

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 презряно 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 кухнята 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 деперсонализираните 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 пътската 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, проигрива 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: Анупис, 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