

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 смисълово забуляване, 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 отявляено „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 тътрзуена с вџе 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 тџтрат през гората по нана-
долнището „някакџв много голям човек“, който се удря в дърветата и кџнти. –
И тук думата взема разказвачџт/автор, разположен някџде извџн затворе-
ното „вътрешно пространство“ на художествения текст, по средата между
фикцията на разказа и извџнфикционалното, лично, мемоарно-публицис-
тично свидетелстване (двата дискурсивни модуса се претопяват в този на
сказителя⁹). От „свое“ име той обяснява как преди години навсякџде при
голяма тџржественост се вдигали паметници на Сталин, после времената
се сменили и сега започнали да ги махат. „В гџсто населените места памет-
ниците се махаха нощем, а там, дето бе по-слабо населено, хората вършеха
тая работа през деня“. Тџкмо тџкџв е конкретният случай – и с това скобата
е затворена, влиза се отново вџв фикцията на разказа: „Селяните го бяха
вързали сџс синдџири за шията и кравите го тџтреха 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 Терминџт, произхождащ от руската фолклористика и възприет от руско-сџветската литературна теория, е отнесен кџм сказовото повестуване на Радичков от Енчо Мутафов. За отбелязване е, че това става едва вџв втората му, самостоятелна книга за писателя (*Бџди невероятен. Книга за Радичков*, София: Свободно поетическо общество, 1998); в по-ранния литературно-критически очерк, сџвместно с Димитџр Стайков (от 1986), понятието отсџства.

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, пощръкнели крави и спор дали причина за пощръквяването 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 емоцията 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 „Свирепостта“ (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 „Свирепостта“ 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 опре 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 летене“ (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 *pro* 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 otkrивателските tarseniyа na Froyd. – V: É. BENVENISTE. *Ezikat i chovekat*. София: Наука и изкуство, 1993, s. 81–93.]

БЛАНШО, М. *Предстоящата книга*. София: Критика и хуманизъм, б. г. [BLANCHOT, M. *Predstoyashтата 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. *Povtorenje i satvorenje. 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 poetichеско 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