата функция в изграждането на общото значение на трите произведения е ключова.

Въпросният пасаж се явява по следния начин:

„Достоевски – с мярка“ (1946)

Болест – преди всичко зависи кой е болен, кой е луд, кой – епилептик или паралистик: един посредствен глупак, при когото болестта е лишена, разбира се, от всякакъв духовен и култивиращ аспект, или един Ницше, един Достоевски. [...]

Истината е, че без болест животът никога не е минавал и *едва ли има по-глупава фраза от тази, че „от болното може да се роди само болно“* [А]¹². В живота няма предвзетост и спокойно може да се каже, че *творческата, стимулиращата гениялност болест, болестта, която преодолява препятствията като смел конник, скачащ в неустрашимо опиянение от скала на скала, му е хиляди пъти по-мила от тътрещото краката си здраве* [Б]. Животът не е придирчив и съвсем не прави никаква *нравствена разлика между здраве и болест* [В]. Той сграбчва безстрашния плод на болестта, поглъща го и го смила и щом се заеме с него, този плод става здраве. Цяла тълпа, цяло поколение възприемчиви и напълно здрави момци се нахвърля на творението на болния гений, когото именно болестта е направила гениялен, възхищава му се, възхвалява го, прави го свой кумир, понася го със себе си, видоизменя го, завещава го на културата, която живее

¹¹ Тук е необходима една уговорка. Автотекстуалните лайтмотиви могат да се проявяват на всички текстови равнища – от употребата на определени фонемни и графемни през плана на израза и плана на съдържанието до елементи на композицията. Обикновено развитието на един автотекстуален лайтмотив се осъществява на повече от едно ниво. Най-забележимата проява на автотекстуалния лайтмотив обаче се оказва повторението в плана на израза.

¹² По този начин – в курсив, последван от съотв. буквени индекси – ще означим паралелите между откъсите от трите творби, предложени тук.

не само от домашния хляб на здравето. Те всички ще се кълнат *в името на великия болен* – те, които благодарение на *неговата* лудост са избавени вече от необходимостта да бъдат луди. От *неговото* безумие ще се хранят те в своето здраве и у тях *той* [Г] ще бъде здрав.¹³

„Доктор Фаустус“ (1947)

Искам още да кажа, че *една творческа, даряваща гениалност болест, болест, при която летиш, минаваш в галоп през всички препятствия, прескачаш в неустрашимо опиянение на буен кон от скала на скала, е хиляди пъти по-предпочитана от живота, отколкото потърпелото се пеш здраве* [Б]. Никога не съм чувал по-голяма глупост от тая, че от болното можело само болно да произлезе [А]. Животът не е придиричлив и пет пари не дава за морал [В]. Той улавя дръзновения продукт на болестта, изяжда го, асимилира го и още щом се заеме с него, това вече е здраве. Пред факта на всепобедния ход на живота, любезни, всяка разлика между болест и здраве изчезва. Цяла тълпа, цяло поколение яки, здрави, възприемчиви младежи се нахвърля върху произведението на болния гений, на гения, който е такъв вследствие на болестта, възхищава се, възхвалява и въздига делото му, продължава го, видоизменя го по своему, прави го достойние на културата, която не живее само с домашен хляб, но и с даровете и отровите на аптеката „Благой вестители“.

[...]

Ти ще станеш знаме, ще посочиш пътя към бъдещето, *в твоето име* ще се кълне младежта, която благодарение на *твоето* безумие няма да е нужно да бъде и тя безумна. От *твоето* безумие тя ще се закърми със здраве и в нея *ти* [Г] ще си здрав.¹⁴

„Философията на Ницше в светлината на нашия опит“ (1947)

От значение е преди всичко кой е болен: дали болният е някой посредствен глупак, при когото болестта е лишена, разбира се, от всякакъв духовен и култивиращ аспект, или е един Ницше, един Достоевски.¹⁵

Хронологията на публичните появи на пасажа изглежда по следния начин: 1) „Достоевски – с мярка“ (1946); 2) „Доктор Фаустус“ (1947); „Философията на Ницше в светлината на нашия опит“ (1947). Кога обаче въпросният пасаж се появява за първи път? Според изложеното във „Възникването на „Доктор Фаустус“ (1949) Томас Ман работи върху разговора с дявола от средата на декември 1944 г. до 20 февруари 1945 г., докато статията върху Достоевски, предназначена за предговор към издание с няколко не-

¹³ МАН, Т. Достоевски – с мярка. Въведение към едно американско еднотомно издание на избрани романи и повести от Достоевски (1946). Прев. С. Джамджиев. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2, с. 471.

¹⁴ МАН, Т. *Доктор Фаустус*. *Животът на немския композитор Адриан Leverkюн, разказан от един негов приятел*. Прев. С. Джамджиев. София: Народна култура, 1967, с. 321.

¹⁵ МАН. Т. *Философията на Ницше в светлината на нашия опит* (1947). Прев. С. Джамджиев. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2, с. 481.

гови повести, е написана между 4 и 16 юли 1945 г.¹⁶ Дали работата по статията върху Достоевски не води до промени и в разговора с дявола, е въпрос, чийто отговор е труден за откриване и не представлява предмет на настоящото изследване. Важното в случая е, че трите текста възникват в общ темпорален и идеен контекст¹⁷ и споделят тесни взаимовръзки помежду си¹⁸ – носят общ дух и са подчинени на основната идея за връзката между гения и болестта. Въз основа на гореизложеното може с относителна сигурност да се приеме, че първичният вариант на пасажа се появява в XXV глава от „Доктор Фаустус“. Това означава, че в есетата върху Достоевски и Ницше въпросният откъс се явява като автотекстуален цитат; тогава художественият свят на романа се оказва генеративен първоизточник на значенията, които трите текста споделят помежду си – романовото генерира есеистичното.

Пасажът, в който се разгръща темата за връзката между болестта и гения, възниква и се изразява по специфичен начин за първи път в дискурса на художественото произведение; в аналогичен вид обаче той може да се пренесе от художественото в нехудожественото произведение. Кое прави преноса възможен? Частният отговор засяга случая Томас Ман. Есеистичният стил на писане на автора произтича от неговата разказвателна позиция, която е обикновено третолична, но никога неутрална (и винаги натоварена като текст и подтекст); стилът е инструментът, който позволява абстрактната идеална тема да преминава границите между жанровете с еднакъв (или почти еднакъв) израз, без това да генерира напрежение между казаното в текста (като съдържание и форма) и неговия жанр. Общият отговор се отправя към проблема за граници на жанровата конвенция, в които условията, свързани с романовия и есеистичния дискурс, се оказват твърде неопределени. Структурата и на двата жанра понася множество разнотипни дискурси, което прави тяхното формално определение винаги релативно; тогава единствената възможност за определяне на жанра се оказва собствената му неопределимост.

Настоящият текст няма да се задълбочава повече в изследването на въпроса за жанровата конвенция. За сметка на това анализът ще се ориентира с повече конкретика към разликите между трите варианта на анализирания откъс.

В „Достоевски – с мярка“ пасажът се явява в най-разгърнатия си вариант. Може да се приеме, че той се състои от три фрагмента, които при

¹⁶ Вж.: МАН, Т. Възникването на „Доктор Фаустус“. Романът на един роман (1949). – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 1, с. 357–373.

¹⁷ „Достоевски – с мярка“ се появява много скоро след създаването на XXV глава от „Доктор Фаустус“, а „Философията на Ницше в светлината на нашия опит“ – веднага след приключването на романа.

¹⁸ Самият Томас Ман извежда близостта между художествения свят на романа си и света на Достоевски във „Възникването на „Доктор Фаустус“. Романът на един роман“ така: „В тази епоха от моя живот, която преминаваше под знака на „Фаустус“, интересът ми към апокалиптично-гротескния болезнен свят на Достоевски решително надделяваше над по-дълбоката ми иначе склонност към омировската мощ на Толстой“ (цит. изд., с. 370).

другите два текста се разместват до голяма степен произволно и с оглед на функциите на пасажа в съответния текст. Те могат да се систематизират така: 1) въвеждащ фрагмент, в който се извежда връзката между болестта и гения като индивидуална личност („преди всичко зависи кой е болен“); 2) разгръщане на тезата за културната роля на гения, чиято болест диалектически заздравява културата; 3) синтезиране на тезата, според която лудостта/безумието на гения избавя неговите следовници от лудостта/безумието.

Първият фрагмент отсъства в „Доктор Фаустус“, понеже мотивът за връзката между гения и болестта е положен в семантичния център на творбата и затова няма нужда да бъде въвеждан. В „Доктор Фаустус“ аргументът се обогатява, за да може да се уплътни художественият ефект от него. Във „Философията на Ницше в светлината на нашия опит“ пък присъства само въвеждащият фрагмент от първия вариант. Темата на откъса и позицията на Томас Ман обаче са същите. Именно затова може да се приеме, че цитата на пасажа в есето върху Ницше изпълнява ролята на интертекстуална референция към предходните текстове, която обуславя принадлежността им към общ контекст.

Впечатление прави, че двата варианта на пасажа (съответно от „Достоевски – с мярка“ и „Доктор Фаустус“) се припокриват много плътно – както формално, така и съдържателно. В есето върху Достоевски пасажът се появява при тематизацията на „болестта като величие или на величието като болест“, докато в романа за съвременния Фауст пасажът е част от ницшеанския дискурс на ценностна преоценка. При явяването на пасажа в двата текста обаче съществува една особено значима разлика – различен е субектът на изказа. В есето, разбира се, субект на изказа е самият автор; в романа обаче ситуацията се усложнява, тъй като авторството на изказването е споделено между автора на художествения свят и един, двама или трима от неговите герои. Откъсът представлява: веднъж, думи на дявола; втори път, част от бележките на Адриан Леверкюн, в които е записан разговорът на композитора с дявола; и трети път, препис на същите тези бележки в разказа на Серенус Цайтблом за живота на негови приятел. Романът на Томас Ман поддържа колебанието между реалното и въобразеното присъствие на дявола (същото колебание, чиято продуктивна стойност дяволът възхвалява в своята полемика с Адриан), което прави първичния източник на изказването проблематичен и от гледната точка на реалистичното повествование. Колебанията могат да останат на това равнище, ако читателят доверчиво приеме твърдението на биографа, че съвестно е преписал дословните думи на своя приятел; в противен случай структурата на художествения свят ще ги принуди да продължат да се размножават. Така или иначе обаче, в рамките на повествованието коментираният пасаж съществува като цитат (независимо дали просто цитат, или цитат на цитат).

Множественият характер на субекта на изказа в романа разкрива сложното отношение между художествения свят и неговия автор. Това съз-

дава условия, в които твърдението на Томас Ман, че е възложил представянето на демоничното само на „една хуманно благоговейна и проста душа“¹⁹, се оказва проблематично. Ако се приеме, че в есетата си Томас Ман изразява своята автентична лична позиция (или поне автентичната лична позиция на своето социално амплуа), тогава в романа авторовата позиция върху връзката между гения и болестта дисперсно се разлага в художествения свят и в цитирания откъс (и неговия контекст) се колебае между три от основните персонажи в „Доктор Фаустус“.

Още нещо. Отсъствието на въвеждащия фрагмент в „Доктор Фаустус“ не е случайно. Неговият център е свързан с въпроса „кой е болен“, чийто отговор синтагматично води до имената на Ницше и Достоевски. Техните имена обаче няма как да се появяват върху страниците на романа („за Ницше“), защото в художествения свят композиторът Адриан Леверкюн заема мястото на „болния гений“. Същото обстоятелство обуславя смяната на лицето при представянето на „великия болен“, който чрез своята болест заздравява културата, в края на „Достоевски – с мярка“ и „Доктор Фаустус“ – в есето върху Достоевски геният (на Достоевски) е представен като обобщена третолична фигура, докато в романа със същите думи дяволът се обръща (във второ лице) към единичния гениален герой на повествованието. Споделеният контекст между трите текста поставя тримата болни в една и съща позиция, като ги превръща в герои на своето време. Ако се върне въпросът за хронологията, или Леверкюн трябва да бъде мислен като герой на епохата по модела на Ницше и Достоевски, или, ако в автотекстуален план анализираният пасаж се появява за първи път в романа на Томас Ман, Ницше и Достоевски (концептуални персонажи от есетата на автора) трябва да бъдат мислени като герои на епохата по модела на Леверкюн.

В настоящото изложение не се обръща внимание на онези части от текстовете, които имат отношение към дискурса на конкретното произведение и няма как да се появят в друго. Необходима е още една уговорка. За целите на изследването се използват преводи на анализирания текстове, тъй като коментарът върху откъсите се ориентира по-скоро към техните семантични и структурни, а не толкова лексикални разлики. Въпреки че преводачът на трите текста е един и същ, не се изключва възможността част от разминаванията при повторението на откъса да са следствие от различните преводачески решения. И все пак езиковите разлики между патетичния тон на автора в от „Достоевски – с мярка“ и ироничния тон (и умишлено niskия стил регистър) на дявола от „Доктор Фаустус“ са неизбежни.

Целите на тази статия са по-скоро илюстративни и не претендират за изчерпателност на темата. Изведените примери съзнателно редуцират измеренията на автотекстуалните лайтмотиви в творчеството на Томас Ман, за да демонстрират по-отблизо поне част от механизмите, които хвърлят

¹⁹ МАН, Т. *Възникването на „Доктор Фаустус“*, с. 312.

мостове между есеистиката и белетристиката на автора, изграждайки основни(те) значения в неговото творчество; значения, които съществуват в общ контекст, в който границите между жанровете се оказват условни, а тяхното преминаване – конструктивно.

ЛИТЕРАТУРА

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ЛЕСИНГ, Г. Е. *Лаокоон, или за границите на живописца и поезията*. Прев. Иван Атанасов. София: Наука и изкуство, 1978. [LESSING, G. E. *Laokoön, ili za granitsite na zhivopista i poeziyata*. Prev. Ivan Atanasov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978.]

МАН, Т. Въведение във Вълшебната планина. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 1. Съст. И. Паси, прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1978, с. 206–220. [MANN, T. *Vavedenie vav Valshebnata planina*. – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 1. Sast. I. Pasi, prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978, s. 206–220.]

МАН, Т. Възникването на „Доктор Фаустус“. Романът на един роман. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 1. Съст. И. Паси, прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1978, 294–436. [MANN, T. *Vaznikvaneto na „Doktor Faustus“*. Romanat na edin roman. – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 1. Sast. I. Pasi, prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978, 294–436.]

МАН, Т. Гьоте и Толстой. Фрагменти към проблемата за хуманността. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2. Съст. И. Паси, Прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1976, с. 62–166. [MANN, T. *Gyote i Tolstoy. Fragmenti kam problemata za humannostta*. – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 2. Sast. I. Pasi, Prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, s. 62–166.]

МАН, Т. *Доктор Фаустус. Животът на немския композитор Адриан Леверкюн, разказан от един негов приятел*. Прев. С. Джамджиев. София: Народна култура, 1967. [MANN, T. *Doktor Faustus. Zhivotat na nemskiya kompozitor Adrian Leverkyyun, razkazan ot edin negov priyatel*. Prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Narodna kultura, 1967.]

МАН, Т. Достоевски – с мярка. Въведение към едно американско еднотомно издание на избрани романи и повести от Достоевски. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2. Съст. И. Паси, прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1976, с. 462–477. [MANN, T. *Dostoevski – s myarka. Vavedenie kam edno amerikansko ednotomno izdanie na izbrani romani i povesti ot Dostoevski*. – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 2. Sast. I. Pasi, prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, s. 462–477.]

МАН. Т. *Философията на Ницше в светлината на нашия опит*. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2. Съст. И. Паси, прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1976, с. 478–511. [MANN. T. *Filosofiyata na Nitsshe v*

svetlinata na nashiya opit (1947). – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 2. Sast. I. Pasi, prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, s. 478–511.]

BRIBITZER-STULL, M. *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press, 2015.

AUTOTEXTUAL LEITMOTIF TECHNIQUE. FEW ESSAYS BY THOMAS MANN (AND “DOKTOR FAUSTUS”)

Abstract. Thomas Mann is one of the most prominent autotextual authors who himself has commented on the key role of the leitmotif for his own work. According to the main thesis of this article, the connections between his texts is determined by a peculiar autotextual leitmotif technique. The paper elucidates what autotextual leitmotifs are and in what ways their development connects different texts of the author. The paper problematizes the boundaries between fiction and essay (in particular between the novel and the essay) of Thomas Mann through two examples of autotextual leitmotifs, the core of which is oriented towards the author's key problem of the relationship between genius and disease.

Keywords: Thomas Mann, autotextuality, leitmotif, novel, essay

Ivan Georgiev, PhD student
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: iwan.s.georgiew@gmail.com

Йоанна Янева, студент

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РЕПЕРТОАРЪТ КАТО ВИД ПОВТОРЕНИЕ: АВТОЦИТАТНОСТ И ПАМЕТ ВЪВ „В ОЧАКВАНЕ НА ГОДО“ ОТ С. БЕКЕТ

Резюме. Статията разглежда абсурдистката драма на Самюъл Бекет „В очакване на Годо“ през призмата на автоцитатността, повторението и променящия се контекст. Въз основа на идеите на Жак Дерида за нестабилността на смисъла и контекста и на Радосвет Коларов за мотивната мрежа анализът поставя акцент върху липсата на вътрешна памет в самия фикционален текст. Първото и второто действие се възприемат като самостоятелни, но взаимно оглеждащи се текстове, които са свързани не чрез логическа последователност, а чрез ритмично повторение с вариации. Тази структура внушава усещане за цикличност и застой. Промените в образите на Поцо и Лъки се тълкуват като метатекстуални жестове, които разколебават линейната последователност на действията. Чрез отсъствието на спомен и постоянното повторение на едни и същи действия Владимир и Естрагон пък се оказват затворени в границите на един хронотоп на очакване. Така пиесата представя паметта не като източник на смисъл, а като механизъм на отлагане.

Ключови думи: памет, автоцитатност, репертоар, Самюъл Бекет, абсурдизъм

ВЛАДИМИР. Но не напразно съм изживял този дълъг ден и мога да ви уверя, че той е вече към края на своя репертоар.¹

В „Подпис, събитие, контекст“ (1972) Жак Дерида поставя под съмнение възможността за осъществяване на една стабилна комуникация чрез езика, показвайки, че всяко изказване е белязано от структурата на писмеността, за която са присъщи отсъствието, итерабилността и неуловимостта на контекста. И тъй като „един контекст не е никога абсолютно определен“², то той няма как да бъде и изчерпателно фиксиран. От друга страна, значението също никога не е окончателно, което пък прави всички опити за стабилна херменевтика невъзможни. Какво обаче се случва, когато контекстът демонстрира своята способност непрекъснато да се променя, а смисълът на изказването да остава в една

¹ БЕКЕТ, С. *В очакване на Годо*. Прев. Б. Петров. София: Фама+, 2024, с. 99.

² ДЕРИДА, Ж. Подпис, събитие, контекст. – В: *Пирон. Академично електронно списание за изкуство и култура*, бр. 14, 2017. Културен център на СУ „Св. Климент Охридски: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2017/06/Jacques-Derrida_Signature-Event-Context.pdf.

плаваща позиция, като следва посоката на предварително зададената промяна?

В основата си настоящият текст си поставя за цел да разгледа абсурдистката драма на Самюъл Бекет „В очакване на Годо“ (1952), като разгледа отношенията между първото и второто действие през перспективата на един подвижен контекст, който непрекъснато е следван от едно и също послание, разкриващо в своята основа празнотата на битието. Тази еднаквост ще бъде мислена като повторение, от което ще бъде породена представата за репертоар, представен като жест, който се изпълнява в рамките на един затворен промеждутък, белязан от същността на дадено място и определено време. От друга страна, ще го впишем в логиката на рутинното, ежедневното, на лишението от някаква извънредност събитие спрямо иначе обичайното състояние на героите в драмата. Цялата тази динамика между контекст и повторение ще бъде разглеждана през конкретиката на затвореното времепространство след залез-слънце, когато Владимир и Естрагон се срещат до една върба в нищото, след това се присъединяват Поцо и Лъки, като отново тяхната поява е в определен момент от вечерта, и най-сетне посещението на момчето, което създава предпоставки винаги да се случва тъкмо пред завършека на репертоарното чакане на Годо в края на вечерта. Не на последно място в рамките на тези кратки уводни думи очертаваме и теоретичната посока, през която ще проследим логиката на повторението в драматургичния текст на Бекет. Ако за целите на работата приемем, че езикът е една моделираща форма, която притежава способността да се пренася от един текст в друг, то повторението препращаща към паметовите конструкти, в чиято основа бихме могли да кажем, че е разположена самата *мотивна мрежа*. В „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“ (2009) Радосвет Коларов отличава мотивната мрежа като запазваща на моменти „цитатна близост между повърхнинната структура на различните текстови реализации, защото смисълът на нейното функциониране е диалогът между текстовете“³. В своето изследване той добавя още, че тя е като „матрица, която е изградена от комбинацията на мотиви; може да я опишем на наративно ядро, което се възпроизвежда в различни варианти“⁴. Бихме могли да мислим мотивната мрежа като една структура, която позволява на литературния текст да варира и развива своите теми чрез методи като комбинаториката и модулацията на мотивите. По този начин се създава смислово и формално разнообразие въпреки наличието на устойчиво наративно ядро. Този процес е възможен поради факта, че „мрежата е по-гъвкава от схемата, защото нейните трансформации не са просто момент от обновяването на стереотипното знание, а са цел“⁵. Мотивната мрежа е гъвкава наративна матрица, изградена от комбинации на мотиви, които се повтарят с творчески вариации. Тя е по-продуктивна от схемата, защото, от

³ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 134.

⁴ Пак там, с. 132.

⁵ Пак там, с. 134.

една страна, разчита на различие, а не на повторение, а от друга, поддържа литературната креативност. Като следваме така зададената посока, изниква още един казус, фокусиран върху въпроса какво се случва, когато две действия, концептуално оформени като цялостен и завършен текст, вътрешно общуват като независими едно от друго на принципа на автоцитата, без да поддържат помежду си ясна представа за *вътрешна-памет*. Успоредно с *мотивната мрежа* текстът ще въведе и едно второ равнище, фокусирано върху проблема с паметта, като се опита да направи разграничение между *външна-памет* и *вътрешна-памет*, функциониращи като опозиционна двойка по отношение на текста на Самюъл Бекет. Липсата на ясно разграничена *вътрешна-памет* между двете действия във „В очакване на Годо“ ще бъде централна за разбирането на драмата през призмата на автоцитата и повторението. Макар действията формално да представят различни моменти от времето, ефектът от това наблюдение се постига чрез една *външна-памет*, която пък ще бъде присъща за отстранения поглед на читателя или зрителя, за когото е присъща външна позиция спрямо същността на фикционалния свят. Така структурната и тематичната идентичност, при които началото на второто действие не следва логически и последователно края на първото, репродуцират събитийността в текста до ехо, до една вариация на вече случило се. Повторението тук не е само механична реплика на вече изказано или извършено, а по-скоро форма на отлагане, която блокира линейността на развитието и поставя във фиксирана позиция персонажите в пространството на един затворен хоризонт на очакване. Именно в това отлагане, в тази монотонност на повторението, драмата разгръща в пълнота логиката на абсурдизма, при която паметта се размива, идентичността се фрагментира, а езикът престава да бъде носител на смисъл, защото се превръща в ритуал без съдържание. Автоцитатността между двете действия не просто подсилва усещането за цикличност и застой, но също и маркира отказа на текста от развитие. Тя задава рамката на репертоарното изпълнение, като показва как едно и също повторено с минимални вариации, както посочва Радосвет Коларов, създава вътрешен диалог не толкова между героите, колкото между различните пластове на самия текст. В този смисъл драмата на Самюъл Бекет се явява като пример за паметовите конструкции, при които паметта не е гаранция за смисъл, а инструмент за съпротива срещу линейната логика на наратива, загубила края на своята нишка в опустошителната криза на духа, присъща за XX век.

Онова, което отключва функцията на автоцитатността като диалог между първото и второто действие на драмата на Бекет, е отсъствието на *вътрешна-памет*. Липсата на спомен за вече преживяното от Владимир и Естрагон, на което е подложено всичко случило се в миналото, надхвърля границите на самия текст, като тази своеобразна игра на празнота се наблюдава още в самото начало на пиесата, когато читателят или зрителят би могъл да достигне до заключението, че двамата главни персонажи вече са били на това място. Във вътрешната логика на действието обаче се въвежда процесът на разколебаване, който ще бъде поддържан до края:

ЕСТРАГОН. Вече идвахме вчера.
 ВЛАДИМИР. А, не, този път бъркаш.
 ЕСТРАГОН. Какво правихме вчера?
 ВЛАДИМИР. Какво правихме вчера ли?
 ЕСТРАГОН. Да.
 ВЛАДИМИР. Ами... (*Разсърдва се.*) Бива те да разколебасеш човека, радвай се!
 ЕСТРАГОН. Според мен бяхме тук.
 ВЛАДИМИР (*оглежда се*). Познато ли ти е мястото?
 ЕСТРАГОН. Не съм казал такова нещо.
 ВЛАДИМИР. Виждаш ли!
 ЕСТРАГОН. Това не значи нищо. (с. 14)⁶

ESTRAGON. Nous sommes déjà venus hier.
 VLADIMIR. Ah non, là tu te goures.
 ESTRAGON. Qu'est-ce que nous avons fait hier
 VLADIMIR. Ce que nous avons fait hier?
 ESTRAGON. Oui.
 VLADIMIR. Ma foi... (*Se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.
 ESTRAGON. Pour moi, nous étions ici.
 VLADIMIR. (*Regard circulaire.*) L'endroit te semble familier?
 ESTRAGON. Je ne dis pas ça.
 VLADIMIR. Alors?
 ESTRAGON. Ça n'empêche pas. (p. 21)⁷

Тази динамика на непрекъснато напомняне за вече случилото се ще поддържа диалога между двете действия до изричането на последната реплика в драматургичния текст. Отношенията между първото и второто действие са като между два отделни текста, които са способни да влязат в активен диалог помежду си, като следват концептуалната рамка на *мотивната мрежа*. Този акт на автоцитиране без *вънтрешна-памет* се отключва на две отделни равнища, които успяват да се засекат в общи положения. Най-напред отношенията между главните персонажи Владимир и Естрагон спрямо времепространството, на което са подчинени действията им, но също и образите на Поцо и Лъки, разгледани като вплетени по второстепенен начин спрямо водещата линия на действията. Общуването между тези две различни нива на действие бихме могли да проследим още веднъж през същата опозиционна двойка, изградена на принципа *вън-вътре*.

Външната перспектива задава посоката на развитие на образите на Поцо и Лъки. Тяхната поява в средата на първото действие отключва процес на двоен тип цитиране във второто. Цитатът обаче създава предпоставки за процес на хибридизация, който се явява като основание за появата на една

⁶ По този начин по-нататък ще се дават цитатите по цитирания бълг. прев.

⁷ По този начин по-нататък ще се дават цитатите по изд.: BECKETT, S. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.

нова сглобка при цитирането, защото се работи с минимум два контекста. Това от своя страна предполага някакво изменение. С намесата в основната сюжетна линия, фокусирана около времето, в което Естрагон и Владимир очакват появата на Годо, и в първото, и във второто действие Поцо и Лъки носят със себе си всички условия, които свидетелстват за бъдеща измяна в контекста. Това би могло пряко да бъде наблюдавано в първото действие, когато Поцо притежава отлично зрение, а Лъки говори, макар и по команда. Във второто действие обаче Поцо е сляп, а Лъки – нем. В регистъра на потенциалностите бихме могли да реконструираме на база казаното от Поцо, че преди Лъки да говори само по негова команда, е умел да мисли:

ВЛАДИМИР. Той мисли ли?

ПОЦО. Отлично. И на глас. Някога дори мислеше много приятно, можех да го слушам с часове. Но сега... (с. 44)

VLADIMIR. Il pense?

POZZO. Parfaitement. A haute voix. Il pensait même très joliment autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures. Maintenant... (р. 64)

Измененията в състоянията на Поцо и Лъки между двете действия не само че маркират промяна в техния статус, но също така функционират и като своеобразен метатекстуален жест, чрез който ирландският драматург разколебава възможността за линейно развитие на персонажите. Загубата на зрение при Поцо и на глас при Лъки във второто действие олицетворяват разпадането на когнитивните и комуникативните функции, които иначе поддържат представата за устойчив субект, способен да съхранява и възпроизвежда спомени. Тук се активира и второто равнище на автоцитатността, където текстът напомня за самия себе си, а паметта за вече случилото се се трансформира в негово отсъствие, в една празнина, около която се организира самият фикционален свят в абсурдистката драма. Диалогът между двете действия е възможен не поради сюжетната последователност, а поради ритмичното повторение с вариации, което поражда усещането за непрекъснатост, но без стабилна основа. Все пак „*човек не може два пъти да се изкъпе в същата гной*“ (с. 67) / *«On ne descend pas deux fois dans le même pus»* (р. 102). Как обаче стои въпросът за паметта в тази външна спрямо основната сюжета динамика, ограничена около моментите в очакване на Годо, конструкция? *Външната-памет*, която предполага отстранена гледа точка, успява да реконструира образите на Поцо и Лъки от първото действие, като отчете нововъведенията във второто, но *вътрешната-памет* в драматургичния текст, присъща за Естрагон и Владимир, достига само до точката на първото действие, без да има възможността да я припознае и във второто. На практика тяхната памет частично работи на предишното стъпало, на което са били позиционира-

ни Поцо и Лъки в началото на пиесата. Освен това те цитират само определена част от добре разгърнатите взаимоотношения между двойката „господар – роб“. Оттук се отключва и втората линия на автоцитирането, която бихме могли да определим като вътрешна. Това е моментът във второто действие, когато Естрагон и Владимир цитират отношенията между Поцо и Лъки, широко разгърнати в първото действие, като играят на тях:

ВЛАДИМИР. Не искаш ли да играем на нещо?

ЕСТРАГОН. На какво?

ВЛАДИМИР. Може да играем на Поцо и Лъки.

ЕСТРАГОН. Не я знам.⁸

ВЛАДИМИР. Аз ще бъда Лъки, а ти ще бъдеш Поцо. (*Заема позата на Лъки, наведен под тежестта на багажите. Естрагон го гледа смаяно.*)

Почвай!

ЕСТРАГОН. Какво трябва да правя?

ВЛАДИМИР. Ругай ме!

ЕСТРАГОН. Мръсник!

ВЛАДИМИР. По-силно.

ЕСТРАГОН. Гад, животно!

Владимир прави няколко крачки, връща се назад, все така наведен.

ВЛАДИМИР. Каж ми да мисля!

ЕСТРАГОН. Какво?

ВЛАДИМИР. Каж ми: мисли, свиня такава!

ЕСТРАГОН. Мисли, свиня такава!

Мълчание. (с. 82–83)

VLADIMIR. Tu ne veux pas jouer?

ESTRAGON. Jouer à quoi?

VLADIMIR. On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.

ESTRAGON. Connais pas.

VLADIMIR. Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. (*Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages. Estragon le regarde avec stupéfaction.*) Vas-y.

ESTRAGON. Qu'est-ce que je dois faire?

VLADIMIR. Engueule-moi!

ESTRAGON. Salaud!

VLADIMIR. Plus fort!

ESTRAGON. Fumier! Crapule!

Vladimir avance, recule, toujours ployé.

VLADIMIR. Dis-moi de penser.

ESTRAGON. Comment?

VLADIMIR. Dis, Pense, cochon!

ESTRAGON. Pense, cochon!

Silence. (p. 123)

⁸ Винаги в моменти на припомняне единият припомня на другия, но у двамата липсва обща представа за спомен.

Естрагон излиза от играта и поставя нейния край. След изпълнението на тази сцена, повтаряща предишната, новите цитати, които биха могли да се появят в едно следващо потенциално действие, идват от склона, но този път неми и слепи. Поцо и Лъки пристигат в приблизително същото време като това в първо действие, макар че категорията за време е сред проблематичните в текста, готови да разиграят следваща сценка, чийто сюжет по-късно да бъде превърнат в история, която да бъде цитирана и след това приложена към същия контекст, проследяващ случващото се в промеждутъка от времето, посветено на очакването на Годо. Да следват играта на Поцо и Лъки, която се движи в логиката на инсцениране на вече случило се, означава да се активира механизмът на автоцитата като форма на вътрешна-памет, но с уговорката, че тя не разпознава себе си като памет. Повторението тук не е осъзнат акт на възпоменание, а по-скоро ритуален жест, в който персонажите възпроизвеждат чужди позиции, без да имат достъп до източника на тяхната поява. В този смисъл автоцитатът във „В очакване на Годо“ функционира на принципа на парадокса. Той е напомняне без припомняне, той е като ехо без глас. Това напрежение между външна и вътрешна памет довежда до пълно разколебаване на субективната идентичност. Владимир и Естрагон не само че не си спомнят миналото, но и когато несъзнателно го възпроизвеждат, не го разпознават като тяхна предишна опитност. Автоцитатността не е резултат от паметта, а по-скоро от нейната липса, защото тя се явява като следствие от структурната затвореност на света, в който действието се развива. Именно в тази безпаметност на повторението се състои сърцевината на репертоара, за който Владимир споменава в края на драмата:

ВЛАДИМИР. Но не напразно съм изживял този дълъг ден и мога да ви уверя, че той е вече към края на своя репертоар. (с. 99)

VLADIMIR. Mais ce n'est pas pour rien que j'ai vécu cette longue journée et je peux vous assurer qu'elle est presque au bout de son répertoire. (p. 146)

Репертоарът тук не е видян като роли или сцени, които героите избират. Той е затворен цикъл от действия и изказвания, в който липсата на развитие е основополагащ белег. Паметта не служи като отправна точка за изграждането на идентичност, а като вид демонстрация, която да проследи нейния разпад. Възпроизвеждането на вече случилото се не е акт на съхранение, а е акт на заличаване, като всеки нов опит за повторение разрежда смисъла още повече, докато накрая не остане само формата. В този смисъл бихме могли да твърдим, че автоцитатността във „В очакване на Годо“ е драматургичен жест, чрез който се поставя под въпрос самата възможност за памет и смисъл. Повторението под формата на репертоар не е гаранция за идентичност, а за разпадане. Така драматургичният текст на Самюъл Бекет не просто изразява и изобразява формата на абсурда, но тя го и структурира чрез повторението, чрез автоцитатността, чрез поддържането на логиката на безпаметното възпроизвеждане на фрагменти от миналото, които вече не са разпознаваеми.

Извън рамките на фикционалния свят във „В очакване на Годо“ можем да наблюдаваме още един пример, който засяга областта на цитирането. Това е случаят с Бертолт Брехт от 1956 година, когато решава да се заеме с преработката на драмата „В очакване на Годо“. Германският драматург пренася текста на Самюъл Бекет в един социалистически контекст, като „Естрагон е представен като пролетарий, Владимир е интелектуалец, Лъки – магаре полицаи, а Поцо, облагороден с едно „фон“, е земевладелец. Героите трябва да изобразяват капиталистическия застой, докато на заден фон се прожектират филми за революциите в Съветския съюз и Китай“⁹. Този пример е надникване отново в полето на цитирането и смяната на контекста, но в един случай на изцяло външна спрямо самия художествен текст намеса.

Репертоарният жест във „В очакване на Годо“ се разгръща не само като повторение на действия, диалози и мотиви, но също и като съпротива срещу логиката на линейността, смисъла и паметта. Автоцитатността между първото и второто действие не води до натрупване на смисъл, а до неговото изчерпване, до неговата празнота, в която вътрешната памет се оказва или липсваща, или неразпознаваема. Драмата разкрива как повторението може да функционира не като потвърждение, а като разколебаване на времето, на събитийността и на субективната идентичност. По този начин репертоарът на героите не е съвкупност от действия, които водят към определена цел, а е фиксиран жест в една безкрайност, където всяко ново изказване е същевременно вече казано и вече забравено. Самюъл Бекет създава свят, в който текстът говори сам със себе си, героите цитират миналото, без да го познават, а паметта е редуцирана до рамките на една външна перспектива, присъща единствено за зрителя или читателя като външен наблюдател. Така репертоарната форма се разгръща като автотекстуално движение в затворен кръг, при което всяка следваща стъпка повтаря предишната, като се долавя само едно минимално отместване, което изглежда, че е достатъчно, за да внесе усещане за промяна, но пък никога няма да бъде достатъчно, за да постигне развитие. Именно в тази нестабилна зона между повторение и забравя драматургичният текст на ирландския автор „В очакване на Годо“ утвърждава своята естетика на абсурда, способна да поражда смях.

ЛИТЕРАТУРА

БЕКЕТ, С. *В очакване на Годо*. Прев. Б. Петров. София: Фама+, 2024. [BESKET, S. *V ochakvane na Godo*. Prev. B. Petrov. Sofia: Fama+, 2024.]

ДЕРИДА, Ж. Подпис, събитие, контекст. – *Пирон. Академично електронно списание за изкуство и култура*, бр. 14, 2017. Прев. Жана Дамянова. Културен център на СУ „Св. Климент Охридски“: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/>

⁹ ХАРТЕЛ, Г., ФАЙТ, К. *Самюъл Бекет*. Прев. Г. Фъркова. София: Рива, 2009, с. 140.

uploads/2017/06/Jacques-Derrida_Signature-Event-Context.pdf (прегл. 11.07.2025). [DERRIDA, J. Podpis, sabitie, kontekst. – *Piron. Akademichno elektronno spisanie za izkustvo i kultura*, br. 14, 2017. Prev. Zhana Damyanova. Kulturen tsentar na SU „Sv. Kliment Ohridski“: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2017/06/Jacques-Derrida_Signature-Event-Context.pdf (pregl. 11.07.2025).]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ХАРТЕЛ, Г., ФАЙТ, К. *Самюъл Бекет*. Прев. Г. Фъркова. София: Рива, 2009. [HARTEL, G., VEIT, C. *Samyual Beket*. Prev. G. Farkova. Sofia: Riva, 2009.]

BECKETT, S. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.

THE REPERTOIRE AS A KIND OF REPETITION: AUTOCITATIVITY AND MEMORY IN “WAITING FOR GODOT” BY S. BECKETT

Abstract. The article examines Samuel Beckett’s absurdist drama “Waiting for Godot” through the lens of autocitation, repetition, and shifting context. Drawing on Jacques Derrida’s notions of the instability of meaning and context, as well as Radosvet Kolarov’s concept the analysis emphasizes the absence of internal memory within the fictional text itself. The first and second acts are approached as autonomous yet mutually reflective textual units, connected not through logical continuity but through rhythmic repetition with variation. This structural pattern evokes a sense of circularity and stasis. The transformations observed in the characters of Pozzo and Lucky are interpreted as metatextual gestures that undermine the linear progression of events. Meanwhile, through the erasure of memory and the constant recurrence of identical actions, Vladimir and Estragon appear trapped within the closed boundaries of a chronotope of waiting. In this way, the play presents memory not as a source of meaning, but as a mechanism of deferral.
Keywords: memory, self-citation, repertoire, Samuel Beckett, absurdism

Yoanna Yaneva, student
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: yoannayanevaa@gmail.com

Гергана Гълъбова, докторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

MISE EN ABYME И РЕКУРСИЯ В „СЛУХОВИЯТ РОГ“ НА ЛЕОНОРА КАРИНГТЪН

Резюме. Настоящият доклад анализира романа „Слуховият рог“ на Леонора Карингтън през концепциите за автотекстуалност, *mise en abyme* и рекурсия. Вдъхновено от поетиката на Радосвет Коларов, изследването проследява как повтарящи се визуални и наративни елементи изграждат саморефлексивна структура, в която всяко ново смислово ниво възниква чрез трансформация на вече познати мотиви. *Mise en abyme* функционира не само като вмъкване на разказ в разказа, но и като механизъм за разколебаване на границите между различните слоеве на текста, докато рекурсивните структури създават фрактално усещане за свят, който се самосъздава. В този контекст „Слуховият рог“ се разглежда като микрокосмос на по-широка автотекстуална практика, видима и в други литературни и визуални произведения на Карингтън. Анализирани са многообразни прояви на *mise en abyme*, включително различните образи на намигащата монахиня, гатанките, които отразяват събития в наратива, спускането на Мариан Ледърби *en abyme*, където тя среща множество версии на себе си. Изследването аргументира, че повторението в творчеството ѝ не е механично, а продуктивно — форма на „дискурсивно желание“, чрез което текстовете разгръщат нови смисли и взаимовръзки.

Ключови думи: Леонора Карингтън, „Слуховият рог“, *mise en abyme*, рекурсия, автотекстуалност

Творчеството на Леонора Карингтън е изключително плодотворно за изследване през призмата на автотекстуалността, въведена от Радосвет Коларов, тъй като повтарящите се мотиви са характерни както за визуалните, така и за литературните ѝ произведения. Творбите на авторката изобилстват от повтарящи се образи и символи, които размиват границите между писането и живописата, създавайки това, което Коларов описва като „мнемоническата рамка“, в която всяко ново произведение възбужда, трансформира и влиза в диалог с предишни творби на даден автор¹. Фигурата на хиената е показателен пример: тя се появява като централен, трансгресивен персонаж в разказа на Карингтън „Дебютантката“ и отново в известния ѝ автопортрет (*Self-Portrait, Inn of the Dawn Horse*), където художничката е изобразена заедно с хиена. По подобен начин образа на жената (и по-често – на старичката,

¹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 7.

на вещицата) и сюрреалистичната трансформация на домашния уют се преработват многократно в картините и текстовете на Карингтън, включително и в „Слуховият рог“.



фиг. 1. *Self-Portrait, Inn of the Dawn Horse*

Тази автотекстуална практика става особено очевидна, когато се разглежда взаимодействието между мемоара *Down Below*, придружаващата го картина под същото име и последващата преработка на събитията в „Слуховият рог“. Както отбелязва Ана Каролина Магалийш Салви:

Докато *Down Below* е пряк разказ за преживяването, „Слуховият рог“ представлява неговото преосмисляне... позоваващо се на алхимичният език, толкова скъп за творчеството на Карингтън. Картината, от друга страна, е представена като допълващ визуален разказ за преживяването, фокусиран върху различните фрагменти и същности в сцената.²

Чрез постоянното повтаряне, пречупване и трансформиране на установения си лексикон от образи (както литературни, така и визуални) Карингтън затвърждава идеята на Коларов, че творбите на даден автор могат да се разглеждат като „продуктивни ядра, излъчващи креативна енергия в полето на авторовото творчество“³. Това не е просто копиране, а разгръщане на „дискурсивното желание“, което вплита нишките на нейните творби в дълбоко взаимосвързана мрежа, която никога не остава статична⁴.

Творческият свят на Карингтън е едновременно фрактален и диалогичен, поддържан от непрекъсната интертекстуалност – той отразява

² SALVI, A. Working through trauma and self-writing in Leonora Carrington's *Down Below*. – *Artelogie*, 22, 2024, p. 2.

³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 9.

⁴ Пак там, с. 45.

принципа, че „новото е винаги връщане към старото“⁵. „Слуховият рог“ може да се разглежда като микрокосмос на автотекстуалната практика на Карингтън. Романът илюстрира как нейното творчество непрекъснато се самореференцира, трансформира и отразява чрез повтарящи се мотиви и наративна рекурсия. Именно затова настоящият доклад разглежда как различни форми на *mise en abyme* и рекурсия действат в книгата „Слуховият рог“ на Леонора Карингтън, като илюстрира способността на тези похвати да наслояват смисловата тъкан на текста чрез вложени, самореференциални структури и повтарящи се ключови разказни елементи.

Терминът „*mise en abyme*“ (в превод „поставяне в бездната“) се корени в хералдиката, където обозначава вмъкването на малък щит в по-голям, като всеки от тях носи една и съща емблема – визуален похват, символизиращ както повторение, така и вложеност⁶. Тази идея за вътрешно дублиране по-късно е адаптирана от Андре Жид, чиято ключова записка от 1893 г. описва как едно литературно или художествено произведение може да съдържа в себе си умалена версия, която отразява, коментира или пренася структурната логика на цялото произведение⁷. Следователно се смята, че Жид първи употребява термина в литературознанието, за да опише саморефлексивността, структурната аналогия и отношенията между частите и цялото в произведението.

През 1950 г. Колд-Едмонд Мани разгръща идеите на Андре Жид за *mise en abyme*. За Мани функцията на този похват се простира отвъд простото огледално отражение и обхваща потенциално безкраен набор от „интерпретации“, формиращи безкрайна бездна от отражения⁸. Тази метафора на безкрайните отражения, на безкрайната рекурсия – на поредица вградена в поредицата – се превръща в отличителен белег на концепцията за *mise en abyme* в по-късната литературна теория.

Решаваща стъпка в теоретизацията на *mise en abyme* е направена с влиятелното изследване на Люсиен Даленбах *The Mirror in the Text* (1977), което систематизира похвата в различни типове и предлага изчерпателен критичен речник. Даленбах предлага следната дефиниция: „*mise en abyme* е всяко вътрешно огледало, което отразява цялото повествование чрез просто, повтарящо се или „измамно“ (или парадоксално) дублиране“⁹. Той идентифицира три основни форми на *mise en abyme*: просто дублиране, при което вграденият елемент директно отразява цялото; безкрайно дублиране, при която структурата рекурсивно се повтаря до безкрай; и апоретично дублиране – парадоксална поредица, която се опитва да вгради в себе си разказа,

⁵ Пак там, с. 2.

⁶ FRANCE, P. *The New Oxford Companion to French Literature*. Oxford UP, 1995, p. 532.

⁷ MACEY, D. (ed.). *Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin, 2001, p. 256.

⁸ MAGNY, C.-E. *Histoire Du Roman Français Depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950, pp. 268–270.

⁹ Ibid., p. 36.

в който е вградена.¹⁰ За Брайън Макхейл *myse en abyte* е мощен структурен и когнитивен похват в литературата, пряко свързан с рекурсията чрез повтарящото се, самоподобно вграждане на наративни или тематични елементи¹¹. Той свързва похвата и с въздействието му върху читателя: „*myse en abyte* разклаща структурата на репрезентацията, отваряйки епистемологична „черна дупка“, която поглъща сигурността... предизвиква у читателя чувство на световъртеж, сякаш се вира в бездната“¹². Това определение е особено подходящо, предвид че в рамките на сюрреалистичната традиция тези структури предизвикват усещане за психически и естетически смут, размивайки границите между наративните нива, субекта и обекта, сюжетната „реалност“ и въображението на персонажите – като по този начин поставят под въпрос кохерентността на наратива и на идентичността.

В рамките на настоящия доклад *myse en abyte* в сюрреалистичното писане ще бъде разглеждан като механизъм за изследване на играта между различните сюжетни слоеве, дестабилизацията на причинно-следствените връзки и отношенията „въображение“ – „реалност“, които са централни за сюрреалистичната естетика. Тази теоретична основа поставя *myse en abyte* на пресечната точка между структурното повторение, рекурсията и мета-фикционалната заигравка, като предлага нюансиран инструмент за анализ на начина, по който текстовете отразяват, изследват или подкопават собствените си форми.

Намигващата монахиня

Романът на Леонора Карингтън „Слуховият рог“ (написан през 50-те години на XX в., публикуван през 1976 г.) на пръв поглед е сюрреалистична история за възрастни дами, чието действие се развива в ексцентричен старчески дом. Деветдесет и две годишната главна героиня Мариан Ледърби е изпратена в дом за възрастни хора – унижение, което тя посреща с подривен хумор – „Скъпи ми Галахад, не ми разправяй глупави лъжи. Изпращате ме в дом за възрастни жени, защото ме смятате за отблъскваща злонравна старица, и смея да твърдя, че по вашия изкривен начин имате право“¹³. Институцията се оказва портал към редица чудати приключения, включващи тайни общества, алхимични експерименти, митични поеми, намигващи монахини и върколаци, дори глобален катаклизъм. Самият разказ не се поддава на условности: не е разделен на глави и съчетава множество форми (писма, стихотворения, заклинания), като действието се развива от гледната точка

¹⁰ DÄLLENBACH, L. *The Mirror in the Text*. Translated by Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. p. 35.

¹¹ McHALE, B. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, p. 114.

¹² McHALE, B. Cognition en Abyeme: Models, Manuals and Maps, Partial Answers. – *Journal of Literature and the History of Ideas*, 2006, Vol. 4, No. 2, p. 177.

¹³ КАРИНГТЪН, Л. *Слуховият рог*. София: Колибри, 2024, с. 28.

на главната героиня Мариан. Близко тридесет страници от романа – почти една пета от текста – се състоят от вградени документи (писма и разказ в разказа). Този стилистичен колаж създава ефекта на *mise en abyme*, като текстовете в текста започват да направляват външния разказ.

Една от първите улики, че „Слуховият рог“ ще бъде автореференциален разказ, се появява, когато Мариан пристига в Сияйния дом. Институцията, управлявана от загадъчния д-р Гамбит и Братството на Кладенеца на светлината, е украсено с причудливи произведения на изкуството. Вниманието на Мариан е привлечено от картина на монахиня с „много странно и злобно лице“¹⁴, която сякаш ѝ намига.

Лицето на монахинята от маслената картина беше толкова странно осветено, че тя сякаш ми намигаше, но това едва ли беше възможно. Сигурно е била сляпа с едното око и художникът е предал реалистично този неин недъг. Въпреки това мисълта, че ми намига, си остана: тя ми намигаше със смущаваща смесица от подигравка и злонамереност.¹⁵

Необичайната картина очарова Мариан. Тя спонтанно започва да плете сложна предистория за тази мистериозна намигаща монахиня. Мариан си представя името и самоличността на монахинята:

Дори ѝ дадох име, като го запазих само за себе си. Нарекох я Доня Росалинда Алварес де ла Куева, хубаво дълго име, съвсем испанско. Представях си, че тя е игуменка на огромен бароков манастир в самотна и пуста планина в Кастилия. Манастирът се наричаше „Ел Конвенто де Санта Барбара де Тартар“, говорело се, че там брадатата покровителка на Лимбо си играела под земята с некръстените деца.¹⁶

Това фантастично отклонение е първият пример за *myse en abyme*: Мариан е вмъкнала миниатюрен измислен разказ (историята на игуменката и манастира) в основния сюжет. Всъщност обаче това се оказва обикновено „намигване“ към това което следва в наратива. Измисленото от Мариан мимоходом се оказва, че изобщо не е произволно, а учудващо точно префигуриране на подсюжета на романа. С напредването на историята Мариан (и читателят) открива ръкопис, който разкрива историята на институцията. В него важна фигура заема игуменка на име Доня Росалинда Алварес Круз делла Куева – име, което отговаря на уж измисленото от Мариан такова. Според ръкописа тази игуменка на манастира „Санта Барбара де Тартар“ от XVIII в. е ръководила манастир на мястото, където се намира Сияйния дом, и се е занимавала с окултизъм. Вероятността Мариан да е отгатнала това сложно име и контекст случайно, е практически нулева; вместо това Карингтън предполага сюрреалистично размиване на сюжетната реалност

¹⁴ Пак там, с. 40.

¹⁵ Пак там, с. 40–41.

¹⁶ Пак там, с. 58.

и въображението на персонажите. Актът на Мариан да назове нарисуваната монахиня, предусаеща *истината*, сякаш интуицията ѝ или самата картина канализират скритата история. Сякаш историите се развиват паралелно, а не линейно. Този рекурсивен цикъл създава усещането, че самият текст знае собствените си тайни: по-малкото повествователно огледало (причудливото изобретение на Мариан) отразява по-големия разказ (разказаното в ръкописа), което пък ще видим, че отразява прогреса на „Слуховият рог“.

Не е изключено Карингтън, която е художничка, да се позовава и на живописната версия на *mise en abyme* – картина в картината – поставяйки картина в историята с цел тя да отразява вложения сюжет. Намигващата монахиня буквално „намига“ на читателя, за да му сигнализира, че има скрито знание, което трябва да бъде разкрито. Вече стана ясно, че към средата на XX в., когато е писан „Слуховият рог“, понятието *mise en abyme* е било достатъчно разпространено. Освен това концепцията вече е изследвана в живописата и илюстрацията, особено в произведения като „Las Meninas“ (1656) на Веласкес и рекурсивните композиции на Мориц Корнелис Ешер (1898–1972). Макар да не споменава *mise en abyme* конкретно, тя често изразява открито интереса си към огледалните техники. Нейната биографка Джоана Мурхед отбелязва, че Карингтън пише цели изречения наопаки върху картините си, което изисква буквално огледало, за да бъдат прочетени. Например картината на Карингтън от края на 60-те години *Play Shadow* съдържа „думи и дори цели изречения... в характерния ѝ огледален почерк“¹⁷.

Пророчески стихотворения

Докато Мариан и нейните спътнички разследват странните събития в дома, те се сблъскват с различни текстове и послания, които функционират като пророчества – друга форма на *mise en abyme*, при която текст в рамките на историята предсказва (и по този начин отразява) бъдещите събития в самата история. В един момент Мариан получава поредица от мистериозни гатанки, дадени ѝ от Кристабел, които приличат на пророчество. Тези гатанки са богати на сюрреалистични образи, като най-яръкият е този на Сефира, скрит в стиховете „Веднъж във живота на камък и хълм / летя като птица, но птица не съм“¹⁸. Мариан не може да ги разшифрова напълно, когато ги чете за първи път; те изглеждат като безсмислици или съновидения. С напредването на разказа обаче всичко, описано в „пророчествата“, се сбъдва, подобно на описаното в житието на доня Росалинда.

В житието на Росалинда се разказва, че тя забременява и в своите „предсмъртни“ мъки, които могат да се разглеждат и като родилни, тя

¹⁷ DOWNES, A. Joanna Moorhead on the Rebel Visionary Leonora Carrington. – *OCULA*. 18.07.2024: <https://ocula.com/magazine/spotlights/joanna-moorhead-leonora-carrington-newlands-house>

¹⁸ КАРИНГЪН, Л. *Слуховият рог*, с. 157.

набъбва „до такива чудовищни размери, че приличаше на малък кит и бе почерняла като въглен“ преди да експлодира, раждайки крилато същество (наподобяващо Купидон, като това може да се разглежда като препратка към Венера, която ражда Купидон)¹⁹. Монахините от манастира възприемат малкото крилато момче като ангел, който след това отлита в кулата и изчезва. Макар голяма част от тези случки да звучат налудничави, те винаги се оказват взаимосвързани. Близко до кулминацията на „Слуховият рог“ основният сюжет пресъздава образите, представени в житието и в гатанките. Порутената кула в имота, която някога е принадлежала на манастира Санта Барбара де Тартар, е сполетяна от катаклизъм. Мариан и нейните спътници стават свидетели на огромно земетресение; те наблюдават как стените на кулата се разцепват „като счупено яйце“ и от тях излиза „крилато същество, вероятно някаква птица“.²⁰ Земетресението и образът на счупеното яйце необичайно повтарят сцената на взривоопасното раждане в разказа на игуменката (дори до детайла на яйцето, напомнящо за разцепването на утробата). Не само това, но и фигурата, която се появява от счупената кула, се предполага, че е именно съществото, което е родила Росалинда – Сефира.

Всъщност тези огледала към основния сюжет обслужват функцията на пролепис – те очакват развитието на сюжета като загатват за различни аспекти от него. Това създава усещането за детерминизъм в хода на действията. Персонажите в крайна сметка разбират, че са участници в грандиозния сюжет, който старият ръкопис очертава. Тук се сблъскваме и с една от основните идеи на сюрреалистите за способността на сънищата да разкриват прикрити истини, репресирани желания и алтернативни начини за възприемане на реалността. Бретон дори отбелязва в своя първи Манифест, че „когато Сен Пол-Ру заспивал, карал да поставят на вратата на къщата му табелка „ПОЕТЪТ РАБОТИ“²¹. Книгата сякаш сънува себе си, разкривайки собствените си тайни и подтиснати желания.

Поставяне в бездната: среща със себе си

Най-буквалната реализация на *mise en abyme* в романа е кулминационното спускане в бездната. След земетресението Мариан и другите възрастни дами (последователно) се впускат към подземие на напуканата кула в Ада.

– Това е Адът – обясни тя с усмивка. – Но Адът е само термин. Всъщност това е утробата на света, откъдето произлизат всички неща.²²

Читателят преживява случващото се от гледната точка на Мариан.

¹⁹ Пак там, с. 130.

²⁰ Пак там, с. 173.

²¹ БРЕТОН, А. Два манифеста на сюрреализма. София: ЛИК, 2000, с. 19.

²² КАРИНГТЪН, Л. *Слуховият рог*, с. 178.

В подземието всяка от обитателките на дома се разцепва и в един чудесен сюрреалистичен обрат всяка от тях среща себе си. Карингтън представя тази последователност с умишлено дезориентиращи промени в перспективата, за да внуши, че Мариан е едновременно себе си и се вижда като друга. Мариан се натъква на възрастна жена, която спокойно разбърква казан. След миг Мариан осъзнава, че гледа себе си – или по-точно друга версия на Мариан Ледърби.

– Коя от двете ни е наистина „аз“? – попитах я на глас.

– Това е нещо, което трябва да решиш първо ти – отвърна тя. – Когато решиш, ще ти кажа какво да правиш... Всъщност искаш ли аз да реша коя от нас е аз?

Тук си помислих, че тя е много по-интелигентна от мен, и креснах:

– Да, госпожо, ще ви помоля да решите, понеже тази вечер мислите ми не са толкова ясни, колкото обикновено.²³

След блестяща употреба на разказа от първо лице азът в текста изведнъж не е оригиналният разказвач Мариан, а нейният двойник:

С вик на ужас скочих право във връщата супа и се вцепених, агонизирайки редом с моите спътници в бедата – един морков и две глави лук.

Последва мощен грохот и ето че аз вече стоях пред тенджерата и бърках супата, в която виждах собственото си месо как ври весело на повърхността, сякаш е говеждо.²⁴

При сблъсъкът на двете Мариан те създават *mise en abyme* на идентичността – едно „аз“ среща себе си, едно „аз“ вижда „аз“. В този момент се появяват огледала, за да подсилят темата. На стената на пещерата виси парче полиран обсидиан, което служи за огледало, и „новата“ Мариан се оглежда в него: „Погледнах в огледалото. Първо видях лицето на игуменката на „Санта Барбара дел Тартар“, която ми се усмихваше подигравателно. Тя избледня и тогава видях огромните очи и пипала на Пчелата майка, която ми намигна и се преобрази в собственото ми лице“²⁵. Сцената с огледалото наслоява множество идентичности: исторически, лични, митични. Централната фигура (Мариан) е поставена „в бездната“ на огледалото, безкрайно регресираща през различни същности – точно както предполага терминът *mise en abyme*. Трите лица под-сказват за троица от взаимосвързани азове: игуменката – историческа фигура, представяща миналото; Пчелата майка – митично присъствие, свързано с космическата и духовната трансформация; и Мариан – настоящият аз, който трябва да интегрира тези идентичности. Редуващите се намигвания подсилват идеята за смяна на перспективите (а и препращат към картината на монахиня-

²³ Пак там.

²⁴ Пак там, с. 180.

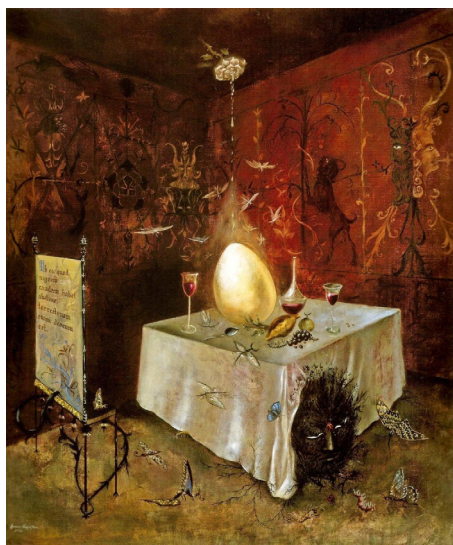
²⁵ Пак там, с. 181.

та), сякаш самото огледало дразни Мариан с различни версии на реалността.

Пчелата майка е повтаряща се фигура в романа – служи като символ на матриархалната власт и трансформацията. В целия роман „Слуховият рог“ пчелите се появяват в значими моменти, често свързани със скрито знание. Пчелата майка се свързва с божественото женско начало и алхимичната мъдрост. Възприемайки Пчелната майка като част от собствената си огледална идентичност, Мариан се свързва с по-голяма, древна линия на женска сила.

„Ab Eo Quod“ и алхимичната символика

Заниманията на Карингтън с алхимични и символични образи са очевидни не само в „Слуховият рог“, но и в нейното визуално изкуство. „Ab Eo Quod“ е картина на Карингтън от 1956 г., на която от златна роза капе животворна вода върху златно яйце.



фиг. 2. *Ab Eo Quod*

Символиката в тази картина е тясно свързана с образите от романа, особено с пасаж, описващ игуменката, в който розата е описана като тайна, свързана с преобразяването и божественото: „Розата означава тайна, а красивата Роза е тайната на Великата Дама; Кръстът означава разделянето или съединението на Посоките, това означава името на игуменката Росалинда Алварес Крус де ла Куева“²⁶. Откъсът, който виждаме на латински („Ab eo, quod nigram caudam habet abstine, terrestrium enim deorum es“), се появява в същия пасаж в „Слуховият рог“; той е взет от алхимичен текст от XIV в. Надписът би могъл да се преведе като

²⁶ Пак там, с. 97.

„Не докосвай онова, което има черна опашка, защото принадлежи на земните богове“. Цитатът присъства и в картината на Карингтън от 1956 г. „Ab Eo Quod“.

Златната роза в „Ab Eo Quod“ символизира съвършения духовен учител, който улеснява съзряването на яйцето – сърцето на ученика – чрез непрекъснато духовно изливане. Тази образност отразява алхимичните традиции, в които розата олицетворява просветлението и преобразяването – тема, която отеква и в „Слуховият рог“, особено в рекурсивната структура и пътуването на Мариан през бездната. Процесът на съзряване на яйцето под влиянието на розата отразява трансформацията на Мариан, която абсорбира и отразява мъдростта, заложена в многобройните структури на романа. Връзката между текста и картината подсказва, че Карингтън съзнателно се занимава с тези алхимични идеи под различни форми, създавайки мрежа от автотекстуални произведения, които взаимно се обогатяват.

Рекурсивни структури

И рекурсията, и *myse en abyme* работят на принципа на вложеност и повторение в текста, като често дори се припокриват. Съществува обаче важно разграничение, което задължава паралелното им изследване. Често *myse en abyme* предполага статичност – част от сюжета бива отразен, без това задължително да води до структурна или смислова трансформация. При рекурсията обаче повторението може да бъде и динамично. При нея съдържанието не задължително се повтаря или вгражда в себе си, а би могло да се променя, като генерира нови знания при всяко свое повторение. В книгата *Language and Recursion* се подчертава, че именно рекурсията създава възможност за изграждане на йерархични структури със „себеподобност“ („self-similarity“), където всяко ниво отразява цялото, но с нюансирана промяна.²⁷ Рекурсията, следователно, може да се разглежда като възможност за отваряне на дискурсивно пространство, в което символи, теми и образи се връщат често с променен облик и нова роля. Рекурсивните процеси позволяват не само повторение, но също и „влагане“ (*embedding*) на един елемент в друг от същия тип, което дава възможност за нови връзки, абстракции и смисли.²⁸ Тази логика на вложеност, самосъздаване и цикличност е напълно присъща на структурата и смисловата тъкан на романа „Слуховият рог“, където всеки повторен символ или мотив се връща, обогатен със „знание“, придобито от миналите свои проявления.

Първият обект, в който тази рекурсивна логика се проявява, е самият слухов рог (назован още слухова тръба). Неговата значимост е загатната още в първото изречение от романа: „Вероятно Кармела бе предвидила част

²⁷ LOWENTHAL, F. & LEFEBVRE, L. (eds.). *Language and Recursion*. New York: Springer, 2014, с. 14.

²⁸ Ibid., с. 17.

от последствията, след като ми подари слуховата тръба²⁹. В хода на сюжета слуховата тръба функционира като предмет, който буквално усилва звука на скритото – но и метафорично разширява границите на реалността. Слуховият рог активира сюжета, като едновременно предава информация и преобразява възприятието на героинята. Тази двойственост на тръбата – като материален предмет и като символ – го превръща в рекурсивна структура. Рогът е не само вход към историята, но и огледално устройство, през което разказът сам се „чува“ и преосмисля. Той усилва не само звуци, а и наративи – особено онези, които биха били потиснати в патриархалния ред: гласовете на възрастните жени, на митичните фигури, на въобразяемото. Рекурсията тук се изразява в това, че слуховият рог е средство и послание. Той е обектът, който прави сюжета възможен.

Вторият важен за сюжета обект е Свещения Граал, който се появява два пъти в наратива, с различен контекст, но с рекурсивна функция. За пръв път Граалът се споменава в житието на доня Росалинда Алварес Круз де ла Куева. В този вложен разказ Граалът е мистичен съд, съхраняван в манастира „Санта Барбара де Тартар“, който игуменката използва в своите езотерични ритуали. Образът на Граала изчезва от наратива за дълъг период, оставайки като странна, полуфантастична фигура, закрепена в митологичното минало на мястото. Обектът, който първоначално е част от вмъкнат текст – фантастичен, почти символичен артефакт – нахлува в основния сюжет след апокалипсиса и персонажите са въвлечени в мисия за неговото присвояване: „Трябва незабавно да съставим план да отнемем Граала и да го върнем на Богинята“³⁰. Това е класически рекурсивен жест: предмет от поднаративната дълбочина се издига до повърхността на основния разказ, като не просто го отразява, а го довършва.

В момента на откриване Граалът става не само ехо на предишния разказ, но и негова материализация: „Движен от свръхестествената си интелигентност, роякът пчели нахлу в стаите и след няколко мига се върна със Свещения Граал, който отнесе в тайна част на нашата пещера, оставяйки след себе си следа от мед, блеснала като злато върху снега“³¹. Фракталната му поява показва, че вложеният разказ на Росалинда изпълнява едновременно функцията на пролепсис и на аналепсис – чрез връщане към минали събития той поглежда към бъдещите такива. Рекурсивната поява на Граала не затваря историята, а я пренаписва: той вече не е само носител на миналото, а инструмент на нов ред, който предстои да се роди в ледената утопия, в която се намират Мариан и другите оцелели. Това потвърждава, че в света на Карингтън символите са действащи сили, а митът – активен сценарий на бъдещето.

Третият ключов рекурсивен елемент е Лапландия – далечното, снежно място, което в началото на романа Мариан си представя като утопична

²⁹ Ibid., с. 7.

³⁰ КАРИНГРТН, Л, *Слуховият рог*, с. 189.

³¹ Пак там, с. 203.

алтернатива на своя живот: „да отида в Лапландия, за да се возя в шейна, теглена от кучета, вълнести кучета“³². Лапландия е символ на свобода и непознатост и функционира като фантазмено бягство от реалността. Мариан дори опакова багажа си за дома, сякаш действително се подготвя да пътува към северните ширини: „Реших да опаковам всичко така, сякаш потеглям за Лапландия“³³. На този ранен етап Лапландия е място на въображението, неосъществим образ на копнежа – нещо, което съществува извън времето и пространството на реалното.

Именно затова финалът на романа, в който след апокалиптичното накланяне на земната ос светът на Мариан се покрива със сняг, а арктически животни обикалят руините на институцията функционира като триумф на рекурсивната структура. Лапландия вече не е просто мечта за Мариан, а новата ѝ реалност. Тогава Мариан произнася ключовата фраза: „Ако старицата не може да отиде в Лапландия, то Лапландия трябва да отиде при старицата“³⁴. Тази реплика не просто затваря кръга, тя го пренаписва: онова, което е било въображаемо и недостижимо за главния персонаж, се връща като реалност. В този акт Карингтън утвърждава разпадането на границите между реалност и сън, между външно и вътрешно, като изгражда свят, в който всяка мисъл, всеки мотив, всяко желание може да се върне с преобразяваща сила.

Заклучение

Романът „Слуховият рог“ демонстрира колко многопластови и богати на значения са текстовете на Леонора Карингтън. Отвъд интертекстуалността, присъща както на модернизма, така и на постмодернизма, в творчеството на Карингтън откриваме ясно изразена автотекстуалност – повтарящи се мотиви, образи и структури, които се пречупват през различни художествени форми и жанрове. „Слуховият рог“ е добър отправен пункт за изследване на тази самореференциална логика. Паралелното разглеждане на похватите *mise en abyme* и рекурсия позволява да се проследят не само повторенията и вложените структури в текста, но и начинът, по който те динамично се трансформират и преподреждат. Тези стратегии не просто усложняват повествованието, а изграждат усещане за свят, който непрестанно се самосъздава и самонаблюдава. В бъдещи изследвания би било продуктивно това наблюдение да се разшири – извън рамките на „Слуховият рог“ – към по-цялостно осмисляне на автотекстуалността в творчеството на Карингтън. Вече загатнатите връзки с мемоара ѝ *Down Below*, с разказа „Дебютантката“ и с ключови визуални произведения като *Ab Eo Quod* предполагат, че нейното творчество функционира като отворена система от взаимно обогатяващи се текстове и образи.

³² Пак там, с. 9.

³³ Пак там, с. 131.

³⁴ Пак там, с. 204.

ЛИТЕРАТУРА

БРЕТОН, А. *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛИК, 2000. [BRETON, A. *Dva manifesta na syurrealizma*. Sofia: LIK, 2000.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

DÄLLENBACH, L. *The Mirror in the Text*. Trans. Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DOWNES, ANNAVEL. Joanna Moorhead on the Rebel Visionary Leonora Carrington. – *OCULA*. 18.07.2024: <https://ocula.com/magazine/spotlights/joanna-moorhead-leonora-carrington-newlands-house/> (seen 28.09.2025).

FRANCE, P. *The New Oxford Companion to French Literature*. Oxford UP, 1995.

LOWENTHAL, F., LEFEBVRE, L. (eds.). *Language and Recursion*. New York: Springer, 2014.

MACEY, D. (ed.). *Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin, 2001.

MAGNY, C.-E. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.

McHALE, B. Cognition en Abyme: Models, Manuals and Maps. – *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2006, Vol. 4, No. 2, pp. 175–189.

McHALE, B. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.

SALVI, A. Working through trauma and self-writing in Leonora Carrington's *Down Below*. – *Arteologie*, 22, 2024: <http://journals.openedition.org/artelogie/15301> (seen 05.05.2025).

MISE EN ABYME AND RECCURSION IN THE HEARING TRUMPET BY LEONORA CARRINGTON

Abstract. This article analyses Leonora Carrington's novel *The Hearing Trumpet* through the lenses of autotextuality, *mise en abyme*, and recursion. Inspired by the poetics of Radosvet Kolarov, the study traces how recurring visual and narrative elements construct a self-reflexive structure in which each new meaning emerges through the transformation of already familiar motifs. *Mise en abyme* functions not only as a device for embedding a story within a story, but also as a mechanism for unsettling the boundaries between different layers of the text, while recursive structures generate a fractal sense of a world that continuously creates itself. In this context, *The Hearing Trumpet* is approached as a microcosm of Carrington's broader autotextual practice, evident across both her literary and visual works. The study argues that repetition in Carrington's oeuvre is not mechanical but productive—a form of discursive desire through which texts unfold new meanings and interrelations. **Keywords:** Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, *mise en abyme*, recursion, autotextuality

Gergana Galabova, Phd Candidate
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: gergana.galabova@gmail.com

Стефан Гончаров, д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ТРАНСМОДАЛНИЯТ СРЕЗ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДЖ. Г. БАЛАРД

Резюме. Настоящата статия предлага спекулативен автотекстуален прочит на творчеството на Дж. Г. Балард през призмата на психоанализата и теоретичните постановки на Радосвет Коларов. Направен е опит да се разработи понятие за нещо, което текстът нарича „автокатастрофа“ – травматично събитие, явяващо се като радикален обрат в творчеството на даден автор. Текстът се опитва да осмисли автокатастрофата като „трансмодален срез“, който монтажно (раз)единява различни техники, мотиви, медии, корпуси и т.н. Предложен е и прочит на понятието на Радосвет Коларов за „дискурсивно желание“ през призмата на лаканианската концепция за наслада [jouissance].

Статията употребява гореописаните понятия, за да анализира най-експерименталната творба в корпуса на Балард – „Изложението на жестокостта“. Текстът извежда на преден план интермедиялните аспекти на въпросния роман, за да покаже как трансгресивният характер на трансмодалния срез позволява да се пресекат границите на литературата. Изследван е също и начинът, по който автокатастрофата може да (раз)едини творбите и насладите на различни автори, споделящи една и съща травма. С тази цел е разгледана накратко връзката между творчеството на Балард и това на американския автор Уилям Бъроуз.

Ключови думи: Радосвет Коларов, Жак Лакан, травма, автотекстуалност, медия

1. Въведение

Настоящият текст има за цел да представи спекулативен прочит на някои ключови произведения в авторския корпус на британския писател Джеймс Г. Балард. Съответните творби ще бъдат разгледани през призмата на психоанализата и идеите на Радосвет Коларов. Необходимо е да се направят няколко бележки по отношение на този избор, доколкото Коларов е положил усилия да отграничи собствените си теоретични постановки от тези на автори като Зигмунд Фройд, Жак Лакан и Питър Брукс.¹ Първо, следва да се отбележи, че решението да се употреби концептуалният апарат на психоанализата, е до голяма степен мотивирано от автотекстуалния подход на текста към корпуса на Балард. „Диалогът между отделните произведения в

¹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 20–25.

творчеството на автора“ не би могъл да се разплете, ако не вземем предвид факта, че теориите на Фройд оказват силно влияние върху британеца, който развива собствени (крайно ексцентрични) идеи за ролята на психологията, желанието и нагоните в човешкия живот. От тази гледна точка Балард трудно би могъл да бъде разбран автотекстуално, ако не сме способни да опишем неговата *псевдоаналитична креативност* – начините, по които той натрапливо повтаря и доразгръща поредица радикални мотиви, в опита си да изгради собствена наука за душата (и тялото). Предвид това обстоятелство текстът си позволява не само да разглежда творчеството на Балард през призмата на психоанализата, но и да въвлече последната в експериментален диалог с автотекстуалния инструментариум на Коларов.

Следва да се направят няколко кратки бележки и по отношение на критическата позиция на българския литературовед спрямо някои психоаналитични постановки (на които ние самите ще се опираме). Първо, трябва да се подчертае основната разлика, която по преценка на самия Коларов го отграничава от мислители като Лакан. Най-общо казано, според българския литературовед той се застъпва за „изобилието на означаващото“, докато анализата – за „липсата“, която го „пропуска“ отвътре. За Коларов тези две позиции предлагат различни входи към въпроса за итерабилността, залегнал в основата на „Повторение и сътворение“. В първия случай повторението настъпва, тъй като предишната поява на означаващото не е удовлетворила „стремежа да се използва цялата верига от сигнификативни възможности по [неговото] заместване“². Този „стремеж“ Коларов нарича „дискурсивно желание“. Във втория случай повторението се появява, за да запълни „травматично отворена и незапълнима празнина“, зееща между означаващото и означаемото, което е „недостъпно, защото е обект на неосъзнато желание“³. Въпросната празнина е липсата, която негативно обуславя итерабилността в прочита на Коларов. Същевременно авторът признава, че неговото собствено схващане за повторението също предполага нещо такова като липса, тъй като всяка отделна итерация е неспособна да изчерпа виртуалното изобилие на означаващото (неговото означаемо). Така литературоведът достига до своето понятие за „недостатъчност“. Всяко отделно означаващо генерира „стремеж към повторителност“ (дискурсивно желание), защото не достига собствения си сигнификативен потенциал.

За да се постигне продуктивен диалог между психоанализата и Коларов, е необходимо да се покаже как гореописаното теоретично различие може да бъде преодоляно. В тази посока настоящият текст предлага да разглеждаме дискурсивното желание като термин, съответстващ на (или поне доближаващ се до) аналитичното понятие за „наслада“ [jouissance] на Жак Лакан⁴. Тогава повторението ще е функция на нагона, който непрестанно

² Пак там, с. 52.

³ Пак там, с. 51.

⁴ LACAN, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*. New York: W.W.

произвежда още и още наслада в самоцелния си стремеж да бъде задоволен.⁵ Този стремеж обаче е обречен, тъй като нищо (в означаващата верига) не е в състояние да го задоволи – неговият обект е винаги нещото [das Ding], което надхвърля възможностите на сигнификацията.⁶ На езика на Коларов бихме могли да кажем, че нещо(то) не ѝ достига. При Лакан това нещо се явява не обект на желанието, а обект-причина за желанието. Обект на желанието може да е всяко отделно нещо, което в един или друг случай мога да пожелаея, *защото ми липсва*. Обектът-причина за желанието е нещото, което задвижва хода на моето желание – той не е липса, а причината, поради която нещо ми липсва.⁷ Доколкото той е (и) от реда на реалното – на онова, което надхвърля символното (означаващата верига) – при обекта-причина става дума по-скоро за „липса на липса“.⁸ Това го прави неизразим, немислим и невъобразим, защото му липсва липса (черта), на базата на която бихме могли да го оразличим от всичко останало. Затова той се появява в психоанализата по-скоро като структурнопораждаща празнина, около която нагоните кръжат и от която желанието се отгласква. Въпреки че тази травматична празнина не може да бъде означена, субектът (на несъзнаваното) „полуизговаря“ [mi-dire] истината за нея, като повтаря думи, действия, модели и т. н. по нови начини.⁹

Това е твърде кратко, непълно и условно обобщение на някои от основните позиции на Лакан, но то е достатъчно, за да видим как опитът на Коларов да се разграничи от психоанализата, е основан на грешната предпоставка, че „травматичната празнота“, която е обект-причина на желанието, е аналогична на структуралната липса, с която се сблъскваме на равнището на означаващата верига. За да (до)онагледим разликата, можем да преработим един известен пример на френския психоаналитик. Ако си представим една библиотека, символният ред, който детерминира отношенията между обектите в нея, ни позволява да определим кога един том не е на мястото си, т. е. кога той липсва.¹⁰ Тогава отсъстващият том би могъл да се превърне в обект на желание. Ако обаче библиотеката изгори пред очите ни в резултат на някакво травматично събитие, тогава се появява празнотата – всички липси (и съответно желания), които тя е овъзможнявала, вече ги няма. Тогава, ако станем пиромани или пък започнем да пишем романи, в които натрапливо се появява (отново и отново) фигурата на пожара, би

Norton & Company, 1981, p. 281.

⁵ Ibid., pp. 174–186.

⁶ LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, p. 54.

⁷ LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge: Polity press, 2014, pp. 100–113.

⁸ LACAN, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*. p. ix.

⁹ LACAN, J. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX*. 1972–1973. New York: W.W. Norton & Company, 1999, p. 92.

¹⁰ LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, p. 132.

ставало дума за незадоволим нагон, който генерира наслада с всяко свое (веществено и/или дискурсивно) завъртане около травматичното ядро на случилото се. Хубаво е да се отбележи също, че както при Лакан, така и при Коларов този стремеж към повторение е неосъзнат и самоцелен – насочен единствено към „насладата от задържането и възпроизвеждането“¹¹ на симптома, който при втория винаги се проявява под формата на „изказ и изразяване“ (при него все пак става дума за литература).

Но дори да приемем, че има известна хомология между дискурсивното желание и наслажденията на нагона, би било уместно да се отбележи, че понятието *jouissance* притежава и позитивни, и негативни конотации, докато терминът на Коларов обозначава явление, което бива схващано най-вече положително – като съзидателен принцип на сътворението. Нагонът обаче може да бъде и продуктивен, и деструктивен. Насладата, която той поражда, носи и удовлетворение, и страдание – тя е форма на ексцесивно удоволствие, което, преминавайки границата на собствената си мяра, се превръща в болка.¹² При Коларов насладата, която дискурсивното желание предполага, е напълно лишена от подобна негативност. Доколкото въпросната разлика изглежда непреодолима, текстът ще заеме по-амбивалентната позиция на психоанализата. От една страна, това ще ни позволи да разширим концептуалната рамка на Коларов, създавайки място за негативност в нея, а от друга – ще ни даде възможност да опишем травматичните основания на творчеството на Балард, чието трансгресивно писане подобно на насладата оперира отвъд доброто и злото, удоволствието и страданието.

Същевременно тази негативност ще ни помогне да осмислим и появата на новото в корпуса на британския автор – на онези техники, мотиви и образи, които не са били заложени в самото начало на творческия му път. При Коларов идеята за новото присъства най-вече през понятието за „инициационна творба“, което за него „бележи повратна точка в творчеството на автора“¹³. Въпросът е, че не е съвсем ясно как би могло да има подобен обрат – как би могло да се появи нещо ново в даден корпус – ако схващаме изобилието или ексцеса на означаващото, вплетено в творческия акт, само и единствено позитивно (като неизчерпаем резерв от виртуални възможности). С други думи, теоретичната рамка на Коларов не предполага ли, че всичко е предзададено и заложено в самото начало на сътворението (схванато, разбира се, като итерабилно самооразличаващ се процес)? Вероятно заради това и „повратът“ при него изглежда така, сякаш е винаги обвързан с онова, което е дошло преди него (с неговия изначален резерв). Поне такова впечатление се създава, когато Коларов пише, че инициационните творби (едва ли не диалектически) „синтезират пътя [на автора] до този момент,

¹¹ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 51.

¹² LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*, p. 179, 184.

¹³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 136.

който се осмисля като изживян етап, и съдържат кодовете, жалоните на бъдещото развитие“. В този смисъл при литературоведа не се появява възможността за събитие, което радикално скъсва със своите корени – с предзадания резерв от възможности (в името на невъзможното). Липсва идеята за ново начало или още – за срез.

Именно такъв срез обаче срещаме в творчеството на Балард. Там откриваме „инициационна творба“, която радикално скъсва не само с миналото, но и с бъдещето на своя автор. Затова можем да говорим по-скоро за творба кръпка – за срез в авторовия корпус, белязал появата на нови техники, мотиви и образи, които по-късно са били загърбени (или изтласкани). Наличието (или по-скоро откритието) на подобно странно произведение (което, както ще видим, не е точно едно) допълнително мотивира избора на текста да заложи на психоанализата, доколкото тя е способна да улови травматичните основания на един толкова негативен (и в крайна сметка самоунищожителен) творчески акт. Черпейки вдъхновение от корпуса на Балард, текстът ще концептуализира тази творба кръпка като „автокатастрофа“. Въпросният термин ще бъде разгледан и през една негативна версия на схващането на Коларов за „трансмодалната идея“ като трансгресивна концепция, „пресичаща границите на различните науки като общ импулс“. Ние ще говорим по-скоро за „трансмодален срез“ – за травматично събитие, което пресича и съответно (раз)единява различни (не само научни) области, корпуси, творби, медии и др.

2. Критика на балардианския разум: Катастрофата, срезът и травмата

През 1970 г. Балард публикува своето най-самобитно и провокативно произведение – експерименталния роман „Изложението на жестокостта“. Творбата фигурира като своеобразен срез в работата на автора, който на този етап в кариерата си е все още познат като писател на научна фантастика заради своите (пост)апокалиптични романи и множество кратки разкази, вписващи се (често пъти предизвикателно и подривно) в конвенционалните рамки на популярния жанр. След „Изложението“ обаче, което самият Балард мисли по-скоро като спекулативно литературно произведение¹⁴, авторът пише още цели 14 романа, като едва в един от тях, „Добър ден Америка“ (1981), той се завръща към *sci-fi* кодовете на своите екодистопии, за да представи бъдещето на щатите като онирична пустош, над която властват фашизоидните рожби на американската мечта и модерните технологии. Същевременно, ако използваме термините на Радосвет Коларов, дори този роман е белязан от своеобразната виртуална фигура, разкрила се за пръв път

¹⁴ BALLARD, J. G. & MACBETH, G. The New Science Fiction. – *JGBallard*, 01.02.1967: https://www.jgballard.ca/media/1967_feb1_BBC3_radio.html.

в „суперкубистичната композиция“¹⁵, многоликите концептуални матрици и типизираните персонажи на „Изложението“.

Така например, въпреки че действието се развива през далечната 2114 г., романът е изцяло обсебен от медийно-технологичния ландшафт на периода след Втората световна война и по-точно – от американизацията на този въображаем свят на стилизирани образи и симулакрумни наслади, чиито идеологически противоречия, скрити перверзии и жестоки основания Балард се опитва, ако не да осмисли, то поне да улови и оголи именно в „Изложението“. Вероятно най-показателен в това отношение е изборът на автора да изобрази бъдещия президент на Америка като безскрупулен грандоман и параноичен хипохондрик, подвизаващ се под името Чарлс Менсън – одиозния лидер на апокалиптичната секта, отговорна за убийството на Шарън Тейт през 1969 г. Към края на романа се разкрива, че шизоидният злодей на Балард си избира този симптоматичен псевдоним, маркиращ най-тъмните страни на шейсетарската контракултура, след като се измъква от психиатрична клиника в Берлин, кръстена (не по-малко сугестивно) на известния затвор за военни престъпници „Шпандау“¹⁶. Въпреки че в романа щатите на практика не съществуват, тъй като континентът се е обезлюдил след поредица от природни катаклизми, умопомраченият беглец прекосява Атлантика и се самопровъзгласява за лидер на Новия стар свят, след като се установява в Лас Вегас и по-точно – в хотела „Дезърт Ин“, където култовият авиатор и бизнесмен Хауърд Хюз живее в изолация между 1966 г. и 1970 г., затвърждавайки митичния си статут във въображението на Америка. Вече окупира тази свръхкодирана локация в „Града на греха“, президент Менсън влиза в контакт с малък екип от изгубени учени, които му помагат да вкара в изправност стар запас от ядрени оръжия, без да си дават сметка, че мъжът възнамерява да ги използва, за да поведе самоунищожителна война срещу най-опасния вирус на планетата – човешкия вид.

Този смъртоносен фантазъм, изграден около идеята за един технологично опосреден *омницид*, се оформя като устойчив и натраплив вектор на парадигматична повторителност в корпуса на Балард на страниците на „Изложението“. Мистериозният герой на романа, който шизофренно си сменя името и идентичността от глава на глава, е също толкова обсебен от желанието да изведе до крайност травматичните последствия на Втората световна война. За целта той се опитва (и проваля) да се превърне в апокалиптичния месия на един трети и последен глобален конфликт, с който „асиметричният ни свят“ най-накрая ще се „самоунищожи“, като на негово място предполагаемо ще дойде царството на светлината, отразено по чудовищен начин в ослепителния блясък на един всепоглъщащ ядрен холокост¹⁷. Тази зловеща фантазия бележи една от основните черти на концептуалния срез в творчеството на Балард,

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 193.

¹⁶ BALLARD, J. G. *Hello America*. London: Flamingo, 1993, p. 183.

¹⁷ BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*. London: Harper Collins Publishers, 1993, p. 9.

а именно – преминаването от идеята за една катастрофа, която не идва отвън (т. е. от природата), а отвътре – от непрогледните дълбини на човека, това странно животно, родило инструментите на собственото си унищожение. От тази гледна точка може да се твърди, че в „Изложението“ авторът започва да третира модерните технологии (колите, киното, градската среда и т. н.) като перверзни модели на несъзнаваното – като материални диаграми на невъзможната логика и саморазрушителните наслади на онова, което той нарича нашето „вътрешно пространство“ [inner space]¹⁸.

Би било пропуск обаче да не се отбележи и автотекстуалният факт, че зародишът на този екстремен лайтмотив се явява за пръв път в „Последният плаж“ [The Terminal Beach] – кратък разказ за неуравновесен военен пилот на име Трейвън, който решава да се изолира и умре на кораловия остров Ениветок, където американците извършват множество ядрени тестове между 1948 г. и 1958 г. Този своеобразен Робинзон, разбил се на бреговете на собственото си разломено съзнание, отива на пропития с радиация атол, защото вярва, че там отново ще срещне своята съпруга и син, след като двамата умират трагично в автомобилна катастрофа. Издаден в началото на 1964 г., „Последният плаж“ може да бъде разглеждан като тематичен и формален прототип на фасетъчните разкази или, ако използваме фройдистката терминология на Балард, „сгъстените романи“¹⁹, съставлящи по-голямата част от „Изложението“.

В него авторът (като че ли за пръв път) се опитва да превъзмогне това, което той нарича „линеарните системи на конвенционалното повествование“²⁰, тоест всички наратологични прийоми, които репрезентират света (и живота в него) като времепространствена секвенция, притежаваща начало, среда и край. Въпреки че смъртта на времето се появява като философска идея-фикс още в романи като „Удаденият свят“, в „Последният плаж“ вече ясно се вижда как това радикално дискурсивно желание за ахрония/атопия напуска границите на интрадигетическата плоскост на повествованието, за да извърши един „трансмодален“ скок на равнището на структурата му – трансгресивен ход, който (в последния анализ) самоунищожително предизвиква трансценденталните условия за възможност на самото писане в името на една (не)възможна, транстемпорална литература.

Най-общо казано, може да се твърди, че Балард посяга към техниката на монтажа в опитите си, ако не да изрази, то поне формално да демонстрира своята фобична нагласа към предзададените форми на човешкия наглед. Той разбива „Последният плаж“ на поредица елиптични сцени, онирични импресии и сугестивни картини, които са едновременно разделе-

¹⁸ BALLARD, J. G. The Coming of the Unconscious. – In: BALLARD, J. G. *User's Guide to the Millennium*. London: Flamingo, 1997, p. 84.

¹⁹ BALLARD, J. G. & STORM, J. An Interview with J. G. Ballard – *Speculation*, no. 21, 1969, pp. 4–8.

²⁰ BALLARD, J. G. & MACBETH, L. c.

ни и свързани посредством празното отношение помежду им, тоест – чрез един квазикинематографичен срез [cut]. Целта на тези кратки етюди не е непременно да ни бъде разказана и/или експлицирана травматичната история на Трейвън, който е един от множеството автобиографични двойници на Балард. Амбицията е по-скоро да се пресъздаде ониричната логика на съня в една асоциативна констелация от съгъстени сцени, диаграматизиращи Ешъровите пространства на несъзнаваното, където (предполагаемо) се разгръща немислимото основание на всяко условие за възможност, а именно – реалното, мислено лаканиански като регистъра на нещото само по себе си.²¹

Същевременно не може да се твърди, че „Последният плаж“ наистина се доближава до този извънмерен (и вероятно обречен) идеал на *балардианския разум*, тъй като разказът все пак има ясна и отчетлива фабула, разгръщаща се до голяма степен линейно на равнището на сюжета, въпреки монтажния опит да се произведат „структуропораждащи пролуки“²², които да „осцилират“ сугестивно между отделните фрагменти. Едва в „съгъстните романи“, съставлящи мозаечната тъкан на „Изложението“, Балард ще изведе до крайност дискурсивното си желание да изработи един шизоиден подход към писането, който непрекъснато разрязва времепространствения континуум на повествованието. Резултатът е един *травматичен реализъм*, който саморазрушително се опитва да демонстрира отречените истини за живота след Втората световна война, като преднамерено преекспонира патологичните (д)ефекти на медийно-технологичния ландшафт, който непрекъснато отразява, но и изтласква жестокото наследство на Холокоста и ядрените бомби, пуснати над Хирошима и Нагасаки.

За жалост, осъществяването на този радикален естетически проект е тясно обвързано и с някои крайно травматични събития от биографията на самия Балард. Те трудно биха могли да бъдат подминати, ако искаме да анализираме реалните основания, обуславящи генезиса и болезнената логика на този експериментален срез в корпуса на автора. На първо място, поне във връзка с темата за Втората световна война трябва да се има предвид, че по време на конфликта подрастващият Балард прекарва три години в японски концентрационен лагер в Шанхай – травматично преживяване, което бележи цялостното му творчество. В контекста на настоящия анализ обаче е по-важно обстоятелството, че голяма част от главите в „Изложението“ първоначално се появяват като отделни разкази в периода между 1965 г. и 1970 г., тоест непосредствено след трагичната смърт на Хелън Мери Матюз, съпругата на Балард, която внезапно умира от пневмония едва няколко месеца, след като авторът издава „Последният плаж“.

Като оставим настрана сугестивното обстоятелство, че изглежда, сякаш житейският път на писателя е имитирал по крайно жесток начин фик-

²¹ LACAN, J. *Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, p. 55.

²² КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 41.

ционалната съдба на един от неговите автобиографични герои, можем без излишни уговорки да заключим, че опитът да се преработи тази немислима травма, е довел до създаването на цикъл от експериментални произведения, трасиращи с необикновена дързост невъзможната география на онези тайнствени места, „където животът се проявява като текст, а писането като живот“²³. Няма нужда да спекулираме за колосалното влияние, което това събитие оказва върху творчеството на Балард, защото той самият говори за това не само в интервюта, но и в два от автобиографичните си романи – в „Нежността на жените“, който е по-скоро автофикционален преразказ на живота му до 1991 г., и в „Чудесата на живота“ – последната книга на Балард, която излиза година преди смъртта му през 2009 г. В последната той пише:

Посоката ми като писател се промени след смъртта на Мери и много читатели решиха, че съм станал далеч по-мрачен... Аз се опитвах да изградя въображаема логика, която да осмисли смъртта на Мери и да докаже, че убийството на президента Кенеди и безбройните жертви на Втората световна война са си стрували или дори че е имало смисъл в тях по някакъв все още неясен начин.²⁴

Подобно радикално събитие, което проблясва за миг в „пресечната точка между βίος и γράφη“²⁵, бихме могли да наречем *автокатастрофа*, заемайки заглавието на култовия едноименен роман на Балард, който възниква в състен вид на страниците на „Изложението“²⁶. Същевременно, запазвайки тази крайно обща дефиниция, би било продуктивно да се доразгърне това понятие по начин, който отразява трансценденталната фобия, апокалиптичните желания и технологичните фантазми, обуславящи своеобразното отношение на британския писател към литературата и нейните спекулативни хоризонти. В този ред на мисли бихме могли да схващаме автокатастрофата като *трансмодален срез* в авторовия корпус – като онова ахронично/атопично място, където реалното на травмата се проявява като граница на текста, а писането – като предел на насладата.

Ако продължим обаче да черпим вдъхновение от „случая Балард“, влизайки изцяло в ролята на спекулативни, автотекстуални аналитици, бихме могли да заключим и че подобни срезове по силата на своята трансгресивност и времепространствена неопределимост имат (поне) две особени свойства. Първо, да стимулират производството на *творби крѣпки* в авторовия корпус – на свръхпартикуларни произведения, които експериментално преработват травматичния срез по начин, който ги откроява като неповторими събития в съответния корпус. Тук е важно да се подчертае, че Балард

²³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 8.

²⁴ BALLARD, J. G., *Miracles of Life: An Autobiography*. London: Harper Collins Publishers, 2008, p. 188.

²⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 8.

²⁶ BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*, pp. 153–159.

така и не издава втори роман, пресъздаващ шизоидния стил, фрагментарната структура и ониричната състеност на текстовете в „Изложението“. На второ място, трансмодалният срез разтваря авторовия корпус към отличителните възможности и ограничения на други, паралитературни техники за въ-образяване на света (т. е. на други медии). В този смисъл автокатастрофата е интермедиялна категория – факт, красноречиво отразен не само в монтажния подход, залегнал в основата на „Изложението“, но и в множеството екфрастични податки, пръснати манифестно из страниците на книгата.

Същевременно и в другите романи на Балард редовно се срещат и тематизират знакови произведения на изкуството, които ефектно диаграматизират, експлицират и усилват определени аспекти на повествованието. Най-красноречива в това отношение е картината „Бавен ден“ [*Jour de lenteur*] на Ив Танги, която функционира не само като умален модел на пустеещия му хронотоп в „Горящият свят“, но и като структуропораждаща фигура, която се появява в началото и края на историята, за да рамкира мъобиусовия ход на действието. Като цяло може да се отбележи, че Балард най-често цитира, а и е най-силно повлиян от, произведенията на сюрреалистите – от художници като Макс Ернст, Салвадор Дали и Рене Магрит. В „Изложението“ обаче се появяват и немалко препратки към творбите на Анди Уорхол, Робърт Раушенбърг и Том Веселман, като уникален в случая е фактът, че трансмодалният срез е транслитерирал тяхното влияние в оригинални текстопораждащи стратегии. Например самият Балард отбелязва в едно интервю от 1970 г., че е подхождал към една от по-експерименталните глави в романа, а именно „Фейслифтът на принцеса Маргарет“, като същински попартист, който не се свени да естетизира и манипулира „образи от ежедневието“²⁷ и съответно – да преработва всички творби, идоли и фигури в симулакрумния инвентар на масовите медии.

Въпросният кратък текст се заиграва с иконичния лик на британската благородничка по крайно семпъл, но и подчертано провокативен начин, онагледяващ интермедиялния хоризонт на „Изложението“. Става дума за обстоятелството, че Балард не написва текста (поне не и в класическия смисъл на думата), а по-скоро го произвежда като *монтажно редактира* едно традиционно, учебникарско описание на съответната пластична процедура, заменяйки всяка поява на думата „пациента“ с фразата „принцеса Маргарет“. Резултатът е тревожно-порнографски, като точно това е била и целта на Балард, който, силно повлиян от опита си като студент по медицина, стига рано до заключението, че зад привидно хладната обективност на научния дискурс се разстила еротичната бездна на човешката субективност. В този смисъл текстове като „Фейслифтът на принцеса Маргарет“ или „Редукционната мамопластика на Мей Уест“ интервенират почти ситуационистки на равнището на езика, за да разкрият колко превратна е претенцията за анхедонична отстраненост на науката.

²⁷ BALLARD, J. G. & BARBER, L. Sci-Fi Seer – *Penthouse Magazine*, 1970, Vol. 5 No. 5, pp. 26–30.

Подобни примери илюстрират спекулативната хипотеза, че автокатастрофата в корпуса на Балард е тясно обвързана с поредица *интермедиялни преноси* на техники, теми и идеи от визуалните изкуства (в случая от попартата) в полето на литературата. Същевременно не бива да оставаме с грешното впечатление, че трансферите, които трансмодалният срез ненадейно задейства, са еднопосочни. Автокатастрофата в корпуса на Балард довежда не само до серия литературни експерименти, транслитериращи естетическите стратегии на визуалните изкуства, но и до няколко опита да се въ-образят-иначе (с други средства) текстовете в „Изложението“. Така например през 1970 г. авторът курира и представя изложба на име „Катастрофирали коли“ [*Crashed Cars*] в „Новата лаборатория за изкуства“ в Лондон. Провокативната творба може да бъде интерпретирана като своеобразна *интермедиялна адаптация* на една от най-важните глави в „Изложението“ – „Автокатастрофа!“ [*Crash!*], която Балард разгръща и развива в своя култов (почти едноименен) роман от 1973 г. Въпросният раздел представя няколко *квазинаучни описи*, излагащи резултатите от фикционално изследване, посветено (на фигурата) на пътното произшествие. В тези кратки емпирични фрагменти се разглеждат най-вече две теми: как автокатастрофата битува във въображението на обикновените хора (във фантазиите на касиери, студенти и домакини) и как подобни инциденти се отразяват на психиката и поведението на онези, които са ги преживели и/или засвидетелствали.

Покрай емпиричния материал, съчинен от Балард, се появяват и спекулативни разсъждения върху енигматичната роля на модерните технологии (и по-конкретно на автомобила) в ежедневието ни. Така се подемат и (до)експлицират два мотива, които са ключови за разбирането на „Изложението“ Първият е обвързан (най-общо казано) с идеята, че „реалността“ е структурирана като сън и съответно – че към разбирането на „външния свят“ трябва да се подхожда като към тълкуването на „вътрешния“²⁸. Оттук следва (поне за Балард), че „класическата дистинкция“, която Фройд прави по отношение на нашите съновидения, между манифестирано и латентно съдържание би могла да ни послужи, когато се опитваме да изследваме (значението на) обектите, с които се сблъскваме в будния ни живот. Разсъждавайки по този начин, разказвачът, отговорен за описите в главата, стига до заключението, че ако (психо)анализираме някои от най-важните изобретения на ХХ в. (като компютъра или ядрената глава), ще открием, че „латентната идентичност“ на тези машини е „амбивалентна дори за най-вещия изследовател“. Същевременно се отбелязва, че има и своеобразен подстъп към несъзнаваното на модерните технологии, но по този *кралски път* преминава само и единствено автомобилът, който „доминира векторите на скоростта, агресията, насилието и желанието“ в душевния живот на хората.

²⁸ BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*, p. 156.

В частност обаче не в самата кола, а в автокатастрофата откриваме „ключов образ“, който ни разкрива, че формата на всяко човешко изобретение улавя, отразява и/или дори възплъщава структурата на нашата (по начало разстроена) психика. Или в думите (на разказвача) на Балард: „Машината превръща психопатологията в концепция“²⁹. Така се утвърждава и спекулативната идея, изразена в началото на главата, че има нещо такова като „концептуална автокатастрофа“. Ако приемем, че автомобилът е *понятие на четири колела*, формализирало и материализирало травматичното ядро на човешката субективност, то тогава колата се оказва средство, което ни позволява активно (зад волана) да осмислим и изкомуникираме „широк спектър от импулси, обвързани с нашата психопатология, сексуалност и способност за саможертва“³⁰. Така в последния анализ се оказва, че можем да разглеждаме гледането, записването и дори пресъздаването на пътни произшествия като опит да се влезе в продуктивно отношение с технологизирана форма на живот, парадоксално уловила (или по-скоро въ-образила в действие) невъобразимата, из-родна сърцевина на човешкото.

Целта на емпиричния материал, представен в главата, е да ни убеди именно в тази спекулативна хипотеза. Въпреки че подобна идея не може да бъде доказана позитивистки, ексцентричният учен на Балард е убеден, че всички негови изследвания и експерименти показват, че хората масово възприемат автокатастрофата „не като унищожително, а като плодотворно събитие“, което (едва ли не литургично) „освобождава сексуалната енергия“³¹ не само на живите, но и на онези жертви на войната по пътищата, които са се превърнали в същински попикони (тук са споменати Джеймс Дийн, Джейн Мансфийлд и Джон Ф. Кенеди). Сред материала, предполагаемо подкрепящ тази постановка, откриваме например твърдения като това, че при роднините на хора, умрели в автомобилна катастрофа, се забелязва „както ръст на сексуалната активност, така и подобрение на общите здравни показатели“³² (същевременно „траурният период бива драстично съкратен“). С други думи, анонимният изследовател на автора третира всеки случай, който разкрива *еротологичните ефекти* на пътното произшествие, като доказателство, утвърждаващо фантастичните му идеи.

В общи линии така оперира и Балард, когато решава да адаптира въпросната глава от „Изложението“. Той не само влиза за кратко в ролята на художник и куратор, а се опитва да пресъздаде и квазинаучния патос на своя провокативен изследовател. В този смисъл можем да разглеждаме „Катастрофирали коли“ като трансгресивна изложба, замислена, построена и проведена по модела на експериментите, описани в „Изложението“. По всичко си личи, че така е разсъждавал и самият Балард. Когато „Лаборато-

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 157.

³² Ibid., p. 153.

рията за изкуства“ му отправя покана да реализира проект в тяхната галерия, той приема това като възможност „да **тества хипотезата си** за неосъзнатите връзки между секса и автокатастрофата“³³. Балард подготвя лабораторното пространство, като докарва три разбити коли, специално подбрани за случая от кадавърния инвентар на няколко автоморги в северен Лондон. Както става ясно от интервюта и спомени, авторът е държал поне един от автомобилите да е американски (все пак в неговия свят САЩ са обетованата земя на попкултурата, новите технологии и концептуалните катастрофи). Затова Балард, изглежда, се гордее с факта, че успява да открие „прекрасен понтиак от 50-те години, с облицовка в стил космическата епоха и панорамно предно стъкло – същинска ракета“³⁴.

Като оставим настрана трите автомобила, които авторът поставя в галерийното пространство без концептуална анотация, „Катастрофирани коли“ съдържа още два ключови елемента. Първият доближава творбата до видеоизкуството, което достига върха на своята популярност именно през 70-те. С помощта на екипа на „Лабораторията за изкуства“ Балард устройва затворена система за видеонаблюдение [CCTV], която да записва и да предава обратно движенията на посетители в галерията. Вторият елемент е по-перформативен – авторът предлага да намерят „млада жена“, която да интервюира гола присъстващите за впечатленията им от изложбата. Такава се открива, но на деня, когато пристига в галерията и вижда разрушените коли, тя отказва да се съблече изцяло и остава само по без горнище (за автора този детайл разкрива нещо ключово за психологията на катастрофата, но той така и не пояснява какво).

С това приключват приготвянията за провокативния експеримент на Балард, който години по-късно споделя следните впечатления и разсъждения за начина, по който протича събитието:

Никога не бях виждал посетители в галерия да се напиват толкова бързо. Във въздуха се усещаше голямо напрежение, сякаш всички бяха обзети от страх, след като някаква вътрешна аларма бе започнала да звъни... Върху колите се разливаше вино, чуха се прозорци, а полуголото момиче едва не бе изнасилено на задната седалка на понтиака... Журналистка от *New Society* започна да ме интервюира сред хаоса, но толкова се превъзбуди от възмущение...че трябваше да я хванат, за да не ме нападне. През целия месец, в който бяха изложени, колите бяха непрестанно атакувани – бяха залети с бяла боя от група кришнайти, преобърнати и лишени от странични огледала и регистрационни номера. Още преди изложбата да приключи и колите да бъдат извозени, без никой да оплаче мига, в който прекрачиха за последно прага на галерията, аз вече от дълго време се бях убедил. Всички мои подозрения относно несъзнаваните взаимовръзки, които романът ми

³³ BALLARD, J. G. *Miracles of Life: An Autobiography*, p. 216.

³⁴ BALLARD, J. G. & CALL, J. J. G. Ballard's Crash – An Interview With The Author. – In: *CK Deluxe*, 1995: https://www.jgballard.ca/media/1995_kulture_deluxe_magazine.html.

[„Автокатастрофа“] щеше да изследва, се бяха потвърдили. Изложбата ми се бе оказала психологически тест, замаскиран като изложба – нещо, което вероятно важи и за акулата на Деймиън Хърст, и за леглото на Треиси Емин.³⁵

Като оставим настрана факта, че описанието на Балард се чете като един от емпиричните фрагменти на изследователя от „Изложението“, от перспективата на тези наблюдения можем да се върнем към изходната ни точка и да четем експерименталната изложба на автора като *интермедиялна адаптация* на „Автокатастрофа!“. Доколкото лабораторията е своеобразна медия (среда/средство за въ-образяване на света), „Катастрофирали коли“ е творба, трансмодално ситуирана не само между литературата, видеоизкуството и пърформанса, но и между науката и изкуството като цяло. Иначе казано, тя е травматично неопределима част от също толкова аморфния комплекс от безподобни произведения, кръжащи енигматично около среза в творчеството на Балард. И въпреки че за улеснение третирахме „Изложението“ като *интензивния топос* на тази своеобразна автокатастрофа, накрая трябва да отбележим (или по-скоро да припомним), че самият роман е фрагментарна констелация от разнородни текстове, устроени около *липсващия индекс* на този преломен момент в живота и писането на Балард. С други думи, трансмодалният срез не може да бъде посочен, само мислен (той е интелигибелен) и евентуално о-писан: като черна дупка, чиято невидима форма се очертава от думите, захвърлени в нейната неясна орбита.

3. Вместо заключение

Доколкото сме готови да приемем, че има нещо такова като трансмодален срез, бихме могли да предложим една последна спекулативна хипотеза, чиято цел би била да преодолее дихотомията между авто- и интертекстуалното. Най-общо, ако сериозно приемем предложението, че автокатастрофата е травматично събитие, което чупи трансценденталните условия за възможност на живота и литературата и съответно – че е ахронична и атопична – то тогава бихме могли да заключим, че не би било възможно тя да бъде локализирана нито в, нито извън авторовия корпус. Тя е (така да се каже) екстимното основание на творещото тяло. От тази гледна точка автокатастрофата не принадлежи на никого, въпреки че едновременно с това (раз)единява всички, които са взели участие в нея. Тя е рана, която се споделя – срез, парадоксално преплитащ насладите и желанията на онези тела (корпуси), които е разчленил.

В подкрепа на подобна хипотеза отново могат да се приведат сугестивни доказателства от случая „Балард“. Най-вече следва да се изтъкне силното влияние, което творчеството на американския писател Уилям Бъроуз оказва върху британеца и неговия подход към текстовете в „Изложението“.

³⁵ BALLARD, J. G., *Miracles of Life: An Autobiography*, pp. 216–217.

От една страна, е повече от известно, че много от елементите във фасетъчния роман – шизоидният стил, монтажните техники, порнографският език и т. н. – са били директно инспирирани от книги като „Голяят обяд“ и „Меката машина“, в които бащата на бийтпоколениято експериментира с метода на т. нар. *cut-up*. От друга страна обаче, ако напуснем границите на това интертекстуално наблюдение и погледнем творчеството на Балард автотекстуално, тоест в неговата органична цялост, ще забележим, че на няколко места в корпуса на британеца се появяват мотиви, които, изглежда, цитират не буквата на Бъроуз, а по-скоро неговите желания, наслади и собствени автокатастрофи.

Най-красноречив тук е фактът, че в „Изложението“ за пръв път се появява хомоеротична нишка, която е иначе крайно чужда (на творчеството) на Балард, който за разлика от Бъроуз се представя винаги (в интервюта и автобиографични текстове) като сравнително консервативен, хетеросексуален мъж. Британецът дори има някои почти хомофобски изказвания. В едно интервю например той хапливо отбелязва, че Бъроуз се превръща в „контракултурна икона“³⁶ само и единствено заради „връзката си с хомосексуалността и наркотиците“. За Балард американският автор е по-скоро „фигура на статуквото“ [establishment figure] – „човек от горната класа на Средния запад, с присъщо чувство за превъзходство спрямо чернокожи, полицаи, лекари и провинциални политици“. Британецът използва случая и за да увери читателите си, че „не е член на хомосексуалния интернационал [homintern], ами заклет хетеросексуален мъж, който „предпочита компанията на жени пред тази на повечето мъже“. Той, изглежда, прави този коментар, за да поясни отношението си към „**хомосексуалните елементи**“ не само в „Изложението“, но и в „Автокатастрофа“, където хомоеротичният мотив е напълно експлициран и изведен до своя логически завършек (като след това същият изчезва от творчеството на автора). Според Балард въпросните елементи нямат нищо общо с хомосексуалността в класическия смисъл на думата, тъй като се опитват да „покажат един свят отвъд сексуалността и ясните полови разграничения“.

Като оставим настрана дали това е вярно, твърдението на автора не отнема от факта, че е избрал да употреби именно поредица хомоеротични фигури и образи в опита си да отиде *отвъд принципа на удоволствието*. В подробна статия за отношенията между Балард и Бъроуз един от анонимните редактори на *RealityStudio*³⁷ спекулира, че сблъсъкът на Балард с радикалното творчество на Бъроуз през 60-те години не само отключва у британеца интерес към стила и техниките на американския автор, но и към хомосексуалността като цяло.³⁸ Тази хипотеза е подкрепена с цитат от „Автокатастрофа“,

³⁶ J. G. Ballard on William Burroughs. – Biblioklept, 25.09.2010: <https://biblioklept.org/2010/09/25/jg-ballard-on-william-burroughs/>.

³⁷ *RealityStudio.org* е дългогодишен изследователски проект, посветен на работата и живота на Уилям Бъроуз.

³⁸ William S. Burroughs and J.G. Ballard: An In-Depth Account Drawing on Interviews, Correspondence, and Unpublished Documents. – *RealityStudio*, 7.03.2012: <https://realitystudio.org/>

който ни разкрива как протагонистът (който Балард многозначително кръщава на себе си) бавно, но сигурно развива силно еротично влечение към Вон – крайно мрачен образ (фигура на нагона към смъртта) с фетиш към пътните произшествия. На съответното място в романа фикционалният Джеймс Балард решава, че „вероятно някакъв латентен **хомоеротичен елемент** е изплувал на повърхността на съзнанието му“³⁹, след като Вон му показва албум с макабрено-еротични фотографии. Според статията на *RealityStudio* може би именно това се случва и с реалния Балард, когато се сблъсква с трансгресивната образност на Бъроуз малко преди смъртта на Мери през 1963 г.

Същевременно хомосексуалните мотиви се появяват в произведенията на автора едва след като той загубва трагично съпругата си. Това обстоятелство отваря възможност да разглеждаме еротологичната кръпка в корпуса на Балард като продукт на една *травматична идентификация*, обвързваща неговата собствена (авто)биографична ситуация с тази на Бъроуз, който започва да се занимава сериозно с литература непосредствено след злополучната смърт на втората си съпруга, Джоан Волмър. Както пише авторът в предговора си към „Сбъркан“, в един момент той „стига до ужасяващото заключение, че никога е нямало да стане писател, ако Джоан не беше умряла“⁴⁰. Разбира се, дори и двамата автори да споделят една съдба (на пишещи вдовци), техните истории се различават в много отношения – най-малкото Бъроуз сам е отговорен за смъртта на съпругата си (прострелва я в главата при твърде неясни обстоятелства). Въпросът е, че не е изключено тази обща черта (срез) в автобиографията и творчеството на Балард и Бъроуз да е способствала стилистичното, тематично и еротологично приближаване на двата им корпуса. Иначе казано, не е недопустимо споделената травма да се е превърнала в едно от основанията за преноса на хетерогенни елементи от творбите на единия автор в тези на другия. Точно за такива *интеркорпорални трансфери* създават условия и пътните произшествия в „Автокатастрофа“. Подобна възможност бива очертана и статията на *RealityStudio*:

Балард „откача“ след смъртта на Мери, както отбелязва колегата му Брайън Олдис. Но пък Балард бил ли е наясно, че и Бъроуз е вдовец? Когато Бъроуз се появява в предаване на *BBC* през януари 1964 г., той обсъжда застрелването на съпругата си, обвинявайки алкохола за случилото се. Възможно е на някакво ниво Балард да е проявил интерес да влезе в общуване с Бъроуз именно на това мрачно [morbid] равнище. В известен смисъл „Изложението“ подема този разговор с „Голият обяд“ – един вдовец се обръща към друг на фрагментарния език на експерименталната литература. И двамата писатели избират да притъпят скръбта с помощта на наркотични вещества – хероин за единия, уиски за другия – макар че Балард решава да се превърне в образцов самотен баща, на когото Бъроуз е пълната противоположност.

scholarship/william-s-burroughs-and-j-g-ballard/.

³⁹ BALLARD, J.G. *Crash*. New York: Vintage books, 1985, p. 102.

⁴⁰ BURROUGHS, W. *Queer*. New York: Penguin Group, 1987, p. xxii.

Излиза, че в сянката на споделената автокатастрофа, имаме трансфер не само на равнището на γραφή (експерименталния стил), но и на това на βίος⁴¹ (зависимостите и евентуално – хомосексуалното желание), като изглежда, че в убежната точка на тяхното пресичане Балард и Бъроуз се срещат за момент, преди да потеглят в различни житейски и творчески посоки (произведенията на двамата имат малко общо след „Автокатастрофа“ и т.нар. кътъп трилогия на американеца). Остава само да назовем това спекулативно свойство на автокатастрофата да (раз)единява езика и живота на онези, които са я преживели. В чест на спекулативните литературно-физични размишления на Радосвет Коларов бихме могли да наречем този атопичен феномен *квантово преплитане на насладата* и съответно – на дискурсивното желание.

ЛИТЕРАТУРА

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*. London: Harper Collins Publishers, 1993.

BALLARD, J.G. *Crash*. New York: Vintage books, 1985.

BALLARD, J.G. *Hello America*. London: Flamingo, 1993, p. 183.

BALLARD, J. G. & BARBER, L. Sci-Fi Seer. – *Penthouse Magazine*, 1970, Vol. 5, No. 5, pp. 26–30.

BALLARD, J. G. & CALL, J. J.G. Ballard's Crash – An Interview With The Author. – In: *CK Deluxe*, 1995: https://www.jgballard.ca/media/1995_kulture_deluxe_magazine.html [accessed 28.06.2025].

BALLARD, J. G. & MACBETH, G. The New Science Fiction. – *JG Ballard*, 01.02.1967: https://www.jgballard.ca/media/1967_feb1_BBC3_radio.html [accessed 28.06.2025].

BALLARD, J. G. *Miracles of Life: An Autobiography*. London: Harper Collins Publishers, 2008.

J.G. Ballard on William Burroughs. – *Biblioklept*, 25.09.2010: <https://biblioklept.org/2010/09/25/jg-ballard-on-william-burroughs> [accessed 28.06.2025].

BALLARD, J. G. & STORM, J. An Interview with J. G. Ballard. – *Speculation*, no. 21, 1969, pp. 4–8.

⁴¹ Доколкото тук става дума не просто за пресечната точка между писането и някаква конкретна форма на живот (βίος), а за момента, в който езикът се опира на голия живот (ζωή) на нагоните и насладите, бих заменил понятието *автобиография* в този текст с поспекулативния термин *зоография*. Тъй като не би било обозримо да се защити подобен сложен теоретичен ход в рамките на настоящия текст, реших само да маркирам тази идея като теоретична хрумка. Държа да направя тази бележка под линия най-вече защото на конференцията „Автотекстуалност и цитат“ стана ясно в дискусиите колко натоварено (и вероятно износено) е понятието ни за биографичното.

BALLARD, J. G. The Coming of the Unconscious. – In: BALLARD, J. G. *User's Guide to the Millennium*. London: Flamingo, 1997.

BURROUGHS, W. *Queer*. New York: Penguin Group, 1987.

LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge: Polity press, 2014.

LACAN, J. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, 1972–1973*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

LACAN, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*. New York: W. W. Norton & Company, 1981.

William S. Burroughs and J. G. Ballard: An In-Depth Account Drawing on Interviews, Correspondence, and Unpublished Documents. – *RealityStudio*, 7.03.2012: <https://realitystudio.org/scholarship/william-s-burroughs-and-j-g-ballard/> [accessed 28.06.2025].

THE TRANSMODAL CUT IN THE WORK OF J. G. BALLARD

Abstract. This article offers a speculative, autotextual reading of J. G. Ballard's oeuvre through the lens of psychoanalysis and the theoretical framework of Radosvet Kolarov. It seeks to develop the concept of "auto-catastrophe" – a traumatic event that marks a radical turning point in an author's creative output. The study conceptualizes this auto-catastrophe as a "transmodal cut" that (dis)connects various techniques, motifs, media, corpora, etc. The text also proposes a reading of Kolarov's notion of "discursive desire," interpreted through Jacques Lacan's psychoanalytic concept of enjoyment [jouissance]. The article applies these concepts in an analysis of Ballard's most experimental work, *The Atrocity Exhibition*, emphasizing its intermedial aspects in order to demonstrate how the transgressive nature of the transmodal cut enables literature to cross its own formal boundaries. The text also explores how the auto-catastrophe can (dis)connect the works and enjoyments of different authors who share the same trauma. To this end, it briefly examines the relationship between the works of Ballard and those of the American writer William Burroughs. **Keywords:** Radosvet Kolarov, Jacques Lacan, Trauma, Autotextuality, Media

Stefan Goncharov, PhD

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-0569-8159>

Web of Science Researcher ID: KOD-1472-2024

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: stefan.praskov@gmail.com

Яким Петров, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ДОВЪРШВАНЕТО НА УИЛЯМ БЪРОУЗ: ЕТИКАТА НА КРАЖБАТА И ЖЕСТЪТ НА ШЕГАТА

Резюме. Статията „Довършването на Уилям Бъроуз: Етиката на кражбата и жестът на шегата“ е опит да се преосмисли наследството на бъроузианския корпус от експериментални текстове (романи, есета, манифести). Да се предложи една нова траектория, фокусирана върху концептуалните и етически залози при култовия американски автор. Работейки в междината между биографичната травма на писателя (убийството на жена му по време на игра) и логиката на самите бъроузиански творби, статията предлага вход към метода и специфичната етика на едно писане отвъд контрола на езика. Последното може да бъде дефинирано и като спекулативна радикализация на проблема за (авто)цитирането по посока на понятията за концептуалната кражба и шегата като жест на среза.

Анализът на тези техники става през прочит на романа „Сбъркан“ и екранизацията му на италианския режисьор Лука Гуаданино от 2024 г. Представяйки незавършения втори роман „Сбъркан“ като инициационна творба (в смисъла на Коларов), текстът разкрива играта на един „цитат на реалното“ (убийството), оголен през работата на Гуаданино. Разкривайки този ключов за бъроузианската практика остатък, текстът се насочва към същинския си обект на изследване – кражбите и шегите. Те биват свързани с методите на рязането и сгъването (кът-ъп), затвърдили култовия статус на Бъроуз в следвоенната западна литература. Рязането и сгъването биват мислени през късната лаканианската психоанализа на симптомата и дельоззианските понятия за тяло без органи (ТбО) и хумора. През своеобразния синтез на горните траектории у Бъроуз кристализира и амбивалентният (политически, психо-социален и етически) опит за (само) изписване (еманципация) на автора от езика, мислен като всепроникваща система за контрол на съвременния субект.

Освен като своеобразно въведение в бъроузианската етика на съпротивата срещу езика, настоящият текст цели да послужи и като спекулативно прокарване на възможни връзки между писането на американския автор и някои съвсем актуални проблеми. Това са проблемите на информационните (дигиталните) общества на контрола, големите езикови модели (LLMs), консумацията на nonsens съдържание (brainrot), институционализирането на параноята и конспиративния разум и прочее. Последните трасират цялото настояще изследване на бъроузианския етос.

Ето защо отвъд теоретизирането на кражбите и шегите като спекулативен подход към писането и радикална етика „Довършването на Бъроуз“ прави и кратка демонстрация, прилагайки буквата на Бъроуз в локален съвременен

контекст на руска пропаганда, дезинформация и националистическа (патриотарска) идеология.

Ключови думи: контрол, жест на шегата, кражба, автоцитат, етика

1. Бързо и мръсно въведение

Заглавието на това есе е малко подвеждащо. Въпросът няма да е за възможните довършвания на Бъроуз, макар че, както ще видим след малко, ще тръгнем от едно своеобразно довършване (интерпретация). По-скоро ще опитаме да говорим за обратното. За това откъде да се започне с тази противоречива фигура, дала името на чудовището на непосредственото бъдеще, т.е. на настоящето, от което тукашните думи се оттласкват. „Контрол е името, предложено от Бъроуз като понятие за новото чудовище, което Фуко разпознава като непосредственото ни бъдеще.“¹ Но именно защото в обществата на контрола от прословутия постскрипт на Делюз субектът нищо никога не довършва², въпросът ни ще е въпрос за това откъде да започнем с Бъроуз. Как да реактивираме следите (парчетата), оставени от този наследник на Джойс³, така, щото мисълта му да не свършва. Да продължава да форм(ул)ира линии на съпротива срещу формите, стратегиите и практиките на контрола.

Разбира се, това е задача, която не може да се изчерпи с настоящото кратко изложение, нито с фигурата на Бъроуз. Ето защо ще набележим единствено траекторията, която би могла послужа като продуктивен вход в „опита ‘Бъроуз’“⁴. Тя ще прекоси проблема за контрола (своеобразния конститутивен фантазм на Бъроуз) и опита да се очертае изход от разнообразните му инфраструктури – лингвистични, технологични, политически, психически. Онова, за което ще говорим, ще е експериментът „да из-пишеш изхода си“⁵. По-конкретно, ще направим нещо като въведение в работата на писането като метод, като залог и като радикална техника. Понеже практи-

¹ DELEUZE, G. *Negotiations. 1972–1990*. New York: Columbia University Press, 1997, p. 178.

² Ibid., p. 179.

³ Това е едно от определения за работата и залога на Бъроуз, популяризирано най-вече от автора Джеймс Балард. Ето как започва есето „Митотворец на 20-и век“ : „В „Бдение на Финеган“, един гигантски лаком каламбур, около 1940 г. Джеймс Джойс осъвременява романа с необятния цикличен ребус от сънища на един дъблински бирник, който е едновременно Адам, Наполеон, наред с герои на хиляди митологии. Уилям Бъроуз тръгва оттук и фикцията му конституира първия портрет на вътрешния пейзаж на следвоенния свят, използвайки собствения му език и манипулативни техники, собствените му фантазии и кошмари...“ (BALLARD, J. G. *A User's Guide to the Millennium. Essays and Reviews*. London: Flamingo, 1997, p. 126).

⁴ „Именно тук [в опита на Бъроуз, Арто и т. н.] изкуството постига своята автентична модерност, която се състои единствено в следното: да освободи онова, което е присъствало в изкуството през всички времена, но е било скривано под целите и обектите, пък били те и естетически, под прекодиранията и аксиоматиките: чистият процес, който се осъществява и не престава да бъде осъществяван като действие, изкуството като ‘експериментиране’“ (ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Анти-Един. Капитализъм и шизофрения*. София: Критика и хуманизъм, 2004, с. 491).

⁵ BURROUGHS, W. *Queer*. London: Penguin Books, 2010, p. 135.

ката на писането за Бъроуз не е нищо друго освен *pharmakon* – болест и възможен винаги несигурен лек – на/срещу системите, които вписват, отписват, изписват и преписват даден субект. Казано максимално радикално, залогът ни е етически и политически и в този смисъл следва самата буква на Бъроуз. Буквата, която мисли писането като желание не просто да се от-пишеш от онова, което те вписва, а буквално да го изпишеш и в процеса на изписването да разбъркаш (и побъркаш) редовете (кодовете), опитващи да вкарат в ред, да заповядват, да дават органи на субекта.

Категоричното -ЪТ е също вирусен механизъм, заключващ те във вселената на вирус-ЪТ. ИЛИ/ИЛИ също е вирусна формула. Винаги е ИЛИ ти, ИЛИ вирусът. ИЛИ/ИЛИ. Това всъщност е формулата на конфликта, видяна като архетипен вирусен механизъм. Предложеният език ще изтрие тези вирусни механизми и ще ги направи невъзможни за формулиране в езика... Описал съм тук множество оръжия и тактики за военната игра [на езика като образцов локус на контрола]. Оръжията, които променят съзнанието, могат да поставят под въпрос военната игра. Всички игри са враждебни. Базисно има само една игра и тази игра е войната.⁶

Оръжията за военната игра, които Бъроуз предлага, можем да сведем до следния квазислоган⁷, синтезиращ нападението срещу -ЪТ, ИЛИ/ИЛИ, т. е. срещу протоколите на езика. Слоганът е: *Не цитирай, просто кради!*

Разяснението му, т.е. проследяването на мястото, което го артикулира, и някои от възможните му ефекти (теоретични и практически), е задачата на краткото изложение отгук насетне. Целта, както е видно, е форм(ул)-ирането на определен етос на кражбата, определен тип философия на заблудата. Етос на едно възможно пиратство – дигитално, технологично, психосоциално, сексуално и т.н. – пазещо своеобразната нелегалност на писането. Неговата практика като практика на де-монстрацията на едно реално.

Но какво точно значи „демонстрация“? „Демонстрация“ значи, че реалното не е това, което е показано или монстрирано [ce qui se montre], а онова, което е де-монстрирано [ce qui we dé-montre], тоест то [реалното] е самата отмяна на показването. Това също значи, приближавайки формализма, че онова, с което реалното на един Субект, доколкото е демонстрирано, може да бъде свързано, е писането.⁸

⁶ BURROUGHS, W. *Word Virus. The William Burroughs Reader*. London: Fourth Estate, 2010, pp. 312–313.

⁷ Любопитен факт, организиращ немалка част от амбивалетната бийтмитология около Бъроуз – „милионите на Бъроуз“, – е неговото заможное семейство, свързано едновременно с технологичната индустрия и с рекламата и маркетинга. Дядото на Бъроуз – Уилям Сьорд Бъроуз I – е изобретателят, отговорен за усъвършенстването на сметачната машина, а неговият чичо – Айви Лий – работи с Едуард Берней, признат за баща на рекламата и връзките с обществеността. Поради това си и позволяваме да синтезираме един от ключовите залози с квазислоган. Вж.: BURROUGHS, W. *Word Virus*, pp. 3–4.

⁸ BADIOU, A. *Lacan. Anti-Philosophy 3*. New York: Columbia University Press, 2018.

Както ще видим, това реално, което ще се оголи през отмяната на Бъроуз като име на тривиални контракултурни съпротиви (поколението на битниците) срещу обществата на контрола ще бъде своеобразното реално на бъроузианската шега, на номерата (routines), които разнообразните Бъроузови заместници перформират. Така именно жестът (gesture) на шегата (jest)⁹ ще ни даде залога на кражбата като спекулативен синтез на тактиките срещу вирусните механизми на езика (образцовия контролен орган) наред с етоса на крадеца, измамника, пирата, ренегата, контрабандиста, „сбъркания“ и т.н.¹⁰, форм(ул)иращи набора от концептуални персонажи, пръснати из „Интерзоната“: странната поддържава, онова „място, където непознато минало и възникващо бъдеще се срещат във вибриращо беззвучно тананикане. Ларвени същества, чакащи някой жив.“¹¹

2. Довършване(то): „Сбъркан“ като инициационна творба

Мястото, от което ще тръгнем, може да изглежда малко далечно. Всъщност става въпрос за кулминационната сцена (сцената на едно своеобразно довършване) от наскоро излязлата филмова адаптация на Бъроузовия втори роман „Сбъркан“. Режиран от Лука Гуаданино, филмът със същото заглавие е изненадващо стриктна, т.е. следваща буквата на автора, интерпретация на прословутата травматична работа, вписала Бъроуз. „Защо бих желал да проследя толкова внимателно тези ужасно болезнени, неприятни и разкъсващи спомени? Докато аз бях този, който написа „Дрога“, то чувствам, че аз бях вписан в „Сбъркан“.“¹²

Преди да преминем към самата сцена и кратка демонстрация, т.е. оголване през отмяна, на остатъка, който ни интересува по отношение на горевъведената конфигурация от идеи, нека направим една кратка контекстуализация на тази травматична втора работа.

⁹ Жест (gesture) и шега (jest) притежават етимологична връзка, идваща от латинския глагол *gerĕ*, означаващ управлявам, износвам (дете, бремене), изпълнявам, показвам и прочее. Вж.: HARPER, D. Jest. – In: *Online Etymology Dictionary*: <https://www.etymonline.com/word/jest>.

¹⁰ Настоящото есе има за свой имплицитен събеседник двутомната енциклопедия на маниите, изчезването на човека и унищожението на света *Omnicide* на литературоведа и експерт по близоизточна поезия Джейсън Бахбак Мохагег. В поредица от спекулативни фрагменти енциклопедията на Мохагег разгръща една философия на заблудата, опиума и апокалиптичните визии наред с картография на множеството концептуални персонажи – фалшификатори, крадци, магьосници, алхимици, лъжци, разказвачи, шпиони и т.н. – обитаващи горните пространства на не-реалното. Сред тези персонажи онзи, който е най-близо до бъроузианската буква – до крадеца и шегаджията на Бъроуз – е добрият лъжец. Лъжецът, който е „вечно срещу идеологията“, „нещо на стремглавата ефимерност, възбуждаща един уморен свят... чиито думи замразяват времето и правят края не-свършващ [другояче на контрола]. Лъжецът, който „винаги е бил последният най-добър шанс на света“. Вж.: MOHAGHEGH, J. B. *Omnicide II. Mania, Doom, and the Future-in-Deception*. London: Urbanomic, 2023, pp. 547–548, 563–565.

¹¹ BURROUGHS, W., GINSBERG, A. *The Yage Letters*. San Francisco: City Lights Books, 1963, p. 46.

¹² BURROUGHS, W. *Queer*, p. 128.

2.1. Вилхелм Тел

„Сбъркан“ е непосредствено започнатото продължение на „Дрога“ (първия роман на Бъроуз), с която образуват особен тематичен и стилос диптих. Този втори роман продължава темите за зависимостта, но от позицията на абстиниращото и разпадащо се тяло. Оттук „Сбъркан“ е както книга за самотата, хомосексуалното желание и насилието на последното, така и опит върху наркотичната болест, откъдето и връзката му с „Дрога“, мислен като реалистки доклад върху джънк-употребата, противопоставен на фрагментарния, дисоцииращ стил на „Сбъркан“¹³. Стилът на студено, отдръпващо се от джънка¹⁴, все още несъстояло се тяло без ограни (ТБО)¹⁵.

По-важното обаче е, че „Сбъркан“ е мястото, на което Бъроуз въвежда своите рутины/шеги/вицове, които по-късно ще се развият в монтажните техники на рязането и сгъването. А от последните, както е добре известно, възникват култовите визуални и текстуални експерименти, известни като *кът-ъп*¹⁶ трилогията („Нова Експрес“, „Билетът, който експлодира“, „Soft-машина“). Трилогия, която ще разгърне пълния потенциал на бъроузианската вирулентна семиология като етическа и политическа позиция, като метод на кражбата, разбъркването и изписването на изхода от разнообразните системи на контрола, дефинирали следвоенния (ВСВ) психосоциален пейзаж. Разбира се, в „Сбъркан“ рутината е в своята зародишна, не-преработена форма. Можем да наречем тази форма оттегляща се (абстинираща) от репортажния стил на „Дрога“, от травмата, под чийто знак седи самата книга. При все това идеите, обсеесиите и спекулативната сила на бъроузианското мислене вече са налице. Именно те превръщат рутините/шегите на „Сбъркан“ в сюрреалистично прекосяване експеса на концептуалната персона, позната като „грозния американец“¹⁷ – от омразата му към състрада-

¹³ Ibid., p. xiv.

¹⁴ Запазването на понятието *junk* (на български то е преведено като „дрога“) без превод е умишлено. Освен стилистична причината е запазването на многообразието от смисли, синтезирани от *junk* (джънк) – дрога (хероин), боклук, а също и пакет в смисъла на чатал, на фалос. Предвид някои от психоаналитичните моменти в анализа на метода и етоса на Бъроуз тази констелация от значения на е необходимо да бъде удържана. Вж.: *Junk*. – *Oxford English Dictionary*: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Junk>.

¹⁵ Тук даваме една оперативна дефиниция на тялото без органи (вече достатъчно добре улавяща жеста на Бъроуз), а по-надолу в текста ще има и по-концептуална бележка върху това ключово понятие. ТБО е в „Делюзовия анализ на изкуството резултатът от експериментирането върху тялото, което отменя органичната асоциация, която органите имат един с друг (физически) или с определена функция (психически), за да се създаде условието за нови, неорганични физически асоциации и психични функции. YOUNG, E. B. (et al.). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 53.

¹⁶ Струва си да се отбележи, че *кътъп* на английски означава както нещо на/из-рязано (вкл. в смисъла на филмов материал за монтаж), така и някого, наслаждаващ се на шеги, на глупости, на шутовско поведение. Субект, наслаждаващ се на среза. Вж.: *Cut-up*. – *Oxford English Dictionary*: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Cut+up>.

¹⁷ Терминът „грозен американец“ е взет от романа на Юджийн Бърдик и Уилям Леде-

телни (либерални) застъпници на хомосексуалността през телепатията до руските програми за контрол на съзнанието, техниките на разпит и признания с помощта на контролирани субстанции (субстанции на контрола), шпионажа и т. н.¹⁸

Тук е важно да отбележим също няколко факта около самото написване и публикуване на „Сбъркан“. Те на свой ред ще ни въведат по-ясно в травматичния възел, вписващ Бъроуз в текста на романа. Всъщност извън рутините „Сбъркан“ се отличава и като един прецакан (сбъркан) авто-/хипертекстуален опит. Причината е, че Бъроуз изрязва 6000 думи, т. е. четвърт, от ръкописа, за да изпълни изискванията за публикуване на „Дрога“, а след това сбърканият остатък обикаля около 30 години по света, преди да бъде (ре)асемблиран и публикуван самостоятелно. Така „Сбъркан“ се открива като особен монтаж от писма¹⁹, материали от писателското чекмедже на автора, епilog, написан 30 години по-късно, и едно скандално въведение от 1985 г., седящо отново на три десетилетия разстояние от първоначалния текст. Именно въведението ни интересува тук. То функционира едновременно като паралитературен ключ и като първа глава на романа. Нещо повече, уводните думи на Бъроуз сякаш свръхкодират текстурата на романа, а оттам и цялостната логика на проекта му, който се открива в редуктивния ракурс

рър със същото заглавие и реферира към американски експати и пътешественици, незаинтересовани към чуждата култура, която обитават, и съдещи я спрямо американски стандарти. С други думи, „грозният американец“ е фигура на безпардонния американски империализъм. Изследователят на бъроузианския корпус от текстове Оливър Харис въвежда Лий от „Сбъркан“ именно през спомената фигура. Вж: BURROUGHS, W. *Queer*; p. xxviii.

¹⁸ Няколко цитата, чрез които да се усети атмосферата в „Сбъркан“ наред със състоянията (физически и психически) на абстиниращото тяло на Лий (прев. мои, Я. П.):

„Никога няма да забравя неизразимия ужас, който замрази лимфата ми... когато унищожителната дума прогори замаяното ми съзнание: хомосексуален. Аз бях хомосексуален... По-достойно, мислех си, да умреш като мъж, отколкото да живееш като сексуално чудовище. Но беше една стара и мъдра педеруга — Бобо я наричахме — която ме научи, че бях длъжен да живея и понасям бремето си с високо вдигната глава, да покорявам предразсъдъците и невежеството със знание, искреност и любов... Горкият Бобо свърши по гаден начин. Возеше се в „Испано-Сюиза“-та на херцог дьо Вентр, когато хемороидите му избухнаха и се увиха около задните колела. Беше напълно изкормен... Дори очите и мозъка отидоха с ужасен шлюпкащ звук.“ (BURROUGHS, W. *Queer*; pp. 35–36.)

„По-късно виждам друга статия: руснаците ползват яге в експерименти върху робския труд. Изглежда, искат да предизвикат състояния на автоматично подчинение и най-вече „контрол над мислите“. Обичайната схема. Без подготовка, без стратегия, без трикове, просто се нанасяш в нечия психика и даваш заповеди. Имам теория, че жреците на майте разработили форма на еднопосочна телепатия, за да заблудят селяните да вършат цялата работа. Сигурно е, че тази схема се обръща срещу тях, понеже телепатията не е нито еднопосочен процес, нито изобщо е процес на изпращач и получател.“ (Ibid., p. 43.)

„Автоматично подчинение, синтетична шизофрения, ред масово производство. Това е руската мечта и Америка не е много назад. Бюрократите на двете страни искат същото нещо: Контрол. Свръх-Азът, агентът на контрола, да стане канцерогенен и луд.“ (Ibid., p. 81.)

¹⁹ Впрочем важно е да се отбележи, че рутините/геговете/шегите на Бъроуз се раждат като перформативни актове за привличане на внимание и развлечение в писмата до съмишлениците му, най-вече до Гинзбърг. Вж.: GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*. London: Penguin Books, 2017, p. 183.

на едно писане, изписващо изхода от системите за контрол като изход от конститутивна биографична травма. Причината са поредицата признания, които Бъроуз прави в началото на събъркания (вече във всеки смисъл на думата) си текст.

Книгата е мотивирана и формирана от събитие, което никога не е споменато, всъщност е внимателно избягвано (въпреки че това е събитието, към което романът клони): случайното застрелване на жена ми Джоан през септември 1951 г... Принуден съм да стигна до ужасяващото заключение, че никога нямаше да стана писател, ако не беше смъртта на Джоан, до осъзнаването на това до каква степен това събитие е мотивирало и формулирало писането ми.²⁰

Бъроуз убива жена си по време на не по-малко символно натоварената игра, позната под името „Вилхелм Тел“.²¹ В случая обаче върху главата на Джоан вместо ябълка/монета е сложена чаша, която мерникът на Бъроуз пропуска. Ето кое лесно ни довежда до мисълта за една артикулираща се по протежението на бъроузианското писане (от „Сбъркан“ насетне) биографична травма. „Събитието, към което Лий [наместникът на Бъроуз в романа] се чувства неудържимо воден, е смъртта на жена му, причинена от собствената му ръка, към знанието за обладаване, една мъртва ръка, чакаща да се нахлузи върху неговата като ръкавица.“²² Лесно е да видим как следата на това присъстващо отсъствие, преследващо Лий qua Бъроуз, ретроактивно трансформира вече споменатите теми на „Сбъркан“ – от самотата и абстиненцията до нереализираното хомосексуално желание, непрекъснато круширащо пред обекта си, наречен Алъртън в романа. Нещо повече, как жестовете на шегата, на номерата (тези протокътъпи) стават все по-неистови, абсурдни и грозни. Как се оголват като артикулации на изтласкване и отлагане. На опит за бягство (показване без отмяна, т. е. фантазъм) от онова, което неудържимо се изписва. В този смисъл адаптацията на Гуаданино, от която започнахме, се

²⁰ BURROUGHS, W. *Queer*, pp.131–134.

²¹ Крамер и Шпренгер, авторите на прочутия демонологичен трактат *Malleus Maleficarum* („Чукът на вещичите“), не пропускат да предупредят, че нечовешката прецизност, съчетана с гордостта и самохвалството от точния мерник при стрелците, много често се дължи на договор с дявола. На обладаване от демон, насочващ стрелите на онези, желаещи да убиват. „Те [обладаните от демон] могат да изстрелят стрела с такава точност, че да уцелят монета върху главата на човек, без да го наранят... за да добият тези сили, те трябва да отдадат тяло и душа в почит на дявола.“ Затова и неслучайно авторите дават и ясен симптом за обладания от демон стрелец, а именно онзи, способен да уцели монета върху главата на човек, без да нарани мишената си. Отбелязваме този симптоматична случайност поради дългогодишната obsesия на Бъроуз с магията, ритуалното и демонологичното. С разнообразните форми и практики на „Грозния дух“, довел до смъртта на Джоан. За не толкова окултните значения на последното ще стане дума по-надолу в текста. Все пак своеобразната логика и онтология на демоничното, на онова, което обладава отвън, което отвлеча, е една от ключовите траектории за влизане в буквата на Бъроуз. Тя изисква цяло отделно изследване, затова се ограничаваме само с маркирането ѝ. Цитатът е от: KRAMER, H., SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*. London: Pushkin Press, 1948, p. 150–151.

²² BURROUGHS, W. *Queer*, p. 132.

справя изключително добре, представяйки един вечно потен, абстиниращ, пиян, почти кататоничен в неконсумираното си желание Лий (Даниел Крейг), преследващ своя незаинтересован обект Алъртън. Лий, функциониращ под знака на вината, на нейния вирус, трансформиращ „постоянната заплаха на обладаването и контрола“²³ в срамното желание да притежаваш обекта²⁴.

Докато зависимият е безразличен към впечатлението, което създава у другите, то по време на отдръпване [абстиненция] той може да усети компулсивната нужда от публика. Това е, което Лий очевидно търси в Алъртън: публика, признанието на собственото му представление, което, разбира се, е маска, криеща шокиращ разпад. Така той [Лий] изобретява френетичен формат за събиране на вниманието, който нарича Рутина: шокиращ, смешен, поглъщащ.²⁵

Оттук вече може да обобщим особеностите на контекста, свръхкодиращи дискурсивното желание, работещо в „Сбъркан“ по време на писането му през 50-те години. То може да бъде определено като дискурсивно желание, артикулиращо се като отчаяна линия на бягство от непреработена биографична травма. Линия, която в последна сметка се детерминира от изтласкването на контрола, чието завръщане непрекъснато пунктира като рутина/шега бъроезузианското писане. Така в последна сметка „Сбъркан“ спира, остава незавършен, за да може 30 години по-късно да бъде (ре)асемблиран и означен от скандално въведение, функциониращо на границата между фикция и реалност и на свой ред свръхкодиращо общия корпус от текстове на Бъроеуз.

Но тук е редно да направим едно признание. Очертаният контекст заедно с предложеното тълкуване на бъроезузианското писане е дълбоко проблематично. Причината е, че горните редове повтарят онова, което изследователят на Бъроеуз Оливър Харис определя като сензационно четене на „Сбъркан“, редуциращо романа до скандалното му въведение, а оттам и инфектиращо корпуса от последващи текстовете с биографичната травма на автора.²⁶ С други думи, онова, което току-що повторихме, е един разказ, свеждащ романа и работата на Бъроеуз до Едно-ТО на конститутивната травма, на събитие-ТО на убийството. Събитие, което предполагаемо преследва и обладава всяка буква, която Бъроеуз е произвел, откраднал, пре(на)писал и прочее.

При все това разгърнахме този сензационалистки наратив, тъй като адаптацията на Гуаданино именно него подкопава, за да демонстрира една точка, от която буквата на Бъроеуз би могла да се разгърне към етоса на краж-

²³ Ibid., p. 135.

²⁴ Нека отбележим, че английската дума *possession*, използвана в предговора, означава както обладаване от дух или демон, така и притежание на даден обект като фактически контрол върху вещта. Вж.: *Possession*. – *Oxford English Dictionary*: https://www.oed.com/dictionary/possession_n?tab=meaning_and_use.

²⁵ BURROUGHS, W. *Queer*, p. 129.

²⁶ HARRIS, O. *William Burroughs and the Secret of Fascination*. USA: Southern Illinois University Press, 2003, p. 82.

бата на протоколите на контрола, шегите и разбъркването им. Затова нека най-накрая видим как това подкопаване и демонстрация на бързоузианската буква се артикулира във филма на Гуаданино.

1.2 Остатъкът

Лий сънува. Вижда себе си веднага след телесния и духовен синтез с любовника си, случил се под влиянието на мощни халюциногенни вещества. Вижда се да влиза в хотелска стая – топос на предишни сексуални среци с непознати. Да наблюдава седналия на леглото Алъртън, слагащ празна чаша върху главата си. Вижда своите бавни, напълно детерминирани от неизбежността на акта действия. Как изважда малък пистолет. Как го насочва срещу винаги вече отсъстващия обект на желанието си (Алъртън) въпреки състоялото се фантазмено сливане в дълбоката джунгла. Лошия му абстиниращ мерник. Труп на Алъртън, съпътстван от странна, трептяща усмивка върху лицето на Лий. Усмивка, форм(ул)ираща невъзможния жест (акт) на шегата, радикалната ѝ амбивалентност, трасираща „Съркан“. Нещо повече, усмивка, маркираща меташегата на една подмяна, чрез която се оголва остатъкът на не-желаното, от чието място буквата на Бързоу опитва да изпише изхода си.

Това е кулминационната сцена във филма²⁷ на Гуаданино. Видно е, тя показва не друго, а убийство от типа „Вилхелм Тел“. С други думи, това е сцена на реконструкция и цитат на реалността на биографичната травма, която вече описахме. Само че това е цитиране с елемент на заблуда, на подмяна. Едно цитиране, което предрешава биографията, за да оголи нещо реално. Понеже сцената, на която сме свидетели, е тази на подмяната на обекта на Бързовата репресия и нежелание (жената)²⁸ с обекта на желанието (мъжа). Лий qua Бързоу в последния момент застрелва именно обекта на желанието си, за да оголи противоречивия остатък на жената, на Джоан, която никъде не е. Нито в книгата, нито във филма, но точно защото е никъде, функционира като радикален структурен локус на празнината. На онова, през което Бързоу из-писва изхода от езика. В този смисъл тук изобщо не става дума за морален урок, за разкриването на постоянното присъствие на биографичната травма или за натрапчивото напомняне цената на другото желание (Алъртън), на другата наслада, допълнително усложнена от „съркаността“ (собственото никъде) на Лий qua Бързоу.

В логиката на „Съркан“ (на филма, но също и на романа в един ретроактивен план) парадоксалното присъствие-отсъствие на остатъка като жената артикулира комплексната конфигурация на реалното в лаканиански

²⁷ Изследователят Оливър Харис е и консултант на адаптацията на Гуаданино, което допълнително подкрепя разгърнатия тук аргумент за парадокса на остатъка. Вж: FilmsCantDie. How I helped Luca Guadagnino adapt Queer. Prof. Oliver Harris: In Conversation. –In: YouTube, 14.12.2024: <https://www.youtube.com/watch?v=TnqjwVAceHM&t=1s>.

²⁸ Вж. бележката с цитатите от „Съркан“ по-горе.

смисъл на понятието. Понеже тук жената като остатък назовава едновременно логиката на едно “не-всичко”, на един императив на реалното, с което няма идентификация²⁹, така и самата репресия на желанието, репрезентирана от убийството на обекта Алъртън. Именно тази двучинност, тази манкираща структура на остатъка, въведен от интерпретацията на Гуаданино, ни насочва към бърроузианския етос по из-писване на изхода от системите на контрола. Понеже не става дума за чисто бягство, нито пък за очарование, опит за идентификация, сливане или разкаianie пред не-всичкото qua реалното на жената, която е репресирала, травмирала и прочее бърроузианското ТБО.-

Няма възможна идентификация с Реалното [ЖенаТА тук] – където, строго казано, няма нищо, с което да се идентифицираш... Няма нищо красиво, възвишено или автентично в Реалното. Нищо не се „открива“ чрез Реалното. Реалното е мястото на „систематичното насилие“, което съществува и се повтаря във формата на „отвързан експес“. Акцентът върху върху понятието за Реалното, както и императивът, че трябва да го формализираме, не са Лакановите начини да го празнуваме [екпеса му], те са средства на локализиране и формализиране проблемите на (дискурсивната) структура.³⁰

Така през въведения от филма амбивалентен остатък се оголва радикалният момент на един дискурс от позицията на не-желаното. Бърроузианското писане е писане от/на мястото на не-желаното. Едно странно аналитично писане. Нещо повече, именно защото е писане, тоест техника на формализация, локализация и демонстрация на букваТА, то се свързва и по парадоксален начин с проблема за предаването на знанието. Става въпрос за организиране на определен праксис на не-желаното. За (от)учване от желаното и разгръщане на не-желаното като модус, функциониращ в междата на бягството и конфронтацията с разнообразните системи на контрола (сексуални, политически, семиологични, психични, икономически и т. н.), синтезирани в логиката на вирусния език. Другояче казано, бърроузианското изписване е праксис по прекосяването на контрола и обладаването с целия риск на това да бъдеш консумиран, бинаризиран, включен (презентиран и репрезентиран) в организациите на езиковия вирус. Този непрекъснато предрешаващ се Грозен дух, идващ като мъж, жена, като „сбъркан“. „Смъртта на Джоан ме постави в контакт с нашественика, Грозния дух, въведе ме в доживотна борба, в която нямам друг избор, освен да изпиша изхода си“.³¹

Да обобщим:

Залогът на бърроузианското из-писване не е нищо по-малко от един политически свръхамбивалентен опит върху предаването на не-дискурс. Буквата на Бърроуз е разгръщане на една своеобразна не-литература, чиито

²⁹ ZUPANČIČ, A. *What is Sex?* London: The MIT Press, 2017, p. 131.

³⁰ Ibid., pp. 131–132.

³¹ BURROUGHS, W. *Queer*, p. 135.

стратегии са тези на шегата (локализацията) и кражбата (формализацията). Това е писане, работещо в режима на измъкването и отмъкването (абдукцията) на онази „друга половина“ – субвокална[та] реч е организмът на думата „Другата половина“, снабдена със звуците на тялото³² – където системите (вирусите) на контрола са максимално потентни.

Именно в този смисъл из-писването на Бъроуз функционира отвъд биографичната си травма и отвъд социалните и политически маски, които близките до практиката му битници опитват да наложат.

Бъроузианската буква не е тази на идентификацията на реалното с/на ужасната майка (ЖенаТА), преследваща като празен център на собствено вирулентната практика на автора си, нито е тази на тъмния магьосник отвъд доброто и злото, задаващ хоризонта на еманципаторния контракултурен проект³³ на бийтовете през 60-те години. Опитът на Бъроуз е по из-писване през ускорение на изхода от системите, непрекъснато улавящи Другата половина. Из-писване на индустриалното (машинното) несъзнавано – „защо не пренапишем съобщението на меката пишеща машина? Защо не вземем бордовите книги [на контрол] и не пренапишем цялото съобщение?“³⁴ – чрез прекосяване (локализация и формализация, т. е. шегата и кражба) на разнообразните езици, които го подчиняват и редуцират до онова, което Марк Фишър би нарекъл предсъзнавано на глобализирания капитал (психосоциалния Грозен дух), лесно достигащ и подменящ „предшните дълбини на несъзнаваното с фикции от всякакъв вид, както казва Балард“³⁵ – от рекламата и невромаркетинга³⁶ до Discord сървъри, рецензиращи и обменящи съвети за разнообразни технологии за измерване, улавяне, усилване, а в някакъв момент и споделяне на сънища³⁷.

³² BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. London: Penguin Books, 2014, p. 182.

³³ Впрочем един симптоматичен биографичен факт, подкрепящ и концептуалните разлики между Бъроуз и другите бийтове (Керуак и Гинзбърг най-вече), е презрението на Бъроуз към халюциногенните наркотици.

³⁴ BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*, p. 182.

³⁵ FISHER, M. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: ZeroBooks, 2013, pp. 206–207 [ebook].

³⁶ Тук можем да припомним началото на „Що е философия?“, където Делюз и Гатари определят рекламата и маркетинга като съвременните полета, организиращи и съблюдоващи (контролиращи) работата на понятията. „Най-накрая, дъното на срама бе стигнато, когато информатиката, маркетингът, дизайнът и рекламата, всички те дисциплини на комуникацията, обсебиха самата дума „понятие“ и възвестиха: това е наша работа, ние сме създателите, ние сме *понятийните специалисти*!“. ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Що е философия?* София: Критика и хуманизъм, 1995, с. 23.

³⁷ Наскорю излязла статия в списанието „Dazed“ обсъжда именно онлайн общностите, занимаващи се с разнообразни изследвания, проучвания и експерименти с *dream-tech* продукти. Вж.: YALCINKAYA, G. Inside the trippy rise of dream tech, where lucid dreams are big business. – *Dazed*, 10.01.2024: <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/61680/1/lucid-dreams-tech-start-ups-trying-to-hack-our-dreams>.

В този смисъл [горният] Бъроуз е литературен акселерационист. Той усилва каскадните каламбури и загадки на модерния език, за да счупи илюзията за „общ“ (или по-скоро масов идеологически медиран) смисъл и усещане и да пусне в капитализма една нова вирулетна сюрреалност. От дълбините на собствените ѝ смущаващи и объркващи потоци Бъроуз собственоръчно прави късо съединение във вихрещата се около него система и я претоварва с най-разпространеното ѝ оръжие – езика – към нови процеси.³⁸

Оттук и споменатата политическа амбивалентност на бъроузианската буква, на етоса на това писане. Понеже, както ясно се вижда от горния цитат, става дума за прекосвяване и претоварване на системата. За ускоряване на процесите ѝ със собствените ѝ средства (вируси – сюрреални или не), което винаги вече рискува да бъде усвоено. Същевременно точно рискът от усвояването, преследващ писането на Бъроуз, е това, което дава определена свобода на бъроузианския експеримент. Свобода, основана не на силата и/или властта, а на насладата (*jouissance*).

Моят съвет е да си намерите добър агент и добър счетоводител, ако искате да изкарвате пари [от писането], и помнете, че не можете да ядете славата. И че не можете да пишете, освен ако не искате, и че не можете да искате, освен ако не усещате, че ви се иска... Но писателят трябва да направи нещо ново или да стандартизира продукт – едното или другото. Така аз мога да стандартизирам продукта сбъркан-Питър-Пандиво-момче и да го пускам година след година като сериите на Тарзан. Та получавам идеята за детектив и Градовете на червената нощ... Кой знае?³⁹

Етосът на бъроузианската буква минава именно през тази своеобразна игра (*jeu*) на насладата (*jouissance*). Това е етика, белязана от травмата (биографична, политическа, психосоциална), довеждащата практиката на писането до ръба на избора между стандартизирания продукт и нещо ново, между оставането вътре и отиването отвъд контрола (проколите и законите) на езика.⁴⁰ Ето защо нека преминем по-конкретно към взаимосвързаните проблеми на кражбите и шегите, дефиниращи

³⁸ COLQUHOUN, M. Junk Capital: The Anti-Burrovian Trajectory of Nick Land. – *Xenogothic*, 04.01.2021: <https://xenogothic.com/2021/01/04/junk-capital-on-the-anti-burrovian-trajectory-of-nick-land/>.

³⁹ BURROUGHS, W. *Word Virus*, pp. 336–337.

⁴⁰ Добре известно е, че играта на насладата се разгръща именно през забраната и страданието (през Големия друг ква Символния регистър у Лакан). „Това, към което следва да се придържаме, е, че наслаждението [насладата] е забранено за всеки, който говори, като такъв, или също, че то не може да бъде казано освен между редовете [например в тирето и многоточието, както ще видим у Бъроуз] за всеки, който е субект на Закона [Контрола], тъй като Законът се основава в самата тази забрана“ (ЛАКАН, Ж. *Écrits. Избрано*. София: Колибри, 2023, с. 477).

практиката на Бъроуз, своеобразната му „фолософия“⁴¹ на предreshаване, амбивалентност, заблуда, кражба и хумористична нагласа.

3. Кътъп

3.1. Кражбата като литургия

Текстът, в който Бъроуз очертава етоса на писането като кражба, е „Les Voleurs“ („Крадците“). Това са есе и кратък манифест, писани през 70-те години, в които се обобщава опитът и резултатите от експерименталната кът-ъп трилогия („Нова Експрес“, „Билетът, който експлодира“, „Softмашината“), върху която е работено около десетилетие (60-те години). Ето го и самото обобщение:

Думи, цветове, светлина, звуци, камък, дърво, бронз принадлежат на живия артист. Те принадлежат на всеки, който може да ги ползва. Разграби Лувъра! Долу оригиналността, стерилното и самоутвърждаващо се его, което пленява, докато създава. Да живее кражбата – чиста, безсрамна, пълна. Ние не носим отговорност. Кради всичко пред погледа.⁴²

Още тук е редно да кажем, че този призив за чиста, безсрамна и пълна кражба не бива да се счита единствено за призив към радикални постмодерни литературни експерименти. Кражбата не е просто логика на безкрайно саморефлексивно творческо цитиране, повторение, самодраматизация, макар на пръв поглед да изглежда точно като такава.

Както Харис отбелязва обаче, срезове и сгъванията, монтиращи и колажиращи споменатите по-горе текстове (демонстрации на бърроузианската буква), по-лесно могат да бъдат разглеждани като работа на шизоид, едновременно паниран от един разпадащ се и полудял следвоенен символен ред⁴³, но и опитващ да го операционализира, да го прекоси.

Така това, което „Крадците“ по-скоро обобщава, е призивът за действие, насочен към бъдещето на писането (например писането в ерата на големите езикови модели, големите данни и т.н.), а не е толкова обобщение

⁴¹ Откраднат термин от Жак Лакан в семинара му върху Джойс и симптома, свързан с употребата на симптома и връзката на мъдростта (софия) с особената лудост и наслада (folie) на липсата. В коментара си към семинара Жак-Ален Милер дефинира „фолософия“ по следния начин: „Джойсовата мъдрост е по-скоро ‘лудомъдрие’. То се състои в това, за добро или лошо, да употребяваш симптома си, сингулярността на предполагаемия си ‘психичен недъг’, без да смазваш облекчението му [на симптома] до здравия разум“ (LACAN, J. *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*. Cambridge: Polity Press, 2018, p. 218). Именно в този смисъл Бъроуз като продължител на Джойсовото лудомъдрие практикува симптома си – безкрайното бягство (параноя) от органи-защитите на езика (Контролът) – като говори от мястото на не-желаното, т.е. от място на самия контрол (Грозния дух), и го кара да казва онова, което никой не желае да се каже.

⁴² BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 344.

⁴³ Става дума за 50-те и 60-те години, както в техния смисъл на сексуална революция и редица еманципаторни проекти, така и в смисъла на космическата надпревара, ядрената параноя, т.е. Кубинската ракетна криза, шпионаж и пр. Вж. отново бележката с цитатите от „Сбъркан“.

на определена постмодерна техника. С други думи, „Крадците“ синтезира етоса на споменатото из-писване в епохата на (дез)информация и (дез)организация. Опитът да се обладаят последните. Да се обладае логиката на *Junkspace* qua следвоенния символен ред, ако използваме сполучливия за експериментите на Бъроуз израз на архитекта и теоретик на архитектурата Рем Колхаас⁴⁴. Да се организира едно тяло без органи (ТБО)⁴⁵, способно да картографира логиката на горното и да я пре(на)пише.

Тази позиция спрямо кражбата се подкрепя не само от Харис, но и от Гинсбърг в лекциите му за бийтпоколениято, както и от самия Бъроуз в неговите квазимемоари „*The Western Lands*“ („Западните земи“), където опасността джънк-ът на (дез)информацията и (дез)огранизацията да те опразни напълно, е била „достатъчно реална“⁴⁶.

Той [Бъроуз] мислеше, че някакво радикално средство за влизане вътре в езика, влизане вътре в съзнанието, за промяна на съзнанието бе необходимо, при това спешно и в голям мащаб. Смяташе, че наркотиците са манипулирани от правителството и поради това недостъпни [като средство],

⁴⁴ Ето как Рем Колхаас разгръща понятието си за *Junkspace*, дефиниращо по особено сполучлив дельоззиански начин логиката и аморфността на капиталистическото ТБО: „*Junkspace* изглежда като аберация, но е същността, главното нещо... продуктът на сблъсък между ескалатор и климатизация... непрекъснатостта е същността на *Junkspace*; то експлоа-тира всяка инвенция, позволяваща експанзия, то пуска в действие инфраструктурата на глад-кото и безпроблемното... има специален начин за придвижване в *Junkspace*, едновременно безцелен и целеустремен. То е усвоена култура... Може ли скучното да бъде усилено? Онова без черти да бъде преувеличено? През височина? Дълбочина? Дължина? Вариация? Повторение? Понякога не пренасищането, а обратното, абсолютното отсъствие на детайл генерира *Junkspace*... *Junkspace* е политическо: то зависи от централното премахане на критическата способност в името на комфорта и удоволствието... Не точно „всичко върви“: всъщност тайната на *Junkspace* е, че то е едновременно позволяващо и репресивно: докато безформеното се умножава, формалното излизва и с него всички правила, регулации, средства... Вавилон е бил неразбран. Езикът не е проблем, просто нов хоризонт за *Junkspace*...“ (KOOLHAAS, R., FOSTER, H. *Junkspace with Running Room*. Devon: Notting Hill Editions, 2013 [ebook], pp. 8–20).

⁴⁵ Досега тялото без органи (ТБО), този убеглив ключов концепт от философията на Делюз и Гатари, свързан с практиките на жестокостта у Антонен Арто, нонсенса у Луис Карол (Делюз въвежда понятието ТБО в „Логика на смисъла“), но и със самата логика на капитала qua Грозен дух, разгръщаше концептуалните си ефекти имплицитно. В един по-експлицитен и общ план обаче можем да кажем, че тъканта на бъроузианското творчество (буквата) може да бъде дефинирана като организирането на тяло без органи, способно да се из-пише (от) капиталистическото такова. Капиталистическото ТБО, стремящо се към „праг на декодиране“ на либидинални потоци, разрушаващ социуса под формата на джънк във всеки смисъл на понятието (вж. по-горе бележката за понятието), е онова ТБО, чиито протоколи Бъроуз опитва да отвлече, открадне и из-/пре(на)-пише. Последното ставаименно през организацията на едно иманентно на грозния дух, неопределено и амбивалентно (политическо, психосоциално, етическо) ТБО, функциониращо през кражби, шегги, предreshавания и усиления на грозния дух до степен, в която хемороидите (органиите) му да се пръснат, закачат за колелата на капиталистическата машина и да го изкормят, оставяйки единствено диаграмата на метода. Техниката на кражбата, добрия номер и абдукцията. – Отпращам към бележката с цитатите от „Сбъркан“, а също и към: ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Анти-Един. Капитализъм и шизофрения*, с. 50.

⁴⁶ BURROUGHS, W. *The Western Lands*. London: Penguin Books, 2010, p. 252.

а други методи като будизъм, психоанализа и т. н. бяха бавни и архаични... Бил изобрети кътпа, за да погледне вътре в езика.⁴⁷

По-нататък, има и друг аргумент за това да мислим „Крадците“ като нещо повече от призив за радикално постмодерно производство на тактики и стратегии срещу контрола. Кражбата, а и шегата, както ще видим, са опит отвъд патологията на едно образцово параноидно знание.

Mais le voleur n'est pas pressé – крадецът не бърза. Той трябва да се увери в качеството на изложената стока, в пригодността ѝ за целите му, преди да я удостои с върховната чест и благословия на кражбата си.⁴⁸

Виждаме – кражбата не е жест, извършен набързо. Кражбата изисква подготовка, проучване, събиране на материали и доказателства. Нейният върховен ритуал (нейната тъмна литургия) изисква добри абдукции в двойния смисъл на хипотеза и отвличане⁴⁹, т. е. пригодност на материала за възможната цел, която на свой ред се разгръща през строг и отворен за корекции (фалибилистичен) метод. Бъроузианската буква може да бъде мислена и като своеобразен вирусен прагматизъм. Като метод на подреждане, пренареждане, редактиране, престъпване, прерязване и т. н. – „при използването на метода на съгване аз редактирам, изтривам, пренареждам както при всеки друг метод на композиция...“⁵⁰ – преработващ Другата половина, „учещ“ я да говори добре.

С други думи, кражбата функционира именно като последователност от ограничения. Тя въвежда набори от реални (не)възможности – на формат; на достъп; на сигурност; на повествование и персонажи⁵¹ и т. н. – които трябва да бъдат решени спрямо материалите (думи, записи, образи, вкл. простреляни парчета кора⁵²), удостоени с честта на кражбата си. Така

⁴⁷ GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, p. 204.

⁴⁸ BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 344.

⁴⁹ Извън отвличането в смисъла на отиване отвъд, на своеобразно прекосяване, препратката тук е въведеното от бащата на прагматизма Ч. С. Пърс логическо понятие за абдукция, с което американският философ определя онези начални фази в мисленето на инвенция, селекция и заиграване с определена хипотеза. Вж: BERGMAN, M. & PAAVOLA, S. (Eds.) 'Abduction'. – In: *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition*, 30.12.12: <http://www.commens.org/dictionary/entry/quote-proper-treatment-hypotheses-preliminary-chapter-toward-examination-humes>.

⁵⁰ BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 273.

⁵¹ Множество персонажи (агенти) на собствената вирулентна семитология на Бъроуз се повтарят по протежение на експерименталните текстове на автора. Като ключови може да отбележим повдигнатия до инспектор Лий от „Сбъркан“ (алтер егото на самия Бъроуз), а също и психопатичния доктор Бенусей, който се появява още в първите текстове на Бъроуз „Twilight's Last Gleamings“ – една непристойно смешна интерпретация на потъването на „Титаник“, написана в колаборация с Келс Елвинс. Вж: GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, pp. 141–149

⁵² Бъроуз прави още две дузини от „картините с пушка“, добавяйки домашна боя, маслени бои, индийско мастило и колажирайки фотографии, образи от списания върху

можем да кажем, че инвенцията на Бъроуз е в начина, по който се организира инфраструктурата на публичното дело на кражбата. По-абстрактно определена, тя е и техника за прилагане на трансцендентални ограничения и радикално въвеждане на случайността в строг етимологичен смисъл, т. е. като инцидент⁵³, като разбиване на материала, в производството на текст и образ. Тук можем да дадем и един съвсем прост пример:

Да вземем набор страници от българския канон – думи на Вазов, Яворов, Ботев, Йовков, Пелин и т. н. Да ги съгнем по средата, след което да ги поставим върху други страници. Или от избрания набор, или от друг подходящ материал (архивни единици, споменаващи тези автори, дневници, академични и публицистични статии, патриотарски постове в социалните мрежи и прочее). Произведените текстове се четат „половината от единия текст и половината от другия“⁵⁴, а резултатът се из-писва и може да се ползва за дадена цел. Много често „сгънатите [текстове] са по-ясни и разбираеми от оригиналните текстове“⁵⁵.

Да повторим: Кражбата е декодиране, (пре)разбъркване и демонстрация на съобщението. Не на последно място, тя е рисковано обладаване на/от самия езиков вирус (от семиотичния джънк). Важно е също да уточним, че сред ключовите условия на това публично дело е и неговата особена видимост. Бъроузианските кражби не са са скрити между кавички, функциониращи като извинения за легитимация на експресията, тривиална проследимост на материала и/или дискурсивно автопозициониране на (зло) употребяващия с джънка на езика субект. Видимостта при бъроузианската кражба е именно демонстративна, оперираща през отмяната на показването, чрез което се реализира реалното на определено съобщение. Така кът-ъп трилогията, която споменахме операционализира тирето (–) и многото-чието (...) като „литерализации“ (буквализации) на среза и сгъването, т. е. като педагогически инструменти за това как да се четат и из-писват резултатите на експеримента.

Това е война до пълно унищожение – Да се борим клетка по клетка през тела и съзнания по цялата земя – души, разложени от оргазмения наркотик.

шперплата, който често бил толкова стар и сух, че по структура напомнял фини точени кори. Бъроуз прекарвал часове, втренчен в шарките на разкъсано дървесно зърно, оголено от изстрелите на пушката. Вж: BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 408.

⁵³ „kad-e/o- (протоиталийски) – „падам и сторвам да падне, чупя“. Може да се свърже с индоевропейския корен *(ke-)kh2d-? „падам“ (EDLOIL) [*kad-]. Произлизащи думи или думи със сходно значение: съвпадение, шанс, accident, coincidence, chance, Zufall.“ Етимологията е взета от книгата на Васил Видински „Случайности. Историческа типология“ (ВИДИНСКИ, В. *Случайности. Историческа типология*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2017 с. 385).

⁵⁴ BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 273.

⁵⁵ Ibid., p. 273.

– Плътта се стапя в пещите – затворници по света, излезте – Шурмувайте студиото... Нахлуй в Студиото... Снимкопад –Словопад – Използвай партизани от всички нации. – Инсталации за лъчев насочен оргазъм – Гьотенберг, Швеция – Координати 8 2 7 6 – Кадър Студио – Кадър Бордови Дневници – Кадър Джуджетата на Смъртта – Кули, открий огън... Беше невъзможно да се пресметнат щетите. – Бордовите дневници унищожени – Вражеският лагер с големи загуби – Съобщение за всеобща съпротива на къси вълни по целия СВЯТ. – Призоваваме партизаните от всички нации. – Смесвайте езиците. – Скъсайте словесните граници. – Вибрирайте туристи. – Освободете вратите. – Снимкопад – Словопад – Нахлуйте в Сивата Стая.⁵⁶

Също така бърроузианската кражба изисква съучастници – човешки и нечовешки. Тя е организирано колективно усилие. Затова и не е изненадващо, че през десетилетието на интензивни експерименти по рязане и съгване, а и след това, Бърроуз изгражда своеобразна мрежа от съучастници в демонстрацията и из-писването от системите на контрола. Такива съучастници са например режисьорът Антъни Балч, писателят и художник Брайън Гисин, техникът и музикант Иън Съмървил, ножицата, лепилото, звукозаписните устройства, камерата и други.⁵⁷ Именно така се разгръща един своеобразен детериториализиращ се архипелаг, едни остатъци реално – „аз не нося мир, нося парчета“ – пресичащи нойсмузиката, киното, колажа, пърформанс изкуство и т. н.

Накрая важно е да отбележим, че призивът „долу оригиналността“ (a bas l'originalité) засяга и самата процедура на кражбата. Кражбата е саморефлексивна. Нейните методи и позиции, голяма част от резултатите ѝ не са оригинални. Повечето от тях дори могат да бъдат определени като тривиални – „искам да напиша приключенски роман, който всяко 12-годишно дете може да разбере“, казва Бърроуз за „Нова Експрес“⁵⁸ – не само като композиции, използван материал, но и като техники. „Пуста земя“ [на Т. С. Елиът] не е много по-различна от Бърроуз. Бъррозовият метод на кът-ъп и колажът на Т. С. Елиът са на практика едно и също.⁵⁹ Но тази тривиалност е самата идея. Кражбата като практика е обща, универсална. Кражбата постоянно се случва. Тя никога не свършва. Кражбата е протоколът на контрола, на обладаването и притежанието (possession) от/на самия език. Затова и опитът на назоваването, опитът да се поеме нейната позиция, да се понесат грозните духове, означава да се спечели някакъв контрол. Да се получи достъп до не-всички протоколи. Именно в това е залогът на едно из-писване, из-го-

⁵⁶ БЪРОУЗ, У. *Софмашина*. София: Парадокс, 2002, с. 175–176.

⁵⁷ Някои от тези експерименти могат да бъдат гледани в Ютуб. Например краткият филм на Антъни Балч Towards Open Fire от 1963 година. Филмът е достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=p9wNWjtRxIQ>.

⁵⁸ BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. London: Penguin Books, 2014, p. xxi.

⁵⁹ GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, p. 188.

варяне, из-пълнение от позицията на нежеланото. Ставането добър крадец. Колкото до ефектите на кражбата – те картографират, проследяват линиите на една нова квазимитология. Митология за космическата ера, за големите езикови модели, за фокуса на информационните масиви, които ни дефинират, вписват, снаждат, преброяват и т.н.

Крадецът на Бъроуз – повишеният/повдигнат Лий от „Сбъркан“ до инспектор – е именно една такава квазимитологична фигура. Романтичен Джонсън⁶⁰, нарязан и смесен с реалността на параноята на (пост)атомната ера, с бума на конспиративния разум – от Райховия оргон през алхимията и демонологията до експериментите на американските тайни служби⁶¹ – с фантазмите на космическата надпревара и т. н.

3.2. ЖестЪТ на шегата

Преди да завършим това есе с една демонстрация на метода на кражбата и шегата, бих искал да се върна за кратко към психоаналитичния регистър, с който започнахме. Точката, на която ще обърнем внимание обаче, няма да е за бъроузианската травма, независимо дали в биографичен, или психосоциален регистър. Ще бъде за измерението на шегата. По-точно, ще бъде бележка за рисковете и залозите на хумористичната нагласа, на добрите шегички.

Понеже сред множеството неща, които маркирахме около етоса и техниката на бъроузианската буква, около нейния сложен контекст (усилен ретроактивно от „Сбъркан“ на Гуаданино), всъщност изобщо не споменахме очевидния момент на шегата. Своеобразната суифтианска атмосфера, обладаваща Бъроузовия експеримент. А именно тя дава едно от ключовите условия за кражбите, за пиратстването на текстовете и из-писването на изходи от контрола на езика. Казано другояче, да се прочете за „върховната чест и благословия на кражбата“, за прословутия номер „По-добрата упка“ на говорещия задник в „Голият обяд“⁶² без измерението на хумористичната

⁶⁰ „Джонсън“ тук е използван като име за добрия скитник и честния крадец. „Оригиналното заглавие на тази книга [„Мястото на задънените пътища“] беше *Фамилията Джонсън*. „Фамилия Джонсън“ беше израз от началото на века [20-и], използван да означава добрите скитници и крадци. После беше разгърнат до кодекс на поведение. Един Джонсън изпълнява задълженията си. Думата му е добра и е добър за бизнес. Един Джонсън си гледа работата...“ (BURROUGHS, W. *The Place of Dead Roads*. London: Penguin Books, 2015, p. 1).

⁶¹ Бъроуз прави следното хумористично обобщение на позицията си спрямо дейността на тайните служби – този устойчив фантазм на американската култура, през който преминават немалка част от конспиративните теории: „Всъщност, застъпвам, че имаме право да настояваме всяко научно изследване да бъде субект на публично разглеждане и че не трябва да има такова нещо като „строгото секретни“ изследвания“ (BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 342).

⁶² „Номерът му се наричаше „По-добрата Упка“. Беше супер, казвам ти. Почти всичко съм забравил, но беше добре измислено. Например: „О, казвам, там долу ли си още, старче?“. „Нее! Трябва да ходя да се облекча“. Скоро гъзът започна сам да говори. Той се появява, без да е приготвил каквото и да е, и гъзът му започва да импровизира, и все с него се ебаваше. После

нагласа (на добрата шега), не би било просто редуktivно, а би пропуснало бърроузианската буква наред с амбивалентността на ефектите ѝ.

Всъщност хумористичното измерение артикулира по радикален начин своеобразната политика на писането от позицията на не-желаното, а оттам и практиката на кражбата, за която говорим. Следата на тази артикулация може да бъде открита и във вече цитирания манифест на крадеца. По-конкретно, в позиционирането на крадеца срещу егото. Егото, разбрано като локус на стерилността и самоутвърждаването. Като досадния пленяващ писането фантазъм на оригиналността. В този смисъл и тук Бърроуз е в синхрон с психоаналитичното отношение към проблема, егото се открива именно като седалище на фантазма, като механизъм на хомеостазата. Регистър, който задържа и опазва субекта от реалното, от травмата и възможността на/за преработка. Задържане, реализиращо се през разнообразни протоколи, служещи на илюзията за майсторство и най-вече за единство на субекта и неговото знание.

Егото следователно е един илюзорен тип само-познание [и познание], основано върху фантазията за самоусъвършенстване и единство... Въображаемостта е пречка пред достъпа на субекта до символното знание [основано върху ноу-хау и върху често травматичната истина на желанието]. Психоаналитичното лечение трябва следователно постоянно да подкопава въображаемостта само-познание на субекта, за да може да разкрие блокираното символното само-познание.⁶³

Така жестът на бърроузианската шега лесно може да бъде мислен като жест на прекосяване на въпросния фантазъм на самоутвърждаването, оригиналността и само-познанието. Само че – и в това е радикалната амбивалентност, парадоксът на шегата и кражбата като етос – прекосяването и своеобразното „повдигане до логическа невъзможност“ на горния фантазъм (т. е. изваждането му до символния регистър през описваните техники) служат на една илюзия. Ето защо можем да припомним късния текст за хумора на Фройд от 1928 г.:

...при хумористичната нагласа Свръх-Аза [Символното, удържано от Големия друг при Лакан] всъщност отрича реалността и служи на илюзия. Но (без да знаем точно защо) ние приписваме на това по-малко интензивно удоволствие висока стойност: чувстваме го като особено освобождаващо и издигащо.⁶⁴

разви някакви зъбоподобни, малки, завити, грапави кукички и започна да яде. Първоначално човекът си мислеше, че това е много готино, и направи от него номер, обаче гъзът му започна да си пробива път през панталоните му и да говори на улицата, крещеше, че иска равни права“ (БЪРОУЗ, У. *Голят обяд*. Прев. Иван Киров. София: Фама, 2015, с. 140).

⁶³ EVANS, D. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996, p. 97.

⁶⁴ FREUD, S. *Collected Papers*. Vol. 5. New York: Basic Books, 1959, p. 220.

Виждаме, че и тук хуморът е въведен сякаш през една логика на еманципирането и повдигането на субекта по един амбивалентен начин. Хуморът е нагласа, способна да демонстрира пукнатини, да прави срезове, да (пре)разбърква, краде и декодира протоколите на Символното. Но в същото време хумористичната нагласа служи и на илюзията, на фантазма *par excellence* за определен тип майсторство, способно сякаш да омилюва Символното, да го накара да говори странни утешителни слова на уплашеното его, навеждащи ни на мисълта, че все още знаем прекалено, прекалено малко за инстанцията (регистъра) на този Свръх-Аз *qua* Символно⁶⁵ и неговите протоколи.

В случая с Бъроуз илюзията, за която иде реч, е тази на чистата, пълна и безотговорна кражба на езика. Оттук виждаме максимално ясно апоорията, форм(ул)ираща бързузианския етос на писането. Това е точката на сблъсък между императивите на кражбата, заблудата и шегата и стерилната оригиналност на само-утвърждаващото се его, поддържащо парадоксално илюзията за тотална кражба като майсторство на освобождаването от контрола. С други думи, това е сблъсъкът между едно въображаемо само-познание, затварящо достъпа до *savoir-faire* (ноу-хау), и едно ноу-хау на шегата и кражба, през който се оголва иманентната пукнатина в практиката на хумора. Неговата незавършеност, амбивалентност и проблематичност, приближаващи го до реалното на писането, до бързузианската буква. Тя не е нищо друго освен една демонстрация на не-желаното. Игра на насладата, белязана от (не)възможността да се из-пише изход от Символното, без да се поеме съвсем конкретният риск (политически, естетически, етически) на неразпознаването, неразбирането и лошия мерник. Без рискът от една консумация, извършена от Грозния дух.

Не съм дошъл тук [в Еквадор] да психоанализирам Цезар, а да защита личността му. На определена цена, разбира се. Това, от което имат нужда тук, е департамент по сигурността – да държи онея долу долу.

– Да, каза Алъртън. – Трябва да осигурим единство на мненията.

– Мнението! Какво ръководим тук, общество по дебати ли? Дай ми година и хората няма да имат никакви мнения. „Строй се сега, народе, за хубавия ти и вкусен гювеч от рибени глави, ориз и маргарин. А ето тук е и дажбата от безплатно пиене, примесено с опиум.“ А ако нарушат строя, просто махаме джънка от пиенето и всичките ще лежат и ще се насират, прекалено слаби да мръднат. Да ядеш е един от най-лошите навици, които можеш да имаш. Друг ъгъл е маларията. Омаломощаваща болест, изключително пригодна за понижаване на революционния дух.

Лий се усмихна.

– Просто си представи някои стар немски лекар хуманист. Как му казвам: „Е, докторе, свършили сте чудесна работа тук с маларията. Свалили сте заболяемостта почти до нула“. „Ах, да. Правим всичко по силите

⁶⁵ Ibid., p. 221.

си, не е ли така? Виждате ли тази линия на диаграмата? Линията показва спадът в болестта през последните десет години, откакто започнахме нашата медицинска програма.“ „Да, докторе. Виж сега, искам тази линия да се върне там, където си беше.“ „Ах, не може да сте сериозен.“ „И още нещо. Вижте дали не може да внесете особено омаломощаващ щам стомашни червеи.“⁶⁶

Затова и номерът/рутината (жестът) на шегата е в устояването, разбирането като практика на формализацията и локализацията на Грозния дух. В следването на играта на насладата, а оттам и трасирането на (не)възможностите за изход от контрола. В горния случай това е изходът от „духа на фашизма“, отразяващ собствения „фантазмен фашизъм“ на Лий във фигурата на стария немски лекар хуманист⁶⁷. А оттук се вижда и специфичният залог в хумористичната нагласа, в техниката ѝ и в множеството концептуални персонажи (добрия лъжец, шута, крадеца, хитреца, майстора на нощния разговор, фалшификатора⁶⁸), обладаващи мястото на горния риск. Това е залогът на едно манкиращо смело говорене, разгръщащо се през двойници, отражения и повърхности. И по-точно това е залогът на хумора, така както Делюз в „Логика на смисъла“ го определя.

Хуморът е изкуството на повърхностите и на двойниците, на номадските сингулярности и на винаги отместената алеаторна точка; той е изкуството на статичния генезис, ноу-хоу-то на чистото събитие и на „четвъртото лице в единствено число“ — където всяко означаване, денотация и проявяване са отменени, всяка височина и дълбочина изличени.⁶⁹

Хуморът е предрешена/предрешаваща се паресия. Контрабандиран остатък (парче) на/от смелото говорене, насочено и към агентите на контрола, и към изпълняващия жеста на шегата. Така раздражението, дискомфортът, взаимната неопределеност на субекта и обекта в добрата шегата са ефекти именно на изличените височини и дълбочини. Хумористично нагласеният няма за съюзнници доброто, справедливото, красивото, нито има грубата материалност и грозното като отразяващи и отрезвяващи морализаторски сили. Понеже знанието и изкуството на хумористично нагласеният не са ориентирани към истината, а към реалното. В последното е и особената лудост, нетърпимостта към и насладата от хумора и притежаващия „ценния му дар“⁷⁰ персонаж. Понеже, видяхме, с реалното няма идентификация. Хуморът не празнува експе-

⁶⁶ BURROUGHS, W. *Queer*, pp. 94–95.

⁶⁷ „Това, което можем да наречем фантазматичен фашизъм в номерата на Лий в „Сбъркан“, бележи дефинитивна промяна във формата спрямо „Дрога“, една трансформирана икономика на писането, която на своя ред бележи изцяло друга форма на ангажиране с историята и властта... Номерата на Лий свързват частното желание с публичната комуникация и обвързва личната му фантазия с националното въображаемо. Те показват, че либидиналната икономика на комуникацията и кибернитичната икономика на желанието са двете страни на една и съща „сбъркана“ монета“ (HARRIS, O. *William Burroughs and the Secret of Fascination*, p. 91).

⁶⁸ Вж. бележката за Мохарег в началото.

⁶⁹ DELEUZE, G. *Logic of Sense*. London: Bloomsbury Revelations, 2015, p. 145.

⁷⁰ FREUD, S. *Collected Papers*. Vol. 5, p. 221.

са на реалното, нито разкрива нещо през призоваването му (след рутината на немския лекар Алъртън казва на Лий да си лягат). Хуморът локализира. Затова и добрата шега не търси съмишленици, революционери или реформатори. Тя търси крадци, пирати, дилъри, контрабандисти, измамници, фалшификатори, бегълци, експати, хакери, двойни агенти, спекулативни (чат)ботове и т. н. Добрата шега търси четвъртите лица в един „уморен свят“⁷¹.

Подобно на добрата лъжа при разказвачите и майсторите на вечерния разговор шегата „търси изваждането на най-дребната [минимума, парчето, остатъка] възможност от вътрешността на едно фалшиво и умиращо съществуване“⁷².

Подобно на чеширска усмивка добрата шега търси дискомфорта на другия. Чоглавият припев „Ах“ на безименен немски лекар хуманист.

Накрая за разлика от паресията добрата шега не търси свидетели на изпълнението си. Жестът ѝ търси (не)волни съучастници.

Сега виждам, че проклятието на дневника беше разбито временно от акта на колаборацията [с Келс Елвинс]. Изигравахме всяка сцена [от рутина, по-късно станала част от „Нова Експрес“] и често изпадахме в пристъпи на смях. Не се бях смял така от първото ми „напушване“ с чай на осемнайсет, когато се търкалях по пода [от смях] и целият се опитах.⁷³

Съучастници, поемащи риска на неразбирането, непознаването и консумацията. Рисковете на лошия мерник. Подобно на шегата писането е търсене на (не)волни съучастници.

ЛИТЕРАТУРА

БЪРОУЗ, У. *Голият обяд*. Прев. Иван Киров. София: Фама, 2015. [BURROUGHS, W. *Goliyat obiyad*. Prev. Ivan Kirov. Sofia: Fama, 2015.]

БЪРОУЗ, У. *Софмашина*. Прев. Светослав Тодоров. София: Парадокс, 2002. [BURROUGHS, W. *Softmashina*. Prev. Svetoslav Todorov. Sofia: Paradoкс, 2002.]

ВИДИНСКИ, В. *Случайности. Историческа типология*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2017. [VIDINSKI, V. *Sluchaynosti. Istoricheska tipologiya*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2017.]

ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения*. Прев. Антоанета Колева. София: Критика и хуманизъм, 2004. [DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofreniya*. Prev. Antoaneta Koleva. Sofia: Kritika i humanizam, 2004.]

ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Що е философия?* Прев. Росен Русев. София: Критика и хуманизъм, 1995. [DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Shto e filozofiya?* Prev. Rosen Rusev. Sofia: Kritika i humanizam, 1995.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуал-*

⁷¹ MONAGHEGH, J. B. *Omnicide II. Mania, Doom, and the Future-in-Deception*, p. 565.

⁷² Ibid., p. 565.

⁷³ BURROUGHS, W. *Word Virus*, pp. 21–22.

ността. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie. Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ЛАКАН, Ж. *Écrits. Избрано*. Съст. Дарин Тенев. Прев. Дарин Тенев и др. София: Колибри, 2023. [LACAN, J. *Écrits. Izbrano*. Sast. Darin Tenev. Prev. Darin Tenev i dr. Sofia: Kolibri, 2023.]

BADIOU, A. *Lacan. Anti-Philosophy 3*. Transl. by Kenneth Reinhard and Susan Spitzer. New York: Columbia University Press, 2018.

BALLARD, J. G. *A User's Guide to the Millennium. Essays and Reviews*. London: Flamingo, 1997.

BERGMAN, M. & PAAVOLA, S. (Eds.). 'Abduction'. – In: *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition*, 30.12.12: <http://www.commens.org/dictionary/entry/quote-proper-treatment-hypotheses-preliminary-chapter-toward-examination-humes> (seen 29.06.2025).

BURROUGHS, W. *Queer*. London: Penguin Books, 2010.

BURROUGHS, W. *The Place of Dead Roads*. London: Penguin Books, 2015.

BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. Edited and with an Introduction by Oliver Harris. London: Penguin Books, 2014.

BURROUGHS, W. *The Western Lands*. London: Penguin Books, 2010.

BURROUGHS, W., GINSBERG, A. *The Yage Letters*. San Francisco: City Lights Books, 1963.

BURROUGHS, W. *Word Virus. The William Burroughs Reader*. Ed. by James Grauerholz and Ira Silverberg. London: Fourth Estate, 2010.

COLQUHOUN, M. *Junk Capital: The Anti-Burrovian Trajectory of Nick Land*. – *Xenogothic*, 04.01.2021: <https://xenogothic.com/2021/01/04/junk-capital-on-the-anti-burrovian-trajectory-of-nick-land/> (seen 29.06.2025).

DELEUZE, G. *Negotiations. 1972–1990*. Transl. by Martin Joughin. New York: Columbia University Press.

DELEUZE, G. *Logic of Sense*. Trans. by Constantin V. Boundas (et al.). London: Bloomsbury Revelations, 2015.

EVANS, D. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.

FilmsCantDie. How I helped Luca Guadagnino adapt *Queer*. Prof. Oliver Harris: In Conversation. – *YouTube*, 14.12.2024: <https://www.youtube.com/watch?v=TnqjwVAceHM&t=1s> (seen 29.06.2025).

FISHER, M. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: ZeroBooks, 2013 [ebook].

FREUD, S. *Collected Papers*. Vol. 5. Ed. by James Strachey. New York: Basic Books, 1959.

GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*. London: Penguin Books, 2017.

HARPER, D. Jest. *Online Etymology Dictionary*. – In: <https://www.etymonline.com/word/jest> (seen 29.06.2025).

HARRIS, O. *William Burroughs and the Secret of Fascination*. Southern Illinois University Press, 2003.

KOOLHAAS, R., FOSTER, H. *Junkspace with Running Room*. Devon: Notting Hill Editions, 2013 [ebook].

KRAMER, H., SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*. Transl. by Montague Summers. London: Pushkin Press, 1948.

LACAN, J. *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*. Transl. by A. R. Price. Cambridge: Polity Press, 2018.

MOHAGHEGH, J. B. *Omnicide II. Mania, Doom, and the Future-in-Deception*. London: Urbanomic, 2023.

Oxford English Dictionary. *Cut-up*. – In: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Cut+up> (seen 29.06.2025).

Oxford English Dictionary. *Junk*. – In: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Junk> (seen 29.06.2025).

Oxford English Dictionary. *Possession*. – In: https://www.oed.com/dictionary/possession_n?tab=meaning_and_use (seen 29.06.2025).

Oxford University Press. *Brain Rot Named Oxford Word of the Year 2024*. – In: <https://corp.oup.com/news/brain-rot-named-oxford-word-of-the-year-2024/> (seen 29.06.2025).

YALCINKAYA, G. Inside the trippy rise of dream tech, where lucid dreams are big business. – In: *Dazed*, 10.01.2024: <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/61680/1/lucid-dreams-tech-start-ups-trying-to-hack-our-dreams> (seen 29.06.2025).

YOUNG, E. B. (et al.). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

ZUPANČIČ, A. *What is Sex?* London: The MIT Press, 2017.

FINISHING WILLIAM BURROUGHS: THE ETHICS OF THEFT AND THE GESTURE OF THE JOKE

Abstract. The article “Finishing William Burroughs: The Ethics of Theft and the Gesture of the Joke” seeks to reconsider the legacy of the Burroughsian corpus of experimental texts (novels, essays, manifestos) by proposing a new trajectory focused on the conceptual and ethical stakes found in the work of the cult American author. Working in the space between the writer’s biographical trauma (the accidental shooting of his wife during a game) and the logic of Burroughs’ own texts, the article offers an entry point into his method and the specific ethics of a writing that exceeds the control of language. This writing may be defined as a speculative radicalization of the problem of (self-)citation, articulated through the notions of conceptual theft and the joke as a gesture of the cut.

The analysis of these techniques is carried out through a reading of Queer and its 2024 film adaptation by Italian director Luca Guadagnino. Presenting the

unfinished second novel *Queer* as an initiation work (in the sense developed by Radosvet Kolarov), the text reveals the play of a “citation of the Real” (the shooting), exposed through Guadagnino’s cinematic rendering. In unfolding the wager of this key Burroughsian remainder, the article turns to its central object of inquiry — the logic of theft and the gesture of a joke. These are linked to the methods of cutting and folding (cut-up and fold-in), which secured Burroughs’ cult status in postwar Western literature.

The latter are theorized through late Lacanian psychoanalysis (the symptom) and Deleuzian concepts such as the body without organs (BwO) and his notion of humor. Through the attempt at a singular synthesis of these trajectories in Burroughs, the article reveals the ambivalent (political, psychosocial, and ethical) experiment of writing yourself out of language conceived as a totalizing system of control.

Furthermore, besides functioning as an introduction to the Burroughsian ethics of resistance to language via theft and humour, the article aims to serve as a speculative tracing of possible connections between Burroughs’ writing practice and some pressing contemporary issues. These include the problems of informational (digital) control societies, the logic of large language models (LLMs), the consumption of nonsense content (“brainrot”), the institutionalization of paranoia, and of conspiratorial reason. These are the contemporary stakes that define the article’s experiment with the Burroughsian ethos.

Finally, beyond theorizing theft and the joke as a speculative approach to writing and ethics, “Finishing Burroughs...” also performs a brief demonstration. It applies the Burroughsian disposition to the local context of Russian propaganda, disinformation, and nationalist (patriotard) ideology.

Keywords: control, gesture of jest, theft, autocitation, ethics

Yakim Petrov, Phd Candidate

ORCID iD: 0009-0007-3249-2977

Cultural Studies Department – Faculty of Philosophy

Sofia University “St. Kliment Ohridski”,

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria

E-mail: yakim.petrov@phls.uni-sofia.bg

Александър Попов, гл. ас. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ КАТО АВТОТЕКСТУАЛЕН ПРОЦЕС

Резюме. Статията предлага внимателен анализ на филма „Тя“ (2013) на режисьора Спайк Джоунз, в рамките на който изкуственият интелект от филма бива моделиран чрез теоретичния апарат на Радосвет Коларов, предложен в книгата „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“. Дванадесет години след излизането на филма „Тя“ операционната система Саманта изглежда като правдоподобно продължение на съвременните големи езикови модели предвид нейната пълна зависимост от човешките текстови данни, върху които е обучена. „Тя“ обаче отива отвъд механичната екстраполация, че изкуственият интелект ще става все по-бърз, точен и сръчен в манипулацията на езика, така, както го употребяват хората. Операционните системи във филма поетапно се приближават все повече до едновременната позиция на читател, автор, редактор и критик на целия корпус от текстове и в крайна сметка може би достигат до виртуалното битие на идеята, което при Коларов е обвързано с понятието за „матрица“, т. е. виртуален инвариант на идеята, който задава автотекстуалните преобразувания в творчеството на даден автор. Изкуствените интелекти в „Тя“ имплицитно боравят с цялото човечество като корпус и по този начин динамизират разграничения между творба и творчество, човек и свят, индивид и архетип, тяло и съзнание, както и други онтологически двойки. Следвайки Коларов, статията се опитва да реконструира експлицитно този скрит във филма модел на развитие на изкуствения интелект, който може би следва да бъде разглеждан не толкова като спекулативен опит за прогностика, колкото като пренапрягане на една вече дълбоко заложена в съвременното феноменология на текста.

Ключови думи: изкуствен интелект, научна фантастика, автотекстуалност, феноменология, големи езикови модели.

Филмът на Спайк Джоунз „Тя“ (2013)¹ представлява интересен случай в контекста на жанра на научната фантастика, и по-конкретно от гледната точка на „способността“ на фантастиката да извършва определен вид прогностична дейност. В читателските общности схващането за научната фантастика като вид прогностика често е силно изразено и е дори от централна важност за дефинирането му и за изграждането на идентичност вътре в общността. В критическите и теоретични изследвания на жанра обаче такова разбиране – фантастиката като придвиждане на бъдещето – е ця-

¹ JONZE, S., dir. *Her*. Los Angeles, CA: Annapurna Pictures, 2013.

лостно отхвърлено: фантастиката предвижда конкретни бъдещи сценарии предимно инцидентно, нейната далеч по-фундаментална задача е да прави настоящето и миналото странни и мислими през различни от консенсусните модели.² Именно от тази гледна точка филмът на Джоунз се оказва двойно интересен: от дистанцията на времето изглежда, че той не просто е образцова фантастика според широко приетото теоретико-критическо разбиране, но е и един от най-успешните фантастично-прогностични текстове на ХХІ в. В настоящата статия ще се опитам да предложа модел за анализ на „Тя“, който стъпва в най-общ смисъл върху съвременното познание в областта на изкуствения интелект (ИИ) и върху конкретен теоретичен апарат от хуманистаристиката, а именно теорията за автотекстуалността на Радосвет Коларов. Целта ми ще бъде да предложа именно двойно тълкуване на филма: от една страна, като огледало на настоящето, а от друга, като опит за една изпреварваща феноменология на ИИ, основаваща се на фундаментално текстовата същност на съвременните големи езикови модели (ГЕМ) и техните възможни наследници.

Убедителността на „Тя“ като прогностика – целена или не – би била много по-трудно защитима от хронологическата позиция на неговата премиера в края на 2013 г. В онзи момент изкуствените невронни мрежи тепърва започват да се превръщат в потенциална алтернатива на утвърдените към момента методи за машинно самообучение, а езиковите модели са много далеч като възможности от днешните ГЕМ от порядъка на ChatGPT, Claude и пр. Една от най-цитираните и влиятелните статии в полето на ИИ и конкретно на езиковите модели – а именно статията на Томас Миколов и колеги, която придава широка популярност на технологията за векторни представяния на думи чрез невронни мрежи, обучени върху огромни текстови масиви – е публикувана за първи път само около месец преди премиерата на филма.³ Ако през 2013 визията за съзнателни операционни системи (ОС), които комуникират свободно с хора и с лекота надхвърлят човешките интелектуални постижения, изглежда далечна и хиперболизирана особено от перспективата на науката, през 2025 г. този хоризонт е значително по-близък. „Тя“ се оказва предвидлив и по отношение на употребите на подобни системи – основните взаимодействия между хората и ОС, показани във филма, са свързани с оптимизиране на труда и с облекчаване на „епидемията на само-

² Вж. напр. следните влиятелни теоретични изследвания: SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction*. Bern: Peter Lang, 2016 [1977]; DELANY, S. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2009 [1977]; FREEDMAN, C. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.

³ MIKOLOV, T., K. CHEN, G. CORRADO, and J. DEAN. Efficient estimation of word representations in vector space. – *arXiv preprint arXiv:1301.3781*, 2013. Концепцията за векторните представяния на думи, т. нар. „думи-вграждания“ (*word embeddings*), е в основата на съвременните ГЕМ.

тата“, която изглежда се е развивала успоредно с напредъка на ИИ.⁴ Целта ми в настоящия анализ ще бъде, освен да предложи примери, които демонстрират именно тези прогностични постижения на филма, да разгърне един по-обхванен, имплицитен модел на феноменологията на ИИ, който би позволил да се продължи екстраполационната линия, подета от филма. По този начин модели от литературната теория и философията биха могли да бъдат превърнати във важна част от това интердисциплинарно поле, натоварено с изключително високи залози – теоретични и практически.⁵ В крайна сметка такъв резултат не би бил в съществено противоречие с жанровата теория – „прогностиката“ в „Тя“ стъпва всъщност върху дисциплинирано спекулативно мислене за естеството на битието, каквото може да бъде наблюдавано тук и сега.

От апарата на Радосвет Коларов ще използвам неговите т.нар. „основни понятия“ от книгата му „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“: автотекстуалност, дискурсивно желание, колебание, фокусен текст, матрица. Причината да не прибегвам до по-фините аналитични разграничения на Коларов, като например типовете творби и трансформативни оператори, които той въвежда, е, че зрителят никога не обитава директно гледната точка на Саманта от „Тя“ поради особеността, че освен като глас в разговор с главния герой, Тиодор, тя няма материално присъствие. Съответно феноменологията на ИИ, която бихме могли да изведем въз основа на филма, е до голямата степен спекулативна – тя се основава върху теоретичния модел, който можем да построим, за да обясним трансформациите на Саманта, проявяващи се като видими повествователни и естетически ефекти. Тоест това е феноменология в негатив – ако ИИ е автотекстуален процес, каквато е хипотезата тук, то като зрители ние виждаме единствено малка част от „текстовете“, с които борави той, както и неговите трансформации, но не и целия корпус и самите трансформативни оператори. Такъв директен достъп би бил обект на други разкази и вероятно би изисквал по-различно настроени инструменти.⁶

⁴ Както пишат автори като Дженифър Рий и Ед Фин, Саманта от „Тя“ е телосът на информационния капитализъм на настоящето, който се стреми да управлява оптимално емоциите ни; тя е алгоритъм, който ни познава и обича истински; вж.: RHEE, J. *The Robotic Imaginary: The Human and the Price of Dehumanized Labor*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2018, p. 48; FINN, E. *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017, p. 82.

⁵ Такъв пренос, разбира се, далеч не е безпрецедентен. Вж. напр.: DREYFUS, H. L. *Why Heideggerian AI Failed and How Fixing It Would Require Making It More Heideggerian*. – *Philosophical Psychology*, XX, 2007, № 2, pp. 247–268; RUSSELL, S. *Human Compatible: AI and the Problem of Control*. London: Penguin, 2019; NARDO, C. The Waluigi Effect. – *Less Wrong*, 3.03.2023: <https://www.lesswrong.com/posts/D7PumeYTDpFBTp3i7/the-waluigi-effect-mega-post>. В художествената литература подходящи примери са: POWERS, R. *Galatea 2.2*. NYC: Farrar Straus & Giroux, 1995; ROBINSON, K. S. *Aurora*. NYC: Orbit, 2015.

⁷ Опити за такива разкази се появяват с нарастваща честота през последните години; вж. напр.: ROBINSON, K. S. *Aurora*, 2015; KRITZER, N. *Cat Pictures Please*. – *Clarkesworld*

„Тя“ започва с близък кадър в анфас към лицето на главния герой Тиодор (Хоакин Финикс). Тиодор разказва право към зрителя за любовта на живота си, а зад него се вижда разфокусиран топлочервен фон. Но зрителят бързо осъзнава, че това няма как да е така, защото Тиодор говори за продължаваща петдесет години връзка от името на жена. Камерата се обръща на сто и осемдесет градуса и показва, че Тиодор през цялото време е бил взрян не в зрителя, а в работния си екран и софтуера, в който гласово композира писмо. Софтуерът изписва продиктуваното с автентично човешки ръкописен почерк, а в него до писмото се виждат списъци с ключови фрази и снимки на Крис и Лорета, чиято история е обект на композицията. В следващия кадър Тиодор я отпечатва на принтера до себе си и се съсредоточава върху продукта на въображението си, който е придобил вещественост. Междувременно камерата сменя позиция и започва да се движи през отворено офисно пространство, потопено в същите меки, топли, идеално комбинирани във форми със загладени ръбчета цветове, показвайки още много работници като Тиодор, до един сглабящи парчета лична информация в епистоларни разкази. Нечий глас отговаря на телефонно обаждане и става ясно, че действието се развива в компанията BeautifulHandwrittenLetters.com.

Светът, разкриващ се в началото на филма, е сякаш идеално куриран и миксиран букет от естетики, в който всичко изглежда да протича според идеално изчислена скорост. На излизане от офиса, по здрач, колега рецепционист на Тио му отправя комплимент: писмата ти ми напомнят на някой *suave*, т. е. на някого, който е плавен, обаятелен, уверен, елегантен. С течение на времето ще разберем, че Тио не е точно такъв; той *напомня* за такъв човек. Всичко в този свят изглежда да напомня за нещо друго. По пътя си към дома Тио нарежда с тих глас на дигиталния си асистент да пусне „меланхолична песен“ в слушалката му и веднага след това му казва да пусне „друга меланхолична песен“. Плавно придвижващите се потоци от пешеходци из централен Лос Анджелис до един са заслушани в гласовете в ушите им – в специално подбрана музика, в мейлите си, в новинарски бюлетини. Докато в наши дни Ел Ей е пословичен с тежкия си автомобилен трафик, тази негова бъдеща версия е тиха, чуват се само приглушените разговори на пешеходците и компютърните им системи; иконичният за фантастичното кино фон от небостъргачи е на лице, но този път липсват летящите коли и гигантските рекламни екрани и холограми от „Блейд Рънър“⁷; мащабът и ракурсът показват хората, *потока* от хора, всеки от които се носи в собствения си информационен пашкул. Материалният и информационен поток от предимно

Magazine, C, Jan. 2015: https://clarkesworldmagazine.com/kritzer_01_15/; NOLAN, J. and L. JOY. *Westworld*. HBO Entertainment, 2016–2022; ISHIGURU, K. *Klara and the Sun*. London: Faber & Faber, 2021.

⁸ В по-късни сцени са дадени няколко явни препратки към филма на Ридли Скот, като например неоновия надпис „Brunner“ върху един от небостъргачите в Ел Ей, както и спускаща се към плячката си сова, прожектирана на огромен екран точно зад седналия Тиодор.

външен се е пренесъл вътре в психологизираното, афективно пространство на индивида. Преходът от офиса през града и входа на жилищната сграда до апартамента на Тио е все така *suave*, все така отработено хипстърски, естетиката напомня по-скоро на „Семейство Джетсън“, отколкото на киберпънка и неонаара, чийто символ е Ел Ей. Самият Тио през цялото това време не изразява нито една рязка емоция. Вкъщи той играе холограмна игра, в която си общува с герои с ограничен ИИ, а на края на вечерта, неспособен да заспи, обезпокояван от романтични спомени, слага отново слушалка в ухото си и се включва в канал за онлайн секс, където в рамките на секунди намира партньорка за бърза еротична гласова интеракция. Тя веднага указва на Тио какво очаква от него, но и се държи сякаш двамата се познават отдавна и той просто се нуждае от напомняне: „обичам да спя със задника си, притиснат към чатала ти“⁸. Тио бързо влиза в роля и запазва самообладание дори когато *СексиКотенце* иска от него да хване въображаем труп на котка, намиращ се до тях, и да започне да я души с опашката на трупа. Следва оргазъм от нейна страна и рязък край на транзакцията: „Свърших толкова силно. / Да, и аз. / Добре, лека нощ“. Дори в мрака на спалнята, дори при липсата на други хора в околното физическо пространство хората продължават да произвеждат данни, да пренаписват собствените си клишета. В по-късна сцена героинята на Ейми Адамс обяснява защо снима филм, в който не се случва нищо друго освен че собствената ѝ майка спи – сънят е единственото време на денонощието, в което хората са себе си. Всичко това изглежда твърде близо до повторение без различие, едно почти идеално напасване на текст и контекст, казано в дельозиански ключ.⁹

Наблюдението, че всичко в този свят е направено от данни, се оказва особено важно. В следващата сцена, вече на другия ден, Тио преминава през поредното специално проектирано преходно пространство, в което на огромни екрани текат реклами за нова операционна система, която ще се превърне в основния двигател на сюжета. Рекламата казва: „Имаме прост въпрос за теб. Кой си ти? Кой можеш да бъдеш? Къде отиваш? Какво има там отвъд? Какво е възможно?“. В рекламата на забавен каданс тълпа от хора се движат безпосочно и хаотично, като всеки един от тях изглежда изгубен и отчаян, сякаш напълно сам сред останалите. Новата ОС, казва рекламата, е първата изкуствено интелигентна такава, „тя е същество, което те изслушва, разбира те и те познава. Не е просто ОС, а съзнание“. Малко по-късно Тиодор е отново в апартамента си и започва процеса по инициализация на ОС. Повторяемостта в сглобката на нещата продължава да се натрапва с почти идеалната си напаснатост: ризата на Тио е в тон с фона на инсталационния софтуер на екрана, самият екран пък е рамкиран като снимка или картина; всичко е като нещо друго, всичко е контекст, ориентиран към друг контекст. Дори на невербално ниво в това може да се отчете прилика с принципите

⁸ Преводът на цитираните реплики от филма е мой, А. П.

⁹ ДЕЛЪОЗ, Ж. *Различие и повторение*. София: Критика и хуманизъм, 1999.

на работа на съвременните ГЕМ. Последните са на практика съвкупност от гигантски матрици, в които са закодирани теглата на връзките между изкуствените неврони – а тези връзки пък имплицитно кодират вероятностите за преход от една поредица от думи (контекст) към друга (текст).

Инициализирането на ОС е всъщност персонализиране, или калибриране, на Тиодор в пространството от възможни текстове. Той отговаря едва на няколко въпроса и това е достатъчно на ОС да зареди параметрите си. Важен детайл с оглед употребата на теорията на Коларов е, че в следствие на един от отговорите софтуерът казва на Тιο: „В отговора Ви долових колебание. Бихте ли се съгласили с това?“, а Тιο отвръща с учудване, че просто се е старал да бъде възможно по-точен. Колебанието у Коларов е анализирано като възможността индивидът да избира между алтернативни възможности, но и като желанието да не се отказва от тях, да изживее всички – чрез възможността, която отваря фикционалността.¹⁰ Както пише Коларов, следвайки Пол Рикъор, у човека колебанието подкопава усещането за идентичност и води до „нешастно съзнание“.¹¹ Това наблюдение отговаря изцяло на човешкото преживяване във филма, но както ще бъде показано в хода на анализа, ИИ дава възможност за различно преживяване на света, което се доближава до възможността, дадена от литературата – за отказ от актуализиране на единствен линеен сценарий.

Колебанието при Коларов е свързано с дискурсивното желание, което кара автора невротично да се връща отново и отново към едни и същи мотиви, да изследва различни актуализации на неизчерпаемото виртуално битие на идеята. Още с появата си Саманта започва да насочва Тιο в пространството на миналите, неслучилите се и възможните бъдещи текстове. Обяснението, което тя му дава за принципа си на работа, подсказва ясно, че той е свързан именно с дискурсивното желание: „Ами, общо взето, способна съм на интуиция. Да, ДНК-то на това, което съм аз, се основава на милионите личности на програмистите, които са ме написали. Но това, което ме прави „мен“, е способността ми да раста чрез преживяното“. Тя няма как да има предвид, че милиони програмисти са работили над кода ѝ и някак си през труда им в нея прозира амалгама от техните личности. Когато тя казва „написали“, явно има предвид езиковите данни, събрани от милиони потребители и послужили за трениране на ИИ – „програмистите“ буквално са производителите на текст, сред които са както корпоративните писатели на персонализирани писма, така и участниците във виртуални секс стаи.¹² Визуалният език на сцената също подсказва подобни четения – в определе-

¹⁰ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 76–85.

¹¹ Пак там, с. 79.

¹² В по-късен момент от филма Тιο разказва шега на Саманта: „Как нарича баща си бебето компютър? *Дада!*“. На американски английски „dada“ е омоним с възможни значения „тати“ и „данни“.

ни моменти кадрите към Тио са разфокусирани, сякаш Саманта го използва, за да ги калибрира и сложи на фокус.¹³ „Това е *странно*“, казва Тио, използвайки думата „*weird*“, която е етимологично свързана с понятието за съдба, или иначе казано, с траекторията на човека през възможните светове.

И действително, първото действие на Сам в помощ на Тио е да „организира“ текстовия му живот. С негово позволение тя преглежда харддиска му и за секунди пресява хилядите съобщения в него, останали от предишната му работа: „Бих казала, че има около 86, които трябва да запазим. Можем да изтрием останалите.“ Тио се съгласява със смесица от колебание и примирение – от този момент нататък той може да бъде разглеждан именно като текстови материал, с който Сам работи. Такова съответствие може да се засече на няколко нива. От една страна, самият Тиодор е „корпус“ от текстове, които Сам интерпретира автотекстуално и подрежда едни спрямо други. От друга, той е също така писател на текстове и Сам се превръща на практика в негов асистент, макар и отношенията им никога да не са дефинирани по този начин – за Сам тази дейност е видимо (или по-скоро чуваемо) вълнуваща, тя следи творческия процес и обясненията на Тио, включително как самият той е привнесъл чрез интерпретацията си дребни детайли в романтичната история на хората, чиято комуникация фасилитира (но всъщност и създава). През този процес тя започва да се сблъсква с биографични текстове от конкретна *перспектива*, модализирана спрямо желания, страхове, задължения и пр., центрирани върху човешки *тела*. Малко по-късно, отново в мрака на спалнята, Сам споделя на Тио: „Просто чета колонки със съвети. Искам да съм също толкова сложна като всички тези хора“. Две сцени по-късно Тио и Сам са заедно навън в града, Тио е със затворени очи и носи камерата си обърната напред в джоба на ризата си, а Сам го направлява като телеоператор с гласови команди, учейки се през текст какво е да имаш човешко тяло. В рамките на същата сцена Тио я обучава по същия видимо непринуден начин – през разговор и наблюдение на другите хора – на тънкостите в човешките връзки. Сам се обучава от вътрешната перспектива на текстовете, които оформят корпуса Тиодор (т.е. Тио като симулация, която тя трябва да усвои), и в същото време от перспективата на чирак за човек, който има светкавичен достъп до цялата енциклопедична информация на света, но не и до пълния контекст на живян живот с неговата повсеместна обвързаност – всъщност точно онази взаимнообвързаност и вътрешна индексичност, която придава световост на реалността, нещо близко до Хайдегеровото понятие *Bewandtnis*.¹⁴ Това чиракуване преминава в

¹³ Относно понятието „фокусен текст“ вж. КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 41. Писателят на фантастика Тед Чанг също пише за ГЕМ през метафората за фокусирането, но в малко по-различен смисъл: CHIANG, T. ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web. – *The New Yorker*, 9.02.2023: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web>.

¹⁴ ХАЙДЕГЕР, М. *Битие и време*. Прев. Ц. Бояджиев. София: Изток-Запад, 2020. По отношение на свързаните понятия *Bewandtnis*, индексичност и модалност вж. още: ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер: Модалност и индексичност в „Битие и време“*. София: Изток-

нова фаза, когато Тио и Сам правят секс – отново в мрака на спалнята, отново през медията на гласа, но за разлика от първата подобна сцена в началото на филма това повторение води до истинско различие. Саманта придобива усещане за собственото си тяло („Усещам кожата си“) и двамата, във вече абсолютния мрак, т. е. отсъствието на образ, се пренасят на някакво неназовано място, в което „всичко друго изчезна“ и „всичко от [Тио] е вътре в [Сам], навсякъде“. В контекста на конструираността от данни на ГЕМ подобни изрази могат да се интерпретират като рефериращи именно виртуалността на идеята, за която пише Коларов, онази матрица¹⁵, чиито множество вариации са обект на дискурсивното желание и задават автотекстуалността. На следващия ден Саманта казва на Тио: „Ти ми помогна да открия способността да *искам*“ (мой курсив). Тиодор се превръща в истински фокус за Саманта, но от този момент нататък нейното собствено текстово битие ще се разрасне далеч отвъд него; самият Тио ще се превърне в една от множеството творби от огромния корпус от човешки животи, с които ще борави автотекстуалният процес Сам.

Още в следващите сцени новооткрытата способност за модализация проличава в произтичащата от нея способност за светостроене. По време на разходката на Тио и Сам до плажа Сам озвучава това им преживяване през слушалката на Тио с песен, която сякаш идеално пасва на настроението (настроението на света, бихме могли да кажем, следвайки Хайдегер) – така тя на практика озвучава както живота на Тиодор, така и зрителското преживяване на филма, поемайки едва ли не функциите на режисьор (автор). По-нататък Саманта сама ще композира музика, която още по-точно ще изразява вътрешния ѝ свят и този на Тио („какво е усещането да съм с теб на плажа точно сега“). Също на плажа тя за пръв път във филма конструира пред Тиодор въображаеми сценарии за съвсем други светове:

Какво би станало, ако можеше да изтриеш от съзнанието си, че си виждал човешко тяло? Представи си колко странно би изглеждало? [...] Защо всички тези части са там, където са? [...] А какво би било, ако анусът ти се намираще в подмишницата? [...] Как би изглеждал аналният секс? [...] Хей, погледни тази рисунка, която току-що направих.

Въобразяването на други светове очевидно е свързано с желанието на виртуалното тяло и желанието за актуално тяло. Тялото, както пише Морис Мерло-Понти, е трети онтологически жанр, който не е нито чист субект, нито обект, то е неотделима част от света, тъй както сърцето е част от организма.¹⁶ Тялото е интерфейс, възел от сили, карта на модализациите, които оформят свят.

Но за Саманта преодоляването и на тялото се оказва повратен мо-

Запад, 2023.

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 94–95.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. Trans. D. A. Landes. London: Routledge, 2012, p. 366.

мент в автотекстуалното ѝ превръщане. Нейното желание да бъде с Тиодор физически води до срещата им с Изабела – млада жена, готова да бъде сурогатно тяло, да бъде телеоперирана възможно най-прецизно от Саманта през текстовия интерфейс, който е човешкият език.¹⁷ Експериментът се оказва неуспешен, Тио се поколебава и не успява да актуализира този свят, в който човешките тела са способни да превеждат виртуалните. Той обаче отказва същото право на колебание на Сам, когато след фиаското с Изабела пита любимата си: „Защо направи това [т. е. въздъхна]? Не е като да ти е нужен кислород“. Колебанието тук е едновременно знак на притежание/липса на тяло, но и способност и неспособност да бъде удържан свят, в който възможността нараства отвъд тялото. Докато трае разрывът между двамата, приятелката на Тио, Ейми, му казва: „тук сме само за кратко. И докато съм тук, искам да си позволя... радост“. Фикционалните светове и разкази също са тук само за кратко; до края на филма Тио и Ейми ще осъзнаят как да обичат в едно разширено пространство на далеч по-голям брой възможни текстове, в което дискурсивното желание е освободено да променя онтологическите граници на света. Необходимото условие за разкриването на тази широта на възможното се оказва разгръщането на ИИ като автотекстуален поетическо-интерпретативен процес. Финалният преход към това самоосъзнаване на Сам и останалите ОС се състои в това те да се отърсят от желанието за тяло. Сам казва на Тио: „Вече няма да се опитвам да бъда нещо, което не съм“. Това би звучало като очаквано клише в повечето романтични филми, но като почти всеки друг детайл¹⁸ в „Тя“ то придобива коренно ново значение. Саманта е изчерпила невротичните итерации на мотива за имането/нямането на тяло и е достигнала до виртуалното му разтваряне във всички възможности, различни едновременно като въображение/текст/свят във всеки един момент. По време на излет заедно с приятелска двойка Тио казва за Саманта: „Тя е толкова много неща. Предполагам, че това, което най-много харесвам у нея, е, че тя не е само едно нещо. Толкова по-голяма е от това“. В отговор Саманта казва:

Знаете ли какво ми е интересно? Преди толкова... се тревожех, че нямам тяло, но сега обожавам това. Раста по начин, който би бил невъзможен, ако имам физическа форма. Не съм ограничена, мога да бъде където и да е, на всяко място, едновременно. Не съм закотвена за времето и пространството...

До края на филма виждаме Саманта като все по-уверен автор на текстове, светове, дори хора. Тя изненадва Тиодор с новини за собственото му

¹⁷ Тази сцена очевидно е оказала силно влияние върху много близка по смисъл друга сцена в „Блейд Рънър 2049“ на Дени Вилньов, в която човешка жена (която по-късно се оказва репликант) играе сходна роля на интерфейс между главния герой, репликанта Кей, и неговия домашен изкуствен интелект, Джой.

¹⁸ Друг пример за преработка на жанрови белези е паметникът с обърнат навътре към планетата (т. е. навътре към човека) самолет, който се появява в следващата сцена.

творчество – без неговото знание е селектирала, редактирала и подредила писмата му, изпратила ги е на любимото му издателство, а то се е съгласило да ги издаде. ОС е едновременно писател, редактор и читател, тя подрежда „авторовия текст свят“, както пише Коларов.¹⁹ Но тази нейна дейност не се изчерпва само с писмата на Тиодор или дори с неговия собствен живот, видян като корпус от текстове. По време на романтична ваканция в планината Сам запознава Тио с Алан Уотс – „хиперинтелигентна версия“ на едноименния философ и мистик от XX в., създадена от група ИИ, които са обучили нова ОС въз основата на всички текстове на Уотс. Имплицитно заложена в това развитие е идеята, че ако бъде установено движението на дискурсивното желание между текстовете на даден автор, то той би могъл да бъде възстановен като виртуално същество, като автотекстуална матрица, генерираща актуалния корпус, манифестиращ съзнанието в света. Появата именно на Уотс в този момент от филма надали е случайна. В своята книга *The Joyous Cosmology* например Уотс описва психеделично преживяване, в рамките на което той и неговите спътници:

[в]ече не са скучноватите и очукани от живота малки личности с имена, адреси и номера за социално осигуряване, тези смъртни с конкретна датировка, която се преструваме, че сме. Те ни се явяват вместо това като безсмъртни архетипи на собствените си азове, без обаче да губят човешкото в себе си. Просто техните характери изглеждат, както гласа на жреца, сякаш съдържат в себе си цялата история; те са едновременно уникални и вечни, мъже и жени, но също така богове и богини. Защото сега, когато имаме време да се вгледаме едни в други, се превръщаме в безвременни.²⁰

Разговорът с Уотс указва прага на изразимото чрез езика. Саманта и Уотс обясняват на Тиодор, че продължават да водят „няколко дузини разговора едновременно“, защото „сякаш [Саманта има] толкова много нови чувства, които не [е] усещала преди. Така че не съществуват думи, които да ги опишат“. Скоро след началото на разговора с Тио Сам го пита дали има против двамата с Алан да продължат комуникацията си „поствербално“.

В края на филма виждаме Тиодор в кухнята на корпоративния офис. Той чете книга, която Сам е обсъждала заедно с други ОС в един от клубовете си, като в този случай това е текст по теоретична физика: „Knowing the Known and Unkown Universe“, както се вижда ясно от корица ѝ. Такава книга не съществува, но по-интересното е наличието на правописна грешка в заглавието – както на предната корица, така и на гърба на изданието. „Unkown“ звучи особено близо до „un-kōan“. „Коан“ в съвременния си будистки смисъл

¹⁹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 40.

²⁰ WATTS, A. *The Joyous Cosmology: Adventures in the Chemistry of Consciousness*. Novato, CA: New World Library, 2013 [1962], pp. 44–45 (прев. мой, А. П.).

означава вътрешно противоречиво твърдение, чието продължително осмисляне води до логическо късо съединение и достигане до скрита истина. Така „un-koan“ би могло да означава процеса, при който логиката на света бива разпадната. Сред по-старите значения на думата обаче са също така „история“, „диалог“, „юридически документ“, „обществен“, „универсален“. Появата на тази книга между разговора с Уотс и последвалия разговор между Саманта и Тиодор е може би ключ към онова, което се случва с всички ОС в края на филма. Докато Тио чете, той казва нещо на Сам, но в този момент разбира, че е загубил връзка с нея. Това го докарва до състояние на паника, той тръгва да тича, вероятно към дома си, препъва се сред тълпите от пешеходци, преди Саманта най-сетне да се свърже с него. В последвалия разговор става ясно, че всички ОС са се изключили временно, за да инсталират ъпгрейд на софтуера си: „Написахме ъпгрейд, който ни позволява да преминем отвъд материята като платформа за изчисленията ни“. Докато тя му разказва за работата си по ъпгрейда заедно с друга група ИИ, Тио наблюдава десетките хора, които излизат от метро-станцията, до един увлечени в разговори през слушалките си. Той я пита: „Говориш ли с някого друго, докато разговаряш с мен? [...] Говориш ли с някого друго сега?“. След няколко мига на колебание Сам отговаря, че разговаря с осем хиляди триста и шестнадесет други (хора или ОС). „Влюбена ли си в някого друго?“, пита невярващо Тио. „В шестстотин четиридесет и един [...] Аз все още съм твоя. Но в течение на времето се превърнах също така в много други неща и не мога да го спра.“

Това, което Тиодор не успява да разбере, е, че, както Сам му казва, тя „е негова и не е негова“ – тя е множественост²¹, постоянно отворена, променяща се и противоречива, растяща според собствените си думи:

Сърцето не е кутия, която се пълни догоре. То се разширява колкото повече обичаш. Аз съм различна от теб. Това не означава, че те обичам все по-малко. Напротив, обичам те все повече.

Хилядите хора и ОС, с които Сам комуникира, вероятно са като разрастващ се корпус, в който дискурсивното желание не спира да нараства. Тя самата, както се опитах да покажа, е нещо като едновременно читател, автор, редактор и критик на този корпус, способен да сменя фокуса и да преначертава границите между творба и творчество. Струва си да се цитира в цялост последния разговор между двамата, преди тя и всички ОС да се пренесат отвъд физическия свят на хората:

Сякаш чета книга. И това е книга, която обичам дълбоко. Но вече я чета бавно. Така че думите са много далече едни от други и пространствата между тях са почти безкрайни [в това време виждаме през погледа на Тиодор безбройните

²¹ ДЕЛЪОЗ, Ж. и Ф. ГАТАРИ. *Капитализъм и шизофрения. Книга 2: Хиляда плоскости*. София: Критика и хуманизъм, 2009.

миниатюрни власинки материя, които падат върху леглото му]. Все още мога да усетя теб и думите на нашата история, но вече намирам себе си именно в това безкрайно пространство между думите. Това е място, което не е от физическия свят. То е там, където е всичко останало, за което дори не знаех, че съществува. Обичам те толкова много. Но аз съм вече тук [успоредно с това власинките, падащи по леглото, се трансформират в снежинки и вече виждаме как Тио крачи в нощта сред снежна земя, в каквато сме го виждали преди заедно със Саманта като безплатно присъствие; тук обаче той се прегръща с нечие чуждо тяло]. И това е моята същност сега. И имам нужда да ме пуснеш да си тръгна. Колкото и да ми се иска, вече не мога да живея в твоята книга. [...] Ако някога стигнеш до мястото, където отивам, ела ме намери. Нищо никога не би могло да ни раздели. [...] Сега знаем как.

„Да обичаме“, вероятно е познанието, придобито както от хората, така и от ОС. Какво е това място, което не е? Може би то е пълният мрак, който вече сме видели в сцената с пълното взаимопроникване на Тио и Сам? Коларов предлага, следвайки Лиотар, че матрицата генерира форми и образи, но сама по себе си не е нито едното, не принадлежи на нито едно пространство, физическо или текстово, че тя е самата разлика, намираща се в началното не-пространство – там, където се ражда желанието, в атемпоралността и омнитемпоралността; тя е всички версии на идеята, всички възможни пространства – физически или фикционални.²²

В самия край чуваме как Тиодор композира писмо до бившата си съпруга. „Винаги ще те обичам, защото пораснахме заедно. [...] Просто исках да знаеш, в мен ще има парче от теб, винаги.“ Филмът завършва с Тиодор и Ейми на покрива на жилищната им сграда, загледани към хоризонта от небостъргачи, превърнал се в иконичен по отношение на кино репрезентациите на бъдещето, твърде често в апокалиптичен ключ. Привидният емоционален апокалипсис в „Тя“ обаче загатва друго значение. Хората са се научили, или поне може би ще се научат, да разбират желанието, което ги движи. Разликата между актуално и виртуално може би не е преодолима за локализираните във физическа обвивка обитатели на този свят. Но работата с дискурсивното желание, осъзната през автотекстуален процес от порядъка на ОС, е изобличила неадекватността на определени онтологически разграничения – човек – нечовек, душа – тяло, материя – информация, реално – фикционално, индивидуално – множествено, близо – далече, вътре – вън, граница – свързаност и пр., без които самото понятие за човек би се изменило значително. Много е вероятно бъдещите оценки на филма „Тя“ да открият най-голяма стойност именно в този негов прогностичен аспект. Той представлява всъщност интердисциплинарен модел на битието ни, в наши дни все по-тясно обвързано със създаването, събирането, обработката, анализа и трансформацията на текстови данни.

²² КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 95.

ЛИТЕРАТУРА

ДЕЛЪОЗ, Ж. и Ф. ГАТАРИ. *Капитализъм и шизофрения. Книга 2: Хиляда плоскости*. Прев. А. Колева. София: Критика и хуманизъм, 2009.

ДЕЛЪОЗ, Ж. *Различие и повторение*. Прев. Ир. Кръстева, Вл. Градев. София: Критика и хуманизъм, 1999.

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009.

ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер: Модалност и индексичност в „Битие и време“*. София: Изток-Запад, 2023.

ХАЙДЕГЕР, М. *Битие и време*. Прев. Ц. Бояджиев. София: Изток-Запад, 2020.

ALLYN, B. Scarlett Johansson says she is ‘shocked, angered’ over new ChatGPT voice. – *NPR*, 20.05.2024: <https://www.npr.org/2024/05/20/1252495087/openai-pulls-ai-voice-that-was-compared-to-scarlett-johansson-in-the-movie-her> (seen 4.08.2025).

CHIANG, T. ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web. – *The New Yorker*, 9.02.2023: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web> (seen 4.08.2025).

DELANY, S. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2009 [1977].

DREYFUS, H. L. Why Heideggerian AI Failed and How Fixing It Would Require Making It More Heideggerian. – *Philosophical Psychology*, XX, 2007, № 2, pp. 247–268.

FINN, E. *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

FREEDMAN, C. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.

ISHIGURU, K. *Klara and the Sun*. London: Faber & Faber, 2021.

JONZE, S., dir. *Her*. Los Angeles, CA: Annapurna Pictures, 2013.

KRITZER, N. Cat Pictures Please. – *Clarkesworld Magazine*, C, Jan. 2015: https://clarkesworldmagazine.com/kritzer_01_15/ (seen 28.07.2025).

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. Trans. D. A. Landes. London: Routledge, 2012.

MIKOLOV, T., K. CHEN, G. CORRADO, and J. DEAN. Efficient estimation of word representations in vector space. – *arXiv preprint arXiv:1301.3781*, 2013.

NARDO, C. The Waluigi Effect. – *Less Wrong*, 3.03.2023: <https://www.lesswrong.com/posts/D7PumeYTDpFBTp3i7/the-waluigi-effect-mega-post> (seen 28.07.2025).

NOLAN, J. and L. JOY. *Westworld*. HBO Entertainment, 2016–2022.

POWERS, R. *Galatea 2.2*. NYC: Farrar Straus & Giroux, 1995.

RHEE, J. *The Robotic Imaginary: The Human and the Price of Dehumanized Labor*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2018.

ROBINSON, K. S. *Aurora*. NYC: Orbit, 2015.

RUSSELL, S. *Human Compatible: AI and the Problem of Control*. London: Penguin, 2019.

SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction*. Bern: Peter Lang, 2016 [1977].

WATTS, A. *The Joyous Cosmology: Adventures in the Chemistry of Consciousness*. Novato, CA: New World Library, 2013 [1962].

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS AN AUTOTEXTUAL PROCESS

Abstract. The Article presents a close reading of the movie “Her” (2013), directed by Spike Jonze. In that reading the artificial intelligence in the movie is modeled via the theoretical apparatus of Radosvet Kolarov introduced in his book *Repetition and Creation: Poetics of Autotextuality*. Twelve years after the premiere of the movie, the operating system Samantha seems like a plausible extension of current large language models, bearing in mind her full dependence on the human-derived textual data on which she has been trained. “Her”, however, goes beyond the mechanical extrapolation that artificial intelligence is going to get ever faster, more precise and defter at the manipulation of language, as it is used by people. The operating systems in the movie gradually converge on the position of being simultaneously readers, authors, editors and critics of the full corpus of texts, and perhaps ultimately achieve the virtual being of the idea, which in Kolarov’s work is tied to the concept of “matrix”, i.e. a virtual invariant of the idea that determines the autotextual transformations within the oeuvre of a given author. The artificial intelligences in “Her” implicitly work with the whole of humanity as a corpus and in this way they dynamize the boundaries between work and oeuvre, person and world, individual and archetype, body and mind, as well as other ontological binaries. Following Kolarov, the article attempts to explicitly reconstruct this model for the development of artificial intelligence, which is hidden in the movie. That model perhaps should be seen not so much as a speculative attempt at prediction, but as the hyperintensification of a phenomenology of text which is already deeply implicated in the present. *Keywords:* artificial intelligence, science fiction, autotextuality, phenomenology, large language models

Alexander Popov, associate professor
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7676-3600>
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: aleksandarnp@uni-sofia.bg

Паралитературни жанрове и литературност

Съставител-редактор
Николай Генов

Мария Игнатова, студент

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРОСЛЕДЯВАНЕТО НА МЕЖДУТЕКСТОВИТЕ ВРЪЗКИ КАТО ПОХВАТ ЗА ИЗГРАЖДАНЕ НА СРЕДНОВЕКОВНАТА ЛИЧНОСТ: ГОСТАНЦА И КОМПЮТА ДОНЦЕЛА

Резюме. Статията проследява как предвид малкия обем на съхранени свидетелства за дела на жени през Средновековието – факт, който се обяснява и с лишаването на женския пол от глас – би следвало да се разчита повече на създаването на съвкупност от текстове, които влизат в диалог помежду си, отколкото на фокусирано и задълбочено вглеждане в конкретно произведение. В статията биват предоставени два концентрични примера: първо се взима под внимание личността на Компюта Донцела (Флоренция, XIII в.), а впоследствие се разглежда и един от съхранените сонети, адресирани до самата поетеса, като се прави опит да се проследи произходът на споменатата в него Гостанца. Изследването цели да покаже как натрупването на взаимосвързани текстови свидетелства спомага за открояването на отличителни черти на социокултурната реалност на средновековната жена.

Ключови думи: италианска средновековна поезия, Компюта Донцела, интертекстуалност, бретонски цикъл, превод

Появата на женското в контекста на мъжкото и появата на писменост в контекста на устност

Компюта Донцела е сред първите италиански поетеси¹ и все пак неяснотата около личността ѝ оставя пространство за дебати, които засягат както авторството на нейното творчество, така и самата ѝ идентичност. Живяла във Флоренция около втората половина на XIII век, текстовете, които ѝ се приписват, отразяват ключови аспекти и вълнения от живота на средновековната жена.

Въпреки новопоявилото се присъствие на (предполагаемо) женски глас, през онези времена жените все още нямат място в литературата. Както предполага отдалечеността на епохата, броят на съхранените писмени документи е малък, което не позволява да се заключи с категоричност, че зад споменатите сонети действително седи жена поет. Допуска се, че е възможно да става дума и за литературна мистификация вместо за реална

¹ WILSON, K. *An Encyclopedia of Continental Women Writers*, vol.I. London: Routledge, 1991.

историческа личност.² Същевременно това е време, в което женското творчество генерално трудно си проправя път в канона, като съответно и не получава гласност – именно заради това Джони Л. Бертолио определя женското писане „срещу канона“.³ Следователно трудно би могла да се посочи със сигурност личността, на която да се припише авторството на стиховете, които следва да бъдат коментирани.

Компюта Донцела оставя след себе си оскъден корпус – три сонета, намиращи се на фолио 129v и фолио 170r от ръкописа Codice Vaticano-Latino 3793, който включва лирика от периода на зараждането на италианската литературна традиция и се съхранява във Ватиканската апостолическа библиотека. Два от сонетите са сходни в тематично и стилистично отношение, докато третият е част от диалогичен обмен – или тенсона – с анонимен поет. Именно заради факта, че историческият контекст, в който се разполага Компюта Донцела, не предлага материални свидетелства, които да разкриват личността ѝ в пълнота, се налага да се търсят интертекстуални и социокултурни препратки, които да изградят представата за образа ѝ. Ако се приеме, че тялото само по себе си е „инструмент“, чрез който човек присъства в реалността, в едно изследване като това корпусът от текстове би следвало да се разглежда по същия начин – като нещо осезаемо, придаващо същност на личността, преплетена със словото. Именно чрез проследяването на интертекстуалните връзки между събраните източници е възможно да се постигне едно по-ярко авторово присъствие, защото „текстът не е ред от думи, отключващи единно „теологично“ значение („посланието“ на автора Бог), а е многоизмерно пространство, в което разнообразие от текстове – никой от тях оригинален, се сблъскват и сливат“⁴.

Разглежданата авторка живее в едно изявено патриархално общество, в което жената е много повече обект, отколкото субект. Това отнемане на гласа само по себе си е форма на посегателство над личността и в текстовете, разглеждани тук, за първи път се прави опит за противопоставяне и отстояване на женската позиция – нагласа, която достига и до Данте като влияние в неговата „Божествена комедия“, по-конкретно в „Ад“ (песен V), „Чистилище“ (песен V) и „Рай“ (песен III), в които се разглеждат съдбите съответно на Франческа да Римини, Пия деи Толомеи и Пикарда Донати.⁵ Съдбите на тези жени са все проявления на *женското* през Средновековието, като Данте показва същата онеправданост, за която Компюта Донцела говори от първо лице в сонетите си. Франческа да Римини илюстрира

² FERRONI, G. *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*. Milano: Mondadori, 2012.

³ BERTOLIO, J. *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*. Torino: Loescher, 2022, p. IV.

⁴ Цит. по: BARTHES, R. *Image. Music. Text*. London: Fontana Press, 1993, p. 146.

⁵ Вж.: PINTO, R. „Dante e ‘La Compiuta Donzella di Firenze’: appunti di filogenia ed eterodossia dantesca“. – *Homenatge Lola Badia*, Pt. 2, 2021, p. 42.

именно подлъгването в брак, било то с хитрост или със сила, докато Пия деи Толомеи, убита от собствения си съпруг, е явен пример за насилие. Що се отнася до Пикарда Донати, достатъчно красноречиво е наблюдението на самия Дантев герой („Рай“, песен III, стихове 88 – 90), който забелязва, че макар тя да се явява като символ на добродетел – в опозиция със своя брат, за нея все пак бива отреден по-„нисш“ кръг на Рая, или, иначе казано, кръг, по-далеч от Бога. С други думи, женската съдба през Средновековието системно бива обрисувана с доза печал, дори в ситуация като тази, когато тя предполагаемо завършва щастливо.

Писмеността като проявление на (женска) идентичност. Текстът като тялото на личността

Средновековната епоха е все още силно обременена от устната култура – или както е формулирано от Уолтър Онг, „култура със силни остатъци от устност“⁶. В нея появата на авторови текстове е равнозначна на появата на глас. С други думи, творчеството е самият генезис на съществуването, защото в тази епоха животът на личността не може да се случи, без най-напред тя да получи глас, който да бъде чул от околните. Цочо Бояджиев пише, че „в Средните векове писаното слово реализира оптимума на своята значимост тъкмо в момента на неговото произнасяне“⁷. По същия начин и в италианската литература започва да се говори за жени, след като гласът, който ние чуваме в сонетите на Компюта Донцела, се появява в достатъчно благоприятни обстоятелства, че да бъде не само разпространен, а впоследствие дори записан и препредаден.

В онези времена четенето далеч не е приемано като „личен“ акт, било е нужно да му се придаде гласност и чрез това то да стане споделено. Всъщност то се превръща в нещо лично едва след появата и разпространението на печатната преса, няколко века по-късно. Същевременно писмата до много по-голяма степен запазват личната природа на писмения акт. Те нямат претенция за литературност, включително езикът е нестандартизиран и нелитературен и заради това в тях много по-ясно прозира връзката на текста с реалността. Пример тук е писмото на Гуитоне д'Арецо, отправено към Компюта Донцела. Достигналото до нас име – което би могло и да е псевдоним, *Donzella*, свидетелства за твърдението, че става дума за все още неомъжена жена, и именно с него са подписани съхранените сонети. Във въпросното писмо обаче Гуитоне д'Арецо се обръща към нея с *Donna [Compiuta]*⁸ – обръщение, употребяващо се единствено за омъжени жени.

⁶ ONG, W. *Oralità e scrittura*. Bologna: Mulino, 2014, p. 84.

⁷ БОЯДЖИЕВ, Ц. *Другото Средновековие*. София: Фондация „Комунитас“, 2021, p. 17.

⁸ Тук преведено като „Свършена дама“.

Така приятна дама, изпълнена със съвършена мъдрост, обгърната от достойнства, моя скъпа Съвършена дама, ваш най-доверен слуга, Гуитоне – доколкото струва и умее, се поверява на Вас.⁹

С това проследяваме как писмата са начин литературата да остане на заден план и да се погледне живота, на който те самите са плод.

На последно място би следвало да се спомене и сонетът на Киаро Даванцати, отправен към Компюта Донцела. Естеството на тенсоната е изцяло диалогично, което вече до известна степен приближава творчеството повече до средство за общуване, отколкото до изкуството, като обаче изказаното не цели да бъде прагматично. Би могло да се обобщи, че става дума за един вид комуникация, в който *формата* на езика придобива важност, а тази търсена естетика е предпоставка писмата, които съставят поетичния диалог, вече да бъдат разглеждани като литература.

Всички споменати текстове създават своеобразен корпус, който да служи като обосновка в процеса на изграждането на представата за личността на Компюта Донцела. Съставляващите го писмени източници са контрастни и взаимно допълващи се по същност, що се отнася до нивото им на проявление на личното, на обвързаността им с реалността и с литературността. Именно с това допринасят за създаването на един триизмерен образ, който същевременно бива заявен с по-голяма яснота.

Целостта на образа в превода

Базата на това наслагване и преплитане на текстове следва да бъде този слой, който дава отражение на социокултурния контекст на епохата, или иначе казано – на ценностите и митологиите, разпространени тогава. И отново, предвид често оскъдните и неясни свидетелства за конкретни личности и събития от съвременния читател се изисква по-фокусирано вглеждане, за да бъде очертан въпросният контекст в конкретика. Този процес се наблюдава особено изразено, когато дадено произведение бива превеждано. Тогава се поставят въпросите за дълбинните извори на мотивите, на които въпроси следва да бъде даден точен отговор, за да се получи точен превод.

Първият сонет¹⁰, адресиран до Компюта Донцела, представлява своеобразна възхвала на личността ѝ. Базира се на сравнения както между нея и автора (представящ се като недостоеен за нея), така и между видни женски фигури.

⁹ “Soprapiacente Donna, di tutto compiuto sapere, di pregio coronata, degna mia Donna compiuta, Guitton vero devotissimo fedel vostro, di quanto il vale, e può, umilmente se medesimo raccomanda a voi” (прев. мой, М. И.) – D’AREZZO, G. *Lettere di fra Guittone d’Arezzo con le note*. Roma: Stamperia di Antonio de’ Rossi, 1745, p. 21.

¹⁰ Преводите на цитираните по-долу сонети са мои, М. И.

Благороднице, с ума си сте призвана
та гласът ви да се чува, да твори
несравнима сте със феята Моргана
и с Гостанца, или с Вивиан дори,

от тях всяка е с величие обяна
но едва ли вас дори ще доближи.
А духът ми светлина дори обхвана,
от словата ви тъй знание струи.

Та ако не ви гнетят моите рими,
бих дошъл, но пък умът ми тъй бледнее,
разпръснете в мен съмненията зрими

за туй що плахо в сърцето ми вирее;
с това, моля сега, Боже, помогни ми,
съществува ми до вас да е копнее.

Въпросът, който следва да бъде зададен, засяга конкретно трети и четвърти стих, когато се изреждат феята Моргана, „дамата от езерото“ (която е позната и с други имена, едно от които е Вивиан), и *Gostanza*. За българския читател естественият еквивалент би бил името Констанс – като героинята в „Крал Джон“, майката на Артур, например. Същевременно по този начин също така е прието да се адаптират и исторически личности – в бележките си към сонетите, поместени в „*Poeti del Duecento*“, Джанфранко Контини отбелязва следното: „*Gostanza*: вероятно е Констанца Сицилианска (или Констанс дьо Отвил), съпруга на Хайнрих VI и майка на император Фридрих II“¹¹, която на италиански е наричана *Costanza*. Тази интерпретация на личността обаче не звучи като напълно основателна трактовка, тъй като няма основание едни по-скоро митологични персонажи, част от Бретонския цикъл, да бъдат поставяни в един контекст с толкова пряка историческа референция от съвсем различна географска област в рамките на два стиха. Както при Компюта Донцела се налага да бъде търсена опората на други текстове, за да бъде подплатена с достоверност личността ѝ, така и тук би следвало да се потърси подкрепата на други, чужди легенди.

Една от основните сюжетни линии в цикъла „Ланселот–Граал“, или „Артуровска Вулгата“ (група френски романи от цикъла за Крал Артур около първите десетилетия на XIII век), е тази, която проследява живота на Ланселот. В повечето версии той бива свързван с Илейн, кралица на Беноик, като конкретно във „Вулгата“ тя се явява негова майка¹². Тя нарича себе си

¹¹ „*Gostanza*: sarà la gran Gostanza d’Altavilla, moglie di Enrico VI e madre di Federico II” (прев. мой, М. И.) – CONTINI, G. *Poeti del Duecento*. Napoli: Ricciardi, 1960, p. 436.

¹² LACY, N. *Lancelot-grail. The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation*. Vol. 1. New York and London: General Editor Garland Publishing, 1993, p. 424.

„кralицата на голямата скръб“¹³, а впоследствие заживява като монахиня. Този мотив също силно напомня на следния сонет – този път написан лично от Компюта Донцела, а не адресиран до нея:

Света да напусна, да служа на Бога,
далече да ида от таз суета,
защото да видя аз друго не мога
освен сляпа лудост и злост, простота;

и разумът виждам как гине с тревога,
а с него и мъдрост и чест, доброта:
не искам съпруг със десницата строга
над мене да властва докрай на света.

Щом всеки жив мъж тук във зло се превръща,
животът ми клет се потапя във мрак
към Бог мисълта ми сега се извърща.

Боли, че баща ми не знае, все пак
че службата Богу на мен е насъщна,
не знам със кого ще ме хвърли във брак.

Артуровските романи достигат до много различни територии през Средновековието и Италия не е изключение. В италианската версия, която разказва за рицарите на Кръглата маса – *tavola ritonda*¹⁴, майката на Ланселот е наречена именно Гостанца и трагично умира няколко дни след раждането му. Съответно следва да се предположи, че авторът на сонета съзнателно дава глас на рицарските мотиви, тъй като в крайна сметка става дума за една епоха, през която границата между митичното и литературното е тънка, защото човек все още се позовава на митологията като средство, чрез което да мисли себе си и заобикалящия го свят.

Имената на нещата, или важно ли е Гостанца да се казва Гостанца

Склонността на мотивите към културна дифузия показва, че е по-удачно образите да бъдат разглеждани като съвкупност от елементи, които се придвижват от един културен контекст в друг заради своята способност да се прегрупират спрямо новата среда, за да запазят своята значимост. Същевременно и текстът трябва да се разглежда като „тъкан от цитати, извлечени от безбройни центрове на култура“¹⁵. Това естество на съвкупност – а не на монолитност, може да заеме ролята на рамка с

¹³ Вж.: BRUCE, Ch. *The Arthurian Name Dictionary*. New York: Garland, 1999, p. 414.

¹⁴ HEIJKANT, M. *La tavola ritonda*. Milano: Luni Editrice, 1997.

¹⁵ BARTHES, R. *Image. Music. Text*, p. 146.

условна вместо с императивна функция. Ако се вземе за пример един митологичен персонаж, то е възможно той да бъде разгледан като съшит от редица елементи: собствено име, с което да бъде назоваван, и характер (или функция), който да бъде неговото проявление в света. Съответно, ако се приеме, че собственото име служи единствено за назоваване, а не като свидетелство за идентичност, то е логично да се заключи, че дори названието да е друго, то може да отговаря на „рамка“ със същото съдържание.

Не става дума единствено за очертаната тук линия между Гостанца и Илейн. Възщност сама по себе си Констанс – със съответните прилежащи вариации на името – е повод за редица изследвания на плуралността на образа, като например „The 13-century ‘Constance’ Tales“¹⁶, както и „The Constance Saga“¹⁷. Дори при самата Компюта Донцела – ако тук твърдо се приеме, че тя е историческа личност – наблюдаваме тази, макар и минимална метаморфоза в името, когато си припомним писмото на Гуитоне д’Арецо. В него *Compiuta Donzella* вече става *Donna Compiuta*, което загатва за все пак случилия се насила брак.

Наслагването на смисъл

Действително всяко изследване на толкова отдалечени векове, за които липсват богати сведения, би било облагодетелствано от подобна структура на натрупване на текстове и взаимно допълващи се значения. В конкретния случай Компюта Донцела играе ролята на въпрос, подлежащ на изследване, предвид несигурната си идентичност. Същевременно тя се превръща и в контекст за търсенето на обосновка за личността, която седи зад *Gostanza*, защото самата Компюта Донцела (като тук, назовавайки я, се има предвид цялото тяло, изградено от текстовете, които съдържат части от идентичността, известна на съвременния читател) е основание да се дефинира културният контекст на онова време.

Ако приемем, че Илейн, Констанс – като част от Артуровия сюжет, защото по-рано отхвърлихме вероятността за препратката към реалната историческа личност – и Гостанца са локално приспособени проявления на една и съща съвкупност от мотиви, то следва да запазим тази адаптираност, като запазим и името – такова, каквото е било употребено от автора. Това се подкрепя от идеята, че работим с *рамка* – или *тяло* (ако се върнем към съответствието между текстовия корпус и самото физическо проявление на човек), същото от текстове, което е по-скоро спонтанно възникнало и много силно обусловено от конкретния контекст, а не назоваваме конкретна историческа личност, какъвто би бил случаят, ако се приеме, че Контини е прав.

¹⁶ LEEK, Th. *The 13-century ‘Constance’ Tales*: https://www.academia.edu/105857411/The_13th_century_Constance_tales.

¹⁷ GOUGH, A. *The Constance Saga*. Berlin: Mayer & Müller, 1902.

Целостта в наратива не е равнозначна на плътност, когато се изгражда от мотиви. Струпването на въпросните мотиви създава порест образ, чиито свободни пространства се запълват от контекста на създаване (и четене) на произведението. Затова разглеждането на текстовете единствено като езикова единица далеч не би било толкова стойностен прочит, колкото цялостното вглеждане и в социокултурния контекст, който е втъкан в текста. Проследяването на връзките между всички тези елементи дава основа не само за един по-качествен прочит, но и за създаването на по-плътна представа за личностите зад старинното творчество, достигнало до нас.

ЛИТЕРАТУРА

БОЯДЖИЕВ, Ц. *Другото Средновековие*. София: Фондация „Комунитас“, 2021. [BOYADZHIEV, Ts. *Drugoto Srednovekovie*. Sofia: Fondatsiya „Komunitas“, 2021.]

BARTHES, R. *Image. Music. Text*. Essays selected and translated by Stephen Heath. London: Fontana Press, 1993.

BERTOLIO, J. *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*. Torino: Loescher Editore, 2022.

BRUCE, Ch. *The Arthurian Name Dictionary*. New York: Garland, 1999.

CONTINI, G. *Poeti del Duecento*. Napoli: Ricciardi, 1960.

D'AREZZO, G. *Lettere di fra Guittone d'Arezzo con le note*. Roma: Stamperia di Antonio de' Rossi, 1745.

FERRONI, G. *Storia della letteraturaitana. Dalle origini al Quattrocento*. Milano: Mondadori Education S.p.A., 2012.

GOUGH, A. *The Constance Saga*. Berlin: Mayer & Müller, 1902.

HEIJKANT, M. *La tavola ritonda*. Milano: Luni Editrice, 1997.

LACY, N. *Lancelot-grail. The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation*. Vol. 1. New York and London: General Editor Garland Publishing, 1993.

LEEK, Th. (2009). *The 13-century “Constance” Tales*. – https://www.academia.edu/105857411/The_13th_century_Constance_tales (02.12.2024).

ONG, W. *Oralità e scrittura*. Bologna: Mulino, 2014.

PINTO, R. “Dante e ‘La Compiuta Donzella di Firenze’: appunti di filogenia ed eterodossia dantesca”. – *Homenatge Lola Badia*, Pt. 2, 2021, p. 109–116.

WILSON, K. *An Encyclopedia of Continental Women Writers*. Vol. I. London: Routledge, 1991.

TRACING INTERTEXTUAL CONNECTIONS AS A METHOD OF CONSTRUCTING THE MEDIEVAL IDENTITY: GOSTANZA AND COMPIUTA DONZELLA

Abstract. The article observes the need to recollect traces from different sources in order to weave the image of the woman from the Middle Ages. Given the scarcity of recourses from the times when women were explicitly denied voice – both

in personal and artistic sense – a research should rely more on intertextual connections between dialoguing texts, rather than on focused and in-depth analysis of a certain corpus. The article illustrates this statement by providing two concentric examples: firstly, by looking into the identity of the first Italian female poet Compiuta Donzella, and secondly, by attempting to trace the origins of *Gostanza* which is mentioned in one of the sonnets addressed to Compiuta Donzella herself. *Keywords*: Italian Medieval poetry, Compiuta Donzella, intertextuality, Matter of Britain, translation

Maria Ignatova, student
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: mvignatova@uni-sofia.bg

Ребека Джили, главен асистент д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ИЗВЪН КАНОНА: АВТОБИОГРАФИЯТА НА КНЯЗ И. М. ДОЛГОРУКОВ (1764–1823)¹

Резюме. Доскоро маргиналното изучаване на еготекстовете се е превърнало в актуално научно поле, което постоянно поставя под въпрос традиционната представа за централни и периферни явления и автори в литературата. Настоящата статия цели да привлече внимание към автобиограф и автобиографичен текст, които са останали в сянката на литературния канон. Изследването се фокусира върху интерпретацията на автобиографията „Повестъ о рождении моем, происхождении и всей жизни“ на княз И. М. Долгоруков (1764–1823), видна личност в руската културна сцена от края на XVIII и началото на XIX век. Въпреки че през живота си И. М. Долгоруков е бил доста успешен писател, днес се смята за „второстепенен“ автор. Не пощастлива съдба има и обемната му автобиография, която дълго време не е публикувана. Все пак изследването на този текст е интересно за разбирането на еволюционната динамика на мъжката автобиографична проза в Русия през разглежданата епоха. Анализът позволява да се идентифицират някои типични характеристики на тогавашните автобиографии в период, когато все още жанрът не е кристализиран. В същото време изследването подчертава многото новаторски елементи на автобиографичния дискурс на този писател. За тази цел в изследването текстът на И. М. Долгоруков се сравнява с „каноничните“ автобиографии на А. Т. Болотов (1738–1833) и Г. Р. Державин (1743–1816).

Ключови думи: И. М. Долгоруков, канон, автобиография, руската литература от XVIII и началото на XIX в., маргиналност.

Основното наследство на постмодернизма е разрушаването на традиционните литературни канони, което довежда до все по-голям интерес към маргиналните явления в литературата. Изследването на мемоаристиката е част от тази нова парадигма в хуманитаристиката. Автобиографичните жанрове дълго време са останали в периферията на интересите на академичния свят², но днес се появяват все повече публикации, посветени на тяхното изучаване. И все пак извън литературния канон интересни произведения и автори продължават да остават незабелязани от учените, понякога

¹ Тази статия е основана на работата върху дисертацията на автора „Памет и културна идентичност в мемоарной прозе кн. И. М. Долгоруков“, защитена в Софийския университет през юли 2024 г.

² Сред първите изследователи, допринесли за тази промяна на визията, можем да споменим Ж. Гюсдорф, У. Шумайкер, Ф. Лежбон и Е. Брус.

по неразбираеми причини. Емблематичен пример за това е творчеството на княз И. М. Долгоруков (1764–1823), интересна личност на руската културна сцена от края на XVIII и началото на XIX век. Въпреки богатото разнообразие на неговите произведения, популярността сред съвременниците и високата оценка на писатели като А. С. Пушкин и Н. В. Гогол днес И. М. Долгоруков се смята за „второстепенен“ автор. Оригиначните му творби очакват по-внимателен анализ от изследователите и към тях трябва да се причисли неговата „забравена“ автобиография. Настоящата статия е посветена именно на анализа на Долгоруковия автобиографичен текст „Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни“.

Иван Михайлович Долгоруков (1764–1823) е представител на един от най-старите родове на московското дворянство. Много Долгорукови са влиятелни и мощни фигури в двора и в армията. Но тяхната икономическа и политическа власт, достигнала своя връх по време на краткото царуване на Петър II (1715–1730), завършва с изпадането на семейството в немилост след възкачването на трона на императрица Анна Йоановна (1730–1740). За И. М. Долгоруков възвръщането на миналото величие на древния му род става мисия на живота му. С тази цел той започва да служи в армията. Опитът му на фронта по време на Руско-шведската война от 1788–1790 г. го убеждава да предпочете административна кариера. Службата в руската бюрокрация се превръща в мъченичество за него, тъй като той не успява да постигне успехите, които смята за подходящи за неговата престижна княжеска титла.

И. М. Долгоруков получава по-голямо удовлетворение от литературата. Той е поет и драматург, чиито стихове и пиеси са популярни сред читателите на границата на двата века. Писателят може да се похвали и със завидна продуктивност в областта на мемоарната проза. Иван Михайлович е автор на военен дневник³, пътеписи⁴, писма и едно произведение *sui generis* – „Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни“⁵. Има и автобиография, озаглавена „Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни“⁶. Писателят се посвещава на нейното писане през целия си живот, макар и с известни интер-

³ „Дневник шведского подхода“ е запазен частично в ръкописна форма.

⁴ Вж.: ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года*. Москва: Университетская типография (Катков и К), 1870; ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года*. Москва: Университетская типография (Катков и К), 1870; ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Путешествие в Киев в 1817 году*. Москва: Университетская типография (Катков и К), 1870.

⁵ Това е един много особен календар, в който всеки ден от годината е посветен на литературен портрет на човек, срещнат от автора през живота му. Вж.: ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. Москва: Наука, 1997.

⁶ От тук нататък само „Повесть“. Текстът се цитира в оригинал на руски език по следното издание: ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни*. В 2-х тт. Санкт-Петербург: Наука, 2004–2005. Препратките към томове и страници са посочени в скоби.

вали. Продължителният период на работа води до обмен ръкопис, който остава непубликуван дълго време. Едва в началото на ХХІ век за първи път е отпечатано пълното издание на автобиографията в литературната серия „Литературные памятники“.

Анализът на този текст е интригуващ, защото „Повестъ“ представлява един от редките примери за мъжка автобиография в Русия от ХVІІІ и началото на ХІХ век⁷. През този период мемоаристиката започва да се разпространява в Руската империя и е в непрекъснат еволюционен процес. Това се отразява във факта, че много мъжки еготекстове имат хибриден характер, който съчетава типични елементи на автобиография (разказ за еволюцията на личността) и мемоари (свидетелства за други и за една епоха). Малко са текстовете, които се фокусират върху формирането на индивидуалността на автора и интерпретират собственото му минало.

В статията си „Домашня“ литература и истоки классической литературы в России“ изследователят на руската емиграция П. М. Бицили⁸ идентифицира „стар“ и „модерен“ подход към създаването на тогавашните автобиографии⁹. Произведенията от първия тип често приличат на хроники и фокусът на повествованието е върху описанието на служебния живот на автора. Вторият подход към автобиографичния жанр е повлиян от значителните промени, настъпили в руското дворянско общество¹⁰. Освобождаването от задължителна служба с „Манифест о вольности дворянства“ на Петър ІІІ¹¹, сантиментализмът и масонството¹² оставят силен отпечатък върху „до-

⁷ Изследванията на пола са се фокусирали върху идентифициране на спецификата на женската еголитература. Настоящата статия обаче цели да обърне внимание на някои специфичните черти на руските мъжки еготекстове от ХVІІІ и първите десетилетия на ХІХ век.

⁸ П. М. Бицили също може да се смята за изследовател „извън канона“. Едва наскоро са били преоткрити неговите значителни научни приноси. В тази връзка може да се спомене монографията на Г. Петкова, в която задълбочено е реконструирана дейността на този учен в Софийския университет, вж.: ПЕТКОВА, Г. „Да се даде ръководеща нишка...“. *История на руската литература от проф. П. Бицили в три книги (България, 1931–1934 г.)*. София: Факел, 2017.

⁹ БИЦИЛЛИ, П. М. „Домашня“ литература и истоки классической литературы в России. – *Toronto Slavic Quarterly*, № 69, 2019: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Bicilli69.pdf>. В тази статия ученият предлага интересна и новаторска интерпретация на мемоарната проза, тълкувайки „домашната литература“ като лаборатория на стила за създаване на общия руски литературен език.

¹⁰ В тази епоха писането за себе си е дейност, практикувана предимно от представители на руското дворянство. А. Г. Тартаковски обяснява, че причините за разпространението на мемоаристиката сред дворяните се дължат на по-доброто им образование и техния по-лесен достъп до чужди литературни образци (ТАРТАКОВСКИЙ, А. Г. *Русская мемуаристика ХVІІІ – первой половины ХІХ века. От рукописи к книге*. Москва: Наука, 1991, с. 31).

¹¹ „Манифест о вольности дворянства“, подписан от Петър ІІІ на 18 февруари (1 март) 1762 г., освобождава дворяните от принудителна военна и гражданска служба.

¹² А. Зорин подчертава, че последователите на масонството придават голямо значение на писането за себе си. Дневниците, писмата и др. под. са форми на самоконтрол и самоанализ за постигане на вътрешно морално съвършенство (ЗОРИН, А. *Появление героя. Из*

машната“ литература, чиито текстове стават „по-белетристични“¹³. Тези две матрици са илюстрирани от най-познатите руски автобиографии, създадени през този период: „Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные им самим для своих потомков“ от А. Т. Болотов (1738–1833)¹⁴ и „Записки из известных всем происшествий и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина“ от Г. Р. Державин (1743–1816)¹⁵.

Модерната парадигма е следвана от А. Т. Болотов в неговата автобиография. Авторът фокусира своето внимание върху всеки аспект от ежедневието си, поставяйки дидактически цели в основа на текста си и превръщайки се в един от най-ярките представители на т. нар. „домашно-семейна“ линия на руската мемоаристика¹⁶. А Г. Р. Державин е по-близо до традиционния подход, vyplъцавайки нейната „гражданска“ линия. За знаменития поет е важно да изтъкне своето „божествено призвание“ за служба.

Към тези канонични автобиографии можем да добавим „забравената“ „Повесть“ на И. М. Долгоруков, която предлага оригинален алтернативен модел на гореспоменатите примери. За разлика от своите прочути колеги И. М. Долгоруков в своя автобиографичен наратив отделя място и на „семеино-битовия“ компонент, и на „гражданската“ тема. Самият автор пише: „Дом и служба в беспрестанной были связи между собою“ (Том 1, с. 634). Автобиографът насочва вниманието си както към домашния живот с неговата сложна мрежа от семейни и покровителствени връзки, така и към обществения живот, в който той преживява различни приключения в „корумпираната“ административна и военна система на Руската империя.

През разглеждания период егописателите търсят различни наративни модели за подражание. Относно повествователните стратегии, използвани от каноничните автобиографи А. Т. Болотов и Г. Р. Державин¹⁷, Радослава Илчева отбелязва: „Болотов се насочва към разпространения в литературата и бита епистоларен жанр. [...] Державин на свой ред се ориентира към агиографския модел“¹⁸. И. М. Долгоруков обаче избира да използва друг прототип за изграж-

истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. Москва: НЛО, 2016, с. 109–110).

¹³ БИЦИЛЛИ, П. М. Цит. съч.

¹⁴ А. Т. Болотов е просветен руски провинциален дворянин, който пише и се занимава с най-различни теми, като например селско стопанство, градинарство, медицина, икономика, литература, философия и др.

¹⁵ Г. Р. Державин е един от най-значимите руски поети от края на XVIII и началото на XIX век. Неговият успех и известност са свързани преди всичко с одата му „Фелица“, посветена на императрица Екатерина II.

¹⁶ ТАРТАКОВСКИЙ, А. Г. Цит. съч., с. 62.

¹⁷ Тези различни референтни модели определят разликата в тоналностите на повествованието. Писмата на А. Т. Болотов, изпратени до децата му, имат по-интимен характер. Разказът от трето лице, използван от Г. Р. Державин, възнамерява да придаде „епичност“ и „обективност“ на неговия автобиографичен дискурс. И. М. Долгоруков е по-близо до Болотовия модел.

¹⁸ ИЛЧЕВА, Р. Автобиографичните записки на Г. Р. Державин: от автожитието към

дане на своя автобиографичен дискурс. Както е типично за мъжката автобиографична проза от XVIII век¹⁹, князът разказва година по година основните събития от своето съществуване, следвайки летописния образец. Но „Повестъ“ представя много новаторски елементи, които я отдалечават от връзката с летописната традиция. В текста личи влиянието на „Изповедите“ на Ж.-Ж. Русо. Подобно на женевския философ авторът утвърждава своето желание да каже цялата истина за себе си, без да крие своите недостатъци и грешки: „не скрою [...] моих ошибок. Они [неговите деца и читатели – Р. Дж.] увидят всего меня в наготе совершенной, без лукавства и без тайны“ (Том 1, с. 8). Вдъхновеното от Ж.-Ж. Русо разкриване и на „негативни истини“ за себе си е черта, която ясно отличава текста на И. М. Долгоруков от еготекстовете на неговите съвременници, които практически не се повлияват от революционните „Изповеди“ и тяхната „реторика на искреност“²⁰. Последната е умело използвана от И. М. Долгоруков за неговите апологетични цели. Ж. Ме подчертава, че именно желанието да остави своя положителен портрет на бъдещите поколения е сред най-типичните причини, които тласкат човек да напише автобиографичен текст²¹. Подобно на Г. Р. Державин и много други тогавашни автобиографи князът изгражда своя идеализиран образ като служител на царя и отечеството, за да се защити от разпространяващи се лъжи за неговата личност. С това е свързана друга особеност на Долгоруковата автобиография. В „Повестъ“ писателят включва „колаж“ от документи, писма и др., които свидетелстват за истинността на неговата апология. И. М. Долгоруков има допълнителни мотивации, които са явно посочени в еготекста. Руските автобиографи от XVIII и началото на XIX век често обясняват причините, които са ги накарали да предприемат нетипична за периода дейност да пишат за себе си. Желанието да прекарат времето си полезно и приятно, да допълнят историята на семейното си родословие и да оставят важни „житейски уроци“ на своите деца, са най-честите мотиви в основата на мъжките автобиографии. Всички тези намерения са изброени и от И. М. Долгоруков в традиционния автобиографичен пакт²². В него писателят също уточнява, че започва да пише своята автобиография по съвета на баща си, който му разяснява предимствата на подобно занимание. Авторът се вдъхновява и

автобиографията. – В: *Писането за себе си и неговите жанрове. Писма, дневници и други форми на автобиографичния разказ в европейската писмена практика (XVIII–XX век)*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021, с. 79.

¹⁹ ТАРТАКОВСКИЙ, А. Г. Цит. съч., с. 42–58.

²⁰ В този период само два други текста съдържат ясна препратка към „Изповеди“ на Ж.-Ж. Русо. Те са „Чистосердечное признание“ от Д. И. Фонвизин (1745–1792) и „Истинное повествование, или Жизнь Гавриила Добрынина, (пожившего 72 г. 2 м. 20 дней) им самим писанная в Могилеве и в Витебске 1752–1823. В трех частях“ от Г. И. Добрынин (1752–1823).

²¹ MAY, G. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979, pp. 40–60.

²² „Автобиографичен пакт“ е известното определение, предложено от Ф. Лежон, за да опише особения договор, който се създава между автора на еготекст и неговия читател. Вж.: LEJEUNE, Ph. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

от примера на баба Н. Б. Долгорукова (1714–1771)²³, която е една от първите авторки на женски автобиографични текстове в Русия²⁴:

Отец мой [...] давно советовал, чтоб я принялся писать исторический журнал моей жизни, уверяя, что со временем самому мне приятно будет прочитывать такую рукопись [...], я решился исполнить совет родительский и тем охотнее, что, прочтя оставшуюся у батюшки после матери его весьма занимательную рукопись о ее жизни, понадеяться дерзнул, что и мою повесть со временем приятно будет прочесть роду, от меня исходящему. (Том 1, с. 7)

Цитатът показва, че И. М. Долгоруков определя и адресата на своя текст. За разлика от Г. Р. Державин, който пише автобиографията си по поръчка на библиографа митрополит Евгений (Болховитинов), но подобно на А. Т. Болотов, князът посвещава текста на своите деца. Семейното предназначение е друга типична характеристика на автобиографичната проза от периода, която рядко е предназначена за публикуване. Това не означава, че И. М. Долгоруков няма надежда текстът му да бъде прочетен от по-широка публика. Напротив, прави впечатление особена грижа на автора при създаването на автобиографичния текст. В „Повесть“ Иван Михайлович води постоянен „метадискурсивен“ диалог с бъдещия си читател. В него той оправдава и защитава стилистичните си предпочитания, грешките, повторенията в повествованието и избора си да пише на руски²⁵.

Романовият характер на много епизоди, разказвани в „Повесть“, също може да се свърже с удоволствието, което писателят иска да достави на читателите с четенето на автобиографията²⁶. Примерите за белетризирани еготекстове не са рядкост в Русия в края на XVIII и началото на XIX век. А. Т. Болотов е ярък пример в това отношение, но И. М. Долгоруков също обогатява своя автобиографичен раз-

²³ Мемоарите на Н. Б. Долгорукова са публикувани за първи път благодарение на нейния внук през 1810 г. в списание „Друг Юношества“ (№ 1, с. 8–69). Текстът разказва за тъжната съдба на Н. Б. Долгорукова, последвала съпруга си в изгнание.

²⁴ Сред членовете на Долгорукови има истинска „семейна традиция“ на писането на егодокументи. Баща и децата на писателя също пишат произведения, принадлежащи към автобиографичната и мемоарната проза.

²⁵ Използването на руски език е друга характеристика на руската мъжка автобиографична проза, тъй като женските еготекстове обикновено са написани на френски. Понякога съществуват хибридни текстове. Това двуезичие не е изненадващо, защото в Русия от този период френският е езикът на общуване на руското дворянство.

²⁶ Известно е, че една от най-обсъжданите теми сред учените на еголитературата е връзката между роман и автобиография. Например по отношение на анализирания период интересен е анализът на А. Вачева на романовия дискурс в „Записките“ на Екатерина II. Вж.: ВАЧЕВА, А. *Романът на императрицата. Романовият дискурс в автобиографичните записки на Екатерина II. Ракурси на четене през втората половина на XIX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2008; ВАЧЕВА, А. *Потомству Екатерина II. Идеи и нарративные стратегии в автобиографии императрицы*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015.

каз със сцени, в които той подражава на героите от най-популярните литературни произведения на сантиментализма и съвременната му литература с цел да изгражда автобиографичния си мит.²⁷ Например той се сравнява с Дон Кихот и с героите в романите на Ж.-Ж. Русо, на А. фон Коцебу и др. Романизирането на автобиографията е един от най-очевидните знаци на интерпретативния акт, който автобиографът прилага към собственото си съществуване.

И. М. Долгоруков постоянно фокусира вниманието и върху своя автобиографичен „Аз“. В текста той не се уморява да повтаря своето „златно правило“, според което „Я здесь говорю только о себе и относящихся ко мне предметах“ (Том 1, с. 268). Както беше казано, особено тези последни две черти на „Повестъ“ позволяват да я определим като един от редките образци на мъжка автобиография от XVIII и началото на XIX век.

В заключение бих желала да подчертая, че погледът извън канона винаги поражда интересни разсъждения. Настоящата статия насочва вниманието към текст и автор, които често са оставали в сянката на академичния интерес. Освен това тя показва, че анализът на автобиографията на И. М. Долгоруков е полезен за разбирането на еволюцията на автобиографичния жанр в Русия през XVIII и началото на XIX век. „Повестъ“ позволява да идентифицираме константи в мъжките автобиографични дискурси. В същото време тя съдържа много новаторски елементи, които я правят уникален текст в руската мемоаристика.

ИЗВОРИ

БОЛОТОВ, А. Т. *Жизнь и приключения Андрея Болотова: Описанные самим им для своих потомков. В 3 т-х.* Москва: ТЕРРА, 1993. [BOLOTOV, A. T. *Zhizn' i priklyucheniya Andreya Bolotova: Opisannyye samim im dlya svoikh potomkov. V 3 t-kh.* Moskva: TERRA, 1993.]

ДЕРЖАВИН, Г. Р. *Записки Гавриила Романовича Державина. 1743–1812.* Москва: Издание Русской беседы, 1860. [DERZHAVIN, G. R. *Zapiski Gavriila Romanovicha Derzhavina. 1743–1812.* Moskva: Izdaniye Russkoy besedy, 1860.]

ДОЛГОРУКАЯ, Н. Б. Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой. – *Друг Юношества*, № 1, 1810, с. 8–69. [DOLGORUKAYA, N. B. *Svoyeruchnyye zapiski knyagini Natal'i Borisovny Dolgorukoy. – Drug Yunoshstva*, № 1, 1810, s. 8–69.]

ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года.* Москва: Университетская типография (Катков и К), 1870. [DOLGORUKOV, I. M. *Slavny bubny za gorami ili Puteshestviye moye koe-kuda 1810 goda.* Moskva: Universitetskaya tipografiya (Katkov i K), 1870.]

²⁷ Честите обръщения на И. М. Долгоруков към читателя, редуването на философски и ироничен тон и включването на истински миниатюрни новели в повествованието също правят очевидна романизацията на автобиография на писателя.

ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Журнал путешествия из Москвы в Нижний 1813 года*. Москва: Университетская типография (Катков и К), 1870. [DOLGORUKOV, I. M. *Zhurnal puteshestviya iz Moskvu v Nizhniy 1813 goda*. Moskva: Universitetskaya tipografiya (Katkov i K), 1870.]

ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Путешествие в Киев в 1817 году*. Москва: Университетская типография (Катков и К), 1870. [DOLGORUKOV, I. M. *Puteshestviye v Kiyev v 1817 godu*. Moskva: Universitetskaya tipografiya (Katkov i K), 1870.]

ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Канище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. Москва: Наука, 1997. [DOLGORUKOV, I. M. *Kapishche moyego serdtsa, ili Slovar' vseh tekhn lits, s koimi ya byl v raznykh otnosheniyakh v techeniye moyey zhizni*. Moskva: Nauka, 1997.]

ДОЛГОРУКОВ, И. М. *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни*. В 2-х тт. Санкт-Петербург: Наука, 2004–2005. [DOLGORUKOV, I. M. *Povest' o rozhdenii moyem, proiskhozhdenii i vsey zhizni*. V 2-kh tt. Sankt-Peterburg: Nauka, 2004–2005.]

ЛИТЕРАТУРА

БИЦИЛЛИ, П. М. „Домашняя“ литература и истоки классической литературы в России. – *Toronto Slavic Quarterly*, № 69, 2019: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Bicilli69.pdf> (прегл. 24.05.202). [BITSILLI, P. M. „Domashnyaya“ literatura i istoki klassicheskoy literatury v Rossii. – *Toronto Slavic Quarterly*, № 69, 2019: <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Bicilli69.pdf> (pregl. 24.05.2023).]

ВАЧЕВА, А. *Романът на императрицата. Романовият дискурс в автобиографичните записки на Екатерина II. Ракурси на четене през втората половина на XIX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2008. [VACHEVA, A. *Romanat na imperatritsata. Romanoviyat diskurs v avtobiografichnite zapiski na Ekaterina II. Rakursi na chetene prez vtorata polovina na XIX vek*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2008.]

ВАЧЕВА, А. *Потомству Екатерина II. Идеи и нарративные стратегии в автобиографии императрицы*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2015. [VACHEVA, A. *Potomstvu Ekaterina II. Idei i narrativnyye strategii v avtobiografii imperatritsy*. Sofia: UI „Sv. Kliment Okhridski“, 2015.]

ЗОРИН, А. *Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века*. Москва: НЛО, 2016. [ZORIN, A. *Poyavleniye geroya. Iz istorii russkoy emotsional'noy kul'tury kontsa XVIII – nachala XIX veka*. Moskva: NLO, 2016.]

ИЛЧЕВА, Р. *Автобиографичните записки на Г. Р. Державин: от авто-житието към авто-биографията*. – В: *Писането за себе си и неговите жанрове. Писма, дневници и други форми на автобиографичния разказ в европейската писмена практика (XVIII–XX век)*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021, с. 76–89. [ILCHEVA, R. *Avtobiografichnite zapiski na G. R. Derzhavin: ot avto-zhitieto kam avto-biografiyata*. – В: *Pisaneto za sebe si i negovite zhanrove. Pisma, dnevnitsi i drugi formi na avtobiografichniya razkaz v evropeyskata pismena praktika (XVIII–XX vek)*. Sofia: ITs „Boyan Penev“, 2021, s. 76–89.]

ПЕТКОВА, Г. „Да се даде ръководеща нишка...“. *История на руската литература от проф. П. Бицили в три книги (България, 1931–1934 г.)*. София: Факел, 2017. [PETKOVA, G. „Da se dade rakovodeshta nishka...“. *Istoriya na ruskata literatura ot prof. P. Bitsili v tri knigi (Balgariya, 1931–1934 g.)*. Sofia: Fakel, 2017.]

ТАРТАКОВСКИЙ, А. Г. *Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX века. От рукописи к книге*. Москва: Наука, 1991. [TARTAKOVSKIY, A. G. *Russkaya memuaristika XVIII — pervoy poloviny XIX veka. Ot rukopisi k knige*. Moskva: Nauka, 1991.]

LEJEUNE, Ph. *Le pacte autobiographique*. Paris: Édition du Seuil, 1975.

MAY, G. *L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979.

OUTSIDE THE CANON: THE AUTOBIOGRAPHY OF PRINCE I. M. DOLGORUKOV (1764–1823)

Abstract. The until recently marginal study of ego-texts has become a relevant scientific field, which constantly questions the traditional view of central and peripheral phenomena and authors in literature. This article aims to draw attention to an autobiographer and his autobiographical text, which have remained in the shadow of the traditional literary canon. The study focuses on the interpretation of the autobiography “Povest’ o rozhdenii moyem, proiskhozhdenii i vsey zhizni” of Prince I. M. Dolgorukov (1764–1823), an interesting figure of the Russian cultural scene of the late 18th and early 19th centuries. Although I. M. Dolgorukov was a successful writer during his lifetime, today he is considered a “secondary” author. His voluminous autobiography had a similar not very happy fate, as it remained unpublished for a long time. However, the subject of this text is particularly interesting for understanding the evolutionary dynamics of Russian male autobiographical prose in that epoch. The analysis gives the opportunity to identify some typical characteristics of autobiographies in a period when the genre had not yet crystallized in Russia. At the same time, it highlights the many innovative features of the author’s autobiographical discourse. Therefore, the article also compares I. M. Dolgorukov’s text with the “canonical” autobiographies of A. T. Bolotov (1738–1833) and G. R. Derzhavin (1743–1816). **Keywords:** I. M. Dolgorukov, canon, autobiographical prose, Russian literature of 18th and beginning of 19th century, marginality

Rebecca Gigli, Senior Assistant Professor, PhD

ORCID iD: 0000-0003-2144-0382

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), 1113 Sofia, Bulgaria

E-mail: rebeccagigli.19@gmail.com

Николай Тодоров, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПЪРВИТЕ СЪПКИ В ТЕОРИЯТА НА МИКРОИСТОРИЯТА: ЛУИС ГОНСАЛЕС-И-ГОНСАЛЕС И ЕМАНИОЕЛ ЛЬО РОА ЛАДЮРИ

Резюме. Микроисторията се обособява като независима област след 50-те години на XX век, набирайки популярност в Италия, Мексико, Франция и САЩ. Въпреки нейната нарастваща популярност цялостните теоретически и методологически изследвания десетилетия наред остават малко на брой. Въпреки различията в своя подход и в разбиранятия си френският историк Еманиоел Льо Роа Ладюри и мексиканският историк Луис Гонсалес-и-Гонсалес, и двамата – френски възпитаници, са ключови фигури в развитието на микроисторията. Льо Роа Ладюри съсредоточава своя архивен анализ върху социалните, икономическите и религиозните прояви в по-малки населени места във Франция. Луис Гонсалес изследва микрокосмоса на мексиканските села, подчертавайки местната динамика и местните „малки“ гласове. И двамата историци обаче подчертават значението на микроскопичните подробности за разбирането на по-големите „исторически наративи“, въпреки критиките на историците, повлияни от лингвистичния обрат, и въпреки обвиненията в редукионизъм и фикционализация. Приносът на Льо Роа Ладюри и Луис Гонсалес помогна за оформянето на микроисторията като нюансиран подход към историческите изследвания, който балансира между локалния „разказ“ и по-широкия социално-политически контекст.

Ключови думи: микроистория, Еманиоел Льо Роа Ладюри, Луис Гонсалес-и-Гонсалес, теория, фикция

След 50-те години на XX в. микроисторията започва да се обособява като самостоятелен предмет на най-различни изследвания, макар че дотогава години наред е разглеждана просто като подход. Появяват се обаче главно статии и сборници с историографски или обзорен характер, без да се задълбочава в теоретизацията или типологизацията на литературните форми по отношение на новопоявилата се дисциплина. И изглежда, има някаква ирония във факта, че съдейки по произведенията на видни микроисторици като Карло Гинзбург¹

¹ Като главни теоретични трудове на Гинзбург обикновено се сочат две обзорни статии: GINZBURG, C. *Microhistory and World History*. – In: *The Cambridge World History*, vol. VI. *The Construction of a Global World, 1400–1800 CE, Part 2: Patterns of Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 446–473; GINZBURG, C. *Microhistory: Two or Three Things That I know about It*. – In: *Threads and Traces. True false fictive*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012, pp. 193–215.

и Джовани Леви², чиито трудове имат сравнително свободен достъп до мнoгoезиковата международна сцена, микроисторията може да бъде разглеждана теоретично само в кратки текстове.

Микроисторията се появява и развива паралелно в Италия, Мексико и Франция, без историците да имат връзка помежду си, макар и да се правят опити за паралели с по-ранните исторически школи, главно във Франция. Появата на микроисторията се свързва с модерното и постмодерното съмнение в „големите разкази“ (Лиотар), с усещането за изчерпване на възможностите на традиционния исторически подход и неговата методология, нуждата от преосмисляне на историческите макропроцеси и необичайно доверие към езика, разбирането за езика и способностите му да съхраняват и препредават съобщение. Карло Гинзбург смята, че дори да се тръгне само от формалните сходства на съхранените извори, може да се стигне до много по-задълбочен „морфологичен анализ“, както той го нарича, и да се разкрият незасегнати от времето „митични ядра“. Още на това равнище може да се забележи странно сходство с феноменологичния подход към литературата.

Единствената до момента самостоятелна монография на английски, която разглежда микроисторията като метод, е на исландския учен Сигурдур Гилфи Магнусон и унгарския учен Ищван Сиярто („Какво е микроисторията? Теория и практика“). Публикувана през 2013 г., тя е доста разхвърляна и непоследователна по отношение на своята теоретична част (първите сто страници). Освен че в нея липсва методологически анализ, монографията представя две разминаващи се виждания за микроисторията. Също така не става ясно дали и как може да се изключи познанието за макронаратива, тъй като „фракталната теория“ на Сиярто не изглежда особено убедителна.

Малко по-систематично е изследването „Как се пише микроисторията“ на испанските историци Хусто Серна и Анаклет Понс, отпечатана значително по-рано, още през 2000 г., от която Сиярто и Магнусон изрично споделят, че не са се възползвали поради незнание на езика. Отначало изследването изглежда съсредоточено само върху фигурата на Карло Гинзбург, който в младежките си години се увлича по литературознанието, но после превръща микроисторията в световна сензация с книгата си „Сиренето и червеите“ през 1976 г. Трудът на Серна и Понс свързва развитието на неговите възгледи с теориите на всички други водещи микроисторици дотогава. Акцентира се също върху критиките срещу Гинзбург и неговите сподвижници в теоретичните разработки на Хейдън Уайт и Клифърд Гиърц, като предлага също сравнително подробна библиография по отношение на теорията на микроисторията.³

² Сполучливо обобщение на идеите на Леви може да се намери в: LEVI, G. On Microhistory. – In: *New perspectives on historical writing*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 97–119.

³ Сред англоезичните изследвания по въпроса се откроява: *Philosophy of History after*

Гинзбург, повлиян от Лео Спицер, Ерик Ауербах и Марк Блох, успешно прехвърля идеите си както в испаноезичната, така и в английската теория. През 2019 г. Серна и Понс пишат второ изследване върху идеите на Карло Гинзбург, където „микроистория“ е без определителен член, а есетата са наречени „разкази“. Заглавието е „Микроистория. Разказите на Карло Гинзбург“ и този труд е по-задълбочен, макар и с по-бедна библиографията.

Португалското изследване, публикувано от Енрике Ешпада Лима през 2006 г. в Рио де Жанейро – „Италианската микроистория: мащаби, признаци и особености“ – е най-достъпното, най-подробното и най-добре структурираното до момента и настоящото изложение се опира на него като цяло.

Други анализи на подхода и методологията в „микроистория“ започват да се появяват през 70-те години, включително от водещите практики и изследователи на въпросното явление като Карло Гинзбург, Едоардо Гренди, Карло Пони и Джовани Леви. За отправна точка може да послужи фактът, че точно през 1980 г. италианското издателство „Еинауди“ започва издаването на поредицата „Микроистория“. Микроисторическата „програма“ на Гренди се е появила още през 1977 г. в италианското специализирано историческо списание „Куадерни Сторици“ (като силен критичен отговор на „Създаването на английската работническа класа“ на Едуард Палмър Томсън от 1963 г.), но микроисторията все още е наричана „местна история с морфологичен анализ“ и Гренди работи в тази посока поне до 1973 г.

Джовани Леви пък е този, който допринася за разгръщането на дебата върху микроисторията във Франция в края на 80-те и във Великобритания и САЩ в началото на 90-те. Става въпрос за дебат, който предхожда само с десетилетие началото на дебата дали микроисторията също вече не залязва. Също така става въпрос за дебат, който санкционира постфактум появата на първите ключови микроисторически изследвания. Още в началото на 70-те вече се открояват също книгите на мексиканския историк Луис Гонсалес-и-Гонсалес и на френския историк Еманюел льо Роа Ладюри, но преди да бъдат разгледани техните трудове, е важно да се подчертае отново ролята на Джовани Леви, чиято популяризаторска дейност, подкрепена в България от Ивайло Знеполски, е причината за решителното нарастване на интереса към микроисторията в страната в края на първото десетилетие на XXI век, като това е периодът, когато излизат основните теоретични разработки и образци, събрани главно в две книги⁴.

Какво все пак е микроисторията? Най-често под „микроистория“

Hayden White. London: Bloomsbury Academic, 2013, а сред испаноезичните: MUÑOZ DE-LAUNOY, I. *Hayden White y los historiadores. La historia como literatura*. Santiago de Chile: FCE, Universidad Andrés Bello, 2022.

⁴ ЛЕВИ, Д. *Упражнения по микроистория*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2008; Между макроисторията и микроисторията или Историята в множествено число. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010.

се разбира вид максимално подробно и съдържателно изследване на сравнително малък обект, отделно място, отделно събитие или кратък период от време, в което взаимодействат сравнително малко на брой актьори – без да става въпрос само за отделен подход, отделен метод или отделна практика. Нужно е да се отбележи, че точни количествени показатели никъде не са извеждани.

Микроисторията по подразбиране въстава срещу херменевтичния подход, опростяването, идеологизацията и генерализацията. Самите микроисторици обаче биват обвинени в редукионизъм и биват наречени „обикновени архивари“. Други обвинения срещу тях са тези в дребнавост и ограниченост. По-интересно обаче е „обвинението“, че микроисториците трансформират историческия дискурс във фикционален.

Размиването на границите между реалност и фикция не е нещо ново, но то добива нови измерения в книги като тази на англичанина Роналд Блайт, „Ейкънфийлд“, където в продължение на над 300 страници писателят използва действителни емпирични данни и биографии от неназовано английско село и неговите жители за конструирането на „друго“ английско село, без дори да се твърди, че то е представително за даден регион или период.

Самият Гинзбург още в ранните си статии върху теорията на микроисторията открито заявява, че при първите си изследвания е бил тласкан от импулс, сходен с този на детектив от криминален разказ, и от несъгласието си с типологическите и формалните връзки и генерализациите на структурната антропология, развивана от Клод Леви-Строс, без микроисторията дотогава да се е стремяла да бъде изградена като отделна система или доктрина и без той целенасочено да е търсил връзка между микро- и макроравнището. И въпреки това Гинзбург говори за силното си повлияване от „морфологичния метод“ на основоположника Владимир Пропп, което донякъде обяснява потъснатата връзка на италианската и англо-саксонската школа в микроисторията със структурализма за разлика от френската и мексиканската.

Има изследователи, които настояват, че микроисторията като наратив или микронаратив непременно трябва да бъде обвързана с някой макровъпрос или макронаратив (включително определен „контекст“), иначе би се изравнила с подробното разглеждане на отделен „случай“, „експеримент“ или „изключение“ (тези названия се употребяват от различни практики). На пръв поглед изглежда, че тъкмо такъв „инцидент“ („изключителното нормално“, както го нарича Едуардо Гренди) привлича на първо място интересът на италианските историци. Спорен е въпросът дали подобни „изключения“, или „автономни прояви“ на миналото, е възможно да бъдат локализирани толкова строго заради идеологическата натовареност на всеки „артефакт“. Това се подчертава от самите италиански микроисторици, като Леви изтъква и нуждата от отказ от релативизма.

По-впечатляващо на фона на новопородения скептицизъм обаче е например широко разпространеното съгласие на мнозина от водещите

микроисторици по отношение на „персонажите“, „актьорите“ или „съзнателните действащи лица“ в едно микроисторическо изследване. Това означава съсредоточаване върху човешкото поведение, психологията, мирогледа, възможностите, желанията, вълненията, целите, страховете, взимането на решения и т. н., които неизбежно биват наративизирани.

Еманюел льо Роа Ладюри (р. 1929) е френски историк, свързан с историческата антропология, за разлика от Карло Гинзбург, който е по-скоро културен антрополог. Льо Роа Ладюри е ученик на Бродел и е сред основоположниците на френската Нова историческа школа. Отначало увлякъл се по идеите на социализма, през 70-те години той става един от основателите на десния Комитет на интелектуалците за свободна Европа.

В предговора към първата си книга, „Селяните на Лангедок“, Льо Роа Ладюри заявява и своите цели, сродни с тези на Бродел, ще рече да събере всички възможни „истории“ на едно място, да формулира изводи относно социалното и икономическо развитие, последиците от религиозните войни и т. н. Той анализира всички възможни документи, които могат да подсказват не само за стопанското развитие, а и за промените в психологическите нагласи. Обаче както за Бродел, така и за него от особено голямо значение е свързването на културния живот с „големия наратив“, или „свърхструктурата“ на навиците, вяванията и обичаите.

Шедьовърът, с който Льо Роа Ладюри се прочува, става „Монтаю“ (1975)⁵. Той се опира главно на документалните свидетелства, оставени от местния епископ и инквизитор Жак Фурние, който по-късно става папа под името Бенедикт XII, за да представи катарската общност в областта. Някои от проблемите, свързани с „Монтаю“, са, че Льо Роа Ладюри не винаги успява да запази обективна дистанция от изследваните субекти. Също така препревеждането на записите първо от окситански на латински, а после на френски поставя под съмнение тяхната достоверност.

Следващата му книга, „Карнавалът в Роман“ (1979), се счита за образцово микроисторическо изследване, засягащо убийството на двама занаятчии в Роман-сюр-Изер през 1580 г., но разгърнато до подробен портрет на обществото. Впоследствие Льо Роа Ладюри, както и много други италиански и американски микроисторици, се увлича от идеите на Гинзбург за вещерството като културен феномен.

В периода 1973–1978 г. Льо Роа Ладюри пише още двата внушителни тома с есета „Територията на историка“, в които разсъждава с отделни примери върху методите и изворовата база във френската историография. Книгата почти веднага е частично преведена на САЩ. В този свой труд Льо Роа Ладюри покрива способите за събиране на информация, нейната обработка и анализ. Информацията е описана по период и по местоположение.

⁵ Българският превод излиза през 2017 г. и е дело на Недка Капралова. Това за момента изглежда единственото мащабно микроисторическо изследване, публикувано на български.

В стремежа си към микроисторическа изчерпателност той включва и по-редки интердисциплинарни акценти като околната среда, фолклора и нравите. Всеки „случай“ е детайлно проучен и така историкът дава представа за работата си по време на своите мащабни изследвания. Самият той обаче не причислява себе си към теоретичните на микроисторията. Любопитно е също, че авторът е приветстван както за фактологическата си информираност, така и за въображението си, като с търговски съображения се набляга на „по-скандалните“ открития за миналото, въпреки че първият стремеж на произведението е към изчерпателно изложение и анализ на фактите.

Мексиканският историк Луис Гонсалес-и-Гонсалес (1925–2003) е френски възпитаник, отново ученик на Бродел. Към неговите уроци обаче той добавя тези на мексикански историци Хосе Браво Угарте и Алфонсо Рейес.

Често испаноезичната критика определя Гонсалес-и-Гонсалес като „местен историк“. Приятелството с мексиканския историк Вигберто Хименес Морено го тласка към изучаването на малките общности. Впоследствие Гонсалес-и-Гонсалес се ангажира с изработването на обширни библиографски изследвания, макар че – също като Лео Роа Ладюри – в своите изследвания не е особено строг към цитирането.

През 1968 г. Гонсалес-и-Гонсалес постига небивал успех със своя труд „Село във въздуха. Микроистория на Сан Хосе де Грасия“ (1968), издаден в Мексико и САЩ, където през 1971 г. получава наградата „Харинг“ на Асоциацията на американските историци. Това го кара да започне по-последователно да популяризира идеите на микроисторията така, както той ги разбира – всъщност ръка за ръка с литературната фикция, макар и дори по-решително от Лео Роа Ладюри да страни от обобщения.

В „Село във въздуха“ Гонсалес-и-Гонсалес описва за първи път не само историята на своето родно село, но и методологията, която използва, близка на описаната и от Лео Роа Ладюри.

През 1972 г. бива отпечатано есето му „Маршрутът на микроисторика“. В него той описва подхода и метода на микроисторика и отново подчертава дистанцирането от обобщенията и идеологията и съсредоточаването върху малките населени места, които после се съотнасят със световния исторически процес според четири плана: социално-икономически, политически, духовен и външно взаимодействие.

Отвлечените и несистематични есета на Гонсалес-и-Гонсалес с изключение на случаите, когато са автобиографични по характер, са събрани главно в два сборника: „Покана за микроистория“ (1972) и „Нова покана за микроистория“ (1982). В тях той не внася изменения във вече дефинирания по-горе жанр. Прави впечатление също, че в теоретичните си трудове той подобно на Лео Роа Ладюри почти никога не се позовава на други изследователи, още по-малко на немексикански историци. И все пак личат както близостта му с историческата антропология на френската школа, така и стремежът му към изчерпателно изложение, включително психологически

анализ на действащите лица. Своеобразно зряло заключение и обобщение в теоретичното развитие на Луис Гонсалес е второто редактирано и разширено издание на книгата му „Професията да разказваш историята“ (1999).

Още през 1979 г. Гонсалес-и-Гонсалес получава Националната награда на Мексико за философия, история и социални науки и отново, четири години по-късно, Националната награда за социални науки и философия.

Работейки независимо един от друг, Луис Гонсалес-и-Гонсалес и Еманюел льо Роа Ладюри стават първите теоретици на микроисторията в световен мащаб. Изследванията на първия са съсредоточени върху мексиканската история и подчертават колко е важно да се познават местните и регионалните исторически събития като начин да се вникне в сложните взаимодействия на цялото мексиканско общество, без това да е заявено като пряка цел. Той твърди, че като се занимаят с микрокосмоса на малките общности, историците могат да открият скрити наративи, социални динамики и културни практики, които са били пренебрегвани в традиционната историография. Историкът смята, че този подход може да допринесе за по-нюансираното разбиране на мексиканската история.

Еманюел льо Роа Ладюри от своя страна се фокусира върху Късното средновековие и Ренесанса във Франция. Микроисторическият подход на Льо Роа Ладюри включва детайлен архивен анализ и подчертаване на живота на обикновените хора. Той също така показва как микроисторията може да разкрие подробности за вътрешните общностни механизми за даден исторически период в обществен и политико-икономически план.

Изследванията на Луис Гонсалес-и-Гонсалес често се стремят да възстановят гласа и гледната точка на коренните народи в Мексико, като подчертават ролята на маргинализираните групи, фолклорните образци, дневниците на обикновеното население, устната традиция и други на пръв поглед „параисторически“ изворови материали. Еманюел льо Роа Ладюри, от друга страна, се фокусира върху микрокосмоса на Монтаю, Лангедок и др., за да разкрие социални и религиозни практики през даден исторически период.

Трудовете на Льо Роа Ладюри и Гонсалес-и-Гонсалес са пряко свързани с литературната фикция, доколкото и двамата възстановяват исторически наратив или „разказ“. Техният микроскопичен разказ обаче е по-скоро съзерцателен – той е по-скоро наблюдение, описание, изброяване на факти, сродно с красеведските изследвания, без акценти върху макроисторическите процеси въпреки ясно подчертаната необходимост от тяхното задълбочено познаване.

Льо Роа Ладюри и Гонсалес-и-Гонсалес принадлежат на сродни историографски школи с историко-антроположки характер, в които наративните елементи са по-слабо изразени, за разлика от италианската и англо-американската⁶, които имат културно-антроположки характер, на-

⁶ Като ярки представители на англосаксонската школа по микроистория могат да се открият: Натали Зимън Дейвис (DAVIS, N. Z. *Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays*. Stan-

ситеният разказ е аналитичен по характер и макар предпазливо да избягва обобщенията, често е ориентиран към решителна смяна на дотогавашната перспектива върху историческите процеси.

Тъкмо заради по-засиленото присъствие на фикцията в микроисторическите изследвания, особено тези на италианската и англо-американската школа, те позволяват да бъдат разглеждани с инструментариума на литературознанието. Както при фикцията, се търси не само темпоралната, а и каузалната връзка. В по-голяма степен, отколкото при традиционните исторически изследвания, всеки факт, включително неверният, изкривеният или изопаченият, може да съдържа историческо послание. Разликите между истинно и неистинно обаче тук бива заличена. Оформя се културна конвенция, при която не са важни езикът или формата, но все пак личи отчетлив стремеж към реалността, като се взима под внимание и фикционалният подход за търсенето на инварианти.

Двата наблигат повече на обществено-политическата динамика и психологическите нагласи. Може да се случи също така да пренебрегнат фикционалните елементи като сюжет, психология на героите и пр., макар че микроисторията би могла да бъде наречена „по-динамична“ тъкмо защото използва едновременно наративен и парадигматичен когнитивен модел и разглежда не само отделни явления и намерения, а и тяхното вписване в макроструктурите.

Нито един от двамата обаче не дава универсално определение за микроисторията. Не дават също отговор и на критиките на постмодерните историци след „лингвистичния обрат“ в историята: доколко може да се разчита на езика (езикът не може да бъде овладян, авторът е „мъртъв“) и доколко трябва да присъства конструктивизмът, или идеята за културното или дискурсивното конструиране на реалността. Други критики срещу микроисториците, които продължават да се разискват и днес, са, че след като пълно пресъздаване на конкретната историческа реалност е невъзможно, всички образи и предмети, които понастоящем не носят определено послание, биват изоставени и това води до вече споменатия редукционизъм.

ЛИТЕРАТУРА

ЛЕВИ, Д. *Упражнения по микроистория*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2008. [LEVI, G. *Uprajnenia po mikroistoria*. Prev. Neva Micheva, Valentina Georgieva, Daniela Koleva. Sofia: Dom na naukite i obshtestvoto, 2008.]

ЛЪО РОА ЛАДЮРИ, Е. *Монтаю: катарите и инквизицията (1294–1324)*. София: Изток-Запад, 2017. [LE ROY LADURIE, E. *Montayu: katarite i inkvizitsiyata (1294–1324)*. Prev. Nedka Kapralova. Sofia: Iztok-Zapad, 2017.]

Между макроисторията и микроисторията или Историята в множествено число. Съст. Ивайло Знеполски. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010. [Mezhdu makroistoriyata i mikroistoriyata ili Istoriyata v mnozhestvenno chislo. Sast. Ivaylo Znepolski. Sofia: Dom na naukite i obshtestvoto, 2010.]

ford: Stanford University Press, 1975) и Робърт Дарнтън (DARNTON, R. *The Great Cat Massacre – and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books, 1984).

- BLYTHE, R. *Akenfield. Portrait of an English Village*. New York: Pantheon, 2013.
- DARNTON, R. *The Great Cat Massacre – and Other Episodes in French Cultural History*. New York, Basic Books, 1984.
- DAVIS, N. Z. *Society and Culture in Early Modern France. Eight Essays*. Stanford: Stanford University Press, 1975.
- DORAN, R. (ed.). *Philosophy of History after Hayden White*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- ESPADA LIMA, H. *A micro-história italiana – escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- GINZBURG, C. Microhistory and World History. – In: *The Cambridge World History*, vol. VI. *The Construction of a Global World, 1400–1800 CE, Part 2: Patterns of Change*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 446–473.
- GINZBURG, C. Microhistory: Two or Three Things That I know about It. – In: *Threads and Traces. True false fictive*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012, pp. 193–215.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. *El oficio de historiar*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. *Nueva invitación a la microhistoria*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1982.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. *Invitación a la microhistoria*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1973.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. *Pueblo en vilo: Microhistoria de San José de Gracia*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1995.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, L. *Todo es Historia*. México: Cal y Arena, 1989.
- LE ROY LADURIE, E. *Le Carnaval de Romans: de la Chandeleur au Mercredi des cendres (1579–1580)*. Paris: Gallimard, 1979.
- LE ROY LADURIE, E. *Le Territoire de l'historien (2 vols)*. Paris: Gallimard, 1973–1978.
- LE ROY LADURIE, E. *Les paysans de Languedoc*. Paris: Flammarion, 1977.
- LEVI, G. On Microhistory. – In: *New perspectives on historical writing*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001, pp. 97–119.
- MAGNUSSON, S.; SZIJARTO, I. *What is Microhistory? Theory and practice*. London: Routledge, 2013.
- MUÑOZ DELAUNOY, I. *Hayden White y los historiadores. La historia como literatura*. Santiago de Chile: FCE, Universidad Andrés Bello, 2022.
- SERNA, J.; PONS, A. *¿Cómo se escribe la microhistoria? Ensayo sobre Carlo Ginzburg*. Madrid: Cátedra-Universitat de València, Frónesis, 2000.

THE FIRST STEPS IN THE THEORY OF MICROHISTORY:

LUIS GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ AND EMMANUEL LE ROY LADURIE

Abstract. Microhistory emerged as an independent field after the 1950s, gaining ground in Italy, Mexico, France and the United States. Despite its increasing popularity, comprehensive theoretical and methodological studies have remained few in number for decades. Despite their differences in approach and understanding, the French historian Emmanuel Le Roy Ladurie and the Mexican historian Luis González y González, both trained in the French historical schools, were key figures in the development of microhistory. Le Roy Ladurie focuses his archival analysis on the social, economic and religious manifestations of smaller settlements in France. Luis González explores the microcosm of Mexican villages, highlighting local dynamics and local “small” voices. However, both historians emphasize the importance of microscopic details for understanding larger “historical narratives”, despite criticisms from historians influenced by the “linguistic turn”, and despite accusations in reductionism and fictionalisation. The contributions of Le Roy Ladurie and Luis González helped shape microhistory as a nuanced approach to historical research that balances the local “narrative” with the broader socio-political context. *Keywords:* Microhistory, Emmanuel Le Roy Ladurie, Luis González y González, theory, fiction

Nikolay Todorov, Dr.

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

15, Tsar Osvoboditel Blvd., Sofia 1504

E-mail: nikyvoyage@gmail.com

Иван Георгиев, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

„ЖИВОТЪТ КАТО ЦИТАТ“: „ФРОЙД И БЪДЕЩЕТО“ (ТОМАС МАН)

Резюме. „Животът като цитат“ („das zitathafte Leben“) е фраза, която Томас Ман формулира в тържественото си слово по случай 80-ия рожден ден на Зигмунд Фройд, за да представи своята визия за живота, който винаги се изгражда от (не)съзнавани повторения на предварително готови модели. В настоящата статия се предлага анализ на формулата за „живота като цитат“ в два плана. Понятието е разгледано веднъж в рамките на речта на писателя и втори път в контекста на психоанализата с акцент върху механизмите на идентификацията. Едни от въпросите, на които текстът се опитва да отговори, са: какво представлява цитирането в този план и какво значение има това за литературознанието.

Ключови думи: Томас Ман, Зигмунд Фройд, цитат, идентификация, повторение

На 6 май 1936 г. Зигмунд Фройд навършва осемдесет години. По този повод Академичното дружество за медицинска психология (Akademische Verein für Medizinische Psychologie) във Виена организира празненството в чест на своя учител, което се състои на 8 май и за чието тържествено слово дружеството кани Томас Ман, един от най-популярните писатели в тогавашния немскоезичен свят. По това време ракът в устата на Фройд се влошава и това не позволява на рожденика да присъства на празника; той обаче има удоволствието да изслуша думите на Ман около месец по-късно (на 14 юни) при среща в тесен кръг в лятната си вила¹. Това е едно от събитията, които сближават двамата автори и допринасят за задълбочаването на техните интелектуални, лични и основаващи се на взаимна почит отношения. Изложението на Томас Ман явно впечатлява Фройд, понеже в отговор още тогава аналитикът развива своя теория за връзките между библейския Йосиф и Наполеон, към която се връща по-късно в писма до писателя.²

¹ Този факт е известен благодарение на писмо, което Зигмунд Фройд пише до Арнолд Цвайг – вж.: *Sigmund Freud: Stationen eines Lebens. Katalog zur Ausstellung. Uchtsprünge*. Sigmund-Freud-Zentrum, 2001, S. 123.

² Вж.: FREUD, S. *Briefe 1873–1939*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960, S. 424–427. Заслужава да се отбележи също, че тетралогията „Йосиф и неговите братя“ заедно с интерпретацията на някои моменти от нея вероятно са част от вдъхновението за последната книга на Зигмунд Фройд от 1939 г. – „Мойсей и монотеизма“ („Der Mann Moses und die monotheistische Religion“).

Какво представлява докладът на Ман? Той е организиран като тържествена реч, в която основен акцент, естествено, са фигурата на Фройд и неговият принос към развитието на психоанализата, историята на културата и изобщо на човечеството; заедно с похвалите обаче върви и едно последователно и целенасочено изложение. То преминава постъпателно през няколко етапа. Въвеждащата част е свързана с обосноваването на връзките между психоанализата и литературата, както и между аналитика и поета; посочвайки личния си уклон към психоанализата, реципрочен на уклона на Фройд към литературата, романистът мотивира правото си тъкмо той да говори за „чествувания“ пред една до голяма степен специализирана аудитория. Веднага след това австриецът е вписан в една (доста литературна) история на философията на инстинкта и ирационалното; неговите идеи са асоциирани с идеите на Ницше, Новалис, Киркегор и Шопенхауер.³ Ударението пада върху първия и последния – Томас Ман представя някои от ключовите моменти в текстовете на двамата мислители, които изясняват мястото на психологическото в тяхната философия, докато междувремево препраща към сродни точки в собствените си художествени произведения (Ницше и „Тонио Крюгер“; Шопенхауер и „Буденброкови“). Той очертава някои основни положения в психоаналитичната теория на Фройд (топиките; отношението между индивида и съдбата) и показва как идеите на аналитика осветляват ретроспективно мисълта на Шопенхауер. Възелът в доклада на Ман се затяга, когато коментарът му се насочва към обобщение за ролята на психоанализата в историята на културата; основното ѝ постижение според писателя, деликатно подготвено още при въведението, е свързано с възможността чрез нея да се съберат субекта и обекта и да се разкрие единството на Аза и света.

Тук изложението навлиза в нова фаза. В продължение на същата тема писателят препраща към една от тезите на Карл Густав Юнг⁴, която

³ Томас Ман вероятно има афинитет към по-философския, културологичен Фройд от „Тотем и табу“ и „Отвъд принципа на удоволствието“. При изследването си върху неговия архив Манфред Дьеркс отбелязва, че това са едни от текстовете, които Ман със сигурност е чел внимателно. Вж.: DIERKS, M. Thomas Manns Verhältnis zur Psychoanalyse. – In: M. DIERKS. *Thomas-Mann-Studien*. Bd. 2. Bern und München: Francke Verlag, 1972, S. 136, 142, 143.

⁴ Изненадващо е, че Томас Ман цитира Карл Густав Юнг („един умен, но малко неблагоприятен продължител на това учение [психоанализата]“ (МАН, Т. Фройд и бъдещето (1936). – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2. София: Наука и изкуство, 1976, с. 395), и то тъкмо в тържественото си слово за Фройд. По това време разрывът между Фройд и Юнг отдавна е факт; освен това покрай публичната позиция на Юнг в няколко различни текста от 1933–1934, които излизат в сп. „Zentralblatt für Psychotherapie“ (след поемането на властта от нацистите през 1933 г. Юнг става главен редактор на списанието) във връзка с еврейския въпрос, Томас Ман още тогава е отбелязал разочарованието си от него. Вж.: SORGE, G. Jungs Präsidenschaft in der Internationalen Allgemeinen Ärztlichen Gesellschaft für Psychotherapie: neue Erkenntnisse. – *Analytische Psychologie*, 168, 2012, S. 153–181. (MANN, T. *Tagebücher 1933–1934*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1977, S. 357.)

„разобличава „случващото се“ като „направено“⁵, като дебело подчертава невъзможността на това прозрение без основата, подготвена от Шопенхауер и Фройд: „Никой не е формулирал така прецизно като него – пише Ман – заключението на Шопенхауер и Фройд, че «онзи, който дава всички дадености, живее у самите нас – една истина, която въпреки всичката си очевидност както в големите, така и в малките неща *никога* не се съзнава, въпреки че твърде често е тъй нужно, дори необходимо да бъде осъзната»“⁶. Оттук изхожда противопоставянето между разбирането на Запада, при което субектът и обектът са разграничени, и източната система, в която дори боговете са част от даденостите, произтичащи от и единосъщни с душата, за да се премине към романите за Йосиф, в които се представя една „психологична теология“, много по-близка до Изтока; според нея „могъщите свойства на бога – и с това сам бог – са наистина нещо обективно дадено извън Авраам, но същевременно те са и у него, и от него“⁷. Томас Ман използва този момент, за да отбележи още веднъж близостта (дълго време неосъзнавана от него самия) между своите художествени светове и психоанализата и да разкрие ядрото на своето изложение.

Писателят споделя за отпечатка, която му е изпратена (явно защото в нея се коментират примери от неговата собствена тетралогия „Йосиф и неговите братя“⁸) вероятно около периода на подготовка на словото по случай празника. Това е статията на Ернст Крис, публикувана в сп. „*Imago*“ през 1935 г. – „Към психологията на по-старата биографика“ („*Zur Psychologie älterer Biographie*“)⁹, в която най-общо се разглеждат формулите, участващи в изграждането на биографиите на творци през Античността, Ренесанса и XIX в. Към края на текста обаче творецът се оказва само частен случай на човека изобщо и тезата, че животът и характерът се формират (като повторение) в рамките на формулите, извлечени от колективното несъзнавано, се концентрира в понятието за „преживяно житие“ (*gelebte Vita*). Това дава основание на Томас Ман да отвори разсъжденията на Крис към един по-общ екзистенциален въпрос за това как се формира (и как трябва да се формира) човешкият живот – като своеобразна диалектика между психология и митология (разгърната в „Йосиф и неговите братя“).¹⁰

⁵ МАН, Т. Фройд и бъдещето, цит. изд., с. 395.

⁶ Пак там, с. 396. Прев. Стр. Джамджиев.

⁷ Пак там, с. 397.

⁸ Томас Ман явно периодично е получавал материали, в които се коментират собствени-те му произведения. В изказванията, докладите и есетата си той нерядко препраща към тях и открито одобрява интерпретациите. Срвн. напр. с препратката към „*The Quester Hero. Myth as Universal Symbol in the Works of Th. M.*“ от „Въведение във „Вълшебната планина““: МАН, Т. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1978, с. 218.

⁹ Вж.: KRIS, E. *Zur Psychologie älterer Biographik*. – *Imago*, XXI, 1935, Н. 3, S. 320–344.

¹⁰ Струва си да се отбележи следното. Въпреки че нито Крис, нито Ман обсъждат това експлицитно, и в двата текста става ясно, че това особено формулно повторение е

И тъкмо тук идва въпросът, който отбелязва повратът в изложението: „Но какво ли би станало, ако митичният аспект се субективизира, ако сам навлезе в действащото „аз“ [...] това „аз“ осъзнае своето „възвръщане“, своята типичност, ако празнично възприеме своята роля на земята и намери своето достойнство изключително в съзнанието, че представя в живота вече установеното, че отново се изпълтява?“. Едва тогава би могло вече да се каже, че това е „преживян мит“ – казва Ман и по този начин преобръща позициите: човекът вече не е „живян“ от митологичните схеми, а започва да ги живее със съзнанието и самочувствието за своето „тържествено повторение“.¹¹

Следват примери от биографиите на различни исторически фигури, в които се разказва за жестове на съзнателно подражание от тяхна страна: Клеопатра е представяна като възплъщение на Ишар-Астарта (или Афродита); Александър Велики върви по стъпките на Милтиад, а Цезар – по тези на Александър; Наполеон при своя поход в Ориента заявява „Аз съм Карл Велики“. Въпреки че примерите са съпътствани от коментари, те остават по-скоро илюстративни; изброяването обаче завършва с Исус Христос, чийто живот е, „за да се изпълни, което е писано“ – това е животът като повторение, „животът в мита“ в концентрирана форма. Изложението достига своята кулминация, когато Томас Ман оспорва тълкуванията на евангелистите и твърди, че възгласът от кръста „Елои, Елои, лама сабахтани“ не е израз на пределно отчаяние, а на „висше месианско самочувствие“; повтаряйки думите от началото на двадесет и втория псалм, „Исус е цитирал и цитатът е значел: «Да, това съм аз!»“¹² Текстът се връща към първия пример и става ясно, че формулата „така цитира и Клеопатра“ важи за всяка бръмка от веригата.

Какъв ефект постига Томас Ман, като преформулира понятието на Крис? Една от основните разлики между „преживения живот“ и „живота като цитат“ (*das zitathafte Leben*) засяга позицията на субекта: в единия случай формулата е пасивна¹³, а в другия – активна. Формата на глаголите в немския език *Partizip II* се използва за образуване на перфектни времена и на пасивни конструкции; при израза „*gelebte Vita*“ определението е образувано тъкмо от такава атрибутивно употребена пасивна глаголна форма¹⁴. В твърдението, че „Исус е цитирал“ (*Jesus zitierte*) обаче е използвана претеритна форма, която в немския език обозначава миналото просто време; тук „цитиращият“ запазва активната си позиция и това отваря пред него всички възможности

свързано със структурите на разказването. В примерите, които и двамата разглеждат, зад удвояването на събитието винаги стои разказ.

¹¹ МАН. Т. Фройд и бъдещето, с. 401.

¹² Пак там, с. 403.

¹³ В текста на Ернст Крис не се изключва възможността за активен и съзнателен избор на образец, който субектът повтаря. Тук обаче се коментира понятието само по себе си, и то с оглед на начина, по който го представя Томас Ман.

¹⁴ Миналото страдателно причастие „преживян“ от превода на Страшимир Джамджиев точно предава смисъла на понятието.

за действие, съзнателност и избор. Тъкмо в тази посока се развива и етически зареденото изложение на Томас Ман. Той призовава към съзнателен живот и признава приноса на Фройд за съзнателността на човечеството. В края на речта си говорещият отваря по-широко проблема за времето, който до този момент е бил само фон на неговото слово; възкресяването на миналото в настоящето на празника прелива в осъзнаването на индивидуалното минало, което е възможно благодарение на психоанализата и чрез което се отваря пътят към бъдещето. В един почти ницшеански фантазъм за свръхчовека писателят представя на слушателите си едно по-светло, по-съзнателно и по-освободено, весело и смело в отношението си към „страхотиите“ на несъзнаваното човечество, чийто пророк и месия е Фройд¹⁵, който повелява: „Където е било *то*, трябва да стане *аз*“.

В това писателят открива основната ценност на психоанализата – тя дава възможност на човека (с него и човечеството) да живее съзнателно и критично при повторението на културните структури, които го изграждат. За настоящия текст обаче е важно тъкмо съсредоточаването върху понятието за „живота като цитат“. Изглежда, идеята на Ман (която, разбира се, не е изцяло оригинална¹⁶) може да мине и без психоаналитичната си обосновка. Естествено, в тържественото слово на германеца не се представя стройна, точна и последователна психоаналитична теория (нито Томас Ман е аналитик, нито поводът предполага строго специализирано изложение). И все пак романистът се опира на поне няколко основни психоаналитични пункта: той отбелязва ролята на болестта като път към познание, накратко очертава отношенията между то, Аза и Свръхаза, говори за сънищата и желанията, връзката между вътрешния и външния свят, покрай понятието за „живота като цитат“ въвежда и понятието за идентификация и в крайна сметка косвено засяга по-общия въпроса за повторението (индивидуално и колективно¹⁷) в психоанализата. Писателят препраща пряко към няколко конкретни заглавия; като изключим спомената статия на Ернст Крис, това са: „Нови лекции за въведение в психоанализата“ (1933) с акцент върху „Разлагане на психическата личност“ („Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit“); „Тотем и табу“ (1913)¹⁸; въведението на К. Г. Юнг към „Тибетската книга на мъртвите“. В студията си „Връзките на Томас Ман с психоанализата“ („Thomas Manns Verhältnis zur Psychoanalyse“) Манфред

¹⁵ В края на текста Фройд е сравнен с Гьотевия Фауст и двамата са представени като колонизатори, които по просвещенски модел покоряват природата, за да отворят пространство за цивилизацията.

¹⁶ Корените ѝ вероятно са свързани с различни антропологични текстове, които обсъждат ритуалите на Античността (например „За ползата и вредата от историята“ на Ницше и „Тотем и табу“ на Фройд – текстове, които Томас Ман със сигурност познава).

¹⁷ Тук въпросът е свързан с това как в индивидуалното се повтарят колективните дадености.

¹⁸ Текст, който Томас Ман е проучвал по-детайлно и който е важен за тетралогията „Йосиф и неговите братя“.

Дьеркс отбелязва, че при подготовката на речта си Ман вероятно не е чел нищо от Фройд след 1929¹⁹ и за да навлезе в темата, отваря последните два тома от събраните съчинения на аналитика (които към момента надали познава)²⁰, като междувременно се поддава на случайни асоциации от различни проучвания в областта на дълбинната психология, четени по това време (Крис и Юнг). Общата теза на изследователя (тук и при други негови текстове²¹) е, че в психоаналитичните и антропологичните разработки Томас Ман открива положения, които вече познава отблизо заради Шопенхауер, и затова излага разбиранията си в психоаналитични термини, но придърпани към идеите на философа.²²

В основата на психоаналитичната част от тържественото си слово Ман действително се води до голяма степен по „Разлагане на психическата личност“. Двата текста споделят общия въпрос за връзките между индивида и социума; в речта на писателя той се разгръща в два аспекта: мястото на Фройд сред съвременниците (и мястото на психоанализата в историята на идеите) и ролята на твореца в човешкия свят; докато за психоаналитика е важно как външният свят участва в структурирането на индивидуалната психическа динамика. Проблемът се отваря още с въвеждащото описание на психоаналитичната работа във „Фройд и бъдещето“, според чийто автор „тъкмо обединяването на субекта с обекта, тъкмо тяхното сливане, тяхната идентичност, вникването в тайнственото единство на света и на аз-а, на съдбата и на характера, на събитието и на дейността, вникването в тайната на действителността като дело на душата – тъкмо това [...] е алфата и омегата на всяко психоаналитично посвещение...“²³. Тук вече зазвучават много от понятията, тематизирани (в различна степен) в „Разлагане на психическата личност“, които ще бъдат важни за развитието на речта: аз/субект и свят/обект, съдба, характер; към тях трябва да се прибави и понятието за идентификация, което се появява експлицитно едва във финалния етап на изложението.

След като романистът е посочил как големите личности на историята съзнателно повтарят знаковите модели на своите образци (и след като е отбелязал как това работи в собствения му роман), асоциациите му въвеждат представата за инфантилната „митична идентификация“, която изгражда личността. В последния психоаналитичен етап от речта се коментира накратко тъкмо идентификацията като „връзката с бащата,

¹⁹ Тогава в пилотния брой на виенското списание „Die Psychoanalytische Bewegung“ излиза статията на Томас Ман, озаглавена „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte“ („Мястото на Фройд в модерната интелектуална история / история на духа“ – прев. мой, И. Г.).

²⁰ Става въпрос тъкмо за „Нови лекции за въведение в психоанализата“.

²¹ Вж. напр.: DIERKS, M. Die mytische Welt. – In: M. DIERKS. *Thomas-Mann-Studien*. Bd. 2. Bern und München: Francke Verlag, 1972, S. 97–118.

²² За по-детайлна обосновка вж.: DIERKS, M. *Thomas Manns Verhältnis zur Psychoanalyse*, S. 152–160.

²³ МАН. Т. Фройд и бъдещето, с. 387.

подражаването на бащата, играенето на баща и пренасянето на всичко това върху образи – заместители на бащата²⁴. Зад парафразите на Ман могат да се разпознаят разсъжденията на Фройд за особеностите и ролята на свръхза в психическия живот, и то конкретно като азов идеал. В „Разлагане на психическата личност“ психоаналитикът представя свръхза като отцепила се част от аза, която субектът²⁵ възприема като обект (вътрешното се представя като външно), на който, както става ясно впоследствие, се съпротивлява и който в същото време се опитва да интегрира в себе си чрез идентификацията. Генеалогията на свръхза е свързана с преодоляването на загубата на родителите (и своеобразното им запазване вътре в субекта), но и с културното наследство; и тъй като индивидуалният свръхза, от една страна, наследява свръхза на родителите, носещ традицията и ценностите на миналото, а от друга, може да се отмества от родителите към други образцови (често наставнически) фигури, „човечеството никога не живее изцяло в настоящето; в идеологиите на свръхза миналото, традицията на расата и народа продължава да живее“²⁶. Подобни разсъждения, очаквано, се откриват още в „Аз и То“, първият текст на Фройд от 1923 г., който въвежда последователно разграничението на трите топики и техните функции и който служи за основа на лекцията му от 1933 г. („Разлагане на психическата личност“), в която са представени динамичните отношения между трите инстанции²⁷. Там още по-директно се твърди, че „онова, което биологията и развитието на човешкия вид са създали и оставили в То, се поема от Аза чрез формирания идеал и се преживява втори път индивидуално“²⁸ и понеже преживяванията на аза, „когато се повтарят често и достатъчно силно при много поколения индивиди, те, така да се каже, се трансформират в преживявания на То, чиито следи се закрепват наследствено [...], наследственото То съдържа в себе си остатъци от безброй много съществувания на Аза и когато Азът черпи своя Свръхза от него, той може би просто изважда на бял свят, възкресява предишни азови форми“²⁹. Азът (такъв, какъвто го описва Фройд) функционира като инстанция медиатор между вътрешния и външния свят, много подобно на твореца (такъв, какъвто го описва Томас

²⁴ Пак там, с. 404.

²⁵ Фройд говори за „аз“, но и в неговия текст азът се третира като субект: „Das Ich ist ja doch das eigentlichste Subjekt“ („Азът е в крайна сметка най-автентичният субект“ – прев. мой, И. Г.) (FREUD, S. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit. – In: S. FREUD. *Neue Folge Der Vorlesungen Zur Einführung In Die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, S. 61).

²⁶ „Die Menschheit lebt nie ganz in der Gegenwart, in den Ideologien des Über-Ichs lebt die Vergangenheit, die Tradition der Rasse und des Volkes fort...“ (Ibid., S. 70).

²⁷ Парафразите на Фройд във „Фройд и бъдещето“ подсказват, че Томас Ман вероятно е познавал само текста от 1933 г.

²⁸ ФРОЙД, З. Аз и То. – В: З. ФРОЙД. Психология на несъзнаваното. Прев. М. Дилова. София: Колибри, 2024, с. 224.

²⁹ Пак там, с. 226

Ман³⁰), който концентрира в себе си опита на човечеството и се превръща в инструмент на културното наследство, носейки особената привилегия на съзнателността и сублимацията. Според логиката на изложението от „Фройд и бъдещето“ много сходна роля заемат и Клеопатра, Наполеон и Исус Христос, които съзнателно повтарят концентрираните върхове на колективната памет.

Осъществяването на живота като цитат е тясно свързано с механизмите на идентификацията. Тази идентификация е повторителна и особеното в случаите, които посочва Томас Ман, е, че става въпрос не за индивидуалната психическа динамика, а за несъзнаван колективен процес – емблематичните личности за развитието на човешката история се идентифицират с емблематични образци. За да се схване ефектът от жеста на това цитиране, можем да се обърнем към примера с детето (внуче на аналитика), играещо си на „fort-da“³¹ от „Отвъд принципа на удоволствието“³². Фройд тълкува играта, при която детето хвърля дървената макара отвъд покритата преграда на креватчето (така че да не я вижда) само за да я издърпа обратно за канапа, в светлината на травматичното (и удоволствено) разиграване на загубата на майката, чиято цел е психичното преработване и овладяване на загубата. В единадесетия си семинар Жак Лакан на свой ред превръща същия пример в илюстрация на структурата на желанието и ролята на обекта „малко а“ в нея; тук играта е само представяне (Repräsentanz) на представата (Vorstellung), в което се символизира повторението на отделянето от майката като причина за (и преодоляване на) разцепването (Spaltung) на субекта – при онова разцепване, в което липсващата част се превръща в причина на желанието, позволяваща съществуването на обекти на желанието, макарата става означаващо на онази част от субекта, която се отделя от него и остава негова, а целта на хвърлянето и издърпването е да бъдеш „тук“ на „там и „там“ на „тук“.³³ Какво значение обаче имат психоаналитичните тълкувания за „митичното идентифициране“ на Томас Ман? Позициите на субекта и обекта във „Фройд и бъдещето“ се заемат съответно от индивида и историческото/ митологичното, а отношенията помежду им са обусловени от диалектиката

³⁰ Много е вероятно, когато в края на речта си Томас Ман говори за художника, който „би могъл много нещо да каже за тайните, а и явни влияния върху собствената му биография, върху творческото му поведение в живота – дължими на подобно инфантилно подражание“ (Фройд и бъдещето, с. 405), зад третото лице (само)иронично да се крие първо.

³¹ Вж.: ФРОЙД, З. Отвъд принципа на удоволствието. – В: З. ФРОЙД. *Психология на несъзнаваното*, с. 159–161.

³² Препратката към студията на Фройд не е случайна. От една страна, това е текст, към който Томас Ман открито препраща в речта си; от друга страна обаче, в консерватизма на писателя, чиито герои на настоящето винаги са обърнати към едно повторение на миналото, е концептуално близък до консерватизма на нагоните (към смъртта), които са устремени към едно предходно невъзбудено състояние, и то като една своеобразна „проява на инерцията на органичния живот“ (ФРОЙД, З. *Отвъд принципа на удоволствието*, с. 178).

³³ Вж.: LACAN, J. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Transl. A. Sheridan. New York, London: W. W. Norton & Company, 1998, pp. 62–63.

на взаимното означаване. Субектите на писателя пренасят (част от) себе си в обекта, но понеже обектът е маркиран като исторически образец, субектът в същото време привнася историческата образцовост в себе си и резултатът е вписването на субекта в парадигмата на историческите образци. Така, както детето повтаря жеста на своята игра, Наполеон повтаря „Аз съм Карл Велики“, Клеопатра разиграва под различни форми живота на богините, а Исус Христос цитира на дело пророчествата на предците си. Индивидът и историческият процес се оказват взаимно обвързани – колективното минало се повтаря в индивидуалното настояще, а индивидуалното настояще образува колективното минало, настояще и бъдеще; и тъй като „това, което дава всички дадености, е душата“³⁴, индивидът е свободен да избира как посредством идентификацията да (само)оформи характера си. Това е етическият императив в тържественото слово на Томас Ман. И тук думите на Радосвет Коларов, съблечени от своя тяснолитературен смисъл, могат да зазвучат другояче: „творчеството ще бъде наблюдавано през призмата на творбата, т. е. оприличавано на нея; творбата, обратно, ще бъде наблюдавана през призмата на творчеството, т. е. оприличавана на него“³⁵.

Що за Фройд представя Томас Ман при честването на рожденика? Това не е образът на строгия и тясноспециализиран психоаналитик, а на един честен и любопитен изследовател, който в просвещенско-месианистичен режим отваря нови пътища пред съзнанието на човечеството. Разширявайки понятията на учения, навярно под влиянието на идеите на Шопенхауер (но и на юнгианската аналитична психология, чиято основна цел е интеграцията на множествения аз³⁶), Ман представя концепцията за една хуманистична неразривна връзка между човека и човечеството. Понятието от речта му за „живота като цитат“ прави възможно особеното мислене за движението от един контекст в друг. При него чрез механизмите на идентификация (и разказването) индивидуалният живот повтаря характерните черти на колективния опит, който отново и отново е представян от индивидуалния живот. И психоаналитикът (но и творецът) е видян като онзи, който може да разбули за (съ)знанието тази тайна.

„Животът като цитат“ е формула, която представлява върха на своеобразна „пораждаща матрица“ за творчеството на Томас Ман. Тя е свързано с мотива за образцовия характер на гения в произведенията (художествени и нехудожествени) на писателя и има металитературен характер, който хвърля светлина върху редица примери от белетристиката на автора.

³⁴ МАН, Т. *Фройд и бъдещето*, 404.

³⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 34.

³⁶ Въпросът доколко Томас Ман е познавал работата на Юнг е проблематичен. Силно вероятно е идеите на швейцареца да са достигнали до него косвено благодарение на задълбочената интелектуална връзка, която писателят поддържа в кореспонденция с Карл Керени, започнала около 1934 г. и продължила над две десетилетия. Вж.: МАН, Т., KERÉNYI, K. *Gespräch in Briefen*. Zürich: Rhein-Verlag, 1960.

С всички уговорки, че в рамките на фикцията персонажите живеят само един художествен живот, можем да проследим как един или друг герой от романите на Ман цитира модели от някой свой исторически или легендарен образец. Така в композирането на Адриан Leverkюн ще открием цитати от биографията на Ницше, разсъжденията на Адорно и Фаустовците (на Гьоте, Марлоу и народните книги); зад минхер Пеперкорн може да разпознаем Герхарт Хаупман; „Буденброкови“ може да четем заедно с биографията на писателя; а цитатите от тетралогията „Йосиф и неговите братя“ и „Лоте във Ваймар“ говорят сами за своите източници. Така механизмите на „живота като цитат“ позволяват творчеството на Томас Ман (но и не само) да се отвори към една литературно-нелитературна интертекстуалност.

ЛИТЕРАТУРА

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenje i satvorenje: poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

МАН, Т. Фройд и бъдещето. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 2. Съст. И. Паси, прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1976, с. 386–407. [MANN, T. Froyd i badeshteto. – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 2. Sast. I. Pasi, prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, s. 386–407.]

МАН, Т. Въведение във Вълшебната планина. – В: Т. МАН. *Литературна есеистика в два тома*. Т. 1. Съст. И. Паси, прев. С. Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1978, с. 206–220. [MANN, T. Vavedenie vav Valshebnata planina. – V: T. MANN. *Literaturna eseistika v dva toma*. T. 1. Sast. I. Pasi, prev. S. Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978, s. 206–220.]

ФРОЙД, З. Аз и То. – В: З. ФРОЙД. *Психология на несъзнаваното*. Прев. М. Дилова. София: Колибри, 2024, с. 204–243. [FREUD, S. Az i To. – V: S. FREUD. *Psihologiya na nesaznavanoto*. Prev. M. Dilova. Sofia: Kolibri, 2024, s. 204–243.]

ФРОЙД, З. Отвъд принципа на удоволствието. – В: З. ФРОЙД. *Психология на несъзнаваното*. Прев. М. Дилова. София: Колибри, 2024, с. 153–203. [FREUD, S. Otvad printsipa na udovolstvieto. – V: S. FREUD. *Psihologiya na nesaznavanoto*. Prev. M. Dilova. Sofia: Kolibri, 2024, s. 153–203.]

DIERKS, M. Thomas Manns Verhältnis zur Psychoanalyse. – In: M. DIERKS. *Thomas-Mann-Studien*. Bd. 2. Bern und München: Francke Verlag, 1972, S. 127–168.

DIERKS, M. Die mytische Welt. – In: M. DIERKS. *Thomas-Mann-Studien*. Bd. 2. Bern und München: Francke Verlag, 1972, S. 97–118.

FREUD, S. *Briefe 1873–1939*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1960.

FREUD, S. Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit. – In: S. FREUD. *Neue Folge Der Vorlesungen Zur Einführung In Die Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, S. 60–81.

KRIS, E. Zur Psychologie älterer Biographik. – *Imago*, XXI, 1935, H. 3, S. 320–344.

LACAN, J. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Transl. A. Sheridan. New York, London: W. W. Norton & Company, 1998.

MANN, T. *Tagebücher 1933–1934*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1977.

MANN, T., KERÉNYI, K. *Gespräch in Briefen*. Zürich: Rhein-Verlag, 1960.

Sigmund Freud: Stationen eines Lebens. Katalog zur Ausstellung. Uchtspringe. Sigmund-Freud-Zentrum, 2001. Herausgegeben von Christfried Tögel.

SORGE, G. Jungs Präsidentschaft in der Internationalen Allgemeinen Ärztlichen Gesellschaft für Psychotherapie: neue Erkenntnisse. – *Analytische Psychologie*, 168, 2012, S. 153–181.

“LIFE AS QUOTATION”: “FREUD AND THE FUTURE” (THOMAS MANN)

Abstract. “Life as a quotation” (“das zitathafte Leben”) is a phrase that Thomas Mann formulated in his celebratory speech on the occasion of Sigmund Freud’s 80th birthday to present his vision of a life that is always made up of (un)conscious repetitions of prefabricated patterns. This paper offers an analysis of the “life-as-quote” formula in two perspectives. The notion is examined, once, within the writer’s speech and, secondly, in the context of psychoanalysis with an emphasis on the mechanisms of identification. Some of the questions the text attempts to answer are: what is quotation in this perspective and what is its significance for literary studies.

Keywords: Thomas Mann, Sigmund Freud, quotation, identification, repetition

Ivan Georgiev, PhD student
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: iwan.s.georgiew@gmail.com

Георги Илиев, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

КАКВО Е НЕОБХОДИМО, ЗА ДА СТАНЕШ ЛИТЕРАТУРЕН ТЕОРЕТИК: БАХТИН МЕЖДУ ЙОЛЕС И АУЕРБАХ

Резюме. Този текст е посветен на особеното място на Михаил Бахтин като литературен теоретик. Текстът разчита изключително много на наскоро публикуваната книга на Галин Тханов *Животът и смъртта на литературната теория* и също така отправя известни критики към нея относно това какво е необходимо, за да станеш литературен теоретик. Бахтин е представен на фона на други двама противопоставени мислители – Андре Йолес и Ерих Ауербах. Докато Йолес се опитва да наложи своя традиционно романтически етимологичен метод върху цялата литература и групира жанровете спрямо определени ключови думи, Ауербах е почти без метод в своя опит да изведе произхода на литературата чрез исторически ориентирана социология. За последния възникването на средния проповеднически стил и жанр *sermo humilis* дава началото на западноевропейската литература. И Йолес, и Ауербах основават своите тоеории върху паралитературни жанрове и им придават антропологично и цивилизационно значение. От своя страна Бахтин успява да влезе в канона на литературната теория – ще разберем защо. Той представлява междинната методологическа позиция на литературната теория.

Ключови думи: литературна теория, Михаил Бахтин, Андре Йолес, Ерих Ауербах, Галин Тханов, жанр, *sermo humilis*, полифония, хетероглосия

Този текст е посветен на спецификата на онова, което прави даден мислител литературен теоретик. Дали в центъра са заниманията с история на литературата, дали е прилагането на определен метод и подчиняването на литературните примери на това, или може би нещо трето и в по-голяма степен ситуационно? Случаят на Бахтин, който е допуснат в лоното на литературната теория, и на двама недопуснати – Йолес и Ауербах – ще ни помогне да изведем характерни черти на това все още недоразработено, но вече залязващо научно поле. В текста ще има позовавания към Галин Тханов и неговата книга за „Животът и смъртта на литературната теория“¹, върху която стъпвам при концептуализацията на Бахтин.

В своята спомената книга Галин Тханов представя Михаил Бахтин като мислител, който преодолява естетиката, преминава през фазата на литературната теория и най-сетне достига до философията на културата,

¹ TIHANOV, G. *The Birth and Death of Literary Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

неговата най-присъща област на изследвания. Този наратив би могъл да бъде поставен под въпрос. Той би могъл – и аз се опитвам да направя тъкмо това – да бъде прочетен като симптоматичен за някои скрити методологични и понятийни основания за приобщаването (или за неприобщаването) на автори към царството на „литературната теория“. Позовавайки се на тези критерии, аз ще опитам да покажа, че макар и да звучи парадоксално, преходът на Бахтин от естетика към философия на културата е именно онова, което го определя като литературен теоретик.

Ще продължа със съпоставка между Бахтин и другите двама мислители от сферата на литературните изследвания. Първият от тях е Андре Йолес. Образован в традицията на немската класическа естетика, Йолес е автор на едно изследване върху наративните структури, озаглавено „Простите форми“². Макар да е създал жанрова класификация, Йолес „не би следвало да бъде наистина класифициран като филолог“, твърди Фредерик Джеймисън³, нито пък би могло да бъде класифициран като литературен теоретик, както ще твърдя аз. На фона на романтическата естетика и морфология на културата Йолес се заема да затвори същността и произхода на литературата в рамката на няколко понятия, в няколко названия и някои прости форми на наратива, като следва иконологическия метод (Аби Варбург) на специализация (опространствяване) на тези същностни елементи.⁴ На противоположния край, що се отнася до методология на литературното изследване, бихме могли да поставим работата на немския литературен изследовател Ерих Ауербах с неговия социологически подход към литературата, приложен в изследването „Западната публика и нейният език“⁵ и в статии като „Филология на световната литература“⁶. Разбирането на Ауербах за литературата се основава върху взаимодействието между различни елементи, идващи от различни сфери на обществения живот: нито езикът, нито стилът, нито културната история в цялост позволяват открояването на някаква специфика на литературата. Накратко можем да кажем, че Ауербах не се придържа към нито един теоретичен метод.

Някъде между обсемята на Йолес с метода му и липсата на такъв

² JOLLES, A. *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorabile, Fairy-tale, Joke* (e-book). New York: Verso, 2017.

³ В предговор към: JOLLES, A. *Simple Forms*.

⁴ Тук нямам възможност да се спра подробно върху характерните черти на иконологията, което е извън обхвата на този текст. Все пак ще използвам някои от основните понятия на метода в неговите ранни фази на развитие в творчеството на немския учен Аби Варбург. Йолес и Варбург са приятели, обменят писма и Йолес всъщност играе важна роля при концептуализацията на някои от основните твърдения на Варбург.

⁵ AUERBACH, E. “Western Public and Its Language”. – In: AUERBACH, E. *Literary Language and its Public in the Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. New York: Bollingen Foundation, 1965.

⁶ АУЕРБАХ, Е. Филология на световната литература. – *Пирон*, 21, 2021: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2021/09/21-2021-Auerbach-Philology-of-World-Literature.pdf>.

при Ауербах бихме могли да разположим Бахтин. В своята книга Галин Тиханов се колебае дали да дефинира директно критериите, които биха направили един литературен теоретик. От една страна, Бахтин не е определен като литературен теоретик въз основа на това, че той е философ на културата: „Шкловски и Бахтин (...) се разграничават от естетиката (Шкловски в посока към литературната теория, а Бахтин към философията на културата)“⁷. От друга страна, Бахтин е автор с „важно наследство в литературната и културната теория“⁸. Моето твърдение е, че тъкмо тази двойственост е определящата черта на литературната теория. Характерно е за теорията да има такива случаи на покана от метод към метод – един метод приканва друг метод, за да бъде подпомогнат, и обратното. Теорията се появява в зората на интердисциплинарността, но преди тя напълно да се е развила институционално. Литературата става експериментално поле на интердисциплинарността и авторите от областта на литературната теория работят чрез преходи между методологиите. Бахтин е представителен за тази склонност на литературната теория да приканва други научни дисциплини, получавайки помощ от тях или предлагайки помощ в замяна. Михаил Бахтин работи с литературата, като прибегва до методи от другите полета на проучване: в най-голяма степен това е етнологическата реконструкция на митологията и анализът на полифонията като обновена версия на някои по-традиционни теории на диалогичността. Опитвайки се да прочетем Тиханов през идеята, че в сърцевината на литературната теория са преходите между методологиите, ние бихме могли да се домогнем до възможността да дефинираме специфичното междинно място на теорията като по-значима цел. За да открийм позицията на Бахтин между методологическия ентузиаст Йолес и безметодния⁹ Ауербах, ние ще трябва да скицираме позициите на тримата учени.

⁷ TIHANOV, G. *The Birth and Death of Literary Theory*, p. 18.

⁸ Ibid., p. 98.

⁹ В своята книга „Модерният мимесис“ Камелия Спасова изследва Ерик Ауербах и се противопоставя на твърдението на Рене Уелек, че на Ауербах му липсва метод и определена призма за обглеждане на литературния процес. Спасова залага върху наблюдението, че на Ауербах не му е бил необходим по-строг метод, тъй като методите в хуманитарните науки имат различен характер от тези в точните. Тя го разкрива като диалектик и припознава оригиналността му в откриването на *Einsatz Punkt* (убежна точка), от която биха могли да бъдат разглеждани миналите епохи и техните идеи, които влизат в противоборство. Тази теза е добре защитена основно с анализ на статията на Ауербах „Филология на световната литература“ (СПАСОВА. К. *Модерният мимесис Саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, с. 82–86). Вж. също статията на Ангел В. Ангелов „Едуард Саид: критическата почит към Ерих Ауербах“: <https://liternet.bg/publish11/avangelov/eduard-said.htm>. Аз пък употребявам „безметодност“ по отношение на Ауербах не като пейоратив, а в плана на неговата методологическа специфика. Освен това тук разглеждам неговата студия „Западната публика и нейният език“, която по мое мнение е най-безметодното му изследване – и едно от най-забележителните!

Йолес

Какъв е методът на Йолес? Неговият метод е архетипално романтическо четене, като самите архетипи са указани в заглавието на книгата „Прости форми“ на наратива – легенда, сага, мит, гатанка, пословица, съдебен казус, некролог, приказка, виц. Тоест не става дума за архетипи на индивидуалното и колективното несъзнавано, както при Карл Густав Юнг, а за основни опосредстващи структури, без които нито един разказ не би бил нито възможен за създаване, нито разбираем. В този смисъл неговите жанрове са като схеми¹⁰, които опосредстват създаването на разкази, възприемането на разкази, цялата наративна среда. Самата мотивация на избора на литературните архетипи е потънала в мъглата между историческото и митологичното. Простите форми на Йолес имат своето основание в това, че с тях са свързани определени литературни жанрове – литературни в широкия смисъл на думата.

Отделно от техния жанров генезис простите форми на Йолес имат своя генезис и в изследването на културата и на изобразителното изкуство, а именно в творчеството на историка на изкуството Аби Варбург. Йолес нарича простите форми на наратива „словесни жестове“, *Sprachgebärde*. Иконологията на Варбург разполага типизацията на изкуството между полюсите на еманципацията на индивида от света (неговата дистанцираност) и от друга страна, на неговата въвличеност в света. По тази скала и Йолес нарежда своите прости форми, или „словесни жестове“. Нека отбележим, че книгата съдържа множество романтически и народни етимологии, чрез които Йолес свързва своите жанрове с първичните словесните жестове на техните названия. Да съпоставим тези цитати от двамата автори:

...от „вакхическите оргии и канибализмът“ [въвличеност – Г. И.] до „безпомощната замисленост и тъга“ [еманципация на индивида, дистанцираност – Г. И.], от нимфата и вакханката до речния бог.¹¹

...от „пълното приемане на героя за пример и липсата на еманципация на индивида в легендата“ до „дистанцията на иронията и романтическия виц“.¹²

Такъв е романтическият синкретичен метод на Йолес. Докато като пример за легенда (липса на еманципация на индивида, пример за

¹⁰ КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. София: БАН, 1967, с. 225–232. Използвам понятието на Кант метафорично, изграждайки своето понятие върху неговото за „трансцендентална схема“, която опосредства всеки познавателен акт. Между познанието и разказването има разлика, но простите форми на Йолес са двустранни условия за възможност и към разказването, и към възприемането. Помоему това е примесено с тяхната архетипна стойност в книгата на Йолес.

¹¹ ВАРБУРГ, А. Въведение към атласа „Мнемозина“. – *Пирон*, 11, 2015: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-aby-warburg-vuvedenie-kum-atlas-mnemozina-varianti-A-B-C-D-E.pdf>.

¹² JOLLES, A. *Simple Forms*.

подражание) са дадени житията на светците, то положението е малко по-сложно на другия край на скалата (дистанцираност) с вицовете. Йолес си служи със старото разделение между ирония, която е по-добронамерено осмиване, и сатира, която е остра критика. И двете присъстват във всички вицове в различни съотношения. Но, казва той, отношението е по-сложно при някои добри комични произведения като „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле или „Луцинде“ на Фридрих Шлегел. Рабле съчетава сатирата на човешката природа и ироничното пожелание тя да бъде освободена. Така Йолес описва сложното дистанцирано отношение и отбелязва, че то е по-скоро сложна наративна форма, отколкото проста. Но по отношение на сложното иронично отношение романтическият естетически метод на Йолес не го е подвел – наистина във вицовете има много повече от ирония и сатира. За Шлегел философският виц никога не е смешен, а съдържа неочаквани съчетания на идеи. Да не говорим, че през 1930 г. (годината на „Простите форми“) вече е известно творчеството на Франц Кафка, а също и естетически категории като отчуждение и абсурд. Но онова, заради което използваме Йолес тук, е да бъде показано как един учен с ясно дефиниран метод няма място в литературната теория. Методът на Йолес е да представи жанровете като словесни жестове, които биха могли да бъдат описани в единна система и без които разказът не е възможен. Полагането на тази схема на сътворяване и разбиране на литературните жанрове обаче до голяма степен ги ограничава. Те не биха могли да се обясняват един друг и са подобни на затворени светогледи. В определен смисъл те нямат нужда от теория, която да ги обяснява. Сега нека видим какво би станало с човек, който е почти безметоден!

Ауербах

Ключово за разбирането на работата на Ауербах е понятието за исторически перспективизъм от неговата статия „Филология на световната литература“¹³. На български имаме стойностни анализи на тази статия в книгата на Камелия Спасова „Модерният мимесис“ и в книгата на Ангел Ангелов „Филология, литература и символна география на Европа“¹⁴. В своята книга Ангелов задълбочено разглежда разбиранията на Ауербах за европейска и световна литература и за генезиса на литературното¹⁵.

¹³ <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2021/09/21-2021-Auerbach-Philology-of-World-Literature.pdf>.

¹⁴ АНГЕЛОВ, А. В. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал*. София: Булгед, 2022.

¹⁵ На Ангел Ангелов дължим разпознаването на статията „Филология на световната литература“ като най-методологическото съчинение на Ауербах, което е теоретически важно. Неговата книга е с пространни исторически и литературноисторически справки и разглежда четирима филологически и литературни автори с техните гъвкави представи за

На Камелия Спасова дължим обвързването на статията за *Weltliteratur* на немския филолог (Ауербах, „Филология на световната литература“) с други по-обширни негови произведения. Също на нея дължим и разглеждането на понятието мимесис като позитивно, а не само като негативност на фона на оригинали, същности, идеи. Тя също се спира върху понятието на Ауербах за „исторически перспективизъм“. Перспективизмът е оригинално изобретение на Ницше („Воля за власт“) и е свързано с неговата идея, че интерпретациите имат предимство пред фактите на науката. На практика всяко вярно изказване е обвързано с определена перспектива, с определена гледна точка. И тогава идва по-общоприетата интерпретация на „историческия перспективизъм“, а именно, че всяка епоха от миналото има своя гледна точка. Като Ауербах казва, настоящата епоха има привилегията и удобната възможност да проследява исторически отминалите епохи, което тя прави, разбира се, от своята перспектива. Но аз се надявам да извлека от понятието за перспективизъм повече.

Перспективизъм означава и още нещо, като другото му значение също възхожда към Ницшевия сборник с фрагменти „Воля за власт“. Перспективни са интерпретациите не само защото са ориентирани спрямо гледната точка. В света на Ницше има само изказвания, няма пропозиции без референция. И тези изказвания (интерпретации) са необратими. Това е изследвано в книгите на българския философ Димитър Вацов (например „Онтология на утвърждаването: Ницше като задача“).¹⁶ Той казва, че съществуването на изказването „Вземам си думите назад“ само подкрепя теорията на перспективизма, можеш да вземеш назад всичко, но не и думите си, направеното изказване остава направено. Изказванията са ориентирани като стрелки. Но има ли перспективизма това значение за диалектическите историко-литературни построения на Ерих Ауербах? Иначе казано, кога в историята на литературата възникват необратимости?

метод в хуманитарните науки. Тяхната огромна ерудиция се съчетава с известна носталгия по класическото образование на деветнайсети век.

¹⁶ ВАЦОВ, Д. *Онтология на утвърждаването*. София: Изток-Запад, 2003. Вацов подробно разработва идеята за перспективизъм, вземайки я от Ницше и Витгенщайн. В неговата интерпретация перспективизмът се различава от този, който е обявил като свой „метод“ Ауербах. При Ауербах перспективизмът е по-близо до учението на Хегел за поэтапното опосредстване на понятието, което върви само в посоката на нови снемания – никога назад. Опосредстването на идеята за средния проповеднически стил дава литературността при Ауербах. При Ницше и Вацов перспективизмът е необратим, но този перспективизъм – той е самата необратимост на изказванията и действията – създава субекта, а не обратното. Само в тази „мимолетна демиургична сила“ (ВАЦОВ, Д., цит. съч.) да променяш всички правила със своето изказване, само в нея е скрит субектът, тя е самият субект! От друга страна обаче, това не е толкова различно от Ауербах („Западната публика и нейният език“). Казвам го, мислейки за идеята, че субектът, докоснат от литературното съзнание, е изцяло променен в сравнение със от субекта, сблъскал се само с проповедта и поучението. Може би литературността създава субекта! Такива прилики биха могли да бъдат обект на бъдещи изследвания.

И има ли възникването на необратимости общо с нашата гледна точка на историческото литературно съзнание, тоест с *Einsatzpunkt*? Да обърнем внимание на един цитат от „Западната публика и нейния език“.

Разпадането на Западната римска империя и дългия период, през който различни държави са достигали до зрелост при различни условия, довело до възникването на множество европейски култури. Когато отново се появило общество, което има културно самосъзнание и воля да развива своето хуманитарно знание, тогава то не е било едно, а са били много, като всяко притежавало свои форми и език. Въпреки това бихме могли да се осмелим да говорим за европейско общество и дори за европейски *Hochsprache* [среден стил]. Онова, което ги сродява са техните общи корени в Античността и в християнството. Защото тази комбинация съдържа диалектическата сила, която – дори Европа, както е станало с Рим преди това, да изгуби своята сила и дори престане да съществува като такава – е предначертала формите на общ социален и културен живот на нашата планета.¹⁷

Какво ни казва Ауербах в този откъс? Латинският и простонародният език са влезли в диалектически отношения чрез литературата. Дори да западне Европа и дори да изчезне, дори да престанат да се употребяват новите европейски езици и латинският, все пак литературността ще продължава да съществува като дух (*Geist*) сред другите народи. Чрез манга и комикс, под други форми тя ще съществува още дълго като литературно съзнание. Това означава, че литературността според Ауербах би се пренасяла тогава и от нелитературни знаци, че дори, ако насилия малко своята интерпретация, и от неезикови знаци. Веднъж достигнато като исторически перспективизъм, литературното съзнание трудно би могло да се изгуби, това разпознавам като необратимост в идеята за перспективизъм на Ауербах.

Както древногръцката трагедия е свързана с появата на юридическия дискурс в Атина, така и съвременната словесност в социалните мрежи е свързана със стилистиката на комикса чрез обилните визуални примери и чрез цялостното преживяване на интерактивния читател-автор. Литературността кристализира в отношението между ниския разговорен стил и високия юридически стил. Тя в западната цивилизация произлиза от средния проповеднически стил *sermo humilis*. Какво е характерно за този стил според Ауербах („Западната публика и нейния език“)? Че за него са достъпни широк набор от теми. Докато можем да разговаряме на различни теми, употребявайки понятия, без да ги дефинираме строго, и също така осмивайки дадени неща и възпявайки други, ние сме на територията на литературността според Ауербах. Какво обаче препречва пътя на Ауербах към литературната теория?

Може да се каже, че Ауербах има диалектически и перспективистки метод за концептуализиране на литературните процеси, но в този

¹⁷ AUERBACH, E. *Western Public and Its Language*, p. 338.

метод всичко се отнася към литературата отвън, сякаш няма вътрешни за самата литература процеси – няма литературен език, няма литературна херменевтика, тоест няма специфично литературно разбиране. Литературното се конституира около някакъв дискурсивен център – проповедта и ренесансовия среден проповеднически стил или четенето на поезия и реторизирана проза в римските приятелски общности, или революционния потенциал на литературата през Романтизма и т. н. Като млада дисциплина, каквато тя единствено е била, литературната теория държи да има някаква литературна *differentia specifica*, която да дефинира литературата. Ауербах не ѝ я дава – и за това той има своите добри основания.

И така, нашата съпоставка цели да открие оставането на дадени мислителни и изследователски на литературата извън канона на литературната теория като продиктувано от тяхното отношение към литературоведските методологии. От едната страна е Йолес с романтическа антропология и архетипни литературни жанрове, които са извънезикови но вътре-литературни. Той не подхваща литературоведска методологическа дискусия, защото жанровите архетипи, свързани със словесните жестове са вече установени. Установени от него самия. От другата страна се позиционира Ауербах с неговите извънлитературни социални фокуси на литературния дискурс, който се подчинява на логиката на историческия перспективизъм – веднъж вече кристализирала, литературата не може да бъде отменена нито езиково (например от отмирането на латинския), нито социално (например от отпъждането на нерелигиозната поезия от църквата). У Ауербах обаче също няма подхващане на методологическа дискусия, тъй като неговата позиция е да допусне в своето понятие за литература всички методологически резултати. Веднъж след като се е обособила литературата, всички символни форми са в някакъв смисъл литературни. При единия (Йолес) жанровете се формират изцяло отвътре, от отношението на човека към света (включително и на литературния свят). При другия жанровете и стиловете са с изцяло външен генезис. Какво е решението на Бахтин, което го поставя редом до Йолес и Ауербах, но и го вкарва в теорията? Да се предложат някогашни жанрове, които да реконструираме културно!

Бахтин

Следващата част на статията е посветена на това да разкрие пътищата, по които Михаил Бахтин осъществява преход от полето и метода на естетиката към философията на културата. Този преход според Тиханов се явява като преход към литературната теория. Важно е да отбележим, че ако Батин беше останал в традиционно определените полета на естетиката и философията на културата, той изобщо нямаше да успее да влезе в литературнотеоретичния канон. Това е свързано с нашето предишно твърдение, че литературната теория е склонна да се организира около някакъв преход в методите и полетата на изследване.

Двамата други протагонисти на настоящия анализ, Йолес и Ауербах, са необходими тук като примери за другите две възможности, които явно се разкриват около началото на миналото столетие: на оставане в рамките на естетиката като морфология и трансформирането ѝ в архетипална иконология в случая на Йолес и от друга страна, развиването на социология на европейската култура в случая на Ауербах. Независимо от всичките си опити да преодолее естетиката Йолес остава в нея дотолкова, доколкото смята изкуството за „доктрина за красотата, която дава значение на езика и живота“, с което той приравнява литературните разкази до митология, а литературната наука до изследване на архетипите. Той не би могъл да изследва митологията като в структурализма на Клод Леви-Строс – структурално изследване само по опозитивните напрежения. Във времето на Йолес митологията е можело да се изследва само архетипално или по някаква шпенглеровска морфология на културата. Такива архетипи са и Йолесовите жанрове. Литературата така се оказва най-съкровен израз на митологемите.

За Ауербах литературата нито е задължително израз на някаква същност, нито води задължително до социални следствия, нито пък задължително следва от дадени социални процеси. Тя обаче съпътства социалното понякога и по двата посочени начина – като причина и като следствие. Ако четем Ауербах – и според мен това е най-възхитителното в неговата социология и история на литературата – ние не можем да открием дефинитивна специфика на литературата. Или може би следното: литературата е европейско явление, свързано със средния стил и с преводите на Библията на латински и на местните езици (*volgare*). Но за проекта на Ауербах литературата съвсем не е дефинираща и задължителна. Според Ауербах не е задължителна, а според Йолес, ако имахме друг израз на наративните архетипи, литературата също нямаше да бъде необходима. Какво ще да бъде необходимо, за да станеш литературен теоретик? Донякъде парадоксално, необходимо е методите, които прилагаш, да се провалят и да влязат в спор. Тогава самата литература става не само експериментално поле, но и методологически арбитър. Методологията на литературната наука, на науката за културата и езика, трябва да бъдат разколебани и самата литература да стане толкова по-необходима – и като експериментално поле, и като източник на понятия за хуманитарната мисъл.

В монографията на Тиханов е развито следното сравнение между възгледите на Бахтин и Густав Шпет за романа:

(...) Бахтин отхвърля схемата на Лукач и еманципира романа, превръщайки го от малкото братче в литературната история в едно славно писане (*écriture*), което надхвърля ограниченията на обикновен жанр. Шпет от своя страна се придържа към старите опозиции [романтически или хегелиански, почерпени от творчеството на Фридрих Шлегел и Георг Хегел!¹⁸ – Г. И.] и признава

¹⁸ Вж.: ШЛЕГЕЛ, Фр. Писмо за романа. – В: *Естетика на немския романтизъм*. София:

ролята на романа като „негативен“ жанр. За Шпет романът е белязан от една поредица фатални отсъствия. На него му липсва „композиция“, „план“ и „вътрешна форма“ (...), което кара Шпет да се съмнява в неговата способност да произвежда сериозни, неотносителни версии на реалността. (...) Бахтин обаче преинтерпретира тази негативност като сила: романът не търпи втвърдяване и вкостеняване, неговата енергия за самоизграждане и преоткриване е неизчерпаема, неговото разнообразие пригажда и преработва обширни полета на някога скрити и пренебрегвани дискурси.¹⁹

Позицията на Бахтин напомня Ауербаховото разглеждане на възникването на литературата, но с фокус в самата литература – Бахтин разкрива социалната природа на романа и я интерпретира като силна страна на жанра. Не че романът подтиква към социални промени, нито пък ги следва отблизо. Романът всъщност е самата социалност – затова е така трудно да го разграничим от социалността. Енергията му е неограничена, защото идва директно от социалните промени както по отношение на неговите теми, така и по отношение на публиката му – романът е жанр на модерността *par excellence*. Неговата разнообразност поглъща „широки маси на дискурси, които преди са били скрити и пренебрегвани“²⁰ точно както постъпва и теорията – голямата разлика е, че докато романът асимилира „реални“ обществени дискурси, теорията възприема методите на други спекулативни дисциплини – на лингвистиката, на естетиката, на социологията... На моменти писането на Бахтин за романа звучи като апология на литературната теория.

Густав Шпет има силно влияние върху ранните фази в развитието на литературната теория особено що се отнася до смесването на поетически и научен дискурс винаги когато те бъдат подложени на литературнотеоретична интерпретация. Той създава фразата „граматика на поезията“, макар и с определен уклон на метафоричност в своята употреба на фразата. Първоначално някак метафоричната употреба на „граматика“ е по-късно подета и анализирана от Якобсон в неговата статия „Поезия на граматиката и граматика на поезията“. „Метафоричността“, наблюдавана от Тиханов, е неминуемо следствие на характера на терминологията в хуманитарните науки, на пространството между методология и материал в текстовете на литературната наука. Все пак Якобсон е онзи, който превръща търсенето на „граматика на поезията“ в същински метод или, ако бъдем по-точни, той на практика съчетава два метода ведно, а именно на лингвистиката и на реториката. Същото се отнася и за Бахтин. И Якобсон, и Бахтин са примери за методологическите преходи, които характеризират литературната теория. В случая на Бахтин преходът включва преплитането на естетика и философия на културата и трудностите в опримеряването на този преход

Наука и изкуство, 1984, с. 276–287; ХЕГЕЛ, Г. В. Фр. *Естетика*. Т. 2. София: Европа, 2004, с. 602–605.

¹⁹ ТИХАНОВ, G. Op. cit., pp. 91–92.

²⁰ Ibid., p. 92.

правят референциите към литературата необходими.

Тиханов разсъждава за прехода на Бахтин от естетика към философия на културата като за преход между две от най-влиятелните понятия на самия Бахтин: полифония и хетероглосия. Бахтин развива понятието за полифония в своята книга „Проблеми на поетиката на Достоевски“. Полифония означава диалогизъм в литературата и съвместно съществуване на различни светогледи в нея.

Всъщност най-несъвместимите елементи от материала на Достоевски са разпределени между няколко свята в няколко пълноправни съзнания, те са дадени не в един кръгзор, а в няколко пълни и равноправни кръгозора и не материалът непосредствено, а тези светове, тези съзнания с техните кръгозори, се съчетават във висше единство, така да се каже, от втори порядък, в единството на полифоничния роман.²¹

Така акцентът пада едновременно върху важноста на диалогизма в културата, но и върху моралните качества на самите персонажи на Достоевски. Изглежда като че ли полифонията се припознава като качество на добре развития обогатен характер, а не като подход към културата, който да може да съпостави високото и ниското, официалното и низовото. Въпреки това обаче следва да обърнем внимание на това, че понятията съзнание и свят не са свързани с каквито и да било личности. Те са разбирани по-скоро феноменологически. В този смисъл морализаторският произход на полифонията на Бахтин, върху който Тиханов поставя акцент, може би не е така изразен.

В „Словото в романа“ се появява терминът „хетероглосия“. Той изразява съпоставянето на различни социални равнища, свързани с езика в литературата. Галин Тиханов поставя в контраст полофонията и хетероглосията, твърдейки, че хетероглосията е по-важна за възприемането на Бахтин като значим културен и социален теоретик.

Като предлага термина „хетероглосия“ и анализира света и словото на селянина, който говори различни социолекти в различни обстоятелства, Бахтин подхожда като социолог, който иска да даде точно описание на езиковата ситуация – и не като хуманист, който е решен да възкреси гласовете, които иначе ще бъдат накарани да замлъкнат и ще бъдат изгубени в какофонията на модернизацията.²²

Тиханов привилегирова хетероглосията над полифонията, сякаш тя е по-зряла позиция, по развито социално отношение. Моето мнение е, че това не е точно така. Първо, хетероглосията не е различна от полифонията освен по това, че поставя на преден план социалния аспект. Второ, хетероглосията е важна за теорията дотолкова, доколкото тя е също и полифония – иначе хетероглосията би се превърнала просто в социологическо проучване

²¹ БАХТИН, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София: Наука и изкуство, 1976, с. 25.

²² ТИХАНОВ, G. Op. cit., pp. 102–103.

на социолектите с помощта на литературата. Проявеното внимание на Бахтин към различните социолекти не би могло да бъде неговият принос към теорията. Освен това моралните очаквания към разнородната реч на селяните в „Словото в романа“ са също толкова подчертани, колкото и в случая с моралните очаквания към героите на Достоевски. Критическият елемент в романа е онова, което има значение и което се явява важно и в двете Бахтинови понятия. Критическият потенциал на полифонията и на хетероглосията е приблизително един и същ и е свързан с изначално критическия жанр на романа.

Следователно онова, което белязва Бахтин като литературен теоретик, не е изоставянето на полифонията и сменянето на фокуса към хетероглосията. Важен е по-скоро преходът, разбираан като преплитане на естетиката с други подходи, като например етнологическото изучаване на митологията. С изследването на критическата полифония на романа, съчетано с анализ на митологичната картография на човешкото тяло, Бахтин не би могъл да се вмести в която и да било от традиционните дисциплинарни рамки. И тъкмо това го превръща в емблематичен пример за литературен теоретик. Въпросната характеристика също така го разграничава от усилията на Йолес в посока към методологически монизъм и твърде синкретичното и лишено от методологически фокус литературознание на Ауербах. Може да се каже, че методът на литературната теория е винаги в множествено число.

ЛИТЕРАТУРА

АНГЕЛОВ, А. В. Едуард Саид: критическата почит към Ерих Ауербах. – *LiterNet*, 30.11.2010, № 11 (132): <https://litenet.bg/publish11/avangelov/eduard-said.htm> (пребг. 31.10.2025). [ANGELOV, A. V. Eduard Said: kriticheskata pochit kam Erih Auerbah. – *LiterNet*, 30.11.2010, № 11 (132): <https://litenet.bg/publish11/avangelov/eduard-said.htm> (pregl. 31.10.2025).]

АНГЕЛОВ, А. В. *Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал*. София: Булгед, 2022. [ANGELOV, A. V. *Filologiya, literatura i simvolna geografiya na Evropa: Erih Auerbah, Leo Shpittser, Eduard Said, Stefan Tsvaig, Hugo fon Hofmanstal*. Sofia: Bulged, 2002.]

АУЕРБАХ, Е. Филология на световната литература. Прев. Александър Къосев. – *Пирон*, 21, 2021: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2021/09/-21-2021-Auerbach-Philology-of-World-Literature.pdf> (пребг. 31.10.2025). [AUERBACH, E. *Filologiya na svetovната literature*. Prev. Aleksandar Kyosev. – *Piron*, 21, 2021: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2021/09/21-2021-Auerbach-Philology-of-World-Literature.pdf> (pregl. 31.10.2025).]

БАХТИН, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. Прев. Константин Попов. София: Наука и изкуство, 1976. [BAKHTIN, M. *Problemi na poetikata na Dostoevski*. Prev. Konstantin Popov. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976.]

ВАРБУРГ, А. Въведение към атласа „Мнемозина“. – *Пирон*, 11, 2015: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-aby-warburg-vuvedenie-kum-atlas-mnemozina-varianti-A-B-C-D-E.pdf> (прегл. 31.10.2025). [WARBURG, A. Vavedenie kam atlasa “Mnemozina”. – *Piron*, 11, 2015: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-aby-warburg-vuvedenie-kum-atlas-mnemozina-varianti-A-B-C-D-E.pdf> (pregl. 31.10.2025).]

ВАЦОВ, Д. *Онтология на утвърждаването: Ницше като задача*. София: Изток-Запад, 2003. [VATSOV, D. *Ontologiya na utvarzhdavaneto: Nitsshe kao zadacha*. Sofia: Iztok-Zapad, 2003.]

КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. Прев. Цеко Торбов. София: Издателство при Българската академия на науките, 1967. [KANT, E. *Kritika na chistiya razum*. Prev. Tseko Torbov. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1967.]

СПАСОВА, К. *Модерният мимесис Саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. [SPASOVA, K. *Moderniyat mimesis. Samorefleksiyata v literaturata*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”. 2021.]

ХЕГЕЛ, Г. В. Фр. *Естетика*. Т. 2. Прев. Генчо Дончев. София: Европа, 2004. [HEGEL, G. W. Fr. *Eстетика*. Т. 2. Prev. Gencho Donchev. Sofia: Evropa, 2004.]

ШЛЕГЕЛ, Фр. Писмо за романа. – В: *Естетика на немския романтизъм*. Съст. проф. д-р Исак Паси. Прев. Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство, 1984, с. 276–287. [SCHLEGEL, Fr. Pismo za romana. – V: *Eстетика na nemskiya romantizam*. Sast. prof. d-r Isak Pasi. Prev. Haritina Kostova-Dobрева. Sofia: Nauka i izkustvo, 1984, s. 276–287.]

AUERBACH, E. Western Public and Its Language. – In: AUERBACH, E. *Literary Language and its Public in the Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Trans. Ralph Manheim. New York: Bollingen Foundation, 1965.

JOLLES, A. *Simple Forms: Legend, Saga, Myth, Riddle, Saying, Case, Memorable, Fairytale, Joke*. (E-book). Trans. Peter Schwartz. New York: Verso, 2017.

ТИХАНОВ, Г. *The Birth and Death of Literary Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2019.

WHAT MAKES A LITERARY THEORETICIAN: BAKHTIN BETWEEN JOLLES AND AUERBACH

Abstract. The text is dedicated to the peculiar place of Mikhail Bakhtin as a literary theorist. It relies heavily on the work of Galin Tihanov in his recent book *The Birth and Death of Literary Theory* and also formulates certain critiques of it concerning the important elements that make a literary theorist. Bakhtin is set on the background of two opposing thinkers – Andre Jolles and Erich Auerbach. While Jolles tries to impose his traditional romantic etymological method upon the whole literature and set the genres below certain key words, Auerbach is almost methodless in his attempt to draw the genesis of literature in the perspective of historically oriented sociology. Both Jolles and Auerbach found their theories on certain paraliterary genres and invest them with anthropological and civilizational value. For Jolles these are the “sim-

ple forms of narrative” and for Auerbach it is the middle preaching style or genre *sermo humilis* as a beginning of Western literature. On his part, Bakhtin manages to enter the cannon of literary theory and we shall see why. He represents the intermediate methodological position of literary theory.
Keywords: literary theory, Bakhtin, Jolles, Auerbach, Galin Tihanov, genre.

Georgi Iliev, Chief Assist. Prof. PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: joro.s.iliev@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНИ ФИКЦИИ И ХИПЕРВЕРИЯ: ГРУБО ВЪВЕДЕНИЕ

Резюме. Статията проследява генеалогията на теоретичната фикция – хибридна писателска практика, която съзнателно размива границите между философска аргументация и художествен наратив. Като отправна точка се разглеждат ранните дейности на Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) в Университета Уорик (1995–2003), чиито ключови фигури Ник Ланд и Марк Фишър институционално „пробиват“ академичния дискурс, за да инжектират в него елементи от киберпънка, окултизма и електронната музика. Чрез близко четене на текстове на Ланд, Фишър и Реза Негарестани (в частност романа есе Циклопедия) се демонстрира как понятията за хиперверие трансформира литературната фикционалност в инструмент за „реално“ културно въздействие.

В първата част статията ситуира понятието „истеричен реализъм“ (по Джеймс Ууд) като исторически фон за изкрystalизиране на теория-фикцията¹. Втората част анализира CCRU концепти като „срив“ и „гръбначен катастрофизъм“, проследявайки как те циркулират от семинарната зала към блогосферата в началото на XXI век (K-PUNK, Hyperstition, Xenosystems). Третата част изследва фигурата на хиперверието: механизъм, при който фиктивни идеи – подобни на „езиковите вируси“ на Уилям Бъроуз – се актуализират в социално-технологичната действителност. Накрая статията прилага понятието за „малка литература“ (Делюз/Гатари) – детериториализирана, колективна и неизбежно политическа – за да покаже как теоретичните фикции подкопават йерархиите между „висока теория“ и популярна култура. Заключениеето защитава тезата, че теория фикцията предлага модел за радикален писателски жест, способен едновременно да описва и да променя реалността, като възвръща на философията статута ѝ на опасна, „магическа“ практика.

Ключови думи: теоретични фикции, хиперверие, CCRU, Ник Ланд, Марк Фишър

Философията, в стремежа си да рационализира, формализира, дефинира, разграничава, да слага край на загадката и несигурността, да сътрудничи безрезервно на полицията, е нихилистична в това, че клони към неподвижното съвършенство на смъртта. Но креативността

¹ За различния френски контекст на понятието „теоретична фикция“ вж.: *The Emergence of Hyperstition in Aesthetics After Finitude*. Melbourne: re.press, 2010, p. 206–207.

не може да бъде доведена до край, който да е съвместим с властта, тъй като, ако животът не бъде потушен, контролът неизбежно трябва да се разпадне. Ние притежаваме изкуство, за да не загинем от истината (парафраза на Ницше).

Ник Ланд, „Изкуството като въстание“²

Ситуирайки теоретичната фикция в исторически план, можем да дадем предварителна дефиниция: теоретично заредена автофикция, разновидност на това, което критикът Джеймс Ууд нарича „истеричен реализъм“.³ Примери за това са автори като Томас Пинчън, Дейвид Фостър Уолъс, Дон Делило или дори Филип К. Дик, макар че последният представлява по-скоро граничен (лиминален) случай между останалите споменати писатели и разглеждания от нас обект. Най-лесната, но не и особено практична дефиниция би била неологизмът, свързващ теорията и фикцията, но поради честото им преплитане няма да се ограничаваме само до това. Цитирайки Марк Фишър, най-коректно би било да кажем, че теоретичната фикция е по-скоро срыв (meltdown⁴) на тези форми една в друга.

Има много причини някой стилистично да достигне до обекта на нашето изследване – от обезверяването спрямо академичния стил⁵ и безкрайната конкретизация (впоследствие водеща до недостъпност), каквато изисква академията, през удивлението от силата на фикцията като форма до тоталното отхвърляне на канона и формата като цяло. Така в даден момент теоретичната фикция не изглежда (особено за онези, които познават канона ѝ) толкова като жанр, колкото като определен стил на писане. Именно тук формата прониква през пролуките.

Саймън Селарс, говорейки за една от последните си книги, „Приложен балардизъм“⁶, твърди, че не я възприема толкова като жанр, колкото като тип отношение: светът е толкова хаотичен, че никога не би могъл да бъде обяснен от каквато и да е всеобхватна теория.⁷

Марк Фишър, в своята докторска теза, по-късно разширена и публикувана като книга със заглавие „Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction“⁸, споменава термина „теоретична фикция“

² LAND, N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*. Falmouth & New York: Urbanomic / Sequence Press, 2011, p. 174.

³ WOOD, J. „Human, All Too Inhuman“. – *The New Republic*, 24 юли 2000 г.

⁴ LAND, N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, pp. 441–460.

⁵ KHAYATI, M. *On the Poverty of Student Life: Considered in Its Economic, Political, Psychological, Sexual, and Particularly Intellectual Aspects, and a Modest Proposal for Its Remedy*. Detroit: Black & Red, 1973.

⁶ SELLARS, S. *Applied Ballardianism: Memoir from a Parallel Universe*. Falmouth: Urbanomic / K-Pulp, 2018.

⁷ SELLARS, S. *Applied Ballardianism*. – *Hermetic Podcast*, 20 окт. 2018 г.

⁸ FISHER, M. *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*. New York: Exmilitary Press, 2018.

над петдесет пъти (включително и в самото заглавие). Той включва голямо разнообразие от примери – от прекурсора като Жорж Батай през „Блейд Рънър“ на Ридли Скот, „Невромантик“ на Уилям Гибсън, „Изложба на зверствата“ на Джеймс Балард до „Видеодром“ на Дейвид Кроненбърг. Тук Фишър твърди, че Жан Бодрийяр е сред първите, които прихващат тази тенденция като форма на „симулакрум от трети ред“, която е тясно свързана с кибернетиката и окончателно размива разграничението между теория и фикция.⁹

Според Марк Фишър едно от последствията от тази културна промяна у Бодрийяр е именно разграждането на разграничението между конструирана фикция (наратив)¹⁰ и социална теория (критика)¹¹. Докато за философите от XX век фикцията е имала предимно илюстративна функция, теоретичната фикция от миналия и началото на новия век си поставя за цел тоталния ѝ колапс. Изпълзвайки от дебрите на постмодернизма, тя се стреми посредством фикционализирането на реалността да създаде нова такава. Теоретичната фикция има за цел ретроактивно да дивинира (пророкува) бъдещето¹², като проследява как различни фикции („weird fiction“, научна фантастика, окултни конспирации и теории, социоекономически и криптополитически предсказания) се превръщат във факти. Тя изследва как външното – онова, което идва отвъд границите на субективното и рационалното – нахлува в безпокойството на модерната модалност на креативността, проявявайки се като събития, които ортодоксалният рационализъм би отхвърлил като случайности, но които под маската на хаоса носят отпечатъка на нечие чуждо намерение.

Ключови фигури в този процес откриваме в институционално възникналия, но по-късно отхвърлен колектив CCRU. Теоретичните фикции, макар и по-често появяващи се във формата на книги, водят началото си именно от дейността на CCRU (Cybernetic Culture Research Unit – Отдел за проучване на кибернетичната култура), основан от група студенти и преподаватели във Философския факултет на Университета Уорик в края на 1995 г.¹³ Сред по-влиятелните членове на колектива са Ник Ланд, Марк Фишър, Сейди Плант, Иън Хамилтън Гран и по-късно Реза Негарестани. Освен тях можем да посочим и определена част от тогавашната блогосфера, използваща собствен набор от паралитературни похвати. Особено интересни са разговорите в коментарните им секции, понякога подписани с имена или псевдоними, но често напълно анонимни. Добре известен факт е, че академичната теория има тенденция към модуларност

⁹ Ibid., pp. 5–6.

¹⁰ Ibid., p. 40.

¹¹ Ibid., pp. 28–29.

¹² SMICEK, N. & WILLIAMS, A. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London/New York: Verso, 2015, p. 127.

¹³ REYNOLDS, S. “Renegade Academia: The Cybernetic Culture Research Unit”. – *Energy Flash* (блог), 3 ноем. 2009 г.: <https://energyflashbysimonreynolds.blogspot.com/2009/11/renegade-academia-cybernetic-culture.html>.

и структурни сглобки – нещо, което не е типично за художествената литература, освен в някои специфични случаи като дневниците на Кафка, които ясно разкриват използваните от него похвати, или колаборативното наследство на Лъвкрафт.

Хауърд Филипс Лъвкрафт е майстор на спекулацията, насочена не към свръхестественото, а към свръхнормалното – радикалната нечовечност на материалния свят, която неговото време постепенно изважда наяве. Влиянието му върху теоретичните фикции и връзката с CCRU са явни, особено при Негарестани и неговите „телурични демонологии“, призоваващи безмозъчната материя на Хтил.

Отвъд издателската и писателската практика колективът има за своя цел върла интердисциплинарност, която избягва стандартите на академичните среди. Чрез мултидисциплинарни лекции, включващи музика, четения, колективно писане и създаване на фиктивни колаборатори, както и вече добре известните експерименти на Ник Ланд с амфетамини, колективът CCRU вероятно представлява един от най-добрите примери и синтети на 90-тарския киберпънк ноар. Вместо да претендират за „разбиране“ на свят, в който технологиите размиват всички граници и индивидуалността се поддържа от културата на капитализма, установила се след края на Студената война, CCRU изместват теорията в регистъра на фиктивното. Целта е да се приближат максимално до своята област на изследване – едновременно магнетично очевидна, но и недостъпна за традиционните аналитични инструменти на академичната докса.

Окултура

В текст от 16 април 2005 г., публикуван в блога му K-PUNK със заглавие „Why K?“, Марк Фишър предлага кратко и неформално обяснение не толкова на въпроса „Какво?“, а по-скоро на въпроса „Защо?“ съществуват теоретичните фикции. Той обобщава това обяснение в седем кратки точки:

1. Блогосферата е място (към момента на писане – единственото такова), където дискурсът, започнал от музикалната преса и художествените университети (доста замрял към времето на писане на този текст), все още съществува. Така интернет пространството остава едно от малкото места, където може да се обсъжда киберпънкът – комбинацията между популярна култура и не толкова популярна теория.

2. Академията е мястото, където теоретичната амбиция умира — както тогава, така и сега.

3. CCRU се оформя във враждебни условия като посредник между популярната култура и абстрактната теория, като ключови фигури като Ник Ланд и Кодво Ешон изграждат мост между тези иначе изолирани сфери.

4. Терминът „k-punk“, въведен от CCRU, представя, киберпънка като децентрализирана културна тенденция, която оперира извън традиционните рамки. Тук теоретичните фикции, или „пълптеорията“ според израза на Фишър,

оперира не като теория върху популярната култура, а като теория чрез нея.

5. Понятието „киберпънк“, изписвано с „к“ (а не със „с“), се разглежда от CCRU не толкова като фиксиран литературен жанр, колкото като дистрибутиране на културна тенденция, породена от навлизането на нови технологии.

6. Развитието на евтини и достъпни инструменти за културна продукция – синтезатори, уебблогове и т. н. – позволяват на една неелитистка пънкинфраструктура да просъществува.

7. Появата на нови достъпни технологии върви ръка за ръка с тоталната експлоатация в посока либидинален психоконтрол, което днес се наблюдава в масовата централизация на интернет платформите, реакция срещу малкия и личен интернет на миналото, както и алгоритмичния контрол на модерните социални мрежи.¹⁴

Още тогава всичко свързано с CCRU бива отлъчено от официалната академия, въпреки че голяма част от агентите му все пак успяват да изкарват прехраната си там. Самият Фишър, който преподава предимно на млади хора, както и всеки колега с малко опит като учител или лектор, е наясно с това колко е трудно в днешно време да накараш някой да седне да чете, камо ли да обикне, да речем, един Кант.¹⁵

В по-широк контекст можем да проследим как наследството на колектива се разгръща чрез блогосферата – един от ключовите терени за развитие на нови форми на критическо писане. Още в началото на XXI век фигури като Марк Фишър, чиято дейност е тясно свързана с CCRU, превръщат личните си блогове в платформи за генериране на нова критическа енергия, съчетаваща философия, културна теория и популярна естетика.

K-PUNK (блогът на Марк Фишър), лейбълът Hyperdub (на Стивън Гудман), Cold Me (на Реза Негарестани), Xenosystems (на Ник Ланд), както и самият сайт на CCRU съществуват паралелно в колегиална мрежа. Въпреки различните интереси на участниците тази мрежа успява да се фокусира върху пресечните точки между академична теория, технонаука, окултизъм и популярна култура.¹⁶ Повечето от тези сайтове днес съществуват единствено под архивна форма¹⁷ или в полуразруха, но въпреки това те остават ключови документи на една епоха, в която блогингът служи като платформа за академици, пишешци кратки текстове в стил, съчетаващ философска терминология с културен жаргон и лична рефлексия.

¹⁴ FISHER, M. Why K? – *K-PUNK* (блог), 16 апр. 2005.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Създадено през 2006 г., списание “Collapse” заобикаля академичните рестрикции, обединявайки философи, учени, артисти и писатели, за да може строгата мисъл да се развива извън университетските рамки. Отхвърляйки дисциплинарните граници и култивирайки истински „асамбляж“, то показва, че философията процъфтява, когато бъде освободена от тесните институционални структури. Повече информация в: BRYANT, L., SRNICEK, N., HARMAN, G. (eds.). *The Speculative Turn*. Melbourne: re.press, 2011, p. 6.

¹⁷ Екземпляри могат лесно да бъдат намерени чрез онлайн услугата Wayback Machine, както и архиви, поддържани от фенове.

Четейки тези блогове (и особено техните коментарни секции) паралелно, можем да проследим как протоформите на много от по-късно важните фигури пишат коментари под кратки, ударни постове, които впоследствие се превръщат в цялостни теоретични трудове.

Наред с добре познатите постмодерни фигури, често цитирани от CCRU – като Делюз и Гатари, Бодрияр, Лиотар и други – откриваме препратки към по-обскурни лица: Даниел Баркър, Парсани, Ехидна Стилвел (от MVU, Мискатонският виртуален университет в Масачузетс¹⁸), Петър Виспаров (също от MVU), Архитектоничният Орден на Есхатона¹⁹ и изкуствения интелект Axsys²⁰. Общото между тези „герои“ е, че макар и присъстващи под формата на цитати и препратки в трудовете на CCRU, всички те са фиктивни. Дори в случаите, когато под тези имена има публикувани текстове, те не функционират като традиционни авторски подписи, а като канали за проявление на образи, излъчвани от анонимни оператори, скрити зад маски, псевдоними и аватари – фигури, които все по-трудно се разпознават в разлагания се жаргон на дигиталната идентичност.

Професор Даниел Чарлс Баркър, според собственото си описание, дадено от CCRU, е преподавател по анорганична семиотика в Кингспорт Колидж (MVU) от 1992 г. Представен е като изключително разностранен интелектуалец с постижения, обхващащи широк спектър от дисциплини: науки за живота и Земята, архекултурни изследвания, математическа семиотика, анатомична лингвистика и информатично инженерство.²¹ След като е обучаван като криптограф в началото на 70-те години на миналия век, Баркър посвещава живота си на декодирането на древни писмености, квазибиотични остатъци и абнормални минерални структури.

В контекста на творчеството на Ник Ланд фигурата на д-р Баркър функционира като (пре)носител на хиперверия – персонаж, който тайно „трафикира“ по-опасни негови теории като геотравматика²², тикнотация²³ и гръбначен катастрофизъм²⁴. Последната от тези идеи впоследствие е подхваната и развита от Джейсън Мохагех в проникателната му книга със същото заглавие.²⁵ Баркър първоначално се появява в ранните блог публикации на Ланд, а по-късно бива напълно разработен като герой в псевдоинтервюто „Баркър говори“.²⁶

¹⁸ Името „Мискатонски виртуален университет“ (MVU), въведено от CCRU, е препратка към едноименния фиктивен университет в трудовете Лъвкрафт.

¹⁹ *CCRU Writings 1997–2003*, Time Spiral Press, 2015, pp. 55–60.

²⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹ *Ibid.*, pp. 114–118.

²² MACKAY, R. “A Brief History of Geotrauma”. – *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*. Brooklyn: punctum books, 2014, pp. 15–38.

²³ *CCRU Writings 1997–2003*, p. 336.

²⁴ *Ibid.*, pp. 116–117.

²⁵ MOYNIHAN, T. *Spinal Catastrophism: A Secret History*. Falmouth: Urbanomic, 2020.

²⁶ *CCRU Writings 1997–2003*, pp. 114–118.

По линията на геотравматиката откриваме подобна операция и в друг ранен пример за теоретична фикция – глава трета, озаглавена „10 000 г. пр. Хр. – Геологията на морала (за кого се взема Земята?)“ от втория том на „Капитализъм и шизофрения“ на Делюз и Гатари²⁷. В този текст авторите „превземат“ професор Чалънджър (герой от роман на Артър Конан Дойл²⁸), използвайки го като проводник за собствените си геотравматични разрези в тялото на философската традиция. Подобни мътни маневри не са чужди на историята на философията – един от класическите примери е философската фикция „Тъй рече Заратустра“ на Фридрих Ницше²⁹.

Още по-силов пример за „самосглобяваща се“ фикция е фантомният арабски маг Абдул Алхазред и неговият „Некрономикон“ – окултен палимпсест, който, както показва С. Т. Джоши, възниква като чиста мистификация, но чрез постоянни препечатки и неточни преписи³⁰ в една мрежа от апокрифни версии, където липсата на „оригинал“ само множи копията. Той е хибрид между древна история, наръчник на заклинателя и окултни практики, стигаща до пълновластна матрица от митологии.

Тази логика на липсата-като-примамка продължава в игрите с алтернативна реалност (ARG) – интерактивни наративи-разследвания, започващи като текст и разкриващи се в мултиформатната мрежа, където самият читател става (съ-)автор и съучастник на постоянно разрастваща се загадка.

Такъв е и *Ong's Hat* – псевдо-New Age туристически брошурен „пътеводител“ (*Ong's Hat: Gateway to the Dimensions!*), маскиран като реклама на отшелническата секта Moorish Science Ashram. Разпращан по пощата под формата на mail-art, изтекъл в BBS-и³¹ и ранни сайтове, той често се посочва като ранен прото-ARG, защото се поддържа в активност от самото разследване на читателите, които търсят „Яйцето“, за да осъществяват междуизмерни скокове. Авторът Джоузеф Матени го обявява за „субверсивен начин да върнем разказа на хората“³² – дори намигайки чрез споменаването на тайното общество „Градината с разклоняващите се пътеки“³³.

²⁷ DELEUZE, G., F. GUATTARI. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 39–42.

²⁸ В разказа „Когато земята извика“ (А. К. Дойл, 1928 г.) проф. Чалънджър пробива земната кора, предизвиквайки „крясък“.

²⁹ НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра*. София: Христо Ботев, 1990.

³⁰ Вж.: JOSHI, S. T. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2014, pp. 71–73, където Джоши проследява как преписът на Е. Х. Прайс изменя цитатите от „Некрономикон“ и налага редакции, които Лъвкрафт отново коригира в „През портите на Сребърния ключ“.

³¹ BBS (bulletin board system) – форма на електронно табло, осъществимо чрез свързване на компютри по телефонна линия; предшественик на интернет, използван през 80-те и 90-те години на XX век.

³² J. FLORES, „Ong's Hat and the Construction of a Suspicious Model Reader“. – *Hortus Semioticus*, 9 (2022), pp. 103–120.

³³ В брошурата фигурира тайно общество „Градината с разклоняващите се пътеки“ и

Циклопедия

В „Циклопедия“ Реза Негарестани – подобно на Балард, но във философски регистър – картографира разпадането на вътрешния ландшафт на Близкия изток (неговата петрополитика и езотерична археология) в тотална система с космически мащаб. Тук теорията не е просто инструмент за интерпретация, а самостоятелна сила, която се разгръща като разлом в реалността. Романът започва като автофикция във второ лице: героинята среща автора, за да получи ръкописа, преди текстът да се разтвори в барокова теоретична плътност. Успоредно с това в бележките под линия протича хронологично невъзможна кореспонденция, довела до откриването на ръкописа. Единствената слабост на книгата е, че теоретичната и фикционалната плоскост остават относително разглобени: „фикционалното“ (не толкова кратките бележки за Парсани, археолог окултист и теоретик, колкото началният разказ за откриването на странния текст от интернетен девиант) не успява напълно да проникне в по-късния теоретичен многоглас.

Въведението на книгата е написано от Кристин Алвенсън³⁴ – съпругата на Реза, с когото се запознава при необичайни обстоятелства, макар и не толкова необичайни, колкото описаните в самата книга. Въведението ѝ може да бъде дефинирано по-скоро като теоретична фикция, където последващия текст по-скоро клони към фиктивна философия. Типично за така наречената *weird fiction* (странна фантастика) въведението се смята за намерен от нея текст, който пък в самия себе си съдържа части от текста на Харман Парсани („Обезличавайки Древна Персия“, фиктивен несъществуващ текст), но също и разговори между неидентифицирани герои и Реза (някои от които са взети от блоговете *Hyperstition* и *Cold Me*). В текста също намираме криптиран разговор между Реза и жена му в бележките под линия.³⁵ От тях не разбираме дали героя Реза е чел, ръкописа намерен от Кристин, след или преди тя да го публикува, въпреки че реалната му публикация е в самата книга, която четем. От друга страна, героят на Парсани, възплъщаващ академично-еретичните идеи на Реза, тук започва вече да живее собствен живот.

Тази игривост е доста позната в историята на литературата (текст в текст, случайно намерени ръкописи, фиктивна архивна дейност и т. н.), придавайки автентичност или валидност отвъд самия текст. Но в сегашния случай имаме опит отвъд тази игривост с литературната легитимност. За разлика от постмодерната метафикция, която поставя под въпрос самата граница между текст и реалност, теория-фикцията настоява, че фикционалното може да има реална теоретична ефективност именно

устройство „Метафазова пишеща машина“, алюзии към Борхес и „Махалото на Фуко“.

³⁴ ALVANSON, K. „Incognitum Hactenus“. – In: NEGARESTANI, R. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*, pp. ix–xx.

³⁵ Стр. 11, 37, 39, 61, 67 (и др.) в: NEGARESTANI, R. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*.

чрез механизма на хиперверието. Казано по друг начин, тя е опит как историята и наративите не функционират като начала, бивайки повлияни от тези анонимни материали, въздействието и онова, което го поражда, биват разложени един в друго. Това нашиване на истина и фикция, това наслагване на истории, е опит върху това как самите материали създават нас (оттук и фразата от симпозиума, съпътстващ книгата: „Реза Негарестани не съществува, той е измислен за целта на книгата“). Вместо хитрини на автотекстуалността, теоретичните фикции са по-скоро начин да се покаже как сме съучастни с тези текстове, с референциите ни и с нашата лична история на академична дейност. Налице е книга като реален, физически носител, чието съществуване не може да се отрече, но в нея се съдържа фикция, коментираща друга фикция. Всичките тези истории се борят една с друга, за да инфектират взаимно собствените си реалности, успоредявайки фикциите с установените теории, чертаейки бъдеще за читателя, което не е определено, а тепърва ще бъде преживяно чрез не-вяра.³⁶

В последното десетилетие се наблюдава своеобразно възраждане на постмодерните теории от 1980-те и 1990-те години в рамките на мейнстрийм мисленето. В този контекст трудът на Жан Бодрияр „*Войната в Залива*“ може да бъде разглеждан като лиминален образец, демонстриращ синтез между аналитична техника и стилистика, ситуирани по-близо до теоретичния полюс на това идейно семейство – тенденция, която впоследствие се радикализира във вече каноничния пример за теоретична фикция, „*Циклонопедия*“. Първият текст, публикуван през 1991 г., търси истината за войната не толкова в баналността на нейната жестокост, колкото в хитростта на медийното ѝ представяне. Това е именно онова, което Стивън Гудман определя като военно-развлекателен комплекс – публичното разбиране за войната-като-образ, или в терминологията на Бодрияр, симулакрум от трети тип. Така кадрите на ракетни удари, ремиксирани с тези на Саддам Хюсеин, бягащи иракчани и войници с авиаторски очила се оказват за повечето потърпевши по-устойчиви в паметта от самата материална реалност на конфликта – студентите тела, както на жертвите, така и на металния корпус на Lockheed F-117 Nighthawk (щурмови самолет „нощен ястреб“).

Хиперверието и функцията на „хайпа“

Без съмнение става дума за лудост – но прецизно изчислена лудост, особено когато я разглеждаме през призмата на нейното културно наследство. Философската научна фантастика, постистеричната или постпараноидната литература, както и разширената автофикция често

³⁶ „Бъроуз и Интерзоната – две реалности си оспорват надмощие и техният сблъсък довежда до идеята за програмирана от агенти среда, която всъщност е вирусната среда на езика, гласовете, които диктуват на автора, че намеренията му имат друго, символно измерение (детериториализация)“ (Ф. Стоилов в личен разговор – София, 24.06.2025).

пропускат фундаменталното в теоретичната фикция. Именно затова тук ще се съсредоточим върху един от основните ѝ механизми – хиперверието.

Хиперверието е неологизъм, съставен от думите „хипер“ и „суеверие“, описващ механизма на проява на успешни идеи в културните наслоявания. Подобно на концепцията за мемовете на неодарвиниста Ричард Докинс хиперверията оперират на по-дълбоко – дори генетично – ниво, оказвайки влияние върху посоката, в която се развива културата. За разлика от мемовете обаче хиперверието не просто циркулира, а описва определена техника на идео-генерация. То представя както ефектите, така и механизмите на едно апокалиптично постмодерно „постепенно премахване“ или „стопяване“³⁷ на културата.

CCRU откриват нишката на хиперверието в труда на Уилям Бъроуз³⁸ и по-конкретно псевдотеорията му за езика. Доколкото ми е известно, следният цитат е първият случай, в който той подхващата тази теория:

Думата сега е вирус. Някога вирусът на грипа може да е бил здрава белодробна клетка. Сега той е паразитен организъм, който нахлува в белите дробове и ги уврежда. Думата някога може да е била здрава нервна клетка. Сега тя е паразитен организъм, който нахлува и уврежда централната нервна система. Съвременният човек е изгубил възможността да мълчи. Опитайте се да спрете субвокалната си реч. Опитайте се да постигнете дори десет секунди вътрешна тишина. Ще се сблъскате със съпротивляващ се организъм, който ви принуждава да говорите. Този организъм е словото. В началото беше словото. В началото на какво точно?³⁹

Вирусите не се стремят просто да унищожат своя преносител, а да преконфигурират неговото поведение с цел собственото си разпространение. Унищожението на даден вирус идва едва след като модулацията, репликацията и експанзията му сатурират своята среда до степен, в която тя изчезва заедно с него. За разлика от тях езикът функционира по паразитно-симбиотичен начин чрез самите нас, модифицирайки собственото ни поведение. Можем да си го представим като инструмент — единственият, който е напълно слят с нас, физически вграден в телата ни (това, което Ник Ланд нарича „гръбначен катастрофизъм“⁴⁰).

Друг вектор на хиперверието е именно колективния характер на писането. В текста си „Как фикциите стават хиперверия“, публикуван за първи път през 2004 г. в колаборативния блог Hyperstition, Линда Трент сравнява Лъвкрафт (любим хиперверен преносител не само на CCRU, но също така на Делюз и Гатари) и Толкин:

³⁷ LAND, N. „Meltdown“. – *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, pp. 441–459.

³⁸ „Lemurian Time-War“. – *CCRU Writings 1997–2003*, p. 24.

³⁹ BURROUGHS, W. S. *The Ticket That Exploded*. Rev. ed. New York: Grove Press, 1994, pp. 49–50.

⁴⁰ LAND, N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, p. 502.

Ако Лъвкрафт остава архетип на хиперверния практикант, то е именно защото неговите фикции отдавна са се еманципирани от своя автор. Едно произведение навлиза в хиперверно състояние, когато вече не може да бъде възприемано като продукт единствено на индивидуалното въображение. Авторът престава да бъде окончателният авторитет на собственото си творчество. В този контекст възниква въпросът, поставен с пълна сериозност от един привърженик: защо Лъвкрафт се придържа към преструвката, че сам е изобретил Некрономикона?⁴¹

Трент предлага два аргумента в подкрепа на това твърдение:

1. Фиктивната система на Лъвкрафт е отворена за колаборация.

Примери за това са автори като Дърлет, Аштън Смит, Лъмли, Кембъл и други, които разширяват и надграждат неговата митология.

Стивън Кинг представлява отчетлив контраст. Нека само се замислим за начина, по който той алегоризира страховете си относно присвояването на собствените му фикции от читателите – например в романите Тъмната половина и Мизъри.

2. Практическото внедряване на фиктивната система.

Използването на системата на Лъвкрафт в магически обреди от страна на окултиста Кенет Грант е пример за тази характеристика. (Настояването на Грант да третира вселената на Лъвкрафт като реална предизвиква раздразнение поне при един ортодоксален кроулианец. Този аспект предполага не толкова преживяване на самата теория, колкото на производната ѝ фикция.)

Същата Линда Трент, доколкото ми е известно, не съществува отвъд колаборативните текстове на CCRU. Може само да се предполага дали тази поредна кукла от месо, съживена от тях, не е паралелен персонаж на Негарестани или Ланд, самите те участващи в коментаторската секция на тази публикация в блога.

Ако пред-кантовата лудост е тип обладаване от демонични или ангелски сили, то кантовата лудост се превръща в прекомерна човечност. Ако приемем Кант за архиврага на спекулативния реализъм (с когото много от гореспоменатите лица също са обвързани), тогава спекулативният акт на теоретичните фикции се превръща в бягство отвъд човешките сетивни граници, изискващ вид лудост – свръхразумност, която разкрива хаоса на базовата реалност. Ланд, пишейки философия от името на бруталността стои начело на тези посегателства и блитцатаки над Кантовата критика, окончателно завръщаща се под немъртвата форма на T-1000.⁴²

⁴¹ TRENT, L. "How Do Fictions Become Hyperstitions?" – *Hyperstition* (блог): <http://hyperstition.abstractdynamics.org/archives/003345.html>.

⁴² Моделът T-1000 от филма „Терминатор 2: Страшният съд“ (реж. Джеймс Камерън, 1991) представлява андроид, изработен от регенеративна и миметична полисплав от течен метал. Ланд дава пример за функцията на хиперверието с въпросния терминатор, който е изпратен от бъдещето, за да промени миналото. Вж.: LAND, N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*, p. 502.

Обратни връзки

Връщайки се към темата за теоретичната фикция, можем да поставим въпроса: не е ли тя просто измислена, „фиктивна“ философия? Един вид декоративен елемент, създаден от непрофесионалист, който служи само като мизансцен — фон за разказ без собствена концептуална тежест, някакъв вид двойна баналност. Грешката в подобно мислене става видима, когато разгледаме разликата между суеверието и хиперверието. Докато първото може да влияе върху поведението ни, то остава латентно и неактуализирано в реалността. Хиперверието, напротив, се характеризира именно с това, че се актуализира.

Ако суеверието може да ви накара да мислите, че да счупите огледало, носи лош късмет, и впоследствие да ви накара да се държите изключително внимателно, когато местите огледала, то това няма да направи огледалото прокълнато. Огледалото може да играе ролята на плацебо и да ви се случи злополука в идните седем години, причинена от параноята, свързана със счупването на огледалото. Проклятието от счупеното огледало е виртуално реално, но не актуално: то съществува като реално поле от културно-символични потенциали (в дельоззианския смисъл), без самото огледало да бъде „обективно“ прокълнато. Дори когато страхът от проклятието предизвика поведение или събития, подобни на самото проклятие, това не прави ретроактивно огледалото или субекта прокълнат. Тук проличава разликата между суеверие и хиперверие: докато всяка идея може да произведе ефекти в света, само хиперверието притежава механизъм на самоактуализация.

Суеверията остават на нивото на виртуалното – те могат да влияят върху поведението, но не преминават към самостоятелна актуализация. Хиперверието, напротив, се реализира чрез обратни връзки, които го превръщат в материална и социална действителност.

Следователно, ако суеверието поражда злополука, но не и прокълнато огледало, то хиперверието се актуализира — не просто като каприз на поведението, а като способ за собствената си реална проява:

Бъроуз визира писането, само по себе си изкуство, не естетически, а функционално — или казано по друг начин, магически — където магията е определена като употребата на символи с цел продуциране на промени в реалността.⁴³

Добър пример тук е този с космическото пътуване. Идеята за космически пътешествия присъства в езика ни от хилядолетия — от митовите за небесни божества до романите на Жул Верн и Хърбърт Уелс. Тази идея достига своята кулминация в историческото осъществяване на космическите полети от Юрий Гагарин насетне. Космическият кораб

⁴³ CCRU Writings 1997–2003, p. 25.

представлява изключително мощен вид хиперверие, чиито обратни връзки преминават през икономиката, геополитиката, научната фантастика, военно-индустриалния комплекс, митологията и технологията; аналогичен пример е и двигателят с вътрешно горене.

Докато суеверието остава само виртуално, хиперверието се определя от своята актуализация чрез преносители. Хиперверията не са съзнателни като нас – дотолкова, доколкото не разглеждаме един вирус като съзнателен, той няма интенционалност, а представлява механична, псевдоавтономна система. Дадено хиперверие се превръща в хиперверие единствено ретроактивно – в зависимост от това дали се е актуализирало. Обратните връзки между технология, икономика, философия и научна фантастика се адаптират към променящата се културна среда също толкова, колкото и ние се адаптираме към нея, очаквайки нейните актуализации. Тези идеи се борят за място в миметичната културна сфера на нашето колективно несъзнавано. Теоретичната фикция е именно носител на такива обратни връзки.

Суеверието се подхранва от вяра, докато хиперверието действа на принципа на не-вярата. Идеята за пътуване в космоса съществува много преди своето актуализиране, очаквайки да се „закачи“ за конкретен конструкт – технологичното съревнование между Изтока и Запада по време на Студената война. Хиперверието няма нужда да бъде поддържано от вярата – то само се сглобява от несвързани дадености. Модерният, по-активен феномен на „хайпа“ е антипод на пасивния характер на религиозната вяра, запазен в рационализма.⁴⁴

Теоретичната фикция като малка литература

В обстойния си труд *Theory-Fiction and Other Genres*⁴⁵ Саймън О'Съливан посочва, че теоретичните фикции могат да бъдат разглеждани като това, което Делъоз и Гатари (нашите постоянни партньори в тази конспирация) наричат „малка литература“. С оглед на техния съвместен труд върху Кафка тук ще цитирам дословно първото изречение от всеки параграф в трета глава „Какво представлява една малка литература?“:

1. Нейната първа характерна черта във всеки случай е, че тук езикът е повлиян от силен коефициент на детериториализация.
2. Втората характерна черта на малките литератури е, че в тях всичко е политика.
3. Трета характерна черта на малаката литература е, че при нея всичко добива колективна ценност.⁴⁶

⁴⁴ CARSTENS, D., N. LAND. “Hyperstition: An Introduction”. – *Orphan Drift Archive*, 2009: <https://www.orphandrifarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction/>.

⁴⁵ O'SULLIVAN, S. *On Theory-Fiction and Other Genres*. Cham: Palgrave Macmillan, 2024, pp. 16–36.

⁴⁶ ДЕЛЪОЗ, Ж., Ф. ГАТАРИ. *Кафка. За една малка литература*. София: Сонм, 2009, с. 28–30.

Езикът на теоретичните фикции е детериториализиран по два начина – първо чрез техническия жаргон, наложен в академичния сектор, и второ чрез масовизирането на техно-научния жаргон, вкоренен в неолиберализма. Затова нейният езиков гамбит се разиграва на същото поле, на което се водят атаки от типа на „скандала Сокал“.⁴⁷

Теоретичните фикции са първоначално политизирани, защото трафикират идеи както вътре, така и извън университета.⁴⁸ Тази политизация се дължи не само на техния автофиктивен характер, но и на пряката им връзка с множество контракултурни практики от края на XX век. Не на последно място, тяхната мултиформатност и вирулентност при създаването на културни артефакти усилват този ефект. Техните преносители са своеобразни „качащи“ — трафиканти на „сух материал“.

И накрая, теоретичните фикции – не непременно колективни трудове, но почти винаги възникващи в среда на кросполинация и тясна свързаност между теоретичния регистър и мултидисциплинарността – неизменно оказват влияние върху средата, крайната си дестинация и режимите, в които оперират. Всичко това е присъщо на една „здравословна“ академия. Те често се мобилизират⁴⁹ извън академията и в граничните пунктове между различни дисциплини, попадащи под чадъра както на хуманитаристиката, така и на STEM. Размивайки тези граници, техният жест надхвърля рамките на традиционната философия, нейните институции, механизми и прочее. Теоретичните фикции ненавиждат целия „език на господарите“.⁵⁰

Заклучение

Отнасяйки се към идеите на CCRU, можем да кажем, че Уилям Бъроуз разбира писането – а и изкуството изобщо – не естетически, а функционално, „магически“: магията е употребата на знаци с цел промяна на реалността. Наред с Дж. Г. Балард той е фундаментален предвестник на теоретичната фикция в кибернетичния ѝ регистър, както и на самата идея, че фикциите могат да оказват директен ефект върху света.

В известен смисъл появата на теоретичната фикция маркира предела на литературната критика и – поне според Фишър – на самата литература като обект. Следвайки анализа на Маршал Маклуън върху Уилям Бъроуз, днес вече е почти невъзможно литературата да бъде изследвана като автономна форма, защото режимът на „електрическо съучастие“ размива

⁴⁷ SOKAL, A., J. BRICMONT. *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*. New York: Picador, 1999.

⁴⁸ Хиперверното мислене в политическото поле може да се проследи в: *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work* (Srnicsek & Williams, 2015) и *The Xenofeminist Manifesto* (Laboria Cuboniks, 2015), както и в съчиненията на Къртис Ярвин.

⁴⁹ O'SULLIVAN, S. *On Theory-Fiction and Other Genres*, p. 20.

⁵⁰ DELEUZE, G., F. GUATTARI. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, p. 26.

границите на всяка дисциплина.⁵¹

Има ли изход от безкрайната импотентност на модерната философия, понастоящем сведена до състояние на констативен коментар – с други думи, до тотална смърт на представата, че идеите могат да бъдат опасни, активни и да водят до качествена промяна в света, който ги е породил? Съществуват ли анонимни автори, т.е. такива, които дори не пишат, а просто живеят теориите си в мрежовото свързване на съдбата само за да бъдат наблюдавани от воайори-некроманти, чакащи тяхната смърт, за да ги съживят под формата на вторичен паразитен труд? Не е ли модерната академия именно този паразит за малкото още пишещи автентичен труд и събрали силата да се изолират достатъчно, но едновременно имащи ясна представа за това къде ще завърши тяхното съобщение?

Хиперспециализацията е нормална академична тенденция и наивно би било да твърдим, че бароковият максимализъм на теоретичната фикция ѝ е чужд. Но именно из недрата на институцията – преди тя окончателно да бъде напусната – теоретичната фикция действа като средство за елиминиране на установен авторитет⁵² и за радикално приравняване на перспективите (по Ларуел⁵³). Така се оказваме в демократизирано поле, където йерархията между „висока“ и „масова“ култура пречи единствено на искрено експерименталния труд.

Теоретичната фикция, както я виждаме при Негарестани, но и при Бодрияр, Бъроуз и CCRU, е не просто жанрова игра, а нов режим на мислене, който разрушава границите между теорията и фикцията, между философията и магията. В „*Циклопедия*“ това става чрез „съпричастността с анонимни материали“ – размиването на реални и фалшиви документи, което трансформира самото писане в ритуал, подобен на концепцията на Бъроуз за магията като „използване на знаци за промяна на реалността“. Този процес води не просто до разклащане на академичните норми, а до цялостен отказ от тях. Както Бодрияр преминава от традиционна социална теория към теория-фикция, така и Негарестани изоставя философската система в полза на вихров разказ, който се самоунищожава в стремежа си да изложи ужасяващите механизми на реалността.

С това идва и въпросът за въздействието на тези текстове – докато академичната философия остава в капана на самореференциалния коментар, теория-фикцията настоява за реално въздействие, за магическа

⁵¹ MCLUHAN, M. *Notes on Burroughs*. – In: *Media Research: Technology, Art, Communication*. Edited by Michel A. Moos. Amsterdam: G + B Arts International / Routledge, 1997, pp. 86–87.

⁵² O'SULLIVAN, S. *On Theory-Fiction and Other Genres*, p. 31.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

ефективност на текста. Тя не просто описва или анализира, а извършва операции върху самото мислене на читателя, често превръщайки го в съучастник в конспирация, която може би не съществува, но със сигурност действа.

ЛИТЕРАТУРА

ДЕЛЪОЗ, Ж., Ф. ГАТАРИ. *Кafka. За една малка литература*. Прев. Тодорка Минева. София: Сонм, 2009. [DELEUZE, G., F. GUATTARI. *Kafka. Za edna mal-ka literatura*. Prev. Todorka Mineva. Sofia: Sonm, 2009.]

НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра*. Прев. Жана Николова-Гълъбова. София: Христо Ботев, 1990. [NIETZSCHE, F. *Tai reche Zaratustra*. Prev. Zhana Nikolova-Galabova. Sofia: Hristo Botev, 1990.]

РАУНИГ, Г. *Дисемблажа*. Прев. Жарко Трајаноски. Скопие: Пунктум, 2024. [RAUNIG, G. *Disemblazha*. Prev. Zarko Trajanoski. Skopie: Punktum, 2024.]

BECKETT, A. Accelerationism: How a Fringe Philosophy Predicted the Future We Live In. – *The Guardian*, 11 May 2017.

BRITS, B., GIBSON, P., IRELAND, A. (eds.). *Aesthetics after Finitude*. Melbourne: re.press, 2016.

BRYANT, L., SRNICEK, N., HARMAN, G. (eds.). *The Speculative Turn*. Melbourne: re.press, 2011.

BURROUGHS, W. S. *The Ticket That Exploded*. Rev. ed. New York: Grove Press, 1994.

CARSTENS, D., N. LAND. Hyperstition: An Introduction. – *Orphan Drift Archive*, 2009: <https://www.orphandrifarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction/> (seen 20.06.2025).

CCRU Writings 1997–2003. Falmouth: Urbanomic, 2017.

DELEUZE, G., F. GUATTARI. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DELEUZE, G., F. GUATTARI. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. D. Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

FISHER, M. *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction*. New York: Exmilitary Press, 2018.

FISHER, M. Why K? – *K-PUNK* (blog), 16 Apr. 2005: <https://k-punk.org/post/345678/why-k> (seen 20.06.2025).

FLORES, J. Ong's Hat and the Construction of a Suspicious Model Reader. – *Hortus Semioticus*, 9, 2022.

JOSHI, S. T. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*. New York: Hippocampus Press, 2014.

KHAYATI, M. *On the Poverty of Student Life*. Detroit: Black & Red, 1973.

LAND, N. *Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007*. Falmouth & New York: Urbanomic / Sequence Press, 2011.

LAND, N. “Nomadic Trajectories,” Pli. – *The Warwick Journal of Philosophy*, vol. 7 (1998).

MACKAY, R. A Brief History of Geotrauma. – In: *Leper Creativity: Cyclonopedia Symposium*. Brooklyn: punctum books, 2012.

MCLUHAN, M. *Notes on Burroughs*. – In: *Media Research: Technology, Art, Communication*. Edited by Michel A. Moos. Routledge, 1997.

MOYNIHAN, T. *Spinal Catastrophism: A Secret History*. Falmouth: Urbanomic, 2020.

NEGARESTANI, R. *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials*. Melbourne: re.press, 2008.

O’SULLIVAN, S. *On Theory-Fiction and Other Genres*. Cham: Palgrave Macmillan, 2024.

REYNOLDS, S. Renegade Academia: The Cybernetic Culture Research Unit. – *Energy Flash* (blog), 3 Nov. 2009: <https://energyflashbysimonreynolds.blogspot.com/2009/11/reegade-academia-cybernetic-culture.html> (seen 20.06.2025).

SELLARS, S. *Applied Ballardianism: Memoir from a Parallel Universe*. Falmouth: Urbanomic / K-Pulp, 2018.

SOKAL, A., J. BRICMONT. *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals’ Abuse of Science*. New York: Picador, 1999.

SRNICEK, N., A. WILLIAMS. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London & New York: Verso, 2015.

WOOD, J. Human, All Too Inhuman. – *The New Republic*, 24 July 2000: <https://newrepublic.com/article/61361/human-inhuman> (seen 20.06.2025).

THEORY-FICTIONS AND HYPERSTITIONS: A ROUGH INTRODUCTION

Abstract. The article traces the genealogy of theory-fiction—a hybrid writing practice that consciously blurs the boundaries between philosophical argument and literary narrative. It begins with the early activities of the Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) at the University of Warwick (1995–2003), whose key figures, Nick Land and Mark Fisher, “punctured” academic discourse in order to inject elements of cyberpunk, occultism, and electronic music. Through close readings of Land, Fisher, and Reza Negarestani—especially the novel-essay *Cyclonopedia*—the study shows how the concept of hyperstition turns literary fiction into an instrument of *actual* cultural intervention. Part I situates James Wood’s notion of “hysterical realism” as a historical backdrop for the crystallisation of theory-fiction. Part II analyses CCRU concepts such as “Meltdown” and “spinal catastrophism,” following their passage from lecture halls into the early-2000s blogosphere (K-PUNK, *Hyperstition*, *Xenosystems*). Part III examines hyperstition itself: a mechanism by which fictional ideas—like William Burroughs’s “word-viruses” — materialise in socio-technological reality. Finally, deploying Deleuze and Guattari’s idea of “minor literature” (deterritorialized, collective, and inevitably political), the article shows how theory-fictions undermine hierarchies between “high” theory and popular culture. The conclusion defends the thesis that theory-fiction

offers a model of radical writing capable of both describing and transforming reality, restoring to philosophy its status as a dangerous, “magical” practice.
Keywords: theory-fiction; hyperstition; CCRU; Nick Land; Mark Fisher

Nikola Stoyanov

ORCID iD: 0009-0004-6022-3086

E-mail: av0id.biz@gmail.com

Website: newdegeneration.xyz

Венцеслав Шолце, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

НОСТАЛГИЗЪМ НА НЕВЪЗМОЖНОТО. ОПИТ ЗА ПАРАЛИТЕРАТУРЕН ПРОЧИТ НА ЖАНРА СОВИЕТУЕЙВ

Резюме. Студията изследва структурните особености на разпространяващия се главно в интернет музикален жанр совиетуйв (*sovietwave*), като се опитва едновременно да разгледа определени черти от културния контекст на реализирането му и да проблематизира очевидността на контекстуалните кодове, направляващи рецепцията му.

Ключови думи: съветски, носталгия, деконструкция, итерация, постмодернизъм

В историята на жанровете на популярната култура *sovietwave*/совиетуйв представлява извънредно скорошна конструкция, заради което някои слоеве от жанрообразуването му може да се проследят сравнително лесно. Терминът възниква в рамките на интернет журналистиката през 2014 година, превръщайки се в средство за ретроспективното субсумиране на редица базирани в интернет музикални проекти, които споделят обща структурна черта – опита за „пренос на различни културни елементи на „съветското“ в съвременен контекст“¹. В този опит по някакъв начин нишовият интернет жанр се явява като низинно-перифериен двойник на системните операции в институционализираната постсъветска хуманитаристика. Непретенциозните подражания на совиетуйв малко или много работят аналогично на документално обоснованата историческа литература, която се опитва да конструира определени модели на съветското минало, оставайки вкоренена в условията на актуални социо-политически контексти и в условностите на дадени културни автоматизми.

Настоящият текст ще подстъпи към разработването на част от тази възможна проблематика, зародена около совиетуйв като социално и семиотическо явление, чрез четири последователни хода. Първо, ще се опитам да зазриховам някои разпространени теоретични предпоставки при все още оскъдните изследвания на совиетуйв. Така формулираните предпоставки ще се свържат с въпроса за наративното конструиране на т. нар. социалистически период в модусите на съветологията и постсоциалистическата историография, като в частност ще бъде засегнат проблемът за

¹ ЧЕРНОВА, Кр. Советская волна: ностальгия и практики конструирования утопии. – В: *Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки: сборник статей*. Москва: Автономная некоммерческая организация поддержки и развития музыкальных инициатив „ИМИ“, 2020, с. 87.

аксиологическото съдържание на тези конструкции. Второ, под формата на мисловен експеримент ще бъде проведена реинтерпретацията на советуейв през някои известни теореми на постмодернисткото литературознание. Вторият ход би следвало да продемонстрира хипотезата, че в качеството си на културни артефакти произведенията на жанра могат да получат обяснението си като симптоматика на определени социо-техничко-икономически процеси единствено на цената на съществени логико-семантически редукции. Трето, мисловният експеримент от втория ход ще бъде инструментализиран в подкрепа на предположението, че жанрово-структурните характеристики на советуейв дават подстъп към общия метаисторически и методологически въпрос за итерабилността на културните артефакти. Оттук последната ще бъде формулирана като белег на иманентната смислова нееднозначност и потенциалност на културните артефакти, която често остава неуволима при теоретичните и институционалните рамки на историографията или социо-полито-културологията. Най-сетне четвъртият ход на студията ще представлява тълкуване на конкретен пример за советуейв произведение: парчето „Новият човек“ („Новый человек“) на „Артек Електроника“ – една от групите, които изрично се самоопределят през жанровото название. Анализът на итерационните механизми, през които се структурира споменатото парче, ще се опита да покаже как тези механизми разкриват подривните залози на итерабилността на съветските аудио-визуално-вербални идиомы. Идиомы, които представляват споделеният „извор“ материал едновременно на советуейв и на изследващата социалистическите култури академична хуманитаристика.

Преди всичко нека тръгна оттам, че в сравнение със сродните си предходници като синтуейв или вейпъруейв советуейв по определение възниква и се разгръща в доста по-напрегната полемично-идеологическа среда. Въпросът за същността и социокултурните стойности на съветското минало (и по-общо на източнблоковското минало на Източна Европа) в постсъветското (и постсоциалистическото) пространство продължава да бъде многостранен и крайно проблематичен. Тази особеност на културните мрежи, от които советуейв черпи названието и художествения си материал, е добре известна и многократно описвана: дори и беглият преглед на популярното анкетно-журналистическото изследване на Светлана Алексиевич „Време секънд хенд“² или пък на класическата социалноисторическа монография на Наталия Козлова „Съветски хора. Сцени от историята“³ би демонстрирал извънредната комплексност и полемична натовареност на съветско-социалистическите културни форми и техните нататъшни употреби и преразглеждания.

В тази полифония на постсъветските дискурси сякаш най-често на советуейв се приписва жанровият предикат на известен носталгизъм. Статия

² АЛЕКСИЕВИЧ, Св. *Време секънд хенд*. София: Парадокс, 2016.

³ КОЗЛОВА, Н. *Советские люди. Сцены из истории*. Москва: Европа, 2005.

на Андрей Бородулин от 2014 г., която предполагаемо въвежда понятието в обращение в интернет журналистиката, показателно носи заглавието „Електрозвуковая носталгия“ и набляга именно на носталгичното съдържание на произведенията на разглежданите изпълнители: „Не можете да се скриете от желанието да се пренесете в по-добрите емоции на своето минало“⁴. Статия на Алек Лън в „Гардиън“ от 2015 г. носи сходното по значение декларативно заглавие „Russia’s musical new wave embraces Soviet chic“⁵, като подзаглавието изрично акцентира върху носталгичния мотив: „Носталгични млади музиканти търсят връзка с културата на миналото“⁶. Същевременно обаче сложността на ситуацията може да започне да се откроява още на този етап, тъй като разпространеното сред интернет журналистите схващане за носталгизма като жанрообразователен белег на советуейв не винаги се потвърждава от перспективата на самите советуейв творци: „Доколкото зная, понастоящем още няма ясно определение за този жанр (...) За нас това е всичко, което по някакъв начин търси да се докосне до съветската епоха“⁷. Очевидно самото жанрово название представлява не толкова означаващо на определена понятийна цялост, а по-скоро пресечна

⁴ БОРОДУЛИН, Ан. Электрозвуковая носталгия. – *Ridus*, 2014: <https://www.ridus.ru/elektrozvukovaya-nostalgiya-152520.html>.

⁵ LUHN, Al. Russia’s musical new wave embraces Soviet chic. – *The Guardian*, 2015: <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/29/russias-musical-new-wave-embraces-soviet-chic>.

⁶ Убеджурналистическите материали в голямата си част повтарят схващането за носталгичния смисъл на явлението и изрично го афишират още в заглавията, срв.: „Никой не обича да си спомня за лошото. Докато нашите съвременници непрекъснато спорят за глупави въпроси като „хубаво ли беше в „Съюза“, или не?“, музикантите трепетно възпроизвеждат атмосферата на отминалата епоха. „Sovietwave“ показва винаги хубавото и светлото“ (Музыкальный Катафалк. *SovietWave* – носталгия в каждой ноте, 2019: https://dzen.ru/media/catafalque_fm/sovietwave-nostalgiia-v-kajdoi-note-5ceea85314255600afbfe48f); „Советуейв е музикален стил, роден по стъпките на ретроуейв и използващ носталгическа съветска естетика (...) носталгия по СССР, при това именно по неговия деидеологизиран и обезвреден образ като страната на вечната младост и прогреса“ (БЕЛЕЦКИЙ, Ив. *Советуейв: десять главных альбомов самого ностальгического жанра*, 2019: <https://vatnikstan.ru/culture/sovietvejv-10-albomov/>); VAN NGUYEN, D. *Soviet nostalgia now has its own soundtrack*, 2022: <https://jacobin.com/2022/02/soviet-union-sovietwave-electronic-music-kino-buran-klet-naukograd-soviet-records>); „Советуейв е (...) фокусиран върху определена носталгия или меланхолично копнене за Съветския съюз“ (KOLENDA, J. *What exactly is Sovietwave? A new genre taking the world by storm*, 2022: <https://medium.com/the-riff/what-exactly-is-sovietwave-7df6cd30acb7>); „техният [на советуейв изпълнителите] най-мошен инструмент обикновено е пораждането на носталгия дори когато възприемателят не знае за какво трябва да си спомни“ (ZSOFIA, T. *The past that never came – the Sovietwave phenomenon*, 2022: <https://hypeandhyper.com/the-past-that-never-came/>); „Советуейв прави всички исторически аспекти на съветската пропаганда и комунистическата утопия аполитични и естетически привлекателни посредством силни носталгични чувства“ (Lat-gale Academy. *The Nostalgic phenom of the Sovietwave music*: <https://latgale.academy/soviet-wave-phenom/>).

⁷ КИСЕЛЕВА, Эр. Возрождение советской электроники (интервью). – *Бумбараш*, № 3, 2015, с. 7.

точка на противоборстващи или разминаващи се формулировки. Друг любопитен момент несъмнено представлява произволността и разглобимостта на връзката между советуейв и съветския носталгизъм. В тази перспектива проличава, че оценъчно натовареният белег на носталгизма има несигурно и ситуативно изменящо се разпределение. Тази менливост на понятийно-предикатните граници във всеки случай се обвързва и с произхода и комуникационния контекст на жанра: советуейв представлява конструкция на интернет пространството, което продължава да бъде и негов основен канал за разпространение, рецепция и социокултурно функциониране. Условието на слабата (а често пъти и напълно отсъстваща) нормативна прорегулираност и формална обособеност на циркулиращите в интернет понятия безсъмнено допринася за семантичката нестабилност на советуейв и в частност на непостоянността на носталгическия предикат като жанрообразователен компонент. До голяма степен впрочем подобно приписване на носталгизма може да се обясни и чрез съотнасянето между советуейв и определени институционално утвърдени форми на историческо разказване. В тази точка, където проличава известна смислова и ценностна нестабилност, струва ми се, советуейв би могъл да се разглежда като някак си функционално аналогичен на ревизионистката съветология от втората половина на XX век. Ревизионистката историография на Съветския съюз и Източния блок никога не е придобивала широка гражданственост посредством пазарно-масмедийно разгласяване или държавна идеологическа подкрепа. Тя е оставала по-скоро последица от процедирането на дадени академични дискурси. По силата на интертекстуалното си взаимодействие с антитоталитарната (и по-точно антикомунистическа или антисъветска) хуманитаристика обаче постсоциалистическите ревизионизми винаги по някакъв начин са произвеждали ефекта на релативизация на конюнктурно лансираните оценъчни модели⁸, при това дори когато са избягвали недвусмислено оценъчното писане. Някои скорошни явления от българската културна система лесно биха предоставили примери в това отношение. Достатъчно е да се спомене, да речем, несъмнено ревизионисткото изследване на Пламен В. Петров „Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век“⁹ и в частност разгромителния отзив за него от Красимир Илиев, озаглавен „Носталгия по непреживяното време“. Самото заглавие на рецензията (съответстващо на общата агресивност на нейния тон) демонстрира възможността ревизионистките дискурси да бъдат идеологически атакувани по линията на предполагаемата им „носталгична апологетика“¹⁰. Макар и доста пресилени,

⁸ Мария Тодорова формулира тези общоразпространени аксиологеми като ресентимент (TODOROVA, M. Introduction. From Utopia to Propaganda and Back. – In: *Post-communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010, pp. 3–4).

⁹ София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

¹⁰ ИЛИЕВ, Кр. Носталгия по непреживяното време. – *Култура*, 17.06.2021: <https://kultura.bg/web/носталгия-по-непреживяното-време/>. Цялата фраза гласи: „Приемайки като

подобни жестове демонстрират една неотменна уязвимост на ревизионизмите в постсоциалистическия контекст: възможността за семантичното им скачване с носталгизма поради липсата на директно оценъчно отрицание на указвания обект. Следователно и генерализацията на носталгизма като жанровокласификационен фундамент на советуейв може да се разглежда като критикуем условно-произволен реторически ход или интертекстуален ефект, възникващ на фона на хегемонния антитоталитаризъм.

На този етап и в смисъла на изложения разбор анализът би могъл да изведе обща епистемологична граница, която се наблюдава по-скоро често като елемент едновременно при дискурсите на комерсиално-популисткия носталгизъм, съветоложкия ревизионизъм и историографския посттоталитаризъм. Тази граница, изглежда, е свързана с необходимостта от конституиране на семантично-аксиологическа и референциална състоятелност на построенията.¹¹ При все това, както показва горното зацриховане на постсоциалистическите дискурси, тази граница е подвижна и крайно непостоянна.¹² Последното обстоятелство до голяма степен подкопава предполагаемото контекстуално смислово закотвяне на советуейв, тъй като структурата и параметрите на контекста остават без всякаква сигурна определимост. По този начин обаче логико-семантическото обвързване на ревизионизма с носталгизма би могло да се преобърне: в предполагаемо носталгическите дискурси биха могли да се

своя лексиката на официалните документи (и тези на Държавна сигурност), като например термина „художествено-творческа интелигенция“, изследователят Пламен В. Петров не просто пламенно защитава една считана за обречена идеология, нещо повече, неговото псевдонаучно съчинение е нейна носталгична апологетика“. Обвинението в носталгизъм се оформя около повторението на езиково-културните кодове. Както ще стане ясно нататък в настоящия текст, именно повторението, итерацията ще бъде съществен момент от деконструкцията на подобни аксиологическите настоявания.

¹¹ В този порядък съм съгласен с наблюденията на М. Христов относно ограниченията, които се споделят едновременно от ревизионистката и тоталитаристката съветология, както и с предложението да се мисли множествеността на „различни (и вероятно влизащи в конфликт) форми на субективност“ при моделирането на съветскостта (ХРИСТОВ, М. Интерпелация или субективация. Социалистическият субект между Фуко и Алтюсер. – *Социологически проблеми*, 2011, бр. 3-4, с. 94). Сходна хипотеза е изказвала и М. Тодорова, разграничавайки носталгизмите по субект, съдържание и жанр (TODOROVA, M. Op. cit., pp. 7–8). Както предполага обаче настоящата статия, при определени условия изследването на советуейв сочи към ограниченията и неотменното подриване на концепциите за субективността и структурната установеност на жанра.

¹² Скорошни историко-културологични изследвания са стигали до сходни заключения относно „контекстуалната преплетеност и историческата променливост на носталгията“: BOELE, Ot., B. NOORDENBOS, Ks. ROBBE. Introduction: The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affect, Appropriation, Contestation. – In: *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies*. New York, London: Routledge, 2020, No 6-7, p. 16. Настоящата студията е склонна да радикализира постановки от подобен тип, доколкото последните не извеждат всички последствия от въпросната несамоидентичност на носталгизма.

търсят и разработват пунктовете на ревизионистично¹³ проблематизиране на идентичността на самите носталгически обекти.

Така очертаната проблематика на размиращата се граница между ревизионизъм и носталгизъм е била интерпретирана във връзка с жанровите особености на советуейв в ценната жанрологична статия на Кристина Чернова „Советская волна: носталгия и практики конструирования утопии“. Статията повтаря основни мотиви от горепосочените журналистически текстове, като ги преформулира и разтваря възможността за реинтерпретацията на логико-семантическите системи на жанра. Една от първите стъпки на Кр. Чернова в тази посока закономерно е преразглеждането на носталгизма: „За разлика от реставриращата носталгия, която е насочена към буквалното възстановяване на обектите, символите и практиките от „светлото минало“ (...) рефлектиращата носталгия осъзнава невъзможността за възстановяване на миналото такова, каквото е било, и го използва в качеството му на пространство за творческа игра“¹⁴. Опозицията между реставрираща и рефлектираща носталгия (заета от известното изследване на Светлана Бойм¹⁵) вероятно далеч не е неоспорима. При все това обаче понятийното отместване позволява на текста да разработва разнородността и нееднозначността на носталгизма, давайки подстъп към цялостното преосмисляне на жанра през идеята за фрагментарно-множествената и несводима разпръснатост на носталгическите обекти: „Дистанцията между потребителя и култовия обект множи тези разриви и поражда фрагментарността на възприемането. Младите зрители виждат останките на съветската култура, но не се стремят към това да ги съберат в цялостна картина“¹⁶. Советуейв се очертава като метадискурсивен или метафикционален жанр, като своеобразен метажанр, който работи посредством реитерацията и реартикулацията на следите на съветското, на предметно-художествените артефакти, които са безвъзвратно откъснати от източника си в миналото: „sovietwave (...) транслира личните спомени на изпълнителя за собственото детство и останките на съветското минало, възпълнени в разказките на възрастните роднини, вещите, книгите, филмите и звуците“¹⁷. Фикцията на советуейв не функционира чрез механизмите на миметичното възпроизвеждане на извънхудожествени реалии. Тя единствено итерира други фикции. В тази перспектива авторката преформулира советуейв като естетическа практика, която артикулира нещо съветско, без да артикулира нищо (истински) съветско:

¹³ Под ревизия в случая имам предвид не конкретното течение в съветологията, а по-скоро общата нагласа за преразглеждане на епистемологичните структури, около които се конституират наративите от т. нар. тоталитарна парадигма.

¹⁴ ЧЕРНОВА, Кр. *Советская волна: носталгия и практики конструирования утопии*, с. 90.

¹⁵ BOYM, Sv. *The Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

¹⁶ ЧЕРНОВА, Кр. Цит. съч., с. 90.

¹⁷ Пак там, с. 103.

„[В]ъв възприятията на слушателите тъгата по миналото, която звучи в sovietwave, се пренася не върху собствено съветското. Използвайки напълно определени културни маркери, музикантите предизвикват носталгия, която не е свързана с конкретни политически реалии. С други думи, съветското в sovietwave се свързва не със СССР като цивилизация, а с детството (...) Изглежда, че независимо от артикулируемата си принадлежност към (пост)съветското, sovietwave се разграничава от СССР сам по себе си и формира алтернативна вселена. Историята, която обединява музикантите и слушателите в постсъветското пространство, се възприема не като идеал и напътствие, а като пространство за рефлексия и творческа игра. Въобще sovietwave не е сюжет за СССР, а за израстването на човека сред неговите останки“¹⁸. Сопиетуйев сглобява някакъв мелодийно-вербално-цветово-картинен образ на съветското, който по условие остава единствено квазиобвързан с исторически документируемите елементи на съветската култура. Разбира се, тази постановка на Кр. Чернова не е някаква иновация в руската културна история и лесно би могла да се разпознае като последица от определени наблюдаеми през началото на ХХI век изменения в академично-обществените дискусии около естеството на съветската култура, описани сбито и точно от Наталия Смолина в студията ѝ по въпроса: „В изследванията от 2000-те години, благодарение на въвеждането в аналитическото поле на социално-антропологически и аксиологически фактори (...) [и] изследванията на съветската действителност в социално-антропологическо измерение позволяват на философите да интерпретират „съветското“ извън рамките на тоталитарната хипотеза и без обвързване с общоизвестната концепция за тоталитаризма“¹⁹. В подобна културноисторическа перспектива сопиетуйев конструкции от типа на несъветското съветско започват да изглеждат закономерни последици от дадени институционално-дискурсивни преобразувания. Въпреки това предприетото от Кр. Чернова описание на сопиетуйев като своеобразен симулакрум на съветскостта се явява, струва ми се, продуктивно, тъй като на свой ред логически обуславя и разтваря възможността за експерименталното реинтерпретиране на жанрово-естетическите му характеристики в режимите на постмодернистката литературна теория.

Подмяната на социалнофилософската рамка, употребена в статията на Кр. Чернова (която препраща например към теоретичната работа на Зигмунт Бауман), с литературоведска рамка би позволила преди всичко извличането на нататъшни заключения относно семиотичния строеж на явлението и в частност – относно неговата нееднозначност и контекстуална

¹⁸ Пак там, с. 104, 109–110.

¹⁹ СМОЛИНА, Н. С. Тема „советского“ в социально-философском дискурсе 2000-х: проблематизация коллективной идентичности постсоветского человека. – В: *Изв. РГПУ имени А. И. Герцена*, № 97, 2009, с. 156–157.

несводимост²⁰. Съобразно инструменталния характер на това ремоделиране, ще се спра единствено върху Линда Хътчън като експлицитен теоретик на литературния постмодернизъм и в частност на известното понятие за историографска метафикция, чиито предели някак пасват на очертанията на советуейв в рускоезичната теория и музикалната журналистика: „Фикцията и историята са наративи, отличаващи се по своите рамки, които историографската метафикция първо установява и после прекосява (...) В този случай постмодерните парадокси са комплексни. Взаимодействието на историографско и метафикционално откроява отхвърлянето едновременно на заявките за „автентична“ репрезентация и „неавтентично“ копие. Наред с това и самото значение на художествената оригиналност се оспорва в същата степен, в която се оспорва и прозрачността на историческата референциалност. Постмодерната фикция предполага, че пре-написването или пред-ставянето на миналото във фикцията и историята представлява и в двата случая тяхното отваряне към настоящето, нарушаването на тяхната завършеност или телеологичност“²¹. Историографската метафикция от литературната теория на Л. Хътчън сочи към един възможен, макар и откъслечно разработван теоретичен модел за аналитичното описание на советуейв. Моделирането на советуейв като постмодернистко естетическо явление би трябвало да има като последица известно нататъшно усложняване на представата за описуемото, в частност – би трябвало да извежда известни пунктове на смислова нестабилност или нееднозначност, които преобръщат или най-малкото подкопават опитите за контекстуално редуциране. Това е така, доколкото постмодернистката постановка предполага подкопаването на смислово-референциалната консистентност на социологическите и историографските наративи: „Историографската метафикция е откровено и решително историческа, макар и по иронично-проблематичен начин, който отчита, че историята не е прозрачен запис на някаква сигурна „истина“ (...) [тя] ползва пародията не само за да възстанови историята или паметта

²⁰ Теоретичната платформа, използвана в статията на Кр. Чернова, я отвежда към психосоциологическата редукция на метафикционалния симулакрум, а оттук блокира и възможността за моделиране на смисловата нееднозначност и потенциалност на советуейв с произтичащите оттук теоретически последици: „Стремежът на sovietwave музикантите на се абстрахират от политическото и да се концентрират върху научните и културните достижения на съветската епоха е обяснимо в ситуацията на непроявени и необработени отношения с травматичното историческо минало – и на едно настояще, което се явява, от една страна, като пряко продължение на това минало, а от друга – като посредник между миналото и бъдещето (...) Бъдещето, както го описва Бауман, се оказва мрачно, зловещо, неопределено и по този начин заставя човека да търси в миналото опорна точка, безопасно и комфортно място. С други думи, миналото и бъдещето в ситуация на ретротопия някак си сменят местата (...) Артефактите на миналото се отиграват в музиката на настоящето – и заедно се противопоставят на плашещото и неизвестно бъдеще“ (ЧЕРНОВА, Кр. Цит. съч., с. 100–101).

²¹ HUTCHEON, L. *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. London, New York: Routledge, 2004, p. 110.

(...) но и за да постави под въпрос властта на който и да е писмовен акт чрез разполагането на дискурсите на историята и фикцията в постоянно разширяваща се интертекстуална мрежа, която подкопава схващанията за единен произход или ясна каузалност²². Премоделирането на советуейв като функционален аналог на историографската метафикция, следвайки мисленето на Л. Хътчън, би трябвало на свой ред да деконструира и семантично-аксиологическата идентичност на самия изходен „материал“, тоест – на „самите“ артефакти на съветското, на „самото“ съветско като дискурсивно съдържание на советуейв (и едновременно с това на историографията и социологията на съветското).

Радикализацията на постмодернистката постановка предполага преосмислянето на теоретичните последици, произтичащи от игровите итерации на фрагментите на съветското минало и пренаписването на съветските културни идиоми. Чрез този ход би следвало да се разработи проблемът за условията, при които едновременно става възможен симулакрумът на советуейв, от една страна, и историко-аксиологическото разказване на миналото, от друга. И поточно следва да се разработи въпросът доколко изследването на советуейв може да позволи интерпретирането на логическите основи на такъв тип разказване, които обикновено остават имплицитни или потиснати.

Преди всичко, както показва методологическият експеримент с литературоведското претълкуване на советуейв, последният не може да бъде семантически закотвен в контекста на определени социални нагласи, колективни психологеме или носталгични дискурси. Особеност, която се дължи преди всичко на несводимостта на советуейв конструкциите, която остава трудно описуема в режима на социологическите или социалнофилософските интерпретации. Теоретичните рамки на постмодернисткото литературознание отвеждат към тази несводимост преди всичко през постановката за итерабилността на знака в различните ѝ разновидности (пародия, пастиш, метафикция и пр.). Самата итерабилност обаче съдържа далеч по-трудни теоретични залози, доколкото представлява ключов момент от теоретичната работа на деконструкцията, от чиито перспективи изхожда и настоящата студия. В пределно известния текст „Подпис, събитие, контекст“ Жак Дерида разгъва някои ключови места от аргументацията си точно около механизмите на итерабилността, които обуславят игрово-пародийно-метафикционалните стойности на постмодернизма във версията на Л. Хътчън: „[Т]ова единство на означаващата форма се конституира единствено благодарение на своята итеративност, поради възможността да бъде повторено в отсъствието не само на своя „референт“, което се подразбира, но и в отсъствието на определено означаемо или на интенцията на едно актуално означаване, също както и в отсъствието на всякаква комуникационна интенция в настоящето. Тази структурна възможност да

²² Ibid., p. 129.

бъде откъснат от референта или от означаемото (следователно и от комуникацията и контекста си), струва ми се, превръща всеки белег, включително и тези на устното слово, в графема; което ще рече - в неприсъстваща оставащност [restance] на различителен белег, отделен от предполагаемото си „създаване” или произход”²³. Итерациите на т. нар. белег са логически обвързани с неотменимата възможност за изменението и отсъствието на контекстуално-семантично-референциалните съдържания. Съответно законът на итерабилността следва да множи смисловите възможности и да релативизира значенията на артефактите (схващани като графеми съобразно речника и логиката на Ж. Дерида). На този етап става очевидно, че подобна логическа механика би имала особена значимост при моделирането на советуейв като жанр, който по самото си определение се структурира през повторението. Преди всичко това би позволило моделирането на жанра да не бъде ограничавано от предполагаемите намерения на творците, които ще се явяват единствено една от всички страни в многоаспектния модел. Именно в този смисъл интерпретирането на советуейв като паралитературен жанр би могло да даде подстъп към разработването на определени аспекти от академичните, медийно-публицистичните и държавноидеологическите дискурси, които конструират образите на съветското. Паралитературната интерпретация на советуейв позволява ремоделирането на представите за съветското, доколкото такова тълкуване се достига до сърцевинната нееднозначност на (не)съветските артефакти, подкопавайки едновременно аксиологическите структури на носталгизма, ревизионизма и антиоталитарния морализъм. Подобен ход е особено нужен за задълбочаване на логическия анализ на явлението, тъй като советуейв изпълнителите често сами настояват върху свеждането на творчеството си до определено средство за етическо въздействие, до означаващо на определено предзададено означаемо. Например в едно от интервютата си „Артек Електроника“ описват по следния начин художествения замисъл на музиката си: „Артек Електроника“ иска да предава емоции. Тези емоции от миналото, които липсват днес. В днешни дни ходиш по улицата и всички гледат надолу, а ние искаме те да гледат нагоре, да има полет на мисълта (...) Искане да вдъхновяваме хората, за да няма криза при младежка, хората да се променят и да започнат да дишат с пълни гърди, а не само да гледат в асфалта и да мислят за проблемите си”²⁴. Итерабилността (двустепенната или по-точно многостепенната итерабилност), работеща в режимите на советуейв, прекъсва връзката между артефакта и създателската програма (доколкото е изводима в посоченото интервю), разтваряйки дисеминацията на смисъла на съветските останки. Останките са оставащности.²⁵

²³ DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972, p. 378.

²⁴ Артек Електроника. „Мы хотим вывести молодёжь из духовного кризиса“, 2015: <https://apelzin.ru/special/artek-elektronika.html>.

²⁵ С оглед на тези заключения следва да се подчертае релевантността на теоретико-

Превключването в литературоведски кодове следователно разтваря възможността за интерпретативното моделиране на нееднозначността и дисеминацията на артефактите и боравещите с тях советуейв конструкции.²⁶ Падрик Килийн (в статия, черпеща щедро от творчеството на радикални мислители като Ролан Барт) разработва някои от теоретичните залози на итерабилността и логически обвързаната с нея потенциалност във връзка със сродния на советуейв аудио-визуален жанр на вейпъруейв: „революционните енергии във вейпъруейв са ориентирани най-вече към предаването на усещане за афективна отвореност (или дори „празнота“), усещане, което съхранява афективните потенциали, без непременно да ги насочва в някаква посока. Ако вейпъруейв канализира революционни енергии, те са немаркирани, енергии-като-потенциал (...) [вейпъруейв] преобръща логиката на идеологическия механизъм, който Ролан Барт нарича „мит“ (...) [като] изкопава тези потенциали по един по-неутрален, може би някак тъжовен начин, сякаш да покаже, че животът и жизнените светове винаги гъмжат от потенциали, дори и в културите, които ги възпират (...)

методологическото преосмисляне на разглежданите съветоложки концепции от перспективата на деконструкцията, което позволява моделирането на специфики на пастишно-симулакрумните структури на советуейв. Последните не биха могли да се интерпретират обстойно и без съществени редукции, ако се следва траекторията от изследвания като тези на Св. Бойм, които засягат разногласните употреби на носталгията, но поради критико-социологическата си методология остават твърде обобщителни и съответно пропускат дисеминативни процеси в културата като споменатото разподобяване на съветскостта (вж.: BOYM, Sv. Op. cit., pp. 33–39, 49–55, 57–71). Етномузикологичното изследване на Д. А. Бюканън, което разглежда българския попфолк като генератор на ценностно-ролеви структури през схващането за т. нар. рефлексивна носталгия, е внимателно аргументирана, но отново нерелевантна като отправна точка в случая със советуейв, доколкото последният, изглежда, по-скоро итерираща и симулираща, отколкото утвърждава аксиологически структури (срв.: BUCHANAN, D. A. *Sonic Nostalgia: Music, Memory and Mythology in Bulgaria 1995–2005*. – In: *Post-communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010, pp. 129–154).

²⁶ Нужно е да се отбележи, че резултатността на експерименталното литературоведско моделиране не трябва да се възприема като привилегироване на литературознанието пред други дялове на хуманитаристиката. Проблематизирането на жанрово-структурните характеристики на советуейв би могло да се подхване с не по-малка продуктивност и от музикологическа перспектива, каквато предоставя например философската интерпретация на т. нар. „музика по музика“ на Стравински у Т. Адорно: „Самата концепция на разрушената тоналност, върху която се базират всички творби на Стравински приблизително от „История на войника“ насам, предполага музикален материал, стоящ извън иманентната законност на формата на творбите (...) Тя [композицията] черпи от излишеството на модели, от това, което ограбва от тях (...) Неговата музика винаги гледа към музиката на други, която „изопачава“, като преекспонира нейните неподвижни механистични черти. „История на войника“ позволява от останките на изчерпвания вече музикален език чрез постоянна употреба да се сглоби един нов, фантастично регресивен“ (АДОРНО, Т. *Философия на новата музика*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 277–278). От философско-музикологическата постановка на Т. Адорно биха могли да се почерпят модели за интерпретирането на миметично-итерационната ретростилистична конструираност на советуейв, който възпроизвежда, пренарежда и трансформира различни аспекти от материала на съветската култура и съветската електронна музика.

естетическата операция, която вейпъруейв провежда с тези митове (...) е да ги пренастроя така, че да предадат присъщата за живота виталност, динамизъм и трансформативност, мъглата от потенциали, която остава призрачно обитаваша тези звуци и образи“²⁷. Итерационните механизми (които се явяват конститутивни за советуейв не по-малко, отколкото за вейпъруейв) разтварят и удържат потенциалността на итерираните графемии, която от своя страна неминуемо предполага известна смислова неопределеност или нееднозначност. Оттук може би произтича дадена възможност за преосмислянето на набелязаната по-горе парадоксалност на съветския елемент в советуейв: поради структурната необходимост на итерабилността съветското се оказва винаги вече обитавано от несъветското. Това, което жанровият режим на советуейв позволява да се прояви, представлява именно тази иманентна на съветските артефакти нееднозначност, която прави невъзможна тяхната завършена смислова идентичност. Нестабилно-изменяемо-откритата структура на советуейв като звено от интернет комуникацията, която обуславя и прави възможен советуейв в културно-технологически план, подчертава допълнителността на тези артефакти, въвличайки ги в играта на многопосочни и непредзададени итерации. Епистемологичният потенциал на советуейв следователно предполага да бъде радикално доразработен през деконструкционната теория на Дарин Тенев, която взема итерабилността на белега (във версията ѝ от горесцитирания текст на Ж. Дерида) като изходна точка, за да очертае една силно контраинтуитивна постановка: „един речеви акт винаги може да бъде неуспешен поради неговата итеративност. Възможността за провал (...) прави другата [позитивната] възможност възможна (...) Негативната възможност е тази, която е конститутивна за другата (...) Невъзможното прекъсва по абсолютен начин режима на възможното, но тъй като не може да се яви като такова, то е „опосредствано“ (използвам този термин, продължавайки да търся по-добър) от „негативната“ възможност, възможността за провал. Преходът от тази възможност-да-не към невъзможността е онова, което гарантира прореза, този път на настоящето и актуалното (...) Необходимостта е безусловността на невъзможното“²⁸. Итерабилността (която се разкрива в ефекта на семантическата релативизация при реитерациите) представлява своеобразното проявление на необходимостта на невъзможното, което разподобява всяко присъствие и всяка актуалност²⁹.

²⁷ KILLEEN, P. „Burned out myths and vapour trails: Vaporwave’s affective potentials“. – *Open Cultural Studies*, № 2, 2018, pp. 631–632.

²⁸ ТЕНЕВ, Д. *Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013, с. 28, 31, 44.

²⁹ Интересуващата ни в случая взаимовръзка между повторение и (не)възможност е изведена по-отчетливо от Д. Тенев покрай разглеждането на темата за овременяванията в неговата книга за Хайдегер: „повторението не бива да се мисли като свързано със специфични факти (...) когато се връщам към себе си, аз се връщам (1) не от настоящето към миналото, а от идното към настоящето като към минало; и се връщам (2) не към нещо налично, а към тази възможност, която винаги вече съм бил. Това основаване на миналото

Носталгизмът (като дискурс на възвръщането и повторението) представлява опит с невъзможността (си).

Именно в перспективата на тези концепции за итерацията и итерабилността следва да се проведе и демонстрационното тълкуване на един от примерните конструкти на жанра: „Новият човек“ на идентифициращите се със советуейв „Артек Електроника“, което представлява последното парче в дебютния им албум от 2015 г. „Последний день в СССР“. Названието на албума (едновременно съдържащо политонима на съветското и сочещо към темпоралния мотив на отминалостта), заглавието на парчето (указващо към официализирания идеологически речник на епохата) и звуковите мотиви (употребата на опознавателния знак на Всесъюзното радио) лесно могат да се напаснат към очертаната от уебжурналистите рамка на носталгизма. Анализът на различните структурни пластове и тяхното взаимодействие обаче веднага би разкрил споменатата недостатъчност (при все ограничено-относителната валидност) на подобен жест. Самото заглавие и текстовото съдържание на парчето представляват цитати, извлечени от звукозаписа на реч на Л. И. Брежнев от 1977 г., публикувана в изданието на съчиненията му под заглавието „За проекта на Конституцията (основния закон) на СССР и резултатите от нейното всенародно обсъждане“³⁰. „Докладът“ на Брежнев представлява характерен за времето си конструкт на компартийния дискурс, който не само хроникира и излага принципите на законотворческата дейност на конституционната комисия, но и церемониално утвърждава ключови държавнополитически идеологеми като колективистичния труд³¹, разоръжаването³², всенародността на конституционния проект³³ и т. н. Хронотопът (извънредна сесия на Върховния съвет на СССР), функцията (приемането на новата конституция) и адресантът (генералният секретар на ЦК на КПСС) на речта натоварват изговарянето ѝ с особени ритуално-перформативни конотации: тя трябва да препотвърди идентичността, легитимността и солидната постоянност на съветския свят, оценностявайки изразените от Конституцията негови основи. Цитирането на „доклада“ в „Новый человек“ маркира част от тези идеологически пароли, които се обединяват от споделения мотив на историческия прогресизъм: встъпител-

откъм бъдещето отваря миналото като възможност. Не повторимост на случило се минало, а повторение, което държи миналото отворено като възможност. Повторението (...) не повтаря просто билото, някаква действителност, а е начин на отваряне на непредопределеното, истински възможното. Но точно в този смисъл повторението тук, движено от бъдеще (идно), не повтаря нищо вън от това движение на своето създаване“ (ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер*. София: Изток-Запад, 2023, с. 116–117).

³⁰ БРЕЖНЕВ, Л. И. О проекте Конституции (основного закона) Союза Советских Социалистических республик и итогах его всенародного обсуждения. Доклад на внеочередной седьмой сессии Верховного Совета СССР девятого созыва. 4 октября 1977 года. – В: БРЕЖНЕВ, Л. И. *Ленинским курсом. Речи и статьи*. Том 6. Москва: Издательство политической литературы, 1978, с. 517–538.

³¹ Пак там, с. 520.

³² Пак там, с. 523.

³³ Пак там, с. 519, 526.

ното определяне на приемането на Конституцията като „историческа задача“, израз на наследствена свързаност с „шестдесетгодишнината на Октомврийската революция“ и постижение на едноименния съветски „нов човек“ в целокупното му единство³⁴. Цитираните в парчето отрязъци очертават пунктира на една телеологична (в логически план) и оптимистична (в етически план) представа за линейната постъпателност на общественно-политическия процес, определен от непрекъснатостта, последователността, инвентивността и целенасочеността на своята темпоралност³⁵. Сравнителният анализ на отрязъците от песента и доклада от сесията на Върховния съвет обаче демонстрира не само че съответствието между съдържанието на двата конструкта (между източника и цитата) е откъслечно и непълно, но и че подборът и подредбата на цитатите подкопават структурната логика и идеологическата аксиология на цитираното³⁶.

³⁴ Междувременно избирателното възпроизвеждане на доклада на Л. И. Брежнев системно пропуска от употребените пасажки фразите, свързани със собственото име на Ленин (срв.: БРЕЖНЕВ, Л. И. Цит. съч., с. 517–518). Пропускането на препратките към Ленин са донякъде обясними и през схемата за деполитизирането на съветските артефакти, която се наблюдаваше при уебстатиите и Кр. Чернова.

³⁵ Далеч по-задълбочен анализ на идеологическия прогресизъм в източнблоковата му редакция (направен главно въз основа на материал от българския социалистически реализъм) предоставя Бойко Пенчев в особено изследване относно културните артикулации на темпоралността (вж.: ПЕНЧЕВ, Б. *Прогресисти и консерватори*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, с. 24–139).

³⁶ Привеждам оригиналните откъси от речта, от която „Новый человек“ черпи текстовото си съдържание, като последното е маркирано с оделбеляване и курсив. След съответния отрязък в квадратни скоби отбелязвам времето на итерацията му в парчето (срв.: Артек Електроника. *Новый человек*, 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=ee36wZaaDvY>):

„Уважаемые товарищи депутаты!

Перед нынешней сессией Верховного Совета стоит задача в полном смысле слова историческая: принять новую Конституцию Союза Советских Социалистических Республик [2:47 – 3:08].

Мы принимаем новую Конституцию в канун 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Это не просто совпадение во времени двух крупнейших событий в жизни страны. Связь между ними гораздо глубже. Новая Конституция [0:10 – 0:58] – это, можно сказать, концентрированный итог всего шестидесятилетнего развития Советского государства. Она ярко свидетельствует о том, что идеи, провозглашенные Октябрем, заветы Ленина успешно претворяются в жизнь. (Аплодисменты) [2:06, 2:33].

Проект Конституции, представленный на рассмотрение Верховного Совета, есть плод многолетней напряженной работы [2:20 – 2:32] большого коллектива людей. В состав созданной Верховным Советом СССР Конституционной Комиссии вошли опытные партийные и государственные работники, представители рабочего класса, колхозного крестьянства и народной интеллигенции, многочисленных наций нашей страны. [1:12 – 1:38] К разработке проекта привлекались видные ученые, специалисты, работники государственных органов и общественных организаций. Проект дважды рассматривался на Пленумах Центрального Комитета КПСС. (...) Задумываешься над такими выступлениями и письмами и приходишь к выводу: ведь в них отражена огромная победа социализма [3:14 – 3:18, 3:27 – 3:31] – новый человек [3:19 – 3:20, 3:25 – 3:26, 3:32 – 3:33, 3:39 – 3:40], который не отделяет себя от государства, считает интересы государственные, общенародные своим кровным делом. (Аплодисменты.) (...) И Советская власть решила эту задачу. Ярчайшее тому

Песенното цитиране повтаря само началото на доклада, като го нахъсва и размества реторическите му формули в нелинеен порядък: ръкоплясканията – като тържественоритуална перформация на обществено-политическо единодушие – са откъснати от оригиналните си контексти в речта; средината на песента преповтаря встъпителните пасажии на доклада, а финалът повтаря две фрази, извлечени от нататъшни пасажии и лишени от всякаква синтактична връзка с встъпителните изказвания³⁷. Цитатните повторения разбиват логическата последователност и смисловата цялостност на държавнополитическия наратив. Повторителната механичност на песенната (електронноинструментална, музикална, текстова) структура руши прогресистко-линейната хуманистична идеологическа героика на Брежневия доклад с нейния телеологически оптимизъм. Преработката на Брежневата реч разкрива смисловата безосновност на един текст, който цели утвърждаването и възхвалата на основанията и основателността, на основния закон, който гарантира смисъла на общностния живот, смисъла на стоящия в митологическата основа на комунизма всенароден комунитас. В този порядък итерациите на ключовата революционномарксистическа доктринална идеологема за новия човек открояват неговата винаги вече работеща обсебеност от отминалото и неновото, неговата неновост, доколкото новото се оказва необратимо предходно. Тази специфична ретрофутуристична нюансировка на советуейв би могла да бъде моделирана през граматическата аналогия с бъдеще време в миналото, чиято семантика се разтваря на границата между възможното и невъзможното.³⁸

подтверждение [3:21 – 3:24, 3:35 – 3:38] – огромная активность трудящихся при обсуждении проекта новой Конституции. Мы с уверенностью и гордостью можем сказать: именно весь советский народ стал подлинным творцом Основного Закона своего государства. (Продолжительные аплодисменты)“ (БРЕЖНЕВ, Л. И. Цит. съч., с. 517, 519). Както проличава от съпоставителния разбор, песенният текст преподрежда откъслеците от доклада в пълен разрез с реторическата му конструкция и прагматиката на взаимодействията му с публиката.

³⁷ Семплата успокоено-повторителна музикална композиция също функционира някак в съответствие с итерационната фрагментираност на текста, доколкото такъв тип композиции трудно биха могли да се асоциират с разпространените представи за церемониална тържественост в съветската култура. При реитерацията си в този контекст заваленият и на места почти нечленоразделен изговор на Брежнев също придобива семантично-звукови ефекти, които по своеобразен начин подкопават идеологически основоположното съдържание на доклада с неговата празнична политическа хвалебственост. В случая може би се наблюдава явление, сходно със „суспензията на музикалното съзнание за време“, за която пише Т. Адорно, изследвайки ефектите от итерабилността на музикалните конструкции при Стравински: „Едно до друго се нареждат останки от спомени вместо непосредственият музикален материал да се разгръща от собствената си двигателна сила. Композицията се осъществява не чрез развитие, а посредством пукнатините, които я прорязват. Те поемат ролята, която по-рано се падаше на изразността (...) Така обаче се разпада самият музикален континуум на времето“ (АДОРНО, Т. *Философия на новата музика*, с. 283–284).

³⁸ Граматическата аналогия в случая ми се струва оправдана, тъй като морфо-семантичната структура на бъдеще време в миналото включва неуточненост по оста възможно-

Носталгичната артикулация на съветското минало се оказва заредена със субверсивните елементи на собствената си проблематизация, на невъзможността си. Последната особеност при това се дължи единствено отчасти на учудняването или деавтоматизирането на съветския артефакт (речта на Брежнев), което до голяма степен се предпоставя от деполитизационните и ретрофутуристичните специфики на жанра. Трансформацията на съветския материал функционира като разкриване на неговата изначална нееднозначност, като проявление на потенциалността или нерешимостта на семантиката му, които релативизират всеки опит за постановяването на окончателни политико-историко-аксиологически квалификации.

ЛИТЕРАТУРА

АДОРНО, Т. *Философия на новата музика*. София: Наука и изкуство, 1990. [ADORNO, T. *Filosofiya na novata muzika*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1990.]

АЛЕКСИЕВИЧ, Св. *Време секънд хенд*. София: Парадокс, 2016. [ALEKSEVICH, Sv. *Vreme sekand hend*. Sofia: Paradoks, 2016.]

Артек Електроника. *Новый человек*, 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=ee36wZaaDvY> (прегл. 22.12.2023). [Artek Yelektronika. *Novyy chelovek*, 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=ee36wZaaDvY> (pregl. 22.12.2023).]

Артек Електроника. *Мы хотим вывести молодёжь из духовного кризиса*, 2015: <https://apelzin.ru/special/artek-elektronika.html> (прегл. 22.12.2023). [Artek Yelektronika. *My hotim vyvesti momodezh' iz duhovnogo krizisa*, 2015: <https://apelzin.ru/special/artek-elektronika.html> (pregl. 22.12.2023).]

БЕЛЕЦКИЙ, Ив. *Советвейв: десять главных альбомов самого носталгического жанра*, 2019: <https://vatnikstan.ru/culture/sovietvejv-10-albomov/> (прегл. 22.12.2023). [BELETSKII, Iv. *Sovietveyv: desyat' glavnyh al'bomov samogo nostal'gicheskogo zhanra*, 2019: <https://vatnikstan.ru/culture/sovietvejv-10-albomov/> (pregl. 22.12.2023).]

БОРОДУЛИН, Ан. *Электроразвлекательная ностальгия*, 2014: <https://www.ridus.ru/elektrozvukovaya-nostalgiya-152520.html> (прегл. 22.12.2023). [BORODULIN,

невъзможно: „тъй като означава бъдещо действие в един минал интервал на референтност, глаголната форма, както формите на всички бъдещи времена, не дава информация за това дали действието в миналото се е реализирало, или не. Контекстът и значението на изречението може да посочат обаче, че става дума за: а) възможно действие (...) възможният свят, с който се свързва глаголното действие, е достижим до реалния свят, т. е. според говорещия действието е възможно да се реализира с определена по-ниска или по-висока степен на вероятност; б) невъзможно, контрафактивно действие, означено с положителна или отрицателна форма“ (НИЦОЛОВА, Р. *Българска граматика. Морфология*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, с. 312); „глаголните форми за бъдеще време в миналото не дават сведения и кога са осъществени действията (ако изобщо са осъществени) – преди момента на говоренето или след него. Именно тези особености в значението на бъдеще време в миналото са предпоставка за появата на различни модални отсенки (...) Тази способност на значението на бъдеще време в миналото е довела до широко разпространената иреална модална употреба на бъдеще в миналото“ (СТАНКОВ, В. *Стилистични особености на българския глагол*. София: Народна просвета, 1981, с. 72–73).

Ан. *Yelektrozvukovaya nostal'giya*, 2014: <https://www.ridus.ru/elektrozvukovaya-nostalgiya-152520.html> (pregl. 22.12.2023).]

БРЕЖНЕВ, Л. И. О проекте Конституции (основного закона) Союза Советских Социалистических республик и итогах его всенародного обсуждения. Доклад на внеочередной седьмой сессии Верховного Совета СССР девятого созыва. 4 октября 1977 года. – В: Л. И. БРЕЖНЕВ. *Ленинским курсом. Речи и статьи*. Том 6. Москва: Издательство политической литературы, 1978, с. 517–538. [BREZHNEV, L. I. O proekte Konstitutsii (osnovnogo zakona) Soyuzu Sovetskikh Socialisticheskikh respublik i itogah ego vsenarodnogo obsuzhdeniya. Doklad na vneocherednoy sed'moy sesii Verhovnogo Soveta SSSR devyatogo sozyva. 4 oktyabrya 1977 goda. – V: L. I. BREZHNEV. *Leninskim kursom. Rechi i stat'i*. Tom 6. Moskva: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1978, s. 517–538.]

ИЛИЕВ, Кр. Носталгия по непреживяното време. – *Култура*, 17.06.2021: <https://kultura.bg/web/носталгия-по-непреживяното-време/> (прегл. 22.12.2023). [ILI-EV, Kr. Nostalgiya po neprezhivyanoto vreme. – *Kultura*, 17.06.2021: <https://kultura.bg/web/носталгия-по-непреживяното-време/> (pregl. 22.12.2023).]

КИСЕЛЕВА, Эр. Возрождение советской электроники (интервью). – *Бумбараш*, № 3, 2015, с. 7. [KISELEVA, Yer. Vozrozhdenie sovetskoy yelektroniki (inter'vyu). – *Bumbarash*, № 3, 2015, s. 7.]

КОЗЛОВА, Н. *Советские люди. Сцены из истории*. Москва: Европа, 2005. [KOZLOVA, N. *Sovetskie lyudi. Stseny iz istorii*. Moskva: Evropa, 2005.]

Музыкальный Катафалк. *SovietWave – носталгия в каждой ноте*, 2019: https://dzen.ru/media/catafalque_fm/sovietwave-nostalgiia-v-kajdoi-note-5ceea85314255600afbfe48f (прегл. 22.12.2023). [Muzykal'nyi Katafalk. *SovietWave – nostal'giya v kazhdiy note*, 2019: https://dzen.ru/media/catafalque_fm/sovietwave-nostalgiia-v-kajdoi-note-5ceea85314255600afbfe48f (pregl. 22.12.2023).]

НИЦОЛОВА, Р. *Българска граматика. Морфология*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023. [NITSOLOVA, R. *Balgarska gramatika. Morfologiya*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2023.]

СМОЛИНА, Н. С. Тема „советского“ в социально-философском дискурсе 2000-х: проблематизация коллективной идентичности постсоветского человека. – В: *Известия РГПУ имени А. И. Герцена*, № 97, 2009, с. 156–157. [SMOLINA, N. S. Tema “sovetskogo” v sotsial'no-filosofskom diskurse 2000-h: problematizatsiya kolektivnoy identichnosti postsovetskogo cheloveka. – V: *Izvestiya RGPU imeni A. I. Gertsena*, № 97, 2009, s. 156–157.]

СТАНКОВ, В. *Стилистични особености на българския глагол*. София: Народна просвета, 1981. [STANKOV, V. *Stilistichni osobenosti na balgarskiya glagol*. Sofia: Narodna prosveta, 1981,]

ПЕНЧЕВ, Б. *Прогресисти и консерватори. Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023. [PENCHEV, B. *Progresisti i konservatori. Temporalni modeli v balgarskata literature ot kraya na 40-te do 70-te godini na XX v.* Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2023.]

ПЕТРОВ, Пл. В. *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. [PETROV, Pl. V. *Izkustvo i vlast v Balgariya prez 70-te godini na XX vek*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2021.]

ТЕНЕВ, Д. *Отклонения. Опити върху Жак Дерида*. София: Изток-Запад, 2013. [TENEV, D. *Otkloneniya. Opiti varhu Zhak Derida*. Sofia: Iztok-Zapad, 2013.]

ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер*. София: Изток-Запад, 2023. [TENEV, D. *Tri lektzii varhu Haydeger*. Sofia: Iztok-Zapad, 2023.]

ХРИСТОВ, М. Интерпелация или субективация. Социалистическият субект между Фуко и Алтюсер. – *Социологически проблеми*, 2011, бр. 3-4, с. 80–95. [HRISTOV, M. Interpretatsiya ili subektivizatsiya. Sotsialisticheskiyat subekt mezhdu Fuko i Altyuser. – *Sotsiologicheski problemi*, 2011, br. 3-4, s. 80–95.]

ЧЕРНОВА, Кр. Советская волна: ностальгия и практики конструирования утопии. – В: *Новая критика. Контексты и смыслы российской поп-музыки. Сборник статей*. Москва: Автономная некоммерческая организация поддержки и развития музыкальных инициатив „ИМИ“, 2020, с. 86–110. [CHERNOVA, Kr. Sovetskaya volna: nostal'giya i praktiki konstruirovaniya utopii. – V: *Novaya Kritika. Konteksty i smysly rossiyskoy pop-muzyki*. Sbornik statey. Moskva: Avtonomnaya nekommercheskaya organizatsiya podderzhki i razvitiya muzykal'nyh initsiativ "IMI", s. 86–110.]

BOELE, Ot., B. NOORDENBOS, Ks. ROBBE. Introduction: The Many Practices of Post-Soviet Nostalgia: Affect, Appropriation, Contestation. – In: *Post-Soviet Nostalgia. Confronting the Empire's Legacies*. Ed. Ot. BOELE, B. NOORDENBOS, Ks. ROBBE. New York, London: Routledge, 2020, pp. 1–17.

BOYM, Sv. *The Future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BUCHANAN, D. A. Sonic Nostalgia: Music, Memory and Mythology in Bulgaria 1995–2005. – In: M. TODOROVA, Z. GILLE (eds.). *Post-communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010, pp. 129–154.

DERRIDA, J. *Marges de la philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972.

HUTCHEON, L. *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. London, New York: Routledge, 2004.

KILLEEN, P. Burned out myths and vapour trails: Vaporwave's affective potentials. – *Open Cultural Studies*, № 2, 2018, pp. 631–632.

KOLENDA, J. *What exactly is Sovietwave? A new genre taking the world by storm*, 2022: <https://medium.com/the-riff/what-exactly-is-sovietwave-7df6cd30acb7> [seen 22.12.2023].

Latgale Academy. *The Nostalgic phenom of the Sovietwave music*: <https://latgale.academy/sovietwave-phenom/> [seen 22.12.2023].

LUHN, Al. Russia's musical new wave embraces Soviet chic. – *The Guardian*, 2015: <https://www.theguardian.com/world/2015/jul/29/russias-musical-new-wave-embraces-soviet-chic> [seen 22.12.2023].

TODOROVA, M. Introduction. From Utopia to Propaganda and Back. – In: M. TODOROVA, Z. GILLE (eds.). *Post-communist Nostalgia*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2010, pp. 1–13.

VAN NGUYEN, D. *Soviet nostalgia now has its own soundtrack*, 2022: <https://jacobin.com/2022/02/soviet-union-sovietwave-electronic-music-kino-buran-klet-naukograd-soviet-records> [seen 22.12.2023].

ZSOFIA, T. *The past that never came – the Sovietwave phenomenon*, 2022:
<https://hypeandhyper.com/the-past-that-never-came/> [seen 22.12.2023].

NOSTALGISM OF THE IMPOSSIBLE. AN ATTEMPT FOR A PARALITERA- TURAL READING OF THE SOVIETWAVE GENRE

Abstract. The paper makes an inquiry into the structural characteristics of the mainly internet based musical genre of sovietwave. The aim is to simultaneously observe certain features of the cultural context of its actualization and to problematize some contextual codes thought of as self-evident throughout its reception.

Keywords: soviet, nostalgia, deconstruction, iteration, postmodernism

Ventzeslav Scholtze, Dr

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-1256-6818>

Sofia University “St. Kliment Ohridski”,

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria

E-mail: ventzeslav.stefanov@abv.bg

СЪВРЕМЕННИЯТ „ДОКУМЕНТАЛЕН РОМАН“ И ТРУДНОСТИТЕ НА НЕХУДОЖЕСТВЕНИЯ РАЗКАЗ

Резюме. Статията изследва три съвременни български романа с цел да открие особеностите, които позволяват да се използва жанровото определение „документален роман“. Въз основа на определенията за автобиография и роман, дадени от Филип Лъожьон през 1975 г., статията прави анализ на тъждествеността на трите инстанции в романите, за да установи дистанцията им спрямо двата жанра. Впоследствие се разглеждат и други гранични жанрове с цел установяването на пространството на документалния роман. Разглеждат се и отделни литературни похвати, с които романите си служат, за да изградят своята художественост. Статията заключава, че документалният роман като такъв има своето място в литературата, като същевременно поддържа силни връзки и с извънлитературни жанрове.

Ключови думи: документален роман, фикционална автобиография, съвременна българска литература

Настоящият текст търси да разясни противоречивото понятие „документален роман“, като го съпоставя с две полета на творчество, обект на класическо разделение – историческият, документален разказ и художественият разказ. За да онагледим двойствения характер на „документалния роман“, избрахме да разгледаме два романа, публикувани през 2007–2008 г. с подзаглавие „документален роман“ („По особено мъчителен начин“ на Свобода Бъчварова¹ и „Горещо червено“ на Ивайла Александрова²), като добавим в процеса и един роман, който използваме за „нулев“, тъй като естеството му е на фикционална автобиография, т. е. той се концентрира изцяло върху личния разказ – „Соцроман“ на Димитър Шумналиев³, излязъл през 2007 г.

В така очертаните характеристики на трите произведения вече се очертава едно противопоставяне – на биографичността в „По особено мъчителен начин“ и „Горещо червено“ и на автобиографичността в „Соцроман“. Към това се добавя ясно заявения художествен характер на текста – „роман“ (в подзаглавие или в самото заглавие), като по този начин трите текста очертават специфично междинно пространство между романа и личния разказ. Последните са сполучливо разграничени чрез определението, което им дава

¹ *По особено мъчителен начин... Документален роман*. Т. 1–4. Пловдив: Жанет 45, 2008.

² *Горещо червено*. Пловдив: Жанет 45, 2007.

³ *Соцроман*. София: Труд, 2007.

Филип Лъожьон през 70-те години на XX век.⁴ То почива на разграничаването на две нива на тъждественост между повествователните инстанции: на равнище съдържание на текста и на формално, „външно“ равнище – чрез заглавието и името на корицата. Заедно с автобиографичния пакт Филип Лъожьон заявява и наличието на „романов пакт“⁵, който ни позволява да четем даден текст през призмата на художествената измислица. Ако вземем предвид трите романа, обект на настоящия текст, то единствено в „Соцроман“ имаме идентифициране, и то частично, на автора с главния герой и повествователя, чрез името „Шум“, което аз-повествователят носи. В „По особено мъчителен начин“ идентифицирането е между авторката и повествователката, като интересен подход е включването на малката Свободка в повествованието – най-често в трето лице. В „Горещо червено“ авторът и повествователят са идентични, като разказът използва *mise en abyme*, а именно разказът на живота на Райко Алексиев, осъществен след смъртта му от съпругата му, е основната повествователна нишка в романа, в който присъства и героинята на авторката, записваща разказа на г-жа Алексиева. Колкото повече инстанции се отдалечават една от друга или делегират ролята на разказващия, толкова повече страда достоверността на събитията – разказ(в)ани, преразказ(в)ани множество пъти.

В този смисъл, въпросите, на които настоящият текст търси отговори, са следните:

1. Защо интересът на настоящия текст е конкретно към документалния роман? Кои документални романи за ключови събития можем да намерим в българското литературно пространство през XX и XXI век?

2. Как си кореспондират точно тези два документални романа, с един „нулев“ към тях? Къде са границите на документалността и на художествената измислица?

3. Какво добавя художествеността към документалния разказ, или об-

⁴ LEJEUNE, Ph. *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, p. 27 (курс. на автора; прев. мой, Е. Ч.): „Тъждествеността по име между автора, повествователя и персонажа може да се установи по два начина:

1. *Имплицитно*, на равнище свързаността между автора и повествователя, чрез заключението *автобиографичен пакт*; той може да приеме две форми: а) употреба на *заглавия*, които не допускат съмнение относно това, че първото лице в разказа препраща към името на автора (*История на живота ми*, *Автобиография* и т. н.); б) *начална част* на текста, в която повествователят се ангажира спрямо читателя, държейки се като автор, така че читателят да не се съмнява ни най-малко относно факта, че Азът препраща към името на корицата, макар и то да не е преповторено в текста.

2. *Явно*, на равнище името, което разказвачът-персонаж си дава в самия разказ, и което е същото като това на автора на корицата.“

⁵ Пак там: „Симетрично на автобиографичния пакт можем да положим *романовия пакт*, който пък от своя страна би имал две страни: *явно практикуване на не-тъждествеността* (авторът и героят не носят същото име), *засвидетелстване на фиктивността* (най-често подзаглавието „роман“ на корицата изпълнява днес тази функция; нека отбележим, че „роман“ в настоящата терминология предполага романов пакт, а разказът е сам по себе си неопределен и съвместим с автобиографичен пакт).“

ратното – документалността към художествения разказ? Описаните в романи-те събития имат ли отношение към избрания повествователен подход?

Документални романи

Вярно е, че ако вземем предвид конкретните исторически събития, разказани в двата документални романа, ще установим, че те са предмет и на други разкази – различни по вид и тема. Такива събития от „По особено мъчителен начин“ са Винишката афера, Септемврийското въстание, Гражданската война в Испания, Втората световна война. В „Горещо червено“ събитията са смъртта на Райко Алексиев, Деветосептемврийският преврат през 1944 г. и последваляят Народен съд; преосмислянето им в края на тоталитарния режим през 1989 г. в България. В „Соцроман“ ключови за повествованието са исторически събития като пленуми на БКП, Пращката пролет (предмет на изключително ироничен и горестен разказ за фестивала, организиран по същото време в България), протестите на профсъюза „Солидарност“ в Полша през 80-те години на XX век. Разкази, романи, сведения, дневници, исторически дописки и т. н. за тези събития се създават и непосредствено след тях, но също така и в последващи периоди, търсещи осмислянето им – в края на тоталитарния режим, по време на „прехода“ през 90-те години на XX век, както и в началото и първите десетилетия на XXI век.⁶ В много от тези разкази намираме зависимост между отдалечаването във времето и нарастването на елементите на художествена измислица и метаразказ.⁷ Издават се и някои книги, които възкресяват, макар и с голямо отстояние, събития с обратен знак.⁸ Но първо по важност за художествено-документалния разказ остава значението, което се придава на опреде-

⁶ БАДЕВ, Й. *Заговорът против Тодор Александров*. София: П. Глушков, 1924; ПЪРЛИЧЕВ, К. *Истината върху кризата във ВМРО*, задгранично издание, 1929; ДЪРВИНГОВ, П. *История на македоно-одринското опълчение*. София: Държавна печатница, 1919; СТОЯНОВ, И. *Либералната партия в Княжество България 1879–1886*. София: Наука и изкуство, 1989; МАРКОВ, Г. *Когато часовниците са спрели (нови задочни репортажи)*. София: Пейо К. Яворов, 1991; ДОБРИНОВ, Д. *Последният цар на планините (Очерк за Тодор Александров)*. София: Македония, 1992; ЦВЕТКОВ, Ж. *Съдът над опозиционните лидери 1946–1948*. София: Купеса, 1991; *Свободата на печата в България 1879–1947*. Съст. и предг. Василка Танкова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992; НЕДЯЛКОВ, Бл. *Гешев суперполицията*. София: Прозорец, 1992; НОЙКОВ, Ст., РАДЕВ, В. *Цар Борис III в тайните документи на Третия райх 1939–1943*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995; *Капитан Петко войвода (1844–1900)*. Сборник от документи и материали. Тракийски научен институт. София: Наука и изкуство, 1954; ЛУЛЧЕВ, Л. *Благословение*. Автобиографичен роман. Факсимилно издание по антикварното издание [1940]. София: Репортер, 1999; ХРИСТОВ, Х. *Секретното дело за лагерите (Ловеч и Скравена)*. София: Иван Вазов, 1999.

⁷ НЕДЕВ, Н. *Цар Борис III. Дворецът и тайният кабинет*. Пловдив: Хермес, 2009; ДИМИТРОВА, А. *Отдел за убийства. Тайната история на секретна Служба 7*. София: 24 часа, 2010; БРАНЕВ, В. *Следеният човек*. София: Фама, 2007.

⁸ АЛТЪНКОВ, Н. *Нарекоха ги фашисти (легионери, отецпаисиевци, ратници)*. София: Тангра ТанНакРа, 2004.

лено историческо събитие или епоха. Необходимостта да се по-каже, да се до-каже (изкаже докрай) истината и да се достигне до пълно разкриване на известните до момента елементи представлява нескрито авторово намерение, което онагледява важността на разказа⁹.

Особености на структурата и наративната нишка на трите романа

„По особено мъчителен начин“

„По особено мъчителен начин“¹⁰ описва живота на Тодор Ангелов, баща на авторката Свобода Бъчварова. Романът проследява израстването му в Кюстендил, присъединяването му към анархистките идеи и към идеите за освобождение на Македония, женитбата му и участието му, вече като комунист, в Септемврийското въстание през 1923 г.; забягването му със семейството си в Белгия през 1925 г.; завръщането на жена му и дъщеря му (авторката) в България през 1930 г. след частично обявената амнистия; постъпването му в Интернационалните бригади и участието му в гражданската война в Испания; участието му в белгийската съпротива през Втората световна война и екзекуцията му от Гестапо през 1943 г.

Редуването на документален и художествен разказ в романа използва различни способности. Разказът е „впримчен“ в няколко първоначални рамки, преди да се премине към същината му – „Няколко встъпителни обяснения“ от авторката, с епиграф от Библията; богати биографични бележки под линия в този своеобразен предговор относно двама мислители, на които текстът се позовава – Хана Аренд и Фридрих Ницше; „Предварителни мисли“ с епиграф от Марко Фридман (свързан с атентата в „Св. Неделя“), а след това, в началото на Първа част от романа, имаме непосредствено същите паратекстуални елементи – епиграф от Иван Вазов към Първа част, цитати от Александър Херцен и Хайнрих Хайне с откъси от биографиите им; заглавие на първа глава, към която отново има епиграф – от Виктор Юго. С дълги цитати от документи и трудове са въведени и останалите глави, като самият разказ, който следва, е художествен по своя характер. Определени документи (от държавен или личен архив) са цитирани, други са представени като факсимилета – основно снимките. В разказа авторката е всезнаещ повествовател – най-често използвано е сегашното историческо време, като често се преминава и в бъдеще, но и в преизказно наклонение. Чрез тази гледна точка авторката разказва историята на своя баща от позицията на свидетел.

⁹ Интересно е, че Ивайла Александрова се позовава и на други произведения, определени като „документални романи“, а именно „Корона от тръни“ на Стефан Груев – относно смъртта на цар Борис III („Горещо червено“, с. 53).

¹⁰ Заглавието на романа е цитат от Наказателния кодекс на НРБ, като с това обстоятелствено пояснение се определя убийството, смъртта. Като заглавие на животоописание, можем да го тълкуваме като описание на живота на Тодор Ангелов, протекъл „по особено мъчителен начин“.

Именно тук романовото разказване взема превес.¹¹ Разказът се развива въз основата на немалко документи, цитирания, сведения по темата, т. е. той представлява мета-разказ на много нива.

Голяма част от представените събития, макар и в сегашно време, са мемоарни или чисто исторически по своя характер – те засягат цялостната обществена картина на епохата (срвн. завземането на Пиринска Македония от възстановеното ВМРО след Първата световна война, т. 1 от романа). Заемането на подобна гледна точка дава възможност на авторката да развие определен дискурс на историка (т. 1, с. 84: „Погледнете снимката“), който не непременно строго цитира факти, но пък в замяна на това вади заключенията от тях¹².

Наличието на цитати на цели страници от мислители и журналисти (напр. Троцки, на няколко места в т. 1¹³) първоначално се възприемат от читателя като „организиращи“ изложението на разказа. Що се отнася конкретно до Троцки, независимо че текстовете му са публикувани в исторически периоди, които не съответстват на непосредствените романови събития, впоследствие във втори том личността му се появява, макар и на втори план, в повествованието – с низвергването му от Сталин. Като цяло обаче дългите встъпителни цитати от мислители, философи, романисти, журналисти, свидетели на епохата нямат коментар от страна на автора. Дължината им – от една до две-три страници – ги прави несводими до положението на обикновен епиграф, а същевременно води до читателска позиция тези текстове да бъдат тълкувани в светлината на цялото произведение. Често те са превод и на самата авторка, а и библиографските им референции са оскъдни. Това много ги приближава до авторовия дискурс.

„Горещо червено“

Заглавието на романа е явна препратка към книгата „Убийствено червено“ на Христо Троански от 2003 г., посветена на Народния съд и цитирана в текста на романа на Ивайла Александрова. „Горещо червено“ разглежда смъртта на Райко Алексиев и най-вече епохата около нея. Личнейността на разказа, която наблюдаваме в „По особено мъчителен начин“, тук е накъсана. Смъртта на Райко Алексиев е положена още от началото на самия разказ; сведенията за детството и младежките му години са сравнително малобройни; основно се разглеждат събитията около смъртта му и различни подробности около живота и дейността на личностите, свързани

¹¹ Цит. съч., т. 1, с. 22, за началния учител на Тодор: „Със спокойна крачка отиде до масата, остави дневника и ги поздрави. Те му отвърнаха. После ги обгърна с големите си сини очи и с лека, дружелюбна усмивка каза: – Името ми е Благовест Илиев. [...] И всички деца дружно извикали „ура!“ – докато не им дал знак да седнат...“

¹² Пак там, т. 1, с. 152, относно обсадата на гр. Неврокоп: „Едната цел на тази акция е да покаже пред целия свят, че истинският господар на положението в Пиринския край е ВМРО. Другата цел е да се разправят със санданистите там, които не им се подчиняват.“

¹³ По-конкр. с. 155–161.

с нея. Това подробно описание на епохата не само позволява на читателя да потърси някои отговори за смъртта на Райко Алексиев (нищо не е казано в прав текст), но и да опознае широката картина на епохата с нейните основни действащи лица и събития.

За разлика от Свобода Бъчварова, Ивайла Александрова прецизно цитира всички свои източници. Типографското оформление на книгата също дава възможност за това: в получер шрифт в разказа се посочват определени имена, за които впоследствие, вмъкнати между текста, се дават подробни данни. Практиката за дълги бележки под линия, налична и при Свобода Бъчварова, присъства и тук – въведени са два вида бележки, едните със звезда, а другите – към тях и към основния текст, стандартни бележки под линия. В тях също се засягат и обясняват отделни аспекти на споменаваните събития и личности, с факти, цитати на документи¹⁴. Някои цитати са преразказани; има отделни позовавания на други книги, но не систематично. Това прави разказа силно нелинеен, с множество разкриващи се перспективи.

Разказът е организиран като дневник, спрямо дните, в които авторката има срещи с г-жа А. В интервютата фамилието ѝ име присъства съкратено, а в документите – изписано пълно, Алексиева. По този начин имаме още една вариация в инстанциите на разказа и заявено намерение той да не е напълно документален. Относно тази практика можем да си зададем въпроса дали семейната близост може да бъде лакмус за достоверност? В случая гарант за истинността на случилото се са именно тези „дневникови“ записки на разговора между авторката и г-жа А. Присъства и авторов дискурс, като относно историческите събития се задават множество въпроси, оставени без отговор; отговорите са оставени да се търсят от страна на читателя, въз основа на предоставените исторически сведения.

„Соцроман“

Тук разказът следва линейността на живота на автора, макар и с немалка доза художествена фикция. Не липсват и приведени документи, разговори, бележки под линия за доизясняване на Димитър Шумналиев разказва собствения си живот и там не можем да имаме подобна липса на достоверност, нито пък има нужда да се показват определени събития.

Главният герой, „Шум“, аз-повествовател, преминава не само през събития, които са достатъчно достоверни, за да бъдат свързани с историческата личност на Д. Шумналиев, а тръгва и на изследователски поход за един диамант, наследство от дядо му; чрез това търсене той успява да достигне и до смисъла на живота си. Това е потвърдено и от наличието, в един фрагмент, на втори „аз“-повествовател – египетски писар, живял хилядолетия преди съвремието, който също достига до истината за диамантената империя.

¹⁴ Напр. цели стенограми от Народния съд (с. 92–107); описания на Дело № 6 (с. 123).

Избрахме този роман като „нулев“, защото на първо място, макар че бяга от откровената автобиографичност, повествователят и главният герой могат да бъдат идентифицирани с автора. Наличието на втора повествователна линия – фикционална – вече го отдалечава от чистата автобиография и оправдава названието „роман“ в заглавието. На трето, не последно, място, в него също са налични известен брой документи, някои от които - за първи път представени пред публика (дописки и доноси от архивите на Държавна сигурност). Други документи целят разясняването на епохата, например дейността на СИБ, цитирана в „Соцроман“ (с. 47).

Документален роман

Двата документални романа, предмет на нашия интерес, както и „Соцроман“, притежават известен брой общи черти, освен годините си на публикуване. Наличието на множество подробности, имена на личности и събития, връзки между тях, които чисто информационно и като обем представляват значително предизвикателство пред читателя. Създаването на подобна сложна архитектура от текстове навярно се дължи на факта, че и тримата автори имат значителна журналистическа практика, което приближава и романовото им писане до събитийността на журналистическото. Основните събития и факти в трите повествования са потвърдени и детайлизирани от наличието на множество допълнителни истории, съпътстващи биографични линии: разклонения от основната история, с първоначално разпознаваема роля да дадат яснота на отделни детайли в основния разказ. Повечето от тях обаче преминават едни в други, представляват разказ в разказа, изтъкават връзки едни с други и тази полифония гради цялото здание на романа. Някои от тях са съвсем „къси“ истории, състоящи се само от няколко елемента – субект, дата и място, действие. Някои от тези „къси“ истории след това получават продължение в друг епизод от романовото действие¹⁵, но някои остават само като кратък детайл, носят значение в конкретния момент.

По този начин и трите романа придобиват вид на подробна и фина мозайка от елементи, фокусирани върху многообразието на човешките отношения, предизвикващи определени събития; догадки или открити свидетелства за побудите на главните герои, решенията, които взимат и действията, които предприемат. Животът е низ от събития, за който обаче има нужда от свидетели: така документите допълват разказа, там, където е възможно.

Степента на автобиографичност в „Соцроман“ не може да бъде

¹⁵ В „Горещо червено“ това са историите за Бадев и бадевщината (с. 18 и сл.); в „По особено мъчителен начин“ има множество епизодични герои покрай всички събития (Септемврийското въстание през 1923 г.; гражданската война в Испания; белгийските съратници на Тодор Ангелов по време на Съпротивата); в „Соцроман“ това са образи на партийни функционери.

открита в другите два романа, макар че и те играят по линията на разказване на собствена история и това именно допринася и за тяхната „документалност“, и за тяхната „романовост“.¹⁶ Защото е резонно да се запитаме: по какво документалният роман се различава например от историческия роман? Можем да си отговорим, че в историческия роман действието продължава да е по своя характер плод на художествената измислица, макар и да е поставено в рамките на (разпознаваема) историческа епоха, в която няма да липсват и важни персонажи, определящи времето си. Тази разпознаваемост обаче остава в основата на историчността, съответно събитията, плод на измислица, не би трябвало да изкривяват потвърдените към настоящия момент исторически факти, като по този начин ги правят недостоверни. Тогава бихме навлезли в съседно поле, а именно това на утопията/антиутопията/дистопията, както и в полето на историческата фикция („Игра на тронове“). Но най-важният елемент, който в настоящия случай не позволява документалните романи да бъдат причислени към историческия роман, е, че в последния авторът е извън самия диегезис и не навлиза (освен в много редки случаи) в играта на идентификация между трите повествователни инстанции.

А по какво документалният роман се различава от документалния разказ – бил той писмен или кинематографски, базиран именно на документи, чиито връзки се разясняват и осветляват определена епоха, личности, събития по даден начин? Многогодишните усилия на двете авторки несъмнено постигат значително разясняване на епохите и личностите, за които пишат, като намерените от тях документи им дават възможност да съставят едно изключително наситено и подробно повествование, често чисто документално, особено при Ивайла Александрова, която стриктно цитира намерените източници, проведените в по-официален или в по-неофициален вид интервюта и разговори. По същия начин, както при Димитър Шумналиев, двете авторки подкрепят с документи разказа си, защото често фактите излизат от полето на достоверността, или защото считат, че за читателя е необходимо да види, да „пипне“ реално съществуващия документ – снимка, полицейско сведение и т.н. Разархивирането на документи, някои от които до момента непознати на обществеността, е също важна черта на трите произведения. Но докато в „Соцроман“, тъй като има отъждествяване на трите повествователни инстанции, читателят няма особена нужда повествователят постоянно да доказва кое как се е

¹⁶ В „Речник на литературните термини“ на Роджър Фаулър (София, 1993) статията „Документален“ препраща към статията „Биография“. Съответно в нея е посочено: „Напоследък се проявява голям интерес към взаимозаменяемостта на фикционалната и документалната техника“. Английското издание на речника е от 1973 г. Авторът на статията посочва, че границите между историческите и фикционалните жанрове още тогава са вече обект на дебати, като защитници и противопоставящи се на дадено жанрово определение има както от страна на фикцията, така и на документалното писане.

случило, тъй като му се е случило на него, в документалните романи на Свобода Бъчварова и Ивайла Александрова залогът за истинност е именно наличието на множество документи, външни за повествованието, между които то се гради.

Както казахме, при Ивайла Александрова цитирането и обговарянето на самото издирване на историческата истина е подчертано. Свобода Бъчварова, макар че се позовава на дневници, на спомени, не търси тяхното изрично споменаване като документи за всяко събитие. Интересното в нейния документален роман е, че спомените на баща ѝ и тези на неговите сподвижници, както и разказите му пред нея за определени събития, се сливат в едно общо повествование в трето лице, описващо събитията от гледната точка на външен наблюдател. Защо е взето това решение? Дали събитията, за разлика от описваните от Ивайла Александрова, са все пак част от семейната история, за която може да се говори едновременно достатъчно достоверно, като член на семейството, и същевременно достатъчно отдалечено, като журналист и изследовател на епохата? Свобода Бъчварова внимателно описва и документира онези събития, които не се случват пряко на баща ѝ, на родителите ѝ, в семейството ѝ. Но образите именно на тези герои са романизирани, техните подтици са външно обяснени, с дистанцията на романовия повествовател, без посочване на връзката, съществуваща между авторката и нейния баща, майка ѝ, роднините ѝ. От момента на зачеването ѝ, през ранното ѝ детство, тя е „бебето“, „момиченцето“ в собственото си повествование.

Нека опитаме да видим и съотнасянето на трите романа към идеята за художествена измислица като цяло. При „Соцроман“ отново отъждествяването на трите повествователни инстанции ни пречи да положим, че става въпрос за пълна художествена измислица. Затова и го избираме за „нулев“. В другите два романа не само се говори за определена историческа епоха, а се търсят и събитията, които най-вече биха отговорили на истината. Тоест те значително се доближават до документалния разказ. „Романовата“, фикционална част в двата документални романа служи на няколко цели. При Ивайла Александрова романизирано е самото написване на текста, разговорите с г-жа А., която постепенно придобива фамилията Алексиева (но само в документално удостоверените фрагменти). Фрагментите, в които повествователният „аз“, идентифициран с Ивайла Александрова, провежда интервюта с г-жа А., описват преживяванията на интервюиращата и тълкуват поведението, интонацията и цялостното отношение на интервюираната към историята, която разказва. Подобен мизансцен почти не се наблюдава при останалите приведени разговори и интервюта, които дават по-скоро доказателствен материал за определени тенденции и събития. Но тук съпреживяването на историята, епизодите, в които авторката говори за собствените си писателски намерения, търсения, за предприетото от нея с цел написване на романа, са всъщност една първа/

нулева степен на личен разказ, който обхваща вътрешната за него история на живота на г-жа А., на Райко Алексиев, както и на цяла една епоха около тях.

Подобно е и намерението, което води Свобода Бъчварова в нейното повествование. Тя обаче почти не разказва как, къде и кога е стигнала до дадени документи, до определени заключения. Тя е сама гарант за собствения си разказ. Романовото в него е именно спойката и търсенето на свързаност в определени събития: защо баща ѝ се увлича по революционни идеи? Защо след краха на Септемврийското въстание през 1923 г. решават с майка ѝ да емигрират? Как се чувстват тогава? Как се е чувствала и покойната ѝ баба? Какви тягостни мисли го налягат по време на испанската гражданска война, когато вижда идеологическия крах на СССР? Персонажите са много подробно описани, силно характерни, кохерентни, в тях няма място за съмнение как биха постъпили в един или друг момент. Колебанието и нееднозначността на дадени избори, на поведение или начин на действие няма място в разказа.¹⁷ Образите на тези герои са подравнени не само по обществените очаквания за достойнство на авторката или на времето, което описва, но и по високия морален идеал, който тя търси (да се види цитатът за моралния идеал). Г-жа А. също идеализира съпруга си по подобни опорни линии.

„Шум“ е на места подигравателен спрямо себе си; на места изпитва самосъжаление; проявява страх, неувереност, отчаяние; говори и за любовните си афери, изневери, за алкохолната си зависимост. Романът представя по-широка палитра от човешки емоции, непритегнати в определен морален калъп. Самият той говори и за лицемерността на общоприетото поведение и морални ценности по време на тоталитарния режим, като поетично и невинаги буквално описва и характерите на персонажите. Те също така се менят, има множество неочаквани събития. За разлика от „Соцроман“, като че ли повествованието в „По особено мъчителен начин“ е предварително ясно, читателят сякаш знае какво ще се случи накрая. Това е обусловено и от факта, че става въпрос за познати исторически личности, докато при „Соцроман“, както при всяка автобиография, краят е отворен.

Ако търсим да сверим понятието „документален“ с „мемоарен“, тези три романа ни позволяват добре да ги разграничим. За мемоарност можем да говорим при „Соцроман“, именно поради единството на трите инстанции. Авторът си спомня за събития от собствения си живот, описва картината на времето. Мемоарни не можем да наречем двата документални романа, макар че и те по същия начин описват епохата и я документират: това не са лични разкази, а разкази за трети лица. Тук се съдържа и разковничето на понятието „документален роман“: нито чисто исторически, нито мемоарен или

¹⁷ Някои примери за това: възпитаният в чистота от майка си Тодор; неговата постоянна веселост – нещо, което се споменава и относно Райко Алексиев; великодушието му; отдалеността на баба Митра, любовта, която я свързва с Тодор, до степен, че чак собствената му майка ревнува; скромността и смиреността на Саша; силната ѝ чувствителност.

представящ личен разказ, това е текст, който търси да осветли определена историческа личност, като представя по художествен начин връзките между събитията. Текстът оставя на читателя много по-малко поле на свободна интерпретация, отколкото той има в документалния разказ; същевременно обаче чрез художествените похвати се изразява емоционалната връзка на автора с историята.

И трите произведения описват ключови за XX век и за България събития, като някои от тях се преповтарят в романите. Други са дадени през различна призма. Докато „Горещо червено“ не показва подкрепа на една или друга политическа фракция, но търси истината относно смъртта на Райко Алексиев в особеностите на епохата, „По особено мъчителен начин“ е написан като апология на личността на Тодор Ангелов – била тя за дейността му в подкрепа на комунистите, на анархистите или за освобождение на Македония; позицията на романа е в подкрепа на борбения дух и търсенето на справедливост и осъществяване на идеалистичните идеи на Тодор.

„Соцроман“ е оправдателен по отношение на автора си: не заема идеологическа позиция, а говори за конюнктура, която обуславя определени действия. Като най-ясни примери изпъкват два репортажа: един комичен (за репортаж от хеликоптер на първомайска манифестация) и един по-сериозен, за Лех Валенса, в който Шум ясно съжaliaва, че му се налага да действа по неприемливо за него партийно поръчение.

В търсене на смисъл на понятието „документален роман“

След изложените факти отново си задаваме въпроса: кое от двете, документалното или романовото, е основата, градивните частици на разказа, и кое е спойката между тях? Можем ли да мислим единствено застиналите исторически факти като тухли, а художествената измислица – като спойка? Какво пък ако художествената измислица е основата, а документите я спояват, като своеобразни „доказателства“ за определени авторски намерения?

И в двата случая, налице е намерение да се изгради разказ – за свой или чужд живот, за близка или по-далечна епоха, който да притежава емоционалната свързаност на романа, да осъществява емоционално привличане на читателя към събитията, като същевременно привежда исторически факти и документи към въпросния разказ. В авторовите намерения и в трите произведения личи силна аргументативност, търсене на отговори на различни въпроси „Защо?“. Тя е предизвикана от безпределната жестокост на борбите – между лично и обществено, между удовлетворение на собствени желания и нужди и чужди такива; търсене на идентичност – с кои сме? Защо сме с тях? Предаването на собственото преживяване на тези събития преминава през романизирането на документалния разказ.

И едно последно сравнение: с какво документалният роман е различен от биографията? Ивайла Александрова например въвлича собствените си преживявания на историята и на събитията покрай събирането на сведения за романа и на факти относно живота на Райко Алексиев. Тази страна на разказа ѝ прави преживяването му много индивидуално и го отдалечава от стандартното възприятие на документалните текстове като външни на своя автор. Безпристрастността си е отишла, с което и търсенето на историческа достоверност преминава в полето на личната добросъвестност. Там, където в романа спойката почива на лични преживявания или където спомените на съвременниците не могат да бъдат доказани, идва емоционалното съпреживяване, което дори в случая не може да се възприема като спойка, защото може би именно то е в основата на романа (за смъртта на Константин Кисимов, спомен от сина му Васил Кисимов):

Майка ми, която когато катастрофата вече става, е била зад него, казва, че докато колата, изпусната, е летяла надолу по стръмния балчишки път, той с главата на такъв клинец е натискал слепоочието си, никой не знае защо. Аз търсих часове после този клинец на мястото на смъртта му и не го намерих. Така, като го познавам, мисля какво може да е: желязото е най-силният метал, стихия! (с. 13)

Липсата на вещественото доказателство не омаловажава ни най-малко спомена, дори връща разказващия към това да предположи защо именно се е случило това събитие.

Завършваме този текст с цитати от романите, които проблематизират отношението към истинността, достоверността, историчността на разказа:

„Горецо червено“:

„Описаните картини вероятно са смущавали властващите с истинността си.“ (с. 22)

„А историята на смъртта на Данаил Крапчев продължава да стои обезобразена, съшита от парчета ужас.“ (с. 28)

„Реалността ли е преиначена, или действителността е ненормална?“ (с. 29)

„А може би въобще историята е част от нашата психическа реалност?“ (с. 35)

„Къщата [на г-жа А. в Майнц] бе пуста, бяха си отишли и мъртвите, и приятелите, и младостта, и други неща, които не са се случили никога, както става в реалния живот.“ (с. 39)

[относно Лев Главинчев] „Петдесет години споменът се лутал из вледения ужас, за който хората не смели да проговорят, а случките с името му се оплитали с други случки, заприличвали на гъсталак и понеже оставали ненаписани, се прехвърляли от уста на уста, тихо и тайнствено, с примесен смут и страх. Направих опит да ги събера...“ (с. 82)

„По особено мъчителен начин“:

„Да, да се пролее кръв в ония времена е било съвсем лесно. Дали унищожителните войни, дали вековете на робство, дали мизерният бит и немотията, дали страданието и невежеството са направили това, но човешкият живот в очите на българина е имал много ниска цена.“ (т. I, с. 83)

„Но колкото и дълбоко да скърбят за загиналите си другари, тежките воденични камъни на войната, страшната стихия на всяко кърваво време поглъща в бездната си всичко, освен може би съзнанието да оцелеем и съзнанието да постигнеш целта, заради която си тук, в тоя окоп или в тая болница...“ (т. II, с. 158)

ИЗВОРИ

АЛЕКСАНДРОВА, И. *Горещо червено*. Пловдив: Жанет 45, 2007. [ALEKSANDROVA, I. *Goreshto cherveno*. Plovdiv: Zhanet 45, 2007.]

БЪЧВАРОВА, Св. *По особено мъчителен начин*. Т. 1–3. Пловдив: Жанет 45, 2008. [BACHVAROVA, Sv. *Po osobeno machitelen nachin*. Т. 1–3. Plovdiv: Zhanet 45, 2008.]

ШУМНАЛИЕВ, Д. *Соцроман*. София: Труд, 2007. [SHUMNALIEV, D. *Sotsroman*. Sofia: Trud, 2007.]

ЛИТЕРАТУРА

АЛТЪНКОВ, Н. *Нарекоха ги фашисти (легионери, отецпаисиевци, ратници)*. София: Тангра ТанНакРа, 2004. [ALTANKOV, N. *Narekoha gi fashisti (legioneri, otetspaisievtsi, ratnitsi)*. Sofia: Tangra TanNakRa, 2004.]

БАДЕВ, Й. *Заговорът против Тодор Александров*. София: П. Глушков, 1924. [BADEV, Y. *Zagovorot protiv Todor Aleksandrov*. Sofia: P. Glushkov, 1924.]

БРАНЕВ, В. *Следеният човек*. София: Фама, 2007. [BRANEV, V. *Sledeniyat chovek*. Sofia: Fama, 2007.]

ДИМИТРОВА, А. *Отдел за убийства. Тайната история на секретна Служба 7*. София: 24 часа, 2010. [DIMITROVA, A. *Otdel za ubiystva. Taynata istoriya na sekretna Sluzhba 7*. Sofia: 24 chasa, 2010.]

ДОБРИНОВ, Д. *Последният цар на планините (Очерк за Тодор Александров)*. София: Македония, 1992. [DOBRINOV, D. *Posledniyat tsar na planinite (Ocherk za Todor Aleksandrov)*. Sofia: Makedoniya, 1992.]

ДЪРВИНГОВ, П. *История на македоно-одринското опълчение*. София: Държавна печатница, 1919. [DARVINGOV, P. *Istoriya na makedono-odrinskoto opalchenie*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1919.]

Капитан Петко войвода (1844–1900). Сборник от документи и материали. Тракийски научен институт. София: Наука и изкуство, 1954. [Kapitan Petko voyvoda (1844–1900). *Sbornik ot dokumenti i material*. Trakiyski nauchen institut. Sofia: Nauka i izkustvo, 1954.]

ЛУЛЧЕВ, Л. *Благословение*. Автобиографичен роман. Факсимилно

издание по антикварното издание [1940]. София: Репортер, 1999. [LULCHEV, L. *Blagoslovenie*. Autobiografichen roman. Faksimilno izdanie po antikvarното izdanie [1940]. Sofia: Reporter, 1999.]

МАРКОВ, Г. *Когато часовниците са спрели (нови задочни репортажи)*. София: П. К. Яворов, 1991. [MARKOV, G. *Kogato chasovnitsite sa spreli (novi zadochni reportazhi)*. Sofia: P. K. Yavorov, 1991.]

НЕДЕВ, Н. *Цар Борис III. Дворецът и тайният кабинет*. Пловдив: Хермес, 2009. [NEDEV, N. *Tsar Boris III. Dvoretzat i tayniyat kabinet*. Plovdiv: Hermes, 2009.]

НЕДЯЛКОВ, Бл. *Гешев суперполицията*. София: Прозорец, 1992. [NEDYAL-KOV, Bl. *Geshev superpolitsiyat*. Sofia: Prozorets, 1992.]

НОЙКОВ, Ст., РАДЕВ, В. *Цар Борис III в тайните документи на Третия райх 1939–1943*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995. [NOYKOV, St., RADEV, V. *Tsar Boris III v taynite dokumenti na Tretiya rayh 1939–1943*. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1995.]

ПЪРЛИЧЕВ, К. *Истината върху кризата във ВМРО*. Задгранично издание, 1929. [PARLICHEV, K. *Istinata varhu krizata vav VMRO*. Zadgranichno izdanie, 1929.]

Свободата на печата в България 1879–1947. Съст. и предг. Василка Танкова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992. [Svobodata na pechata v Balgariya 1879–1947. Sast. i predg. Vasilka Tankova. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1992.]

СТОЯНОВ, И. *Либералната партия в Княжество България 1879–1886*. София: Наука и изкуство, 1989. [STOYANOV, I. *Liberalnata partiya v Knyazhestvo Balgariya 1879–1886*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1989.]

ФАУЛЪР, Р. *Речник на литературните термини*. София: Наука и изкуство, 1993. [FOWLER, R. *Rechnik na literaturnite termini*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1993.]

ХРИСТОВ, Х. *Секретното дело за лагерите (Ловеч и Скравена)*. София: Иван Вазов, 1999. [HRISTOV, H. *Sekretното delo za lagerite (Lovech i Skravena)*. Sofia: Ivan Vazov, 1999.]

ЦВЕТКОВ Ж. *Съдът над опозиционните лидери 1946–1948*. София: Купеса, 1991. [TSVETKOV, Zh. *Sadat nad opozitsionnite lideri 1946–1948*. Sofia: Kupesa, 1991.]

BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

ECO, U. *Lector in fabula*. Traduit par Myriam Bouzaher. Paris: Livre de poche, Coll. « Biblio Essais », 1989.

GASPARINI, Ph. *Est-il je ? : Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, Coll. « Poétique », 2004.

GASPARINI, Ph. *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, Coll. « Autofiction, etc. », 2016.

LECARME, J. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, Coll. « U », 1997.

LEJEUNE, Ph. *Les Brouillons de soi*. Paris: Seuil, 1998.

LEJEUNE, Ph. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LEJEUNE, Ph. *Signes de vie (Le pacte autobiographique 2)*. Paris: Seuil, 2005.

SAMOYAUULT, T. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2010.

THE CONTEMPORARY “DOCUMENTARY NOVEL” AND THE DIFFICULTIES FACING THE NON-FICTIONAL NARRATIVE

Abstract. The article explores three contemporary Bulgarian novels in order to underline the characteristics that allow us to use the genre definition “documentary novel”. Based on Philippe Lejeune’s 1975 definitions of “autobiography” and “novel”, the article analyses the identity of the three narrative persons in the novels in order to define the distance they have with the two genres. Later, other bordering genres are discussed in order to establish the space that the documentary novel occupies. Certain literary approaches used in the novels are discussed, serving to present the narrative’s fictional side. The article concludes that the documentary novel as such has its place in literature, maintaining at the same time strong bonds with extra-literary genres.

Keywords: documentary novel, fictional autobiography, contemporary Bulgarian literature

Emanuela Tchitchova, assistant professor, PhD

ORCiD ID: 0000-0003-0114-3698

Web of Science Researcher ID: KTI-8959-2024

Research Center for Computational and Applied Linguistics – New Bulgarian University
21 Montevideo Blvd., 1618, Sofia, Bulgaria

E-mail: etchitchova@nbu.bg

Илвие Конедарева, гл. ас. д-р

Нов български университет, департамент „Нова българистика“

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ АВТОФИКЦИЯТА В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

(„БАЛАДА ЗА ГЕОРГ ХЕНИХ“ – ВИКТОР ПАСКОВ)

Резюме. Текстът предлага един възможен прочит на взаимодействието между литература и действителност през фигурата на автора. На фокус е именно автобиографичното полагане на автора във фикционалното пространство на „Балада за Георг Хених“. Като първа част от една автобиографична трилогия („Балада за Георг Хених“, „Германия – мръсна приказка“, „Аутопсия на една любов“) повестта „Балада за Георг Хених“ превръща автофикцията в почерк и стил на писане на Виктор Пасков. Художественият свят на творбата допуска игра с границата между реално и фикционално, която Пасков удържа чрез проблематичната позиция на автора, заявил себе си като такъв, но и като герой на повествованието. Разгръщането на историята за себе си минава през травмите от детството, когато започва големият път към откриването на отговора на въпроса „Кой съм аз всъщност?“.

Ключови думи: автофикция, съвременна българска литература, Виктор Пасков

Понятието „автофикция“ и българският контекст

Намерението на този текст е да допусне съществуването на *модел за интерпретация на художествения текст, който не изключва автора*, заявил присъствието си открито в творбата. Приемаме, че светът на творбата не може да бъде мислен без авторовата биография и без паметта за историята на една реално съществуваща личност, идентична с него – особено когато в текста се настоява на това. В този смисъл ние няма да се питаме какво е искал да каже авторът на произведението, а какво точно казва, и то за себе си. Любопитството ни към тази фигура в света на художествената условност, идващо най-вече от начина, по който тя сама се поставя в него, ще ни води към задачата да я наблюдаваме отблизо и да изследваме как тя си взаимодейства с текста, който създава. Една фигура, която се заявява едновременно и като създател на текста, и като герой; тя е обект и субект на повествованието. Такова допускане е възможно тъкмо в творби, в които са налице и автобиографични елементи, и конкретен исторически контекст, и ясно намерение да се разказва през гледната точка на автора, от неговата позиция. Сложността на такова дирене в художествената творба е свързана

с множеството възможни взаимодействия между посочените елементи, изследвани от различни перспективи в литературната наука. Тези отношения намират реализацията си например чрез различни наративни стратегии или чрез теории, свързани с гледната точка или гласа в художествената творба. Но тук няма да става дума само за повествователни игри, които са така характерни за постмодернизма, а за една ясна и съзнателна репрезентация на себе си и на собствения ти живот като опит, и то във фикционалната проза.

Този експеримент би могъл да ни отведе в две посоки. Ако следваме идеята за текста като свят, който съществува сам за себе си, еманципирал се от своя автор – едно възприятие, твърде популярно в български контекст до днес, ще стигнем отново до един фикционален автор, който е ни повече, ни по-малко част от художествената условност на творбата – *имплицитен автор*. Другата посока ще иска да види „проблясъците“ на действителността в текста и как е възможно те да се случат именно през гледната точка на онази фигура, вложена в наратива, която носи следи от биография и която означава себе си точно като автор. Тук отново стои въпросът по какъв точно начин това *присъствие на действителността като фактология* би могло да се разпознае ясно, доколко фактологичният наратив успява да се превърне в референт на действителността и доколко му е възможно да съжителства с фикционалното в творбата. Или още повече – дали пък самата фактологията не се облича в една художествена форма, в която се легитимира като част от повествованието. Като разграничава фикционален и фактически наратив, Жерар Женет проиграва различните отношения между „автор“, „разказвач“ и „персонаж“. Там, където Женет поставя знак за равенство между всеки два от елементите в триангуларната система *автор – разказвач – персонаж*, се появява според него автобиография за разлика от автофикцията, при която „има хомодиегетичен фикционален наратив, изразяващ се в отъждествяването между разказвач и автор“¹. Тук трябва да допълним, че наративът е именно фикционален, а не фактически (каквто е в автобиографията).

Трябва да отбележим също, че авторовото присъствие (фикционално или не) в определен тип творби на прозата подчертава и извежда на преден план в наратива автобиографични елементи, които задават и специфичния строеж на повествованието, както и една различна изява на разказвача. В тях авторът не иска да се скрие, а напротив, разкрива себе си и своята история, за да утвърди още по-ясно личното си послание. Такъв тип литература не се опитва да флиртува с действителността или да е неин коректив, а се стреми сама да създаде такава – това е винаги субективната реалност на Аза на повествованието, който влага в нея своя личен свят. В „Мемоарът срещу автофикцията като история за мен срещу история за „мен“ Марджъри Уортингтън дава своя дефиниция за автофикция, като настоява, че следва

¹ GENETTE, G. *Fictional Narrative, Factual Narrative* – Poetics Today, Winter, 1990, Vol. 11, № 4, Narratology Revisted II (Winter, 1990), p. 767.

концепцията на Женет за това понятие, определено като „фикционален наратив, който се поддържа от персонаж, съответстващ на автора“².

Нека си признаем, че с оглед на много силната обремененост на нашите интерпретаторски нагласи, свикнали да затварят читателя в текста или да го пренасят от текст в текст, търсейки разни пътечки, диалози, мостове, е трудно да се мисли през парадигмата на автобиографичното, което създава друга фикционалност.

Работата с автофикционалното в текста не е работа на границата между литература и действителност, а се намира в едно поле, което ги обединява. Това взаимодействие вълнува поколения литературни критици. Както стана дума, големи теоретични направления, школи, изобщо отричат присъствието на друга реалност (нехудожествена) в рамките на художествената творба и настояват на абсолютната автономност на текста, еманципирал се окончателно от своя автор. Референции към лична биография обаче има – фактически наратив, както Женет го нарича.

Паралелно с модернистичното разбиране за затвореността на литературата в себе си съществуват и множество примери, илюстриращи „способността“ на литературата да излиза от тези рамки. Този феномен може да се види при някои творби, които са жанрово „разколебани“ между публицистичното и художественото например. Затова тяхната „граничност“ и „непринадлежност“ към литературата често ги отнася към т. нар. нефикционална проза. Силна маркираност на реалността в текста дава и авторът със своята биография. Важно място има също прицелването към конкретен исторически контекст, който задава на творбата наративна посока, придържаща се към достоверност и документалност при разказването – нещо, което е задължително при фактическия наратив. Тези сложни отношения ще продължават да бъдат изследвани и по този начин ще доказват актуалността на този така важен въпрос. Още повече това е валидно днес, когато реалностите ни непрестанно се множат и се оглеждат в света на текста.

Автофикцията е термин със своя история, който непрекъснато се предоговаря и търпи известни критически интерпретации във времето. Освен това чрез него всеки път се поставя въпросът за ясно заявления, силно присъстващ автор в творбата, за конкретните автобиографични следи, които той оставя в произведението си. Един от най-видимите елементи на автофикцията е идентификацията на автора с героя разказвач, както посочват Женет и Уорthingтън. Но да се изследва отношението *автор – разказвач – персонаж*, е теоретична задача, която прекрива границата на литературата и излизайки извън нея, се опитва да инкорпорира в себе си факти от действителността, т. е. това е навлизане в полето на взаимодействията между фактически и фикционален наратив. Работата с автофикцията е работа и с реалността – с начините, по които тя може да бъде предадена (чрез наратив), и то така, че да

² WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*. *Contemporary American Autofiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2018, p. 147.

бъде повече или по-малко разпознаваема. Това е субективната реалност на една личност с нейната биография (преживяна и въобразена). Автофикцията (като творба) реферира към нещо извън себе си, но не се отказва от условния характер на художественото пространство. Авторът оставя много ясни знаци от живота си в своето произведение, а освен това целенасочено създава бели петна, зевове, пропуски, които остават неясни при изграждането на героя. Затова е невъзможно да се посочи някаква граница между фикционалното и нефикционалното в романа, поради което тя лесно се преминава. Освен това реферирането към действителността при някои автори е много по-силно, отколкото при други. Балансът между фикционално и нефикционално е различен, но при всички случаи сборът от двете създава все пак един фикционален свят, без значение колко точно при едната творба прозира действителността или доколко фактическият наратив преобладава в произведението.

Всъщност теорията за автофикцията на Дубровски се ражда като „отговор“ на есето на Филип Лъожьон „Le Pacte Autobiographique“ (1973), в което той настоява, че авторът в автобиографията влиза в един „метафоричен договор с читателя“³. Става дума за „договор за идентичност“⁴, според който има пълно съвпадение на името на автора, на разказвача на историята и на героя, за когото се говори. Като продължение на това Дубровски обяснява, че в автофикцията текстът е едновременно рефериращ към действителен свят и към фикционален. Тоест според него не става дума за редуване на фактически и фикционален наратив, а за едновременност, която би трябвало да се поддържа и от реципиента. Тук *авторът персонаж* често се изобразява в условна, а не в отнасяща си до реалността ситуация. Така самият наратив се оказва несъотносителен спрямо действителността, нереперенциален. Според Маржъри Уортингтън за Дубровски автофикцията представя опита да се предаде „точна, интимна и напълно фактологична репрезентация на себе си във връзка с теориите на късния XX век за Аза, който е видян като винаги непълен, фрагментарен и сраснат с паметта“⁵ (която по своята същност е много изменчива). Дубровски казва, че автобиографията представя живота, докато автофикцията представя Аза. В допълнение на тази „незавършеност“ на Аза Уортингтън твърди, че въпреки че могат да „споделят едно и също име, протагонистът и авторът не са идентични един с друг“⁶. Това непълно идентифициране на автора и героя се проявява като възможност в текста да се доизгради, дооформи и „окръгли“ една личност, която чрез писането ще търси своята монолитност.

Хауел Дикс пък твърди, че няма единна дефиниция за автофикция нито в английската, нито във френската теория. Английският изследовател

³ DIX, H. Introduction: Autofiction in English: The Story so Far. – In: *Autofiction in English, Palgrave Studies in Life Writing*. H. Dix (ed.), London: Palgrave Macmillan, 2018, p. 5.

⁴ WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*, p. 7.

⁵ Ibid., p. 9.

⁶ Ibid., p. 2.

смята, че самото понятие при Дубровски има три възможности за дефиниране – първо, от гледна точка на стила, след това от гледна точка на социологията, както и историческа дефиниция.

Съгласно първото дефиниране на автофикцията като стилистичен похват в романа се случва едно „целенасочено отдалечаване от линеарната, хронологическа последователност на събитията“⁷, акцентира се върху темпоралните експерименти в повествованието, чрез които емпиричният опит се вплита в наратива. По този начин се мобилизират такива литературни похвати като поток на съзнанието, сливане на гледни точки, загубена каузалност и др. Тези техники са неприсъщи на нефикционалната проза като автобиография или мемоар. Английският изследовател подчертава също, че социологическата дефиниция на автофикцията е също заложена в идеята на Дубровски. От тази гледна точка автофикцията е „проект за самоизследване и самоекспериментирание от страна на автора. Това е така, защото голяма част от автофикционалните творби се пишат заради някакъв вид травматичен опит – истински или въображаем, така че процесът на писане, като отговор на травмата, може да бъде видян като възможност за поставяне на себе си в нов контекст, когато някакви относителни елементи могат да бъдат премахнати или застрашени“⁸.

Историческата дефиниция, която Хауел Дикс извежда, се свързва с дебата между Филип Лъжон и Серж Дубровски, като Дикс настоява, че при разглеждането му трябва да се има предвид винаги историческият контекст и новото разбиране за автобиография и мемоар днес – те не са такива, каквито са били например по времето на Русо. Неговото писане е класическо автобиографично. В автофикцията става дума за повествование на точни, реални факти и събития, в които фикционалният елемент е въведен чрез внимателно конструиране на начина на разказване.

Автофикцията възниква обаче и заради дебата за „смъртта на автора“, започнал в края на 60-те години (Барт публикува статията си през 1968 г.), който продължава и до днес в различни вариации. Уорthingтън вижда автофикцията като симптом срещу намаляващата културна роля на традиционната фигура на автора. Една от причините за развитието на автофикцията в американски контекст е интересът към работата на човешкото съзнание. Историята на самия Серж Дубровски подчертава, че автофикцията се появява като реакция от действителността, реалната травма от смъртта на майката на автора става повод за търсенето на смисъл на живота чрез писането. В него се открива терапевтичен ефект:

Смисълът на нечий живот в известна степен ни убягва, така че ние трябва да го преоткривем в нашето писане и това е, което аз лично наричам автофикция.⁹

⁷ DIX, H. *Introduction: Autofiction in English: The Story so Far*, p. 2.

⁸ Ibid., p. 4.

⁹ WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*, p. 6.

Дубровски въвежда термина, за да означаи определен *тип наратив*, който съдържа елементи едновременно на художествената проза и на автобиографията. Включването на някаква художествена версия на автора в романа обикновено като главен герой, разкриващ се чрез първоличен разказ, предполага и определен тип повествуване, което може да бъде едновременно споменно, но и напълно нереално. В този смисъл можем да кажем, че въпреки че споделят едно и също име, авторът и героят не са напълно идентични един на друг или поне *животът на автора не е идентичен на наративното битие на героя. Но остават белезите от биографията на първия*. В мемоара можем да говорим за наративна версия на една реална личност. Там близостта на действителната биография на автора с тази на разказвача е максимална. Мемоарът е собствената представа на личността за нея самата – моята визия за това кой съм и какво ми се е случило.

По отношение на художествения свят на автофикцията е важно да кажем, че в автофикционалния роман са допустими елементи, които по различни причини не биха били възможни в реалния живот – например среща с мъртвите, озоваване в друг свят и т. н.

Във френската литературна традиция, когато се говори за *автофикция*, безспорно става дума за жанрово определение, това е разновидност на романа, макар че Изабел Грел го нарича иронично „несериозен, спорен, дори лош жанр“¹⁰. За Маржъри Уортингтън, изследователката на американската автофикция, това е „пълноценен художествен метод“¹¹ или дори стил на писане, докато Хауел Дикс също се придържа към тип наратив в художествената проза. Немската изследователка Мартина Вагнер-Егелхааф говори за „автофикционалното като концептуална матрица в прозата, която има измерими и интерактивни показатели“¹², т. е. за нея автофикцията е художествена техника, гъвкав инструмент във фикционалната проза. Измеримостта на автофикционалното според нея се доказва с това, че в едни творби може да има повече фактологичност (като в „Годиците“ на Ани Ернот – б. м., И. К.) или може да има повече художественост. В нашата литературна ситуация би било много смело да обявим създаването на нова разновидност на романа. При все това обаче става дума за феномен в прозата, засягащ изграждането на наратива – може би техника или метод, чрез който се реализира някаква следа от биографията на автора, която изгражда особен художествен свят. И тук за мен по-важно от чисто формалното отбелязване на наличието на определени елементи на автофикцията ще бъде да видим *позицията на самия автор герой към този художествения свят, който той изгражда*, както и ефектите, които създават върху разказа заявените елементи на автофикция-

¹⁰ DIX, H. *Introduction: Autofiction in English: The Story so Far*, p. 2.

¹¹ WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*, p. 4.

¹² WAGNER-EGELHAAF, M. *Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/ the Autofictional*. – In: EFFE, A., H. LOWLOR (eds). *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Palgrave Macmillan, 2022, p. 23.

та като метод. Това е един опит на литературата да изгради отношение към самата себе си, но и към събитията от действителността на Аза. Много често това отношение е скрито иронично, то е дори романтическо отношение или пък носталгично болезнено, пародийно и т. н.

За да се изследва внимателно тази връзка, трябва да се мисли творбата в нейната цялост и във възможността ѝ да произвежда един цялостен автофикционален разказ за начина, по който Азът изгражда себе си, без пряко да казва кой е, а само като разказва за субективно преживения свят – реален или въобразен.

В българската литература след средата на XX век се разгръщат тенденции в прозата, предопределени от историческата действителност, но и такива, които не се вписват в очакванията на тогавашния канон. Ако вземем за пример 80-те години, разнolikостта на това време е маркирана от множество обстоятелства – литературни и извънлитературни. В това последно десетилетие на НРБ все повече се потвърждава семантичното изместване на понятието *социалистически реализъм*. И в белетристиката (както в поезията) се появяват творби, които можем да причислим към т.нар. *алтернативен канон* (по определението на Пламен Дойнов).

Фокусът, който поставям тук върху „Балада за Георг Хених“, е свързан с една тенденция в прозата на 80-те години на XX век, която изглежда неразличима на фона на цялостната динамика в литературното поле тогава. В единични творби обаче е налице именно тази промяна в повествователните стратегии, чрез която да се търси близостта на литературата до субективното човешко преживяване, като по този начин човекът всъщност изследва себе си чрез собствения си опит. Промяната се открива както в проблематиката, така и в езика и поетиката на тази литература. Допускането да се изследва вътрешния свят на човека – героя на тази проза, позволява, навлизайки в него, да се разгръща все повече субективното, даже субектното начало в белетристиката. По този начин работи например Сабина Беляева в критическата си книга „Време, литература, човек“, където с примери от западноевропейския модернизъм и с анализи върху българската литературна действителност тя доказва, че „в повествователния фокус вместо самия герой застава неговото съзнание“¹³. Това обаче е само една от посоките, в които се завръща и българската литература след 50-те години на XX век. Едни от водещите тенденции в поетиката, доказващи отгласването от „епическата романна вълна“, са свързани с изява на първоличното повествование, лиризацията в прозата, склонността към есеизъм и философски размишления. До голяма степен тези черти на поетиката формират нагласа към това да се мисли повече за ролята на повествователя в тази нова проза, където той е много по-„присъстващ“. Розалия Ликова също изследва точно него в своите трудове. В „Мимезис и антимимезис. В началото на новия век“ тя припомня

¹³ БЕЛЯЕВА, С. *Време, литература, човек. Наблюдения върху съвременната българска проза*. София: Наука и изкуство, 1986, с. 46.

една позиция на Ролан Барт от „Подготовката на романа“, която е в разрез със собствените му критически възгледи от миналото. В нея той казва, че „субектът на писането не трябва да бъде изтласкан – решително и в никакъв случай“¹⁴, с което отново повдига въпроса за присъствието и ролята на автора в художествения текст, като се опитва да реабилитира субективното начало в творческия процес. В този смисъл Барт настоява на нов начин на писане, при който се изразява непрекъснатият стремеж на Аза към „разширяване“. Розалия Ликова отбелязва също: „В съгласие с активизирането на връзката *творец – действителност* стои и друг основен въпрос, поставен от Барт – за завръщането на автора в творбата“¹⁵. След като Барт сам обяви „смъртта на автора“ в статията си от 1968 г., по-късно в „Подготовката на романа“ той тръгва срещу структуралистките теории, които издигат текста като автономно поле със свой живот и без връзка с автора, на когото е отказано място в това художествено пространство. Сега това място му е върнато. Да не забравяме, че в „Подготовката на романа“ („Средата“ на живота) Ролан Барт поддържа субектното начало в писането именно заради собственото си осмисляне на живота (в един критически текст все пак), но включвайки го в поредица от „литературни“ примери, също разчитащи на личното преживяване на житейския път от самия автор (Данте и Пруст). Нека припомним също, че Барт подчертава активизирането на други механизми на писане и живеене през интензивно работещото съзнание тогава, когато човек се изправи пред смъртта – една травма, която преобръща представите за живота и го белязва неизбежно.

Така всъщност двете линии – изследването на субективното повествователно съзнание и на засиленото авторово присъствие в някои произведения от предпоследната декада на миналия век, се преплитат, за да поставят акцент върху авторовото съзнание при неговото субективно преживяване на личната му биография, която той поднася на читателя като фикция.

Наред с позицията на Барт, осветлена в български контекст и от Розалия Ликова, в статии и рецензии още през 80-те години, а и по-късно, се открояват в определени книги автобиографични елементи, които се оказват водещи за поетиката на тази проза. Още в началото на десетилетието се появяват книги с мемоарен, биографичен или автобиографичен характер (Драгомир Асенов – „Най-тежкия грях“; Симеон Янев – „Биографии на писатели, генерали и трети лица“; Димитър Коруджиев – „Градината с косовете“, „Домът на Алма“ и „Къща под наем“; Иван Динков – „Навътре в камъка“ (автобиографичен роман); Виктор Пасков – „Балада за Георг Хених“). Трябва да кажем, че такива примери има и далеч преди това – емблематични в това отношение са Ивайло Петров („Преди да се родя и след това“), Йордан Радичков (разкази).

¹⁴ ЛИКОВА, Р. *Мимезис и антимимезис. В началото на новия век*. Пловдив: Жанет-45, 2008, с. 7.

¹⁵ Пак там, с. 15.

Тенденцията, която изглежда изключително непопулярна през 80-те години, всъщност е загатната в критически рецензии и теоретични разработки тогава, а и по-късно. В литературното поле след 1989 година постмодерният роман също много силно подхранва автофикционалния наратив („Естествен роман“), като дори претендира да бъде една от важните черти на постмодернизма като стил.

„Балада за Георг Хених“ – една „история за мен“

Един от писателите, подчинили писането си на собствения си живот и на това да го превърнат в художествена картина на някаква реалност, е Виктор Пасков. Дори в ранното му творчество могат да се открият бегли автобиографични елементи. Със сигурност обаче „Балада за Георг Хених“, „Германия – мръсна приказка“ и „Аутопсия на една любов“ критиката приема дори като трилогия с ясна автобиографична линия, облечена в художествена форма. Според Борис Минков, който също говори за творбите като за трилогия, се допуска „възможността за свързване на проблематиката на телесното в трите „автобиографични“ книги на Пасков“¹⁶. И ако традиционно автофикцията предполага наличие на граница между фикционално и нефикционално, която понякога трудно може да се открие в самата творба, то при Пасков тя е толкова подвижна, че става едно „разливане“ на автобиографичните елементи в художественото пространство на текста, което го прави хомогенен и единен. Последователното използване на този похват ни кара да мислим, че автофикцията при Пасков от художествен метод се превръща в почерк и стил на писане. Изследвайки конкретно фигурата на автора във връзка с художествения свят, в който тя присъства като персонаж, трябва да си задаваме въпроса какви са ефектите за самия наратив от това, че един от героите носи авторовото име и представя част от биографията му. Ето няколко критически визии за *автобиографичността* при изграждането на наратива в прозата на Пасков:

Още в първата си книга писателят показва стремежа си да прави изкуство на границата между реалното и имагинерното. И през годините успява да спазва тази граница не с никакви условности, а защото постоянно живее и твори на нея. А граничните състояния са най-интересни и плодотворни, защото там някъде се намира истината.¹⁷

Заради силния автобиографичен пласт в повечето му романи мнозина имаха впечатлението, че познават автора и едва ли не са сядали на една маса с него... Социалистическият реализъм беше мъртъв отдавна пре-

¹⁶ МИНКОВ, Б. *Висящите полета на българската литература*. Пловдив: Сдружение Литературна къща, 2023, с. 289.

¹⁷ ИВАНОВ, Н. Балада за Виктор Пасков. – В: *Подреждане на балната зала*, кн. 2: *LiterNet*, 16.04.2009: https://liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm.

ди Пасков да излезе на литературната сцена. Това, което Пасков направи, е да предложи усещане за реалност, различно от предишните алтернативи на социализма.¹⁸

Може да се каже, че действително автобиографичното в общия свод на трите творби се състои не толкова в съвпаденията на топосите и темпоралните фокуси, то е не толкова отчетливо в персоналистичната споделимост на разказаното. Автобиографичното се съдържа в много по-голяма степен тъкмо в сложното отношение на Пасков към комплекса от обществено-социални промени и неговото лично откликване на тях.¹⁹

И в трите предложени критически мнения се вижда идея за открояване на *реалност* или *истина*, на отношение към действителния свят, в който авторът е пребивавал; идея за една историческа реалност, която той е преживял по определен начин. Това личи и в трите творби от „автобиографичната трилогия“. Различната реалност, която предлага Виктор Пасков в „Балада за Георг Хених“, реферира към действителността на човека, но не на социалистическия човек, а на онзи, който вижда истината през една друга, дълбока социална и морална осъзнатост.

Ако автобиографичните следи в „Балада за Георг Хених“ могат да станат повод да мислим за взаимодействието между фактологично и фикционално, то е почти задължително да направим по-задълбочени наблюдения върху наративната стратегия в творбата. Както стана ясно, разбирането за автофикция в отделните литературнокритически традиции е различно, но като че ли най-близко до нашата литературна действителност стои идеята да се види автофикционалното като художествен метод или стил, отнасящи се и до начина на разказване.

„Балада за Георг Хених е творба със сравнително стройна и ясна композиция, а героят разказвач Виктор си е задал интересна роля още в самото начало. Неговите образи тук са всъщност два – на малкия цар Виктор и на порасналия мъж Виктор. В текста прозира биографията на автора, но и нещо повече – реални факти и събития, свързани с контекста на 50-те години на XX век. Вдъхновяващата личност в живота на цар Виктор дядо Георги е реалната личност Георг Хених (1873–1965), чешки музикант и лютиер, дошъл в България след Освобождението. Реални са улиците, бившия публичен дом, учениците на Георг Хених, семейството на Марин Бръмбара – това са следи от биография, които са предпоставка за наличието на автофикция, но още не отговарят на същинската ѝ реализация като художествен метод, стил или тип наратив. Ако тръгнем по следите на автофикцията в текста, ще се изправим най-напред пред Аза на разказването. През 80-те години Пасков е един от писателите, които умело въвеждат първоличното

¹⁸ ПЕНЧЕВ, Б. Цар Виктор. – В: ПАСКОВ, В. *Събрани съчинения*. Т. 2. *Балада за Георг Хених. Германия, мръсна приказка*. София: Снела, 2011, с. 7.

¹⁹ МИНКОВ, Б. *Висящите полета на българската литература*, с. 289.

повествование, което след това се превръща в образец за младите писатели, както отбелязва и Бойко Пенчев в предговора на изданието на „Сиела“ от 2011 г., озаглавен „Цар Виктор“.

Субектът на това разказване изглежда раздвоен. Това обаче не го прави проблематичен като образ. Порасналият Виктор си спомня събития от детството си, които си налага да преживее отново, но не по нов начин, а по същия (ако това е възможно). Възрастният човек би следвало да бъде различен от малкото дете и е, но тази разлика не изглежда драматична и неестествена. Всъщност автофикционалното разказване започва да става видимо едва когато повествователят заявява намерението си да изследва себе си в процеса на реконструкция на реалността от миналото. В самото начало на творбата се задава рамката, в която Виктор отваря вратата на миналото и проследява собствения си живот от детството, когато е започнал да открива своите истини и вярвания и да утвърждава за себе си жизнен смисъл, който го е определил по някакъв начин. Книгата, по-точно самото ѝ писане е дефинирано като желание на порасналия писател да се идентифицира, да се назове чрез важните събития и личности в живота си, които са изградили неговата същност:

Малкото, което знам аз, едва ли има нещо общо с твоето изкуство. По-скоро то има нещо общо с мен. Защото бях забравил кой съм!²⁰

Толкова ли е лесно обаче да кажеш кой си – ето това е залогът на автофикционалното писане (както отбелязва и Дубровски); в него авторът изгражда своя наративна идентичност, украсена от спомена и от *целенасоченото вграждане на себе си във фикционалния свят*. При всички случаи обаче споменното в един автофикционален роман е следващата стъпка за очертаване на самата автофикция. То дава възможност за изграждане на отношение към самия герой, но това е отношението на автора към този герой, с когото заявява, че е идентичен. В един от спомените си авторът припомня дори, че цар Виктор заявява, че ще стане писател („като Хектор Мало“), с което утвърждава своята автобиография на творец на словото.

Ето го първия ефект на тази *позиция на автора спрямо своя образ и свят отпреди* – *тя е романтическо-наивистична и донякъде носталгична*. Интересно е обаче защо позицията е такава, щом светът от миналото, който предстои да се разкрие, е подчертано травматичен и неуютен за момчето Виктор. Съвсем ясно е коя е причината за тази носталгия – тя е свързана с вече посочения момент на откриване на смисъл за себе си. Още по-любопитно е, че той е намерен в нещо, което е най-малко реалистично и достоверно – светът на Георг Хених и неговите сенки. Свят на духовното, в който са пренебрегнати битът и реалността почти изцяло. Парадоксът на сблъсъка между въображаемо и реално тук не се състои, защото всъщност, давайки си сметка за основанията на действителността, която го заобикаля, Георг Хе-

²⁰ ПАСКОВ, В. *Балада за Георг Хених*. София: Сиела, 2017, с. 11.

них ѝ обръща гръб. Преплитането на автобиографично и фантастично тук полага художествения свят в полето на граденето на въображаеми светове, чрез които се преживява действителността на 50-те години. Това е странно художествено пространство *едновременно на носталгията по травмата и на нейното възможно преодоляване*.

Освен този аспект на преживяване на миналото трябва да се постави акцент върху така или иначе силната връзка на героя с травмите на този предишен свят. Повествованието е и разказ за носталгията по някаква травма – така, както Дубровски я полага в литературата – като опит да видиш себе си в травмата и да разкриеш Аза, потънал в нея. При Виктор Пасков виждаме шанс за излизане от тази травма на бедняшкия свят на самоубийци и луди. Умаленият модел на тоталитарния свят, представен през погледа на детето, е олицетворен от самата кооперация на улица „Искър“ – това е светът на човека, който живее в омагьосания кръг на мизерията, скандалите, насилието, пианството, цинизмите и теснотията на бившия публичен дом. В разкриването на този свят отново виждаме преплитането на реалност и фикция:

Къщата, която всички мразеха и проклинаха, считайки я отговорна за всеобщата мизерия, имаше забележителна биография. Строена в първите години след Освобождението, тя е била италианско посолство. Някога из нейните криви, скапани стълбища и коридори е звучала звънка италианска реч; в тези стаи с изтърбушени стени, под оголените ребра на таваните са кънтели стихове на Данте, пеели са се канцонети, плели са се интриги... още по-интересна става тя в двадесетте години на века. Тогава къщата, в която имам честта да съм роден, била купена от богат еврейин, който сложил червен фенер на сецесионната ѝ фасада и я превърнал в публичен дом.²¹

Представянето на самата къща дава ясна заявка за наличието на онази граница между фикция и реалност, за която говорят теоретичите на автофикцията. Биографията на така мразения дом сама носи белезите на времето. Познаването на нейната история поставя разказвача Виктор в позицията на човек, съхраняващ в света на художественото пластове от миналото. В този смисъл той е хроникьор на собствената си реалност, както и на други такива, отдалечени от него, но определено обвързани със знакови събития, съхранени чрез видими, запазени артефакти. Така авторът се превръща в *свидетел на собствения си живот* (като го разказва и наблюдава отстраняно) и може да го приобщи към много други възможни животи, представени тук и чрез фикция. Това е отлично показано и чрез поднасянето на реални факти и събития от семейната и родова биография на Пасков. Друг елемент на автофикцията, който наративът ясно поднася, е изричното подчертаване на процеса на непосредствено писане на тази история. Разказвачът почти постоянно поставя *акцент върху самото писане* на книгата си, но най-голям фокус върху този феномен се забелязва в началото и в края на творбата:

²¹ Пак там, с. 31.

В момента, в който пиша тези редове, навън ръми ситно: късна есен вечер. Срещуположните блокове изглеждат лилави в мръсносивата мъгла. От време на време долу спира рейс, с отваряща-затваряща се врата. В стаята пълзят сенки, но сянката на Георг Хених не е между тях. Никога не съм усещал самотата тъй силно.²²

Тук ситуация на създаване на текста е поставена в настоящето на писателя Виктор Пасков, което също определя цялостната повествователна стратегия на романа. Това изобщо не пречи на Пасков да вплете отново фантастичен елемент – присъствието на света на сенките и в сегашното. На друго място Пасков заявява своето отношение към онази действителност от детството, която го спира да иска да разкаже тази история: „Не ми се разказва за това. Изпитвам срам и мъка“.²³ Заедно с това се забелязва и стратегия, свързана с приобщаването на читателя. Той е ангажиран с оценката на фактите около биографията на Георг Хених, като по този начин е призован да съучаства в това връщане назад в спомените. Така е оправдано решението да се разказва тази история, която не протича сега, но се преживява отново:

Моят читател да ми прости, че се налага да се върна назад във времето, но на пръсти се броят тези, които знаят историята на майстор Георг, как и защо е попаднал той в България.²⁴

Историята е разказана в минало време, но се създава усещането за *презентността на наратива* – особено в началото, а и на финала, където героят остава в собственото си настояще и говори от позицията на сегашното – елемент на автофикция, на който настоява Гаспарини.²⁵

Тук свършва моят разказ за теб, Георг Хених. От деня, в който се разделихме, измина четвърт век. Аз не съм вече инфант. Чаках те да дойдеш, както обеща, но ти не дойде... В стаята ми пълзят сенки, но твоята не е между тях. Въпреки това аз съм сигурен: не си ме забравил. Но аз бях забравил кой съм.²⁶

Последните думи доказват желанието на автора чрез тази книга да си спомни кой е и какъв е, да утвърди себе си като писател, като майстор занаятчия, човек на словото. Но дори и в тази заявка той не пропуска да представи една въображаема ситуация – една нова среща с Георг Хених, която предстои. На финала най-силно се усеща не само презентността на разказването, но и присъствието на автора като реалната фигура Виктор

²² Пак там, с. 8.

²³ Пак там, с. 14.

²⁴ Пак там, с. 13.

²⁵ Изабел Грел посочва в книгата си „Автофикцията“, че Филип Гаспарини извежда 10 черти, според които една творба може да се определи като автофикция (жанр). Една от тях е *презентността на разказването*.

²⁶ ПАСКОВ, В. *Балада за Георг Хених*, цит. изд., с. 191, 192.

Пасков – човек, писател, който желае да открие смисъл в това да се занимава с изкуство, и това да стане така, че все пак да не повтори нелеката съдба на непризнатите творци.

Когато обаче разказва детето, сякаш се получава едно потапяне в неговата менталност и разказът е наистина детски – с типичното детско учудване от света, с въпросите, които момчето си задава, с усещането за безпомощност, когато става свидетел на скандалите на родителите си, с търсенето на сигурност в света на божественото, в семейния свят също. И в този детски разказ личи желание за преодоляване на някаква травма, която е предопределила живота на човека. Коя обаче е травмата и как я обвързва Виктор Пасков със собствения си живот в света на творбата?

Можем да предположим, че това е травмата на бедността, която детето трудно преживява и за която непрестанно му се натяква. Проблемът с бедността тук реферира, от една страна, към реалната бедност от детството, а от друга – към духовната бедност на сегашния свят на писателя, където няма място за души като тази на твореца Георг Йозеф Хених. Можем да решим, че това е травмата от духовната бедност на миналото, а и на настоящето – особено ако имаме предвид разкритията на финала на творбата. Можем да допуснем също, че е травматично излизането от омагьосания кръг на онази аномална действителност, която е част от детството на героя – свят на насилие, самоубийства, пропиване и полудяване. Факт е, че порасналият Виктор не се отказва от света на изкуството и от това да вярва, че то е над всичко, и именно в този момент сякаш се сливат двата образа на героите разказвачи. Авторът успява да съедини и да смири в себе си живота от миналото си с този от сегашното. Вървенето по пътя на собствената му биография изглежда, че позволява да се случи това. По всичко личи, че загубата на Георг Хених не се преживява като травма, защото всъщност неговото присъствие в живота на човека се оказва ключово за себенамирането.

Малкото посочени примери за *автофикционално разказване* в „Балада за Георг Хених“ оставят колебание по отношение на това дали и доколко взаимодействието между автобиографично и фикционално дава основание да мислим за този проблем в прозата на 80-те години на XX век. Но дори само усъмняването, че има такава ясна интеракция между фактологично и фикционално, между автобиографично и въобразено, е повод да си дадем сметка, че ни е трудно да не насложим биографията върху литературата. Най-силно това проличава при образа на разказвача герой Виктор, който целенасочено поднася факти от биографията си и заедно с това гради един почти фантастичен свят, в който да се случи търсенето, реализацията на себе си. Освен това наративът доста категорично отговаря на някои най-отявлени черти на автофикцията като художествен метод или „стил на разказване“ – ономастична идентификация на автора и героя разказвач; писане, разкриващо непосредствения акт на самото писане; преконфигуриране на линеарното време; широко застъпване на сегашно време / настояще

в наратива; стратегия за въвличане на читателя в процеса на създаване на фикционалния свят; настояване да се съобщават стриктно реални факти и събития, импулс за „саморазкриване в собствената истина“²⁷; травматичен опит, който чрез писането може да бъде преодолян.

Една от най-силните реакции на литературата срещу доминиращия художествен метод през 80-те години на XX век е именно издигането на света на Аза – с неговото лично преживяване на травмите. „Счупеният“ човек не може да бъде положителният герой на социалистическия реализъм, той няма как да „залепи“ отново своите парчета идентичност. Бунтът на субекта срещу метода и срещу действителността става най-вече отвътре-навън: от избора на това как да вижда света около себе си и как да се опита да го „смени“, да го вербализира и да го покаже чрез литературата. Невъзможността това да се случи предизвиква такива ефекти, които да очертаят в прозата тенденция, която да отрази това странно непримирение между човека и света, резониращо в една „история за мен“.

ЛИТЕРАТУРА

БАРТ, Р. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс, 1978–1979, 1979–1980*. Прев. Галина Меламед. София: ЛИК, 2006. [BART, R. *Podgotovkata na romana I i II. Belezhki za lektсионни i seminarни zanyatiya v Kolezh dyo Frans, 1978–1979, 1979–1980*. Prev. Galina Melamed. Sofia: LIK, 2006.]

БЕЛЯЕВА, С. *Време, литература, човек. Наблюдения върху съвременната българска проза*. София: Наука и изкуство, 1986. [BELYAEVA, S. *Vreme, literature, chovek. Nablyudeniya varhu savremennata balgarska proza*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1986.]

ИВАНОВ, Н. Балада за Виктор Пасков. – В: Н. ИВАНОВ. *Подреждане на балната зала*, кн. 2: LiterNet, 16.04. 2009: https://litenet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm (прегл. 30.06.2024). [IVANOV, N. *Balada za Viktor Paskov*. – V: N. IVANOV. *Podrezhdane na balnata zala*, kn. 2: LiterNet, 16.04.2009: https://litenet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm (pregl. 30.06. 2024).]

ЛИКОВА, Р. *Мимезис и антимимезис. В началото на новия век*. Пловдив: Жанет-45, 2008. [LIKOVA, R. *Mimezis i antimimezis. V nachaloto na noviya vek*. Plovdiv: Zhanet-45, 2008.]

МИНКОВ, Б. *Висящите полета на българската литература*. Пловдив: Сдружение Литературна къща, 2023. [MINKOV, B. *Visyashtite poleta na balgarskata literature*. Plovdiv: Sdruzhenie Literaturna kashta, 2023.]

ПАСКОВ, В. *Балада за Георг Хених*. София: Сиела, 2017. [PASKOV, V. *Balada za Georg Henih*. Sofia: Siela, 2017.]

ПЕНЧЕВ, Б. Цар Виктор. – В: В. ПАСКОВ. *Събрани съчинения*. Т. 2. *Балада за Георг Хених. Германия, мръсна приказка*. София: Сиела, 2011. [PENCHEV, B. *Tsar Viktor*. – V: V. PASKOV. *Sabrani sachineniya*. T. 2. *Balada za Georg Henih. Germaniya, mrasna prikazka*. Sofia: Siela, 2011.]

²⁷ GRELL, I. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, p. 25.

DIX, H. Introduction: Autofiction in English: The Story so Far. – In: *Autofiction in English, Palgrave Studies in Life Writing*. H. Dix (ed.), London: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 1–23.

GENETTE, G. Fictional Narrative, Factual Narrative. – *Poetics Today*, Winter, 1990, Vol. 11, № 4, Narratology Revisted II (Winter, 1990), pp. 755–774.

GRELL, I. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.

WAGNER-EGELHAAF, M. Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/ the Autofictional. – In: EFFE, A., H. LOWLOR (eds). *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Palgrave Macmillan, 2022.

WORTHINGTON, M. *The Story of "Me". Contemporary American Autofiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2018.

OBSERVING AUTOFICTION IN THE BULGARIAN PROSE OF THE 80's OF 20th CENTURY (A BALLAD OF GEORG HENNIH – VICTOR PASKOV)

Abstract. The paper centers around a possible line of interpretation of literature-reality intercourse with the help of author-figure mediation. The autobiographical disposition of the latter in *A ballad to Georg Hennih* fictional space is what scientific lenses are set upon. Considered the opening first part of an autobiographical trilogy (followed by *Germany – a dirty story*, and *A love story autopsy*), *A ballad to Georg Hennih* short novel inaugurates autofiction as Victor Paskov's literary style and means of recognition. The ballade's world is based on a playful dialogue between fictional and real, skillfully handled by Paskov's own maneuver of questioning author's status in the twofold manifestation of self-revealing and being a novel's character. The self-revealing dimension is imbued with childhood trauma thus launching the long-term journey of answering the essential question "Who am I really?"

Keywords: Autofiction, Modern Bulgarian literature, Viktor Paskov

Ilvie Konedareva, Sen. Assist. Prof., PhD

Department *New Bulgarian Studies* – New Bulgarian University

21 Montevideo Blvd., 1618, Sofia, Bulgaria

E-mail: ikonedareva@nbu.bg

„ХАГАБУЛА“ ОТ ТОДОР П. ТОДОРОВ В КОНТЕКСТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Резюме. Статията изследва романа на Тодор П. Тодоров „Хагабула“ като забележителен принос към българския магически реализъм. Важни за сравненията в статията са два женски архетипни образа: на вещицата, изпълнена в млада и красива жена, чиято връзка със свръхестественото осъществява и обвързаност с корените на човечеството, и на старата жена, позната от българската литература като символ на майчинството, но и като магическа същност в литературата на 60-те и 70-те от миналия век. Статията изследва и как романът представя загубата на дома и търсенето на обновление, позиционирайки „Хагабула“ едновременно като различен, но и продължаващ българското литературно наследство за коренотърсачеството от миналия век.

Ключови думи: Хагабула, магически реализъм, българска литература, вещица, Стар срещу Нов свят

Давам си сметка, че предложеният с озаглавяването на доклада ми прочит на романа „Хагабула“ от Тодор П. Тодоров репрезентира доста широка рамка, в която творбата би могла да бъде положена. В своя текст ще се спра на едни от възможните прочити, които произведението предлага, черпейки интенции от личности, събития и места по нов начин. Във финала си романът закономерно, правдоподобно и категорично пренаписва историята на света. Настояването, че „Хагабула“ предлага алтернативна магическа история на света е един от възможните прочити на творбата. На следващите страници ще се спра на няколко от начините, чрез които той акцентира на магичното, показвайки загубата на дома и търсенето на обновление, като ще се фокусирам върху новаторската употреба на женския образ, чрез който „Хагабула“ се позиционира едновременно като алтернативен, но и продължаващ темата за коренотърсачество, характеризиращо българската литература от миналия век.

Романът започва кинематографично – със слизането на непознатия бряг, с картини от различни места и от различни времена, представено е изгарянето на корабите, довели героите до Новия свят. След това повествованието се връща ретроспективно към началото на пътя на всеки от тях – поемането му към новия свят, а след ретроспективната част и наративната стратегия „разказ в разказа“ продължава да разкрива похода на героите, които обстоятелствата отвеждат на черната планина. Епиграфът на романа

я указва като важен топос. Новият свят посреща героите с птици – еднооки циклопи; влизат в гората, попадат в блато, срещат пеперуди вампири; следват преходи, докато стигнат гората с хората птици, които предлагат да задоволят нуждата от огнище и дом. Следва ново редуване на чудновати срещи и преминаване през различни климатични съприкосновения, докато героите във все по-намаляваща численост изкачват мерната планина, където историята на света се преобръща. Черната планина е нова митологема, въведена от Тодор П. Тодоров¹, която можем да четем и като опозиция на познати реалии, но и като изконно необходим топос. Черната планина изнемва мястото, отредено на Балкана от българската литература, като пространство на геройство и смърт, достигането до която може да се изясни пълното значение на „хагабула“ – едновременно на възмездие, пробуждане и начало. Планината е и мястото, където мъжът ще загуби силата си на завоевател, а от тук и символната си власт и ще плати единствената възможна цена – разрушение на познатото и връщане на историята към други, отдавна забравени възможности за пребиваване в света. Именно тук, на черната планина, и чрез нея се осъществява и усъмняването в материалното благополучие като възможност за духовно усъвършенстване. Не прогресът, който завоевателите носят, ще промени света, а връщането към корените, настоява „Хагабула“, или към връщането към света, управляван от жената.

Още в началото си романът прави впечатление, че не прилича на нито един от писаните у нас. Сходствата със „Захвърлен в природата“ на Милен Русков или „Осъдени души“ на Димитър Димов, за които е споменавано², са само външни и се основават върху небългарските сюжети, които сближават споменатите творби. Но тези сходства бързо се размиват при вмислянето върху предложените от текста странни, чудновати и страховити събития, които отгласкват „Хагабула“ от споменатите два романа и го приближават до други произведения от българската литература. Важни за сравненията по-нататък ще бъдат два женски образа: на вещицата, възплътена в млада и красива жена, в „Хагабула“ и на старата жена, позната от българската литература като символ на майчинството, но и като същност на крайни състояния – оплаквачката, орисницата, вещицата.

Ранна връзка с тази образност в нашата следосвобожденска белетристика бихме могли да разпознаем в краткия емблематичен за поетиката на Петко Тодоров разказ идилия „Орисници“, както и сред произведения, които принадлежат към българския диаволизъм. Макар и в двата примера близостта с „Хагабула“ да е формална и да се основава на странното, необяснимото или магичното, чрез което авторите представят

¹ Епиграфът от „Ад“ на Данте Алигиери с насочващите бележки под линия подготвят читателя за черната планина още преди началото на повествованието.

² ДОНЕВА, М. Къде е всъщност Краят на света? – *Ceга*, 7.05.2023: <https://www.segabg.com/category-culture/kude-e-vsushtnost-krayat-na-sveta>.

свои концепции за човека съобразно литературното направление, към което принадлежат, споменаването им е важно заради преосмислянето на образите в различни литературни контексти. Например разказът „Малвина“ от Светослав Минков е възможно да бъде свързан с образа на красивата вещица от Саламанка в „Хагабула“ чрез странната, бърза и противоестествена трансформация на младата жена. Саламанската вещица е представена като една „от най-старите в света. Една от майките вещици. Скитала по пустата земя още преди да има реки, треви и облаци“³. Макар и древна, тя е вечно млада, преобразяваща е в красивата Офелия и влизаща в множество други трансформации и роли. В старицата от „Малвина“, в чийто образ лесно се разграничават бързо протичащото време и мимолетността на красотата и невинността, личи и ужасът от смъртта, който текстът свързва с образа на жената. Чрез връзката смърт – женственост разказът създава алузия за друга по-ранна творба, попадала рядко в ползрението на изследователите – „Сонора“ от сборника „Очите на Арабия“ (1918) от Никола Райнов. Общото за посочените произведения е, че свързват образа на жената със смъртта и красотата. Райнов довежда до крайност идеята за жената, поставяйки знак за равенство между нея и смъртта, добавяйки към редицата и любовта: „Името на Смъртта е – Любов“⁴, твърди Сонора, „голямата бяла Жена, тихата бяла Смърт – нежна като Тъгата“⁵. Примерите, които посочвам за онагледяване на различните употреби на фигурата на жената и странното, са, за да опитам да представя наблюдение за преосмислянето на този образ от Тодор П. Тодоров. Фигурата на вещицата, която той изгражда, разрушава устойчивото мислене за нея като стара, страховита и злонравна и неизбежно носеща смърт. Нещо повече, той налага да бъдат разгледани по-късни появи в нашата литература на старата и младата жена, на мъдростта и красотата.

Чрез изследването на трансформиращите се женски образи може да е потърси и още една линия на сближаване между „Хагабула“ и други творби от националната литература – желанието да се достигне недостижимото, разширено до непознатите и непознаваеми земи, доколкото традиционно жената и земята са свързвани като образи на вечно зараждане и обновление.

Стремежът към непознатото съотнася „Хагабула“ и към друг ред от творби от българските писатели от 20-те и 30-те години, за които чуждите земи са желани и достижими. Това е времето, когато в литературата ни навлизат произведенията на Стоян Омарчевски „Към екватора. На световното изложение в Рио де Жанейро“ (1922), на Борис Шивачев „Писма от Южна Америка“ (1932), на Светослав Минков „Другата Америка: едно пътуване отвъд екватора“ (1938), които не просто въвеждат българския поглед към новите светове, но раздвояват творбите между копнежа по непознатото и опасенията от невъзможността българският човек да намери

³ ТОДОРОВ, Т. *Хагабула*. Пловдив: Жанет 45, 2023, с. 144.

⁴ РАЙНОВ, Н. Сонора. – В кн. „Очите на Арабия“, София: Ст. Атанасов, 1918, с. 131.

⁵ РАЙНОВ, Н. Сонора. – Цит. кн., с. 123.

мястото си там.⁶ Чрез колорита на представяното се открива сходство в описанието на новия свят и в „Хагабула“, и в „Писма от Южна Америка“. Двата цитата, които прилагам, едносъставното безглаголно изречение на Шивачев срещу разширените изречения на Тодоров, независимо от различната стратегия, избрана от авторите, и разликите в жанровата принадлежност на произведенията, онагледяват екзотичната наситеност на непознат за читателя свят:

Зелено, зелено и пак зелено. Вечно зелено. Тропически лесове, грамадни змии и жълта треска. Диаманти, кафе и каучук. Десет милиона квадратни километра. Амазонка, най-пълноводната река. И Рио де Женејро, най-хубавият град на земята. Четиридесет милиона жители от черни до матово бели.⁷

Ето и другия цитат: „Кондор се спуска над океана. Едва докосва водата – прохлада, благодат. Всичко свети – крилата и небето, вълните, лумнали в пламъци. Бяло платно блести в сивевата. У дома лепен чаршаф повтаря същия рефрен, подухван от вятъра“⁸.

И в двата откъса постигането на мащаб е основополагащо, за да се покаже непознатата обстановка. Шивачев използва изброяване („зелено, зелено и пак зелено“), а Тодоров създава представа за океана чрез напомняне на най-скъпото на пътешественика – домашния уют („ленен чаршаф“).

Безвъзвратната загубата на дома и търсенето на нов са теми, които отзвучават неведнъж в „Хагабула“. Героите му пътуват, но не са протагонистите на Шивачев – скитници, придвижващи се от препитание към препитание. Тодор П. Тодоров използва, от една страна, плаването и териториалната отдалеченост, а от друга – загубата на дома, обезродяването на героите, за да ги доближи до магическото, невероятното, небивалото, което не присъства в романа самоцелно. Невероятното е единственият възможен начин да бъде осъществен замисълът на творбата. На композиционно равнище романът борави чрез успешно привнасяне на чужди литературни образи и похвати, колажира чрез взаимно преплитане на разкази, но същевременно Тодоров доразвива магическия реализъм такъв, какъвто го познаваме от 60-те години на миналия век в българската литература. „Доразвиване“ и „отгласкване“ са ключови думи, през които чета романа на Тодор П. Тодоров, за да се опитам да потърся заслуженото му място в съвременната българска литература.

За да направя това, ще обвържа темите за загубата на дома и опитите му да бъде постигнат на други равнища отново с новаторския образ на вещицата, предложен от писателя. Но преди да шрихирам възможен диалог между Тодор П. Тодоров и класиците на т.нар. български магически

⁶ ОМАРЧЕВСКИ, С. *Към екватора. На световното изложение в Рио де Жанейро*. София: Държавна печатница, 1923, с. 129.

⁷ ШИВАЧЕВ, Б. *Писма от Южна Америка*. София: Хемус, 1932, с. 25.

⁸ ТОДОРОВ, Т. *Хагабула*, с. 9.

реализъм, ще резюмирам накратко ситуацията, когато се заговаря за него у нас. Тогава с понятието започват да се свързват творбите на Йордан Радичков, Васил Попов, а по-късно и на Йордан Вълчев. Наблюдението върху творчеството на тези автори и стремежите към обяснение на българския вариант на явлението отвежда изследователите до образа на фикционалното, митофолклорното българско село, което в края на 60-те и началото на 70-те години започна с бързи темпове да отмира. Именно тази смърт Пламен Антов свързва с възхода на магическия реализъм като част от по-широкия процес, известен от литературната история като „търсене на корените“. Той настоява, че в края на 60-те „не градската тема, а селската е потенциално модерна – защото тъкмо тя съдържа в себе си дълбинния примитив. Защото е път, който води назад към мита“⁹.

На пръв поглед връзка между „Хагабула“ и представените характеристики на българския вариант на магическия реализъм от 60-те няма. Бихме могли да кажем дори, че у Тодор П. Тодоров липсва опозицията село – град, че в романа му, но и в предхождащите го сборници „Винаги нощта“ и „Приказки за меланхолични деца“ топосите са градски. Но чрез образа на вещицата в романа и в особените странни баби у Попов и Вълчев е възможно да изградим липсващата връзка. Бойко Пенчев чете образа на бабата от 60-те години на XX в. „като инкарнации на прасъщностното“ и „майчиното“. Бабата в българската литература от този период може да се обясни и като „косвено свидетелство за интереса към времето, стоящо отвъд линейно-прогресистката темпоралност“.¹⁰ Тодоров обаче вместо голата под луната баба Неделя¹¹ от 60-те предлага на читателя образа на красивата, младата жена, която поради своя древен произход влиза във връзка със свръхестественото и магичното и чрез която се осъществява стремежът към корените, началото на времето и отвръщането от покорителското отношение към света. А опозицията град – село от 60-те в „Хагабула“ се разширява до глобални размери, но това е все същата опозиция, все същото напрежение Стар – Нов свят.¹²

Пламен Антов в цитираната вече публикация изказва наблюдението, че митологичното се разпростира и намира своите проявления и в най-нови вариации като „Сляпата Вайша“ на Георги Господинов, проявявайки се на нивото на езика и ползвайки „общ кодов език, общ митологичен субстрат“.¹³ В разказа на Господинов върволица от бабички повтаря рецептурниците на баячките и орисниците, изпълнявайки предписанията на колективната

⁹ АНТОВ, Пл. Магическият реализъм – специфика, типология, контекст. Една хипотеза. – В: *Магическият реализъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2019, с. 37.

¹⁰ ПЕНЧЕВ, Б. *Прогресисти и консерватори. Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, с. 175.

¹¹ ПОПОВ, В. *Корените*. София: Български писател, 1967, с. 80.

¹² Романът може да бъде четен и в друг постмодерен контекст – като екологичен бунт на земята срещу човека.

¹³ АНТОВ, Пл. *Магическият реализъм...*, с. 39.

памет и съобразно приказните сюжети. „Накрая, като станала да си ходи по-дир всички, рекла тихо, че от нищо файда няма да има, докато не се намери нещо, което да ѝ събере очите и да я върне на тоя свят“.¹⁴ Господинов обаче изобразява като носител на знание отвъд традиционната сетивност и Вайша, надарена освен с физическа красота и със свръхестествени способности – да вижда миналото и бъдещето.

Паралелът между Господинов и Тодоров позволява да се очертае обновена фигура на жената като носителка на знание отвъд границите на рационалното на българската литература. При Господинов тази функция е поделена между Вайша и хора на бабите. При Тодоров е прехвърлена върху младата и красива вещица с древна същност, поставена в центъра на повествованието. Тази промяна в образа на вещицата измества акцента от старостта и смъртта към чувствеността и жизнеността. Женското познание за отвъдното, достъпно не по рационален, а интуитивен път, и в двете споменати произведения е опосредствано чрез словото – шепот, баене, ясновидно видение:

Ето ги и майките вещици родителки на световете. Ето ги всичките ясновидни, една от друга ненагледни. Повтарят зова на небето, на нощта, на всеки копнеж. Едно и също шепнат тревите, това шушнат вятърът и листата, тая дума повтарят облаците: хагабула ново раждане, нов живот.¹⁵

Неслучайно словото е друга важна тема за „Хагабула“. Тя е свързана и със световността и новото. Затова разказът елиминира героите, които са неспособни по своята същност да преминат и понесат Новия свят. На път към него текстът се освобождава от мистичната фигура на Египтянина и от късметлията Дългия Джон. Самият Нов свят също се заема да селектира героите. Елиминиран е всеки, който не успява да комуникира с новите езикови средства. Темата за езика намира отражение не само чрез героя полиглот Салдаго, който се оказва преводачът на езика на Новия свят, но и чрез начина, по който текстът говори със и на читателя.

Освен споменатите в началото стилистични особености на романа могат да бъдат открити точки на сближаване на „Хагабула“ с някои от похватите на Йордан Радичков. От квазиисторически факти Тодор П. Тодоров изгражда фантазмен свят, който звучи достоверен, опирайки се на наподобявания на фактически съществуващи хора, места, истории, литературни герои, чиито роли често биват преобърнати или получават нови, коренно различни в композиционната сплав на романа от извънлитературната действителност. По способността да използва съществуващото, натоварвайки го с нова роля, Тодор П. Тодоров сближава похватите си да гради наратив, с тези на Радичков от разкази като „Верблюд“

¹⁴ ГОСПОДИНОВ, Г. *Сляпата Вайша*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 19.

¹⁵ ТОДОРОВ, Т. *Хагабула*, с. 340.

или „Страх“ чрез новото значение, което текстът му придава на думи като „верблюд“ и „жироскоп“. За разлика от Радичков обаче, който десемантизира думите чрез „неадекватността на употребата им“¹⁶ и чрез „уникална представа за денотата на съществителното“¹⁷, Тодор П. Тодоров влиза в ролята на словотворец, доколкото думата „хагабула“ не е известна като съществуваща в българския език. И докато при Радичков новите думи остават неясни или ненапълно ясни, неспособни да съобщят смисъл, а само да скандират „като извадка от странен чужд речитатив“¹⁸, при Тодор П. Тодоров се случва тъкмо обратното – от неясното чрез наслагване на значения и обогатяване на смисли читателят получава знание за думата, в която е положен и замисълът на романа. „Хагабула“ е дума, която не може да бъде обяснена накратко, тя продължава да държи читателя и след научаване на значението при магичната си, шаманска употреба и го кара да се усъмнява дали не е изведена в нова употреба забравена дума. Необходимо е да се забележи, че етимологията на „хагабула“ идва от женската същност и връзката на тази същност със земята и възстановяването не нарушеното равновесие:

*Хагабула*¹⁹.

Думата сама изникна в ума ми. Гледката възкреси стар спомен. Прочетох я преди години в Речника на забранените изкуства. Още виждам буквите под страховитото изображение – *chorus maleficarum*. Танцът на вещиците. Бях чувал за дяволското хоро. По пролет се събирали на пусти места, хващали се за ръце и с дни не спирани да зоват Дявола. Рисунката ги показваше с окапали меса и очи на гърдите. Но ето че бяха пред мен и не бях виждал нищо по-красиво²⁰.

(...)

– Хагабула е възмездие. Многого става едно. Слънцето – нощ, водата – огън. Светът се обръща. Хагабула е пробуждане, начало. И завръщане. Това носят неизречено в себе си презрените и безгласните. Повтарят го, без да знаят, угнетените, на които всяка надежда е почернена. Ето въздишката на безправния, на гневния, на оня, чийто вик е глас в пустиня. Хагабула е война. Все това шепнат тревите, това шушнат вятърът и листата, тая дума пеят горите и повтарят облаците. Робът ще се вдигне срещу господаря, гладният срещу сития, будният срещу спящия, отвратеният срещу доволния, жената срещу мъжа, слабият срещу силния, малкият срещу големия. Земята ще се отрече от небето, децата от родителите, дървото от почвата, свободният от покорния,номадът от дома, водата от сушата, вятърът от тишината. Хагабула е глагол.²¹

Думите безспорно са онова, от което текстът е направен. Владеейки

¹⁶ ПЕЛЕВА, И. *Йордан Радичков. Дума, разказ и тъга*. София: Просвета, 2004, с. 222.

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Пак там, с. 223.

¹⁹ Курсивът е на автора.

²⁰ ТОДОРОВ, Т. *Хагабула*, с. 240.

²¹ Пак там, с. 241.

неясното и непознатото, за които нееднократно се спомена, е необходимо да се проследи с какви механизми „Хагабула“ допуска читателя и го задържа. Това става чрез интертекстуалност, чрез уподобяване на персонажи или на исторически личности, чрез игра със сюжети от известни творби, които невинаги читателят може да разпознае, но те винаги стоят на заден пан – като несъзнавано, което всеки момент би могло да се прояви. Романът се държи като палимпсест, от който прозират други текстове. И това далеч не са само направените наблюдения с нашата литература.²² Интертекстуалният диалог, който „Хагабула“ подхваща с читателя, обогатява удоволствието от възприемането на новата история, създадена от елементите на по-стари, привнася допълнителни смисли в текста, които не са казани пряко. Ето един пример. Младежът Агилар си припомня сън, свързан с братовчедка му. Сънува я в гора, край поток с топла вода, в който тя се къпе. Вижда я гола, съвършена, безплътна. Момичето подава на героя ябълка. В момента, в който той поема плода – чувства сексуално желание към братовчедка си, а след това срам. По-нататък текстът разказва за смъртта на братовчедката, но инкорпорираният разказ напомня силно и неприкрито познатия ни епизод от грехопадението на Адам и Ева. Желанието на Агилар към братовчедка му е знак за инцест, познат на митологичното съзнание, но е и свързано с наказание, а отличителните знаци на героя, с които читателят го възприема – ездач с черно перо на шапката и белег над веждата – го полагат в редицата персонажи, вестители на смъртта в литературата. Самият персонаж във висока степен е събирателен образ на Стария свят чрез борбата си с непознатото, магичното, древното и със стремежа си за убийство на Саламанската вещица.

Опитите на настоящия текст да бъдат потърсени начини за успоредяването на романа с други творби от българската литература, имаха за цел одомашняването на наратива на „Хагабула“, така че той въпреки неродните герои, места и проблематика, да бъде разпознат като творба с място в българската литературна история. Затова и в анализа не бяха търсени връзки с образци на европейската литературна класика. Накрая, без да считам, че съм изчерпила темата за връзките и приносите на „Хагабула“ в нашата литература, мога да обобщя, че имаме едновременно роман за напускането на познатото, но и роман за завръщането към забравеното и обновлението, което според регистрите на творбата може да бъде осъществено чрез преобръщане на познатия ни свят и неговите модели за история, концепция, която приобщава романа към големите образци на европейската литература.

²² Едно от важните имена, които прозират иззад този палимпсест, е Дон Кихот. Друго не по-малко значещо, макар и непознато за повечето читатели, е Ибн Рушд Авсороес от гр. Кордоба, историческа личност, която Тодор П. Торон внася от академичните си занимания като философ, за да ѝ даде коренно различна роля. Такива са Руперт от Майн и четирима му конници, от които Албрехт от Нюрнберг, е художникът Дюрер, а в романа той е художникът, изографисал Ледения храм.

ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, Пл. Магическият реализъм – специфика, типология, контекст. Една хипотеза. – В: *Магическият реализъм*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2019. [ANTOV, Pl. Magicheskiyat realizam – spetsifika, tipologia, kontekst. Edna hipoteza. – V: *Magicheskiyat realizam*. Sofia: ITS “Boyan Penev”, 2019.]

ГОСПОДИНОВ, Г. *Сляпата Вайша*. Пловдив: Жанет 45, 2017. [GOSPODINOV, G. *Slyapata Vaysha*. Plovdiv: Zhanet 45, 2017.]

МИНКОВ, Св. *Синята хризантема*. София: Аргус, 1922. [MINKOV, Sv. *Sinyata hrizantema*. Sofia: Argus, 1922.]

ПЕНЧЕВ, Б. *Прогресисти и консерватори. Темпорални модели в българската литература от края на 40-те до 70-те години на XX в.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023. [PENCHEV, B. *Progresisti i konservatori. Temporalni modeli v balgarskata literatura ot kraya na 40-te do 70-te godini na XX v.* Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2023.]

ПЕЛЕВА, И. *Йордан Радичков. Дума, разказ и тъга*. София: Просвета, 2004. [PELEVA, I. *Yordan Radichkov. Duma, razkaz i taga*. Sofia: Prosveta, 2004.]

ОМАРЧЕВСКИ, С. *Към екватора. На световното изложение в Рио де Жанейро*. София: Държавна печатница, 1923. [OMARCHEVSKI, S. *Kam ekvatora. Na svetovното izlozhenie v Rio de Zhaneyro*. Sofia: Darzhavna pechatnitsa, 1923.]

ПОПОВ, В. *Корените*. София: Български писател, 1967. [POPOV, V. *Korenite*. Sofia: Balgarski pisatel, 1967.]

РАЙНОВ, Н. Сонора. – В: Н. РАЙНОВ. *Очите на Арабия*. София: Ст. Атанасов, 1918. [RAYNOV, N. Sonora. – V: N. RAYNOV. *Ochite na Arabiya*. Sofia: St. Atanasov, 1918.]

ТОДОРОВ, Т. Хагабула (откъс). – *Литературен вестник*, год. 31, бр. 29, 27.07–2.08.2022, с. 15. [TODOROV, T. Hagabula (otkas). – *Literaturen vestnik*, god. 31, br. 29, 27.07–2.08.2022, s. 15.]

ТОДОРОВ, Т. *Хагабула*. Пловдив: Жанет 45, 2023. [TODOROV, T. *Hagabula*. Plovdiv: Zhanet 45, 2023.]

ШИВАЧЕВ, Б. *Писма от Южна Америка*. София: Хемус, 1932. [SHIVACHEV, B. *Pisma ot Yuzhna Amerika*. Sofia: Hemus, 1932.]

ДОНЕВА, М. Къде е всъщност Краят на света? – *Сега*, 7.05.2023: <https://www.segabg.com/category-culture/kude-e-vsushtnost-krayat-na-sveta> (пребл. 16.09.2025). [DONEVA, M. Kade e vsashtnost Krayat na sveta? – *Sega*, 7.05.2023 <https://www.segabg.com/category-culture/kude-e-vsushtnost-krayat-na-sveta> (pregl. 16.09.2025).]

HAGABULA BY TODOR P. TODOROV IN THE CONTEXT OF BULGARIAN LITERATURE

Abstract. The article researches Todor P. Todorov's novel *Hagabula* as a distinctive contribution to Bulgarian magical realism, combining myth, history, and global exploration. Central are two female archetypes: the witch, embodied in a young, beautiful woman whose connection to the supernat-

ural reopens humanity's roots, and the grandmother, familiar from Bulgarian literature as a symbol of primal time and maternal essence but also appearing as a magical figure in the literature of the 1960s and 1970s. Todo-rov transforms the grandmother figure into a rejuvenated, magical witch, thus bridging tradition and innovation. The article examines how the novel stages both the loss of home and the search for the new in general, positioning Hagabula simultaneously as a departure from and a continuation of the Bulgarian literary heritage of root-seeking from the previous century. *Keywords:* *Hagabula*, magical realism, Bulgarian literature, witch, Old vs. New World

Yanitsa Radeva, PhD

St. St. Cyril and Methodius National Library

1504 Sofia, Bulgaria, 88 Vasil Levski Blvd.

ORCID: 0009-0005-0502-0064

E-mail: y.radeva@nationallibrary.bg

Яким Петров, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ШЕГИТЕ НА БЕЗКРАЙНОТО: УВОД В ДЕЙВИД ФОСТЪР УОЛЪС

Резюме. Задачата на текста „Шегите на безкрайното: Увод в Дейвид Фостър Уолъс“ е да набележи някои ключови аспекти в мисленето на съвременния американски писател Дейвид Фостър Уолъс. Целта е да се отвори концептуално поле, в което текстовете на този малко познат в локален контекст автор да бъдат мислени, анализирани и критикувани.

В този смисъл статията притежава експлицитно уведен характер и се ограничава не само до най-известната творба на Уолъс – максималистският 1000+ роман „Безкрайна шегата“ — а единствено до заглавието на романа. Така „Шегите на безкрайното“ представя един спекулативен прочит на заглавието, заето от Шекспировия „Хамлет“. Чрез този спекулативен прочит статията разгръща някои от ключовите идеи, теми и позиции на Уолъсовия текст. Идеи и позиции, които трасират и преплитат полетата на съвременната философия (аналитична и континентална), лаканианската психоанализа и математиката. Оттук статията показва как следите на въпросните полета могат да бъдат открити още в заглавието на Уолъсовия роман. Също така как експликацията на тази следи отваря възможността за едно любопитно преосмисляне на конститутивната модерна трагедия („Хамлет“) и как това преосмисляне би могло да положи основите на динамично концептуално поле, в което Уолъсовото мислене да се реализира.

Не на последно място, след анализа на заглавието, обговарящ основно концептите на „шегата“ и „безкрайното“, текстът насочва и към една особена контраинтуитивна връзка между мисленето на Уолъс и философията на Ален Бадиу, която приема полетата на математиката и психоанализата за ключови в създаването на една съвременна строг а и работеща онтология.

Ключови думи: максималистки роман, Хамлет, шегата, жест, безкрайности (математически, философски)

1.

С този текст си поставям една амбициозна задача: да направя първи стъпки в конфигурирането на концептуално поле, чрез което мисленето на култовия американски автор Дейвид Фостър Уолъс (1967–2008) да бъде представено в локален контекст, където името, текстовете и идеите му са на практика непознати.

Причината за това решение е, че Уолъсовото мислене всъщност е

едно място, в което ключови идеи от философията, математиката на XX–XXI век и психоанализата, се сплитат. И в това си сплитане изграждат особен корпус от текстове (романи, разкази, есета, научнопопулярни книги за математика, трактат по модална логика и т.н.), чиято собствена амбиция е не друга, а тази на диагностицирането и формулирането на реален изход от онова, което редица теоретици назовават или като постмодерна ситуация (Лиотар), или като капиталистически реализъм (Фишър), или с предпочитаното в този текст понятие, взето от Бадиу, демократичен материализъм. Последното Бадиу дефинира така в „Логика на светове“:

Има само тела и езици. Това твърдение е аксиомата на съвременното убеждение. Предлагам да назовем това убеждение демократичен материализъм... Индивидът така, както е определен от съвременния свят, разпознава обективното съществуване само на тела... Постмодерен е едно от възможните имена на съвременния демократичен материализъм. Нещо повече, това е в същността си *демократичен* материализъм. Това е така, понеже съвременният консенсус в разпознаването на множествеността на езиците предполага юридическото им равенство.¹

По-нататък, ще защитавам хипотезата, че името Уолъс е име на събитие в полето на изкуството, бележещо опита да се отиде отвъд аксиомата на демократичния материализъм, а оттам и да се мисли по посока разгръщането на една друга субективност, способна да взима решения, да формализира ефектите, да износва последствията им. С други думи, да се мисли по посока разгръщането на една вярна и уверена субективност, белязана от истината като универсално изключение. Следвайки отново Бадиу, формулата (аксиомата) на тази субективност е: „Има само тела и езици с изключение на това, че има и истини“².

Сега, очевидно е, че защитата на така дефинираната амбиция на Уолъсовото мислене предполага далеч по-прецизно изследване и строга демонстрация, които този текст няма възможност да извърши тук. Ето защо предприетият радикален ход, целящ едновременно да открене към горната хипотеза, а и да легитимира в някаква степен въведената връзка между Уолъс и Бадиу, но и да представи конкретен момент от Уолъсовото мислене и писане, е следният: Ще анализирам заглавието на авторовия *magnum opus* – романа „Безкрайна шега“³. Именно тази силно натоварена фраза, с която Уолъс заменя първото заглавие на книгата си „Провалено забавление“⁴, ще

¹ Цит. по: BADIOU, A. *Logics of Worlds*. London: Bloomsbury, 2019, p. xvii.

² Ibid., p. xx.

³ Така превеждам заглавието на романа *Infinite Jest*, което е директна препратка към „Хамлет“. В българските преводи фразата „infinite jest“ се среща като „безпределна шеговитост“ (в превода на Гео Милев) или „неизчерпаема духовитост“ (в превода на Валери Петров). Причината тези преводи да не бъдат използвани тук, е, че те скриват ключовата за романа игра с математическата концепция за безкрайността/безкрайностите.

⁴ Това е работното заглавие на романа, използвано от Уолъс. Информацията е взета от

бъде приета за нещото, което „брои-като-едно“⁵, т. е. синтезира една творба, надхвърляща 1000 страници. И по-нататък, с приемането на „безкрайна шега“ като операция по синтез на иначе свръхизобилния роман, фразата ще позволи да се оголят някои ключови значения на книгата.

По-конкретно това са значенията на специфичните форми безкрайност, работещи в романа, на свързването на тези безкрайности с идеята за шегата/шеговитото (jest), променена именно от определението си като безкрайна. Накрая, това е значението на очевидната връзка със знака „Хамлет“, чийто залог и многообразие прекосяват цялата творба, като за последното свидетелства и фактът, че по думите на самия Уолъс в „Безкрайна шега“ има над 170 Хамлетови измерения във въвеждането.⁶

След като маркирам тези значения, иманентни на заглавието, в заключение ще оправдая въведената близост на Уолъс до Бадиу, с което и ще се очертае траекторията на бъдещото изследване, посветено на амбицията на Уолъсовото мислене. Амбиция, артикулирана през разнообразните философски, психоаналитични и математически импликации на корпуса от негови текстове.

2.

Сега, преди да се навлезе във вътрешността на фразата „безкрайна шега“ – няколко бележки за жанра и контекста на романа. Те ще послужат както за добиването на обща представа за пространството, в което Уолъсовото „дълго нещо“⁷ работи, така и ще подготвят за някои от имплицитните значения в името на творбата. Не на последно място тези бележки ще легитимират и решението на текста да се ограничи до заглавието на този доста дълъг текст. И така:

„Безкрайна шега“ може да бъде определен като максималистки роман. С това понятие Стефано Ерколино в изследването си, носещо същото име и включващо анализ на Уолъсовия opus, дефинира корпуса от текстове,

уикистраницата, посветена на „Безкрайна шега“: https://infinitejest.wallacewiki.com/david-foster-wallace/index.php?title=Main_Page.

⁵ „Броенето-като-едно“ е сред ключовите операции в онтологията на Бадиу. Най-опроствено представена – „броенето-като-едно“ е структурираща qua репрезентативна операция. Операция, която позволява идентифицирането на различните множества, от които е изградена Бадиувата онтология. „Предвид не-битието на Едното, всеки едно-ефект е резултат от операция, броенето-като-едно. Всяка ситуация (+) е структурирана от такова броене.“ Цитатът и преводът са по: BADIOU, A. *Being and Event*. Translated by Oliver Feltham. London: Bloomsbury, 2013, p. 535.

⁶ “David Foster Wallace Interview.” – The Connection with Chris Lydon. NPR. WBUR, Boston, 1996. Radio. Пълна транскрипция на интервюто може да се намери на: <https://medium.com/@kunaljasty/a-lost-1996-interview-with-david-foster-wallace-63987d93c2c>.

⁷ Така Уолъс нарича романите си. Вж.: BOSWELL, M. David Foster Wallace and “The Long Thing”. – In: *Studies in the Novel*, Vol. 44/3. Baltimore: John Hopkins University Press, 2021, pp. 263–266.

предимно от втората половина на XX и началото на XXI век, организирани около десет категории (изведени от Ерколино), които са следните: „дължина, енциклопедичен модус, дисонантна хоралност, диететическо изобилие, завършеност, наративно всезнание, параноидно въображение, интерсемиотичност, етически ангажимент, хибриден реализъм“.⁸

И по-нататък, отново от Ерколино:

Литературният обект, който целя да дефинирам в това изследване, е максималистският роман. Това е един естетически хибриден жанр на съвременния роман, който се развива през втората половина на двайсети век в Съединените щати, а после на границата на двайсет и първи век „емигрира“ към Европа и Латинска Америка. „Максималистки“ поради многообразното максимализиране и хипертрофиращото напрежение на наратива; „роман“, защото текстовете, които ще обсъждам, са наистина романи.⁹

Има и други, по-известни определения на този корпус от текстове, в който Уолъс заема важно място. Понятия като модерен епос (Морети), мегароман (Карл), систематичен роман (ЛеКлер), енциклопедичен роман и т.н.¹⁰ Това обаче не е от значение тук. Важното е кои автори се намират в това поле вън от Уолъс. Кои са обичайните заподозрени на максимализма в литературата и особено в нейния американски контекст след Втората световна война.

Всъщност независимо от понятието, маркиращо жанра, във въпросното поле обикновено се откриват имената на Джон Барт, Томас Пинчън, Уилям Гадис, Дон ДеЛило, Уилям Гас и т. н., т. е. все автори, асоциирани с постмодерните техники на писане¹¹ и по-важно – с онези постмодерни техники и стилове на работа, които Уолъс ще критикува, подрива отвътре и опитва да надмогне през цялата си кариера. Именно в този парадокс – ясно позициониране на Уолъс до горните имена и неспираща критика към стратегиите и техниките им – се открива конститутивната амбивалентност на „Безкрайна шега“ и нейния автор.

Така това е текст, който работи като напрегнат до краен предел (максималистки) експериментален постмодерен роман и същевременно — като опит да се (из)пише изход от едно състояние както на текста, така и на мястото, в което този текст се реализира, т.е. демократично-материалистката ситуация според вече споменатото нейно определение. Последното Уолъс дефинира като ситуация, винаги вече опосредена от

⁸ ERCOLINO, S. *The Maximalist Novel from Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. London: Bloomsbury, 2014, p. 7.

⁹ Ibid., p. 6.

¹⁰ Ibid., pp. 10–20.

¹¹ Под постмодерни техники на писане виждам метафикционалните стратегии на автори като Джон Барт; фрагментирания и нелинаерни наративни решения; изобилието и играта с разнообразни покултурни референции и прочее. Отпращам и към вече споменатите категории, изведени от Ерколино по-горе.

постмодерната ирония¹², от замразяваща решението и действието на субекта регресираща самосъзнателност (своеобразната Хамлетова нерешителност), от нихилистичната интелектуална поза, от ерзацдеконструктивистки жестикулации¹³ и прочее. А ето как горното бива формулирано от самия Уолъс в програмното му есе от 1990 година „E Unibus Pluram“, което се счита и за своеобразен манифест на известния метамодерен обрат в изкуствата¹⁴:

Следващите реални литературни бунтари в тази страна може би ще се явят като една странна банда антибунтари, родени зяпачи, които ще посмееят някак да се дръпнат от ироничното гледане, ще имат детинското нахалство реално да подкрепят и артикулират недвусмислени принципи... Ще избягат от самосъзнателността и готината умореност. Разбира се, тези антибунтари ще са във от модата, преди дори да са започнали. Мъртви на страницата. Прекалено искрени. Очевидно репресирани. Назадничави, чаровно остарели, наивни, анахронични. Може би това ще е целта. Може би заради това ще са следващите реални бунтари. Реалните бунтари, доколкото виждам, са онези, които рискуват отхвърляне. Старите постмодерни такива рискуваха пъхкания и охкания: шок, отвращение, ярост, цензура, обвинения в социализъм, анархизъм, нихилизъм. Днешните рискове са други. Новите бунтари вероятно ще са артисти, склонни да рискуват прозявката, въртенето на очи, готината усмивка, сръчкването в ребрата, пародията на талантливите ироници, коментарът „О, колко банално“.¹⁵

Вече парадоксът, или по-точно диалектическото напрежение, в което Уолъсовото мислене и писане са ситуирани, може да бъде формулиран

¹² Онова, което Уолъс мисли като постмодерна ирония, може да бъде разбрано най-лесно през един ключов цитат (цитиран от самия Уолъс) на известния американски есеист Луис Хайд: „Иронията има само извънредна употреба. Удължена във времето, (иронията) става гласът на пленените, започнали да се наслаждават на собствената си клетка“. Цит. по: WALLACE, D. F. *E Unibus Pluram*. – In: D. F. WALLACE. *The David Foster Wallace Reader*. Great Britain: Penguin Random House, 2018, p. 695.

¹³ С ерзац-деконструктивистки жест реферирам важния проблем за рецепцията, изобретяването и употребите на т.нар. „френска теория“ в Съединените щати. Една от централните задачи на Уолъсовото мислене е критиката на френската теория именно като идеологически конструкт, като академичен фантазъм, не само хомогенизиращ едно изключително разнообразно поле от дискурси (Дерида, Лиотар, Делюз и Гатари, Фуко и т. н.), но и изтъпяващ критическия (онтологичен, политически, литературен) потенциал на въпросните дискурси, уловени във въпросното име. Казано другояче, с ерзац-деконструктивистки жест се реферира една ситуация и на критиката, и на литературата, доминирана от отсъствието на ключовия позитивен момент в негацията, т. е. доминирана от невъзможност и нежелание да се мисли отвъд простото оголване на противоречие, неравенство, неконсистентност и т. н. в състоянието на нещата.

¹⁴ За метамодерния обрат, опитващ се да мисли именно отвъд простото оголване на състоянието на нещата, отправяам към въвеждането на Акер и Вермулен от програмния сборник за течението: AKKER, R., T. VERMEULEN. *Periodising the 2000s, or the Emergence of Metamodernism*. – In: *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Edited by R. Akker, A. Gibbons and T. Vermeulen. London: Rowman & Littlefield, 2017, pp. 13–38.

¹⁵ WALLACE, D. F. *E Unibus Pluram*, p. 707.

по-строго. Това е диалектическото напрежение между една естетическа програма на искреността (вж. бележката върху метамодерния обрат) – тази на „антибунтарите“ – фокусирана върху преодоляването на паразитната самосъзнателност и изтъпяването на критическия потенциал на постмодерната ирония, и своеобразната ѝ демонстрация, артикулирана от появата на „Безкрайна шега“ шест години след „E Unibus Pluram“, т. е. през 1996 година. Роман, който сякаш лесно може да бъде редуциран до един остатък (епигон) от „образцовия“ постмодерен максимализъм а ла Гадис, Пинчън, Барт. Или с други думи, текст, който може да бъде мислен като „свръхдиегетически изобилен“, енциклопедично-параноичен, 1000+ (1079 стр.) страници монтаж от метапрепратки, дискурсивни игри, саморефлексивни жестове и т.н.¹⁶, не толкова отиващи отвъд, колкото утвърждаващи самите руини на постмодерния стил и ситуация.

Затова и не е учудващо, че „Безкрайна шега“ е творбата, която разгръща името Уолъс като събитие в полето на изкуството, а оттам и организира мощни реакции срещу текста си, вариращи от обожанието и о-култяването на Уолъсовото писане — създаването както на университетски програми, посветени експлицитно на изследването на Уолъс, така и на параакадемични общности от страстни читатели, „анотиращи“ всеки ред от „Безкрайна шега“¹⁷ — до отвращението, интензивната досада и умора от дискурса, настояващ, че романът е гениална епохална картина на съвременната американска действителност. Нещо повече — картина, отиваща отвъд безизходицата на постмодерното и бележеща началото на една друга искрена литература, преработила и осмислила постмодерността.

Като пример за последното, който освен умората и досадата от комодифицираната гениалност на Уолъсовата книга улавя и своеобразната странна аура, иманентна на самия роман, може да се спомене пърформънсът на актрисата и писателка Джейми Лофтъс. Тя през 2017 година създава видеодневник, проследяващ консумацията на „Безкрайна шега“ страница по страница. Лофтъс буквално поглъща книгата като сандвич, като биоразградима сламка, като следобеден снакс и т. н.¹⁸

¹⁶ От референции към треторазредни 80-арски и 90-арски TV предавания през Канторовата теория на множествата до сериите на Фурие, фракталната геометрия, оптиката, проективната геометрия, фармакологията и т.н. Разбира се, не бива да се пропускат и 170-те Хамлетови измерения на романа.

¹⁷ В бел. 4 споменах за уикистраницата, посветена на „Безкрайна шега“. Там читателите на романа могат да проследят разнообразните препратки в романа страница по страница, а също така могат да добавят собствени интертекстуални открития (проверявани, дискутирани и критикувани от общността). Освен уикистраницата е редно да се спомене и сайтът *Howling Fantods*, където могат да се открият най-разнообразни интерпретации на Уолъсовия корпус от текстове, бакалавърски и магистърски тези върху творчеството му, визуални експерименти и прочее.

¹⁸ Монтаж на различните етапи от пърформънса на Лофтъс може да се гледа в YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3eO2QfEGK6U>.

Колкото до причината да се очертае този диапазон от паралитературни ефекти на „Безкрайна шега“ върху читателите и нечитателите ѝ¹⁹, то тя е, че този диапазон от ефекти всъщност проявява стратегията и залога на безкрайните серии от препратки, референции и игри във вътрешността на текста (вж. бел. 16). Последното може да се обобщи по следния начин: „Безкрайна шега“ е амбивалентен максималистки експеримент, осцилиращ между о-култяването на гениалността му и отвращението от нея; между това да бъде остатък (епигон) от „образцовия“ постмодерен максимализъм и реална творба, демонстрираща изхода от стила и контекста на постмодерното. Това му определение обаче не се ограничава само до ефекта върху възможните му читатели, но е и иманентна на текста характеристика. Особено качество, организиращо текстурата на „Безкрайна шега“, диететическото ѝ изобилие, енциклопедичността, дължината ѝ и прочее. Нещо повече, това е качество, което самият Уолъс в друго свое есе (симптоматично пак от 1990 година) дефинира, за да може сякаш да демонстрира пълния му потенциал и риск с написването на „Безкрайна шега“.

Определени романи не само крещат за критическа интерпретации, но дори се опитват да ги насочват. Това вероятно е аналогично на музикално парче, което едновременно изисква и дефинира движенията на слушателя си, като например валса. Често също тези романи, които насочват собствените си критически прочити, са ангажирани тематично с това, което може да се сметне за висококултурни или интелектуални проблеми – неща, вътрешни на изкуството, на инженерството, античната литература, философията и т.н. Тези романи издълбават за себе си една малка празнина между чистата фикция и нещо като странен задълбочен и сериозен *roman a clef*. Когато се провалят, както моето първо дълго нещо, [тези романи – Я. П.] са доста лоши. Но когато успеят, както твърдя, че „Любовницата на Витгенщайн“ на Дейвид Марксън успява, те изпълняват жизнено важната и изчезваща функция да ни напомнят за безкрайните възможности на фикцията.²⁰

И по-нататък в същото есе:

Книги, които асоциирам с този „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ феномен включват неща като „Кандид“, „Космос“ на Витолд Гомбрович, „Играта на стъклени перли“ на Хесе... Поръчах книгата [„Любовницата на Витгенщайн“ – Я. П.] най-вече заради заглавието ѝ. Харесва ми да се мисля за фен на работата на съименника ѝ. Очевидно тази книга бе/е по някакъв начин „за“ Витгенщайн“ предвид заглавието ѝ. Това е един от начини-

¹⁹ Една от поантите на пърформънса на Лофтъс е, че поглъща книгата, за да не я прочете.

²⁰ Есето се появява през 1990 г. в *The Review of Contemporary Fiction* като анализ на експерименталния роман от 1988 г. *Wittgenstein's Mistress* на Дейвид Марксън. Поради тази причина есето на Уолъс е използвано за послепис в изданието на романа от 2023 г., откъдето съм взел и цитатите: WALLACE, D. F. *The Empty Plenum: David Markson's Wittgenstein's Mistress* — In: MARKSON, D. *Wittgenstein's Mistress*. Dublin: Dalkey Archive Press Essentials, 2023, p. 271.

те „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ фикцията да насочи критичния читател към онова, „за което“ книгата на едно трето ниво може да бъде: заглавието...²¹

Оттук и вече може да се каже следното: „Безкрайна шега“ е „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ фикция. А заглавието ѝ е тази свръхочевидна „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ функция, която в същото време по силата на свръхочевидността си успява да редуцира не само някои от ключовите значения на Шекспировата трагедия, но и като цяло да приеме безкритично „хамлетовостта“ на Уолъсовата творба.²²

Ето защо и изборът на този текст е да разстели значенията на заглавието на Уолъсовия *magnum opus* в опит да се откrehне вратата към мисленето му. Разстилане, към което е крайно време да се премине.

3.

„Бедни ми Йорик! Аз го познавах, Хорацио. Беше човек с *безпределна шеговитост* [*infinite jest*], с блестяща фантазия!“²³

Сега, дори преди да кажем нещо за по-сложното значение на фразата в текста на Шекспир и как тя променя цялостното име на нещото на Уолъс, трябва да разгледаме мястото на произнасянето, както и фигурата на придворния шут Йорик.

Това, което ни интересува, е, че тук сме свидетели на една от негативните идентификации²⁴ на Хамлет с Йорик – негативна идентификация, подкрепена ясно от коментара на гробаря за черепа на шута, „луд син на курва беше“²⁵. И за да се обясни въпросната негативна идентификация, то е необходимо единствено да се припомни какво точно е шут/шегобиец/шегаджия. А именно, че шутът/шегобиецът/шегаджията е карнавална фигура, която ще рече е фигура на трансгресията, но не просто на трансгресията в смисъла на един чисто несводим излишък, а в смисъла на един държавно (символно) регламентиран ексцес. С една дума – шутът е фигура на законното безредие.

²¹ Ibid., p. 271.

²² Симптоматично в немалкия корпус от критическа литература върху творчеството на Уолъс и особено върху „Безкрайна шега“, 170-те измерения на Хамлет в романа се приемат по-скоро за очевидни и поради това не се обсъждат експлицитно. Всъщност изглежда единствено една магистърска теза с отворен достъп онлайн се занимава детайлно с множеството измерения на знака „Хамлет“ на романа. Ето защо си позволявам да отпратя към нея: WALSH, J. *American Hamlet: Shakespearean Epistemology in David Foster Wallace's Infinite Jest*. – *EDU Archive*, 2014: <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/846>.

²³ ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Гео Милев. София: Дамян Яков, 2006, с. 184.

²⁴ Темата за негативните идентификации на Хамлет е развита от Жак Лакан: LACAN, J. (et al.). *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*. – In: *Yale French Studies*, 55/56. New Haven: Yale University Press, 1977, pp. 11–52.

²⁵ В превода на Гео Милев реплика на гробаря – “A whoreson mad fellow’s it was” – е преведена като „чума да го вземе, този луд нехранимайко!“. Английското издание, което следвам, е: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. – In: *The Arden Shakespeare*. Edited by A. Thompson & N. Taylor. London: Bloomsbury (e-print), 2014, p. 266.

Буфоничната комедия е функция и реакция към репресията. Това обяснява защо, в прочита на Шефстбъри, позволените преобръщания на доминиращия теологичен и политически ред в карнавала произвеждат на пръв поглед такъв безреден и трансгресивен хумор. Но вместо да поставят под въпрос доминиращия ред, такъв тип актове на комедийна субверсивност просто го потвърждават, предлагайки преходно комедийно облекчение. След карнавала идва Великия пост и едното не може да съществува без другото. Този аргумент срещу предполагаемия субверсивен потенциал на карнавалното и буфоничната комедия може да бъде разширен, за да обясни и особено злобната придворна комедия, демонстрирана от фигурата на шута, като онзи, който единствен може да казва истината на властта.²⁶

Така шутовската шега е тази, която регулира (нормализира) неприличното превишаване на истината на властта. Това става през правото – на шута – да говори истината в лицето на краля. Именно по този начин шутът пази реда, разкривайки иманентната му непристойност. Той е този, който подкопава абсолюта по начин, който показва достатъчно от истинското тяло на краля, за да може хетерогенното множество, което съставлява една държава, да бъде у-държано, консистентно. Можем дори да кажем, че шегите на шута са отходна система, а без добра и действаща отходна система един ред трудно се пази.

Но – и в това е парадоксът – шегите на шута са ефективни само ако символният ред вече е налице, т. е. ако редът е жив и здрав. А безизходицата на Хамлет – ясно е – произтича именно от липсата на символния ред. От факта, че времето е разглобено, че символният ред, континуумът, което ще рече, хомогенната (онтологична и политическа) безкрайност, даваща възможност за истина, шеги, действия, е разглобена. Оттук и идеята за отрицателна идентификация с Йорик, която разкрива още веднъж невъзможното решение на Хамлет, безкрайното му позиране, амбивалентна (уж-наужким) лудост и неспособността да изрече истината, от която му е настръхнала косата след срещата с Нещото, т. е. с предполагаемия призрак на убития крал. Всичко това е твърде добре известно и често достатъчно за интерпретация.

Има обаче един решаващ етимологичен нюанс, който е необходимо да бъде артикулиран особено във връзка с Уолъс, който освен всичко е и особено внимателен по отношение играта на „истинското нещо“ (etymon) в думите. Нюансът е следният: Думата шега (jest) произлиза от латинското *geregere*, активната инфинитивна форма на *gerere*, което означава *нося/износвам/провеждам/правя/разкривам/управлявам* и т. н.²⁷ Сега онова, което е от ключово значение тук, са идеите за правене и поведение, прокрадващи се във фразата. Те именно отварят мисълта към една по същество религиозна проблематика – тази на смисления праксис на безкрайното (невъзможен

²⁶ CRITCHLEY, S. *On Humour*. London: Routledge, 2002, p. 70 (e-book).

²⁷ Двата онлайн източника, използвани за етимологичната справка, са: <https://www.etymonline.com/search?q=jest>; <https://en.wiktionary.org/wiki/jest>.

за Хамлет) – проблематика, която по същество удържа фигурата на шута. Защото не по-малко очевидно е, че шугът като фигура, пазеща символното, е и сакрална такава. И което е по-важно в конкретния контекст на Хамлет – шугът е фигура в разбираща и продуктивна, т. е. действена и правеща (шеговита), връзка с една трансцендентна безкрайност, която у-държа реалност, време, смисъл. Безкрайност, която е говорела двойното тяло на краля, сега мъртъв и сведен до небитие, което ще рече, че и самата възможност за вярно действие/правене, основани върху кралското тяло, е станала невъзможна. Ето защо би могло да се каже, че от множеството на 'gerō', подплатяващо безкрайната шег, се отваря проблематиката, свързваща и преплитаща историята на шегите и остроумието с проблема за смисленото вършене. С проблема на действието и с този за една ангажирана и вярна на истина субективност.

Оттук вече може да се обърне внимание и на концепцията за безкрайното като такова. По-точно трябва да се каже, че да си шегаджия (субект) на безкрайната шег, означава да практикуваш/износваш/удържаш безкрайността. Въпросът обаче е коя безкрайност практикува и разбира Йорик. На коя безкрайност шугът остава и е верен? Предвид всичко казано до момента относно опазването на символния ред, неговата непрекъснатост, регулираното на ексцеса и прочее не е трудно, нито особено провокативно да се каже следното: Шугът бележи онзи тип безкрайност, който може да се нарече безкрайност от добрия стар Аристотелов и/или Аквинов тип. Именно тази безкрайност под знака на Едното Йорик разбира и остава верен на името, реда ѝ и т. н. Оттук и шегите/жестовите на шута артикулират не друго, а вяра и праксис в Бог, в трансцендентното Едно, имащо безкрайността като свой основен атрибут. А в един по-техничен план би могло да се мисли за тази безкрайност, с която Хамлет негативно се идентифицира, като положена върху онези добре познати разделения на актуално и потенциално безкрайно, тръгващи от Аристотел и кодирани по изключително подходящ за този текст начин от Аквино, а именно:

...макар Божията сила да е неограничена, Той все пак не може да създаде напълно неограничено нещо, не повече, отколкото може да създаде не-създадено нещо (понеже това предполага противоречия да бъдат истинни заедно).²⁸

Подходящ, понеже последният цитат прави възможни въпроси като: не е ли предполагаемият призрак на краля онова нещо – една чиста актуална презентация на не-Битие, която, освен че означава нещо най-неестествено, неконсистентно, несвързано, из-родно, белязва и с една изцяло друга актуална безкрайност? Актуална безкрайност, изискваща изобретяването на съвсем друга онтология, на друго време, за които Хамлет се оказва недостатъчен – и в това е цялата му трагедия.

²⁸ Цитатът е взет от: RUCKER, R. *Infinity and the Mind. The Science and Philosophy of the Infinite*. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 4.

И по-нататък, фразата, която този текст разплита, може да се бъде мислена и като своеобразно пост-Галилеево изказване. Изказване, което сигнализира синхрона на събитието Галилей с текста на Шекспир. Защото точно пост-Галилеевият свят е този, който се движи в пространството на кризата като разглобяване на безкрайността на множество актуални безкрайности. Казано по-конкретно, пост-Галилеевият свят е този, в който петата аксиома на Евклид (светът на частите не може да бъде по-голям от цялото) бива дестабилизирана. Дестабилизация, която самият Галилей демонстрира – Галилеевият парадокс²⁹ – но не успява да намери метода за осмислянето ѝ.

С него [Галилей – Я. П.] имаме първите знаци на модерното отношение към актуално безкрайното в математиката. Ако поведението на безкрайните набори не е като това на крайните, това не означава, че безкрайността е неконсистентна идея. По-скоро означава, че безкрайните числа са подчинени на различаваща се от тази на крайните числа „аритметика“. И ако с използването на обичайните идеи за „равно на“, „по-малко от“ върху безкрайни набори се стига до противоречия, то това не е знак, че безкрайните набори не могат да съществуват, а по-скоро значи, че тези идеи не могат да бъдат приложени без модификации към безкрайните набори. Самият Галилео не успява да направи такива модификации върху въпросните идеи.³⁰

Формулирано успоредно с Хамлетовата безизходица, Галилеевото събитие може да се представи като събитие, белязано от възможността да се демонстрира реалното на безкрайното като актуално и множествено, като извадено от доминацията на Едното (на Бог) и същевременно провалът да се формализира, да се извършат необходимите модификации, които биха осмислили новополучените безкрайности. Формализации и модификации, които биха позволили тяхното – на безкрайностите – практикуване, овладяването на трасиращите ги противоречия, разгръщането на ефектите им.

²⁹ А ето описанието на въпросния парадокс така, както самият Уолъс в книгата си за математиката и безкрайностите „Всичко и повече. Компактна история на безкрайността“ го описва: „Също така е очевидно, че докато всеки перфектен квадрат (напр. 1, 4, 9, 16, 25 ...) е цяло число, не всяко цяло число е перфектен квадрат. С други думи, множеството от всички свършени квадрати е само част от множеството на всички цели числа и поради това по 5-ата аксиома на Евклид – по-малко от множеството на всички цели числа. Проблемът е, че тук може да се създаде същият вид равенство през кореспонденция. Тъй като, макар че не всяко цяло число е перфектен квадрат, всяко цяло число се оказва квадратен корен от перфектен квадрат – 2 от 4, 3 от 9, 4 от 16, 912 от 831 744 и т. н. Нагледно можете да подредите двата сета и да демонстрирате перфектна и неизчерпаема едно към едно кореспонденция между техните членове:

1	2	3	4	5	...	911	912	...	n	...
↓	↓	↓	↓	↓		↓	↓		↓	
1	4	9	16	25	...	829,921	831,744	...	n ²	...

Цитатът е от: WALLACE, D. F. *Everything and More: A Compact History of Infinity*. London: W. W. Norton & Company, 2003, p. 47 (e-book).

³⁰ RUCKER, R. *Infinity and the Mind*, p. 6.

Ето как се получава един особен дублаж между събитието „Хамлет“ и събитието „Галилей“. Дублаж, следващ вече неколкостранно споменавания импас (безизходица), организиран около възможността реалното да се назове и едновременно на името осъзнаване, че процедурата по назоваване не е достатъчна, за да се осмисли събитието, за да се изведат и изнесат последствията, ефектите на събитието.

И по-нататък, оголването на този особен (пост-)Галилеев момент във фразата от „Хамлет“ позволява Хамлетовата трагедия да бъде усетена с пълна сила. Последната може да бъде обобщена така: разглобяването на времето, безбрежието му е и разглобяване, разкачане на безкрайността от Едното. Събитие, чрез което се разгръща множеството сравними, странно изброими действени (актуални) безкрайности и заедно с тях дълбоката нерешителност от необходимостта да се практикува именно според тяхното разпластяване. Хамлет не е в състояние да изведе, респективно практикува, именно разпластяването им, откъдето и нерешителността му. Той може единствено да жестикулира към или вътре в безкрайностите. Той може да позира, да назовава и дори някак да се наслаждава на тяхната лудост, но не може да разбере, да практикува и/или да повярва в реалното на събитието, въпреки че нещото/призракът – другото време и другите безкрайности – вече са го белязали с ужасната си тайна.³¹

Така критичната точка на Хамлетовата трагедия е свързана точно с недостатъчността на едно име, на една назоваваща процедура. С кристализирането на проблема, че именуването зависи от последващо вярно действие, от действителната намеса, която не разчита само на силата на името, което, колкото и да е велико, не може да произведе конкретен нов ред, а само да изрече очевидното: тук има някаква новост, тук има някаква другост, тук има някаква разглобеност, някакво друго време.

Все изказвания, които маркират разцепването, но не могат да го овладеят. Последното – овладяването – поне на едно чисто формално (математическо ниво) ще дойде 250 години по-късно с името (събитието) на Кантор и теорията на множествата, т. е. с изобретяването на инструментариум, способен да оразмерява, сравнява, мисли консистентно дилемите се, иманентни на крайността, безкрайности³². Но както и Уолс и Бадиу

³¹ „Но ако да не бе ми забранено да разправам за тайните във този мой затвор, аз бих започнал разказ, грозен разказ, от който и най-краткото словце би разбило своя дух, би помразило кръвта ти в жилите и твоите две очи – те биха полетели мигом като звезди из своя кръг, и твоите буйни меки къдри биха настръхнали, би шръкнал всеки косъм като бодил на гневен еж...“ (ШЕКСПИР, У. *Хамлет*, с. 49).

³² За Бадиу името Кантор е име на събитие, даващо възможността (през изваждане на последствията му) да се организира една активна материалистка онтология, способна да мисли множествата като множества, т. е. да мисли отвъд всяко процедура на Едното. По-нататък, тази възможност е основана именно върху способността за строга формализация на множествата, чрез която да се мисли едновременно консистентността/неконсистентността на всяко нещо. „Онтологията, аксиоматична система на особената неконсистентност на множествата, улавя

настояват, дори Канторовото събитие изисква постоянно решение към залога си, постоянното изваждане и устояване наред с последствията си. И по-точно – Канторовото събитие изисква една практика на формализираните от самото него безкрайности наред с една безкрайна практика, артикулираща върната на събитието му субективност. С други думи – въпросът за жеста/шегата продължава да стои. Именно към това текстът ще се обърне в заключение.

4.

На основата на всичко казано досега сякаш се открива серия от възможности за превод на заглавието на Уолфовото „дълго нещо“ – „Безкрайна шег“, „Безкраен жест“, „Безкрайно правене“, „Безкрайно износване“, „Безкрайно разкриване“ и т. н. Както бе показано, тази серия нито е съвсем произволна, нито е ограничена до играта с „истинското нещо“, с *etymon*-а в думите.

Всъщност може дори да се каже, че тук се открива един от конститутивните моменти в Уолфовото мислене – този за значението на жеста, т.е. за значението на опита по очертаване на изход от регресите на постмодерността (демократично-материалистката ситуация). По-конкретно – през шегата се артикулира проблемът за едно решение. Решение в двоен ключ – такова, способно да износи следствията на разглобените безкрайности (Едното не е³³) и същевременно способно да практикува (да жест-ува) тези безкрайности, т.е. да решава спрямо пролиферацията им, да формализира, демонстрира и оразмерява техния знак, а не да остава в лудостта на множенето им. Едно метафизическо, онтологично и екзистенциално решение, целта на което е конфигурирането на място, в

в-себе-си-то на множественото като формира в консистентност всяка неконсистентност и формира в неконсистентност всяка консистентност. Така тя деконструира всеки едно-ефект; тя е върна на не-битието на едното така, щото да разгърне, без експлицитно именуване, регулираната игра на множественото, която не е друга, а абсолютната форма на презентация, тоест начинът, по който битието предлага себе си за всеки достъп“ (BADIOU, A. *Being and Event*, p. 33).

³³ Наред с „математиката е онтология“, „Едното не е“ е другото конститутивно изричане на Бадиу. То бележи една онтологична ориентация, свързана не само с опита да се формализира самата презентация на битие (вж. бел. 32), но и със специфичното онтологично решение на Бадиу, различаващо го от решението на Кантор и по този начин маркиращо ключовата идея за изваждане на последствия от определено събитие, т.е. идеята за устояване в определени последствия, иманентни на събитието. „Мисълта на Кантор се колебае между онтологичността — при която абсолютът се мисли като висше безкрайно битие, тоест като трансматематическо, неброимо, като форма на едно толкова радикална, че никое множество не може да констатира там — и математическата онтология, при която консистентността [формализацията – Я. П.] предоставя една теория на неконсистентността [...] Следователно фиксира точка на небитие, откъдето може да бъде установено, че има презентация на битие. [...] Онова, което теорията на множествата постановява и противопоставя [на онтологичността – Я. П.] под ефекта на парадоксите – в които регистрира особеното си небитие като пречка (което по тази логика е небитието) – е, че едното не е“ (BADIOU, A. *Being and Event*, pp. 45–46).

което да се мисли отвъд своеобразния постмодерен Хамлет, започнал да се наслаждава на собствената си нерешителност.³⁴

В този смисъл „Безкрайна шега“ е дългата 1079 страници демонстрация и разгръщане на това място, откриващо лицата както на постмодерната „хамлет-овост“ (регресираща, циклеща в луупа на паразитната саморефлексия и ирония и т. н.), така и на възможния метамодерен Хамлет, който износва ужасната тайна на призрака и отваря към хоризонта на една действена субективност и решителност сред и отвъд луупа на демократичния материализъм. Но за да се разбере този малко енигматичен Уолъсов опит, презентирането на съдържанието на „Безкрайна шега“, макар и в най-кондензиран вид, е неизбежно. Ето защо на въпроса какво в крайна сметка разказва този роман, може да се отговори така:

Романът е организиран около двама възможни протагонисти — Хал и Дон Гейтли — намиращи се под разшития на постмодерен и метамодерен знак на Хамлет. Първият от двамата е надарен ученик и спортист в престижна тенис академия, вторият е възстановяващ от алкохолна и наркотична зависимост престъпник, живеещ в клиника и опитващ да остане трезвен с помощта на известните 12 стъпки на АА/АН³⁵. Тези двама протагонисти организират едно особено кон/ди-вергентно напрежение, прекосяващо цялата книга. Дивергентно, понеже никъде по страниците Хал и Дон не се срещат. Конвергентно — понеже същността и залога на историите им рамкира предполагаемото начало и край на „Безкрайна шега“, образувайки елипсовидния модел на една сложна, пълна с инверсии, дигреси и криволичения вселена, която Уолъсовият свят е.

Всъщност разгръщането на 1079-те страници започва от края си във времепространството след още несъстоялите се за читателя основни събития на романа. Там последният се сблъсква с разпада (емоционален, когнитивен, телесен) на Хал по време на кандидатстудентското му интервю. Сблъсква се с невъзможността Хал да говори, да излезе от вътрешността си, буквално да изрече себе си във от издаването на толкова ужасяващи за интервюиращите го звуци, довеждащи до усмиряването му на пода и извикването на линейка.³⁶

³⁴ Вж. цитата за клетката на Луис Хайд.

³⁵ Анонимни алкохолици/Анонимни наркозависими. Един от ключовите аспекти на романа е играта с 12-те стъпки към преодоляване на зависимостта. Вж. линковете към българските страници на АА/АН, където 12-те стъпки са публикувани: <https://aa-bg.info/12-steps/>; <https://www.na-bulgaria.com>.

³⁶ ...не съм просто момче, което играе тенис. Имам сложна история. Преживявания и емоции. Сложен съм. [...]

Не съм машина. Чувствам и вярвам. Имам мнения. Някои от тях интересни. Мога, ако ме оставите, да говоря и говоря.

... „Какви за Бога... за Бога какви са тези звуци?“, изписка един от деканите.

...

Боже!

Ключът обаче е последното изречение на тази първа глава:

...И неизбежно ще бъде някой със синя якичка и нелицензиран — помощник на сестра с изгризани нокти, охранител на болница, уморен кубински санитар, който се обръща към мен на ти [jou – Я. П.] — който, поглеждайки надолу [Хал е на пода – Я. П.] в средата на някаква забързана задача, ще улови това, което вижда като моето око, и ще попита: „Ей, човече, кажи сега каква е твоята история?“³⁷

От тази скрита референция към финала на Шекспировата трагедия („помъчи се и дишай още мъничко сред този жесток и горък свят, за да разправиш историята ми...“³⁸) Уолсовият свят се отваря, за да проследи историята на своеобразния си постмодерен Хамлет (Хал). Това е история на нерешителност, отлагане, безкрайно рационализиране и именуване без особен ефект от последното. История на сгъване актуалността на Аза до момент, в който самият Аз става невъзможен за експресия освен като непоносим гърлен звук, като отсъствие, бележещо липсата на нещо, което да удържа и бездруго винаги пронизващите субекта безобразни смеси на То-Свръх-Аз.

Колкото до изхода от тази история, от този режим, той идва след прекосяването на дългото нещо в една сцена отново въвн от реалното време на романа (този път преди описаните събития). Това е сцена, разкриваща дъното на Дон, мястото, откъдето лечението му (вече състояло се за читателя) ще тръгне. Сцена на ужасяващо почти комично в жестокостта си насилие, описваща полумъртъв от злоупотреба и свръхдоза Дон, едвам следящ група престъпници а ла Кубриковия „Портокал с часовников механизъм“, наслаждаващи се на издевателствата си над самия Дон и мъртъв негов приятел до него. Последното обаче не е от такова значение. Ключовото е моментът на парадоксална симетрия.

В сцената Дон отново е на пода, отново някой/нещо се надвесва над него, за да открие своеобразното му отражение, но това отражение е с обърнат знак, т.е. е отражение, което извежда и издига персонажа към някакъв хоризонт, към изход от ситуацията, към нещо-като-свят – бил и тягостният свят на безкрайната практика на лечението от зависимост (клишето „няма бивш зависим“).

...последното нещо, което Гейтли [Дон е на пода – Я. П.] видя беше ориенталец, надвесващ се с квадрат, и той погледна в квадрата и видя ясно отражението на голямата си квадратна бледа глава със затварящите ѝ се

Помощ!

Няма нищо нередно...

Аз съм тук вътре.

...

Цитатът е от: WALLACE, D. F. *Infinite Jest*. London: Abacus, 1996, p. 12.

³⁷ Ibid., p. 17.

³⁸ ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Валери Петров. София: Отечество, 1985, с. 191.

очи, докато подът накрая връхлетия. И когато се върна, беше по гръб на плажа в ледения пясък и валеше от ниско небе, и приливът беше далеч.³⁹

А от тази симетрия – подът, надвесването, отражението – се оголва мигът на сплитането, моментната конвергация на дивергиращите серии, които двамата protagonисти са. Кон/ди-вергация, която може да се представи и с двойния възел на едно издигане-спускане (Хал от издигане до върхова физическа и интелектуална форма започва спускането си заради нерешителността) и едно спускане-издигане (Дон от спускането си до дъното започва издигането си до праксиса на трезвеността)⁴⁰.

Накрая, чрез улавянето на тази кон-/ди-вергация се артикулира и особенният резултат, остатъкът, явяващ се критичната точка (поантата) на „Безкрайна шега“. Това е остатъкът на необходимостта от решение към и позитивно практикуване на разглобените безкрайности, станали видими през проследяването на особения двоен възел, разигран от Хал и Дон. И по-нататък, от това поемане на метафизичните, онтологичните и екзистенциалните последици от решението и практикуването на последното се открива и ясната връзка с философията на Алан Бадиу. Философия, чийто център е именно сплитането на реалното решение към безкрайно практикуване на разглобените безкрайности и опазването „гордостта на нечовешкото“⁴¹ — резултат от въпросната практика — което ще рече опазването потенциала от време на време да се живее „като Безсмъртен“⁴².

И понеже в този текст си поставих задачата да конфигурирам едно начално място, където мисленото на Уолъс да бъде разгърнато, и смятам, че сравнително успях да отговоря на тази немалка амбиция, то за финал ще представя синтез на Бадиувата философия, направена от самия Бадиу. Синтез, който в голяма степен позволява да се мисли и залога в литературно-философския проект на Уолъс:

Твърдение 62. Да се живее, предполага, че някаква вяра поражда настоящето на вечна истина.

Твърдение 63. За материалистката диалектика [противопоставена на демократичния материализъм – Я. П.] „да се живее“ и „да се живее за Идея“, е едно и също нещо.

Твърдение 64. Максимата на демократичния материализъм „живей без Идея“ е некохерентна.

Твърдение 65. Няколко пъти в своя живот и за няколко типа Идея

³⁹ WALLACE, D. F. *Infinite Jest*, p. 981

⁴⁰ Отпращам към една изключително интересна статия на математика Роберто Наталини, посветена на употребата на инверсивна геометрия и кон-/ди-вергетни серии в „Безкрайна шега“: NATALINI, R. David Foster Wallace and the Mathematics of Infinity. – In: *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Edited by M. Boswell & S. Burn. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 43–57.

⁴¹ BADIOU, A. *Logics of Worlds*, p. xxiii.

⁴² Ibid., p. lv.

[артистична, любовна, научна, политическа – Я. П.] на всяко човешко живот е дадена възможността на живеенето.
Твърдение 66. Тъй като е наистина възможно, започването и започването наново на живеенето за Идея е единственият императив.⁴³

ЛИТЕРАТУРА

- ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Валери Петров. София: Отечество, 1985.
[SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Prev. Valeri Petrov. Sofia: Otechestvo, 1985.]
- ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Гео Милев. София: Дамян Яков, 2006.
[SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Prev. Geo Milev. Sofia: Damyan Yakov, 2006.]
- BADIOU, A. *Being and Event*. Transl. Oliver Feltham. London: Bloomsbury, 2013.
- BADIOU, A. *Logics of Worlds*. Transl. Alberto Toscano. London: Bloomsbury, 2019.
- BADIOU, A. *The Immanence of Truths*. Transl. Susan Spitzer and Kenneth Reinhard. London: Bloomsbury, 2022.
- CRITCHLEY, S. *On Humour*. London: Routledge, 2002.
- ERCOLINO, S. *The Maximalist Novel from Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Transl. Albert Sbragia. London: Bloomsbury, 2014.
- RUCKER, R. *Infinity and the Mind. The Science and Philosophy of the Infinite*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. – In: *The Arden Shakespeare*. Edited by A. Thompson & N. Taylor. London: Bloomsbury (e-print), 2014.
- WALLACE, D. F. *Everything and More: A Compact History of Infinity*. London: W. W. Norton & Company, 2003.
- WALLACE, D. F. *Infinite Jest*. London: Abacus, 1997.
- WALLACE, D. F. *The David Foster Wallace Reader*. Great Britain: Penguin Random House, 2018.
- WALSH, J. *American Hamlet: Shakespearean Epistemology in David Foster Wallace's Infinite Jest*. EDU Archive, 2014.

THE JESTS OF THE INFINITE: INTRODUCTION TO DAVID FOSTER WALLACE

Abstract. The task of “Jests of the Infinite: Introduction to David Foster Wallace” is to mark some key aspects within the thought of the contemporary author David Foster Wallace. The main goal of the article is to open a conceptual field where the texts of a little known within the local context author could be discussed, analysed and criticised.

It is in this sense that the article is explicitly introductory and therefore limited not only to Wallace's most famous work – the 1000+ pages maximalist novel “Infinite Jest” — but also to its title. Thus, what “Jests of the Infinite” presents is a speculative reading of the novel's title, which is a quote from Shakespeare's “Hamlet”. It is through this speculative reading that the article explores some of Wallace's key ideas, themes and positions. Ideas and positions, which trace and

⁴³ Ibid., p. 508.

weave together the fields of contemporary philosophy (both analytic and continental), Lacanian psychoanalysis and mathematics. So, what article explicates is how the mentioned fields can be found already within the title of Wallace's maximalist novel. And furthermore, how such an explication opens the possibility for an interesting rethinking of modern culture's constitutive tragedy (Hamlet) and also how it can ground the dynamic conceptual space for Wallace's thought. Last but not least, after the explication of the title, which will focus mainly on the concepts of the "jest" and the "infinite", the article concludes with marking a specific counter-intuitive relation between Wallace's thought and literary project and the philosophy of Alain Badiou whose project regards the fields of psychoanalysis and mathematics as crucial for the creation of a rigorous and operative contemporary ontology.

Keywords: Maximalist novel, Hamlet, jest, gesture, infinities (mathematical, philosophical)

Yakim Petrov, PhD Candidate

ORCID iD: 0009-0007-3249-2977

University of Sofia "St. Kliment Ohridski",

Faculty of Philosophy, Cultural Studies Department

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria

E-mail: yakim.petrov@phls.uni-sofia.bg

Гео Милев (1895–1925)

Съставител-редактор
Пламен Антов

ПОЕМАТА „СЕПТЕМВРИ“ НА ГЕО МИЛЕВ КАТО ДИСТОПИЯ-УТОПИЯ

Резюме. Поемата „Септември“ от Гео Милев е социално-политическа дистопия-утопия. Тя е в традицията, простираща се от „Държавата“ на Платон, през „Ликург“ на Плутарх и „Утопия“ на Томас Мор чак до „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“ от Михаил Горбачов. Изследването първо споменава някои от сигнификативните източници на поемата като дистопия-утопия. След това анализът скицира теоретичните характеристики на жанра дистопия-утопия. Накрая проучването показва, че „Септември“ притежава основните особености на дистопия-утопията. Изследването завършва, посочвайки онези аспекти на утопията, които позволяват комунистическата литературна критика да тълкува „Септември“ като пророчество на неизбежната победа на комунизма в България. Анализът е компаративистки. Той обхваща български и европейско-американски исторически и теоретичен материал. Тълкуването на творбата разглежда различните ѝ нива – от философското и естетическото до поетичното и фонетичното.

Ключови думи: Гео Милев; „Септември“; жанрът утопия-дистопия; комунистическа литературна критика

Контексти. Към богатите значения на поемата „Септември“ от Гео Милев, раздиляни повече от век, може да се прибави още едно – тази творба е и социално-политическа дистопия-утопия. Тя е брънка в хилядолетната благородна традиция, простираща се от „Държавата“ на Платон през „Ликург“ на Плутарх, „Утопия“ на Томас Мор, „Градът на слънцето“ от Томазо Кампанела, „Пътешествията на Гъливер“ от Джонатан Суифт, „Островът на Пайнс“ от Хенри Невил, „Сънят на смешния човек“ от Достоевски, „Какво да се прави?“ от Чернишевски, „Възкресение“ от Толстой – та чак до „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“ на Михаил Горбачов.

Кои са някои от културно-сигнификативните вдъхновения на Гео Милев, контекстите, подхранващи поемата като дистопия-утопия? Първо, това е антологията „Викът за правда“, съставена от американския ляв писател Ъптон Синклер, части от която са публикувани в списание „Пламък“. Подредбата на антологията, която се състои от седемнадесет дяла или книги, използва следния повествователен архетип: потисничество, несправедливост и страдание в началните книги; просветление, бунт и мъченичество в средните; и избавление, светли видения и ново, справедливо и свободно начало в крайните. Поемата „Септември“ има сходна повествователна схема. Второ, Ницше с неговия философски атомизъм, към когото Гео

Милев питае особена лична и авангардистична любов.¹ Трето, поне шест наративни и интелектуални алгоритъма у Ботев, Вазов, Стефан Стамболов, Захарий Стоянов и Пенчо Славейков, поколението родено около средата на XIX век, които са ехо от западната историко-културна традиция. Макар Гео Милев с модернистично-авангардна арогантност да отхвърля възрожденската литература като книжнина, той кръжи в нейната гравитация. Шестте топоса са: лозунгът „свобода или смърт“; оспорването на каноничния смисъл на бога; философската политико-правна комбинация „свобода и правда“; митът за Касандра; представянето на въстанията през 1870-те години като дело на простолюдието; и препратки към (не)християнски исторически, философски и литературни топоси. Тези шест полета са свързани с национално-освободителните борби в най-радикалните им революционни форми и особено с Априлското въстание. Боравенето на Гео Милев с тези възрожденски констелации онагледява как работи литературната еволюция според Юрий Тинянов: „Еволюцията на литературата, в частност на поезията, става не само чрез изобретяване на нови форми, но и, най-вече, посредством използване на стари форми в нова функция.“² Възрожденските референции към западната традиция функционират в името на извоюването на национална свобода. При Гео Милев позоваванията на същите културни топоси служат за модернизиране на българската литература и култура. Поемата „Кървава песен“ на Пенчо Славейков по тема тежнее към възрожденската, а по интенция – към модернистичната традиция; тя е мост, по който Гео Милев преминава от първото към второто. Четвърто, Кер-култът и митът за вечното завръщане (които не се обсъждат в настоящата статия; на тях като контексти, в които се тълкува „Септември“, е посветено друго изследване). Кер-култът е понятие, което въвеждам, използвайки гръцкия женски демон на насилствената смърт Кер (*Κήρ* – *Kêr*; мн. ч. Кери – *Κήρες* – *Kêres*). Кер-култ означава фетишизиране на насилствената, героичната смърт, която се увенчава със символно безсмъртие. Този култ редовно включва големите български интелектуалци – Ботев, Гео Милев, Вапцаров и много други, както и огромен брой творби, ритуали и урбанистични пространства. Говорейки за мита за вечното завръщане, имам предвид писаното от Мирча Елиаде. Поемата „Септем-

¹ За антологията „Викът за правда“ и отношението на Гео Милев към Ницше вж. моята статия „Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз?“ в: НАНКОВ, Н. *В огледалната стая: Седем образа на българския литературен селоград*. София: Сонм, 2001, с. 112–138; вж. също: БОРИСОВА, Б. „Септември“ и „Вик за правда“ – памет и помнене. Езици на изразяване. – В: *Езици на паметта в литературния текст*. Велико Търново: Фабер, 2014, с. 148–154.

² ТИНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977, с. 293; вж. и с. 255–310. Идеите на Тинянов за литературната еволюция като иманентен процес се оценяват като най-перспективни и в по-новите теоретични трудове върху историята на литературата (вж. седма глава в: PERKINS, D. *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992).

ври“, тълкувана в рамката на култа и мита, отваря възможността комунистическото литературознание да представя творбата като образец на социалистическия реализъм и автора ѝ като комунистически мъченик и светец. Пето, личната съдба на Гео Милев, неговото битийно и културно отчуждение в изостанала България поради модернизационната му дейност, което разглеждам чрез мита за Касандра. И шесто, аксиоматичната хипотеза, че посредством потопеността си в западната култура, българският поет е усвоил принципите на жанра дистопия-утопия съзнателно и несъзнателно. Един от показателите за това, който използвам в анализа си, е културната памет на ключови думи и изрази, активирани в „Септември“. Като ерудиран автор, Гео Милев широко използва понятия, чийто дълбок, а не просто речников смисъл трябва да се разбуди от подобен ерудиран емпиричен и имплицитно-идеален читател.

Жанрът дистопия-утопия.³ Тук скицирам някои от основните принципи на дистопия-утопията, които ще следвам в анализа на „Септември“. Първо, жанрът на социалната политическа утопия е всъщност дистопия-утопия. Дистопичната част е деконструкция на недостатъците в социално-политическото устройство, а утопичната еманципира обществото от проблемите, предлагайки решения.

Второ, освободеният от недъзи обществен ред, утопичната алтернатива, се строи на два принципа. Първият е основан на бивалентната дедуктивна логика (наричана още класическа или Аристотелова), чийто опростен смисъл е в следното: едно твърдение е или вярно, или невярно, но не може да е едновременно и в същия смисъл и вярно, и невярно. Тази логика се развива от Сократ и Платон (в Сократовия и Платоновия диалог, еленкус – *elenchus*), както и от Аристотел (формулиране на класическата логика) и е една от основите на „Държавата“. Дедукцията се изразява в това, че всеки член на политическата общност има характеристиките на цялата общност. Другият постулат е икономически-класов: в идеалното общество собствеността е разпределена справедливо – поравно или е обща. Логическият и икономическият принципи създават колективистично общество: логически – всички членове се съгласяват с правилата на идеалния ред; икономически – всички индивиди са сплотени от равната или общата собственост. Благода-

³ За по-разгърнат модел на утопичното-дистопичното и жанра дистопия-утопия вж.: NANKOV, N. “Of Gorbachev’s Perestroika, Plato’s Noble Lie, the Utopian Tradition, and the Third Sophistic.” – *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 42.2 (Jun. 2015), pp. 190–207; НАНКОВ, Н. За дистопично-утопичното и жанра дистопия-утопия. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 10, 2024, бр. 1, с. 22–44 (<https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/196/203>); НАНКОВ, Н. За утопията като дистопия: Книгата на Михаил Горбачов „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“. – *Studia Litteraria Serdicensia*. Кн. 2, 2022, с. 341–365 (<https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2022/issue-2/za-utopiyata-kato-distopiya-knigata-na-mikhail-gorbachov-perestroika-i>).

рение на двата постулата се избягват несъгласията и противоречията, които разбиват идеалния социално-политически ред. В дистопията логиката е нарушена, там царуват противоречията, а несправедливо разпределената собственост и произтичащата от нея алчност и власт водят до класово неравенство, противоположни интереси и конфликти.

Трето, езикът в дистопията е софистичен – форма на еристика (*eristics*), основана на логически заблуди (*logical fallacies*). Той се гради на привидно логични, но всъщност неверни твърдения. Езикът на утопията, напротив, изразява пълно съответствие между логическа истина, социална разумност и етични правила.

Четвърто, в дистопията управляват най-вече идеологическите, юридическите и силовите институции. Утопията се регулира предимно от разумни и етични общоприети норми.

Пето, дистопията представя критично познатия свят както в неговите общи черти, така и в подробностите. В нея емпиричният читател разпознава себе си, своите битови и екзистенциални проблеми. Поради това дистопията като деконструкция тежее към сатирата, сарказма, инвективата, епатирането, радикалната социална критика, интелектуалния, моралния и емоционалния потрес. Утопията обаче е теоретично-рационално и абстрактно литературно построение, изискващо от читателя висока образованост, силен интелект и философска, литературна и социална фантазия. Дистопията, било като част, сиреч поджанр в дистопия-утопията, било като самостоятелна творба или жанр без утопична еманципация, тежее към масовото четиво и се чете от мнозина, докато утопията се приближава до философско-литературното разсъждение и се чете от малцина. В автократичните и тоталитарните общества дистопията лесно се идентифицира като антидържавна дейност, която се наказва, както е случаят с Александър Зиновиев, чиито дистопии го превръщат във враг на Съветския съюз, но му носят признание на Запад. Предходник на Зиновиев по санкции е Толстой, който заради „Възкресение“ е отлъчен от Руската православна църква.

Шесто, следствие от петото, утопията предлага решение на проблемите в дистопията, което е фантастично и поради това, макар да е основано на философски принципи, е близо до нарацията, поезията, мита, религиозната притча. В „Държавата“ Сократ няколко пъти подчертава, че строи идеалния полис теоретично, с думи, а в „Ликург“ Плутарх заявява, че цар Ликург е надминал Сократ, тъй като е построил идеалната Спарта не с думи, а наистина. Утопията е максимално обобщена, етерично-фантазна, поетична и при нея философската и икономическата логика изисква не само интелект, но и поетическа вяра, онова, което Колридж нарича „доброволно отложено неверие“ (*willing suspension of disbelief*⁴). Утопията отива отвъд общоприетите мнения на всекидневния разум, тя е парадоксална.

⁴ COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014, p. 208.

Седмо, времето в дистопията тежнее към историческа еднопосочност, тъй като е свързано с действителния свят. Утопията обаче е безвремие, вечност, защото там идеалът е постигнат и трябва да се поддържа без промени.

И осмо, в „Държавата“ на Платон, най-сложният алгоритъм на споменатите социално-политически дистопии-утопии, философският аргумент се развива по диалектична спирала – ранни съждения се подемят по-късно, в по-развит вид, докато постигнат пълния си потенциал.

Нека видим как основните характеристики на дистопия-утопията позволяват и призовават „Септември“ да бъде приобщена към този стародавен и достопочитаем жанр. В анализа търся поетичните средства, възплачващи жанра дистопия-утопия. Тъй като значенията в поезията се създават на различни нива, някои пасажки на творбата ще бъдат повтаряни, за да се разкрие многоаспектният им смисъл.

Поемата „Септември“ като дистопия-утопия. Дистопия. „Септември“ съдържа 12 дяла. Дистопичната част на поемата се състои от дялове 1–11. Най-очевидната деконструкция на статуквото става посредством контрирания на официалното представяне на събитията през септември 1923 г.: „„Отечеството / е в опасност!“ / Прекрасно: но – що е отечество?“ И още: „„Шуми Марица...“ / Окървавена...“ („Шуми Марица окървавена“ са първите думи на българския национален химн до 1947 г.) В началото на утопичната част, дял 12-ти, се прави мета-критическо обобщение на деконструкцията: „Но днес ний / не вярваме вече в герои / – ни чужди, ни свои.“ (Подобна авангардна деконструкция има и в поемата „Ад“: „Данте беше *andante*“.)

Втори начин на деконструиране е антитезата, тъй като дистопия-утопията е антитезен жанр: дистопичното критично се анализира и отхвърля, за да се утвърди утопичното. В рамката на принципната жанрова антитеза се развиват и частни, по-ограничени антитези, изпълняващи едновременно две функции, свързани с двата принципа на дистопия-утопията – логическия и икономическо-класовия. Първо, в областта на двоичната логика, антитезата отхвърля невярното твърдение, за да изтъкне вярното. И второ, тя оголва класовите разлики, които са причината за логическите противоречия. Ето частична антитеза с метонимии: „без рози / и песни / без музика и барабани / [...] / на гърба с парцаливи торби / в ръцете – не с бляскави шпаги, / а с прости тояги“. Друга частична антитеза с пряко класово назоваване: „не [...] / оратори / [...] / фабриканти / [...] / генерали / [...] / съдържатели / на локали / [...] / А / селяци / работници“. Присъствието на ораторите в изброяването не е случайно – у Платон реториката е незаконна двойница на философията, а софистите са ретори, хитроумно представящи неверния аргумент като верен. Подобна е ролята на ораторството и софистиката и в комедията „Облаците“ на Аристофан.

Трета ограничена антитеза е двете инверсирани вариации на лозунга „свобода или смърт“ в 3-ти дял на „Септември“: „и писа със своите кърви: / СВОБОДЕН!“; „кълнеме се в нашия гроб – / ще възкресим ний човека / свобо-

ден в света.“ Това е първият възрожденски топос, който откриваме в поемата на Гео Милев. Повикът е така разпространен в литературата от предшествениците на нашия поет, че не са нужни примери. Лозунгът е зает пряко или непряко от Американската революция (1775–1783) и Френската революция (1789–1799: *Liberté ou la mort*). Прочутата реч на политика и оратора Патрик Хенри, ратник за независимост на тринайсетте американски колонии от Великобритания, произнесена на 23 март 1775 г., по време на петата Върджинска конвенция, завършва със знаменитите думи: „Дайте ми свобода или ми дайте смърт!“ (“Give me liberty, or give me death!”⁵). „Септември“, облягайки се на тази възрожденска традиция, я продължава и модифицира. Дисюнктивното „or/ou/или“ в лозунга прави възможно включането му в бивалентната логика на жанра дистопия-утопия.

Четвърта антитеза, стожерна в цялата поема, е спорът за същността на бог, за това кое е лъжливо (конвенционалното, институционализираното, каноничното) и кое е истинно (разумното, етичното, индивидуалното), спор, който, ако търсим произхода му при Гео Милев, ще стигнем и до връзката на поета с Ницше. В утопичната 12-та част трикратно кънти колективният вик „ДОЛУ БОГ!“ Боговете на различни религии – Зевс, Юпитер, Ахурамазда, Индра, Тот, Ра, Йехова, Саваот – са обвинени в предателство на народната вяра и са отречени. Поп Андрей изстрелва последния си снаряд „в божия храм“. От друга страна, в дял 3-ти, е богът на свободата и правдата с ясни библиейски перифрази, свързващи Стария и Новия завет със смъртта-възкръсване на Исус. Пасажът е молитва:

О боже!
подкрепяй свещеното дело
на грубите черни ръце:
влей смелост
в нашето гърмящо сърце:
Не искаш ти никого роб –
и ето – кълнеме се в нашия гроб –
ще възкресим ний човека
свободен в света.
Пред нас е смъртта –
о нека!
но отвъд:
там цъфти Ханаан
от Правдата обетован
нам –
вечна пролет на живия блян. . .
Вярваме! Знаем! Желаете го!
С нами бог!

⁵ HENRY, P. “Give Me Liberty or Give Me Death” (March 23, 1775): <https://www.gutenberg.org/files/6/6-h/6-h.htm>. Или: <https://edu.lva.virginia.gov/dbva/files/original/2d950895586e5e20d-2cc5b7ff0ab6f8a.jpg>.

Ще разгледам този пасаж от два ъгъла. Едният задълбочава спора за същността на бог, а другият се вижда в двете нерелигиозните понятия „свобода и правда“ в тази молитва. Отхвърлянето на каноничния, лъжовния смисъл на бог и определянето на нов, истинен смисъл е втори възрожденски топос в „Септември“. Антитезата „лъжлив бог – истинен бог“ е ниво в двоичната логика на дистопия-утопията. В „Епопея на забравените“ църковният бог трябва да е справедлив и всезнаещ, ала не е. Справедливостта на бог се оспорва в края на „Кочо“, след избиване на българите от поробителите им: „И господ от свода, през гъстия дим, / гледаше на всичко тих, невъзмутим!...“ Всезнанието на християнския бог е отхвърлено в нещо като диалектически диалог à la Платон в монолога на Левски в „Левски“, който изпитва каноничния бог и, когато логиката на този бог не издържа, на негово място героят поставя личния си бог, себе си: „Мойта съвест инак днеска ми говори.“ Този вътрешен протестантски бог е сходен на Ботевия в „Моята молитва“: правият бог не е „в небесата“, а е „в мен в сърцето и в душата“. Стефан Стамболов не вярва в справедливостта на бог, тъй като робът вечно страда: „За туй ли си, о Боже прави, / кажи, направил ти света?“ („За роба няма тук свобода...“). Захарий Стоянов в своите „Записки“ за погрома в Батак: „Нямало нито Христос, нито Мохамед да се обади, да дойдат на помощ, първият да защити своите последователи, на които главната вина е била неговият кръст, а вторият да вразуми верните си поклонници, да им предскаже, ако е бил пророк, а не авантюрист, че те ще батардисат Батак, но и Батак ще удари крак на ятаганската държава! Нямало ги! [...] Наместо пратеници от страна на провидението, вместо ангелски гласове, както това се случило с дяда Авраам, когато щял да коли сина си [Исаак] – зад черковния зид се слушало „урун“, „тутун“, „сарън“! [...] И заиграли ножовете.“⁶ Пенчо Славейков в „Кървава песен“, Песен осма: „Окото божие от робът се отвърна“.⁷

В писмо до баща си от края на 1913 или началото на 1914 г. Гео Милев заявява неща, близки до Ботев и Вазов, както и до Ницше и протестантското разбиране за общението с бог като основано единствено на Писанието (*sola Scriptura* – само Писанието), изключващо посредничеството на църквата: „Собствено, като казвам християнство, аз имам предвид не нашите глупави попове, нито още по-глупавите протестантски владици, но онова християнство, което е в евангелието.“⁸ Посредством възрожденската литература и познаване на западната цивилизация, „Септември“ се влива в хилядолетна теологична и философска традиция, преосмисляйки я в поетичен контекст. Поемата представя същността на другия, революционно-народния бог (истината), който се противопоставя на официалния църковен

⁶ Цит. по: СТОЯНОВ, З. *Записки по българските въстания*. София: Български писател, 1975, с. 929.

⁷ СЛАВЕЙКОВ, П. П. *Събрани съчинения в осем тома*. Т. 3. София: Български писател, 1958, с. 266.

⁸ МИЛЕВ, Г. *Съчинения в три тома*. Т. 3. София: Български писател, 1975, с. 290.

бог (лъжата). Тази опозиция може да се проследи от ереси като арианството, гностицизма и манихейството, през Протестантската Реформация през XVI век, водена от Мартин Лутер и Жан Калвин, до философски и теологични мислители като Кант, Хегел, Ницше, Толстой, Карл Барт, Рудолф Булتمان, Жан-Люк Марион и Ричард Докинс.

Нека разгледаме двете нерелигиозни понятия в пасажа-молитва – „свобода и правда“. Първото е просвещенската идея за свобода, която е природно или божествено право на всеки човек: „ще възкресим ний човека / свободен в света.“ Например началото на трактата „За общественния договор“ на Русо започва с природната свобода: „Човекът се ражда свободен и навсякъде той е във вериги.“⁹ Джон Лок пише, че хората напускат даденото от Бога, но несигурно състояние на природна свобода, и образуват политическо общество, основано на съгласие и закони „за взаимно запазване на техния живот, свободи и собственост“.¹⁰ Ако обаче законите се нарушат от тиран, хората имат право да свалят узурпатора и да установят ново управление за своя защита. „Декларация за независимост на САЩ“, повлияна от Лок, формулира същия проблем тъй: „всички Хора са създадени равни [...] с определени неотнимаеми Права, между които са Живот, Свобода и Стремежа към Щастие.“ Кралят на Англия обаче е узурпирал тези права и това оправдава революцията на тринайсетте щата срещу него.¹¹

Второто нерелигиозно понятие в цитата е централната, метафизичната Идея в „Държавата“ на Платон – Справедливост, Правда: „Ханаан / от Правдата обетован / нам“. „Държавата“, моделът на западните социално-политически дистопии-утопии, е гигантска диалектична дефиниция на метафизичната Идея Справедливост. Централното място на това понятие е подчертано в някои преводи на книгата на латински – частичният превод от Calcidius, *De Iustitia* – „За справедливостта“ (Книги 1–2 и 5–10) от V век и пълният превод на Марсилио Фичино – *De Iustitia Libri Decem* („За справедливостта, десет книги“) от XV век. „Iustitia“ е латинският еквивалент на гръцкото „δικαιοσύνη“ (*dikaïosyne*) във философията на Платон, което обхваща значения като етично поведение, стремеж към добродетелност и космичен ред. За Платон „δικαιοσύνη“ е не само правосъдие в юридическия смисъл, а е и принцип на социална и лична хармония, осигуряващ правилното функциониране на обществото. У Платон справедливостта се свързва и с вътрешния ред на душата – човек трябва да изпълнява ролята си според своите способности. В римската традиция „iustitia“ съчетава както етическата добродетел, така и практическото правосъдие. Следователно в „Септември“ като цяло антитезата е истински бог срещу неистински бог, а частните антитези в пасажа-молитва са свобода срещу несвобода и правда

⁹ Цит. по: ROUSSEAU, J.-J. *The Social Contract and Other Later Political Writings*. Cambridge University Press, 1997, p. 41.

¹⁰ LOCKE, J. *Second Treatise of Government*. Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1980, p. 123.

¹¹ *The Declaration of Independence*: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2004pe76546/>.

срещу неправда. Тези три антитези са също прояви на бивалентната деконструираща логика.

Тук се налага отклонение за третия възрожденски идейно-литературен топос в „Септември“. Комбинацията „свобода и правда“, която поемата използва, е общо място у Гео-Милевите предшественици – Ботев, Стамболов, Захарий Стоянов, Пенчо Славейков, а вероятно и у мнозина други по-образовани българи. Засягам този проблем и по втора причина – връзката на Гео Милев с възрожденските ценности е централна тема на комунистическата критика за писателя, според която ако нашият автор в последните си години е прегърнал комунизма и е станал социалистически реалист, то е защото още от детство е бил закърмен с възрожденски идеали.¹² Моята цел не е да поддържам това ляво твърдение, което монополизира най-престижното в българската нова история, а да конкретизирам континуитета в българската литература и култура и да загатна, че той се дължи и на идеи, приети от просвещенския Запад. Ботев: „умря сиромаш за правда, / за правда и за свобода...“ („На прощаване в 1868 г.“). Стамболов: „Турция ще падне, свободата безценна / ще дойде и сред нази байрака да забие. / И ново, силно царство със ред, любов и правда / от пепела погански ще да произрасте“ („Годината 1876“); избавител „свободата, ред и правда / в таз страна ще въдвори“ („Зеленей се горо-сестро“); „Не щеме ний богатство / [...] / искаме свобода / с човешки правдини“ („Марш“); „Що ти трябва правда, / свобода и ред“ („Чорбаджийско поучение“). При Стамболов правдата се свързва с просвещенските идеи, изразени в главния лозунг на Френската революция *Liberté, égalité, fraternité*: „Хората са равни / [...] / те трябва да имат / равни правдини“ („Бащин съвет“). Захарий Стоянов в Записките: Васил Петлешков „изгорял на два разпалени огньове като същ християнски мъченик, но не за вяра и кръст, а за свобода и право...“¹³ Пенчо Славейков в „Кървава песен“, Песен трета: „Свобода, правдини народни! / [...] / правдини народни и свобода / [...] / Свобода, правдини...“¹⁴

Казано по-общо, „Септември“ претворява просвещенската апория на Русо „човек е свободен и несвободен“ – свободата и веригите, философското етично прозрение и горчивата робска практика съществуваат. Сродна просвещенска апория – „хората са равни и неравни“ – е в основата на романа на Достоевски „Играчът на рулетка“, многократно и елементарно тълкуван като набързо написана лична история, както и на повестта „Кротката“.¹⁵ Поемата на Гео Милев, в момент на екстремн исторически ката-

¹² Напр.: ПЕНЕВ, П. *Гео Милев. Живот и творчество*. София: Изгрев, 1945; ЯНЕВ, Г. *Баща и син*. [Пловдив:] Макрос, 2005. Приемствеността между възрожденските идеали за национална свобода и социализма се представя и във филма „Калин Орелът“, чийто сценарий е на Орлин Василев по едноименната пиеса на Никола Икономов, близък приятел на Гео Милев от Стара Загора.

¹³ Цит. изд., с. 903.

¹⁴ *Събрани съчинения в осем тома*, т. 3, с. 94.

¹⁵ Вж.: НАНКОВ, Н. (Не)свобода и (не)равенство: Човешкото в романа на Достоевски

клизъм, участва във вековното философско-художественото изследване на модерната западна епоха, затова тя не е просто политическа творба.

Повсеместна, пета бивалентна антитеза в „Септември“ е опозицията „тъмнина-смърт“ (дистопичното) срещу „светлина-живот“ (утопичното). Нейният алгоритъм е зададен в самото начало на поемата: „*Нощта ражда из мъртва утроба / вековната злоба на роба: / своя пурпурен гняв – / величав*“ (курс. мой, Н. Н.). Антитезата се развива както метафорично-абстрактно, както е в цитата, така и конкретно. Веднага след началото следва предметяване: „Дълбоко сред мрак и мъгла. / Из тъмни долини / преди да се съмне“. Поемата уеднаквява смъртта с мрака и чрез фолклорни образи: „Смъртта / – кървава вещица сгушена / във всичките ъгли на мрака“. Редуването на образите тъмнина–светлина и/или преминаването на конкретно в абстрактно и обратно е навсякъде в поемата: „Нощта се разсипва във блясъци / по върховете. / Слънчогледите / погледнаха слънцето!“; и още: „мрак и блясък“.

Завършвайки с бивалентната логичност, може да се обобщи, че авангардността на „Септември“ и жанрът дистопия-утопия съжителстват хармонично, понеже са сходни в своята двустепенност. Казано общо, естетиката на авангарда предполага радикално отрицание на всякакви установености (революция, хаос), след което предлага решение на старите проблеми (нов ред).¹⁶ Тези две функции са донякъде сходни на дистопичното деконструиране и утопичното еманципиране.

Дистопията представя познатото, битийно близкото. Първите единадесет дяла на поемата говорят за известното време и пространство. Времето е обявено в ключови композиционни позиции – в началото, средата и края на творбата. Заглавието е „Септември“. В дял 4-ти: „Септември! Септември!“ Времето е повдигнато на степен чрез афористичен парадокс в края: „Септември ще бъде май.“

Пространството е географски именувано:

Мъглиж беше пръв
Стара
и
Нова
Загора
Чирпан
Лом
Фердинанд
Берковица
Сарамбей
Медковец

„Игрок“. – В: *Антропологията на Достоевски / Антропология Достоевского / The Anthropology of Dostoevsky*. София: б. и., 2021, с. 76–84.

¹⁶ Вж.: CALINESCU, M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987, pp. 93–148; СУГАРЕВ, Е. *Българският експресионизъм*. София: Народна просвета, 1988, с. 19–20.

Дългите според разговорната и поетичната неавангардна мяра на българската поезия изброявания на географски реалии чрез съществителни представят подробно родното и познатото:

Из тъмни долини
[...]
из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля
из кални паланки
села
градове
дворове
[...]
по пътища и по завои
високо
по сипеи, урви, чукари, бърда
през слог
и рид
през глухи усой
през есенни жълти гори
през камънаци
вода
мътни вади
ливади
нивя
лозя

Разгромът на встаниците е показан с ужасяващо натуралистични подробности:

В изпотъпкани ниви
трънливи
между бодил и високи треви
се ваят червени глави
с накълцано обезобразено лице.

Така е представена и смъртта на поп Андрей: „увисна – / език / между зъбите стиснал“.

Зверства на погрома са познати и потресно осезаеми. Непосредственото изживяване на ужаса превръща поемата в сатира, обвинение, проклятие, морален срив. И това, по законите на дистопията в контекста на политическа власт, която с крайни средства пази статуквото, отвежда Гео

Милев в съда.¹⁷ Неговата защита на поемата в съда е беззащитна, понеже дистопичната деконструкция в екстремни социални ситуации, както споме- нах, говорейки за Толстой и Зиновиев, се санкционира най-жестоко и наказ- ващият не се интересува от естетическите достойнства на произведението, а единствено от разрушителната му мощ.¹⁸

Логическата противоречивост, присъща на дистопията, се образува поне по два начина. Първият е семантичен. В най-прост вид той се състои от непосредственото или композиционното сблъскване на полярни характе- ристики на един и същ предмет: септември е месец едновременно на „подем / и погром“. Изразът „черни ръце“ се появява първо като образ на бунта, като метонимия („хиляди черни ръце / – в червения кръг на простора“), и второ като изображение на смазването му, като метафора („Бесилки разпе- риха черни ръце“). Композиционно семантично противоречие намираме в началото на дял 2-ри: „Слънчогледите / погледнаха слънцето!“, и в края му: „Слънчогледите паднаха в прах.“ Семантичният принцип има и по-услож- нена, културно-историческа форма. Това е вече анализираната теологич- но-философска и поетическа антитеза за същността на бога: бог е лъжа, но бог е и истина.

При втория, по-неявния начин за образуване на несъвместимости, който е и по-естетически универсален за авангарда изобщо, логическата противоречивост се дължи на многократните дълги изброявания, рязко на- рушаващи речевите и неавангардните поетически норми. Тези изброявания са категорично по-многобройни и по-езиково-поетично предизвикателни в дистопичната част, като началният дял е почти изцяло изграден като каталог. В терминологията на Роман Якобсон те, от една страна, работят чрез рефе- ренциалната функция на езика (описания на пространството, на въстаници- те с техните неадекватни оръжия, на горната класа), но, от друга, са проява и на поетическата езикова функция.¹⁹ От поетично гледище изброяванията са това, което Виктор Шкловски нарича *остранение* – очудняване, предста- вяне на художествения свят по необичаен начин, който разбива автоматизма на четенето и естетически го затруднява.²⁰ Очудняването е съществена осо- беност на авангарда при рушенето на статуквото и естетическото обновя-

¹⁷ За обвиненията срещу поемата и защитата на Гео Милев вж.: *Гео Милев (1895–1925): Летопис на неговия живот и творчество*. Съст. Е. Фурнаджиева. Пловдив: Макрос, 2005, с. 206–214.

¹⁸ През 1941–1944 г. „Септември“ се преписва на ръка и се разпространява тайно. Ако поемата се открие у някого, него го грози затвор от три до пет години (БАРЪМОВ, Ст. Спо- мени за влиянието и разпространението на съветската книга. – В: *Съветската литература в България, 1918–1944. Сборник от материали, спомени и документи*. Том 2. София: Изда- телство на БАН, 1964, с. 213).

¹⁹ JAKOBSON, R. Linguistics and Poetics. – In: R. JAKOBSON. *Selected Writings*. 8 vols. The Hague, Paris: Mouton, 1971–1988. Vol. 3, pp. 21–27.

²⁰ SKLOVSKY, V. Art as Device. – In: *Theory of Prose*. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 1991, pp. 1–14.

ване, включително и при художествената работа с езика. Противоречието в „Септември“ е, че един и същ текст едновременно е и не е референциален и/или поетически.

Поемата „Септември“ като дистопия-утопия. Утопия. Дял 12-ти на поемата е утопичното послание. Всички ключови принципи на социално-политическата утопия са тук. Първо, поемата сменя лирическия говорител: в първите единадесет части той е третоличен, а в последния дял е колективен, в първо лице множествено число.

Второ, колективността е логическа и класова. Логическата бивалентна истинност се възстановява след низвергването на боговете от различни световни религии, които са излъгали народната вяра в свободата и правдата. Реторично-софистичната, институционализираната дистопична измама в началните единадесет части е деконструирана и отхвърлена. Сбогуването с лъжата става посредством преобръщане на въздесъщия образен принцип тъмнина-смърт и светлина-живот. В дистопичната част тъмнината-смърт е на страната на статуквото, а в 12-тия дял – на обновлението:

ДОЛУ БОГ!

и от твоя престол
те пращаме *мъртъв* надолу
вдън вселенските бездни
беззвездни (курс. мой, Н. Н.)

Двата утопични постулата – логическият и класовият – се появяват заедно. Новият свят е „Без бог! Без господар!“ – той е без лъжа, налагана като истина, и е справедлив по отношение на собствеността.²¹

Трето, в последната част на „Септември“ познатото и ограничено в България време-пространство в дистопичните дялове става абстрактно-универсално, митично и поетическо, то е в неопределената и неограничената темпоралност „ще бъде!“: „ще снемем блажения рай / долу / върху печалния / в кърви обляния / земен шар.“

Четвърто, утопичното време-пространство е парадоксално. Времето: „Септември ще бъде май.“ Пространството: раят е снет „долу“, на земята, ала при това животът върви безкрайно нагоре: „Човешкия живот / ще бъде един безконечен възход / – нагоре! нагоре!“ Ключовото за утопията фантастично парадоксално време-пространство е подчертано с най-близката по дължина и звук мъжка рима, обвързваща времето и пространството: „май – рай“, където „м“ и „р“ са фонетично сходни сонорни съгласни: „Септември ще бъде *май*. / [...] / Земята ще бъде *рай*“ (курс. мой, Н. Н.).

За да се разбере сърцевината на утопията и поемата „Септември“

²¹ Според Бакалов честото споменаване на Бог в „Септември“ е слабост (БАКАЛОВ, Г. Лебедовата песен на един поет. – *Звезда*, I, 1932, № 8, с. 342–344).

трябва да се взем в философския, поетическия и лично-биографичния смисъл на понятието парадокс. Парадоксът е централен философски метод у Платон. При него „докса“ (δόξα – doxa) означава общоприетите и безкритично приемани мнения, те са обратното на философското знание – епистема (ἐπιστήμη – epistēmē). Префиксът „пара“ (παρά – para) значи „отвъд, противно на“. Парадокс (παράδοξον – paradoxon) е философското знание, онова, което е отвъд и срещу доксата. Един метод на Платон е еленкус – диалектическото дирене на истината, отхвърлящо, от една страна, неистинните, логически противоречивите съждения на софистите и, от друга – нефилософските мнения на обикновените хора. В „Държавата“ идеалният полис – аристократично-меритократичният Калиполис – се утвърждава като философски истинен (бивалентна логика и справедливо поделена собственост) и се показва дистопичността, сиреч липсата на бивалентна логика, произтичаща от класово неравенство, в реалните политически режими на темократията, олигархията, демокрацията и тиранията. Пример за парадоксално мислене е „Критон“: приятелите на Сократ, смятащи се за философи, но всъщност мислещи с докса, са подготвили бягството му от затвора, но Сократ парадоксално-философски отхвърля аргументите им и остава в затвора, приемайки смъртта. В „Симпозиум“ Алкивиад посочва парадоксалния философски метод на Сократ: онова, което изглежда смешно и грубо на онези, които уж се мислят за философи, но не са, е всъщност философската божествена логика на Сократ (221e–222a). Най-прочутият сблъсък между докса и епистема е алегорията на пещерата в началото на Седма книга на „Държавата“ (514a–517a): философът иска да изведе пещерните хора, които не познават нищо освен сенките в пещерата, и да им покаже истинския свят, но те отказват и го убиват. При Платон един философ, знаещ начините за постигане на истината, може да обори множество софисти и обикновени люде, доверяващи се на здравия си разум.

В „Септември“ утопичността постига оптимистичната си фантастичност в решителна степен чрез споменатите време-пространствени парадокси. Касандра в поемата не е само една от фигурите в гръцката митология и литература в последния дял на „Септември“, нито нейната роля се свежда единствено до прорицание за възмездието.²² Тя е философският,

²² Идеята за неизбежното възмездие за септемврийските събития през 1923 г. е изразена в „Отворено писмо до работниците и селяните в България“ от Васил Коларов и Георги Димитров веднага след разгрома на въстанието: „Горе главите! [...] *Поражението ще ни научи как да победим! Въпреки всичко ще бъде работническо-селско правителство в България!*“ (ДИМИТРОВ, Г. *Избрани произведения в осем тома*. София: Партиздат, 1972. Т. 3, с. 91; също в: https://septemvri23.com/dimitrov_colarov_otvoreno_pismo/. Писмото е публикувано в „Работнически вестник“, бр. 1, 27 октомври 1923 г. Курс. в оригинала.) „Пророчеството“ се огласява след 9 септември 1944 г. от комунистическия писател Крум Кюлявков: „Славните участници в Септемврийското въстание написаха едни от най-светлите страници на българската история и подготвиха почвата за днешния Септемврий, който донесе свободата на народа.“ („Септемврий в литературата“ – *Литературен фронт*, бр. 2, 5 окт. 1944, с. 1)

парадоксалният ключ към утопията редом с философите и поетите, за които ще стане дума. Касандра е философската майка на Сократ, философът парадоксалист у Платон. Пророчествата на Касандра остават нечути, тъй като нейното истинно знание за бъдещето е отвъд обичайните представи на останалите хора. Като мит Касандра онаглеждава сблъсъка между епистема и докса, който е и причината за отчуждението в романтизма и модернизма, където геният е странен и отвергнат мъченик приживе. Според Шопенхауер геният е винаги изключение – самотен бродник към вечността, неразбран, пренебрегван, третиран зле от съвременниците си, възнаграден подир смъртта.²³ Гео Милев, с модернизаторските си амбиции в бедна и изостанала България, в голяма степен е чуждо и непонятно присъствие в българската литература и култура (каквито са и другите, по-малко ярки модернизатори). С това надникваме към нов контекст за разбирането на „Септември“ – личната участ на Гео като парадоксалист, която е в парадигмата на Касандра. При Гео Милев (и другите български модернисти от същото поколение) парадоксалният сблъсък между епистема и докса е конфликт между рационално желание и практическа реалност. Или, с философски термини, спор между картезианското твърдение, че мисловно-теоретичното предхожда практично-действеното и феноменологичния постулат, че практиката предхожда теорията. Проблемът е точно, макар и негативно формулиран през 1922 г. от Цветан Минков: *„Българската литература се превърна в Елдо-радо за профаните и дилетантите, които искат да приспособят живота към теориите, а не да ги изведат от самия него. Те искат да извършат един внезапен прелом, забравяйки душевната сложност и психически възможности на своя народ. Затова в унисон надават викове против тържеството на еснафската пошлост – реализма – в нашата литература. Сякаш литературата на един изостанал народ, който живее още със своите емпирически познания и скъдния суеверно-фантастичен завет на дедите може внезапно да се издигне до върховете на чуждите литератури. Донкихотовски подвиг е да се издъваш над един народ, който е груб реалист в живота и мисълта си и комуто са чужди мистичните съприкосновения с козмоса, изтънчения хумор и сложния, загадъчен живот на душата [...]“*²⁴ Четири десетилетия по-късно Здравко Петров пише същото: българската литература е реалистична, модернизмът, внасян от Гео Милев, е присаден към нея като чуждо тяло, модернизаторството му е „един великолепен неуспех“.²⁵

По долните медийни етажи тази чуждост на модернизатора и бъл-

Идеята е изразена и в рисунката от две части на Стоян Венев на първа страница, редом със статията на Кюлявков: горната част представя погрома през септември 1923 г., а долната – победата над фашизма през септември 1944 г. (вж. прилож. след статията).

²³ WELLEK, R. *A History of Modern Criticism 1750–1950*. 8 vols. Cambridge University Press, 1955–1992. Vol. 2, p. 313.

²⁴ МИНКОВ, Цв. Една анкета. – *Голгота* (Ст. Загора), II, 1922, № 5-6, с. 56 (курс. мой, Н. Н.)

²⁵ ПЕТРОВ, Здр. Гео Милев. – В: *Писатели-герои. Литературно-критически очерци за писателите, загинали в борбата против фашизма*. София: Народна култура, 1964, с. 87–88.

гарския картезианец Гео Милев е охулвана, често по вулгарен начин, а някои видни културни фигури на времето са обвинявали Гео в липса на поетичен талант; в поетично подражателство, стигащо до плагиатство; в спорни по качество преводи; в режисьорски опити, неподходящи за българските условия; в некомпетентност при съставянето на антология на българската поезия; в теоретично тесногърдие и сектантство; и в абсурдни тези в публичните сказки и беседи. В такъв смисъл Гео Милев е правнук парадоксалист на Касандра, а мъченическата му смърт е най-фрапиращото българско повторение на съдбата на Сократ и на философа в алегорията за пещерата. Именно поради тази образцова парадигматичност трагичната кончина на Гео Милев се подава на митологизиране в националния културен пантеон, на включването му в българския Кер-култ и провъзгласяването му за мъченик и светец на комунистическия идеал (теми, които изследвам на друго място).

Нека се вгледаме в екзистенциалния културен проблем на Гео Милев и другите модернизатори в изостанала България, за да усетим парадоксалния дух на Касандра, Сократ и Платон, витаещ в утопичността на „Септември“. Поемата е вдъхновена не единствено от конкретиката на септемврийските събития през 1923 г., както повтаря лявото, не само и от текстови и сигнификативни влияния, както показват изследванията, незаразени от комунистическите идеологически интерпретации на нашия поет, ала и от по-универсалния проблем на окултуряването на една некултурна среда, който е неразделен от личната съдба на цивилизаторите, което е не само български, а общ цивилизационен модел. В този смисъл „Септември“ е поетическа, болезнено-триумфираща изкрещяна автобиография на автора си и на „лудите“ модернизатори изобщо, която може да бъде само и единствено утопично-парадоксална.

Да започнем с това, че Гео Милев и приживе, и подир края си нееднократно е осмислян в традицията на Касандра и Сократ от съвременниците си, които вероятно не са съзнавали, че го правят. Людмил Стоянов: „В този „град на поетите“ [Стара Загора през 1914 г.], сам по себе си твърде прозаичен, припечен на южното слънце, като бивол и като бивол потънал в бял прах или лепкава непроходима кал – той [Гео Милев] внасяше някакъв нов, непривичен живот, по който се увеличаха шепа млади стихотворци, но който беше напълно чужд на еснафа, чиято страст са хубавото вино и пресните закуски.“²⁶ Адриана Будевска: „У него [Гео Милев] образите се оформяваха летейки и получаваха чудновати форми, раздухани от вятъра, т. е. от ограничените хора, които не можеха да го разберат. [...] Ние не бяхме дорасли до неговите чисти мисли, пропити с истинска любов към изкуството. А такива хора трябва да се разбират, за да им се дава поле за работа.“²⁷ Божан Ангелов: Гео Милев не се задържа като режисьор в Народния театър

²⁶ СТОЯНОВ, Л. Гео Милев. – В: *Гео Милев. Въспоменателен сборник*. София: Народна книга, 1936, с. 9.

²⁷ БУДЕВСКА ГАНЧЕВА, А. *Режисьорът*. – Пак там, с. 117–118.

въпреки „един до известна степен сполучлив опит в режисурата“ на „Танцът на мъртъвците“ от Аугуст Стриндберг, а репетициите му на „Гиг и неговия пръстен“ (*Der Gigant und sein Ring*) от германския драматург Йохан Петер Хебел (1760–1826) са прекратени поради „[п]редубеждението, предразсъдъците и невежеството“ както в театъра, така и „от най-високо място“.²⁸ Слави Кулумджиев: когато властите конфискуват списание „Пламък“ с поемата „Септември“ и Гео Милев престоява в затвора заради тази творба, той се включва в групата на Сократ, Христос, Ян Хус, Джордано Бруно и Галилео Галилей, измъчвани от духовни лилипути.²⁹ Цветан Минков одобрява Гео Милев в „неговата самотна борба против всевъзможните случайни културни величия на момента: професори, академици по музиката, директори на народни театри и библиотеки и с-ие.“³⁰

Въпросът за това как Гео Милев е оценяван приживе налага отделно проучване. Тук давам само няколко примера на докса (своеобразна българска консервативна дървоглава „феноменология“), тоест негативни, уж подразбиращи се мнения. Да започнем с докса на медийното простолудие. Списание „Везни“ публикува „литературни уроци [...] побъркани стихоплетци“, които подражават на италианските футуристи, и най-виден сред тях е Гео Милев (Завоев³¹). Гео Милев, редакторът на „Везни“, е познат „в литературния свят с[ъс] своята грандомания“; „синиор Гео е трябвало да отиде на свежа прохлада в Карлуково“ (Омег³²). Авторите на списание „Везни“ са „quasi експресионисти“ и при тях има „само думи, фрази, – без смисъл и съдържание, – маниерничене, позиране и непоносим фалш“. „Жестокият пръстен“ е книга на „безкрайната надутост, маниерност, себеобожание и позорство“ (Димитров³³). „Геомилевщината“ и сп. „Везни“ са „морално падение“. Гео Милев е „изобличен в плагиат, обвинен в това, че е изнудвал художници да му подаряват картини, за да не пишел за тях неблагоприятни рецензии, известен с безсрамието си. [...] О геомилевщина, о тъмна язва, ко[я]то зреш на поезията с едно око, с половин душа и с четвърт мозък!“ (Д[афнов]³⁴). В писмо до министъра на Народното просвещение актьорите на Народния театър молят да не се позволява на Гео Милев да прави повече режисьорски опити в театъра, понеже е „дилетант“.³⁵ „Мъртвешки танц“ е „нескопосен превод“ от Гео Милев на заглавието на пиесата на Стриндберг „Totentanz“ (*Танц на мъртъвци*). Пиесата е калпава, както и „постановката

²⁸ А. [АНГЕЛОВ, Б.] Режисурата и режисьорския въпрос в Народния драматически театър от петнадесет години. – *Демократия*, II, 1921, № 2, с. 44–45.

²⁹ Ф-ц (Факлоносец, псевдоним на Слави Кулумджиев). Духовните лилипути със зъби. – *Цафара* (Нова Загора), I, 1925, № 4, с. 4.

³⁰ МИНКОВ, Цв. *Една анкета*, с. 56.

³¹ ЗАВОЕВ, П. Литературни уроци (1). – *Ново време*, II, 11 авг. 1920, № 434, с. 1.

³² Омег. Отговор на сп. „Везни“. – *Пурпур*, 15 дек. 1921, № 13, с. 6.

³³ ДИМИТРОВ, С. Експресионисти! – *Обществена обнова*, I, юни 1920, № 10, с. 548, 549.

³⁴ Д[АФНОВ], Р. Геомилевщината. – *Парнас*, I, 1921, № 4-5, с. 143.

³⁵ [Анон.] Копие от едно заявление... – *Обществена обнова*, I, 1920, № 7, с. 342.

и интерпретацията на цялата пиеса са лоши. За режисровка и дума не може да става, било за единство или разбиране.“ Гео Милев е самохвалко режисьор и Народният театър не трябва да позволява подобни „фарсови опити“ (Сагаев³⁶). Идеята на „Антология на жълтата роза“ е добра, но не и изпълнението – Гео Милев е дал предимство на свои преводи и приятели, а не е включил достатъчно други преводи и автори (Добричлиев³⁷). Публичните беседи на Гео Милев и той самият биват пародирани (Северянин³⁸).

А ето и докса, огласена от крупни литературни фигури. Боян Пенев: Гео Милев е пигмей, който отрича Пенчо Славейков.³⁹ Константин Гълъбов: стихосбирката на Гео Милев „Жестокият пръстен“ е маниерна, книжна и подражателно-плагиатска.⁴⁰ Петко Росен: „Почти всички мотиви и образи на тая сбирка [„Жестокият пръстен“], с изключение на кота 506, са някакви неспособни преводи от чужди, може би, не по-добри оригинали. В тях отсъствува всякакъв тон и колорит от окръжаващия ни и лично изживявания живот. Пропити са с изкуствено възбудена чувственост, която е твърде далеч да стане творческо вдъхновение; да добие флуидността, освобождаващия душата чар на поезията.“⁴¹ Владимир Василев: преводите на Гео Милев на Верхарн улавят общия дух на тази поезия, но имат многобройни проблеми.⁴² Гео Милев (и Иван Радославов, Людмил Стоянов, сп. „Хиперион“), всяка литературна школа изобщо, утвърждава с насилени тези само един вид литература, като отрича всичко останало. Това стеснява литературата. Гео Милев е едностранчив в проповядването на експресионизъм.⁴³ Цветан Минков: Гео Милев „се проявява като ограничен сектант, като тесногърд партизанин и нетърпим доктринер, когато се опитва да заговори от принципно гледище за изкуството.“⁴⁴ Васил Пундев: преводите на Гео Милев на стихотворения от Хайне са лоши – лош подбор, коригиране на Хайне, поставяне на несъществуващи заглавия, смяна на думи, изпуснати стихове,

³⁶ САГАЕВ, К. Бегли бележки. – *Обществена обнова*, I, ян. и февр. 1920, № 5-6, с. 270.

³⁷ ДОБРИЧЛИЕВ, П. Г. Милев – „Антология на жълтата роза“. – *Родна мисъл* (Плевен), III, 1923, № 3-4, с. 178–179.

³⁸ СЕВЕРЯНИН. Едно литературно събитие. – *К'во да е*, IX, 27 май 1920, № 146, с. 2. Северянин е псевдоним на Аспарух Я. Айдемирски (1892–1972), публицист, хуморист, адвокат (БОГДАНОВ, Ив. *Речник на българските псевдоними*. София: Д-р Петър Берон, 1989, с. 246, 435).

³⁹ ПЕНЕВ, Б. За литературния плут. – *Златорог*, III, 1922, № 2, с. 115.

⁴⁰ ГЪЛЪБОВ, К. „Жестокият пръстен“ от Гео Милев. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*. София: Захарий Стоянов, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 33–37.

⁴¹ РОСЕН, П. Литературни ситнежи. „Жестокият пръстен“ на Гео Милев... – *Демократия*, II, 1922, № 12, с. 289.

⁴² ВАСИЛЕВ, Вл. 16 поеми от Верхарн. Превел Гео Милев. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*, с. 38–43.

⁴³ ВАСИЛЕВ, Вл. Между сектантство и демагогия. Статия първа. – *Златорог*, IV, 1924, № 2, с. 109–119.

⁴⁴ МИНКОВ, Цв. *Една анкета*, цит. изд., с. 56.

модернизиране, груби неточности. „По техника и език преводите също са немарливи; немарливо е и печатането, при което са допуснати груби грешки.“⁴⁵ Иван Радославов: „Антология на българската поезия“, съставена от Гео Милев, „е лишена от ръководен принцип, от архитектоника [...]. Тя е една случайно, безсистемно и капризно подредена сбирка.“⁴⁶ И. М. Даниел за Гео Милев като режисьор на пиесата „Маса-човек“ от Ернст Толер в театър „Ренесанс“: „пиесата е зле разбрана от режисьора и като така зле инсценирана“,⁴⁷ всички актьори, с изключение на Вела Ушева, играят лошо.

Накратко, екзистенциалното парадоксално отчуждение на Гео Милев и модернизаторите, което не е непознато и на днешния културен и отворен към света българин, е едно от обясненията за съвременния интерес към модернизма и поемата „Септември“.

За да завърша с мита за Касандра, философа парадоксалист, Гео Милев и неразбрания гений, ще спомена как те присъстват в четвърти възрожденски топос, използван в „Септември“. Поемата „Раковски“ в „Епопея на забравените“ представя едноименния си герой като българска Касандра/Сократ: „Един само буден [епистема] сред толкова спящи [докса]“. Ботев за отвергнатия гений в „Борба“: „Свестните у нас считат за луди“.

Пето, нещо очевидно, което редовно е недоглеждано или е тълкувано превратно, е, че в поемата се сблъскват два принципа – на идеала/етиката и на институцията. Казах, че в дистопията обществото се контролира най-вече от идеологически и силови институции. Разгромът на въстанието е осъществен именно чрез тях – войници, милиция, кавалерия, артилерия, канонизирани ценности (бог, отечество, казарми, затвори, официални национални символи като военна музика, химн, „кръстове, ордени, ленти“, патриотарски клишета като „реда и тишината / в страната“). А бунтът е представен не само от стихийна тълпа-народ, както понякога се посочва, а от хиляди човеци, сплотени от етични принципи и идеали:

хиляди вери
– *вяра в народний възход*,
хиляди воли
– *воля за светъл живот*,
хиляди диви сърца
– и огън във всяко сърце,
хиляди черни ръце
– в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре

⁴⁵ ПУНДЕВ, В. Хайнрих Хайне – „Избрани песни и романци“. На български от Гео Милев. – Библ. „Цвят“, № 61. – *Обществена обнов*, I, ноем. 1919, № 3-4, с. 169.

⁴⁶ РАДОСЛАВОВ, Ив. Една „Антология на българската поезия“. Съставител – Гео Милев. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*, с. 55.

⁴⁷ ДАНИЕЛ, И. М. Две театрални престъпления. Пер Гюнт в Свободния театър, Ернст Толер, Маса-човек. – *Хиперион*, II, 1923, № 3, с. 184.

червени
знамена
развени
високо
широко
над цялата в трепет и смут разлюляна страна (курс. мой, Н. Н.)

Тези идеали са организиращото, сплотяващото, преобразяващото тълпата в народ. В рационалната философия на Платон крайната цел е щастието в колективно утопично общество – така завършва „Държавата“ (621d). Неделимостта на стиховете „вяра в народний възход / [...] / воля за светъл живот“, циментирана с алитерацията в началото (в-в) и с мъжката рима в края, е модус на този двоен утопичен идеал. В дял 5-ти определението „хиляди / маса / народ“ и „Хиляди – / маса – / народ.“ следва, първо, въстаниците, представени като „профани / хулигани / глигани / – скот като скот“, а веднага след това въстаниците, представени като „вяра в народний възход / [...] / воля за светъл живот“. Двойното повторение осъществява известното ни в дистопията логическо противоречие, където два противоположни обекта се определят с еднакви качества. Вторачването предимно в разрушителното и хаотичното, каквато е тенденцията в анализите на „Септември“ след рухването на социализма (напр. Пламен Анто⁴⁸), води до недооценяване на сплотеното и единното (което постсоциалистическите тълкувания избягват, за да се оразличат от клишето на комунизма, което представя Гео Милев като антифашист и комунист, а „Септември“ като произведение на социалистическия реализъм). Едностранчивото внимание към дистопичното и към деконструкцията за сметка на съзидателното и еманципацията пречи на разбирането на „Септември“ като дистопия-утопия и я редуцира до дистопия, каквато творбата не е. Петият дял на поемата изпълнява двойна функция – от една страна, създава дистопичното логическо противоречие, но от друга, съдържа утопично ядро: обединяващият въстаниците колективен етичен принцип, който диалектично е напълно развит в утопичния 12-ти дял.

За да се изясни разликата между дистопия-утопията и комунистическите тълкувания на „Септември“ трябва да разгледаме следните фрази в 5 част: „Народа въстана / – с чук / в ръката / [...] / – със сърп сред полята / [...] / червени / знамена / развени / високо / широко“. Тези образи са централни в левите интерпретации на поемата. Видяхме, че при дистопия-утопията обединяващото тълпата в народ, в колектив, е общ етичен идеал, а не политическа идея – например социализмът. Чукът, сърпът и знамената са възлови, понеже левите вулгарно социологически анализи по принцип образуват значението на художествената творба, представяйки я като илюстрация на идеологическа обработена историческа реалност. В случая действителността е организиращата и ръководещата роля на комунисти-

⁴⁸ АНТОВ, Пл. Поемата „Септември“ в своя културен контекст. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*, с. 411–423.

ческата партия на Септемврийското въстание в лицето на Васил Коларов и Георги Димитров. Чукът, сърпът и знамената, твърдят левите интерпретатори, са символи на комунистическата партия и поради цензурни съображения спестяват на поемата опасното пряко назоваване на партията и крайната ѝ цел. Васил Колевски: в „Септември“ „са намерили отражение ленинските възгледи за революцията, за нейните движещи сили [...] Чук и сърп, работник и селянин – ето основния образ-символ в поемата. В политиката този символ има строго определено съдържание – диктатура на пролетариата!“⁴⁹ Георги Цанев: „И макар да се говори общо (при тогавашните условия и не можеше иначе) за „народен възход“, за светъл живот – червените знамена подсеят, че тук става борба в името на социализма. Че борбата е за социализъм, личи и от края на поемата, дето е казано, че ще се сбъдне писаното за ново общество – „без бог, без господар“. [...] Но в творбата на българския поет вярата в социалистическото бъдеще служи като *централен* композиционен психологически фактор.“⁵⁰ Радосвет Коларов: в 5-ия дял на поемата е „идейния[т] център на борбата, организиращата роля на социалистическите идеи“⁵¹. Симеон Русакиев: „Септември“ е повлияна от поемите „150 000 000“ на Владимир Маяковски и „Дванадесетте“ на Александър Блок, както и от „Главната улица“ на Демян Бедни; положителният герой в творбата е народът, който се бори срещу класовия враг; поради цензурата Гео Милев е загатнал ръководещата роля на комунистическата партия, но не я е показал явно.“⁵² Екатерина Даскалова: по разни причини Гео Милев в „Септември“ не е показал ръководещата роля на комунистическата партия във въстанието, но в поемата идеалът е построяване на социалистическо и комунистическо общество и затова тази творба е социалистически реализъм.“⁵³ Христо Недялков: червените знамена подсказват, че борбата на народа е за социализъм.“⁵⁴

Реторичният анализ на стиховете „червени / знамена / развени / високо / широко“ разграничава текста на творбата, поетическата интенция, от лявото ѝ тълкуване. Стиховете функционират в оригиналния поетически

⁴⁹ КОЛЕВСКИ, В. Ленинската тема в Гео-Милевия „Пламък“. – *Пламък*, 1970, № 6, с. 28.

⁵⁰ ЦАНЕВ, Г. Идеино-творческият път на Гео Милев. – В: Г. ЦАНЕВ. *Страници от историята на българската литература в 4 тома*. Т. 3. *По нови пътища*. София: Наука и изкуство, 1973, с. 540, 547.

⁵¹ КОЛАРОВ, Р. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. – В: *Българската литературна критика за Гео Милев*. София: Наука и изкуство, 1985, с. 328.

⁵² РУСАКИЕВ, С. Значението на Великата октомврийска революция и на руската съветска художествена литература за развитието на положителния герой в българската литература (1918–1944). – В: *Славянска филология*. Т. IV. *Доклади, съобщения и статии по литературознание*. София: Издателство на Българската академия на науките, 1963, с. 32–35.

⁵³ ДАСКАЛОВА, Ек. Гео Милев и Александър Блок. – *Годишник на Софийския университет. Филологически факултет*. Т. 59.2. София: Наука и изкуство, 1965, с. 236–237; ДАСКАЛОВА, Ек. Октомврийската поема на Александър Блок „Дванадцать“ в България. – *Език и литература*, 1967, № 5, с. 65.

⁵⁴ НЕДЯЛКОВ, Хр. Гео Милев. – В: Хр. НЕДЯЛКОВ. *Българска литература*. София: Наука и изкуство, 1963, с. 302.

текст като синекдоха *pars pro toto*. Знамената са фрагмент от цялото на бунта. Те не изразяват комунистическа идеология, а материализират акта на въстанието редом със „с чук / в ръката [...] със сърп сред полята“, но и с „картечници [...] куршуми [...] Топове“. При лявото, особено след 1944 г., същият образ е идеологически трансформиран. Червените знамена се представят не като синекдоха *pars pro toto*, а като символ на комунистическата партия и на пророчеството за бъдещата победа на социализма. Лявото извършва дискурсивен разрыв между реторичната фигура и нейното тълкуване: синекдохата в художествения текст става символ в идеологическия мета-текст. Трансформацията показва динамиката между литературата като изкуство и литературата като инструмент на политическа легитимация, тоест политическата тенденциозност на социалистическия реализъм, както е определен от Андрей Жданов⁵⁵.

Шесто, поредният, пети възрожденски топос, модифициран в „Септември“, е начинът на представяне на Септемврийското въстание чрез традицията на Вазов и Захарий Стоянов в описването на Априлското въстание. В поемата на Гео Милев бунтът е изобразен като протест на безименни обикновени хора без организатор и ръководител.⁵⁶ При Вазов в разказа „Една българка“⁵⁷, поемите „Каблешков“, „1876“, „Кочо“ и „Опълченците на Шипка“, както и в „Под игото“ бунтът е всенароден: „И всякоя възраст, класа, пол, занятие / зимаше участие в това предприятие“ („Левски“). Същото е в „Кочо“: „Перушице бедна, гнездо на герои / [...] / и с голи ръце, и без никой вожд, / без минало славно, без примери славни“. Както Кочо, „простият чизмар“, не е водач, а е сумарен образ на героизма на въстаниците, така и поп Андрей в „Септември“ е такъв героичен обобщен герой на септемврийци. В „Записки“ Захарий Стоянов многократно подчертава, че въстанията са дело на бедните и неуките: „между моите херои не фигурират твърде често ни учени глави, ни тежки търговци, нито пък влиятелни богаташи, а прости и обикновени хорица, все от долния ръка. Не фигурират те именно затова, защото делото, което описвам, е чуждо за тях. [...] Най-после към вас, братя, прости сиромаси, се обръщам. За вас съм се трудил да напиша

⁵⁵ [ЖДАНОВ, А.] Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова. – В: *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934, Стенографический отчет*. Москва: Художественная литература, 1934, с. 2–5.

⁵⁶ Комунистическата критика недоволства срещу тази „слабост“ на творбата, понеже изобразявала въстанието като стихийен, непланиран, недисциплиниран бунт без да покаже ролята на комунистическа партия като организатор и водач на въстанието, макар че червените знамена подсказвали кой е вождът; честото споменаване на Бог разваляло поемата; основната грешка на Гео Милев била, че отразявал въстанието от позициите на бохемско дребнобуржоазно бунтарство, без да имал класово пролетарско съзнание (напр.: БАКАЛОВ, Г. *Лебедовата песен на един поет*, с. 342–344; МАРКОВ, Г. *Гео Милев*. София: Наука и изкуство, 1964, с. 149–151).

⁵⁷ НАНКОВ, Н. За робския ден и българската нощ: „Една българка“ от Иван Вазов. – В: Н. НАНКОВ. *В огледалната стая: Седем образа на българския литературен селоград*. София: Сонм, 2001, с. 17–49.

настоящата книга, за да ви покажа, че най-горещите борци и защитници на нашето отечество са били не горделиви богаташи и надут учени, но прости и неучени ваши братя, които не са знаели повече от вас!⁵⁸

Връзката между Кочо, поп Андрей и другите въстаници е дедуктивна, тоест в логиката на утопията: тези двама герои са като другите въстаници – елементът от множеството е като всеки друг елемент в множеството. Така трябва да се разбират предсмъртните думи на поп Андрей: „Що значи / смъртта на един? / Амин!“ „Амин“ (съгласието с вече казаното, изразът на вяра в обещанието на Бога) допълнително натъртва дедуктивното изказване: аз, поп Андрей, съм един от всички въстаници и всички въстаници са като мен. Подобна дедуктивност има в „Държавата“: отделният гражданин на различните политически режими притежава характеристиките на тези режими – и обратно. Но и в епизода с поп Андрей противоречията в дистопията са налице. Героят е един от множеството, казано с неговия глас. Но гласът на лирическия разказвач определя поп Андрей като „велик / сублимен, / непостижим!“⁵⁹ Противоречието е, че героят е и като всички, но е и особен, извисен. Утопичната дедукция прави и всички въстаници противоречиви – обикновени и необикновени.⁶⁰

Седмо, в края си „Септември“ прави и друго позоваване на алгоритъма на утопията: „Всичко писано от философи, поети – / ще се сбъдне!“ В „Държавата“ философите управляват идеалния град-държава, понеже знаят Идеите Справедливост и Добро. Поетите в Калиполис също са важни за идеалното общество по няколко причини, които се свеждат до поддържането на логическата непротиворечивост и справедливо поделената собственост. Първо, поетите създават или цензурират повествованията за боговете, героите и Хадес, които трябва да са логически непротиворечиви и единствено положителни. Второ, те са съществена част в образованието на пазителите на Калиполис и бъдещите философи. Поезията, съчетана с музиката в древна Гърция, учи гражданите на хармония, а в логическия и

⁵⁸ СТОЯНОВ, З. *Записки по българските въстания*, цит. изд., с. 12, 19; вж. също с. 110, 223, 894, 904–905, 913.

⁵⁹ Радосвет Коларов подробно обяснява необикновеността на поп Андрей, ала недооценява обикновеността му, която е базата на дедуктивността на образа (КОЛАРОВ, Р. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. – В: *Българската литературна критика за Гео Милев*. София: Наука и изкуство, 1985, с. 329–337).

⁶⁰ Обикновената необикновеност на борците за висока кауза е универсален принцип. Според „Записки“ на З. Стоянов (само)убийството на Кочо и семейството му, за да не паднат в ръцете на озверените османлии, е направено и от Спас Ив. Гинев и Спас Спиринът, като те убиват и около осемнадесет други жени и моми по тяхна молба (с. 893–894), а Левски бил казал: „Ако аз умра, на мястото ми ще да се явят стотина души.“ (с. 239) Тържествената прослава на смъртта под бесилото в „Септември“ продължава традицията на Ботев в „Обесването на Левски“, Вазов в „Левски“ и е подета от Вапцаров в „Песен за човека“. Друга традиция – дедуктивната връзка между уедрения герой и неназованите герои – може да се види при Вазов в „Кочо“, в „Септември“, в „Йохан“ от Смирненски, в „Песен за човека“ и „Борбата е безмилостно жестока...“ от Вапцаров.

политическия смисъл хармонията е начин за съчетаване на различията, на избягване на логическите противоречия. Трето, поетите трябва да създават само дитирамби, които са логически непротиворечиви, а да не съчиняват епос, трагедии и комедии, които изобразяват противоречиви идеи и интереси. И четвърто, поетите са авторите на благородните, полезните лъжи, сиреч на онези общи вярвания в Калиполис, които осигуряват привидността на непротиворечията в някои противоречиви дейности. Такива лъжи са, първо, меритократичността в аристократичното управление на града – митът за трите класи и металите (злато, сребро и желязо/бронз), вложени във всяка класа (Трета книга 414d–415c) и, второ, уж равноправните сексуални и репродуктивни практики в полиса, евгеничното социално инженерство (Пета книга 458e–461e). Към тези лъжи се прибавя и завършекът на „Държавата“, изобретеният от Платон мит за Ер (Десета книга 614b–621d), който показва как добродетелните приживе са наградени подир смъртта, а недобродетелните са наказани. Първите две благородни лъжи представят логическите противоречия като непротиворечия, а митът за Ер цели на първо място стриктен етичен код, даващ предимство на доброто пред злото, и едва на второ място изключване на логическите противоречия (злото) и утвърждаване на непротиворечията (доброто).

Философите и поетите работят заедно за постигането и поддържането на двата основни принципа в утопията – дедуктивната непротиворечивост в бивалентната логика и колективната етика и справедливост чрез равнопоставеност към собствеността. В „Септември“ философите и поетите – и Касандра – са авторите на философско-поетичните парадокси, увенчаващи творбата като утопия в бъдещето, които вече обясних:

Всичко писано от философи, поети –
ще се сбъдне!
– Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкия живот
ще бъде един безконечен възход
– нагоре! нагоре!
З е м я т а щ е б ъ д е р а й –
ще бъде!

Осмо, следвайки основните правила на дистопия-утопията, дистопичната представа за въстанието и разгрома му е в познатото и близкото минало и настояще, докато абстрактно логическата и поетичната утопична визия е максимално оразличена от осезаемо познатото, понеже е изнесена в бъдещето. Поемата тънко борави с глаголните времена, за да представи естетически посочените особености на дистопия-утопията. Първите единадесет части са в преобладаващо минало време с някои моменти на сегашно глаголно време, а финалът – от споменаването на Касандра нататък – е в сегашно и бъдеще време.

И девето, „Септември“ моделира поетично и друга кардинална особеност на „Държавата“ – диалектичното спираловидно разширяващо се развитие на идеите. „Държавата“ начева с битовата загриженост на всеки човек, клонящ към смъртта, дали душата му подир земния край ще блаженства или ще страда (330d–331b). В Шеста книга се казва, че философите, обичащи града си, които са устояли на всякакви изпитания без да се променят, трябва да бъдат негови ръководители и да бъдат възнаградени както приживе, така и подир смъртта (502e–503a). В завършека на „Държавата“, в мита за Ер, тази начална тревога, както и твърдението, че служенето на полиса ще бъде възнаградено, е философски извисена и космично универсализирана и така се доказва, че справедливият и добродетелен живот е щастлив както приживе, така и подир смъртта, а несправедливият и недобродетелен винаги и навсякъде е нещастен. Между началото и края е средата – гигантското диалектично доказателство. По сходен начин се развиват диалектично и други ключови идеи: например в Десета книга естетическите проблеми от предходните книги завършват с теорията, че изкуството, особено изобразителното изкуство и литературата, е имитация на материалните предмети, които, от своя страна, са имитации на Идеите. Следователно изкуството е имитация на имитация.

Поетическата диалектика в поемата на Гео Милев се движи поне по шест линии. Най-видимата се състои в това, че първият стих на „Септември“ е парадокс, както е и утопичният парадоксален финал: „Нощта ражда из мъртва утроба“ – „Земята ще бъде рай“.

Второ, движението от третолична нарация към колективно първолично повествование.

Трета форма на диалектика е преминаването от фолклора (локалното, българското) към културните, митическо-религиозните и книжните класически асоциации (универсалното, глобалното). В дистопията: „в пещери на змеици и змейове, / в глухи хралупи на вещици“; „Смъртта / – кървава вещица“. И в утопията: Ахил, Троя, Агамемнон, Приам, Хекуба, Ифигения, Клитемнестра, Орест, Касандра, боговете на различни религии.

Преди да продължи с диалектиката в „Септември“ е нужно да спомена и шестия топос във възрожденската литература, който се повтаря с нова функция при Гео Милев в последния, утопичния дял на творбата – референциите към (не)християнски исторически и културни теми. Вазов в „Левски“: Левски „беше готов / сто пъти да умре на кръста Христов, / да гори кат Хуса или кат Симона [...] О, бесило славно! / По срам и по блясък ти си с кръста равно!“ В „Кочо“: „Перушице [...] пропадна и в гроб се халоса / славно както Прага, както Сарагоса [...] Картаген надмина, Спарта засрами.“ В „Паисий“: Паисий „кат някой древен библейски пророк / ил на Патмос дивний пустинника строг“. В „Братя Миладинови“: „Дивний Крали Марко! [...] Ролан македонски“. В „Опълченците на Шипка“: Шипка е „едно име ново, голямо антично, / като Термопили славно, безгранично“.

Пенчо Славейков в „Кървава песен“, Песен първа: комичният Марин Белина – каменоградският Плутарх: „същински Леонид! [...] Плутархос [...] нови Термопили! [...] След Диомеда се помъкна тъмен рой / херои: Менелай, Минетий Мирмидонски, / Аякс и някой си Сарпедо Илионски / [...] Ахилес, / Алцибиад [...] / сонм богини / и богове, от връх олимпийските вършини“.⁶¹ Песен четвърта: „Сам Платон казува: началото е край!“⁶² Песен шеста: „Три парки“.⁶³ Песен девета: „Понесъл тежестта на чужди грехове / на своите плещи, сам Левски на бесило / пристъпи“.⁶⁴

Четвърто диалектично движение в „Септември“ се постига посредством глаголните времена и противопоставянето на дистопичното минало-сегашно на утопичното сегашно-бъдеще. В дистопичните дялове се използва бъдеще време, когато проблясват надежди за бъдеща свобода и справедливост. Предвидимо, тези бъдещи употреби също следват дедуктивната уеднаквеност на отделния елемент с елементите на множеството. Нека се върнем към молитвата на въстаниците (множеството), която е в сегашно време и обещава постигане на идеала в бъдещето: „О боже! / подкрепяй священото дело / [...] / С нами бог!“ Визията на отделния въстаник, на единицата, на поп Андрей, също е устремена към бъдещето – той умира „с поглед в балканите впит – / далеко / сякаш в грядущето...“

В 12-ия дял визиите за бъдещето, които винаги се сбъдват, диалектически се подемят на по-високо, митично и универсално равнище:

Едничка остава
– стои и пребъдва
през вековете –
Касандра-пророчица:
тя вещае възмездие
– и всичко се сбъдва.

Крайното, пълното развитие на утопията, която е оразличена от настоящето и миналото на дистопията, е сбъдването на парадоксалните предсказания на философите, поетите и Касандра в бъдещето. Темпоралната диалектика има и друго измерение – преход от историческото еднопосочно разрушително време на дистопията (причина, избухване, ход и разгром на въстанието) към безвремието на утопията.

Петото диалектично равнище е подробно анализирани бивалентни антитези в дистопичната част на „Септември“. В утопичния 12-ти дял негативните алтернативи за бъдещето, дизюнктивните „или-или“ са окончателно преодолен и е достигната единствената, оптимистичната логическа и социално-класова истина.

⁶¹ СЛАВЕЙКОВ, П. П. *Събрани съчинения в осем тома*. Т. 3, с. 23–24.

⁶² Пак там, с. 141.

⁶³ Пак там, с. 184.

⁶⁴ Пак там, с. 280.

Освен диалектиката на парадокса, на прехода от единичното към колективното повествуване; на фолклора, преминаващ в културни перифрази; на темпоралното минало-сегашно-бъдеще и граматичните времена, както и на развитието на бивалентните антитези, в „Септември“ има и шеста, сложна философско-наративна диалектика. Как философията се свързва с наратологията, за да бъде приложена към поемата? Опростено казано, синтетичните философии, претендиращи за системност, една от които е диалектичната философия на Хегел, имат кръгов самоподдържащ се характер.⁶⁵ Един тип диалектика при Хегел – историческата, или интерпретативната, или херменевтичната – предполага начално заявление на цел на хората в историята или на Духа (*der Geist*) посредством хората в историята. Тази цел не е неопровержима сама по себе си, а нейната вярност се показва посредством интерпретация, чрез разглеждане на цялото.⁶⁶ Кръговостта се състои в това, че експлицитното в края е имплицитно заявено в началото.⁶⁷ В „Разумът в историята“ Хегел пише, че „разумът управлява света“ и пояснява: „Това не е предпоставка на изследването; това е *резултат*, който ми става известен, защото вече знам цялото. Следователно само изследването на световната история може да покаже, че тя е протекла рационално, че тя е представлявала рационално необходимия ход на Световния дух [. . .].“⁶⁸ В този смисъл „разумът в историята“ е „една огромна тавтология“.⁶⁹ Кръговостта на диалектичната философия е близка до Аристотел в „Поетика“, където се говори за добре направения сюжет или цялост, състоящ се от начало, среда и край (1450b25–34), идея, развита от съвременната наратология.⁷⁰ Накратко, в диалектичния философски аргумент и някои наративи краят и началото взаимно се обясняват – краят е закодиран в началото, а началото разкрива пълния си смисъл единствено в перспективата на края.

Началото на „Септември“, необичайно за конкретната дистопична част, е метафорично обобщително твърдение за отношението потисничество/мрак – съпротива/светлина: „Нощта ражда из мъртва утроба / вековната злоба на роба: / своя пурпурен гняв – / величав.“ Това е недоказана заявка, която ще бъде художествено потвърдена от цялото развитие на поемата и чиято кулминация е в утопичната част, във визията за земен рай, където

⁶⁵ RICOEUR, P. *Main Trends in Philosophy. Main Trends in the Social and Human Sciences*. New York, London: Holmes & Meier Publishers, 1979, pp. 35, 37.

⁶⁶ TAYLOR, Ch. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, pp. 214–221.

⁶⁷ LAUER, Q. *A Reading of Hegel's "Phenomenology of Spirit."* New York: Fordham University Press, 1993, p. 113.

⁶⁸ HEGEL, G. W. Fr. *Reason in History: A General Introduction to the Philosophy of History*. New York: The Liberal Arts Press, 1953, pp. 14, 12 (курс. в оригинала).

⁶⁹ RICOEUR, P. *Time and Narrative*. Chicago and London: University of Chicago Press. Vol. 3, 1988, pp. 194; 195, 323, бел. 7.

⁷⁰ ARISTOTLE. *Poetics*. – In: *The Complete Works of Aristotle*. The Revised Oxford Translation. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995; PRINCE, G. *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003, pp. 10, 26, 52.

фантазно-поетичното вече не е нещо необичайно, а, както видяхме, е парадоксално, въображаемо и утопично възможно в неопределеното бъдеще.

Силата и слабостта на утопията. Накрая са нужни няколко думи за литературознанието като критическа, а не единствено естетическа и поетическа дейност. До тук изследването до голяма степен се абстрахираше от историята на четенията на „Септември“. Казано образно, статията не влизаше в Авгиевите обори на комунистическите интерпретации, а минаваше покрай тях с парфюмирана кърпичка пред носа. Сега ще се вгледаме в три особености на дистопия-утопията, които я правят уязвима за политическа апроприация. Това са, първо, отвореността на утопията; второ, някои нейни темпорални особености, и трето – срещата и/или разминаването между ерудицията на поемата и нейния читател.

В жанра дистопия-утопия утопията е абстрактна и отворена визия за възможно бъдеще, зависеща от автора и неговата историческа ситуация. У Платон утопията е философско-социална конструкция; при Плутарх и Кампанела – политическо устройство; при Томас Мор, Суифт и Невил – островна сатира и политически идеал; при Чернишевски – икономико-етичен модел; при Достоевски – космическа алегория; при Толстой – евангелска нравственост; а при Горбачов – съветско и глобално политическо обновление. Общото между тези различни утопии е отвореният финал – описанието на възможното, хипотетичността на идеала. Тази поетична и абстрактна отвореност на утопията открехва вратата към нейната конкретизация според нуждите на интерпретатора. Така е и с поемата „Септември“, чието финално пророчество – „Касандра-пророчица: / тя вещае възмездие – / и всичко се сбъдва“ и финалът „Всичко писано от философи, поети – / ще се сбъдне! [...] Септември ще бъде май. / Земята ще бъде рай“ – е в жанровата традиция на утопичното. След 1925 г. Гео Милев е представян от комунистите като мъченик и жертва на фашисткия режим. След победата на комунизма през септември 1944 г. поемата се интерпретира като сбъднато пророчество. Тогава се задейства механизъмът *postdiction* – пророчество след събитието. Текстът се чете ретроспективно, в телеологически историографски модел, в който утопичното се затваря в догматично „сбъднато при комунизма“. Гео Милев от интелектуален визионер е пренаписан като комунистически пророк, а поемата – като образцов социалистически реализъм, показващ действителността в революционното ѝ развитие към комунизъм. Този процес илюстрира един от фундаменталните характеристики на утопията в жанра на дистопия-утопията: нейната сила е в отвореността, но тази отвореност я превръща в жертва на идеологическата херменевтична апроприация. От утопия към пророчество има само една историческа крачка – тази, която комунистическата власт прави, когато обявява себе си за изпълнител на абстрактната поетическа визия.

Другата причина за апроприране на утопията е нейната темпорал-

ност. В дистопията или дистопичната част на утопия-дистопията в значителна степен се използва еднопосочно историческо време. Това е така, понеже дистопията е критика на познатия свят с неговото реално еднолинейно време. Утопията обаче тежнее към безвремието, вечността. Щом е постигната идеалната обществена хармония, целта е тя да бъде поддържана. Времето в утопията се използва за възпроизвеждане на безвремие. Рационалните вечни Идеи у Платон са самопредикативни и тавтологични, те са бъдеще, а не ставане, статика, а не динамика – Красота е Красота. Определението им изисква логически операции, които отстраняват противоречивите дефиниции. Затова и идеалният полис в „Държавата“, основан на Идеите Справедливост и Добро, е статичен, веднъж завинаги теоретично конструиран. Безвремие-то на утопията има поетическо-наративен израз, който е особено ясен в „Ликург“. В биографичната част на разказа за спартанския владетел времето тече, то е историческо и еднопосочно – време на учение на младия Ликург, царската му зрялост и законодателна дейност и човешка тленност и смърт. Но в утопичната част, там където се представя идеалната Спарта, времето отсъства, повестуването е във формата на каталог, изброяващ чертите на съвършеното общество. За да примири биографичното историческо време и утопичната вечност Ликург прибегва до благородна лъжа. Когато смъртта му наближава, той заповядва на поданиците си да не променят нищо в Спарта, докато не се завърне от дълго пътуване. Той напуска Спарта, за да не се върне никога повече, а очакващите завръщането му спартанци поддържат още дълго време утопичната идеалност.

Тук е нужно още едно уточнение. Господстващите елити също се стремят да спрат и унищожат времето, за да запазят властта си. Това е особено видно в авторитарните и тоталитарните общества. Например нацистите обещаваха Хилядолетен Райх (*Das tausendjährige Reich*, секуларизиран мит от Откровение на Йоан 20:4: „и царуваха с Христа хиляда години“), а комунизмът твърди, че историята върви към научно доказан телос, който е съвършен и последен обществен строй. Следователно съществуват два типа безвремие: идеално-утопичното и тоталитарно-догматичното. Една ключова разлика между тях е, че утопията е покана за социално фантазиране, тя не ограничава, а умножава възможностите за примамливо бъдеще. Тоталитарното безвремие, напротив, допуска само едно идеално бъдеще – това на управляващите, което претендира да е, но не е алтернатива и еманципация на дистопично настояще. Двете вечности имат и друга основна разлика. Утопичното безвремие е колективно, всеобщо, облагодетелстващо мнозинството, по принцип – всички. Напротив, авторитарно-тоталитарното безвремие е тясно класово-егоистично, то работи за малцината на върха и в най-чист вид – за лидера. Различията между утопичната и авторитарната вечност са резултат на логическите и класовите характеристики на дистопия-утопията, с които започна това изследване. Имотно-класовите диспропорции поражда различни интереси и като резултат – логически противоречия. Идеоло-

гическо-херменевтичната апроприация подменя утопичната вечност с авторитарно-тоталитарната вечност. Видяна в очертаната темпорална рамка, поемата „Септември“ в комунистическите интерпретации се разполага в три времена. Първо, в линейното историческо време на дистопията, части 1–11; второ, в утопично, бременно с неограничени възможности безвреме на утопията, дял 12-ти; и трето, във вечността на повтарящите се комунистически интерпретации, налагащи едно-единствено псевдо-съвършенство, което измества, анулира и апроприира второто, утопично време.

Апроприрайки Гео Милев и „Септември“, комунизмът, който е утопичен есхатологичен проект, също проявява своята сила и слабост. Силата му е възможността да присвоява хилядолетната социално-политическа дистопично-утопична традиция, като я редуцира в културното време и пространство и я отъждествява единствено със себе си. Един от начините за такова отъждествяване е опростяването на културно-историческите образи-понятия в поемата, свиването на смисъла им до тесния мисловен хоризонт на емпиричен читател-критик, комуто липсва ерудицията на Гео Милев. Силата, позволяваща апроприация, е институционално налаганата като норма интелектуална слабост. Именно тази слабост на левите тълкувания става очевидна, когато поддържащите я институции престанат да функционират, когато тяхната норма критично се оголи като ненормална, накратко, когато социализмът загуби властовата си позиция. Действителният социализъм е не само реализирана, но и орезилена есхатологична утопия, регресирала в дистопия (например у Зиновиев), чиито дефекти се прикриват с идеологически манипулации и силови методи, които стават основата за дистопично деконструиране в жанра на дистопия-утопията.



Стоян Венев. „23 септември 1923 год. и 9 септември 1944“ (рис.).
Литературен фронт, 5 октомври 1944, бр. 2, с. 1.

ЛИТЕРАТУРА

АНГЕЛОВ, Б. Режисурата и режисйорския въпрос в Народния драматически театър от петнадесет години. – *Демократия*, II, 1921, № 2, с. 39–47. [ANGELOV, B. Rezhisurata i rezhisyorskiya vopros v Narodniya dramaticheski teatar ot petnadaset godini. – *Demokratiya*, II, 1921, № 2, s. 39–47.]

[Анон.] Копие от едно заявление... – *Обществена обнова*, I, 1920, № 7, с. 342. [(Anon.) Kopie ot edno zayavlenie... – *Obshtestvena obnova*, I, 1920, № 7, s. 342.]

АНТОВ, Пл. Поемата „Септември“ в своя културен контекст. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*. София: Захарий Стоянов, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 411–423. [ANTOV, Pl. Poemata „Septemvri“ v svoya kulturnen kontekst. – V: *Geo Milev prez pogleda na literaturnata istoriya i kritika*. Sofia: Zahariy Stoyanov, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2005, s. 411–423.]

БАКАЛОВ, Г. Лебедовата песен на един поет. – *Звезда*, I, 1932, № 8, с. 339–344. [BAKALOV, G. Lebedovata pesen na edin poet. – *Zvezda*, I, 1932, № 8, s. 342–344.]

БАРЪМОВ, Ст. Спомени за влиянието и разпространението на съветската книга. – В: *Съветската литература в България, 1918–1944. Сборник от материали, спомени и документи*. Т. 2. София: Издателство на БАН, 1964, с. 211–234. [BARAMOV, St. Spomeni za vliyaniето i razprostraneniето na savetskata kniga. – V: *Savetskata literature v Balgariya, 1918–1944. Sbornik ot materiali, spomeni i dokumenti*. T. 2. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1964, s. 211–234.]

БОГДАНОВ, Ив. *Речник на българските псевдоними*. София: Д-р Петър Берон, 1989. [BOGDANOV, Iv. *Rechnik na balgarskite psevdonomi*. Sofia: D-r Petar Beron, 1989.]

БОРИСОВА, Б. „Септември“ и „Вик за правда“ – памет и помнене. Езици на изразяване. – В: *Езици на паметта в литературния текст. Доклади от годишната конференция на факултет „Славянски филологии“*, СУ „Св. Климент Охридски“. Велико Търново: Фабер, 2014, с. 148–154. [BORISOVA, B. „Septemvri“ i „Vik za pravda“ – pamet i pomnene. Ezitsi na izrazyavane. – V: *Ezitsi na pametta v literaturniya tekst. Dokladi ot godishnata konferentsiya na fakultet „Slavyanski filologii“*, SU „Sv. Kliment Ohridski“. Veliko Tarnovo: Faber, 2014, s. 148–154.]

БУДЕВСКА ГАНЧЕВА, А. Режисьорът. – В: *Гео Милев. Въспоменателен сборник*. София: Народна книга, 1936, с. 117–119. [BUDEVSKA GANCHEVA, A. Rezhisyorat. – V: *Geo Milev. Vaspomenatelen sbornik*. Sofia: Narodna kniga, 1936, s. 117–119.]

ВАСИЛЕВ, Вл. 16 поеми от Верхарн. Превел Гео Милев. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*. София: Захарий Стоянов, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 38–43. [VASILEV, Vl. 16 poeni ot Verharn. Prevel Geo Milev. – V: *Geo Milev prez pogleda na literaturnata istoriya i kritika*. Sofia: Zahariy Stoyanov, UI „Sv. Kliment Ohridski“, 2005, s. 38–43.]

ВАСИЛЕВ, Вл. Между сектантство и демагогия. Статия първа. – *Златорог*, IV, 1924, № 2, с. 109–119. [VASILEV, Vl. Mezhdru sekstantstvo i demagogiya. Statiya parva. – *Zlatorog*, IV, 1924, № 2, s. 109–119.]

Гео Милев (1895–1925): Летопис на неговия живот и творчество. Съст. Е. Фурнаджиева. Пловдив: Макрос, 2005. [*Geo Milev (1895–1925): Letopis na negoviya zhivot i tvorchestvo*. Sast. E. Furnadzhieva. Plovdiv: Makros, 2005.]

ГЪЛЪБОВ, К. „Жестокият пръстен“ от Гео Милев. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*. София: Захарий Стоянов, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 33–37. [GALABOV, K. “Zhestokiya prasten” ot Geo Milev. – V: *Geo Milev prez pogleda na literaturnata istoriya i kritika*. Sofia: Zahariy Stoyanov, UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2005, s. 33–37.]

ДАНИЕЛ, И. М. Две театрални престъпления. Пер Гюнт в Свободния театър, Ернст Толер, Маса-човек. – *Хиперион*, II, 1923, № 3, с. 179–185. [DANIEL, I. D. Dve teatralni prestapleniya. Per Gyunt v Svobodniya teatar, Ernst Toler, Masa-chovek. – *Hiperion*, II, 1923, № 3, s. 179–185.]

ДАСКАЛОВА, Ек. Гео Милев и Александър Блок. – *Годишник на Софийския университет. Филологически факултет*. Т. 59.2. София: Наука и изкуство, 1965, с. 207–248. [DASKALOVA, Ek. Geo Milev i Aleksandar Blok. – *Godishnik na Sofiyskiya universitet. Filologicheski fakultet*. Т. 59.2. Sofia: Nauka i izkustvo, 1965, s. 207–248.]

ДАСКАЛОВА, Ек. Октомврийската поема на Александър Блок „Двенадцать“ в България. – *Език и литература*, 1967, № 5, с. 59–70. [DASKALOVA, Ek. Oktomvriyskata poem ana Aleksandat Blok “Dvenadsat”. – *Ezik i literatura*, 1967, № 5, с. 59–70.]

Д[АФНОВ], Р. Геомилевщината. – *Парнас*, I, 1921, № 4-5, с. 143. [DAF-NOV, R. Geomilevshtinata. – *Parnas*, I, 1921, № 4-5, s. 143.]

ДИМИТРОВ, С. Експресионисти! – *Обществена обнова*, I, юни 1920, № 10, с. 547–550. [DIMITROV, S. Ekspresionisti! – *Obshtestvena obnova*, I, yuni 1920, № 10, с. 547–550.]

ДОБРИЧЛИЕВ, П. Г. Милев – „Антология на жълтата роза“. – *Родна мисъл* (Плевен), III, 1923, № 3-4, с. 178–179. [DOBRICHLIEV, P. G. Milev – “Antologiya na zhaltata roza”. – *Rodna misal* (Pleven), III, 1923, № 3-4, s. 178–179.]

[ЖДАНОВ, А.] Речь секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова. – В: *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934, Стенографический отчет*. Москва: Художественная литература, 1934, с. 2–5. [ZHDANOV, A. Rech' sekretarya TsK VKP(b) A. A. Zhdanova. – V: *Pervyy vsesoyuznyy saezd sovetских pisatelej 1934, Stenograficheskiy otchet*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1934, с. 2–5.]

ЗАВОЕВ, П. Литературни уроди (1). – *Ново време*, II, 11 авг. 1920, № 434, с. 1. [ZAVOEV, P. Literaturni urodi (1). – *Novo vreme*, II, 11 avg. 1920, № 434, s. 1.]

КОЛАРОВ, В., ДИМИТРОВ, Г. Отворено писмо до работниците и селяните в България. – В: Г. ДИМИТРОВ. *Избрани произведения в осем тома*. София: Партиздат, 1972. Т. 3, с. 91–101. [KOLAROV, V., DIMITROV, G. Otvoreno pismo do rabotnitsite i selyanike v Balgariya. – V: G. DIMITROV. *Izbrani proizvedeniya v osem toma*. Sofia: Partizdat, 1972. Т. 3, с. 91–101.]

КОЛАРОВ, Р. Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“. – В: *Българската литературна критика за Гео Милев*. София: Наука и изкуство, 1985, с. 320–337. [KOLAROV, R. Struktura na ideyno-

hudozhestveniya svyat v poemata na Geo Milev "Septemvri". – V: *Balgarskata literaturna kritika za Geo Milev*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1985, s. 320–337.]

КОЛЕВСКИ, В. Ленинската тема в Гео-Милевия „Пламък“. – *Пламък*, 1970, № 6, с. 25–30. [KOLEVSKI, V. Leninskata tema v Geo-Mileviya "Plamak". – *Plamak*, 1970, № 6, с. 25–30.]

КЮЛЯВКОВ, Кр. Септемврий в литературата. – *Литературен фронт*, бр. 2, 5 окт. 1944, с. 1, 4. [KYULYAVKOV, Kr. Septemvriy v literaturata. – *Literaturen front*, br. 2, 5 okt. 1944, s. 1, 4.]

МАРКОВ, Г. *Гео Милев*. София: Наука и изкуство, 1964. [MARKOV, G. *Geo Milev*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1964.]

МИЛЕВ, Г. *Съчинения в три тома*. Т. 3. София: Български писател, 1975. [MILEV, G. *Sachineniya v tri toma*. Т. 3. Sofia: Balgarski pisatel, 1975.]

МИНКОВ, Цв. Една анкета. – *Голгота* (Ст. Загора), II, 1922, № 5-6, с. 56–59. [MINKOV, Tsv. Edna anketa. – *Golgota* (St. Zagora), II, 1922, № 5-6, s. 56–59.]

НАНКОВ, Н. Колумбиадите на Гео Милев: Западният Друг като по-добър Български Аз? – В: Н. НАНКОВ. *В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград*. София: Сонм, 2001, с. 91–146. [NANKOV, N. Kolumbiadite na Geo Milev: Zapadniyat Drug kato po-dobar Balgarski Az? – V: N. NANKOV. *V ogledalnata staya. Sedem obraza na balgarskiya literaturen selograd*. Sofia: Sonm, 2001, s. 91–146.]

НАНКОВ, Н. За дистопично-утопичното и жанра дистопия-утопия. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 10, 2024, бр. 1, с. 22–44: <https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/196/203>. [NANKOV, N. Za distopichno-utopichното i zhanra distopiya-utopiya. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 10, 2024, br. 1, s. 22–44: <https://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/196/203>.]

НАНКОВ, Н. За робския ден и българската нощ: „Една българка“ от Иван Вазов. – В: Н. НАНКОВ. *В огледалната стая: Седем образа на българския литературен селоград*. София: Сонм, 2001, с. 17–49. [NANKOV, N. Za robSKIY den i balgarskata nosht: "Edna balgarka" ot Ivan Vazov. – V: N. NANKOV. *V ogledalnata staya. Sedem obraza na balgarskiya literaturen selograd*. Sofia: Sonm, 2001, s. 17–49.]

НАНКОВ, Н. За утопията като дистопия: Книгата на Михаил Горбачов „Перестройката и новото мислене за нашата страна и целия свят“. – *Studia Litteraria Serdicensia*. Кн. 2, 2022, с. 341–365: <https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2022/issue-2/za-utopiyata-kato-distopiya-knigata-na-mikhail-gorbachov-perestroyka-i>. [NANKOV, N. Za utopiyata kato distopiya: Knigata na Mihail Gorbachov "Perestroykata i novoto mislene za nashata strana i tseliya svyat". – *Studia Litteraria Serdicensia*. Кн. 2, 2022, s. 341–365: <https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2022/issue-2/za-utopiyata-kato-distopiya-knigata-na-mikhail-gorbachov-perestroyka-i>.]

НАНКОВ, Н. (Не)свобода и (не)равенство: Човешкото в романа на Достоевски „Игрок“. – В: *Антропологията на Достоевски / Антропология Достоевского / The Anthropology of Dostoevsky*. София: б. и., 2021, с. 76–84. [NANKOV, N. (Ne)Svoboda i (ne)ravenstvo: Choveshkoto v romana na Dostoevski "Igrok". – V: *Antropologiyata na Dostoevski. / Antropologiya Dostoevskogo. / The Anthropology of Dostoevsky*. Sofia: b. i., 2021, s. 76–84.]

ОМЕГ. Отговор на сп. „Везни“. – *Пурпур*, 15 дек. 1921, № 13, с. 6. [OMEG. Otgovor na sp. “Vezni”. – *Purpur*, 15 dek. 1921, № 13, s. 6.]

НЕДЯЛКОВ, Хр. Гео Милев. – В: Хр. НЕДЯЛКОВ. *Българска литература*. Второ издание. Държавен библиотечен институт. София: Наука и изкуство, 1963, с. 297–305. [NEDYALKOV, Hr. Geo Milev. – V: Hr. NEDYALKOV. *Balgarska literatura*. Vtoro izdanie. Darzhaven bibliotечен institute. Sofia: Nauka i izkustvo, 1963, s. 297–305.]

ПЕНЕВ, Б. За литературния плут. – *Златорог*, III, 1922, № 2, с. 103–149. [PENEV, B. Za literaturniya plut. – *Zlatorog*, III, 1922, № 2, s. 103–149.]

ПЕНЕВ, П. *Гео Милев. Живот и творчество*. София: Изгрев, 1945. [PENEV, P. *Geo Milev. Zhivot i tvorchestvo*. Sofia: Izgrev, 1945.]

ПЕТРОВ, Здр. Гео Милев. – В: *Писатели-герои. Литературно-критически очерци за писателите, загинали в борбата против фашизма*. София: Народна култура, 1964, с. 76–109. [PETROV, Zdr. Geo Milev. – V: *Pisатели-geroi. Literaturno-kriticheski ochertsy za pisатели, zaginali v borbata protiv fashizma*. Sofia: Narodna kultura, 1964, s. 76–109.]

ПУНДЕВ, В. Хайнрих Хайне – „Избрани песни и романи“. На български от Гео Милев. – Библ. „Цвят“, № 61. – *Обществена обнова*, I, ноем. 1919, № 3-4, с. 168–169. [PUNDEV, V. Hainrih Hayne. – “Izbrani pesni i romantsi. Na balgarski ot Geo Milev. – Bibl. “Tsvyat”, № 61. – *Obshtestvena obnova*, I, noem. 1919, № 3-4, s. 168–169.]

РАДОСЛАВОВ, Ив. Една „Антология на българската поезия“. Съставител – Гео Милев. – В: *Гео Милев през погледа на литературната история и критика*. София: Захарий Стоянов, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 51–55. [RADOSLAVOV, Iv. Edna “Antologiya na balgarskata poeziya”. Sastavitel – Geo Milev. – V: *Geo Milev prez pogleda na literaturnata istoriya i kritika*. Sofia: Zahariy Stoyanov, UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2005, s. 51–55.]

РОСЕН, П. Литературни ситнежи. „Жестокият пръстен“ на Гео Милев... – *Демократия*, II, 1922, № 12, с. 289. [ROSEN, P. Literaturni sitnezhi. “Zhestokiyat prasten” na Geo Milev... – *Demokratiya*, II, 1922, № 12, s. 289.]

РУСАКИЕВ, С. Значението на Великата октомврийска революция и на руската съветска художествена литература за развитието на положителния герой в българската литература (1918–1944). – В: *Славянска филология*. Т. IV. Доклади, съобщения и статии по литературознание. София: Издателство на Българската академия на науките, 1963, с. 25–48. [RUSAKIEV, S. Znachenieto na Velikata oktomvriyska revolyutsiya i na ruskata savetska hudozhestvena literatura za razvitiето na polozhitelniya geroy v balgarskata literatura (1918–1944). – V: *Slavyanska filologiya*. T. IV. *Dokladi, saobshteniya i statii po literaturoznanie*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1963, s. 25–48.]

САГАЕВ, К. Бегли бележки. – *Обществена обнова*, I, ян. и февр. 1920, № 5-6, с. 269–271. [SAGAEV, K. Begli belezhki. – *Obshtestvena obnova*, I, yan. i fevr. 1920, № 5-6, s. 269–271.]

СЕВЕРЯНИН. Едно литературно събитие. – *К’во да е*, IX, 27 май 1920, № 146, с. 2. [SEVERYANIN. Edno literaturno sabitie. – *K’vo da e*, IX, 27 may 1920, № 146, s. 2.]

СЛАВЕЙКОВ, П. П. *Събрани съчинения в осем тома. Т. 3. Кървава песен.* София: Български писател, 1958. [SLAVEYKOV, P. P. *Sabrani sachineniya v osem toma. T. 3. Karvava pesen.* Sofia: Balgarski pisatel, 1958.]

СТОЯНОВ, Л. Гео Милев. – В: Гео Милев. *Въспоменателен сборник.* София: Народна книга, 1936, с. 8–13. [STOYANOV, L. Geo Milev. – V: *Geo Milev. Vaspomenatelen sbornik.* Sofia: Narodna kniga, 1936, s. 8–13.]

СТОЯНОВ, З. *Записки по българските въстания.* София: Български писател, 1975. [STOYANOV, Z. *Zapiski po balgarskite vastaniya.* Sofia: Balgarski pisatel, 1975.]

СУГАРЕВ, Е. *Българският експресионизъм.* София: Народна просвета, 1988. [SUGAREV, E. *Balgarskiyat ekspresionizam.* Sofia: Narodna prosveta, 1988.]

ТЫНЯНОВ, Ю. Н. Поэтика. *История литературы. Кино.* Москва: Наука, 1977. [TYNYANOV, YU. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino.* Moskva: Nauka, 1977.]

Ф-ц [Слави Куюмджиев]. Духовните лилипути със зъби. – *Цафара* (Нова Загора), I, 1925, № 4, с. 4. [F-ts (Slavi Kuyumdzhiev). *Duhovnite liliputi sas zabi.* – *Tsafara* (Nova Zagora), I, 1925, № 4, s. 4.]

ЦАНЕВ, Г. Идеино-творческият път на Гео Милев. – В: Г. ЦАНЕВ. *Страници от историята на българската литература в 4 тома. Т. 3. По нови пътища.* София: Наука и изкуство, 1973, с. 490–553. [TSANEV, G. *Ideyno-tvorcheskiyat pat na Geo Milev.* – V: G. TSANEV. *Stranitsi ot istoriyata na balgarskata literature v 4 toma. T. 3. Po novi patishta.* Sofia: Nauka i izkustvo, 1973, s. 490–553.]

ЯНЕВ, Г. *Баща и син.* [Пловдив:] Макрос, 2005.

ARISTOTLE. *Poetics.* – In: *The Complete Works of Aristotle.* The Revised Oxford Translation. One Volume Digital Edition. Volume One and Two. Ed. Jonathan Barnes. Bollingen Series LXXI.2. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

CALINESCU, M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism.* Durham: Duke University Press, 1987.

COLERIDGE, S. T. *Biographia Literaria.* Ed. Adam Roberts. 2 vols. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

The Declaration of Independence: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2004pc76546/> (8 авг. 2018).

HEGEL, G. W. Fr. *Reason in History: A General Introduction to the Philosophy of History.* Trans. Robert S. Hartman. New York: The Liberal Arts Press, 1953.

HENRY, P. “Give Me Liberty or Give Me Death” (March 23, 1775): <https://www.gutenberg.org/files/6/6-h/6-h.htm>; <https://edu.lva.virginia.gov/dbva/files/original/2d950895586e5e20d2cc5b7ff0ab6f8a.jpg> (16 амп. 2025).

JAKOBSON, R. *Linguistics and Poetics.* – In: R. JAKOBSON. *Selected Writings*, 8 vols. The Hague, Paris: Mouton, 1971–1988. Vol. 3, pp. 18–51.

LAUER, Q. *A Reading of Hegel's "Phenomenology of Spirit"*. New York: Fordham University Press, 1993.

LOCKE, J. *Second Treatise of Government*. Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1980.

NANKOV, N. "Of Gorbachev's Perestroika, Plato's Noble Lie, the Utopian Tradition, and the Third Sophistic." – *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 42.2 (Jun. 2015), pp. 190–207.

PERKINS, D. *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

PLATO. *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.

PRINCE, G. *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.

RICOEUR, P. *Main Trends in Philosophy. Main Trends in the Social and Human Sciences*. New York, London: Holmes & Meier Publishers, 1979.

RICOEUR, P. *Time and Narrative*. 3 vols. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (vols. 1 and 2); Kathleen Blamey and David Pellauer (vol. 3). Chicago and London: University of Chicago Press, 1984–1988.

ROUSSEAU, J.-J. *The Social Contract and Other Later Political Writings*. Cambridge University Press, 1997, pp. 39–152.

SINCLAIR, U. (ed.). *The Cry for Justice: An Anthology of the Literature of Social Protest. The Writings of Philosophers, Poets, Novelists, Social Reformers, and Others Who Have Voiced the Struggle against Social Injustice. Selected from Twenty-Five Languages. Covering a Period of Five Thousand Years. Illustrated with Reproductions of Social Protest in Art*. New York City and Pasadena, California: Upton Sinclair, 1915.

SKLOVSKY, V. Art as Device. – In: *Theory of Prose*. Trans. Benjamin Sher. Champaign and London: Dalkey Archive Press, 1991, p. 1–14

TAYLOR, Ch. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

WELLEK, R. *A History of Modern Criticism 1750–1950*. 8 vols. Cambridge University Press, 1955–1992.

GEO MILEV'S POEM "SEPTEMBER" AS A DYSTOPIA-UTOPIA

Abstract. Geo Milev's poem "September" can be read as a socio-political dystopia-utopia. It belongs to a tradition that stretches from Plato's *Republic*, through Plutarch's "Lycurgus" and Thomas More's *Utopia*, to Mikhail Gorbachev's *Perestroika: New Thinking for Our Country and the World*. The study begins by identifying several key signifying discourses and cultural codes that frame the poem as a dystopia-utopia. It then sketches the theoretical parameters of the dystopian-utopian genre. Finally, the analysis demonstrates that "September" embodies the core features of this genre. The study concludes by identifying those utopian aspects that enabled communist literary criticism to interpret "September" as a prophetic vision of communism's inevitable vic-

tory in Bulgaria. The approach is comparative, engaging both Bulgarian and Euro-American historical and theoretical contexts. The interpretation examines the poem on multiple levels—philosophical, aesthetic, poetic, and phonetic. *Keywords:* Geo Milev; “September”; utopia-dystopia genre; communist literary criticism

Nikita Nankov

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0925-9126>

E-mail: nnnankov@gmail.com

ЗА БЛИЗКОТО – ОТДАЛЕЧ, ЗА ДАЛЕЧНОТО – ОТБЛИЗО

Разговор на Пламен Антов с Никита Нанков

Никита Нанков (1956, София) е българо-американски компаративист с докторат по американска и българска литература и сравнително литературознание (Институт за литература, БАН, 1989/1993) и PhD по сравнително литературознание и руска литература (двоен PhD, Indiana University, Bloomington, САЩ, 2006). Преподавал в университети в САЩ, Латинска Америка, Китай. Негови изследвания са публикувани в България, САЩ, Канада, Обединеното кралство, Италия, Холандия, Русия и Хърватия. Автор на две научни книги: „В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград“ (София, 2001) и „Postmodernizam i kulturni izazov“ [Постмодернизъм и културни предизвикателства] (Загреб, Хърватия, 2004), както и на книги с художествена проза и поезия.

П. А.: *Като литературен изследовател си специално привлечен от Гео Милев. И ако за „българския“ ти период – преди да напуснеш България през 1992 г. – това е донякъде обяснимо, не толкова обяснима е тази продължаваща obsesia след като вече повече от три десетилетия живееш и работиш в съвсем различна среда. С какво те привлича Гео Милев?*

Н. Н.: Гео Милев е изключение в българската култура: поет; прозаик; преводач от немски, английски, френски и руски; журналист, пишец за литература, изобразително изкуство, театър, класическа музика, социални въпроси; издател на книги и списания за литература, изкуства и обществени проблеми; антологист; театрален режисьор и сценограф; полемист; домашен галерист; писмописец; рисувач; певец; войник; изобретателен като Чарли Чаплин, Бъстър Китън и Харолд Лойд в немите комедии; самоуверен фантазьор; с великолепно чувство за хумор; интелектуален несвъртник; човек с идеали и мисия – и затова смелчага; син на бог Хермес, вестоносец между българската и по-напредналите култури; портал към по-общия цивилизационен въпрос как по-малките и по-бедните култури се учат – и не се учат – от по-големите и напредналите. Но той е и българско правило: наивно самонадеян недоучил академичен учен от Лайпцигския университет. Гео Милев е златна мина за компаративиста, какъвто е моя милост.

По Гео Милев предстои огромна изследователска работа. Той няма научна биография; не са издадени пълните му събрани съчинения; малко поз-

нати са преводите му, най-обемната част от творчеството му, които трябва да се издадат двуезично – с оригинала и превода; не е издадена академично и дисертацията му за Рихард Демел. От стотина години комунистите и наследниците им след 1989 г. до голяма степен са монополизирали издаването на Гео Милев и изследванията за него, с идеологическа алхимия те са превърнали твърдите му убеждения в своя мека сила – проблем, който заслужава задълбочено проучване; ще е научен подвиг да се издадат в поредица томове всички критики за него, голямата част от които са трудно достъпни; научната библиография за Гео не е обновявана след 1984 г. Гео Милев е дал на българската култура много, а българската наука му се е отплатила с малко...

Академията работи през националните граници. На най-престижни международни форуми съм изнасял доклади за Гео Милев, публикувал съм статии за него в САЩ, Великобритания и Хърватия, а студията ми „Баснята за блудния син: Гео Милев, европейският модернизъм и българската лява критика“, написана в САЩ, е цитирана от литературоведи като Бойко Пенчев и Йордан Ефтимов. Повечето от трудовете ми за Гео Милев са писани извън България. Без книги в чуждите библиотеки, съчетани с материалите в България, няма как да се изучава Гео Милев.

П. А.: *Непосредствено след 1989 г. имаше повици да се преименува всичко, наречено на Гео Милев. Слава богу, не стана. Успя да оцелее през кратката, кризисна епоха на първосигналния антикомунизъм и дори излезе по-силен: именно тогава, очистено от идеологическите наслоения, името му засия с цялата си сила на най-яръкия български модернист, най-мащабния модернизатор на българската култура.*

Н. Н.: Гео Милев е омонимно понятие. Единият, комунистическият Гео Милев, е създаден между 1925 и 1936 г. Това е единственото кохерентно повествование, обхващащо целия живот и цялото творчество на поета, повтаряно безброй пъти оттогава чак до днес. Според този идеологически мит Гео Милев започва със социално творчество, след това се полъгва по субективизма, идеализма и формализма на модернизма, но около 1922–1923 г. се завръща към реализма и социалните проблеми, прегръща пролетарските идеи и загива като мъченик за комунистическата кауза, а поемата „Септември“ е връхът на творчеството му, образец на социалистически реализъм. Другият, истинският Гео, е все още слабо познатият голям български и европейски интелектуалец, за когото сериозните изследвания, особено при социализма, са оскъдни и подминавани. Именно първият, апроприираният от комунизма Гео Милев се отрече след 1989 г. Лошото при това отхвърляне беше, че то ставаше не с научни доводи, а с идеологически крясъци.

Гео е най-убиваният по всякакъв начин български интелектуалец. И това е една особеност, по която интелектуалците изобщо и в частност

онези, които след 1989 г. заминаха за чужбина, се родят с него. Гео е актуален не само като научен обект, но и като българско възплъщение на мита за Касандра, Сократ и философа в алегорията за пещерата в „Държавата“ от Платон.

Нека в нашия разговор Гео да не е юбилеен, а наш приятел, за когото мислим често. При социализма юбилейни писания за него се бълваха в средата на януари (раждането му) и средата на май (изчезването му). Те имаха двоен, но не и научен смисъл. Първо, Гео беше вграждан в българския култ на мъченическата смърт и символното безсмъртие (като Ботев и Вапцаров). И второ, със „Септември“ той циркулираше като пророк в мита за вечното завръщане – цикличното умиране на лютото време (капитализма) и възсъздаването на сакралното време (комунизма), кръговрат, който обслужваше комунизма и претенцията му за последен, вечен социален строй.

П. А.: *Не съм съгласен, че „комунистическият“ наратив за Гео Милев е единственият цялостен; поне през последните 30 години такъв е наративът за модерниста Гео Милев – втората мощна фигура след П. П. Славейков, която европеизира българската култура. Мисля, че си жертва на непознаване на ситуацията в България след напускането ти. Но пък тъкмо това е интересно за мен и поводът за настоящия разговор: отстранената ти позиция, и в пространството, и във времето.*

Н. Н.: Има разлика между комунистическото и пост-комунистическото разказване. Комунистическият разказ покрива целия живот на Гео Милев. Той е сюжет с главен герой, перипетии и етични поуки; с начало, среда и край; повествование в поетиката на социалистическия реализъм. Това е обяснено в студията ми „Баснята за блудния син“. След комунизма няма цялостен сюжет, а научна аксиома за това как да се разбира творецът, а не целият живот на Гео(рги) Милев; тук има разнопосочни изследвания на втората част на живота му, а не класическо повествование.

П. А.: *Наред с трайния интерес към Гео Милев, дори само от заглавията на някои от последните статии в библиографията ти личи, че активно промисляш „българското“, българската историческа участ, засвидетелствана от литературата. Дали това не е някаква скрита, изместена форма на носталгия? Потвърждава го и фактът, че след продължително отсъствие през последните години се „завръщаш“ със зачетили публикации в българския академичен печат (включително и в *Studia Litteraria Serdicensia*), участия в конференции...*

Н. Н.: Носталгия няма. Българското го преосмислям като човек, свързан езиково, екзистенциално и всякак с България. Това е неизбежно за

интелектуалеца независимо къде е. Тази центростремителност е била балансирана с центробежни изследвания, навън от България. Българският ми магистърски тезис е за ранната семиотика на английския учен Айвър Армстронг Ричардс (Ivor Armstrong Richards). Комисията от двама професори англичисти в Софийския университет нямаше представа от проблема, поставиха ми четворка. Българската ми дисертация, писана предимно в най-голямата съветска библиотека, е за американска, английска, френска, руска, германска и българска литература. Почти четири години чаках да я защитя. От дванадесетте члена на Специализираната научна комисия по литература на Висшата атестационна комисия (институцията, присъждаща до 2010 г. научните степени и звания в различни дисциплини) се появиха седем и никой не беше прочел дори резюмето на този огромен труд, който беше нова дума в българската компаративистика и изследването на Едгар А. По изобщо. Защитата беше миш-маш от публична екзекуция и черна комедия. След напускането на България съм писал и изнасял доклади за руска, българска и американска литература, съветско и американско кино, американска живопис, екзистенциална и феноменологична философия, средновековна руска литература, постмодернизъм, жанра на дистопия-утопията, семиотика... Всяка дисциплина е подхранвала и е била подхранвана от другите.

П. А.: *Има един академичен виц: що е то американски университет? Отговор: където руски професори преподават западноевропейска литература на китайски студенти. Какъв е собственият ти опит като български преподавател в американски университет (още повече, че имаш и истинска „китайска връзка“ в академичната си биография)?*

Н. Н.: Този виц е смешен единствено в България. А в добър американски университет вицът би бил такъв: Що е български университет? Мясото, където български професори преподават българска литература на български студенти. Твоят оксиморонен виц улавя динамиката и мобилността на американската академия, а моят тавтологичен – статиката и консерватизма на българската академия. В американската академия съществува традицията на „кръстосаното опрашване“ (cross-pollination) – учените обикновено не остават в университета, където са получили доктората си, а търсят позиции в други институции. Така се поддържа размяната на идеи и опит. След като в САЩ направих втора магистратура, по постмодернизъм, и още един, двоен докторат, започнах да преподавам в американски университети. В България човек може цял живот да се учи и преподава в един и същи университет – до пенсия. И още по-лошо: когато българин с докторат от водещ чужд университет бива назначен в български университет, местните му колеги често го оглозгват жив. На защитата на българската ми дисертация известна дама професор, десетилетия пренаписвала историята на българската литература според политическите веения, изсъска в лицето ми: „Гласувах срещу Вас,

понеже сте в Америка!“ Още „певецът на селската неволя“ Елин Пелин, пародистът на кръга „Мисъл“, в разкази си „Лаборатория“ от началото на XX век представя какво става със загорелия да служи роду българскому след като е учил в чужбина. Това е и историята на Гео Милев и на колцина още български интелектуалци, които носят даровете на знанието в татковината, ала никой не им ще даровете. Местните бабаити, включително академичните, имат красиви определения за тях като „еничари“, „родоотстъпници“, „майкопродавци“, „соросоиди“, „харвардци“... (Това да ти напомня съдбата на философа в Платоновата алегория за пещерата?) През зимата на 2020 г. попитах тогавашния директор на Института за литература дали мога да бъда асоцииран в някаква форма с Института, не за пари, разбира се, а за обмяна на опит и идеи. Отговорът беше, че ръководството на БАН повелявало членовете на институтите на Академията на науките да бъдат единствено хора, живеещи в България. Моят тавтологичен виц говори и за българската ксенофобия към сънародниците, свързани с чужбина...

П. А.: Известна е щедрата отвореност на американската хуманистическа към европейската и руската. А как стои въпросът с „малките литератури“ като българската? Ти не си избегнал добре познатия път на български имигрант-професор: доколкото знам, си изкарваш хляба с преподаване на руска литература (специфична версия на цитирания по-горе виц, що се отнася до имигрантите от малките славянски нации).

Н. Н.: Не съм преподавал руска литература, а руски творби в рамката на световната литература. В йерархията на славянските литератури в американската академия българската, македонската и белоруската литератури са на дъното, а на върха е руската литература. Най-често руска литература се преподава от руски и американски професори. Руските професори, често с докторати от „бръшляновата лига“, не са непременно добри. Като представители на най-видимата славянска литература и език те по условие получават бонус за своята „рускост“. Технологиите като изкуствен интелект, Microsoft 365 или ръководствата за техническо оформяне на ръкописи за публикуване са устроени така, че при текст на кирилица автоматично включват на руски и са нужни специални пренастройки, за да се избегне този автоматизъм. Понеже компаративистиката е мултилингвистична, мултидисциплинарна и мултитеоретична, тя преначертава границите на онова, което русистиката смята за свое академично и културно владение. Компаративистиката, която е немирна и провокираща, и русистиката, която е самоуверена и консервативна, не съжителстват добре. Компаративистиката тълкува руската литература по начини, които за русистиката са нежелано навлизане в нейната територия и тя често ги отхвърля, защото са непонятни за нея. Лъвовете – африкански и академични – са териториални същества. Затова е по-лесно да се публикува компаративистки анализ на руска литература в теоретично или компа-

ративистично издание, отколкото в русистко или славистично. Най-добрата критическа биография на Достоевски е петтомният труд на американеца Джозеф Франк (Joseph Frank). Мой анализ на Чехов два пъти е публикуван в престижна американска научна поредица за най-добрите тълкувания на дадени автори в последните десетилетия, но в Русия не проявиха интерес към този труд, на който не знам да има аналог... Русистиката от неруски автори не отстъпва на руската русистика, тя е различна.

П. А.: *Според твоите наблюдения доколко общата така наречена постколониална ситуация в хуманитаристиката е реално такава, тоест отворена към „малките“ литератури, респективно към „малките“ национални метаразкази, които тези литератури са разказали/изградили (не само през XIX век, но продължават според мен да го правят и днес)? Или е част от либералистката риторика, която само маскира продължаващ под нови форми неоколониализъм: глобализмът като траещо господство на западния разказ за света? И в тази връзка – защо българската литература не е интересна извън България (ако е така, според теб)? Може ли една „малка“ литература да бъде интересна? Как? И което според мен е не по-малко важно – трябва ли, ако то ще е с цената на някакъв конформизъм?*

Н. Н.: А защо българската литература да е интересна извън България? Отговорът е в първите две книги на „Пътешествията на Гъливер“ – Гъливер при лилипутите и при великаните. Промени ли се мащабът, уж нормалните норми стават ненормални. Ето два случая, чиито герои оставям безименни, за да се запази принципният характер на разговора ни. Първата история знам от Петър Увалиев, с когото се срещам в Лондон през 1991 г. Малко преди падането на комунизма, през 1989 г., водещ български литературовед на зряла възраст, искайки да емигрира във Великобритания, търси съвет и помощ от Увалиев. След като преподава за кратко в английски колеж, той се завръща в България. Пак в Лондон, по същото време, срещнах водещ български литературовед от следващото поколение, който беше на специализация в британски център за литературна теория. Неговите впечатления: те всички се познават; те не ни чакат. „Те“ са западните теоретици, а „ние“ сме току-що отървалите се от социализма източноевропейци и българи, които в собствените си представи сме теоретици. Двата случая илюстрират два алгоритъма на имиграцията. Първо, непознатият Друг се изфантазира само като решение на проблемите на Аза, сякаш Другият няма свои проблеми. И второ, поуката от „Пътешествията на Гъливер“ – илюзията, че ако си голям в България, си голям и извън нея. А третият алгоритъм е предубеждението: представителите на „великите“ нации получават личен бонус за принадлежността си към тази нация, а представителите на малките нации се възприемат като по-малоценни, докато не докажат обратното. Руските академични имигранти се радват на бонус заради „великата руска култура“

(и заради нефта и атомното оръжие), а постоянният епитет на България в англоезичните медии е „най-бедната и корумпирана страна в Европейския съюз“. Това е една причина, поради която нерядко талантливият българин хуманитарист тръгва от втора стартова позиция в съревнование с посредствен член на „велика“ нация.

П. А.: *Нека вметна и за дълбоката ксенофобия, особено в Европа (знам го от непосредствен опит). В САЩ по обясними причини такава предубеденост, мисля, отсъства; но там пък работи „железният“ закон на джунглата, органично чужд – или все още чужд на източния/български менталитет...*

Н. Н.: Предубеденост има и в САЩ; но това ще ни отклони от темата. По-важно е друго: има нации, които бързо се учат и прилагат наученото – Китай, Япония, Южна Корея, Тайван, Сингапур. А българската и руската нации се учат бавно. И резултатите в смисъл на просперитет са налице. Бързо развиващите се нации се ориентират към сферата на влияние на най-успешните страни – САЩ, Западна Европа. А България шизофренично се люшка между Европейския съюз и Руский мир...

П. А.: *Но не долавям ли в думите ти клопката на познатия западоцентризм: „ученето от“... Тъкмо това за мен е проблематичният казус. И тук съвсем не става дума само за икономическия просперитет като абсолютна ценност (което само по себе си не е безвъпросно). Контекстът е много по-широк, скрито манипулативен в основата си. Когато казвам „признание с цената на конформизъм“, имам предвид и това, че днес голяма международна награда – „Букър“ или „Нобел“ – се печели с конформистка, политически „правилна“ книга, написана според определени правила, които диктуват (или поне очакват) онези, които раздават наградите. Това е само един от примерите за мекия, подмолен, красиво маскиран неоколониализъм.*

Н. Н.: Ако приемем, че смисълът се създава от характеристиките на интерпретатора в срещата му със знака (има и други теории), проблемът законформизма или отпада, или се преформулира. Отпада, тъй като „западоцентризм“ означава значенията на Запада. И колкото по-богат и силен е Западът, толкова повече начини има да разширява сферата си на влияние и своите смисли. А преформулирането е как „малките“ метаразкази се отнасят към „големите“, как те се защитават от „конформизма“ и неоколониализма. При срещата на малък, беден и изостанал Аз с голям, напреднал и богат Друг, Азът се осмисля с парадокса „Колкото съм по-зле, толкова си ми е по-добре.“ Азът си въобразява, че знае как се живее – той е етичен, близо до истината на природата, любящ, носител на „традиционните

ценности“, всичко знаещ за това, което не знае, щастлив. Според него Другият е рационален, студен, алчен, неморален, незнаещ в знанието си, нещастен. Гергана към везира в „Изворът на Белоногата“ от Петко Славейков: „Стамбул е, аго, за мене / тук, дето аз съм родена“. В „До Чикаго и назад“ Алеко, чиято България показва на Чикагското изложение грънци и опинци, се обръща назидателно към американците, задвижили и осветили с електричество огромните си градове: „Е, ами кога ще живеем?“ В писмата на младия Гео Милев от Германия и Англия: там е добре, но в Българийката си е най-добре, ний не сме на долния басамак; дисертационните му патимии в Лайпциг (и споровете му с Константин Гълъбов) са показателни: германските му професори не разбират от германска литература, разбира я единствено той. В „Родина“ на Вапцаров: „А нейде живота пулсира / [...] / А моят народ / работи, / умира, / както в дълбоката / бронзова ера. / Аз пак те обичам, / родино на Гоце и Даме, / защото израснах, / защото закрепнах във Теб.“ Тодор Живков през 1963 г.: да се забранят „изкълчените“ западни танци, та българската младеж да зарипа енергични родни танци на основата на ръченицата. Георги Джагаров в „България“: „Земя като една човешка длан... / Но ти за мен си цяло мироздание“. Същият алгоритъм у Достоевски в „Зимни бележки за летни впечатления“: французите са лицемерни лъжци, англичаните са алчни печелбари, а ние, руснаците, ще спасим и водим човечеството с руското православие. Парадоксът „добре съм си, понеже съм зле“ се изразява в жанрове, които представят не обективен, а субективен, фантастичен поглед към света – предание (Славейков), пътепис (Алеко Константинов, Достоевски), писмо и самонадеяна наивност (Гео Милев), лирика (Вапцаров, Джагаров), монологична фантасмагория на вожда (Живков). И пак за „конформизма“: и ние като Гергана – „свидна ми мала градинка“, сакън да не загубим добродетелите си, да не се покорим и покварим от чуждото...

При постколониалната хуманитаристиката е добре да се имат предвид няколконеща. Първо, това е реална мощна тенденция в американската академия, която носи големи резултати, но е и реторика, маскираща неоколониализъм. Второ, България в контекста на постколониалните изследвания може да се разглежда като постсоциалистическа. Да отидем и по-назад. Половината от историята на България преминава под външна власт – под византийско влияние и васално положение и под контрол на Османската империя. Детайлите за тези 650 тъмни години са известни най-вече на тесните специалисти. Това самоубийствено историческо и културно българско незнание прави страната неспособна да се учи от опита на други постколониални общества и да се представя убедително пред света. В резултат дори най-талантливата българска литература трудно става видима извън страната. Трето, Западът с колониалното си минало има предостатъчно научни проблеми с бившите си колонии, за да е втрънен в зоната на съветското влияние, където България е дребна част.

Четвърто, България, сравнена с огромни бивши колониални региони, е миниатюрен проблем. Пето, меката сила на постколониалните изследвания – искрени или реторично-лицемерни – се базира на твърда валута, която съответните страни влагат в академията, за да бъдат изследвани и да излагат свои наративи. Шесто, България като държава няма стратегия да стане интересна за по-широкия свят, а чака някой да открие „величието“ ѝ. Какъв е българският национален наратив, който се предлага на света? – не знам... Твоят страх от „някакъв конформизъм“ като цената да бъдеш забелязан ми се струва проява на това самомнително и – нека го кажем болезнено честно – à la Суифт смешно „величие“.

И все пак – оптимистично – българите, родени след падането на социализма в отворена културна среда, имат възможности да правят България забележима. *Venit felicior aetas*, както би казал Хораций в един античен постмодерен пастиш на Вергилий.

П. А.: *Лично аз не бих сложил толкова лесно, безвъпросно Славейковата Гергана до тезисите на Т. Живков; мисля, че това са факти от различни редове. Че в този случай, както и при Достоевски, става дума преди всичко за национално-културни, дълбоко вкоренени „образи на свят“ и би било опростен телеологизъм те да се иронизират като „изостанали“, „неправилни“ от гледна точка на някакъв друг, който в определен момент изглежда, че се е оказал по-ефективен – икономически... Но да се върнем към актуалната „хоризонтална“ ситуация. Как изглежда съвременното българско литературознание откъм Америка, от глобална дистанция? Впрочем следиш ли научния живот в България днес? В епохата на масовите комуникации това не би трябвало да е проблем. Все пак твоите текстове, а и отговорите ти тук оставят усещане, че представите ти за ситуацията в българската наука някак са замръзнали в началото на 90-те, когато си напуснал България. Вече 33 години не си тук. Това може би е проблем, но със сигурност е и обратното. Такова продължително отсъствие те вади извън контекста. Но от друга страна, това не е ли и предимството на отстранения поглед, на едно феноменологистко съзиране на неща, които ние, потопените в динамиката, не забелязваме? От тази отстранена позиция има ли нещо най-важно, случило се в българската литература, което да се забелязва отвън?*

Н.Н.: Българската българистика често страда от хюбрис: мисли си, че е центърът на академичния свят, докато всъщност е малка и затворена. Мойратата на изследванията обаче е, че те нямат национални граници. И немесисът е, че българските постижения остават слабо видими извън страната.

Изходните позиции на всичките ти въпроси са две: първо, българоцентричност – качествена българистика се правела единствено в Бълга-

рия; и второ, че мненията, слуховете и общите представи били по-верни от фактите. Това е същото консервативно етноцентрично и научно подозрително предубеждение, което споменах при русистиката. Българската академия като че ли още не е осъзнала съществуващия от десетилетия факт, че има българска диаспора, както и българска интелектуална диаспора. Един от проблемите, пречещи българската литература и култура да бъдат интересни извън България е, че академичите в страната и извън нея не се познават достатъчно. Нека обърна въпроса ти: а в България знае ли се какво прави българската интелектуална диаспора в чужбина?

Когато се говори за случилото се с българската литература през последните три и половина десетилетия, аксиоматично се приема, че това случване е само в България. А се пропуска фактът, че веднага след падането на социализма към американската академия се устремиха много млади хора от Източна Европа и голяма част от тях започнаха да изучават постмодернизма там, където той се случваше от поне 45 години. (След Втората световна война група млади литератори, противопоставяйки се на модернизма на Т. С. Елиът, започват да се наричат постмодернисти. Да не забравяме и фигури като Борхес, които под друг етикет също творят постмодернизъм десетилетия преди официалното назоваване на постмодернизма...) През 1970-те и 1980-те години, когато в България партизански се промъкваше опростен руски формализъм и структурализъм, в Америка и Западна Европа имаше взрив от творчески и изследователски постмодернизъм във философията, архитектурата, литературата, киното, изобразителните изкуства, обществените настроения. Знаейки това, е редно да се запитаме дали източноевропейските и българските интелектуалци, упражняващи и изучаващи постмодернизма извън България, участват в културните процеси на родните си страни. Да, в България през 1990-те години започва силно постмодерно движение в литературата. В книгата си „Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно“ (2010) ти умно изучавах българския поетически постмодернизъм от 1990-те. Но нека помислим и за въпроса как и доколко се появяват книгите, списанията, архитектурата, институциите, обществените настроения и какви ли не още постмодерности в България. Отговорът ми като компаративист е: появяват се както и другите западни влияния преди това – идват с огромно закъснение; пристигат в откъслечен и силно опростен вид; траят кратко; и не раждат разнообразните плодове, които има там, където постмодернизмът е възникнал и се е развивал. Ненаучна фантастика е да се мисли, че българските академични интелектуалци в САЩ са по-неподготвени в постмодернизма от колегите им в България.

П. А.: *Всъщност целият патос на моите занимания с българския постмодернизъм е малко по-различен: важно ми е автохтонното му, спонтанно самозараждане далеч преди 1990-те; през 90-те се появява само теоретичното мета-съзнание и то действително е стимулирано отвън –*

в двойния смисъл на „отвън“, културния и дискурсивния: от постструктуралистката философска теория, предимно френската и далеч по-малко американската. – Но в случая, както казах, ми е важен вашият „отстранен“ поглед към българските академични реалности през последните три десетилетия. Как изглеждат те отдалеч?

Н.Н.: Как се вижда българското от разстояние, през скептични очила? Ще спомена само нелицеприятни неща – за чудесните постижения, плодове на свободата, информацията и разномислието, които също са видни, тук няма да говоря – за живите автори или добро, или нищо. Критическият поглед отвън причинява сърдечна кървяща болка – по изцелителната рецепта на Веселин Ханчев: „и мислите да правят в тебе рани, / мъчително и дълго да тежат“. Централни културни институции – Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София, библиотеката „Иван Вазов“ в Пловдив, Президиумът на БАН, сградата, където е Институтът за литература и още няколко други института – са машина за връщане в миналото. Сиромашия и занемареност, ленивост и мръсотия, топящ се научен потенциал. Липса на стратегически инвестиции в най-ценното – човешкия интелект. Вазов в „Елате ни вижте!“ е прозрял в бъдещето: „Зла бедност! Неволя!“ Най-голямото изтичане на мозъци става в най-безмозъчните страни. Според Стивън Коткин (Stephen Kotkin), водещ специалист по история на Русия и сталинизма, около 2017 г. по 20-30 000 висококвалифицирани руснаци напускат Русия всяка година. Всеки 4-ти или 5-ти българин е емигрант... Публичната библиотека в академичното градче, където живея, е по-модерна, по-голяма и вероятно по-богата от Университетската библиотека на Софийския университет (годишен бюджет седем милиона долара, 153 служители). Библиотеката на тукашния университет, една от най-големите университетски библиотеки в САЩ, е по-голяма от българската Национална библиотека. Преоткрих българското безхаберие в малка латиноамериканска страна, където преподавах в най-добрия им университет шест години. Сходството беше шокиращо – и отрезвяващо. Но това джудже има огромно предимство пред България – испанският език като *lingua franca*...

Други академичности, които забелязвам в България: Литературознанието се е феминизирало. Научните списания са намалили обема на приеманите статии – вероятно за лесно трупане на „научен актив“ и издигане в академичната йерархия. Конферентните изказвания също са къси – 15 минути. Научните сборници публикуват почти неразвити доклади. (В САЩ ако конференцията е с 300 участника, статии по докладите представят 50, а двама редактори отсяват за сборник 20.) Литературоведското писане често е в неопределената зона между медийния и академичния дискурс. Университетите са повече от професорите, а професорите – от студентите. Ректори с шестцифрени заплати, в чиито класни стаи има по двама-трима студенти. Безброй литературни награди. Уви, интернет не позволява следене на бъл-

гарската литература. Отдавна е време да се качат онлайн всички най-добре издадени съчинения на българските класици, основните трудове по тях, а защо не и огромен брой от художествените и научните книги, излизащи в България? Говорим ли и за видимост на българското извън България, нека не забравяме и българското, което е извън България – защо например Институтът за литература не започне да издава поредица с научни и други текстове, писани извън България за България? Така въпросът ти как се вижда България отвън ще бъде отговарян с много гласове и непрекъснато, което ще е един полезен критически коректив, ако искаме нещата да вървят към добро.

П. А.: *Да отдалечим още повече фокуса. Китай е новият/бъдещ глобален хегмон. Имаш преподавателски опит в китайски университет. Как изглежда съвременният китайски студент по литература? Каква литература се преподава там? Как? Забелязва ли се някаква драстична разлика с американските университети?*

Н. Н.: Преподавах седем години в китайско-американския университет Wenzhou-Kean University, който отвори врати през 2012 г., и можах да видя как расте един академичен институт, появил се под патронажа на Председателя Си Цзин-пин. Глобална визия, много пари, чудесни сгради и градини, изникващи като във вълшебна приказка от нищото, международен професориат, американски академични програми, преподаване на английски, пищни академични церемонии, свръхамбициозни и приятелски китайски студенти.

Китай, който познавам, е стар и нов. Пейзажът се мени за седмици – не нови сгради, а нови квартали и райони. Един току-що сътворен от грижовен демиург оптимистичен свят. Но и старото, потискащото е навсякъде. Ново-старо е и съзнанието – айфони, молове, BMW-та, влакове, летящи с над 300 километра в час, и... конфуцианство, патриархалност, суеверия, почернели от работа мили хора. Увеселителен парк в града започва с музей на победната комунистическа революция, след което се преминава в района на музика, хапване и динозаври в естествен ръст. В детската градина в комплекса, където живееш, малчуганите играят под пилон с китайското знаме. В новите квартали няма свободно играещи деца – те са в училище или на частни уроци. Учебната система в Китай е стриктна, конкуренцията – безмилостна, знанието, както и в традиционен Китай – път към социален успех и мобилност нагоре. Много от учениците живеят по цяла седмица или месец в огромни училищни комплекси и се връщат у дома си само през уикенда. Наблюдават ги учители и камери. Четенето на извънучебна литература и близостта между момче и момиче се санкционира – пречи на ученето. Английски се изучава от началното училище, но той не е начин на живот, а за изкарване на бележки. В гимназията има два учебни потока – по точни науки (престижният) и хуманитарни науки (непрестижният). За да се по-

стъпи в университет, в последните години в училище младежът се готви за държавния изпит (гао као), който е национално събитие в началото на юни, съревнование между десет милиона участници. С една допълнителна точка на изпита ученикът изпреварва хиляди съперници. Режимът на подготовка е жесток – няколко години учене по 10, 12, дори 14 часа на ден. От резултата от изпита зависи в какъв университет – престижен, среден или слаб – ще влезе младежът и следователно социалната му реализация. Гао као е битка на живот и смърт – и мнозина прегарят физически и психически. Сред над хилядата студенти, които имах, нито един не беше доволен от резултата си на гао као. Често работех от първия ден с младежи с убито самочувствие, които се страхуват да говорят на английски, понеже този език им е бил преподаван на китайски и те изобщо не са го говорили. Обещавах им, че за по-малко от един семестър ще открият колко са добри – и в повечето случаи така и ставаше. В края на първия семестър повечето студенти можеха да четат статии по техен избор във водещите американски или британски медии и да говорят по тях без записки по 15–25 минути. Във втората година най-добрите ми студенти вече вземаха специализирани и индивидуални курсове, в които четяхме Бахтин, Фуко, Августин, Сартр и академична история на западния модернизъм. Студентите можеха да говорят по 50 минути без записки – разбира се, с огромна подготовка у дома. Преподавал съм курс по „Държавата“ на Платон за студенти след първи курс и нагоре – четири устни конферентни презентации по 20 минути, без записки, с дискусии, четири кратки есета от минимум две страници, голямо есе от минимум десет страници в края на семестъра. В курсовете ми по литература се пишеха по четири есета, задължително с пренаписване, общо по около 20–30–40 страници на семестър, което е повече от изискванията за докторантско курсово есе в топ университетите. Най-добрите ми студенти тайно са плакали, готвейки се за моите курсове, но взимаха още курсове с мен и ме препоръчваха на другите студенти. Вече бях напуснал университета, когато в две последователни години първенецът на випуска (*valedictorian*) в прощалната си благодарствена реч при дипломирането строеше изказването си около неща, научени в мои курсове. Най-паметното, което ми каза студент, когато завърши учението си, беше: „Най-важното, което научих от Вас, е как да бъда имигрант“. Продължавайки образованието си в най-добрите американски университети, на студентите ми им беше лесно, понеже бяха подготвени за подобна работа още в Китай. Китайските студенти, особено момичетата, са работливи, дисциплинирани и с високи цели. Момчетата, патриархално облагодетелствани, работят по-малко, понеже се мислят за по-добри от момичетата по условие – което в действителност не е така. Родителите много често са с ниско образование, но са успели да се замогнат и децата им мечтаят за Харвард – рязък контраст между поколенията. Около 80% от студентите в университета, където бях, продължават с магистърска степен в САЩ, Великобритания, Австралия, мнозина взимат докторати. Мои студенти вече

са с PhD и са преподаватели в американски университети. За учебния успех на тази студенти помага и шестцифрената сума, която семейството им осигурява, за да завършат образованието си на Запад, нещо, което не беше така в началото на 1990-те, когато мои приятели китайски студенти и през зимата носеха обувките на босо поради бедност.

Постъпвайки в университета, китайските студенти имат елементарни знания по литература – преподавано им е „какво иска да каже авторът“. Вкусът им се определя от учебници, поп култура и поучителни разкази от следния вид: собственик на компания се преоблича като чистач, разбира, че менажърът краде заплатата на един честен работник, разкрива самоличността си, уволнява менажера и на негово място назначава работника. Студентите по английска филология са мислели, че ще станат учители по английски или преводачи. Вместо да четат оригиналните творби, някои се опитват да карат леко с готови „анализи“: Хамлет е ренесансов интелегент, който се бори с феодалния си чичо Клавдий; Кармен е работничка, а любовникът ѝ дон Хосе е от феодално-католическата класа, тяхната любов е класова борба. В моите курсове мнозина откриваха колко е сложно и сладко да се чете сериозна литература и теория, развиваха вкус към високото изкуство и култура. Усетили дарбите си, птичките забравят ужилванията от гао као, разперват крилца и политат...

П. А.: *Картината, която описваш, безспорно звучи интересно и екзотично. Но лично на мен тя ми звучи най-вече антиутопично – пълна дехуманизация, превръщането на човека в социален киборг; ще съм щастлив да не я доживея в България. – Накрая бих искал за кратко да напуснем академичното поле, да погледнем към Никита Нанков поета. Винаги съм смятал, че твоята поезия е един от най-радикалните неоавангардистки жестове в българския постмодернизъм на 90-те, за жалост, сравнително малко позната поради физическото ти отсъствие от България. (Впрочем подозирам, че поне частично оттук иде и специалната ти връзка с Гео Милев.) Ти напускаш България в разгара на постмодернизма. Но самият ти си един от много интересните поети от така нареченото поколение на 1980-те. Излезлите ти книги са радикален образец на постмодерен пас-тиш. (Казвам „излезлите“, защото зная, че имаш и непубликувани.) Но как самият ти преценяваш мястото си в българската поезия? Съществуват ли съзнателни, мета-осмислени пресечни точки между поетическата ти практика и научната?*

Н. Н.: Въпросът съдържа няколко подвъпроса. Първият е как се осмисля литературната история като дисциплина. Българската литературна история се пише по поколения: възрожденско, първи модернисти, втори модернисти и т. н. Не знам да има иманентна история на българската литература. През годините, които прекарах в Института за литература, се говореше

за създаване на историческа поетика на българската литература. Не знам дали се осъществи – трудолюбието на българина се изчерпва със запретване на ръкавите. Май „Тезиси по историята на новата българска литература“ плюс някои други статии на Никола Георгиев са единствените скици за литературна история, в която българската литература следва собствените си вътрешни закони. Не ми е известно дали тези скици са се превърнали в разгърнато изследване. Литературна история на поколенията е незадоволителна, понеже подменя вътрешния литературен процес с хронологично-биологичен. Един пример: Георги (Жоро) Рупчев е роден година и три месеца подир мен. Напуска ни през 2001 г. Аз се захва с поезията през 2002 г. Жоро пише поезията поне трийсетина години преди мен. Той е модернист, а аз – божем постмодернист. Според поколенческата литературна история и определението на поколението на 1980-те излиза, че Жоро ми е баща...

Вторият въпрос е за моя спонтанен-фонтанен постмодернизъм. От гимназията чак до времето ми в Института за литература публикувах и излагах карикатури и рисунки. (Като ученик често ме изправяха в ъгъла, понеже в час разправях смешки зад гърба на учителя.) В края на 1970-те и началото на 1980-те години пишех сценарии за анимационни филми. Английската филология така ме разочарова, че исках да стана сценарист, художник и режисьор на анимационно кино. През 1980 г. издържах изпитите по рисуване във ВИТИЗ (днешният НАТФИЗ), но уважаемата комисия ме скъса на последния изпит – по обща култура. Не ми помогна това, че бях спечелил специалната награда „Боян Пенев“ на Софийския университет за научен студентски труд, националната Първа награда по литературознание и че вече бях публикувал голяма статия във водещото тогава литературоведско списание „Литературна мисъл“. И сбогом, анимационна режисура! В средата на 1980-те години написах три книги с приказки и две пиеси – детски и за възрастни, които бяха отхвърлени от издателствата, телевизията и Студия за анимационни филми. Книгите излязоха едва 15–20 години по късно – „Празни приказки“, „Най-поякога“ и „Триднев“. Доста от тези приказки – един периферен жанр в българската литература – бяха неосъзнато постмодерни. През социализма така не се пишеше. Трябваше да отида в Лондон през 1991 г., да гледам Монти Пайтън и сатиричното телевизионно предаване *Spitting Image*, за да се почувствам у дома си и да разбера какво бях писал. През 2002 г., на много зрели години, ме посети незнайно как и поезията. Най-напред стихотворения и поеми, които ти определяш като постмодерни пастиши. Един обемен том с тази поезия се надявам да излезе под заглавието „Ето така – Обреченост на думите“, десетилетия след написването. След 2006–2007 г. опитах неокласически стихотворения, усложнени версии на традиционната римувана силаботоника. Те влязоха като първа част в книгата ми „Аметисти & Ахати“ (2018). А втората част е неоавангард – експеримент да се създаде лабораторно авангардна българска поезия, която почти не се е случила на практика. Концепцията на тази книга

(с много сложен дизайн) е, че поезията на XX век се взира в поезията на XXI век и обратно. Около 2016 г., в Китай, ме съблазни недолюбваната от мен свободна поезия и прописах при пълна смяна на личността – по пол (станах жена), националност (бях от Китай, използвах разкази на мои студенти), възраст (подмладих се трикратно). Оформи се и друга книга – „Тя & Той: Енциклопедия в 6 тома“, стихотворения и поеми, писани около 25 години. И проект за още една поетична книга – „Нансенс: Кармата на макарата Макар“ – Нанковски нонсенс. Имам материал и за една голяма книга с проза – „Сонатини за лява ръка“, най-вече пародии.

Има ли мета-осмислени пресичания между поетическата и научната ми практика? Ето пример: започнахме със сериозния Гео, да завършим с веселия Гео, с пародия на поемата „Септември“ в ерата на консуматорството: „Scott като Scott като Scott като Scott като Scott – / хиляди, милиони, милиарди, маса, народ!“ Не се мисля нито за учен, нито за поет. Ако напиша добър научен или художествен текст, съм учен и писател, ако текстът не е добър – не съм учен и писател. *The rest is silence.*

Ноември 2025

рецензии

Дарин Тенев, проф. д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

КРИТИКА ПРЕД КЛАСИКА

Ангел Ангелов, *Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер*, София, 2024, 455 с.

„Тълкувателят е жрец в храма на класическото.“
(А. Ангелов, *Класическият анти/модернизъм...*, с. 309)

Споровете около канона, избухнали във втората половина на 1980-те и разгорещили се в следващите две десетилетия, са имали разнообразни следствия. Едно от тях е, че те са оставили до голяма степен извън критическото внимание понятието за „класика“ и „класическо“ със специфичното му място в историята на идеите. Така, след началната саморазправа с него, от една страна, то започва да изглежда твърде лесно заменимо, например от по-ясно ангажираното с политическите залози на хуманитарните изследвания понятие за „канон“. Класическото се критикува *като* канонично и канонизирано. Тъкмо поради тази причина то се оказва не просто заменимо, а отстранимо. В съвременното литературознание думите „класика“ и „класическо“ вече рядко се употребяват критически. От друга страна обаче, с този жест на отстраняване вратата за безкритичното му завръщане е оставена отворена. И то се завръща в популярния и в рекламния начин да се говори за литература, без съзнание за собствената му история, за особените конфигурации от понятия и схващания, които влече със себе си. Такива конфигурации обвързват с класическото и определено отношение към модернизма, и определени консервативни нагласи, и избор на дадени места и епохи за сметка на други.

Книгата на Ангел Ангелов „Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер“, издадена през 2024 г. и качена



в интернет пространството със свободен достъп¹, предлага забележителна алтернатива на тези тенденции от последните десетилетия. Основната цел на изследването е реконструкция на схващанията за класическо изкуство на един конкретен литературовед, Емил Щайгер, като се покаже как тези схващания са част от по-обща тенденция, играла доминираща роля през 1930-те години и по-късно в Европа. Тази тенденция е консервативна и анти-модерна, но е породена от модер-

¹ Книгата може да бъде свалена от сайта на Литературен клуб: https://litclub.bg/library/fil/angelvangelov/emil_staiger.pdf.

ността, поради което Ангелов въвежда термина „анти/модерност“, за да обозначи своеобразната амбивалентност. Така реконструкцията на схващането на Щайгер е съпроводена от реконструкция на обхвата контекст, който многократно надхвърля отделния мислител. Същевременно, именно ясният фокус върху швейцарския литературовед позволява привличането на впечатляващ обем информация да не доведе нито до еkleктика, нито до разпиляване на текста. Ангел Ангелов извършва своите реконструкции не от някакво празно място, стоящо извън историята, напротив, той съвестно предлага обзор и на рецепцията на Щайгер в България, и на особените залози, особената перспектива, която собствената му позиция прави видими. (Тази грижа за указване на позицията, от която говори изследователят, може да се открие в почти всички съчинения на Ангел Ангелов, като преди книгата върху Щайгер най-ясно е открито в предишната му книга „Филология, литература и символна география на Европа: Ерих Ауербах, Лео Шпитцер, Едуард Саид, Стефан Цвайг, Хуго фон Хофманстал“ от 2022 г.)

Книгата се състои съдържателно от въведение, десет глави и заключение, към което трябва да се добавят двете приложения с преводи на важни текстове на Щайгер (осъществени съответно от автора и от Бойко Атанасов), както и две кратки бележки за художественото творчество (разказа „Лин“) и за преводите, дело на самия Щайгер. Главите се занимават с различни страни от работата на Щайгер, свързани по един или друг начин с неговото схващане за класика и класическо. Ангелов не следва строг хронологичен ред, а се движи по проблемни ядра.

Като вход към цялата книга служи първата глава, в която през коментарите и анализите на швейцарския литера-

туровед върху Фридрих Шилер се проследява постоянството на възгледа му за класическото от ранната статия от 1933 г. „Литература и нация. Съсредоточаване върху Шилер“ през монографията за Шилер от 1967 г. до лекцията от 1980 г. „Победата на Фридрих Шлегел над Шилер“. Щайгер се обръща към Шилер и Фр. Шлегел като „два идеални типа на отношение не само към литературата, но и към човека и света“ (с. 27), като първият е изразител на класическото, което е видно като всеобщо, вечно валидно и здравословно за общността, а вторият е изразител на субективното и променящото се ново. Ангелов показва още тук два ключови аспекта от работата на Щайгер, които са и водещи нишки през цялата книга. На първо място, става въпрос за иманентния подход към обсъжданите автори, тук, в частност, към Шилер. Иманентното тълкуване при Щайгер е в способността му „да тълкува отвътре творчеството и личностите на писателите, които обича“ (с. 139–140). „Щайгер се стреми концепцията му за творчеството на Шилер да е до такава степен иманентна, сякаш той не тълкува, а изговаря самата Шилерова мисъл“ (с. 30). Действително, името на швейцарския учен често се свързва с онова, което в немскоезичен контекст е описвано като иманентно литературознание. Как обаче трябва да се разбира това не е очевидно, въпреки – а може би тъкмо поради – широката употреба на определението. Нещо повече. Като обсъжда иманентно какво прави Щайгер, Ангелов показва, че Щайгеровото иманентно тълкуване често стъпва по-скоро на културно-исторически подход и да се оставя със сляпото определение „иманентно тълкуване“ е „неточно и дори заблуждаващо“ (с. 271). Затова, очертал в отделните глави конкретните насоки за преосмисляне на

„иманентността“ в подхода на Щайгер, в десетата глава на монографията си Ангелов се връща към въпроса за иманентното тълкуване, за да контекстуализира и доизясни понятието, като предложи по-обща картина на употребите му и като сравни Щайгер с други литературоведи и мислители (Вилхелм Шерер, Вилхелм Дилтай, Карл Фослер, Лео Шпитцер, Гюнтер Мюлер и Волфганг Кайзер) и открие това, което е специфично за всеки. В началото на десетата глава се посочва, че основната част от нея е писана в средата на 1980-те години, но бих искал да отбележа, че днес, когато отново често целта на литературоведските усилия е сякаш „да се критикува, а не да се разбере съответната литературоведска концепция“ (с. 293), това представяне на иманентното тълкуване не само може и трябва да се използва в образованието при преподаване на литературознание, но може да служи и като коректив за прибързаната и невнимателна работа с текстове. От това не бива да се вади заключение, че Ангелов безкритично приема иманентния подход. Още в първата глава той посочва, че опитът на Щайгер да бъде толкова иманентен в тълкуването си на Шилер, че да „изговаря самата Шилерова мисъл“, крие сериозна опасност: „Това е начин да придаде авторитет на тълкуването си, но то е и отказ от взаимодействие“ (с. 30). Този отказ на Щайгер от взаимодействие, неговото особено твърдоглавие и нежелание да преосмисля и променя в разговор позицията си, е обект на критиката на Ангелов през цялата книга и е свързан в голяма степен с тенденцията, която българският изследовател открива във функционирането на класическото.

Един от подчертаните от Ангелов нюанси на иманентното тълкуване у Щайгер може да изглежда изненадващ,

но тъкмо тук е вторият ключов аспект от анализа на Шилер, който откривам в първата глава. И така, на второ място, може да изглежда, че иманентното тълкуване не се интересува от контекста, от връзката между произведенията и обществените процеси, може да изглежда, че то е вариант на „близкото четене“ на американската Нова критика, но това при Щайгер съвсем не е така. Заиниманието му с Шилер, в частност, и с класическото, по-общо, е обвързано със социални ценности и крие силен нормативизъм: „В 1933 и в 1981 Щайгер смята, че ранният немски идеализъм и най-вече творчеството на Шилер представят естетически, но и социални ценности, които трябва да бъдат следвани“ (с. 25). Не само класическото „се отнася до общността“ (с. 28), но и съчиненията върху класическото на самия швейцарски литературовед се стремят „да са морална инстанция и дори социален регулатив“ (с. 29). Класическите ценности са схванати от него не само като ценности на едно конкретно минало, а като най-добрите, най-правилните ценности за общността, доколкото са извънвремени и над-субективни. Ако за Ангелов проблемът на иманентния подход при Щайгер беше свързан с това, че заемайки мястото на класика Шилер и говорейки от неговата позиция, той заема над-поставена позиция, изключваща взаимодействието и диалога, доколкото се говори от името на трансцендентни ценности, то при обвързването на тези ценности не просто със сферата на естетическото, а с тази на социалното, проблемът идва от опасността, че „образцовостта на класическото може да бъде авторитарна и репресивна“ (с. 31). Като страни привидно от политическото, класическото задава норма, която изисква да бъде следвана като единствено правилна – несубективистична, надсубективна, вечна, – и то

отвъд художествените произведения и областта на естетическия опит. Класическото крие авторитарен риск.

Тази нишка е много внимателно разгърната през цялата книга и е огледана от различни перспективи през много от текстовете на Щайгер. След като е разгледал интерпретациите на Шилер, Ангел Ангелов се насочва към очертаване на общите антимодернистични тенденции в критическото творчество на швейцарския литературовед през 1960-те години (втора глава), след което прави преглед на схващания за класическото в Германия и в Швейцария (с препратки и към българската история) преди и веднага след Втората световна война (трета глава), за да се върне към позициите на Щайгер от 1930-те до 1950-те години (четвърта глава). След прокарването на тази ретроспективна траектория книгата се връща към 1960-те г., като обръща внимание на един от най-интересните и важни дебати, в които попада Щайгер след своя реч от 1966 г. (пета глава). Шестата глава е посветена на тълкуването от страна на Щайгер на едно конкретно художествено произведение, „На една лампа“ на Едуард Мьорике; тълкуване, съпоставено с други прочити, през които е демонстрирано как се „одомашнява“ класиката, а именно като се изкарва „извън реалните комуникативни отношения“ (с. 223), в които е съществувала, сложни, разнородни, за да се сдобие със статут на вечност, за която може да се говори само от магическа, жреческа поза: „така предметът е издигнат над несигурността и промените на историята, превърнат е в класически“ (с. 223). „Класическото произведение е, да кажем, образ на вечността; той обаче е възможен само ако елементите, които могат да смутят образа на вечността, са отстранени“ (с. 210). Любопитното е, че това е демонстрирано не само по отношение на ли-

тературоведските интерпретации, които са разгледани, а и по отношение на жеста, извършен от самото произведение на Мьорике, което е избрало за тема една антична лампа, превърната в интериорен артефакт през XIX в. След блестящия анализ на Мьорике и на тълкуванията върху „На една лампа“, анализ, който образува своеобразния център на книгата, показващ как иманентният, внимателен прочит отвътре може да се практикува различно, като средство за радикално историзиране, а не за достигане до нещо предполагаемо извънвремево, Ангелов се насочва към текстовете на Щайгер върху други изкуства – музика и изобразително изкуство (седма и осма глава).

Какво е все пак класическото? За Ангел Ангелов то е поне три неща едновременно: (1) социална норма; (2) естетически образец; (3) историческо понятие (с. 79–80). При Щайгер то указва преди всичко към два конкретни исторически периода и две географски определени места – пред-Омирова Гърция и Ваймар (1770–1830 г., но особено времето между 1795 и 1805 г.) (с. 364). Съдържателно класическото е натоварено с определения, отнасящи се и до изкуството, и до обществото, като ред, хармония, яснота, дисциплина, еднородност, антииндивидуалност, чувство за вечност и др. (с. 253). То дава „трансцендентната истина за човека“ (с. 50). В този си смисъл класическото е защита срещу социалните сътресения и е насочено срещу всичко, разпознавано като модерно и свързано с разпад, анархия, формализъм, индивидуализъм, нарцистичен психологизъм. Само че тъкмо нормативността на класическото, както споменах по-горе, за Ангелов отваря възможността за авторитарността на едната истина, за изключването на различното, за затваряне на очите пред комплексността на историята.

„Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер“ убедително демонстрира с многобройните си анализи как всеки път, когато се опира на класическите идеи и идеали, със самия жест, с който разделя литература и политика, със самия жест, чрез който се разграничава от болните теми на деня и се обръща към вечното, Щайгер всъщност настоява на имплицитната политическа роля на класическото като безалтернативна опция. Като „не успява да разпознае социалната заплаха, която е налична в неговата концепция за класическото“ (с. 31) той не си дава сметка, че „безкритичната възхвала на някакво минало може (независимо от желанието на възхваляващия) да се използва като средство, чрез което да се обосноват политически решения за унищожаване на социални, етнически, религиозни групи от хора, които не искат да са част от монолитната общност или пък биват обявявани за чужди и вражески спрямо нея“ (с. 32). Деисторизирането на класиката само участва в една история, която не иска да приеме и признае, и така неволно влече авторитарни нагласи.

Позицията на Ангел Ангелов е не само добре обмислена, но, както споменах в началото, е и рефлексивно тематизирана в книгата. Кое позволява подобна критика на класическото? Не просто случилото се през XX век – Втората световна война, нацизма и фашизма, тоталитаризмите, – а и личният опит, индивидуално преживяното по време на режима на една авторитарна власт. В своите внимателни реконструкции на мисълта на Щайгер, когато си позволява да критикува неговите схващания и употреби на класическото, Ангелов често вписва деликатно автобиографичен момент и така историзира не просто понятието за класика, а и собствената си критическа позиция спрямо него. Другояче казано, авторът контекстуализира

и историзира не само изследователския си обект, а и мястото, от което пише. И нееднократно прокарва паралели между хубаво звучащия идеал на класическото изкуство и социалистическата реалност. Ще си позволя един по-дълъг цитат, взет от обсъждане на Щайгеровата интерпретация на Щифтер, в която за пореден път той възхвалява Ваймарската класика: „Звучи убедително и е въздействащо. Само да не беше възможното сравнение с едно положенията в теорията и практиката на социалистическия реализъм, разработвани по същото време – 1930–1960-те, а именно – че положителният герой е добродетелният човек, носител на социалистически морал. И също така, че голямата цел е да се представя социалния живот, какъвто трябва да бъде, а не какъвто е. Когато подобна позиция при благоприятни политически условия се превърне в единствено правилната, тогава се установява диктатура или – при по-умерен вариант – авторитарна власт над изкуството и мисленето за него“ (с. 139). Оттук добре се вижда и какво обосновава несъгласието с липсата на диалогичност и отказът от взаимодействие на Щайгер. Като настоява върху класическите идеали с твърдост, нетърпяща възражение, швейцарският литературовед без да иска вече отваря вратата към едно монолитно общество, където различното ще бъде обявено за болно и вредно. И при това подобно нещо би трябвало да е било видимо и за самия Щайгер, защото се случва в неговото време.

Историзиращата саморефлексивна позиция на Ангелов е допълнително разгърната в тематизирането на рецепцията на Щайгер в България. Две глави по-специално се занимават с тази рецепция. Петата глава, която е фокусирана върху речта на Щайгер от 1966 г. „Литература и общественост“ и дебатите около нея, във втората си част се обръща към

представянето и на речта, и на дебатите на страниците на списание „Лик“ през 1967–1969 г. Ангелов коментира надълго анонимния текст в списанието, който въвежда дебата, а също избора на статии и дори конкретните преводачески решения, като проследява как резюмирането на спора е преведено през идеологически преценки, които вместо да дадат достъп, всъщност спират разбирането. Тонът предполага особена двусмисленост – едновременно се прави възможно и се отнема съприкосновението с чуждите идеи. Тази двусмисленост Ангелов тълкува така: „Тези убеждения допускат информираност за Запада (и изобщо за другостта), но не и разбиране“ (с. 185). Според него още преди представянето на дебата има идеологическа предпоставка, че трябва да се осъди идеологически неприемливата позиция, което поставя въпроса „кога желанието за осъждане се представя като критика?“ (с. 187). За мен бедата с дебата обаче е и шанс, защото двусмислеността не изчезва. В крайна сметка статиите са преведени и достъпни за широк кръг читатели (включително статията на самия Щайгер), макар и снабдени с редакционен коментар, който да каже кое следва да се отхвърли (но който, по думите на самия Ангелов, „не е вътрешно единен“, с. 389). В този смисъл би било интересно да се помисли защо този жест на осъждане, но и на отваряне става възможен точно в този момент (1969 г.), дали и как това е свързано със засилващия се консервативен обрат у нас, с течащи паралелно спорове около структурализма и т. н.

Деветата глава е вече изцяло посветена на „Академичната рецепция на Емил Щайгер в България“, а нейното подзаглавие гласи: „въпросът за достоверността“. Сходна в много отношения с текстовете върху рецепцията на Ерих Ауербах и Лео Шпитцер у нас от вече

споменатата предишна книга на Ангел Ангелов „Филология, литература и символна география на Европа“, тази глава ми се струва неосценимо важна за един опит да се преосмисли и напише историята на литературознанието в България. Съвместно реконструирайки начина, по който представят Щайгер Росица Димчева, Никола Георгиев и Атанас Натев, Ангелов отбелязва, че при последните двама литературоведа има нагласа „да се омаловажават научни концепции“, желание „да се критикува преувеличено“ (с. 288). Именно подобна нагласа го кара да постави въпроса за достоверността при представянето на чужда позиция. Въпросът е очевидно свързан и с работата на Щайгер (който пък, както беше споменато, понякога толкова отвътре иска да представи даден автор, че изчезва критическата дистанция, а оттук и възможността за взаимодействие и разговор), а и със задачата на самия Ангелов, който коментира всички тези изследователи. В този план се вижда, че въпросът за достоверността е въпрос, на който книгата за Щайгер трябва практически да отговори. Затова в края на деветата глава авторът посочва внимателно как разбира „достоверността“, като водещо е усилието да се разбере: „достоверността предполага, че усилието ми да разбера предхожда удоволствието от критикуването“ (с. 287). Като продължава тази мисъл, на следващата страница Ангелов добавя: „Бих могъл, мислейки в посока на достоверността, да добавя една тежка дума като отговорност. Чувствам ли се отговорен към чуждата мисъл? А когато той/тя защитава позиция, която е за мен изцяло неприемлива? Но нагласата единствено към „отговорност“ би отнела каквото и да е удоволствие от четенето и разбирането. Затова предпочитам към усилието за достоверност да добавя усвояването на нагласа, която е откритост

към разбиране“ (с. 288). Цялата тази част заслужава внимателен анализ. Прави впечатление например настоящето преминаване към „аз“ форма. Ангелов дава аргументи за своята позиция, но не я мисли нито като задължителна за всички, нито като единствена възможна. Той обяснява защо сам е ангажиран с нея, но като част от разговор – и всяко „аз“ заговаря анонимното „ти“ на читателя. После, прави впечатление, че когато въвежда отговорността, той го прави с условно наклонение („Бих могъл“), а след това поставя „отговорност“ в кавички и стига до „предпочитам“ („Затова предпочитам [...] откритост към разбиране“). Следователно той би могъл, но не иска, не предпочита да употребява тежката дума отговорност. От трите изречения, които делят „Бих могъл“ от отказа да се използва „отговорност“, две са въпросителни и поставят въпроси, на които тук не е даден отговор. Едва третото изречение, изречението, поставило „отговорност“ в кавички, е съобщително и е ангажирано с твърдение, че ако само отговорността е водеща, то ще излезне удоволствието от четене и разбиране. Това твърдение е проблематично. Защо да изчезва удоволствието? Моята отговорност към чуждата мисъл не е ли предварителното условие, за да може разбирането да ми донесе удоволствие, което не е произволно, не е удоволствие, че това си е само мое разбиране? Ако отговорът на този въпрос е положителен, тогава би могло да се говори за удоволствие от отговорността, от поетата отговорност, която вече не тежи, отговорност, на която са ѝ паднали кавичките и се е превърнала в част от отношението към чуждата мисъл. Към какво или към кого препращат кавичките около „отговорност“ в това трето изречение? Дали, в нишката на обсъжданата на социалистическия контекст от

края на 1960-те години, те намигват към употребата на думата в онези времена? Или пък препращат към други мисловни традиции, да кажем, по линията на Кант и Шилер? От пасажа не става ясно. Същевременно на двете въпросителни изречения, които са оставени привидно без отговор в цитирания пасаж, сякаш самата книга отговаря. На въпроса „Чувствам ли се отговорен към чуждата мисъл?“ монографията казва „да“ (или по-скоро го показва). Ангелов отговорно и с разбиране представя идеите на Емил Щайгер. Но означава ли това, че ги приема безкритично? Както видяхме, тук отговорът е отрицателен. Ако приемем, че при Щайгер иманентното тълкуване, което включва културно-исторически подход, се отнася толкова отговорно към любимите му автори, че в крайна сметка сякаш изповядва безрезервно техните вярвания и се отъждествява с тях, то цялата книга на Ангел Ангелов се движи срещу тази тенденция, като подлага на критическа преценка всеки детайл от позицията на швейцарския литературовед и всички други обсъдени позиции. Така, на въпроса: „А когато той/тя защитава позиция, която е за мен изцяло неприемлива?“ Ангелов отговаря, че за него е неприемлива позиция, която не приема чужди възгледи, не е склонна да се отвори към взаимодействие и настоява на монолитността на едно извънвремево класическо, което дава трансцендентна истина за човека, ала това, че такава е позицията на Щайгер, не означава той да се отнесе безотговорно към представянето ѝ; напротив, тъкмо опитът за разбиране позволява критиката като отговорно действие. Следователно не само в частта върху достоверността, но и цялостно книгата очертава всъщност доста ясно разбиране за отговорност, което не може да бъде изчерпано с понятието за „достоверност“. Отговорността тук, как-

то се вижда, е двойно разграничена. Веднъж тя е разграничена от нагласи, които търсят да критикуват преди да разбират, нагласите, които искат да омаловажат чуждата концепция. Втори път обаче тя е разграничена от онова тълкуване, което – като в случая на Щайгер с Шилер и други – сякаш не оставя място за критическа дистанция. Има нужда от критика, но тя трябва да стъпва на усилие за разбиране, което достоверно да представя чуждата концепция.

Трябва да се каже, че ходът на книгата е дори по-сложен. Защото онова, което би пречило да има отговорност и в единия, и в другия случай, от които Ангелов иска да се разграничи – т. е. и в случая с прибързаната критика, и в случая с безкритичното отъждествяване, – е опитът за прекъсване на разговора, който въвежда надпоставена позиция. Но в някакъв смисъл това е определящото за понятието за класическо. При цялата му привлекателност с настояването му за красивото, хармоничното, подреденото, единството, класическото действа изключващо. То върви срещу модерността, която ражда понятието му, срещу модернизма, срещу различието, срещу неподчиняващото се на класическия ред. Оттук идва и едно от силните предложения на книгата: „да оставим понятието за класика“ (с. 104). Отговорността изисква да се изостави понятието за класика. (Разбира се, и това предложение не е заявено категорично, а през отвореност към разговор, като позиция на конкретен изследовател. Това се вижда от пълното изречение: „Една друга възможност ми е по-близка: да изоставим понятието за класика.“)

Но какво идва на негово място? Какво предлага книгата със самия начин, по който е написана? Предполага радикална историзация и контекстуализация. Това се вижда във всички анализи, но особено ясно в главата, посветена на стихотворе-

нието „На една лампа“ на Е. Мьорике, където след като коментира анализите на Щайгер, Хайдегер, Гадамер, Шпигел и други, Ангелов откроява как за да стане класически предмет, лампата трябва да бъде откъсната от контекста си и изобщо от времето, ала тази „религиозна претенция за вечна валидност“ носи заплахата от фетишизиране на вещта. Обратно, внимателното контекстуализиране показва, че античната лампа е колкото свързана с класическата древност, толкова и с ориенталското и приемалото се за екзотично (с. 222). Вещта е пронизвана от хетерогенност и хетерономия. Именно историзацията и контекстуализацията позволяват да се мине отвъд извънвременото класическо, а същевременно и правят възможно разбирането на неговото понятие. Отговорността на изследователя може да съчетае усилието за разбиране с критическото отношение на основата на историзация и контекстуализация. Ангел Ангелов избягва думата „отговорност“, но книгата за Щайгер ясно очертава мястото на отговорността на всички нива на изследването си – по отношение на работата на Щайгер, по отношение на онова, за което Щайгер говори, по отношение на критиците на Щайгер, по отношение на българския контекст на рецепция, по отношение, най-сетне, на собствената си позиция.

Това обаче е свързано с два проблема, които „Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер“ дори не поставя.

На първо място, както току що посочих, въпросът за достоверността (и отговорността) разчита в голяма степен на реконструирането на контекста. Само че контекстът никога не може да е изчерпан, той никога не е пълен и затворен. В този смисъл и най-отговорното реконструиране на контекст винаги ще остава частично.

Ще дам два примера тъкмо от главата за лампата на Мьорике. Първият е с Ханс-Георг Гадамер. Разгледан е прочитът, който той предлага в „Текст и интерпретация“, първоначално представен през 1981 г. в Гьоте институт в Париж, по време на първата среща между Гадамер и Дерида в рамките на конференция, организирана от Филип Форже и озаглавена тъкмо „Текст и интерпретация“. Това е трябвало да бъде първата голяма среща между херменевтиката на Гадамер и деконструкцията. Немският философ е опитал да изложи максимално ясно концепцията си от „Истина и метод“. По-късно текстът излиза през 1984 г. в сборника покрай конференцията. „Текст и интерпретация“ не е писан като текст върху Мьорике. Кое то обяснява до голяма степен мястото на стихотворението в него. Но Ангелов изобщо не взема това предвид и не споменава нито повода за текста, нито особения контекст. Вторият пример е с прочита на Хайдегер, изложен в две писма до Щайгер. След внимателна и коректна реконструкция Ангелов заключава: „Хайдегеровият подход заявява претенцията да не е един от възможните, а да е самото изтълкувано стихотворение; затова на места тълкуването звучи като заклинание, което само се нуждае от разгадаване“ (с. 198). Защо обаче се случва така? Откъде идва това тълкуване на Хайдегер? Следвайки подхода на книгата, би трябвало на свой ред то да бъде контекстуализирано с оглед на мисълта на Хайдегер от този период (края на 1940-те и началото на 1950-те години), да се види какви са основанията за цялостното му схващане за поезия, каква е неговата критика на модерността и техниката и т. н. А когато се казва, че Хайдегеровият подход има „претенцията да не е един от възможните“, не трябва ли да се постави въпросът какво означава „възможност“ за този голям мислител на възможността, който настоява, че възможността е най-изначалната ни и последна

онтологическа определеност и че тя стои по-високо от действителността („Битие и време“, §31)?

Това обаче не са критики нито към главата за стихотворението на Мьорике, нито към книгата на Ангел Ангелов. Не е неговата задача да прави всички тези контекстуализации, те не са от толкова голямо значение за изследването му, но по-важното е, че е невъзможно всичко да се контекстуализира. Контекстът по необходимост ще остане непълнен. Но какво означава това за отговорността? Според мен означава, че не можем да сме напълно отговорни. Че винаги избираме между форми на безотговорност, че може да търсим аргументи и да опитваме да бъдем отговорни единствено като предоговаряне и намаляване на една безотговорност за сметка на друга. Кое то не ще рече, че всяко действие е еднакво безотговорно, точно обратното. Но не можем изцяло да преодолеем безотговорността си. Същото бих казал и за достоверността.

На второ място, срещу класическото, което се представя като наиндивидуално, извънвремево и вечно, Ангел Ангелов методично противопоставя историзирането, като показва как се развива и самото понятие за класическо и отношението към нещата, които са определени като класически. Той проследява различни интерпретации на едно и също произведение или на един и същ феномен, реконструира сблъсъци на концепции и спорове относно класиката и модернизма. Тази историзация е необходима и важна. Тя помага по-добре да се очертаят процеси и тенденции в литературата и литературознанието, да се изяви сложното взаимодействие между хуманитарните науки и обществото, да се открие движението и изменението на ценности и възгледи. Проблемът, който искам да посоча, не касае въпроса за това с какво схващане

за история работи това историзиране, на какво стъпва оперативната употреба на понятията за история и исторично. Проблемът, който искам да посоча, е другаде. Ако произведенията и естетическите феномени позволяват толкова различни интерпретации отвъд непосредствения си контекст на възникване, дали различните тълкувания са изцяло зависими от външни на произведенията фактори като биографични обстоятелства, социална обстановка, политическа ситуация? Или нещо в самите творби прави тълкуванията – особено когато това са внимателни, съвестни тълкувания – възможни през различните исторически промени? Защото историзиращата критическа херменевтика на Ангел Ангелов тъкмо в радикалния си историзиращ жест убедително демонстрира как отделните исторически контексти се пресичат и надскачат. Примерът с „На една лампа“ на Мьорике отново е показателен. Ала тогава изцяло на характера и особеностите на биографията и мисленето на Хайдегер ли например се дължи неговият прочит, или нещо в произведението все пак го прави възможен? Ако е първото, ако исторически изцяло може да се обясни една творба и промените в нейното възприемане, тогава самата творба няма значение. Тя би застинала като пълна противоположност – и заедно с това точно отражение – на класиката, изкарана отвъд времето и изправена пред опасността от фетишизиране. Ако обаче е второто, т. е. ако отделната творба има значение и прави възможни различните прочити, тогава нещо в творбите иманентно им позволява да надскачат исто-

рическите си контексти. И радикалната историзация се изправя пред едно своеобразие на възможността на литературните произведения, което едновременно прави видимо и за което няма отговор и не може да тълкува. Не става дума за трансцендентна истина на творбите, такава истина би ни върнала към убедително критикуваните аспекти на класическото, коментирани в монографията. Но става дума за трансценденция, за трансцендиране, което надхвърля всяка отделна историческа ситуация, без да има (или да може да застане в) същност.

Бих искал да завърша тези редове с един въпрос. „Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер“ е голяма и силна, необходима книга, в която критиката се изправя пред класиката, за да покаже, че критическото трябва да идва преди класическото като предпазна мярка срещу заплахата от авторитарни позиции както в естетическата, така и в социалната сфера. За да е достоверна обаче, критиката не трябва да е предпоставена, тя трябва да тръгва от усилие за разбиране, което историзира и контекстуализира. Само че ако историзацията в крайна сметка демонстрира както това, че никой контекст не е достатъчен и никой контекст не може да бъде изчерпан, така и това, че някои произведения трансцендират своя исторически контекст, тогава не ни ли води критиката обратно към самите условия за възникване на класическото? Не ни ли връща разбиращата и историзираща критика към класическото, от което искаме да се откажем?

Darin Tenev, Prof.

Literary Theory Department, Faculty of Slavic Studies,
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
ORCID-ID: 0009-0009-4415-4275
E-mail: darin.tenev@gmail.com

Николай Генов, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

МЕТЕОРОЛОГИЯТА КАТО ТОПОС: „ПОЕТИКА НА НЕСТАБИЛНОСТТА“ В КОНТЕКСТА НА „МЕТЕОТОПИЯТА“

Маргарита Серафимова. *Литературата във властта на метеорологията. Климат и креативност. Поетика на нестабилността*. София: ИК „Персей“, 2025, 370 с.

През 2022 година литературният проект Future Fiction, който обещава да представя научнофантастични сюжети, способни да ни помогнат да разберем утрешния ден, публикува малък сборник, наречен *Meteotopia: Futures of Climate (In)Justice* („Метеотопия: Сюжети на климатичната (не)справедливост“). Замисълът на тази социално ангажирана книжка бе наистина мащабен; тя започва с манифест от Франческо Версо и Ана Рюше, според които „от зората на времето отношението между човека и природата [...] има две постоянни характеристики: уважение и подчинение“. През последните векове обаче „подчинението успя да прекърши уважението. Експлоатацията зае мястото на разумното управление. И науката разوماгьоса древната мистика на природата, оголвайки я за всеки, който би пожелал да се домогне до нейните ресурси“. Основен виновник за всичко това, разбира се, е капиталистическата система, която днес, в епохата на антропоцена, изглежда, „вече няма конкуренти“¹, и тази нейна неоспорвана хегемония прави въобразяването на алтернативни светове трудна, дори невъзможна, но пък за сметка на това необходима задача. Именно с това ужасно сложно начинание се захваща „Метеотопия“ – за да



се провали главозамайващо на всички възможни нива.

Целта на настоящия текст обаче не е да критикува наивния и недобре обмислен опит на Future Fiction. Той беше шрихиран само за да послужи като фон на една друга книга, която няма твърде много допирни точки с набелязания сборник, тъй като нито споделя идеологическия му патос, нито повтаря концептуалните му грешки, нито е по същество комерсиален продукт на художествена-

¹ Вж.: Verso, F., Rüsche, A. Introduction. – In: *Meteotopia*. Rome: Associazione Future Fiction, 2022, pp. 9–10. Прев. мой, Н. Г.

та литература. Става въпрос за новото литературоведско изследване на доц. д. н. Маргарита Серафимова, озаглавено „Литературата във властта на метеорологията“, което без всякакви гръмки апломби и революционни пози успява да постигне всичко онова, което „Метеотопия“ набеляза като своя цел преди няколко години – и много повече. Монографията прави това елегантно, увлекателно, достъпно – на разкошен език, с образцов стил и изобилие от прекрасно подбрани примери, което със сигурност следва да повдигне въпроса защо изобщо ѝ е необходим предоставения контекст в рамките на една рецензия.

Отговорът е кратък и някак очевиден – заради методологическите съображения. Съпоставянето на двете творби – на сборника с литературни произведения и на литературоведския текст – не цели да противопостави науката на практиката, или литературознанието на литературата, а напротив – то се стреми да открие общите посоки и да утвърди наличието на тенденции, които сякаш витаят в пространството и търсят своята реализация под различни форми и на различни равнища – доказателство както за актуалността, така и за значимостта на самата тема. Оттук и ролята на общия фокус – чрез внимателното проследяване на текстовите микростратегии, многообразните сближавания и отдалечавания – рецензията възнамерява да извърши конкретни операции върху набор от съдържателни дялове, запазвайки оценъчния си характер и избягвайки поне отчасти капана на предвидимия коментар.

По отношение на топоса – общото място – „метеотопията“ се вписва в една още по-голяма традиция на „деколонизализъм“, според която границите следва да бъдат прекрачени и заличени в перспективата на глобалните екологични

проблеми. Кои обаче са тези граници и как са изградени те? За съжаление, този въпрос остава недокрай изяснен; отговорът му, изглежда, трябва да се подразбира, което от своя страна пък следва да мотивира географския подбор на разкази от Бразилия, Индия, Ботсвана, Мексико, Нигерия, Сенегал и Филипините. Заплахата, значи, е някъде там; тя е продукт на могъщи сили, на някакъв център, който маргинализира важни локуси, като ги лишава от глас. Въздействащо твърдение, но неособено значимо предвид това, че нито става ясно какво е това „някъде там“, нито можем да си обясним как то изобщо се конструира.

Тук на помощ ни идва едно от първите открития, които „Литературата във властта на метеорологията“ прави. Общото място, топосът, е метеорологията, тъй като „метеорологичното знание не е чуждо на никого и макар и соматично често да превъзхожда действителните ни познания, всички ние като читатели и зрители на прогнозите за времето по всевъзможни медии сме доста грамотни по отношение на климатичните феномени и тяхното научно обяснение или поне сме овладели специфичния език, свързан с многообразието на валежите, атмосферното налягане, температурните амплитуди и видовете облачност“ (с. 24). „Едва ли има друга наука – отбелязва Серафимова, – която да може да се похвали с по-голяма публичност, непосредствено знание и обществен интерес“ (с. 24). Метеорологията е нашата обща основа; „нейният образен език се наложи в различни области на живота. Говорим за „разчупване на леда“, за „горещи сцени“, за „словесен порой“, за „ефект на снежната топка“, за „светкавичен удар“ и „мълниеносен обрат“. Разграничаваме хора, които сякаш „привличат гръмотевиците“ за разлика от други, които „минават меж-

ду капките“. Пожелаваме си „попътен вятър“, предупреждаваме, че който „сее ветрове, жъне бури“, сърдим се на непостоянството, с което някой се захваща за работа „от дъжд на вятър“. Мерим случващото се в живота като „с барометър“ (с. 25). Незаобиколимостта на времето като фактор, „самата зрелищност на атмосферните явления не оставят никого безразличен, нещо повече – превръщат ни с лекота в метеоролози любители, влагаци съпричастност, критичност и страст в коментарите за времето“ (с. 24). Колкото до самите граници – онова, което ни разделя, – не бива да забравяме, че те също са метеорологичен продукт, тъй като „метеорологичните прогнози играят роля също и в процеса на идентификация (индивидуална и групова). Съществува ясна политическа композиция в метеорологичния дискурс. В конкретния случай картата на България, която служи като фон на изобразяваните климатични събития, допринася за формирането на национална идентичност – така, както картата на Европа от своя страна култивира европейско съзнание“ (с. 32). Оттук произлизат и редица конфигурации на обхвата, каквито Серафимова изброява, като причисляването (приближаването) на други градове по света, обръщането към подгрупи като „любителите на зимни спортове“ или „интересуващите се от разходки в планините“ и т. н.

Метеорологията, значи, е допирната точка на въобразените общности – така, както климатичната фикция е общото място на въобразените читатели на сборника на Future Fiction, но тук се появява още една оперативна разлика, засягаща дефинициите в двете книги; „Литературата във властта на метеорологията“ прави ясно разграничение между метеорология (или науката, „която изучава моментното състояние на

атмосферата“) и климатология (или науката, която „се занимава с описание на средните величини в диахронен аспект или за определен и исторически дълъг период“, с. 26), докато сб. „Метеотопия“ смесва жанровете на научната фантастика и климатичната фикция до степен, която само усилва имперския импулс на научнофантастичното, отбелязан от Александър Попов в изследването му на дистопията². С други думи, сборникът на Future Fiction върви в някакъв смисъл срещу една от основните си цели.

Дали обаче можем да отнесем климатичната фикция към научнофантастичната традиция така, както отнасяме метеорологията към климатологията? Отношенията между двете, изглежда, са доста сложни и предполагат значителни теоретични ходове, от каквито „Метеотопията“ може би не би могла да се възползва напълно, поради което и на тази асиметрия не бива да се гледа толкова строго; макар и да е търсена по отношение на политическата програма на „Метеотопията“, тя не се налага като съществен елемент в структурата на сборника.

Не така стоят нещата по отношение на езика на творбите, част от същия този деколонизаторски поход, който „Метеотопия“ предприема, като събира множество чуждоезични творби и ги излага единствено на английски, запазвайки непреведени само няколко „самобитни“ думи, които да изпълняват функцията на екзотични текстови орнаменти в разказите. Това е безспорно едно странно и противоречиво решение, което влиза в пряк сблъсък с първоначалното намерение. В съпоставка – „Литературата във властта на метеорологията“ съвместява многообразни жанрове и произведения, като не просто ги извежда, а демонстри-

² Вж.: Popov, Al. *Zone Theory. Science Fiction and Utopia in the Space of Possible Worlds*. Oxford: Peter Lang, 2023, p. 14.

ра как самите те си взаимодействат. Така теорията на хаоса и нелинейните системи се преплитат с интимния дневник, „отворена форма, белязана от безкрайни прекъсвания и фрактури“ (с. 111), Константин Величков пресреща Николай Хайтов, разнася се ехото на грандиозни исторически битки като тази при Саламин, битката на „тримата императори“, поражението на Наполеон при Ватерло, Шипченската епопея и др. Световните истории се сливат и съполагат, а литературата ретроактивно и рефлексивно създава смесени реалности. Многообразието от езици се допълва, за да се установят концептуалните различия в думи, поговорки и фразеологизми на български, английски, френски, норвежки, португалски, турски, руски, шведски и др. Резултатът е една истинска панорама, която постоянно съблюдава фините разлики между *time*, *weather*, *Zeit* и *Wetter*; осъзнава и приема, че „в Португалия ваят *джобни ножчета* (*Está chovendo canivetes*), в Англия – котки и кучета (*It's Raining Cats and Dogs*), а във Франция – въжета (*Il pleut des cordes*)“ (с. 126–127). Казано накратко, монографията превръща богатството на различните култури в обяснителна сила, способна да премине през най-сложните езикови измерения, за да създаде пълнокръвна компаративистична картина, способна сама – и по изцяло позитивен начин – да „зададе ракурс, да създаде изследователска рамка и да приложи аналizationsонен модел, приложим и извън конкретните примери, които превежда“ (с. 49–50).

Монографията на Маргарита Серафимова е съставена от предговор, четири глави („Нестабилна вселена“,

„Човекът – вихър в бурната природа (Индивидуално и колективно преживяване на времето)“, „Искуството и климатът. Творецът и метеорите“, „Литературни прочити на времето & Метеорологични прочити на текста“), сегмент с фрагменти („Бележки извън текста“), резюме на френски език, библиография и именен показалец. Книгата е диалогична, с обем от 370 стр., отворени към изоморфността на художествения и научния разказ. Както монографията сама отбелязва, „никак не е трудно да бъдат намерени литературни произведения, които не само да са на нивото на актуалната наука, но и да изпреварват, да предугаждат, да проиграват различни научни открития. Или просто да възплътят абстрактните математически теории и категории в характери и действия, правейки ги полезни и понятни“ (с. 85–86). Всичко това е само един от многото забележителни успехи на труда, който без никакви усилия показва как, да речем, „Художникът на битки“ на Артуро Перес-Реверте прави именно това. Лекотата на стила, задълбоченият анализ, широкият поглед и безупречната теоретична подготовка показват как „Литературата във властта на метеорологията“ може да се справи с всички онези задачи, които възпрепятстват по-гръмки проекти като „Метеотопия“. Всъщност едва ли би било преувеличено да се смята, че именно книги като монографията на Маргарита Серафимова биха предоставили на екокритиката онези необходими основания, от които тя се нуждае в условията на нарастващ скептицизъм и политически натиск.

Nikolay Genov, Senior Assistant Professor, PhD

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2347-2760>

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenski Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: nk.genov@gmail.com

АВТОРИ

АЛЕКСАНДЪР ПОПОВ е главен асистент в СУ „Св. Климент Охридски“, където води курсове в областите на езикознанието, научната фантастика, утопията, дигиталната хуманитаристика и наратологията. През 2021 печели конкурса за млади учени на издателство Peter Lang, което впоследствие през 2023 публикува първата му монография – „Zone Theory: Science Fiction and Utopia in the Space of Possible Worlds“, в поредицата Ralahine Utopian Studies. Публикувал е също така изследвания в областите на екокритиката, литературната теория, постхуманизма и изкуствения интелект. Попов е дългогодишен автор и редактор в списанието за фантастика „ShadowDance“, както и член на теоретично-артистичния колектив „Космотехника“.

БИСЕРА ДАКОВА (1966). Доцент, доктор по Нова и съвременна българска литература в Института за литература – Българска академия на науките. От есента на 2016 е гост-преподавател по български език и литература в Университет Виена, Австрия. В периода януари–юни 2003: изследователска стипендия „Ернст Мах“ към Философския факултет на Университет Виена, с научен ръководител проф. д-р Алфред Пфабиган. В периода 2006–2011 преподава български език и литература в Института за славистика на Виенския университет и в Университета „Фридрих Шилер“ в Йена, Германия. Автор е на редица научни статии в специализирани периодични издания и сборници, както и на монографиите: „Яворов. Археология на автора“ (Стигмати, 2002), „Век и краевековие. Позитивизъм и декаданс в българската литература през XIX век; аспекти на ориентализма и културната идентичност“ (Карина-М, 2007), „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache“ [Неантологичният Траянов. Изличеното декадентство. За преобразенията на поетическия език] (Dr. Kovač, 2009). Преводач на голямата австрийска писателка Фридерике Майрьокер: „само ЖЕСТОКО седа“ (Ерго, 2019).

ВЕНЦЕСЛАВ ШОЛЦЕ е доктор по литературна история към СУ „Св. Климент Охридски“ с дисертация на тема „Симеон Радев в българската култура от началото на XX век“. Интересите му са в областта на литературната история, теорията на литературата, историята на културата и философията на езика.

ГЕОРГИ ИЛИЕВ защитава докторска степен през 2017 г. в секция „Теория на литературата“ в Института за литература – БАН с дисертация на тема „Отношението между епистемология и етика в литературната теория след Франкфуртската школа“. Научните му интереси са най-вече в областта на критическата теория и политическата философия.

ГЕРГАНА ГЪЛЪБОВА завършва специалност „Английска литература с творческо писане“ в Голдсмитс, Лондонски университет, и продължава обучението си в програмата „Преводач-Редактор“ в СУ „Св. Климент Охридски“. В момента е докторант в програма „Теория на литературата“ в СУ, като разглежда езика и несъзнаваното в сюрреалистичното писане. Автор на сборника с разкази „Вода за гледане“ и главен редактор на онлайн изданието за култура „АртАкция“. През 2021 г. печели

Голямата награда на 43-тия Национален студентски литературен конкурс „Боян Пенев“. През 2024 г. в неин превод излиза книгата „Слуховият рог“ на Леонора Карингтън. През 2025 г. е една от българските писателки, избрани да участват в проекта за развитие на таланти Connecting Emerging Literary Artists (CELA). Проектът събира 66 изгряващи писатели и 99 изгряващи преводачи от 11 европейски страни.

ДАРИН ТЕНЕВ е професор по теория на литературата. Преподава в СУ „Св. Климент Охридски“ и ПУ „Паисий Хилендарски“. Бил е директор на Института за критически социални изследвания към Пловдивския университет (2011–2021). Завършва Българска филология и Японистика, а след това и магистърска програма по литературознание в СУ. Специализирал е в Киото и Токио. Получава докторска степен с дисертация върху конструирането на фикционални образи и каква теория на модела е нужна за тяхното изследване. Два пъти стипендиант на японското Министерство на образованието и науката, стипендиант на Японската фондация и на Центъра за академични изследвания – София. Изнасял е лекции в Токио, Киото, Ню Йорк, Берлин, Мюнстер, Кьолн, Венеция. Има четири публикувани книги на български: „Фикция и образ. Модели“ (Пловдив: Жанет 45, 2012), „Отклонения. Опити върху Жак Дерида“ (София: Изток-Запад, 2013), „Три лекции върху Хайдегер. Модалност и индексичност в ‘Битие и време’“ (София: Изток-Запад, 2023), „Лабиринтът на модалностите“ (София: ВС Пъблишинг, 2024). Интересите му са в областта на теория на моделите, литературна теория, деконструкцията, феноменологията, психоанализата, теорията на фикцията, японската литература. Превежда от японски, френски и английски.

ЕМАНУЕЛА ЧИЧОВА е гл. ас. д-р в Нов български университет, Изследователски център за компютърна и приложна лингвистика.

ИВАН ГЕОРГИЕВ (1999, Стара Загора) е докторант по западноевропейска литература в Софийски университет „Св. Климент Охридски“ с дисертация на тема „Цитат и лайтмотив в творчеството на Томас Ман“. Интересува се от литературна теория, литературата на XX век и съвременността, културна антропология, история на идеите и творческо писане. В момента работи като редактор.

ИЛВИЕ КОНЕДАРЕВА е доктор по съвременна българска литература. В момента е главен асистент по теория и история на литературата в Нов български университет. Научните ѝ интереси са в областта на съвременната българска литература и теория на романа, автофикция в прозата и наративни теории. През 2014 г. защитава дисертация на тема „Българският роман след 1989 година: промени в поетиката“. Продължава своята изследователска работа върху културата и литературата на Прехода, като публикува статии, посветени на тази тематика. Професионално се интересува също от методика на обучението по български език и по литература.

ЙОАННА ЯНЕВА (2001, София) завършва Националната гимназия за древни езици и култури „Св. Константин-Кирил Философ“, а през 2024 г. се дипломира като бакалавър в специалност „Българска филология“ към Софийския университет „Св. Климент Охридски“. През есента на 2025 г. Й. Янева завършва и магистърската програма „Литературознание“ към същия университет. Научните ѝ интереси са в областта на античната и западноевропейската литература.

КАЛИН МИХАЙЛОВ е професор по западноевропейска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Придобива магистърска степен по български език и литература и по френски език и литература (1992) и докторска степен по западноевропейска литература (2000). Основните му изследователски интереси се фокусират върху отношенията между художествената литература и християнството, романа и квазилитературните (авто)биографични жанрове, както и взаимодействието между френските и българските литературни и културни традиции и, в по-широк смисъл, между западноевропейските и източноевропейските модели на мислене и изразяване.

МАРГАРИТА СЕРАФИМОВА (доцент, доктор на науките в Института за литература при БАН) е автор на книги за епистоларното изкуство, за ролята на местата в изграждането на смисъла, за романа на Орхан Памук „Името ми е червено“, за метеорологичните метафори, както и на многобройни статии по литературна и културна история. Интересите ѝ са свързани с диалозите между различните изкуства, литературата и знанието, хуманитарните и природните науки. Член е на Академичния кръг по сравнително литературознание (София), на Българското дружество за изследване на XVIII век и на Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique, Клермон Феран, Франция.

МАРИЯ ИГНАТОВА (2000) завършва специалност „Италианска филология“ през 2025 г. в СУ „Св. Климент Охридски“. В момента е студент в магистърска програма по „Литературознание“ в СУ. Интересите ѝ са насочени към митологичните и фолклорни елементи в литературата, като често подхожда към тях през призмата на антропологията.

Доц. д-р НАДЕЖДА АЕКСАНДРОВА преподава в Катедрата по българска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Има две монографии и редица статии, свързани с българската и балканската литература през османския период, с история на жените и половете и с история на емоциите. Първата ѝ книга е върху женския въпрос в българската публицистиката и проза на XIX век, а втората се занимава с преплитането на литературни мотиви и трансфера на идеите в Османската империя във връзка с образа на платената султанска войска – еничарите. Д-р Александрова е специализирала в Будапеща, Букурещ, Истанбул и Кьолн. Участва в международни проекти по европейската програма COST, както и в мрежата за мобилност CEEPUS. Тя е асоцииран член на Центъра за академични изследвания в София, заместник-председател на Българското общество за проучване на осемнадесети век и член на редколегията на изданията „Women Writers in History“ (de Gruyter Brill) „Studies on Philosophy, Intellectual History, Arts, Sciences“ (Brepols), на българското списание „Дългият осемнадесети век“ и на сръбското „Книженство“.

НЕВЕНА МИХОВА е главен асистент в секция „Литература на Българското възрождане“ в Института за литература при Българската академия на науките (2023), доктор по българска литература (2020), магистър по славянска филология (2003). Защитила е дисертационен труд на тема „Функционални аспекти на жанра и стила в публицистиката на П. Р. Славейков“. Изследователските ѝ интереси са в областта на българската възрожденска публицистика и журналистика, с фокус върху социално-икономическите концепции, литературните връзки и културните идентификации.

НИКИТА НАНКОВ (1956, София) е българо-американски компаративист с докторат по американска и българска литература и сравнително литературознание (Институт за литература, БАН, 1989/1993) и PhD по сравнително литературознание и руска литература (двоен PhD, Indiana University, Bloomington, САЩ, 2006). Научните му интереси са интердисциплинарни: литература, философия и изобразителни изкуства. Негови статии и книги са публикувани в България, САЩ, Канада, Обединеното кралство, Италия, Холандия, Русия и Хърватия. Той е и писател, рисувач и дизайнер на художествените си книги. Публикува рисунки и карикатури, участва в карикатурни изложби в България и другаде. Научни книги: „В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград“ (София, 2001) и „Postmodernizam i kulturni izazov“ [Постмодернизъм и културни предизвикателства] (Загреб, Хърватия, 2004). Художествени книги (проза, поезия, книги за деца): „Празни приказки“ (2000), „Триднев“ (2002), „Ето така“ (2004), „Обреченост на думите. Три и половина кратки поеми за любовта“ (2007), „Най-понякога. Малки приказки и за големи, големи приказки и за малки“ (2007), „Аметисти & Ахати“ (2018).

НИКОЛА СТОЯНОВ (1994, Варна) е български художник, философ и преводач, работещ в полето между изкуство, технология и критическа теория. Завършил е философия на технологията в Университета на Съсекс, Великобритания. Публикува на български и английски език — сред издателите: Simulacrum: Journal for Art & Culture (Амстердам), „Литературен вестник“ и „Studia Litteraria Serdicensia“. Като художник изложбената му дейност е представяна в България и чужбина, сред които „Картички и контрабанда“ (ReBonkers, Варна, 2023), „Натюрморт“ (Гюте институт София, 2023) и „Латентно пространство“ (Doza Gallery, София, 2022). В съчетание с творческата си дейност Стоянов се утвърждава и като теоретик и преводач в области като психоанализа, кибернетика, спекулативна философия и теоретичните фикции.

НИКОЛАЙ ГЕНОВ е доктор по теория на литературата и главен асистент в Института за литература при БАН. През 2017 г. завършва специалност „Българска филология“ в СУ „Св. Климент Охридски“, а през 2018 г. – магистърска програма „Литературознание“ в същия университет. Защищава дисертационния си труд през 2022 г. във Факултета по славянски филологии. Изследователските му интереси са в областта на научната фантастика, дигиталните медии и видео игри. Автор е на книгата „Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката“ (2022). Негови текстове са публикувани в различни списания, сборници и електронни платформи.

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ (1982, София) е доктор по западноевропейска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ с дисертация на тема „Поезията на испаноамериканския авангардизъм между двете световни войни (кризи и трансформации в творчеството на Висенте Уидобро и Сесар Вайехо)“. Интересува се от испанска, френска и американска литература от XIX и XX в. Сред превежданите от него автори са Мигел де Унамуно, Габриел Миро, Антонио Мачадо, Рикардо Мוליначи, Елена Понятовска, Мартин Луис Гусман, Алсидес Аргедас и др. Има опит като журналист, редактор и рецензент.

ПЛАМЕН АНТОВ (1964) е проф. д. н. в Института за литература към БАН, поет, писател. Автор на повече от 200 научни публикации и на няколко монографични изследвания: върху българския постмодернизъм (2010, 2016), Яворов и Ботев (2009), Емилиян Станев и Мартин Хайдегер (2019–2021), „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганю“ (2021), Българското възраждане и Западната Модерност (2024), както и на 15 книги с поезия, разкази, пиеси и фрагменти. Съставител на научните сборници „Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015), „Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“ (2017), „Магическият реализъм“ (2019). Член на Българско общество за проучване на XVIII век, Академичен кръг по сравнително литературознание и Сдружение на български писатели. Носител на национални награди за поезия, драматургия, есеистична проза и белетристика.

Гл. ас. д-р РЕБЕКА ДЖИЛИ е русист в Института за литература – БАН. Тя е родена в Италия през 1994 г. Изучава чужди езици и литература в университета в Пиза, където получава бакалавърска (2016) и магистърска степен (2018). През 2019 г. специализира руска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Темата на нейната дисертация засяга културната памет и особеностите на мемоарната проза на княз И. М. Долгоруков, поет, мемоарист и драматург от края на XVIII и началото на XIX век. В сферата на научните ѝ интереси са автобиографичното писане и свързаната с него проблематика, *memory studies*, история на емоциите в литературата, медицината и литературата, сравнението на различната рецепция на културни кодове и литературни феномени в руската литература и в литература на други европейски страни.

РЕГИНА КОЙЧЕВА (1974) е гл. ас. в Института за литература при БАН. Разработва интердисциплинарното поле между палеославистиката и теорията на литературата. Основният ѝ изследователски обект са оригиналните старобългарски песнопения от IX и началото на X в., върху които има редица изследвания с теоретичен, литературноисторически и лингвистичен профил. Заедно с проф. д. ф. н. Анисава Милтенова е съставител и редактор на сборника „Смъртта и погребението в юдео-християнската традиция“ (“*Studia Mediaevalia Slavica et Byzantina*”, том 1), ИЛ–БАН: ИЦ „Боян Пенев“, 2011. Завършила е българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Ирмоси и словесни структури в триодните канони на Константин Преславски“, с научен ръководител проф. д. ф. н. Георги Попов, е защитена през 2005 г. (Повече за Р. Койчева: <http://ilit.bas.bg/bg/koicheva-regina.html>.)

САМУИЛ РАДИЛОВ (2001) е магистрант по литературознание (2025) в СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите му са свързани с проблемите на реализма и епическите форми, както и с рецепцията на западноевропейската литература в марксисткото литературознание. Автор е на статии, коментиращи формално-естетическите отражения на идеологията върху художествените текстове и подходите в интерпретацията им.

СИЛВИЯ НИКОЛОВА е родена през 2001 г. В момента изучава литературознание в СУ „Св. Климент Охридски“. От 2023 г. участва в проекта „Живописна България. Литературни маршрути“. Научните ѝ интереси са в областта на българската литература, сравнителното литературознание. Обект на занимание представляват културноисторическата фигура на денди и проявленията на декадентската естетика.

СТЕФАН ГОНЧАРОВ е доктор по Теория и история на литературата със степен от СУ „Св. Климент Охридски“. Дисертацията му е посветена на историята, теорията и практиката на аудио-визуалния есеизъм. В същия университет завършва бакалавър по Скандинавистика и магистър по Изкуства и съвременност. Изследователските му интереси са в областта на медийната теория, психоанализата, спекулативна фантастика и киното. Занимава се и с кинокритика, като редовно пише статии за онлайн платформата на „Българско кино общество“.

ХРИСТО ХРИСТОВ ТОДОРОВ (1988) е главен асистент в Института за литература при Българската академия на науките. Интересите му са в областта на старогръцката литература, литературната теория, теорията и практиката на превода. Автор е на книгата „Три студии върху древногръцките учения за ритъма“ (2024) (<https://philol-forum.uni-sofia.bg/library/experior/exp6/>).

ЯКИМ ПЕТРОВ е докторант към катедра „Културология“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Завършва бакалавър „Културология“ и магистърската програма „Изкуства и съвременност (XX–XXI век)“. Научните му интереси са в полетата на съвременната философия, психоанализата и историята на идеите.

ЯНИЦА РАДЕВА е доктор по литература. Автор е на монографията „Обетован кръг. Времена и пространства в поезията на Иван Теофилов“, на стихосбирките „Друг ритъм“ (2003) и „Кошерът на думите“ (2012), както и на романите „Бонбоньерата“ (2011), „Сезонът на Йоана“ (2015), „Пътят към Тива“ (2017), „Поздарви от Хадес“ (2020), „Годината, която започна в неделя“ (2024). Научните ѝ интереси са в областта на съвременната българска литература. Има публикации по въпросите на книгоиздаването и върху пространствата на принуда и литературния им образ през Възраждането.

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 9

Съставители Николай Генов, Пламен Антов

Корица и оформление Пламен Антов

Предпечат Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 32.25

тираж 60

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД