

Гергана Гълъбова, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

MISE EN ABYME И РЕКУРСИЯ В „СЛУХОВИЯТ РОГ“ НА ЛЕОНОРА КАРИНГТЪН

Резюме. Настоящият доклад анализира романа „Слуховият рог“ на Леонора Карингтън през концепциите за автотекстуалност, *mise en abyme* и рекурсия. Вдъхновено от поетиката на Радосвет Коларов, изследването проследява как повтарящи се визуални и наративни елементи изграждат саморефлексивна структура, в която всяко ново смислово ниво възниква чрез трансформация на вече познати мотиви. *Mise en abyme* функционира не само като вмъкване на разказ в разказа, но и като механизъм за разколебаване на границите между различните слоеве на текста, докато рекурсивните структури създават фрактално усещане за свят, който се самосъздава. В този контекст „Слуховият рог“ се разглежда като микрокосмос на по-широка автотекстуална практика, видима и в други литературни и визуални произведения на Карингтън. Анализирани са многообразни прояви на *mise en abyme*, включително различните образи на намигащата монахиня, гатанките, които отразяват събития в наратива, спускането на Мариан Ледърби *en abyme*, където тя среща множество версии на себе си. Изследването аргументира, че повторението в творчеството ѝ не е механично, а продуктивно — форма на „дискурсивно желание“, чрез което текстовете разгръщат нови смисли и взаимовръзки.

Ключови думи: Леонора Карингтън, „Слуховият рог“, *mise en abyme*, рекурсия, автотекстуалност

Творчеството на Леонора Карингтън е изключително плодотворно за изследване през призмата на автотекстуалността, въведена от Радосвет Коларов, тъй като повтарящите се мотиви са характерни както за визуалните, така и за литературните ѝ произведения. Творбите на авторката изобилстват от повтарящи се образи и символи, които размиват границите между писането и живописата, създавайки това, което Коларов описва като „мнемоническата рамка“, в която всяко ново произведение възбужда, трансформира и влиза в диалог с предишни творби на даден автор¹. Фигурата на хиената е показателен пример: тя се появява като централен, трансгресивен персонаж в разказа на Карингтън „Дебютантката“ и отново в известния ѝ автопортрет (*Self-Portrait, Inn of the Dawn Horse*), където художничката е изобразена заедно с хиена. По подобен начин образа на жената (и по-често – на старичката,

¹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 7.

на вещицата) и сюрреалистичната трансформация на домашния уют се преработват многократно в картините и текстовете на Карингтън, включително и в „Слуховият рог“.



фиг. 1. *Self-Portrait, Inn of the Dawn Horse*

Тази автотекстуална практика става особено очевидна, когато се разглежда взаимодействието между мемоара *Down Below*, придружаващата го картина под същото име и последващата преработка на събитията в „Слуховият рог“. Както отбелязва Ана Каролина Магалийш Салви:

Докато *Down Below* е пряк разказ за преживяването, „Слуховият рог“ представлява неговото преосмисляне... позоваващо се на алхимичният език, толкова скъп за творчеството на Карингтън. Картината, от друга страна, е представена като допълващ визуален разказ за преживяването, фокусиран върху различните фрагменти и същности в сцената.²

Чрез постоянното повтаряне, пречупване и трансформиране на установения си лексикон от образи (както литературни, така и визуални) Карингтън затвърждава идеята на Коларов, че творбите на даден автор могат да се разглеждат като „продуктивни ядра, излъчващи креативна енергия в полето на авторовото творчество“³. Това не е просто копиране, а разгръщане на „дискурсивното желание“, което вплита нишките на нейните творби в дълбоко взаимосвързана мрежа, която никога не остава статична⁴.

Творческият свят на Карингтън е едновременно фрактален и диалогичен, поддържан от непрекъсната интертекстуалност – той отразява

² SALVI, A. Working through trauma and self-writing in Leonora Carrington's *Down Below*. – *Artelogie*, 22, 2024, p. 2.

³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 9.

⁴ Пак там, с. 45.

принципа, че „новото е винаги връщане към старото“⁵. „Слуховият рог“ може да се разглежда като микрокосмос на автотекстуалната практика на Карингтън. Романът илюстрира как нейното творчество непрекъснато се самореференцира, трансформира и отразява чрез повтарящи се мотиви и наративна рекурсия. Именно затова настоящият доклад разглежда как различни форми на *mise en abyme* и рекурсия действат в книгата „Слуховият рог“ на Леонора Карингтън, като илюстрира способността на тези похвати да наслояват смисловата тъкан на текста чрез вложени, самореференциални структури и повтарящи се ключови разказни елементи.

Терминът „*mise en abyme*“ (в превод „поставяне в бездната“) се корени в хералдиката, където обозначава вмъкването на малък щит в по-голям, като всеки от тях носи една и съща емблема – визуален похват, символизиращ както повторение, така и вложеност⁶. Тази идея за вътрешно дублиране по-късно е адаптирана от Андре Жид, чиято ключова записка от 1893 г. описва как едно литературно или художествено произведение може да съдържа в себе си умалена версия, която отразява, коментира или пренася структурната логика на цялото произведение⁷. Следователно се смята, че Жид първи употребява термина в литературознанието, за да опише саморефлексивността, структурната аналогия и отношенията между частите и цялото в произведението.

През 1950 г. Колд-Едмонд Мани разгръща идеите на Андре Жид за *mise en abyme*. За Мани функцията на този похват се простира отвъд простото огледално отражение и обхваща потенциално безкраен набор от „интерпретации“, формиращи безкрайна бездна от отражения⁸. Тази метафора на безкрайните отражения, на безкрайната рекурсия – на поредица вградена в поредицата – се превръща в отличителен белег на концепцията за *mise en abyme* в по-късната литературна теория.

Решаваща стъпка в теоретизацията на *mise en abyme* е направена с влиятелното изследване на Люсиен Даленбах *The Mirror in the Text* (1977), което систематизира похвата в различни типове и предлага изчерпателен критичен речник. Даленбах предлага следната дефиниция: „*mise en abyme* е всяко вътрешно огледало, което отразява цялото повествование чрез просто, повтарящо се или „измамно“ (или парадоксално) дублиране“⁹. Той идентифицира три основни форми на *mise en abyme*: просто дублиране, при което вграденият елемент директно отразява цялото; безкрайно дублиране, при която структурата рекурсивно се повтаря до безкрай; и апоретично дублиране – парадоксална поредица, която се опитва да вгради в себе си разказа,

⁵ Пак там, с. 2.

⁶ FRANCE, P. *The New Oxford Companion to French Literature*. Oxford UP, 1995, p. 532.

⁷ MACEY, D. (ed.). *Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin, 2001, p. 256.

⁸ MAGNY, C.-E. *Histoire Du Roman Français Depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950, pp. 268–270.

⁹ Ibid., p. 36.

в който е вградена.¹⁰ За Брайън Макхейл *myse en abyte* е мощен структурен и когнитивен похват в литературата, пряко свързан с рекурсията чрез повтарящото се, самоподобно вграждане на наративни или тематични елементи¹¹. Той свързва похвата и с въздействието му върху читателя: „*myse en abyte* разклаща структурата на репрезентацията, отваряйки епистемологична „черна дупка“, която поглъща сигурността... предизвиква у читателя чувство на световъртеж, сякаш се вижда в бездната“¹². Това определение е особено подходящо, предвид че в рамките на сюрреалистичната традиция тези структури предизвикват усещане за психически и естетически смут, размивайки границите между наративните нива, субекта и обекта, сюжетната „реалност“ и въображението на персонажите – като по този начин поставят под въпрос кохерентността на наратива и на идентичността.

В рамките на настоящия доклад *myse en abyte* в сюрреалистичното писане ще бъде разглеждан като механизъм за изследване на играта между различните сюжетни слоеве, дестабилизацията на причинно-следствените връзки и отношенията „въображение“ – „реалност“, които са централни за сюрреалистичната естетика. Тази теоретична основа поставя *myse en abyte* на пресечната точка между структурното повторение, рекурсията и мета-фикционалната заигравка, като предлага нюансиран инструмент за анализ на начина, по който текстовете отразяват, изследват или подкопават собствените си форми.

Намигващата монахиня

Романът на Леонора Карингтън „Слуховият рог“ (написан през 50-те години на XX в., публикуван през 1976 г.) на пръв поглед е сюрреалистична история за възрастни дами, чието действие се развива в ексцентричен старчески дом. Деветдесет и две годишната главна героиня Мариан Ледърби е изпратена в дом за възрастни хора – унижение, което тя посреща с подривен хумор – „Скъпи ми Галахад, не ми разправяй глупави лъжи. Изпращате ме в дом за възрастни жени, защото ме смятате за отблъскваща злонравна старица, и смея да твърдя, че по вашия изкривен начин имате право“¹³. Институцията се оказва портал към редица чудати приключения, включващи тайни общества, алхимични експерименти, митични поеми, намигващи монахини и върколаци, дори глобален катаклизъм. Самият разказ не се поддава на условности: не е разделен на глави и съчетава множество форми (писма, стихотворения, заклинания), като действието се развива от гледната точка

¹⁰ DÄLLENBACH, L. *The Mirror in the Text*. Translated by Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. p. 35.

¹¹ McHALE, B. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987, p. 114.

¹² McHALE, B. Cognition en Abyrne: Models, Manuals and Maps, Partial Answers. – *Journal of Literature and the History of Ideas*, 2006, Vol. 4, No. 2, p. 177.

¹³ КАРИНГТЪН, Л. *Слуховият рог*. София: Колибри, 2024, с. 28.

на главната героиня Мариан. Близко тридесет страници от романа – почти една пета от текста – се състоят от вградени документи (писма и разказ в разказа). Този стилистичен колаж създава ефекта на *mise en abyme*, като текстовете в текста започват да направляват външния разказ.

Една от първите улики, че „Слуховият рог“ ще бъде автореференциален разказ, се появява, когато Мариан пристига в Сияйния дом. Институцията, управлявана от загадъчния д-р Гамбит и Братството на Кладенеца на светлината, е украсено с причудливи произведения на изкуството. Вниманието на Мариан е привлечено от картина на монахиня с „много странно и злобно лице“¹⁴, която сякаш ѝ намига.

Лицето на монахинята от маслената картина беше толкова странно осветено, че тя сякаш ми намигаше, но това едва ли беше възможно. Сигурно е била сляпа с едното око и художникът е предал реалистично този неин недъг. Въпреки това мисълта, че ми намига, си остана: тя ми намигаше със смущаваща смесица от подигравка и злонамереност.¹⁵

Необичайната картина очарова Мариан. Тя спонтанно започва да плете сложна предистория за тази мистериозна намигаща монахиня. Мариан си представя името и самоличността на монахинята:

Дори ѝ дадох име, като го запазих само за себе си. Нарекох я Доня Росалинда Алварес де ла Куева, хубаво дълго име, съвсем испанско. Представях си, че тя е игуменка на огромен бароков манастир в самотна и пуста планина в Кастилия. Манастирът се наричаше „Ел Конvento де Санта Барбара де Тартар“, говорело се, че там брадатата покровителка на Лимбо си играела под земята с некръстените деца.¹⁶

Това фантастично отклонение е първият пример за *myse en abyme*: Мариан е вмъкнала миниатюрен измислен разказ (историята на игуменката и манастира) в основния сюжет. Всъщност обаче това се оказва обикновено „намигване“ към това което следва в наратива. Измисленото от Мариан мимоходом се оказва, че изобщо не е произволно, а учудващо точно префигуриране на подсюжета на романа. С напредването на историята Мариан (и читателят) открива ръкопис, който разкрива историята на институцията. В него важна фигура заема игуменка на име Доня Росалинда Алварес Круз делла Куева – име, което отговаря на уж измисленото от Мариан такова. Според ръкописа тази игуменка на манастира „Санта Барбара де Тартар“ от XVIII в. е ръководила манастир на мястото, където се намира Сияйния дом, и се е занимавала с окултизъм. Вероятността Мариан да е отгатнала това сложно име и контекст случайно, е практически нулева; вместо това Карингтън предполага сюрреалистично размиване на сюжетната реалност

¹⁴ Пак там, с. 40.

¹⁵ Пак там, с. 40–41.

¹⁶ Пак там, с. 58.

и въображението на персонажите. Актът на Мариан да назове нарисуваната монахиня, предусеща *истината*, сякаш интуицията ѝ или самата картина канализират скритата история. Сякаш историите се развиват паралелно, а не линейно. Този рекурсивен цикъл създава усещането, че самият текст знае собствените си тайни: по-малкото повествователно огледало (причудливото изобретение на Мариан) отразява по-големия разказ (разказаното в ръкописа), което пък ще видим, че отразява прогреса на „Слуховият рог“.

Не е изключено Карингтън, която е художничка, да се позовава и на живописната версия на *mise en abyme* – картина в картината – поставяйки картина в историята с цел тя да отразява вложения сюжет. Намигващата монахиня буквално „намига“ на читателя, за да му сигнализира, че има скрито знание, което трябва да бъде разкрито. Вече стана ясно, че към средата на XX в., когато е писан „Слуховият рог“, понятието *mise en abyme* е било достатъчно разпространено. Освен това концепцията вече е изследвана в живописата и илюстрацията, особено в произведения като „Las Meninas“ (1656) на Веласкес и рекурсивните композиции на Мориц Корнелис Ешер (1898–1972). Макар да не споменава *mise en abyme* конкретно, тя често изразява открито интереса си към огледалните техники. Нейната биографка Джоана Мурхед отбелязва, че Карингтън пише цели изречения наопаки върху картините си, което изисква буквално огледало, за да бъдат прочетени. Например картината на Карингтън от края на 60-те години *Play Shadow* съдържа „думи и дори цели изречения... в характерния ѝ огледален почерк“¹⁷.

Пророчески стихотворения

Докато Мариан и нейните спътнички разследват странните събития в дома, те се сблъскват с различни текстове и послания, които функционират като пророчества – друга форма на *mise en abyme*, при която текст в рамките на историята предсказва (и по този начин отразява) бъдещите събития в самата история. В един момент Мариан получава поредица от мистериозни гатанки, дадени ѝ от Кристабел, които приличат на пророчество. Тези гатанки са богати на сюрреалистични образи, като най-яръкият е този на Сефира, скрит в стиховете „Веднъж във живота на камък и хълм / летя като птица, но птица не съм“¹⁸. Мариан не може да ги разшифрова напълно, когато ги чете за първи път; те изглеждат като безсмислици или съновидения. С напредването на разказа обаче всичко, описано в „пророчествата“, се сбъдва, подобно на описаното в житието на доня Росалинда.

В житието на Росалинда се разказва, че тя забременява и в своите „предсмъртни“ мъки, които могат да се разглеждат и като родилни, тя

¹⁷ DOWNES, A. Joanna Moorhead on the Rebel Visionary Leonora Carrington. – *OCULA*. 18.07.2024: <https://ocula.com/magazine/spotlights/joanna-moorhead-leonora-carrington-newlands-house>

¹⁸ КАРИНГЪН, Л. *Слуховият рог*, с. 157.

набъбва „до такива чудовищни размери, че приличаше на малък кит и бе почерняла като въглен“ преди да експлодира, раждайки крилато същество (наподобяващо Купидон, като това може да се разглежда като препратка към Венера, която ражда Купидон)¹⁹. Монахините от манастира възприемат малкото крилато момче като ангел, който след това отлита в кулата и изчезва. Макар голяма част от тези случки да звучат налудничави, те винаги се оказват взаимосвързани. Близко до кулминацията на „Слуховият рог“ основният сюжет пресъздава образите, представени в житието и в гатанките. Порутената кула в имота, която някога е принадлежала на манастира Санта Барбара де Тартар, е сполетяна от катаклизъм. Мариан и нейните спътници стават свидетели на огромно земетресение; те наблюдават как стените на кулата се разцепват „като счупено яйце“ и от тях излиза „крилато същество, вероятно някаква птица“.²⁰ Земетресението и образът на счупеното яйце необичайно повтарят сцената на взривоопасното раждане в разказа на игуменката (дори до детайла на яйцето, напомнящо за разцепването на утробата). Не само това, но и фигурата, която се появява от счупената кула, се предполага, че е именно съществото, което е родила Росалинда – Сефира.

Всъщност тези огледала към основния сюжет обслужват функцията на пролепис – те очакват развитието на сюжета като загатват за различни аспекти от него. Това създава усещането за детерминизъм в хода на действията. Персонажите в крайна сметка разбират, че са участници в грандиозния сюжет, който старият ръкопис очертава. Тук се сблъскваме и с една от основните идеи на сюрреалистите за способността на сънищата да разкриват прикрити истини, репресирани желания и алтернативни начини за възприемане на реалността. Бретон дори отбелязва в своя първи Манифест, че „когато Сен Пол-Ру заспивал, карал да поставят на вратата на къщата му табелка „ПОЕТЪТ РАБОТИ“²¹. Книгата сякаш сънува себе си, разкривайки собствените си тайни и подтиснати желания.

Поставяне в бездната: среща със себе си

Най-буквалната реализация на *mise en abyme* в романа е кулминационното спускане в бездната. След земетресението Мариан и другите възрастни дами (последователно) се впускат към подземието на напуканата кула в Ада.

– Това е Адът – обясни тя с усмивка. – Но Адът е само термин. Всъщност това е утробата на света, откъдето произлизат всички неща.²²

Читателят преживява случващото се от гледната точка на Мариан.

¹⁹ Пак там, с. 130.

²⁰ Пак там, с. 173.

²¹ БРЕТОН, А. Два манифеста на сюрреализма. София: ЛИК, 2000, с. 19.

²² КАРИНГТЪН, Л. *Слуховият рог*, с. 178.

В подземието всяка от обитателките на дома се разцепва и в един чудесен сюрреалистичен обрат всяка от тях среща себе си. Карингтън представя тази последователност с умишлено дезориентиращи промени в перспективата, за да внуши, че Мариан е едновременно себе си и се вижда като друга. Мариан се натъква на възрастна жена, която спокойно разбърква казан. След миг Мариан осъзнава, че гледа себе си – или по-точно друга версия на Мариан Ледърби.

– Коя от двете ни е наистина „аз“? – попитах я на глас.

– Това е нещо, което трябва да решиш първо ти – отвърна тя. – Когато решиш, ще ти кажа какво да правиш... Всъщност искаш ли аз да реша коя от нас е аз?

Тук си помислих, че тя е много по-интелигентна от мен, и креснах:

– Да, госпожо, ще ви помоля да решите, понеже тази вечер мислите ми не са толкова ясни, колкото обикновено.²³

След блестяща употреба на разказа от първо лице азът в текста изведнъж не е оригиналният разказвач Мариан, а нейният двойник:

С вик на ужас скочих право във връщата супа и се вцепених, агонизирайки редом с моите спътници в бедата – един морков и две глави лук.

Последва мощен грохот и ето че аз вече стоях пред тенджерата и бърках супата, в която виждах собственото си месо как ври весело на повърхността, сякаш е говеждо.²⁴

При сблъсъкът на двете Мариан те създават *mise en abyme* на идентичността – едно „аз“ среща себе си, едно „аз“ вижда „аз“. В този момент се появяват огледала, за да подсилят темата. На стената на пещерата виси парче полиран обсидиан, което служи за огледало, и „новата“ Мариан се оглежда в него: „Погледнах в огледалото. Първо видях лицето на игуменката на „Санта Барбара дел Тартар“, която ми се усмихваше подигравателно. Тя избледня и тогава видях огромните очи и пипала на Пчелата майка, която ми намигна и се преобрази в собственото ми лице“²⁵. Сцената с огледалото наслоява множество идентичности: исторически, лични, митични. Централната фигура (Мариан) е поставена „в бездната“ на огледалото, безкрайно регресираща през различни същности – точно както предполага терминът *mise en abyme*. Трите лица под-сказват за троица от взаимосвързани азове: игуменката – историческа фигура, представяща миналото; Пчелата майка – митично присъствие, свързано с космическата и духовната трансформация; и Мариан – настоящият аз, който трябва да интегрира тези идентичности. Редуващите се намигвания подсилват идеята за смяна на перспективите (а и препращат към картината на монахиня-

²³ Пак там.

²⁴ Пак там, с. 180.

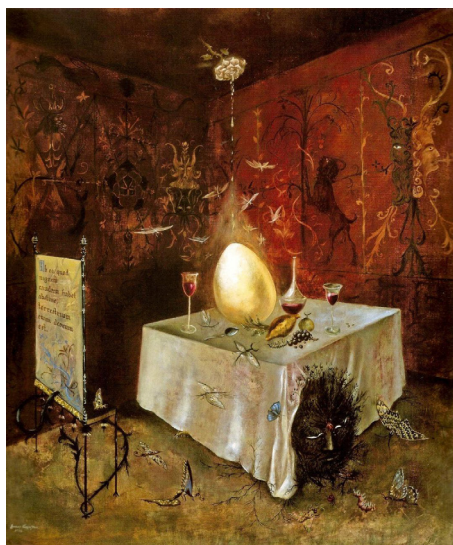
²⁵ Пак там, с. 181.

та), сякаш самото огледало дразни Мариан с различни версии на реалността.

Пчелата майка е повтаряща се фигура в романа – служи като символ на матриархалната власт и трансформацията. В целия роман „Слуховият рог“ пчелите се появяват в значими моменти, често свързани със скрито знание. Пчелата майка се свързва с божественото женско начало и алхимичната мъдрост. Възприемайки Пчелната майка като част от собствената си огледална идентичност, Мариан се свързва с по-голяма, древна линия на женска сила.

„Ab Eo Quod“ и алхимичната символика

Заниманията на Карингтън с алхимични и символични образи са очевидни не само в „Слуховият рог“, но и в нейното визуално изкуство. „Ab Eo Quod“ е картина на Карингтън от 1956 г., на която от златна роза капе животворна вода върху златно яйце.



фиг. 2. *Ab Eo Quod*

Символиката в тази картина е тясно свързана с образите от романа, особено с пасаж, описващ игуменката, в който розата е описана като тайна, свързана с преобразяването и божественото: „Розата означава тайна, а красивата Роза е тайната на Великата Дама; Кръстът означава разделянето или съединението на Посоките, това означава името на игуменката Росалинда Алварес Крус де ла Куева“²⁶. Откъсът, който виждаме на латински („Ab eo, quod nigram caudam habet abstine, terrestrium enim deorum es“), се появява в същия пасаж в „Слуховият рог“; той е взет от алхимичен текст от XIV в. Надписът би могъл да се преведе като

²⁶ Пак там, с. 97.

„Не докосвай онова, което има черна опашка, защото принадлежи на земните богове“. Цитатът присъства и в картината на Карингтън от 1956 г. „Ab Eo Quod“.

Златната роза в „Ab Eo Quod“ символизира съвършения духовен учител, който улеснява съзряването на яйцето – сърцето на ученика – чрез непрекъснато духовно изливане. Тази образност отразява алхимичните традиции, в които розата олицетворява просветлението и преобразяването – тема, която отеква и в „Слуховият рог“, особено в рекурсивната структура и пътуването на Мариан през бездната. Процесът на съзряване на яйцето под влиянието на розата отразява трансформацията на Мариан, която абсорбира и отразява мъдростта, заложена в многобройните структури на романа. Връзката между текста и картината подсказва, че Карингтън съзнателно се занимава с тези алхимични идеи под различни форми, създавайки мрежа от автотекстуални произведения, които взаимно се обогатяват.

Рекурсивни структури

И рекурсията, и *myse en abyme* работят на принципа на вложеност и повторение в текста, като често дори се припокриват. Съществува обаче важно разграничение, което задължава паралелното им изследване. Често *myse en abyme* предполага статичност – част от сюжета бива отразен, без това задължително да води до структурна или смислова трансформация. При рекурсията обаче повторението може да бъде и динамично. При нея съдържанието не задължително се повтаря или вгражда в себе си, а би могло да се променя, като генерира нови знания при всяко свое повторение. В книгата *Language and Recursion* се подчертава, че именно рекурсията създава възможност за изграждане на йерархични структури със „себеподобност“ („self-similarity“), където всяко ниво отразява цялото, но с нюансирана промяна.²⁷ Рекурсията, следователно, може да се разглежда като възможност за отваряне на дискурсивно пространство, в което символи, теми и образи се връщат често с променен облик и нова роля. Рекурсивните процеси позволяват не само повторение, но също и „влагане“ (*embedding*) на един елемент в друг от същия тип, което дава възможност за нови връзки, абстракции и смисли.²⁸ Тази логика на вложеност, самосъздаване и цикличност е напълно присъща на структурата и смисловата тъкан на романа „Слуховият рог“, където всеки повторен символ или мотив се връща, обогатен със „знание“, придобито от миналите свои проявления.

Първият обект, в който тази рекурсивна логика се проявява, е самият слухов рог (назован още слухова тръба). Неговата значимост е загатната още в първото изречение от романа: „Вероятно Кармела бе предвидила част

²⁷ LOWENTHAL, F. & LEFEBVRE, L. (eds.). *Language and Recursion*. New York: Springer, 2014, с. 14.

²⁸ Ibid., с. 17.

от последствията, след като ми подари слуховата тръба²⁹. В хода на сюжета слуховата тръба функционира като предмет, който буквално усилва звука на скритото – но и метафорично разширява границите на реалността. Слуховият рог активира сюжета, като едновременно предава информация и преобразява възприятието на героинята. Тази двойственост на тръбата – като материален предмет и като символ – го превръща в рекурсивна структура. Рогът е не само вход към историята, но и огледално устройство, през което разказът сам се „чува“ и преосмисля. Той усилва не само звуци, а и наративи – особено онези, които биха били потиснати в патриархалния ред: гласовете на възрастните жени, на митичните фигури, на въобразяемото. Рекурсията тук се изразява в това, че слуховият рог е средство и послание. Той е обектът, който прави сюжета възможен.

Вторият важен за сюжета обект е Свещения Граал, който се появява два пъти в наратива, с различен контекст, но с рекурсивна функция. За пръв път Граалът се споменава в житието на доня Росалинда Алварес Круз де ла Куева. В този вложен разказ Граалът е мистичен съд, съхраняван в манастира „Санта Барбара де Тартар“, който игуменката използва в своите езотерични ритуали. Образът на Граала изчезва от наратива за дълъг период, оставайки като странна, полуфантастична фигура, закрепена в митологичното минало на мястото. Обектът, който първоначално е част от вмъкнат текст – фантастичен, почти символичен артефакт – нахлува в основния сюжет след апокалипсиса и персонажите са въвлечени в мисия за неговото присвояване: „Трябва незабавно да съставим план да отнемем Граала и да го върнем на Богинята“³⁰. Това е класически рекурсивен жест: предмет от поднаративната дълбочина се издига до повърхността на основния разказ, като не просто го отразява, а го довършва.

В момента на откриване Граалът става не само ехо на предишния разказ, но и негова материализация: „Движен от свръхестествената си интелигентност, роякът пчели нахлу в стаите и след няколко мига се върна със Свещения Граал, който отнесе в тайна част на нашата пещера, оставяйки след себе си следа от мед, блеснала като злато върху снега“³¹. Фракталната му поява показва, че вложеният разказ на Росалинда изпълнява едновременно функцията на пролепсис и на аналепсис – чрез връщане към минали събития той поглежда към бъдещите такива. Рекурсивната поява на Граала не затваря историята, а я пренаписва: той вече не е само носител на миналото, а инструмент на нов ред, който предстои да се роди в ледената утопия, в която се намират Мариан и другите оцелели. Това потвърждава, че в света на Карингтън символите са действащи сили, а митът – активен сценарий на бъдещето.

Третият ключов рекурсивен елемент е Лапландия – далечното, снежно място, което в началото на романа Мариан си представя като утопична

²⁹ Ibid., с. 7.

³⁰ КАРИНГРТН, Л. *Слуховият рог*, с. 189.

³¹ Пак там, с. 203.

алтернатива на своя живот: „да отида в Лапландия, за да се возя в шейна, теглена от кучета, вълнести кучета“³². Лапландия е символ на свобода и непознатост и функционира като фантазмено бягство от реалността. Мариан дори опакова багажа си за дома, сякаш действително се подготвя да пътува към северните ширини: „Реших да опаковам всичко така, сякаш потеглям за Лапландия“³³. На този ранен етап Лапландия е място на въображението, неосъществим образ на копнежа – нещо, което съществува извън времето и пространството на реалното.

Именно затова финалът на романа, в който след апокалиптичното накланяне на земната ос светът на Мариан се покрива със сняг, а арктически животни обикалят руините на институцията функционира като триумф на рекурсивната структура. Лапландия вече не е просто мечта за Мариан, а новата ѝ реалност. Тогава Мариан произнася ключовата фраза: „Ако старицата не може да отиде в Лапландия, то Лапландия трябва да отиде при старицата“³⁴. Тази реплика не просто затваря кръга, тя го пренаписва: онова, което е било въображаемо и недостижимо за главния персонаж, се връща като реалност. В този акт Карингтън утвърждава разпадането на границите между реалност и сън, между външно и вътрешно, като изгражда свят, в който всяка мисъл, всеки мотив, всяко желание може да се върне с преобразяваща сила.

Заклучение

Романът „Слуховият рог“ демонстрира колко многопластови и богати на значения са текстовете на Леонора Карингтън. Отвъд интертекстуалността, присъща както на модернизма, така и на постмодернизма, в творчеството на Карингтън откриваме ясно изразена автотекстуалност – повтарящи се мотиви, образи и структури, които се пречупват през различни художествени форми и жанрове. „Слуховият рог“ е добър отправен пункт за изследване на тази самореференциална логика. Паралелното разглеждане на похватите *mise en abyme* и рекурсия позволява да се проследят не само повторенията и вложените структури в текста, но и начинът, по който те динамично се трансформират и преподреждат. Тези стратегии не просто усложняват повествованието, а изграждат усещане за свят, който непрестанно се самосъздава и самонаблюдава. В бъдещи изследвания би било продуктивно това наблюдение да се разшири – извън рамките на „Слуховият рог“ – към по-цялостно осмисляне на автотекстуалността в творчеството на Карингтън. Вече загатнатите връзки с мемоара ѝ *Down Below*, с разказа „Дебютантката“ и с ключови визуални произведения като *Ab Eo Quod* предполагат, че нейното творчество функционира като отворена система от взаимно обогатяващи се текстове и образи.

³² Пак там, с. 9.

³³ Пак там, с. 131.

³⁴ Пак там, с. 204.

ЛИТЕРАТУРА

БРЕТОН, А. *Два манифеста на сюрреализма*. София: ЛИК, 2000. [BRETON, A. *Dva manifesta na syurrealizma*. Sofia: LIK, 2000.]

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

DÄLLENBACH, L. *The Mirror in the Text*. Trans. Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DOWNES, ANNAVEL. Joanna Moorhead on the Rebel Visionary Leonora Carrington. – *OCULA*. 18.07.2024: <https://ocula.com/magazine/spotlights/joanna-moorhead-leonora-carrington-newlands-house/> (seen 28.09.2025).

FRANCE, P. *The New Oxford Companion to French Literature*. Oxford UP, 1995.

LOWENTHAL, F., LEFEBVRE, L. (eds.). *Language and Recursion*. New York: Springer, 2014.

MACEY, D. (ed.). *Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin, 2001.

MAGNY, C.-E. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.

McHALE, B. Cognition en Abyme: Models, Manuals and Maps. – *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2006, Vol. 4, No. 2, pp. 175–189.

McHALE, B. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1987.

SALVI, A. Working through trauma and self-writing in Leonora Carrington's *Down Below*. – *Arteologie*, 22, 2024: <http://journals.openedition.org/artelogie/15301> (seen 05.05.2025).

MISE EN ABYME AND RECCURSION IN *THE HEARING TRUMPET* BY LEONORA CARRINGTON

Abstract. This article analyses Leonora Carrington's novel *The Hearing Trumpet* through the lenses of autotextuality, *mise en abyme*, and recursion. Inspired by the poetics of Radosvet Kolarov, the study traces how recurring visual and narrative elements construct a self-reflexive structure in which each new meaning emerges through the transformation of already familiar motifs. *Mise en abyme* functions not only as a device for embedding a story within a story, but also as a mechanism for unsettling the boundaries between different layers of the text, while recursive structures generate a fractal sense of a world that continuously creates itself. In this context, *The Hearing Trumpet* is approached as a microcosm of Carrington's broader autotextual practice, evident across both her literary and visual works. The study argues that repetition in Carrington's oeuvre is not mechanical but productive—a form of discursive desire through which texts unfold new meanings and interrelations. **Keywords:** Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet*, *mise en abyme*, reccursion, autotextuality

Gergana Galabova, Phd Candidate
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: gergana.galabova@gmail.com