

Studia Litteraria Serdicencia

4

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Пламен АНТОВ (*главен редактор*)

Александра АНТОНОВА (*зам. главен редактор*)

Андриана СПАСОВА

Божана ФИЛИПОВА

Георги ИЛИЕВ

Николай ГЕНОВ

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Боян МАНЧЕВ

Галин ТИХАНОВ

Гражина ШВАТ-ГЪЛЪБОВА

Елена УЗЕНЬОВА

Инна ПЕЛЕВА

Мари ВРИНА-НИКОЛОВ

Миряна ЯНАКИЕВА

Остап СЛИВИНСКИ

Румяна ДАМЯНОВА

Хенрике ШМИТ

АДРЕС

Studia Litteraria Serdicensia

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

web: <https://studialiteraria.eu>

e-mail: studialitteraria@gmail.com

ISSN print: 2738-7631

ISSN online: 2815-2999

Институт за литература – Българска академия на науките, 2023

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Studia
Litteraria
Serdicensia

Год. III ■ 2023 ■ Кн.

A

КИНО

ГОТИКА

КАНОН

Брой в чест на доц. д-р Огнян Ковачев

Cinema, Gothic, Canon

Special issue dedicated to Assoc. Prof. PhD Ognyan Kovachev

Editors

**Kamelia Spassova, Bogdana Paskaleva, Bozhana Filipova,
Francheska Zemyarska, Lilia Trifonova**

Sofia, 2023

Publishing Center "Boyan Penev"

Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Кино, готика, канон

Брой в чест на доц. д-р Огнян Ковачев

Съставителство и редакция

Камелия Спасова, Богдана Паскалева, Божана Филипова,
Франческа Земярска, Лилия Трифонова

София, 2023

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 4

Кино, готика, канон

Брой в чест на доц. д-р Огнян Ковачев

© Камелия Спасова, Богдана Паскалева, Божана Филипова, Франческа Земярска, Лилия Трифонова, *съставители*

© Пламен Антоу, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

През 2021 г. доц. д-р Огнян Ковачев чества своя шестдесети рожден ден. Във връзка с това Катедрата по теория на литературата към СУ „Св. Климент Охридски“ организира двудневен форум на 26–27 ноември 2021 г. в негова чест под наслов „Кино, канон, готика“ с фокус върху теоретичните и литературноисторическите му интереси през годините.

Кино, готика, канон не са само три събирателни точки. Те са цели изследователски траектории, около които Огнян Ковачев не просто фокусира научните си интереси, а прокарва като нови пътища в българското литературознание. Отделните тематични ядра на настоящия брой бележат ярките акценти от работата на О. Ковачев, които продължават да бъдат разработвани от самия него и от редица други изследователи. Такива са научните проблеми на адаптацията и репрезентацията, каноничното и извънканоничното в литературата и киното, готическото и възвишеното, алтернативни канони и алтерации на канона, световната литература.

Тези търсения са включени в настоящия брой на „Studia Litteraria Serdicensia“. Редакторите му изразяват сърдечна признателност към Института за литература при БАН и най-вече към проф. Пламен Антов, главен редактор на изданието, за поканата това начинание да се разгърне на страниците на изданието, както и за търпението, грижата към детайла и професионалната работа по целия път – от идеята до реализацията. Тези съвместни усилия Ви дават възможност като читатели да се срещнете с литературоведския свят на О. Ковачев, видян през погледа на авторите от следващите страници.

От редакторите

СЪДЪРЖАНИЕ

Канонично и извънканонично в литературата и киното

Бойко Пенчев. Убива ли киното „вечната“ баба Неделя?	15
Клео Протохристова. Литературният канон в работилницата на Уди Алън	24
Пламен Антов. Техника и тайнственост: кино и хайку. Повратът. Или как би изглеждало японското кино по японски	41
Timothy Corrigan. The Essay Film: “On Thoughts Occasioned by...” Montaigne to Marker	67

Адаптация и репрезентация

Панайот Карагъзов. Апология и деградация на интимността в романа и филма „Обслужвал съм английския крал“	81
Соня Александрова-Колева. Мопасан в опит за изчерпване на реалистичната интерпретация – повторения, удвоявания, загуба на референциалност	93

Готическото: злодеи, девици, двойници; вампири, зомбита, призраци

Ралица Люцканова. „Сурово“ на Джулия Дюкурно – женската готика на филм	121
Костантин Адирков. Двойници и идентичности в новелата „Приключение в новогодишната нощ“ на Е. Т. А. Хофман	130
Николай Аретов. Преводите на „страховити“ творби от средата на XIX век	139
Регина Койчева. Ужасът във Византино-славянското средновековие и западноевропейската готика	151
Ив-Кристиан Ангелов. Готика и тероризъм: върху генеалогииите на един ужас	171
Теодора Цанкова. „Мрачни нощи“ на Хосе Кадалсо: между готическата поетика и просвещенския разказ	188

Йоанна Нейкова. Саморефлексия и готически смях в „Принс“ на Сесар Айра	194
Ива Стефанова. Реалността върху операционната маса. Три срещи между готическата традиция и сюрреализма	201
Лилия Трифонова. Прикритие и пол: Матилда от „Монахът“ на Матю Грегъри Луис	216

Възвишеното – понятизация и репонятизация

Богдана Паскалева. Възвишено и двойственост: Бърк на Ковачев	227
Еньо Стоянов. Новост и навик в естетическата концепция на Едмънд Бърк	233
Боян Манчев. Непонятният двойник и изобретяването на субекта, или Кантовата готика	240
Божана Филипова. Геният и възвишеното (Теоретичен опит)	253
Морис Фадел. Дон Жуан и възвишеното	279
Невена Панова. Възвишени ли са античите „канони“?	284

Алтернативни канони и алтерация на канона

Михаил Неделчев. Съпротивата на канона срещу авангардизмите	297
Стилиян Йотов. Адорно и неудачите на реализма	303
Людмил Димитров. Преосмисляйки Пушкин, или Балканският привкус на руския романтизъм	321
Калин Михайлов. Употреби на религиозното в есеистиката на Георги Марков и „петминутките“ на Петър Увалиев	335
Николай Генов. „Играч първи, пригответи се“ за екрана: алтернативният канон при Клайн и Спилбърг	352

Световна литература и литературни зони

Galin Tihanov. Of Journeys and Masks. Giorgio De Chirico, Saryan and World Literature under Quarantine	363
Камелия Спасова. „Откраднатото писмо“ на Е. А. По: интерпретацията като детективска история	368
Франческа Земярска. Литературни зони: М. Юрсенар и понятието за световна литература	385
Автори	393

CONTENTS

Canonical and Non-canonical in Literature and Cinema

- Boyko Penchev.** Does Cinema Kill off the “Eternal” Baba Nedelya? 15
- Cleo Protokhrystova.** The Literary Canon in Woody Allen’s Workshop 24
- Plamen Antov.** Technique and Mysteriousness: Cinema and Haiku. The Turn. Or What Japanese Cinema Would Look Like in Japanese 41
- Timothy Corrigan.** The Essay Film: “On Thoughts Occasioned by...” Montaigne to Marker 67

Adaptation and Representation

- Panayot Karagyozov.** Apologia and Degradation of Intimacy in the Novel and the Movie *I Served the King of England* 81
- Sonya Aleksandrova-Koleva.** Maupassant in an Attempt to Deplete the Realistic Representation – Repetition, Doubling, Loss of Reference 93

The Gothic: Villains, Virgins, Doubles; Vampires, Zombies, Ghosts

- Ralitsa Lyutskanova.** Julia Ducournau’s *Raw*: Female Gothic on Film ... 121
- Kostantin Adirkov.** Doubles and Identities in E. T. A. Hoffmann’s *New Year’s Eve Adventure* 130
- Nikolay Aretov.** Translated “Fearful” Fiction from the Mid-19th Century 139
- Regina Koycheva.** Horror in the Byzantine-Slavic Middle Ages and Western European Gothic Culture 151
- Yv-Kristian Angelov.** Gothic and Terrorism: On the Genealogies of a Terror 171
- Teodora Tzankova.** *Lugubrious Nights* by José Cadalso: Between the Poetics of the Gothic and the Discourse of the Enlightenment 188
- Joanna Neykova.** Self-Reflexivity and Gothic Laughter in *Prins* by César Aira 194
- Iva Stefanova.** Reality on the Dissecting Table. Three Junctions Between Gothic Tradition and Surrealism 201
- Lilia Trifonova.** Concealment and Gender: Matilda from *The Monk* by Matthew Gregory Lewis 216

The Sublime – Conceptualization and Re-conceptualization

Bogdana Paskaleva. Duality and the Sublime: Burke Read by Kovachev	227
Enyo Stoyanov. Novelty and Habit in Edmund Burke’s Aesthetics	233
Boyan Manchev. The Obscure Double and the Invention of the Subject, or Kant’s Gothic	240
Bozhana Filipova. The Genius and the Sublime (A Theoretical Ouvreiture)	253
Maurice Fadel. Don Juan and the Sublime	279
Nevena Panova. Are the “Canons” of Antiquity Sublime?	284

Alternative Canons and Canon Alteration

Mihail Nedeltchev. The Resistance of the Literary Canon against Avangardisms	297
Stilian Yotov. Adorno and the Failures of Realism	303
Lyudmil Dimitrov. Rethinking Pushkin, or the Balkan Aftertaste of Russian Romanticism	321
Kalin Mikhaylov. The Use of Religious Motifs and Themes in the Short Essays of Georgi Markov and Petar Uvaliev	335
Nikolay Genov. <i>Ready Player One</i> on Screen: Cline and Spielberg’s Alternative Canon	352

World Literature and Canon

Galin Tihanov. Of Journeys and Masks. Giorgio De Chirico, Saryan and World Literature Under Quarantine.....	363
Kamelia Spassova. E. A. Poe’s “The Purloined Letter”: Interpretation as a Detective Story	368
Francheska Zemyarska. Literary Zones: M. Yourcenar and the Concept of World Literature	385
Authors	393

**Канонично
и извънканонично
в литературата и киното**

Бойко Пенчев, доц. д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

УБИВА ЛИ КИНОТО „ВЕЧНАТА“ БАБА НЕДЕЛЯ?

Резюме. Статията разглежда трансформацията на сюжетни елементи във филмовата адаптация на сборниците „Корени“ и „Вечни времена“, осъществена във филма на Асен Шопов „Вечни времена“ от 1974 г. Вниманието е насочено към разликите в изграждането на образа на баба Неделя в литературния текст и във филма. Смъртта на баба Неделя, представена във филма, е видяна като част от цялостната стратегия на киното от този период, което разтваря конструираната от литературния текст циклична „вечност“, разполагайки я по оста на социално-историческото време.

Ключови думи: филмова адаптация, Васил Попов, Асен Шопов.

Настоящият текст тръгва от едно наблюдение относно интересната трансформация на образа на баба Неделя във филмовата адаптация на „Корените“ и „Вечни времена“ на Васил Попов, осъществена през 1974 г. от режисьора Асен Шопов. Коя обаче е баба Неделя и защо е толкова важна?

Още Боян Ничев забелязва масираната атака на бабите в българската литература от третата четвърт на ХХ в. В „Съвременният български роман“ (1978) той извежда една персонажна линия, включваща Султана от „Железният светилник“ (1952), баба Гюргя от „Цената на златото“ (1964), баба Неделя от „Корените“ (1967) и „Вечни времена“ на Васил Попов и баба Вида от трилогията на Георги Алексиев „Кръстопът на облаци“ (1973), „Духовете на Цибрица“ (1976) и „Горещници“ (1978), определяйки ги като „образен архитип на българското национално себепознание и себеотстояване“¹. Тези героини са „неподвластни на времето“, а чрез тях се докосваме до „житейски начала“, които ни извеждат „зад границата на мита и легендата“.² След Ничев се забелязва траен критически афинитет към проблема за вечността, репрезентиран в образи като този на баба Неделя. Като започнем с наблюденията на Сабина Беляева, минем през проникновената и екзистенциално вдадена студия на Мирослав Дачев „Да танцуваш с Логоса“ (1994 г.), своеобразен диа-

¹ НИЧЕВ, Б. *Съвременният български роман*. София: Български писател, 1978, с. 509.

² Пак там.

лог с без време отишлата си Сабина Беляева, и стигнем до страниците за специфичния тип преживяване на времето при баба Неделя в книгата на Иван Станков „Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм“ (2010 г.) – по различни начини анализаторите тълкуват образа на баба Неделя като обвързан с една специфична, „неевклидова“ (Беляева), релативистка³ концепция за времето. За Мирослав Дачев баба Неделя е „из-начална, без-крайна“, защото е носител на Словото, което пък е „неподвластно на времето“.⁴ Според Иван Станков героинята е изведена „извън историческото време“, а „за нейното съзнание векторната темпорална фигура с отправната, нулева точка на сегашността и с двата вектора, обърнати в противоположни посоки (на миналото и на бъдещето), е абсолютно чужда“.⁵ Биографичното време на баба Неделя е условно, нейното съществуване не е разположено върху оста на линейното историческо време на националната общност. С една дума, баба Неделя е вечна.

Какво обаче се случва с вечността на баба Неделя във филма на Асен Шопов „Вечни времена“?

В литературния първоизточник баба Неделя остава жива до края. Филмът обаче „убива“ баба Неделя, носителката на „вечните времена“ в сборника. Във финала баба Неделя напуска селото (за първи път), отива в града и раздава на децата от детската градина терличките, които е плела толкова години. След това се качва на автобуса за обратно, но той я връща в селото вече мъртва. Горският я изнася на ръце от автобуса, а за да не остане и капка съмнение, Спас си сваля шапката – обичайният жест при вида на покойник. Горския преминава с баба Неделя в ръце през вратата на ограда, която отвежда сякаш към откритото, отвъдно пространство, а последният кадър е на могъщото дърво, с което е започнал филмът.

Впрочем като цяло образът на баба Неделя е значително маргинализиран във филма, тя е представена „отвън“, като просто една възрастна жена, а „вечната“ ѝ гледна точка, разгърната в разкази от цикъла като „Лунна нощ“ е изгубена, вероятно защото се е оказала невъзможна за предаване с езика на киното. Не е използван и другият ключов разказ от сборника, който разкрива гледната точка на баба Неделя – „Пролет“.

Като цяло литературата на 60-те години субективизира и „отцепва“ жизнения свят на героите, предаден интериорно, през съзнанието им, от общия социално-исторически контекст. Онова, което киното пра-

³ Иван Станков полу на шега, полусериозно нарича баба Неделя „горещ привърженик на всеобщия релативизъм“ (СТАНКОВ, И. *Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм*. Велико Търново: Фабер, 2010, с. 173).

⁴ ДАЧЕВ, М. Да танцуваш с Логоса. – *Литературна мисъл*, XXXVIII, 1994, № 4, с. 106.

⁵ СТАНКОВ, И. Цит. съч, с. 170.

ви с подобни високо субективизирани повествования, е да ги „епизира“, като разположи героите на фона на историческото време.⁶ Това е много широка тема, която тук не можем да разгледаме в детайли. Като цяло обаче има продуктивно напрежение между особената темпоралност (или а-темпоралност, „вечност“) в разказите, да кажем, на Васил Попов или повестите на Радичков, и кинематографичната им трансформация, която едновременно заменя частната гледна точка с по неволя третоличното око на камерата и в същото време насища повествованието с маркери за вектора на историята. Литературата разглежда героя с вътрешно преживяваното му време (или времена) като самодостатъчен универсум. Киното отваря този универсум към историческото време на прогреса, т. е. към времето, имащо обща посока, а „потокът на съзнанието“ на героя бива вграден в рамката на социалното, споделено време.

Всички тези неща могат да се видят в екранизациите на „Последно лято“ на Радичков, „Мъжки времена“ на Хайтов, и разбира се, във „Вечни времена“. Филмите по произведения на Хайтов, Васил Попов и Радичков усилват една специфична особеност на тази литература – разколебаването и разглобяването на патриархалния микросмос, който бива редуциран до фигурата на самотния мъж. Ако в литературата Бабата има централна позиция, то в кино на преден план излизат остаряващите самотни корави мъже. Най-типичните примери са Иван Ефрейторов в „Последно лято“, Банко в „Мъжки времена“ и, разбира се, Горския във „Вечни времена“. Важен акцент е и това, че киното допълнително състарява героите спрямо литературния първоизточник; това много ясно личи в „Мъжки времена“. Този тип герои са емблематичните фигури на един подчертано мъжки свят, особено в случая с „Последно лято“ и „Вечни времена“. Те са вдовци (или овдовяват в художественото време на творбата, като Горския), а селата им (ако въобще има село) се обитават предимно от възрастни мъже. В този свят за баба Неделя няма привилегирована позиция. Носителят на „вечното“ е вече мъжът, а не жената, той е последната отломка от отиващия си свят на „мъжките времена“. Във филмовите адаптации героини като баба Неделя, откровено символизираща женския принцип и цикличното време, са изтласкани в периферията, а нейната „вечност“ е вкарана в координатната система на историческото, линейно време. Баба Неделя трябва да умре.⁷

⁶ Точно обратното пък наблюдаваме с екранизирането на „Тютюн“, чиято образцова „обективна“ повествователна установка е заменена във филма на Никола Корабов от 1962 г. с фрагментарна, почти експресионистична стилистика.

⁷ Симптоматично е, че филмова адаптация на „Цената на златото“ (където централният герой е баба Гюргя) не е направена, а във филма „Време разделно“ баба Сребра също се е изгубила почти напълно, засенчена от мъжките фигури, съперничаещи си за младите женски тела.

Филми като „Последно лято“ и „Вечни времена“ не просто представят самотния мъжки свят на главния герой, но и активно го противопоставят на един друг, изпълнен с живот и деца свят – светът на Града. „Вечни времена“ се открива с плача на бебе (по-късно ще се окаже, че това е престорен плач, имитиран от дете), после бива показана сцена на погребение. До самия си край филмът осцилира между образите на раждането (деца, сватби, млади хора), ситуирани в града, и образите на остаряването, самотата и смъртта (ситуирани в селото). Такава ясно изявена опозиция в сборниците „Корените“ и „Вечни времена“ няма (както впрочем изцяло добавено във филма „Последно лято“ е посещение на Иван Ефрейторов и Динко в града – нещо, което отсъства и от повестта, и от авторския киносценарий на Радичков). Обновяването на живота, символизирано от сватбите и децата, е представено във филма или като принадлежащо на миналото, или като ситуирано в града. Много показателно е как бива трансформирана сватбата на Недьо и Зорка. Необичайната сватба, решена в карнавално-трагическия дух в разказа „Сватба“, е разиграна от филма с пестелива стилизация, като ретроспекция за едно друго, отминало време, времето на сватбите. (Във филма сцената със сватбата се появява непосредствено след думите на напускащия селото Улах, който казва, че си тръгва, защото като няма сватби, „кранлето“ му е изсъхнало). Чудатата, пародийна, „срамна“ сватба от разказа е представена във филма на Асен Шопов без звук, като снимка на Иларион, носталгичен спомен за старото време, когато е имало сватби. В автентичния си контекст сватбата на Недьо и Зорка е анти-сватба, наситена с пародийни и карнавални преобръщания и дълбинна трагичност, защото се случва именно „по изключение“ в безсватбеното време на опустяващото село, докато филмът я представя като синекдоха на времето, когато още е имало сватби.

Сборникът „Вечни времена“ завършва с разказа, в който чрез вътрешния монолог на Генерала се събират различните концептуални мотиви, а краят е представен като възможност за завръщане на миналото в неговата битийна пълнота, но чрез словото. Макар и илюзорно от гледна точка на „обективната действителност“, словото възкресява мъртвото, преодолява неумолимото изтичане на времето.

И в празните къщи ще се върнат хората, и добитъкът ще се върне, и гласовете, и миризмите, и животът, и всичко ще започне отначало, защото в началото бе словото.⁸

Тази функция на словото е много важна за смисловия градеж на „Корените“ и „Вечни времена“. Неумоливо течащото време е пред-

⁸ ПОПОВ, В. *Корените. Хроника на едно село*. София: Български писател, 1977, с. 348.

ставено като носещо разочарование – то обезсмисля „проектите“, осъществяването на „задачите“, най-вече при Горския. Горския е притиснат от съзнанието, че усилията му да кооперира земята, за да поведе хората към бъдещето, са се оказали напразни. (Спас от своя страна с репликите си сякаш ехидно усилва съмненията и разочарованията на Горския). „Корените“ и „Вечни времена“ периодично въвеждат темата за спрялото време, за застиването в някаква вечност на мига – това става обикновено през гледната точка на Генерала.

И съществува само един миг, когато ти, който и да си, генерал или прост селянин, си се слял с един орех, с един камък и с едни спящи жени и никога няма да се откъснеш от тях. (...)

Както тогаз при ореха, когато гледах как спят по пладня уморените жени в сянката и при мене беше Босьо, с празния бъкел, ми се прииска пак да спре времето. Жените никога да не се събудят, аз да съм на камъка, а Босьо да си е при мене с празния бъкел, да си мълчим ние завинаги. И сега баба Неделя да е отмахнала капака, в сандъка — терличките, и аз да съм седнал и да мълча завинаги...⁹

Тези „спирания на мига“, както и системно прокараното съвместяване на различни времена в съзнанието на героите, са начин литературата да отмени линейността на времето. Филмът „Вечни времена“ се отказва от подобни „овечностявания“ и настойчиво следва вектора на историческото време, маркер за което са напусканията на селото от хората в него.

Както вече подчертахме, сборникът „Вечни времена“ оставя баба Неделя жива до края. Важната смърт тук е на Жегъла – пречупения селянин, умира при кооперирането на земята и загубата на нивите, но намерил смъртта едва накрая, когато и селото е вече мъртво. Неслучайно Жегъла отива да умре на „Урушкия стубел“ – там, където се е родил, за да бъде окончателно затворен кръгът. Във филма Жегъла е просто един от последните, които напускат селото; единственото, което го отличава е, че е натоварил покъщнината си на каруца, а не на камион като другите. Ритъмът във филма се задава от поредицата напускащи селото. Илюзия за завръщане създават Иларион и Иван Стоянов, но тяхното завръщане е фиктивно. Иван Стоянов идва с мотора, за да изкопае костите на баща си от старото гробище и да ги пренесе в новото гробище в града. Дори мъртвите напускат селото, сакралната връзка „кости-земя“ вече е разкъсана. Казано най-просто, филмът „Вечни времена“ извежда внушението, че вечни времена няма, че ходът на историческото, линейно време е необратим.¹⁰ Именно сблъсъкът

⁹ ПОПОВ, В. Цит. съч., с. 343.

¹⁰ Всъщност разказът „Вечни времена“ откровено иронизира „вечността“

между необратимостта на историческото време и заинатената вкопченост на герои като Горския във „вечни“ категории като земята, е основният източник на драматично напрежение.

Светът на Ефрейторов и Горския е подчертано „мъжки“ свят, а драмата им е резултат от невъзможността им да наложат своята заинатена воля върху променящия се свят. Горския далеч не е някакъв патриархален стопанин – той е партиен функционер, който е провел колективизацията като агент на „прогреса“. Кооперираната земя обаче е необратимо напускана от своите обитатели и Горския е безсилен да ги спре. Филмът на Асен Шопов превръща Горския в драматургичен център на действието, докато в сборниците „Корените“ и „Вечни времена“ той е само един от героите. Филмът редува сцени, в които Горския се опитва да възпре съселяните си да не напускат селото и сцени, в които „големият началник“ Ликоманов убеждава Горския, че упоритостта му е безсмислена, че бъдещето е в „големите комплекси“. Двойката Ликоманов – Горския във филма силно напомня на отношенията между бригадира Иван и свинаря Кочо в разказа „Свинофермата“. И бригадирът, и Ликоманов базират аргументите си върху идеята за бъдеще, прогрес, живот, който иска своето. Кочо обаче не слуша педагогическия глас на братовчеда Иван, а Горския не иска да изостави земята, бяга от „джипката“, с която го канят да отиде в голямото стопанство в равнината. „Ами тая земя?!“ са аргументът, който той отправя и към Ликоманов, и към Зорка. Земята за него е ценностна очевидност, която стои пред скоби, извън „прогреса“. За околните обаче това е всичко друго, но не и очевидно. „Каква земя?“, му отвърща ядосаната Зорка, която вече мисли за бъдещето на детето си. „Вечното“, мислено като връзка между човека и земята, е подложено в сборниците „Корените“ и „Вечни времена“ на всевъзможни гротескни трансформации. Това, което филмът извежда на преден план, е внушението, че „корените“ на човека всъщност са в движещото се, ориентирано спрямо бъдещето време, а не в „извечното“ време, обвързало навеки човека и земята. Иронията е в това, че в града всъщност са компромисните, смешни хорица, които се радват на москвича или затворените буркани с консерви. Именно там обаче кипи животът, метонимично представен от образите на децата. Затова и филмът избира за финал символичното раздаване на терличките от

на вечните времена. Там препогребващата костите на мъжа си баба Черна казва на мъртвия „то вече вечни времена няма“, защото тя е купила земята за двата гроба, неговия и нейния, „за вечни времена“, но „никой не знае дали утре тракторът няма да мине и да ни изоре и двамата“. При появата на сборника обаче критиката предпочита да чете заглавието „Вечни времена“ като обозначение на епоха, т. е. на „традицията“ и на „изконното“, по аналогия със словосъчетанието „мъжки времена“, което бързо се превръща в обозначение за гордото и красиво минало на Хайтовите „планинци“.

баба Неделя на децата от детската градина в града – последното, което тя има да изпълни като дълг, преди да умре. Този символичен акт окончателно маркира Града като мястото на живота, само там може да бъде продължен кръговратът на поколенията. И този кръговрат изключва от себе си баба Неделя.

И Иван Ефрейторов, и Горския се оказват победени от „новия живот“. Парадоксалното е, че именно тези представители на „старото“ се оказват в най-голяма степен индивидуализираните герои и в двата филма, докато новият „градски“ живот остава аморфен и безличен. Това е тотално преобръщане на обичайния модел, при който „старото“ означава колективитет, докато „модерното“ имплицитно подсказва за индивидуализация. Във въпросните филми индивидуализирани са „старите пушки“ (макар и в трагична светлина), докато хората, преместили се в града и адаптиращи се към новите условия, са индивидуализирани единствено посредством еснафските си дребни страсти и като цяло се сливат в неразчленимо цяло (това важи особено силно за дългата начална част от филма „Последно лято“, представяща Иван Ефрейторов и сина му Динко в града).

Обяснението на този парадокс може да се търси в обстоятелството, че българската култура по онова време (и не само) по принцип индивидуализира героите според способността им да подчинят вътрешните си стремежи на императивите на дълга. „Дългът“ е най-важното понятие от публичния дискурс на социалистическото общество. Официалната версия на „дълга“ не се нуждае от припомняне – дългът е към идеите на комунизма, към Партията и народа, към родината и т.н. В края на 60-те години обаче тъкмо в книгите на Васил Попов, Хайтов, донякъде в текстовете на Радичков, виждаме едно преформулиране на схващането за дълг, което филмите по техните произведения допълнително усилват. Във филма „Вечни времена“ например, в сцената, съответстваща на разказа „Само трима от нас“, Горския, ще постави въпроса: „Какво е човешкото, питам аз? Къде е то и в какво се проявява?“. Отговорът, който сам си дава, е – „В съзнанието да останеш и да изпълниш дълга си“. „Или в бягството“, добавя веднага той след това, за да подчертае, че „човешкото“ е всъщност избор между следването на дълга въпреки всичко и „бягството“, пускането по течението, което носи всички.

За Горския задължеността е на първо място към земята. Той неколккратно ще опонира на онези, които мотивират напускането на селото с това, че земята е неплодородна, бедна – „Тя и преди си беше бедна“. Земята е една и съща, тя не се е променила. Променило се е отношението на хората към нея, нещо е станало на нивото на „съзнанието“ (където всъщност трябва да се роди „новият човек“), а това Горския не може да приеме. Самият герой си дава сметка, че неговото схващане за дълга се разминава с партийната концепция за „дълг“ („Могат даже

да ме накажат“, вмята той, след като е заявил, че няма да се подчини на партийното решение да заеме важен пост в равнината).

Дългът като вярност към „непроменими“, наследени морални очевидности е ключова характеристика и на повечето Хайтови герои от „Диви разкази“. При Васил Попов, съответно и във филма „Вечни времена“, драмата на Горския (а и на генерала) е трансформация на сюжета за терзанията на идеалиста-комунист. Хайтовите герои имат друга генеалогия. Дори когато са се борили за кооперирането на земята, те нямат изглед към хоризонта на „светлото бъдеще“. При Хайтов централните герои изпитват чувство за задълженост към някакъв „извечен“, наследен от традицията морален код, мрежа от ценности и правила, кодифицирани от патриархалната общност. Те носят аурата на трагична обреченост и са индивидуализирани именно в степента, в която се чувстват задължени да спазват своя „код на честта“. Впрочем това е основният механизъм за индивидуализация в литературата и киното от втората половина на 60-те и 70-те години.¹¹

Ако си позволим да обобщим: българското кино в началото на 60-те години на ХХ в. „лиризира“ епическия роман (най-чистият пример – филмът „Тютюн“ на Никола Корабов от 1961 г.), след това обаче през 70-те години филмите от „мигрантската вълна“ „реепизират“ или „вторично епизират“ затворените в свое собствено кръгово, циклично време литературни текстове от 60-те. По различни начини това важи за филмите „Последно лято“ на Христо Христов (1974), „Вечни времена“ на Асен Шопов (1974), „Мъжки времена“ на Едуард Захариев (1977). „Вторично епизиране“ тук означава стратегия, насочена към това затвореният, персонализиран времеви универсум на литературния първоизточник да бъде „разгънат“ и вписан в общата, споделена рамка на еднопосочно движещото се историческо време. Литературата изгражда една утопична „вечност“, която киното превръща в носталгия по неумолимо отиващите си „вечни времена“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДАЧЕВ, М. Да танцуваш с Логоса. – *Литературна мисъл*, XXXVIII, 1994, № 4, с. 101–130.

НИЧЕВ, Б. *Съвременният български роман*. София: Български писател, 1978.

ПОПОВ, В. *Корените. Хроника на едно село*. София: Български писател, 1977.

СТАНКОВ, И. Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм. Велико Търново: Фабер, 2010.

¹¹ Другият тип индивидуализация използва архи-сюжета за узряването/загубата на илюзиите от младия човек, сблъскващ се с двойните стандарти на модерния живот. (Типичен пример са филмите на Людмил Кирков, например. „Момчето си отива“ или „Кратко слънце“.)

REFERENCES

DACHEV, M. Da tantsuvash s Logosa [Dancing with the Logos]. In: *Literaturna misal* [Sofia], Vol. 38, 1994, Iss. 4, pp. 101–130.

NICHEV, B. *Savremenniyat balgarski roman* [The Contemporary Bulgarian Novel]. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1978.

POPOV, V. *Korenite. Hronika na edno selo* [Roots. Chronicle of a Village]. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1977.

STANKOV, I. *Vasil Popov. Relativizam i polifonizam* [Vasil Popov. Relativism and Polyphonism]. Veliko Tarnovo: Faber [publ.], 2010.

DOES CINEMA KILL OFF THE “ETERNAL” BABA NEDELYA?

Abstract. The paper examines the transformation of narrative elements in the film adaptation of the collections “Roots” and “Eternal Times”, as realized in Assen Shopov’s 1974 film “Eternal Times”. Attention is focused on the differences in the construction of the image of Baba Nedelya in the literary text and in the film. The death of grandmother Nedelya, presented in the film, is seen as part of the overall strategy of cinema of this period, which dissolves the cyclical ‘eternity’ constructed by the literary text, locating it along the axis of socio-historical time.
Keywords: film adaptation, Vasil Popov, Asen Shopov.

Boyko Penchev, Assoc. Prof. Dr.
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: penchev@uni-sofia.bg

Клео Протохристова, проф. д. н.
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

ЛИТЕРАТУРНИЯТ КАНОН В РАБОТИЛНИЦАТА НА УДИ АЛЪН

Резюме. Изследването се основава на констатацията за специфична обвързаност на филмите и разказите на Уди Алън с литературния канон. Като специален фокус е избран настойчивият ангажимент на неговите сценарии към руския класически роман и към старогръцката трагедия. Представени са наблюдения върху своеобразията на прочита, който Алън прави на образцовите литературни текстове, и се предлага хипотеза за механизма, по който работят анализиранияте интермедиялни референции.

Ключови думи: Уди Алън, литературен канон, руски роман, интермедиялни референции

Обект на проучване в тази статия е отношението на Уди Алън към литературния канон, проявено в неговите филми, но също и в разказите му, както и в друг род негови авторски текстове. Наблюденията върху своеобразията в прочита на образцовите литературни текстове, с приоритетен фокус върху ангажимента на Алън към руския класически роман и старогръцката трагедия, имат за цел да отведат към хипотеза за определящия характер и механизма на анализиранияте интермедиялни референции.

Отношението на Уди Алън към литературата е прелюбопитно и всякакви опити то да бъде сведено до утвърдените типове четене са обречени на провал, тъй като каквато и да е евентуална негова квалификация може да бъде незабавно отхвърлена в услуга на друга, полюсно противоположна, и същевременно равностойна като уместност. Самият Алън допринася немалко за пораждането на подобни противоречия с настойчивите си твърдения, че не е интелектуален тип творец и че запознанството му с голямата литература е било закъсняло и навакващо. Многократно в различни интервюта, както и в наскоро публикувана автобиографична книга¹ той споделя, че е започнал да чете сериозни автори, между които и руските класици, единствено с цел да впечатлява момичетата, които му харесвали.² Какъвто и да е бил мо-

¹ АЛЪН, У. *Само да вметна. Автобиография*. София: Кръг, 2021.

² Вж. напр.: АЛЪН, У. Цит. съч., с. 48–51; също и: ЕВАНИЪР, Д. *Уди. Биография*. София: Колибри, 2015, с. 29.

тивът, догонващото четене несъмнено се е оказало ефективно, защото позоваванията на един или друг писател при Алън са системни, а филмите и текстовете му изобилстват от литературни референции. По различни поводи той говори за литературните си предпочитания, изразява симпатиите си към определени автори, прави им оригинални и находчиви характеристики. Като свои литературни предпочитания назовава Хемингуей, Фокнър, Фицджералд, Стайнбек, Елиът и Дикинсън, Е. Е. Къмингс, Уилям Карлос Уилямс; особено харесва Рилке, за когото прави уговорка, че е чел единствено в превод; като „номер едно“ между поетите определя Йейтс, с аргумента, че е „трудно да намериш след Шекспир и Милтън някой, който е писал на по-прекрасен английски от него“³; декларира извънредна любов към Чехов с уговорката „Хората може да не харесват Толстой, Достоевски, Пруст или Кафка, или Елиът, но не познавам човек, който не обича Чехов“⁴.

Същевременно режисьорът продължава да твърди, че не обича да чете. Ето едно негово показателно изказване в този смисъл: „Чета много, но никога не съм чел за удоволствие. Чета, защото е важно да се чете. От време на време нещо ми доставя удоволствие, но в повечето случаи ми е досадно.“⁵

Ако решим да направим някакъв предварителен извод на базата на представените дотук факти, бихме могли да обобщим, че при Алън моментът на „наваксване“ по отношение на четенето е видим – преди всичко поради настървението, с което той демонстрира познаването на многобройни писатели, но най-вече заради подбора на автори и произведения, на които се позовава, експлицитно или с вариращи степени на дискретност – те неизменно гравитират около литературния канон. Очевидно е, че познаването на канона му се представя като престижно, с предполагаема полза гаранцията за участие в общност на споделени знания, където ти е позволено да „намигаш“ с обезпечена комуникативност. Уместно е да предположим, че когато във филма „Друга жена“ героинята чете знаменитото стихотворение на Рилке „Архаичен торс на Аполон“ и в добавка са въведени още ред други цитати на Рилке, или пък в лентата „Могъщата Афродита“ интригата е „структурирана като старогръцка трагедия“, докато в „Да разнищим Хари“ режисьорът се стреми да наподобява представянето на ада на „виденията на Белини или Джото или на някой от художниците, илюстрирали „Божествена комедия“⁶, очевидно авторът е разчитал на надеждно разпознаваеми кодове.

Подобна стратегия по отношение на литературния канон се на-

³ АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми. Разговори със Стийг Бьоркман*. София: Колибри, 2003, с. 230–231.

⁴ Пак там, с. 182.

⁵ Пак там, с. 205.

⁶ Пак там, с. 400.

блюдава и в разказите на Алън. В „Нищожеството“ (1980)⁷ подаръкът на героя за харесваната от него жена включва биографията на Толстой (защото я е чул, че „харесва Анна Каренина, стихове от Уърдсуърд и хайвер“⁸). „Случката с Кюгълмас“ (1977)⁹ разгръща сюжета си в експлицитно заявения и многообразно оползотворяван контекст на романа „Мадам Бовари“, „Диетата“¹⁰ е откровена пародия на новелата на Кафка „Присъдата“, в „Отмъщение“¹¹ любимата на героя може да обсъжда Новалис и да рецитира Ригведа, а комплексът ѝ за малоценност е квалифициран като съпернически с този на Франц Кафка.¹²

Особено настойчива е амбицията на Алън да влиза в диалог с образците на руската класическа литература. Показателен в това отношение е ранният му разказ „Записки от пресития човек“ (1968), чието заглавие алюзийно подсказва адреса на интертекстуалния си ангажимент; препотвърден, вече експлицитно, в подзаглавието, което гласи: „След последователен прочит на Достоевски и на списание „Тънка талия“ в самолета“.¹³ Сниманият няколко години по-късно филм „Любов и смърт“ (1975)¹⁴ е демонстративна, извънредно забавна пародия на „Война и мир“, която същевременно обиграва и лесно разпознаваеми мотиви от „Братя Карамазови“, „Престъпление и наказание“, „Идиот“ и „Играчът на рулетка“, а диалозите са изпълнени с референции към същите романи.¹⁵

⁷ ALLEN, W. *The Shallowest Man*. – In: ALLEN, W. *Side Effects*. New York: Random House, 1980. Прев. на бълг. в: АЛЪН, У. *Странични ефекти*. София: Ера, 1996, с. 72–78.

⁸ АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми*, с. 76.

⁹ *The Kugelmass Episode* – In: ALLEN, W. *Side Effects*. (АЛЪН, У. *Странични ефекти*, с. 28–43.)

¹⁰ *The Diet*. – In: ALLEN, W. *Side Effects*. (АЛЪН, У. *Странични ефекти*, с. 44–50.)

¹¹ *Retribution*. – In: ALLEN, W. *Side Effects*. (АЛЪН, У. *Странични ефекти*.)

¹² Пак там, с. 89.

¹³ АЛЪН, У. *Квит сме*. София: Труд, 1997, с. 65–69 (Notes from the Overfed, after reading Dostoevsky and the new ‘Weight Watchers’ magazine on the same plane trip. Разказът е публикуван първоначално в “New Yorker” през 1968 г., а впоследствие в сборника *Getting Even*, New York: Random House, 1971, pp. 62–67).

¹⁴ Оригинално заглавие “Love and Death”, режисьор и сценарист Уди Алън, в ролите: Уди Алън, Даян Кийтън, Джеймс Толкън, Харолд Гулд, Олга Жорж-Пико, Бет Портър.

¹⁵ Ето един пример от разговор между главния герой Борис и Соня, в която той е влюбен: „Соня, а ако няма Бог? / Борис Дмитриевич, шегувате ли се? / Ами ако ние сме просто група абсурдни хора, които се мотаят без система или смисъл? / Но ако няма Бог, тогава животът няма смисъл.“ Вж. ALLEN, W. *Love and Death*. – In: *Scriptorama*: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/l/love-and-death-script-transcript.html.

В лентата на Алън от 1992 г. „Съпрузи и съпруги“¹⁶ героят, писател и университетски преподавател, обсъжда своеобразието на великите руски писатели, използвайки кулинарни метафори – Толстой е оприличен на пълноценно ястие, Тургенев – на приказан десерт, а Достоевски – на пълноценно ястие, комплектувано с хапче витамин и добавка от пшенични кълнове.¹⁷ В относително скорошния филм „Почти нормален“ е представен професорът по философия Лукас (изпълняван от Х. Финикс), който подобно на Разколников извършва убийство с идеята, че така допринася за справедливостта в света, но същевременно личността му е моделирана и по героя на „Записки от подземиеето“. За да бъдат подсилени недокрай прозрачните аналогии, на героя е дадена реплика, в която той заявява, че обича руските писатели и особено Достоевски, защото „той разбира нещата“.¹⁸ Убийството, извършено от професора, е по-изтънчено от това на Разколников (той отравя своята жертва). Същевременно обаче, като откровена инверсия на образа, когато бива разкрит и неговата студентка, с която той има интимна връзка, го убеждава да се предаде, Лукас се опитва да я убие, като я хвърли в асансьорна шахта, но при настъпилото боричкане, тя успява да бутне него в шахтата и убиецът на свой ред се превръща в жертва. Впрочем, съотносимост с творби на Достоевски или негови лесно разпознаваеми мисловни конструкции са констатирани също за филмите на Алън „Интериори“ (“Interiors”, 1978), „Септември“ (“September”, 1987) „Друга жена“ (“Another Woman”, 1988), „Хана и нейните сестри“ (“Hannah and Her Sisters”, 1986), „Да разнищим Хари“ (“Deconstructing Harry”, 1997).¹⁹

Спецификата на боравенето с литературния канон при Алън се проявява особено ефективно при „прочита“ на „Престъпление и наказание“ в три негови филма, които оформят своеобразна трилогия –

¹⁶ “Husbands and Wives” (1992), сценарий и режисура Уди Алън, в ролите: Уди Алън, Миа Фароу, Сидни Полък, Джуди Дейвис, Лиъм Нийсън.

¹⁷ “Tolstoy is a full meal. Turgenev is a fabulous dessert. That’s how I characterize him. / Dostoyevsky? / Dostoyevsky is a full meal with a vitamin pill and extra wheat germ.” Вж.: ALLEN, W. Husbands and Wives. – In: *Scriptorama*: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/h/husbands-and-wives-script-transcript.html.

¹⁸ “I like Russian writers, especially Dostoyevsky, he understands things”. Вж. ALLEN, W. Irrational Man. – In: *Scriptorama*: https://www.scripts.com/script/irrational_man_10974.

¹⁹ Вж.: BOBROWSKI, M. Disturbing the Balance. Woody Allen Reads Dostoyevsky. – In: *Slavia Centralis*, IV, 2, 82–93, p. 83: <http://dx.doi.org/10.17161/SCN.1808.8624>.

„Престъпления и прегрешения“ (1989)²⁰, „Мач пойнт“ (2005)²¹ и вече споменатия „Почти нормален“ (2015)²², както и в „Сънят на Касандра“ (2007),²³ съотносим със същия сюжет. „Мач пойнт“ е окачествяван дори като римейк на „Престъпление и наказание“.²⁴

Главният герой Крис, амбициозен млад мъж, тенисист, бивш състезател, преориентирал се към позицията на треньор в луксозен тенис клуб, успява да се приобщи към богаташко семейство, като се сприятелява със сина и се жени за дъщерята, но същевременно започва връзка с годеницата на сина Нола, която забременява и настоява той да се раздели със съпругата си, като го заплашва самата тя да я информира за създалата се ситуация, в отговор на което Крис решава да я убие, за да запази семейното и материалното си благополучие. В пряко съответствие с престъплението на Разколников Крис извършва двойно убийство – убива и възрастната съседка на момичето, за да инсценира грабеж, така че убийството на Нола, с която предварително е уговорил среща, да изглежда като ликвидиране на нежелан свидетел. Въпреки безупречното изпълнение на престъпния план и наличието на неоспоримо алиби, Крис е заподозрян заради уликите в дневника, който Нола тайно е водила, така че, подобно на Разколников, и той става обект на криминално разследване. И в „Мач пойнт“, както в „Престъпление и наказание“, обвинението пада върху невинен човек.

Филмът съдържа и други, по-второстепенни „цитати“ от

²⁰ Оригинално заглавие “Crimes and Misdemeanors”. Режисьор и сценарист Уди Алън. В ролите: Уди Алън, Мартин Ландау, Миа Фароу, Анжелика Хюстън, Джери Орбах, Алън Алда, Сам Уотърстън и Джоана Глисън. В годината на излизането си на екран филмът получава три номинации за „Оскар“, две от които са за режисура и най-добър сценарий.

²¹ Оригинално заглавие “Match Point”, режисьор и сценарист Уди Алън. В главните роли: Джонатан Рис Майърс, Скарлет Йохансон, Емили Мортимър, Матю Гуд, Брайън Кокс. Премиерата е на 12 май 2005 г. на кинофестивала в Кан.

²² Оригинално заглавие “Irrational Man”, режисьор и сценарист Уди Алън, в ролите: Хоакин Финикс, Ема Стоун, Паркър Поузи, Джейми Блекли.

²³ Оригинално заглавие “Cassandra’s Dream”, режисьор и сценарист Уди Алън, в ролите: Юън МакГрегър, Колин Фарел, Том Уилкинсън, Сали Хокинс, Хейли Атуел. За интерпретацията на филма като част от „трилогия за доброто и злото“ вж.: GRINBERG, M. The Birth of a Hebrew Tragedy: Woody Allen’s Cassandra’s Dream as a Morality Play. – In: *Journal of Religion & Film*. Vol. 14: Iss. 1, Article 3: https://www.researchgate.net/publication/290862074_The_birth_of_a_hebrew_tragedy_cassandra’s_dream_as_a_morality_play_in_the_context_of_crimes_and_misdemeanors_and_match_point

²⁴ Такива мнения съдържат рецензиите на Tatiana Siegel и Thomas Hibbs (вж.: STORCHEVOY, L. The Case of Woody Allen vs. Dostoevsky: Judeo-Cinematographic Philosophy of Crime and Non-Punishment. – In: *Fine Arts Journal*, Vol. 14, No. 1, 2010, pp. 58–64).

„Престъпление и наказание“. И тук, както в романа на Достоевски, се появява неочакван свидетел – срещата на Крис с фотографа след убийството е съответна на ситуацията, в която попада Разколников, изправен пред опасността да бъде разкрит от появилите се следващи клиенти на лихварката. При това е възпроизведено конкретното място на перипетията – и в двата случая нежеланите свидетели се появяват на входното стълбище. Явни паралели могат да бъдат открити също и между фигурите на следователя от „Мач пойнт“ и Порфирий Петрович от „Престъпление и наказание“.

Всички споменати референции във филма на Алън към романа на Достоевски са подчинени на една основна задача – изцяло в съответствие с принципите на пародийността, външното подобие е призвано да проясни фундаментална съдържателна разлика. Докато Разколников разбира убийство на лихварката като морален дълг, като акт в името на общественото благо, Крис убива единствено заради собствения си интерес, при това красива млада жена, която е обичал и която носи собственото му дете. И още, докато Разколников е разкъсан от съвестта си и непоносимото чувство на вина, така че в крайна сметка решава да се предаде, търсейки в наказанието си изкупление, Крис успява да избегне каквото и да е възмездие и продължава да съществува в благополучие, радвайки се на забележителния си късмет. За разлика от вярата в човечността и справедливостта, излъчена от романа на Достоевски, при Уди Алън изповядва философски цинизъм и морален релативизъм.

Сам по себе си достатъчно интересен интертекстуален казус, защото освен към „Престъпление и наказание“, филмът реферира и към „Братя Карамазови“ (по-конкретно към главата „Руският монах“, в която старецът Зосима разказва на Альоша Карамазов историята на Михаил – той убива жената, в която е влюбен, открадва нейни вещи, за да създаде впечатлението, че е била убита от крадец, обвинен е невинен човек, самият той остана ненаказан от закона), но е регистрирано също съдържателното му подобие с романа на Драйзър „Американска трагедия“ и с „Талантливият мистър Рипли“ на Патриша Хайсмит.²⁵ „Мач пойнт“ се превръща в още по-привлекателен обект за проучване в контекста на принадлежността си към споменатата поредица от филми на Уди Алън, изградени като реплики към романа на Достоевски, както и спрямо значително по-широката контекстуална рамка, зададена от трайния ангажимент на режисьора както към творчеството на Достоевски, така и към класическия руски роман изобщо.

²⁵ Подобие с „Американска трагедия“ и романа на Патриша Хайсмит е забелязано от Михел Корески. Вж.: KORESKY, M. A History of Reference: Woody Allen's "Match Point". – In: *IndieWire*, Dec. 27, 2005: <https://www.indiewire.com/2005/12/a-history-of-reference-woody-allens-match-point-77488/>.

За продължителното преборване на Уди Алън с Достоевски най-убедителна и просветляваща илюстрация съдържа „Престъпления и прегрешения“ – филм, далеч по-амбициозен от „Мач пойнт“. И в него мъж решава да ликвидира своята любовница, която заплашва да съсипе брака му. Самото заглавие е директна отпратка към „Престъпление и наказание“, но в своята цялост сюжетът реферира по-скоро към романа „Братя Карамазови“ с представения в него фундаментален сблъсък между мистично-ортодоксалната вяра и интелектуалния скептицизъм (впрочем, работното заглавие на филма е било „Братята“, но се оказало, че същото заглавие е вече запазено за друга лента.²⁶ С големите опуси на Достоевски филмът се съотнася и на базата на усложнената си, многопластова сюжетика.

За разлика от опростената наративна структура на „Мач пойнт“, в „Престъпления и прегрешения“ са разгърнати два самостоятелни повествователни потока. Първият проследява събитията около главния герой Джуда Розентал – офталмолог на средна възраст, успешен във всяко отношение – семейно, професионално, социално, който има продължителна връзка с Долорес, млада стюардеса, с която се е запознал по време на служебно пътуване. В момента на действието тя вече не иска да се примири с нелегалния характер на отношенията им и настоява той да каже за тях на жена си и да се разведе (опитва се дори да изпрати на съпругата му писмо, но по волята на случайността то попада първо в ръцете на Джуда и той успява да осуети прочитането му). Напрежението между любовниците ескалира, Джуда споделя тревогите си с равина Бен, негов приятел и пациент, който го съветва да признае истината на жена си. Отхвърляйки подобно решение, Джуда се обръща към брат си, личност с подозрителни занимания, който му предлага да „отстрани“ любовницата му с помощта на наемен убиец. Първоначално шокиран, при следващ момент на необузвано поведение от страна на Долорес, Джуда приема предложението и осигурява необходимото заплащане. След убийството той отива в апартамента ѝ, за да прибере писма и вещи, които биха могли да представляват улики срещу него, и вижда трупа ѝ. Първоначално е измъчван от морални терзания, дори обмисля да признае вината си, но сравнително бързо се отърсва от тях и продължава живота си, напълно освободен от каквито и да е угризения за извършеното от него престъпление.

Втората сюжетна линия на „Престъпления и прегрешения“ представя драмата на другия основен персонаж Клиф²⁷ – кинорежисьор неудачник с провален брак, парадоксална смесица от неборим песимизъм и възторжен идеализъм, който твърдо отстоява високите си

²⁶ Вж.: BOBROWSKI, M. Op. cit., p. 43.

²⁷ Ролята на Клиф се изпълнява от Уди Алън – симптоматичен белег за специалното значение, което авторът отдава на този герой.

морални и естетически принципи и превръща в кауза заснемането на документален филм за философ, преживял Холокоста, но запазил вярата си в хуманистичните идеи, назован като Луис Леви. За да си набави средства за осъществяването на филма, Клиф се съгласява с цената на компромис да направи документален филм за преуспяващия телевизионен продуцент Лестър, самодоволен и арогантен тип, брат на съпругата му, когото той искрено презира. Докато работи по натрапения му проект, Клиф се влюбва в своята колежка Хали, с която изглежда като да споделят общи ценности. И двете му упования водят до провал – неочаквано философът се самоубива, самият Клиф, който не успява да преодолее отвращението си към Лестър, създава филм карикатура, заради което е изхвърлен от продукцията, а Хали се омъжва за Лестър, явно съблазнена от популярността, успехите и богатството му. Същевременно, от разговор между съпругата на Клиф и Лестър става ясно, че тя се радва на извънбрачна любовна връзка.

Макар и двете сюжетни линии да са не само фактически почти независими една от друга,²⁸ но и формално противопоставени, защото едната представя трагическа история, докато другата е комична, те активно кореспондират помежду си по същностен начин на нивото на моралните послания, тъй като обследват общия проблем за сложността и цената на личностния избор.

В сравнение с „Мач пойнт“, „Престъпления и прегрешения“ търси много по-отчетливо предизвикателствата си към Достоевски. Не просто фабулната схема на „Престъпление и наказание“ е присвоена и превърната в носеща съдържателна конструкция, но и ред допълнителни референции към характерни моменти от романа, както и към други произведения на Достоевски, а и към специфики в творческия маниер на писателя могат да бъдат разпознати във филма при едно по-аналитично вглеждане. Специфичен детайл е, например, репликата на Джуда, когато брат му предлага да организира убийството на Долорес: „Не мога да повярвам, че говоря за човешко същество. Та тя не е някакво насекомо. Не можеш просто да стъпиш върху нея.“²⁹ Очевидна е алюзията за думите на Разколников, когато обмисля убийството на лихварката: „...какво означава на общите везни животът на тази охтичава, глупава и зловна бабичка? Не повече от живота на една въшка,

²⁸ Единствената връзка между отделните истории е основана на равнина Бен, който освен приятел на Джуда, е и брат на Лестър, съответно и на съпругата на Клиф. Едва в края на филма, по повод пищната сватба на дъщерята на Бен, финансирана от Лестър, двете групи персонажи се оказват събрани на едно и също място

²⁹ “I can’t believe I’m talking about a human being. She’s not an insect. You don’t just step on her.” (Вж.: ALLEN, W. Crimes and Misdemeanors. – In: *Scripts*: https://www.scripts.com/script.php?id=crimes_and_misdemeanors_6058&p=14.)

на една хлебарка, пък и толкова дори не струва“.³⁰ Контрастът между изходните позиции на Джуда и Разколников се оказва в светлината на по-нататъшното им развитие иронично преповторен, вече като огледална инверсия – докато Разколников стига до разбирането, че нищо не може да оправдае убийството на което и да е, дори и най-нищожно човешко същество, в края на филма Джуда приема вече спокойно мисълта за убийството на младата и красива жена, която някога е обичал, при това с ясното съзнание, че носи основната отговорност за него.

Специално внимание заслужава персонажната конфигурация в „Престъпления и прегрешения“, моделирана по аналогия с тази на „Братя Карамазови“. Като реплика на основния „квартет“, който гради полифонията на романа – Иван и Альоша, Старецът Зосима и Смердяков, се извява групата главни герои от филма. За всеки от посочените персонажи на Достоевски Алън е осигурил съответен двойник.³¹ Джуда, с настояването си да противопоставя разум и вяра като взаимно изключващи се ценности, наподобява Иван Карамазов. Приликата е и на фабулно ниво – и при двамата желаното убийство – на любовницата на Джуда и на бащата на Иван, Фьодор Карамазов, е извършено от друг, и в двата случая този друг е техен брат, при това по много сходен начин фигурата на брата се оказва реализация на тъмната страна от характера на протагониста. Аналог на стареца Зосима при Уди Алън е професор Леви, чиято хуманистична философия се основава на любовта и жизнеутвърждаването. И той обаче, подобно на героя на Достоевски, чиято смърт, последвана от бързо и зловонно тление, поставя на изпитание вярата на Альоша, също разколебава неусъмненото обожание, което Клиф изпитва към философията и към личността му, със своето самоубийство.

Във втората съдържателна линия на филма също могат да се открият референции към романа на Достоевски – в съперничеството между Клиф и Лестър за любовта на Хали може лесно да се разпознае аналогия с отношенията между Фьодор Карамазов, Дмитрий Карамазов и Грушенка. Същевременно, равинът Бен, пациент и приятел на Джуда, е пряко съответствие на Альоша. И той, като героя на Достоевски, съумява да запази непоколебимата си вяра и при най-неблагоприятни обстоятелства, а разговорите му с Джуда наподобяват дискусиите между Альоша и Иван.

Диалог с Достоевски в „Престъпления и прегрешения“ може да бъде открит и при избора на име за главния му герой. Джуда, английският вариант на Юда, е име, което съответства на предателството, извършено от него по отношение на жената, която му дава любовта си

³⁰ ДОСТОЕВСКИ, Ф. *Престъпление и наказание*. София: Народна култура, 1968, с. 67.

³¹ Този аспект от обвързаността на „Престъпления и прегрешения“ с „Братя Карамазови“ е открит и коментиран от Михал Бобровски (вж.: BOBROWSKI, M. Op. cit., pp. 86–88).

и която той също обича. Предател е Джуда и по отношение на баща си, човек със солиден морален интегритет, чиито етични принципи синът безскрупулно погазва. Същото име позволява да бъде видяно като полупрозрачна референция към името Разколников. Много по-изразително е обаче решението с фамилното име на Джуда – Розентал („розова долина“ на немски език), което е противопоставено на това на Смердяков, другия герой от „Братя Карамазови“, чийто двойник Джуда представя. Впрочем, опозицията със Смердяков е подчертана и по още един начин – докато Смердяков, подобно на Юда, се обесва, Джуда, макар че носи името на парадигмалния престъпник, избягва самонаказанието и свободен от угризения, продължава щастливия си живот.

В „Престъпления и прегрешения“ могат да бъдат разпознати и още два, не така показни типа съотнасяне с романите на Достоевски. Първият се изразява в превода на характерния за творчеството на писателя полифонизъм на човешкото съзнание на езика на киното. Достатъчно отчетливо характерното противодействие на „гласовете на другите“ се проявява в съзнанието на Джуда в онзи момент от филма, който представя първоначалното му стъписване пред идеята за убийство, и по-късно – особено изразително – при моралните му терзания след неговото осъществяване, когато разнобоят в съзнанието на героя е възпроизведен не просто като сблъсък на аргументите „за“ и „против“, предложени му преди това от брат му Джак и Бен в разговорите с тях, но и с помощта на визуализация – парадоксално, заедно с Джуда на екрана се появяват образите на двамата, докато те изговарят своите убеждения.

Вторият случай на дискретен, по-скоро имплицитен диалог с Достоевски е един от най-драматичните моменти на филма, когато непосредствено след убийството Джуда посещава къщата, в която в преминало детството му (в момента там обитава друго семейство). Пред очите на зрителя се разгръща спомен от миналите години – но като съноподобна сцена, рязко противопоставена на останалата част от кинематографичния разказ. С рязко пропадане в миналото Джуда се озовава на семейно събиране, където между негова леля и равина Сол се разгръща непримирим спор относно възмездието за извършени престъпления. Равинът отстоява вярата си, че Бог задължително наказва грешните, докато лелята вижда тази му вяра като абсурдна и се аргументира с примера за Хитлер, виновен за изгарянето на шест милиона евреи и останал практически ненаказан. Самият Джуда също се включва в разговора с въпроса какво става, ако някой е извършил убийство. Равинът отговаря, че той във всички случаи ще бъде наказан, докато лелята настоява, че ако някой може да убие и да се измъкне, като реши да не се съобразява с моралните принципи, тогава той остава всъщност свободен от вина и възмездие. Описаният епизод е аналогичен на срещата на Иван Карамазов с дявола и по същия начин, както при Достоев-

ски, ониричното преживяване на героя изиграва ролята на епифания.

За неслучайния характер на този похват при Алън свидетелства и въвеждането на подобна сцена в „Мач пойнт“, където обаче просветляващото видение се присъхва на полицейския следовател и от него той разбира как точно Крис е извършил престъплението (по ирония на съдбата и за късмет на престъпника, когато случаят е вече приключен, така че разкриването на истината се оказва безполезно). В този случай налице е директна референция към „Престъпление и наказание“, където в третия сън на Разколников убийството на лихварката е реактуализирано като кошмар, в пределно интензифицирана версия. Логично е да се предположи, че Алън използва ониричните епизоди целенасочено, а оттам и че е имал съзнанието за ключовата роля на сънищата в романите на Достоевски.³²

Освен по същностни начини, като заемане на сюжетни схеми, оспорване на идеологически постановки или възпроизвеждане на емблематични специфики на поетиката като полифонията или свръхфункционализацията на съновиденията, обвързаността на филмите на Уди Алън с творчеството на Достоевски се проявява и в режима на значително по-лековати заигравки, както е моделирането на собствените заглавия в съответствие с практиките на озаглавяване при Достоевски или руския класически роман по-общо. Такъв е случаят с „Любов и смърт“, което иронично цитира „Война и мир“. Интересен случай е „Престъпления и прегрешения“, което съдържа явна референция към „Престъпление и наказание“ – с дихотомичната си структура и с преповтарянето, макар и в деликатно модифициран вариант на първия компонент от опозиционната двойка. Същевременно обаче то е различно от оригиналното, при това отликите са симптоматични. От една страна е заглавието на Достоевски с категоричната опозиция „престъпление – наказание“, изоморфна на представителните за XIX век дихотомични заглавия като „Червено и черно“, „Война и мир“ или „Гордост и предразсъдъци“, с характерния за парадигмалната формула „епистемологичен империализъм“.³³ В заглавието на Алън, от друга страна, перифразата „Престъпления и прегрешения“ отменя опозицията от оригинала в услуга на почти тавтологична формулировка с демонстративно отсъствие на уместното (и очаквано по предположение) „наказание“. Характерен детайл от редактирането е и промяната от единствено в множественото число, която освен че съвпада с отно-

³² Този проблем е основно изследван от Николай Нейчев в книгата му „Ф. М. Достоевски. Тайнствената поетика“. Специално за третия сън на Разколников вж.: НЕЙЧЕВ, Н. Ф. М. Достоевски. Тайнствената поетика. Пловдив: Макрос, 2001, с. 235–237.

³³ Терминът е на Стивън Келман. Вж.: KELLMAN, S. G. Dropping of Names: The Poetics of Titles. – In: *Criticism*, Spring, 1975, p. 155.

сително обща тенденция в речевите практики на английския език от последните десетилетия, е любопитна и като жест на своеобразно неглижиране, на лишаване от значимост и ясно определена аксиология.

Ако към всичко написано до момента по темата все още е възможно да се набави някаква допълнителна обяснителност, то би следвало да я потърсим в смяна на перспективата – с префокусиране на вниманието от отношението Алън към руския роман, към диахронен оглед на собственото творчество на сценариста и режисьора. Един дори и повърхностен съпоставителен поглед към филмите от „трилогията“ по Достоевски показва симптоматични развития и измествания. Най-задълбочен и разностранен в полемиката с идеите на руския писател е „Престъпления и прегрешения“. В него обаче, въпреки плътната му интертекстуална обвързаност с романите на Достоевски, липсват каквито и да е експлицитни референции към тях. Вероятно това е причината метатекстовият характер на филма да остане неидентифициран от актуалната критика и да се превърне в обект на изследователски интерес едва след появата на „Мач пойнт“³⁴, в който вече не е необходима особена прозорливост за осъзнаване на съотносимостта му с Достоевски – оправдано разочарован от неразпознаването ѝ в предходния филм и поради разбираем скептицизъм по отношение компетентността на публиката, режисьорът е решил, очевидно неуверен в ефективността на буквалните фабулни съвпадения, да я подсили, като покаже още в началото на филма, при това в едър план, как героят му чете „Престъпление и наказание“, и то не само и не просто романа, а с паралелно надникване в добре известен авторитетен наръчник за Достоевски.³⁵ Експлицитните заигравки в „Мач пойнт“ освобождават Алън от необходимостта за по-сложна интертекстуална стратегия, поради което референциите към Достоевски са далеч по-малобройни и елементарни от тези в „Престъпления и прегрешения“. Колкото до „Почти нормален“ – заснет, след като се е стабилизирало разбирането за „Мач пойнт“ като пародия или римейк на „Престъпление и наказание“, филмът е смущаващо неамбициозен, особено в сравнение с предходните два опуса от „трилогията“. Съотносимостта му с Достоевски е рехава, затова и е било необходимо името на писателя да бъде директно назо-

³⁴ Д. Хоберман например в статия за „Ню Йорк Таймс“ от 14 март 2014 г. отбелязва безспорната връзка на филма с Достоевски, като обръща внимание, че със заглавието си Алън съзнателно перифразира „Престъпление и наказание“ и „сходството не е само привидно. Също като тези на Достоевски, неговите герои са забележително предразположени да измъчват сами себе си със самоанализи и рядко във филм на Алън залогът е бил толкова висок“. (Цит. по: ЕВАНИЪР, Д. Цит. съч., с. 339.)

³⁵ *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. На екрана ясно се вижда корицата на изданието.

вано, а доколкото има налице някаква полемика, тя, както се вижда, е в модусите на инверсията и карикатурното.

Съпоставката между трите филма показва отчетлива тенденция към опростяване, буквализация и тривиализация на междутекстовите стратегии. Тази констатация е уместно да бъде осмислена в контекста на споменатите изказвания на Уди Алън за своеобразията на читателския му опит. Ако те могат да бъдат поставени под въпрос предвид вездесъщата ирония на автора, като надеждна симптоматика позволява да бъде приета една друга негова характеристика – останала, струва ми се неразпозната – изненадващото отсъствие на рефлексия относно действителната стойност на неговите филми, както и за междутекстовата им обусловеност, за което свидетелстват собствените му изказвания за тях.³⁶

В така очертанния контекст неизчерпаемото изобилие от изненадващо усложнени и многосмислени интертекстуални референции в творбите му свидетелстват както за нескритите амбиции за себедоказване на Уди Алън, така и за наличието на феноменална творческа интуиция. Макар и с риска на непремерена аналогия, изглежда уместно да се предположи, че начинът, по който режисьорът и писателят включва във филмите и разказите си всевъзможни алюзии, цитати или пародийни отпратки, активизиращи като контекст огромен текстови корпус, мислим като литературния канон, напомня за изкуството на джаза и характерното боравене със стандартите в него. За аргументация на тази смела хипотеза могат да бъдат приведени като подходящи илюстрации два от вече споменатите разкази – „Случката с Кюгълмас“ и „Диетата“.

Протагонист на първия е позастарял университетски преподавател по класически езици и литература, който изстрадва втори нещастен брак, мечтае за нова жена и заявява нуждата си от „някакъв роман“. Представата си за тази емоционална компенсация той свързва с романтичната любов, която му се привижда като нежност и ухажване, еротични преживявания във Венеция и интимна вечеря с червено вино на светлината на свещи. Психологичният му, призован на помощ, заявява, че желанията на пациента му предполагат по-скоро компетентността на магьосник, който своевременно се материализира с предложението да пренесе Кюгълмас в желана от него книга. Изборът на героя е „Мадам Бовари“, така че той започва любовна авантюра с Ема. Първоначално събитията се разгръщат по страниците на романа, но впоследствие, по волята на героинята, връзката се пренася и в съвременен Ню Йорк, за да предизвика всевъзможни усложнения и неудобства, така че

³⁶ В писмо до биографа си Дейвид Еваниър Алън пише: „...мнението Ви, че „Престъпления и прегрешения“ и „Зелиг“ са моите два шедьовъра, при положение че никой от двата не е шедьовър, нито дори най-добрият ми филм, ме смущава“ (ЕВАНИЪР, Д. Цит. съч., с. 66). Вж. също оценките му за „Престъпления и прегрешения“ в: АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми*, с. 240–261.

се налага Ема да бъде спешно и окончателно върната в Йонвил. Скоро след това обаче Кюгълмас отново закопнява за литературна романтика и повторно се обръща за помощ към магьосника. Този път книгата, която си избира, е „Синдомът Портной“ на Филип Рот. Магическият апарат обаче засича и се възпламенява, при което изгаря и цялата къща на магьосника, а самият Кюгълмас попада безвъзвратно между страниците на стар учебник по испански език, където му се налага да бяга със сетни сили, преследван от „огромния и космат неправилен глагол tener“.³⁷

Ако позоваването на Филип Рот е сведено единствено до функцията му на иронична заигравка с ескалиращите еротични фантазии на Кюгълмас, референциите към романа на Флобер присъстват в разказа по забележително артистичен и нееднозначен начин. Героят не просто съпреживява целенасочено и придиричиво избрания от него момент от живота на Ема (в Йонвил, след връзката с Родолф, но пък преди тази с Леон), а и действително попада в текста на Флобер, за удивление на учениците, изучаващи романа, които настояват за отговор от учителите си какъв е този нов, непознат персонаж („някакъв плешив еврей“), който целува мадам Бовари на стотната страница. Когато любовната двойка се пренася в Ню Йорк, предвидимо, Ема изчезва от текста на романа, което предизвиква поредното недоумение, вече на професор от Станфорд, по-рано озадачен от появата на „странен герой на име Кюгълмас“. Преминаването на границата между фикционално и реално пространство, което Алън неколккратно разиграва и във филмите си (напр. в „Пурпурната роза от Кайро“³⁸), е в очевидна връзка с разколебаната граница между литературата и живота в „Дон Кихот“, където идалгото среща „в действителност“ не само любимите си рицари и лица от историите, разказани в романа, но и хора, които го разпознават, защото вече са чели романа за него.

В предизвикателно оголена схема характерната за Алън интертекстуална нацеленост се проявява в разказа „Диетата“. Героят, означен с Ф., е поканен от началника си на обяд и от неудобство нарушава с цената на огромни угризения своята строго спазвана диета, с която цели да подобри непривлекателния си външен вид. След това, прибрал се у дома, където изповядва прегрешението пред баща си, чува в отговор думите „Осъждам те на смърт!“. В разгръщането на оскъдния сюжет

³⁷ АЛЪН, У. *Странични ефекти*, с. 43.

³⁸ „The Purple Rose of Cairo“ (1985), сценарий и режисура Уди Алън, с участието на Миа Фароу, Джеф Даниелс и Дани Айело. Героинята на филма Сесилия е влюбена в киното и не пропуска филм в кварталния салон. Един ден героят от поредния филм я забелязва, заговаря я и слиза в залата при нея, което предизвиква невъобразим хаос в по-нататъшното развитие на действието.

освен тази неочаквана, но същевременно и предвидима реплика, прозрачна референция към новелата на Кафка „Присъдата“, присъстват и други, по-явни или по-дискретни алюзии за представителни кафкиански мотиви – алогичната обстановка на работното място на Ф. и абсурдните отношения във фирмата, затрудненото му до крайност общуване, парализиращата липса на комуникация с институциите на властта, парадоксалните диалози и – най-сетне – себеидентификацията на героя с „отвратителен бръмбар“ и „жалко отвратително насекомо, от което всички се гнусят“, което би следвало да живее „в прахта под леглото“.

Вижда се, че при боравенето с чужди текстове Уди Алън залага на импровизации, които не само засрещат и преплитат теми, често демонстративно несводими една към друга, но и допускат спонтанното, непреднамерено прозвучаване на чужд, извънсистемен мотив, извикан неочаквано от паметта на музиканта по волята на необясним артистичен каприз. Същият подход към литературните прецеденти е изоморфен на собствената филмова естетика на Алън, водещ принцип в която, редом с настойчивото рефериране към едни и същи автори и литературни сюжети, е пастишният колаж на парадигмални стилове на европейското кино. Той е аналогичен също и на обесивния ангажимент на собствените джаз композиции на режисьора към ню-орлеанския джаз от 1920-те.

Остава, естествено въпросът за несъмнената диспорпорция между виртуозна техника и импровизационна сръчност, от една страна, и непреодолимата неравностойност спрямо съдържателната значимост, емоционалната интензивност и художественото могъщество на първообразите, от друга. Но това е вече нова, неизследвана тема.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АЛЪН, У. *Аз пиша чрез филми. Разговори със Стив Бьоркман*. Прев. Т. Трифонова. София: Колибри, 2003.

АЛЪН, У. *Квит сме*. Прев. Г. Шарабов, Б. Дамянов. София: Книгоиздателска къща „Труд“, 1997.

АЛЪН, У. *Само да вметна. Автобиография*. Прев. В. Мирчева, М. Петров. София: Кръг, 2021.

АЛЪН, У. *Странични ефекти*. Прев. Б. Дамянов, М. Акрабова, София: ИК „Ера“, 1996.

ДОСТОЕВСКИ, Ф. *Престъпление и наказание*. Прев. Г. Константинов. София: Народна култура, 1968.

ЕВАНИЪР, Д. *Уди. Биография*. Прев. Н. Баева. София: Колибри, 2015.

НЕЙЧЕВ, Н. Ф. М. *Достоевски. Тайнствената поетика*. Пловдив: Макрос, 2001.

REFERENCES

- ALLEN, W. Crimes and Misdemeanors. In: *Scripts*: https://www.scripts.com/script.php?id=crimes_and_misdemeanors_6058&p=14 [seen 17.09.2022].
- ALLEN, W. *Getting even*. New York: Warner Books, 1971.
- ALLEN, W. Husbands and Wives. In: *Scriptorama*: http://www.script-orama.com/movie_scripts/h/husbands-and-wives-script-transcript.html [seen 17.09.2022].
- ALLEN, W. Love and Death. In: *Scriptorama*: http://www.script-orama.com/movie_scripts/l/love-and-death-script-transcript.html [seen 17.09.2022].
- ALLEN, W. *Side Effects*. New York: Random House, 1980.
- ALLEN, W. & B. DAMYANOV, M. AKRABOVA (trans.). *Stranichni efekti* [Side Effects]. Sofia: Era [publ.], 1996.
- ALLEN, W. & G. SHARABOV, B. DAMYANOV (trans.). *Kvit sme* [Getting even]. Sofia: Trud [publ.], 1997.
- ALLEN, W. & T. TRIFONOVA (trans.). *Az pisha chrez filmi. Razgovori sas Stig Björkman* [Woody Allen on Woody Allen. In Conversation with Stig Björkman]. Sofia: Colibri [publ.], 2003.
- ALLEN, W. & V. MIRCHEVA, M. PETROV (trans.). *Samo da vmetna. Avtobiografiya* [Apropos of Nothing. Autobiography]. Sofia: Krag [publ.], 2021.
- BOBROWSKI, M., Disturbing the Balance. Woody Allen Reads Dostoyevsky. In: *Slavia Centralis*, IV, 2, pp. 82–93: <http://dx.doi.org/10.17161/SCN.1808.8624> [seen 17.09.2022].
- DOSTOEVSKI, F. & G. KONSTANTINOV (trans.). *Prestaplenie i nakazanie* [Crime and Punishment]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1968.
- EBERT, R. *Crimes and Misdemeanors*. Oct. 13, 1989. In: *Roger Ebert*: <https://www.rogerebert.com/reviews/crimes-and-misdemeanors-1989> [seen 17.09.2022].
- ENAVIER, D. & N. BAEVA (trans.). *Udi. Biografiya* [Woody. The Biography]. Sofia: Colibri [publ.], 2015.
- GRINBERG, M. The Birth of a Hebrew Tragedy: Woody Allen's Cassandra's Dream as a Morality Play. In: *Journal of Religion & Film*, Vol. 14, Iss. 1, Article 3: https://www.researchgate.net/publication/290862074_The_birth_of_a_hebrew_tragedy_Cassandra's_dream_as_a_morality_play_in_the_context_of_crimes_and_misdemeanors_and_match_point [seen 17.09.2022].
- HISHAK, T. *The Woody Allen Encyclopedia*. Lanham (Md.): Rowman & Littlefield, 2018.
- INGLE, Z. "A Full Meal with a Vitamin Pill and Extra Wheatgerm": Woody Allen, Dostoevsky, and Existential Morality. In: D. E. WYNTER, K. SZLEZÁCK (eds.). *Referentiality and the Films of Woody Allen*. London: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 119–136.
- KELLMAN, S. G. Dropping of Names: The Poetics of Titles. In: *Criticism*, Spring, 1975.

KORESKEY, M. A History of Reference: Woody Allen's "Match Point". In: *Indie-Wire*, Dec. 27, 2005: <https://www.indiewire.com/2005/12/a-history-of-reference-woody-allens-match-point-77488/> [seen 17.09.2022].

KUZ, M. *Justice and the Western Perception of Dostoevsky: Woody Allen's Crimes and Misdemeanors and Match Point*, 2015: <https://sites01.lsu.edu/faculty/voegelin/wp-content/uploads/sites/80/2015/09/Michal-Kuz.pdf> [seen 17.09.2022].

LEBLANC, R. Deconstructing Dostoevsky. God, Guilt, and Morality in Woody Allen's *Crimes and Misdemeanors*. In: *Film and Philosophy*, Vol. 4 (Special Issue on Woody Allen), 2000, pp. 84–101.

NEYCHEV, N. *F. M. Dostoevski. Taynstvenata poetika* [F. M. Dostoyevsky. The Mysterious Poetics]. Plovdiv: Makros [publ.], 2001.

STORCHEVOY, L. The Case of Woody Allen vs. Dostoevsky: Judeo-Cinematographic Philosophy of Crime and Non-Punishment. In: *Fine Arts Journal*, Vol 14, No 1 (2010), pp. 58–64.

LEATHERBARROW W. J. (ed.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

THE LITERARY CANON IN WOODY ALLEN'S WORKSHOP

Abstract. This research elaborates on the recognition that Woody Allen's films and short stories are markedly linked to the literary canon. It features the reiterated indebtedness of his scripts to the classical Russian novel and the ancient Greek tragedy. The paper makes observations on the specificity of Allen's interpretation of exemplary literary texts, and proposes a hypothesis about the mechanism behind the transmedia references analysed here.
Keywords: Woody Allen, literary canon, Russian novel, transmedia references

Cleo Protokhristova, Prof. DSc.
Paisii Hilendarski University of Plovdiv,
24 Tsar Asen Str., Plovdiv, Bulgaria
E-mail: cleoproto@gmail.com

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

ТЕХНИКА И ТАЙНСТВЕНОСТ: КИНО И ХАЙКУ. ПОВРАТЪТ. ИЛИ КАК БИ ИЗГЛЕЖДАЛО ЯПОНСКОТО КИНО ПО ЯПОНСКИ

Резюме. Като тръгва от няколко публикации на Айзенщайн от края на 1920-те, статията разисква проблема за наличието на дълбока, същностна близост между езика на киното като перфектната симбиоза на език и техника (а кинокамерата като перфектната машина) и различни модуси на източната/японска традиционна култура: *хайку* поезията, театъра *кабуки*, традиционната живопис *укийо-е*, както и природата на самото пиктографско писмо. „Езиковият“ сюжет е разгледан като част от мащабния поврат в западната култура/изкуство в началото на ХХ век като радикален кризисно-обновителен акт на преодоляване на собствената „класическа“ традиция в отношението към реалността. За философска парадигма на сюжета е използван „вторият“ Хайдегер, и по-специално „Из един диалог за езика. Между един японец и един питащ“ (1953/54).

Ключови думи: С. Айзенщайн, А. Тарковски, кино, хайку, авангард, Хайдегер

Тази статия е продължение на предишна¹, чийто предмет е една основна специфика на хайку, а именно същността му на перфектния деиктичен акт („Това е това“, по един израз на Ролан Барт). Изследването се прави през езиковия опит на Хайдегер, и преди всичко на късния („втория“) Хайдегер след знаменития обрат (*die Kehre*), когато главен проблем за него става техниката в качеството ѝ на *Machenschaft* и на *Gestell*, т. е. на сила, изплъзнала се от контрола на човека, конкурираща се с него и сама превърнала се в същност на „човешкото“. Но преди всичко се има предвид една късна творба на Хайдегер – „Из един диалог за езика. Между един японец и един питащ“ (1953/54). Това, доколкото ми е известно, е единственото място в обемното творчество на философа (102 тома според незавършеното издание на „*Vittorio Klostermann*“), където става дума за хайку, и по-точно за хайку и кино в режим на свързване.

Зада маркирам и другия полюс в проблема, който ще ме интересува –

¹ Вж.: АНТОВ, П. Хайку, чистият деиктизъм: опитът на Хайдегер за езика (I и II част). – Е-сп. *Nota Bene*, ЮЗУ „Неофит Рилски“, бр. 46/2019: <http://notabene-bg.org/read.php?id=879>; <http://notabene-bg.org/read.php?id=880>. (Също: АНТОВ, П. *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зооантропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът*. София: Books4all, 2021, гл. „Из един диалог за езика: хайку, чистият деиктизъм“, с. 67–123.)

„другото“ като отделящо се в рамките на „същото“, ще припомня едно изказване на Бела Балаш, което намираме в неговата книга „Духът на филма“ от 1935 г.: че едва звуковото кино става способно да предаде (артикулира) тишината²; т. е. да я изтъкне по активен начин, не като празно място, като отсъствие. Доста по-късно, разхождайки се в пасторалните околности на Тотнауберг, Хайдегер ще забележи, че „тишината става още по-тиха“ едва след замлъкването на църковната камбана³. Много-много по-рано обаче едно класическо хайку на Башо ни казва, че цамбурването на жабата в застоялата вода на езерото е това, което прави видим неговия покой.

Тръгвайки оттук, от тази констелация, ще се спра на отношението „хайку – техника“ в качеството им на едри концепти, които са по своему, по собствен начин емблематични за два различни „образи на свят“ – западния, техническия („фаустовски“ според фолклоризираното определение на Шпенглер), антиприроден в същността си, и източния, стоящ до природата и отнасящ се с уважение към нея. Ключова за подхода ми все така ще е специалната роля на техниката в късната философия на Хайдегер (който през цялото време стои „зад кадър“, или във втория план на повествованието, докато към края излиза на преден): техниката в тесния смисъл (фотоапаратът и кинокамерата като машини), но и в широкия смисъл на *Machenschaft* и в още по-широкия на *Gestell*. Тъкмо тя и в двата смисъла е в ключова/превключваща позиция, осъществявайки един основен поврат в отношението „кино—хайку“ – отношение, изкушавало някои знаменити първомайстори на киното, като Сергей Айзенщайн и Андрей Тарковски. Те също, наред с Хайдегер, ще се появяват в повествованието, особено първият, доайенът.

Известно е, че освен гениален режисьор-практик, Айзенщайн е и креативен теретик на изкуството. Известен е също специалният му интерес към различните форми на източната култура, като китайската живопис, японската поезия и театър, йероглификата изобщо. От техните основополагащи (собствено „философски“, светоформиращи) принципи той черпи не само вдъхновение, но и начини за решаване на определени технически (изобразителни) проблеми в пластичния език на киното, например извежда законите на киномонтажа от принципите на източната йероглифика (в статията „Зад кадъра“, 1929).

Айзенщайн публикува най-важните си съпоставки между западното изкуство и източното през 20-те години в Съветския съюз, горе-долу около времето на „Битие и време“ (1927).⁴ Въпреки че Хай-

² Вж. пълния цит. в: БОРИСОВА, С. *Естетика на тишината и мълчанието*. Б. м.: ИК Гутенберг, 2019, с. 183.

³ „Die Stille wird mit seinem letzten Schlag noch stiller.“ („С последния клопот тишината става все по-тиха“ в превода на Д. Денков: „Път в полето“ – в: ХАЙДЕГЕР, М. *Същности*. София: Гал-ико, 1993, с. 218.)

⁴ Напр. важната статия „Неочаквана допирна точка“ в ленинградското

дегер пише своя диалог за езика (споменат по-горе) през 50-те, нямаме основания да смятаме, че ги е познавал; поне не откриваме преки свидетелства за това (макар че Хайдегер по принцип не е сред авторите, които пунктуално трасират пътя на идеите си). Но е факт, че в основното си русло мисленето на двамата тече в една посока. Макар всеки да гледа от собствената си камбанария, на практика те говорят за сходни неща по сходен начин, и дори за едно и също нещо.

А именно – за специфичната *тайнатвеност* като основна черта на японския светоглед, на „японското“.

* * *

За Айзенщайн източното изкуство е важно заради принципа на монтажността, който той открива в него, изтъквайки същностна отлика спрямо позитивисткия реализъм на традиционното западно изкуство, от една страна. А от друга – същностната му близост до основополагащи принципи на модерното немиметично изкуство на авангарда, олицетворени в максимална степен от киното, включително и поради неговата пряка и същностна свързаност с техниката.

Тази генетична свързаост на киното с техниката придава уникалност на неговия изобразителен език, която рязко го отличава от двете „класически“ изкуства, с които то има генетична връзка – театъра и живописата. Тъкмо чрез живописата киното се явява най-пряк наследник на малко по-старата от него фотография, с която до голяма степен се слива, както що се отнася до същността на езика си, така и чрез общата свързаност с техниката, с машината – свързаност не само генетическа, но което е по-важно за нас, и езиково. (Макар по-нататък тук да говорим предимно за киното, неизменно се има предвид и фотографията: фотоапаратът като аналог-предходник на кинокамерата.)

Киното е единственото изкуство, рожба на модерната епоха, създадено от нея и поради това изразяващо напълно, тотално нейния „дух“. „Всъщност – ще напише Андрей Тарковски – нито един вид изкуство преди кинематографа не се е раждало като последица от технологично изобретение, появило се от конкретна насъщна необходимост. Кинематографът е тъкмо онзи инструмент на нашия технически век [XX], който е бил необходим на човечеството, за да може то да продължи да овладява реалността.“⁵

Преди него В. Бенямин отбелязва в капиталната си студия от 1934-35 г., че киното е първото изкуство в модерния смисъл на понятия-

сп. „Жизнь искусства“, 1928. Цитираната статия – „Зад кадъра“ – излиза като послеслов към книга върху японското кино (КАУФМАН, Н. О. *Японское кино*. Москва: Теакинопечать, 1929, с. 72–92).

⁵ ТАРКОВСКИ, А. *Уловеното време*. София: Колибри, 2019, с. 95.

ето, което не просто „слиза“ или се стреми да слезе *при, сред* масите (подобно на живописата през XIX век), а то есенциално, в акта на раждането си, е масово, включително и чрез наталната си свързаност с машината. Единствено при него техническата възпроизводимост не е вторично и външно условие за *масово* разпространение, каквато е при произведенията на литературата и живописата например.⁶

Но преди Бенямин е Ленин, първият практик на историята, който свързва киното още в момента на появата му с модерното масово общество от прагматично гледище и оценява ролята му.⁷ Проницателността на пролетарския вожд се състои в прозрението за същностната неграмотност на масовото общество *като такава*; иначе казано – неговия дълбинен примитивизъм Отвъд пропагандната ефективност, преди Хайдегер Ленин установява едно субстанциално тъждество. А именно модерното (масово) общество като машинизирано в собствена си същност, като *Machenschaft*, и поради това разбиращо „по природа“ механистичния език на киното.

Точно тук връзката колабира в противоположното, разкривайки една дълбинна „права“ логика, която, проявяваща се на повърхността във вид на противоречие, на големи, скрити дълбочини работи като тъждество.

Интересуват ни езиковите проявления на това противоречие-тъждество.

Субстанциално свързан с машината, детерминиран непосред-

⁶ БЕНЯМИН, В. *Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост*.

⁷ Знаменитата фраза на Ленин е обраснала с митология. Тя възниква и битува в една полуфолклорна ситуация. Авторството ѝ се поделва с Луначарски, доколкото е изказана в беседа с него и по-късно неколкократно е била предавана/перезказвана по смисъл от Луначарски. За пръв път е публикувана (във вида: „Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино“) в книгата на Г. М. Болтянски „Ленин и кино“, Москва–Ленинград: Гос. изд-во, 1925, с. 19. Така е и в бележките към меродавното издание на Лениновите събр. съч., където пък се отправя към сп. „Советское кино“, № 1-2, 1933, с. 10. (Вж.: В. И. ЛЕНИН. *Полное собрание сочинений*. Издание пятое. Т. 44. Москва: Издательство политической литературы, 1978, с. 579.) Съществуват обаче подозрения, че тази „класическа“ версия е фризирана по обичайния за идеологията и че в автентичния си вид фразата е била малко по-дълга и съществено по-различна: „Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк“ (дискусия на казуса достъпна на адрес: <https://liveuser.livejournal.com/62878.html>). В специални директиви от януари 1922 г., набелязващи стратегия за развитие на киното в СССР, циркът като възможно сродно изкуство е заменен с фотографията: „Нужно показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями“ (ЛЕНИН, В. И. *Директивы по киноделу*. – Цит. по: В. И. ЛЕНИН. Цит. изд., с. 360).

ствено от нея, киноезикът е перфектният *език* на западния авангард, изразяващ „духа на епохата“ *отвътре и органично*. Е собственият ѝ език.

Дехуманизирано „по природа“, киното буквално „гледа“ и „артикулира“ света през „окото“ и „устата“ на една машина – кинокамерата.

Айзенщайн изследва функционирането на киноезика не само в хоризонтален, но и във вертикален, генетичен аспект. Той описва неговата специфика, като сравнява начина, по който кинокамерата улавя и възпроизвежда природната реалност, с начина, по който прави това традиционната западна живопис, в частност пейзажната. Накратко – докато живописиста се стреми да улови и възпроизведе една непрекъснатата картина на реалността, то поради спецификата на собствената си машинна природа кинокамерата възпроизвежда непрекъснатостта на движението, като го сегментира на отделни фрагменти, свежда го до поредица от неподвижни мигове (кадри).

Това и в тесния, първоначален, и в широкия, краен смисъл (т. е. не само в акта на снимането, но и при монтирането на заснетия материал) Айзенщайн определя като *принцип на монтажността*, базисен за езика на киното. Най-лесното (собствено „класическо“) сравнение би било от сферата на геометрията: линията като съставена от поредица точки (впрочем водещо към апориите на Зенон). Авангардистът Айзенщайн обаче избира друго: „Ако трябва да сравняваме с нещо монтажа, фалангата монтажни късове – „кадрите“ – би могло да се сравнят с поредицата избухвания на двигателя с вътрешно горене, умножаване при монтажната динамика с «тласъците» на летящия автомобил или трактор.“⁸

Врълхлетяването на машината (на автомобила и трактора) в теоретическия дискурс едва ли е случайно; то е част от целенасочена стратегия за своеобразно възстановяване на първичното (etimологично, гръцко) съединяване между изкуството и занаята като τέχνη, като практическо умение, сръчност, занаят. По същото време В. Шкловски публикува специална книга „Техника на писателския занаят“ (1927), но още в самото начало на десетилетието, в статията си „Как е направен „Дон Кихот“ (1922) пише: „Ние знаем сега как е направен животът и как е направен „Дон Кихот“, и как е направен автомобилът“. Това предизвикателно успоредяване ще се превърне в устойчива линия през 20-те с цяла поредица статии, начело с „Как е направен „Шинел“ на Гогол“ на Б. Ейхенбаум. – Но тук, в сравнение с тях, кинаджията Айзенщайн прави един радикален реверс, обръщайки поглед на Изток и едновременно *назад*, но и *навътре*, в самата технология на функционирането на езика – на киноезика в частност, но и на езика като символизиращ акт изобщо, включително и изкуството като такъв език спрямо някаква „външна“, „обективна“ първореалност.

⁸ АЙЗЕНЩАЙН, С. *Зад кадъра*, цит. изд., с. 116.

Същия принцип на двигателя с вътрешно горене и същата технология Айзенщайн открива в езиците на източните изкуства, когато реалността не е „възпроизвеждана“ в нейната естествена непрекъснатост и цялост, а „кадрирана“, разсичана на отделни късове – в езика на китайската рисунка и традиционната японска живопис *укийо-е* (вишнево клонче, сведено до детайл, или пейзаж с ветроходна лодка), на японската поезия (*хайку* и *танка*), на японския театър (*кабуки*, *но*).

Най-голямо внимание Айзенщайн отделя обаче на театъра (*кабуки*). Първо, заради генетическата близост на киното с театъра и следващата от това необходимост киното като младо изкуство да се разграничи от „стария“ театър, да се еманципира от него (така, както друго „младо“, свързано с техниката изкуство – фотографията – е трябвало да се еманципира от „старата“, органична живопис). И второ – заради емпирично-биографичното обстоятелство, че поредицата статии, които Айзенщайн посвещава на източното изкуство, са импулсирани от гастрол на японската трупа „Кабукидзе“ в Москва през август 1928 г. Статиите са написани като отговор на неразбирането на спецификата на езика на японския театър.⁹ Московският зрител подхожда към *кабуки* от позицията на западния театър, миметично настроен спрямо действителността, поради което всичко му изглежда стилизирано до маниерност, неестествено, неразбираемо: западният „масов“ зрител просто не разполага с ключ за този театрален език, или по-точно – разполага с един напълно погрешен, неадекватен ключ.

Именно този липсващ ключ се постарават да набави на съвременния зрител Айзенщайн в поредица статии, като изтъква кардиналната отлика на основния организиращ принцип на японския театър спрямо този на западния традиционен театър и същевременно близостта му с основния принцип на киноезика (в качеството му на перфектния авангардистки език).

Това, което киноезикът постига с кинокамерата (чиста машина, чийто принцип на работа е близък до двутактовия работен цикъл на двигателя с вътрешно горене), актьорът *кабуки* постига с *жестовете на тялото* си: принципът на „разчленената игра“, т. е. представяне не

⁹ За изясняване на контекста да отбележим, че гастролът на „Кабукидзе“ в Москва и Ленинград през 1928 г. предизвиква широк отзвук. Наред с рецензиите в популярния печат, той става повод за поява на множество специализирани публикации върху традиционната японска култура и специално върху различните театрални форми в нея. Публикуван е специален сборник „Японский театр“, под ред. на изтъкнатия изтоковед Николай Й. Конрад, който е особено активен. Самият той публикува няколко статии върху японския традиционен театър, в т. ч. и специална брошура за *кабуки*, но също и върху японското кино, което също е представено. Професионално заинтеригуван е и Станиславски.

на цялостно, непрекъснато действие, а „напълно разединени помежду си откъси на игра“. Например една сцена със смъртта на героинята е разчетена по следния начин: „Игра само с дясната ръка. Игра само с единия крак. Игра само с шията и с главата. Целият процес на общата предсмъртна агония беше разделен на солови изигравания на всяка „партия“ поотделно: партия на краката, партия на ръцете, партия на главата. Разчленяване на отделни планове“.¹⁰ Така театралната игра е освободена от „примитивния натурализъм“, стремежът за мимезис (за подражание на реалността в цялата ѝ тотална непрекъснатост в пространството и времето) е заменен със символна стилизация и изтъква-не на *ритъма*. (Или иначе казано – преработването ѝ в *език*.)

Освен с актьорската игра, същият ефект се постига и чрез декора, или по-точно – с неговото отсъствие, свеждането му до крайно минимализирани, условни, чисти заместители, като празното платно, светлината и тъмнината, звука и тишината, чийто ритъм трябва да *изрази* натурални субстанции на реалността като пространството и движението. Непрекъснатостта на „естественото“ пространство-време е представена от езика *кабуки* чрез нахъсването му на отделни „кадри“, чрез „кратко механично прекъсване“, подобно на начина, по който го улавя и възпроизвежда кинокамерата.

Същото се отнася и за „вътрешния“ – мисловно-емоционален – живот на героя. Емоционалните преходи (т. е. вътрешното движение на „душата“), които западният театър би изразил, образно казано, като една цялостна, непрекъсната вълнообразна линия, японският актьор изразява сегментирано, във вид на поредица от силно акцентувани точки, отделени от празни пространства.

* * *

Това, което в края на XIX и началото на XX век западният авангард постига по негативен начин, като революционен акт на преодоляване на собствената си „класическа“ традиция в изкуството и цялостната западна светонагласа, чиято артикулация е изкуството, заедно с философията (антиметафизичната философия на Хайдегер е важна част от това самопреодоляване) – там японците пребивават по естествен начин, в органичния развой на своя колективен „дух“, кондензиран в културата; на „японското“. Орнаменталността, ритмизираната сегментация на цялото¹¹ е комплексно качество на японския „свят“, проявява се във всички сфери на този „свят“ и във всички артикули-

¹⁰ Пак там, с. 121.

¹¹ Тук, описвайки „японското“, самите ние по един неизбежен начин влизаме в собствения си сюжет, доколкото единственият начин да направим това е от собствените ни „западни“ позиции и с понятийния апарат на западната теория.

ращи го езици: йероглификата (писмото), поезията, изобразителното изкуство, театъра. Във всички тях властва един общ, феноменологистки в основата, онтологичен в същността си принцип, който можем да перифразираме на собствения си западен език като *изобразяване на абстрактното чрез конкретното, на неизобразимото чрез изобразимото*. Или на метафизичното чрез физичното (на далечното чрез близкото, би казал Хайдегер): първият план на вещното, който винаги сочи, *по-казва* („Това е това“), и скрито съдържащото се в него *казване* на онова, което не може да бъде показано: в отстоянието между двете, между показването и казването, стои една тайнственост, където е същността. (Двойното дъно на тази тайнственост изследва Хайдегер в своя диалог за езика между един японец и един питащ от 1953/54 г.)

Ако има някакъв чист израз на този принцип, на „японското“, това е **хайку**. Неговата деиктична свързаност с вещната първореалност – да сочи предмета си, оставайки в рамките на тавтологично твърдение („Това е това“) – става основание за свързването му с фотографията (особено Р. Барт, открил тук последните си вдъхновения в края на 70-те¹², когато явления като хайку и дзен вече са трайно усвоени от западната култура – именно като част от собствената ѝ контранасоченост, едновременно кризисна и обновяваща). Но есенциалната близост на хайку с работата на кинокамерата като „чист“ израз на техниката, като машината в чист вид, е забелязана много по-ранно – откритие на радикалния авангард в началото на века, когато конструктивисткият порив, очароваността от работата на машината, се съединява колабиращо с откриването на нови ценности като природата и примитива, останали задълго „забравени“ от западната цивилизация в целия исторически процес на установяването ѝ като такава.

Айзенщайн определя предметната конкретност на хайку като „архаичен „пантеизъм““. Тя има за основа недиференцираността на възприятията, характерна за примитивното (собствено незападно) изкуство – отсъствието на усещане за перспектива.¹³ Тоест неразличаването между близък и далечен план, между близкото и далечното. В обясненията си той, от една страна, изпада в груб, вулгарен, марксистки социологизъм, наричайки японското мислене „феодално“. Но заедно с това го мисли и в антропологично-феноменологистки план, като го сравнява с детското виждане на света и детското творчество, и още по-

¹² Семинарният курс „Подготовката на романа“ в Колеж дьо Франс (1978–1978, 1979–1980) и възникналата от него книга „La chambre claire: note sur la photographie“, 1980. (Бълг. прев.: БАРТ, Р. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс, 1978–1978, 1979–1980*. София: ЛИК, 2006; БАРТ, Р. *Camera lucida*. Записка за фотографията. София: Агата-А, 2001.)

¹³ *Неочаквана допирна точка* — цит. изд., с. 104.

вече използвайки една напълно хайдегерианска, но идеща от Хусерл и отклоняваща се към *остранението* на Шкловски метафора – *прогледжване*. (Лесно можем да си представим думата разчленена „по“ Хайдегер и същевременно в смисъла на Цин-юан, един от великите чан/дзен учители: про-гледането като виждане за пръв път по начина, по който вижда за пръв път планините и водите¹⁴.) „Същото изпитват – пише Айзенщайн – излекуваните слепци, когато светът както на далечните, така и на близките предмети им се струва не пространствен, а плътно обгръщащ ги.“¹⁵ Озоваване в пределна (неметафизична) близост до действителността в нейната предметна конкретност – онова, което западната метафизика обозначава като *Anschauung* („наглед“ в по-верния превод на Ц. Торбов), което едновременно е и интуиция (*intuition*).

Налице е взаимен отклик между крайните точки на различие – архаичната недиференцираност и монтажният принцип в „езика“ на модерната машина.

И с това преминаваме към по-едрия, отвъдезиков въпрос как тази „колабираща“ (както сме приели да я наричаме) близост на машината до едно архаично, анимизиращо отношение към света и реалността ни води при магическия характер на техниката, както тя е разбрана от Хайдегер: съществуването и оперирането на техниката в една зона на тайнственост, където се поражда и съществува, едновременно се показва и скрива, смисълът.

Това наличие в общата зона на тайнственост има два – свързани, каузално предполагащи се – аспекта, които можем да определим като рецептивен, социален (т. е. външен) и езиков, артикуляционен (вътрешен).

* * *

В диалога на Хайдегер от 1953/54 г. („Между един японец и един питащ“) е намесен и филмът „Рашомон“ на Куросава, който се е появил съвсем наскоро (1950) и все още буни духовете и на Запад, и на Изток. От западния зрител филмът е възприет като откровение, като просветляващ израз на източния „дух“, част от голямото „откриване“ на Изтока, започнало по това време (бийт-поколението на 50-те и американската контракултура). Японският събеседник в диалога на Хайдегер обаче изразява едно всеобщо мнение на своите сънародници, че в самата Япония филмът е смятан за твърде западен, неяпонски. Смятан е за такъв по причина, чийто характер, имайки предвид сюжета, бихме

¹⁴ „Когато още не бях започнал да изучавам чан (дзен) виждах планините като планини и реките като реки. Когато достигнах по-дълбоко знание, започнах да виждам, че планините не са планини и реките не са реки. Сега, когато проникнах до самата истина, планините отново станаха планини и реките – реки.“

¹⁵ *Неочаквана допирна точка* – цит. изд., с. 105.

определили на първо място като феноменологистки, а след това като езиков. Става дума за истината за света – доколко съществува тя сама по себе си, като качество на самия вещен свят, и доколко може да бъде схваната и изразена посредством някакъв език, зад който стои определена етнокултурна, исторически формирана нагласа.

Но също така – в един частен, технологичен, собствено *езиков* план – доколко нейно пълно, обективно отражение е свръхобективният език на техниката, на фотоапарата и кинокамерата? По самата си природа този език е възможно най-конкретният и следователно най-съответен на предмета си. Благодарение на своя технически, непосредствено машинен характер, при което човешкият – интенционален – момент клони към нулата, той *посочва* вещната фактура в степен, която езикът на никое друго изкуство не би могъл да постигне. Изхождайки от Хайдегеровия „Ursprung на художествената творба“, Гадамер, един от най-близките му ученици и следовници, отбелязва, че подобно на грамофонната плоча, фотографията е мъртва, заменима репродукция на действителността, а не нейна репрезентация, каквато е „същинското“ изкуство – живописата например.¹⁶ Ролан Барт също смята фотографията за послание без код: нейният образ „просто денотира“ реалността без интенции.¹⁷

Но не такава е японското разбиране за техниката и същността на това разбиране не е самата техника, езикът, с който тя изказва или не изказва истината на действителността, а самата истина. Източната нагласа откъвръля не езика, а самия сюжет на филма, който внушава, че няма обективна истина, че истината е в гледащия поглед (т. е. – е интерпретация). Това е само една западна, фасцинирана от субекта феноменологична представа за света. Точно обратно е според източното разбиране: тази относителност на истината не се свежда до различни външни субективни гледни точки към някаква недостъпна действителност, а принадлежи на самата действителност – неуловима, обладаваща непроницаема тайнственост; и тъкмо тази онтологична двусмисленост-крехкост на „самото нещо“, заявява Жижек, е толкова трудна за изразяване чрез реализма на кинематографичните средства.¹⁸

Би могло да се отиде още една стъпка по на Изток посредством малко, но важно отместване на перспективата: мисията на техниката, т. е. на реализма на нейния език, не е *изразяването* на тази двусмисленост-крехкост, разбирано в западния конквистадорски смисъл като разбулване, а тъкмо обратното – запазването ѝ.

¹⁶ Цит. по: ГАДАМЕР, Г.-Г. Актуалностъ прекрасного. — В: Г.-Г. ГАДАМЕР. *Актуалностъ прекрасного*. Москва: Искусство, 1991, с. 303.

¹⁷ BARTHES, R. Rhétorique de l'image. — *Communications*, 1964, № 4, pp. 40–51.

¹⁸ ЖИЖЕК, С. *Паралакс*. София: алтера, 2010, с. 354. (Прев. Еньо Стоянов.)

Западният образ-на-свят търси, настоява за една „твърда“ реалност, всяка ситуация на тайнственост поражда дискомфорт; и тъкмо техниката, машината е оръдието за достигане до такава „твърда“ реалност, за разбулване на всяка тайнственост. Техниката е антиприродна по самата си същност. Гледан от Изток, сюжетът е различен: тъкмо с реализма на своя език техниката е в състояние да изкаже онази тайнственост, където е истината – да я изкаже, запазвайки я. Това изказване-запазване става чрез показването, посочването на реалността в собствената ѝ вещност и оставянето ѝ да бъде такава каквато е (в себе си и за себе си, „преведено“ на езика на западната метафизика). В тази вещност е истината едновременно в своята гола чистота и в своята забуленост.

Това е специфичната японска тайнственост, онова специфично качество на неопределеност на истината, което двамата събеседници в диалога на Хайдегер назовават като намекване, загатване, разграничаване от казането – загатване/намекване, което се съдържа в *показването, посочването* на вещта такава каквато е („в себе си и за себе си“). В своя „гол“ наглед вещта е напълно, абсолютно самотъждествена („Това е това“): показването не казва нищо друго освен показаното и тъкмо с това казва всичко. (Така според Айзенщайн чрез *посочване, показване* на конкретното и посредством принципите на стилизация и монтажност театърът кабуки постига абстракции, неподлежащи на показване.) Тъкмо механичният език на техниката, на фотоапарата и кинокамерата, е способен на такова показване, посочване. Техниката не се конфронтира с природата, не нахлува в нея като завоевател и убиец, а встъпва в хармонично съгласие. Киното постъпва така, както на собствените си езици правят източната живопис, японският театър, хайку и преди всичко пиктографският знак (йероглифа). – Затова японците нямат проблем с техниката, не я мислят антагонистично спрямо природата. Подобно на пиктографския знак, на жеста в японския театър и на хайку, тя предлага сливане на вещь и знак. Но сливане, оставащо в зоната на тайнствеността и без никакво смислово отместване, без символизация (която е субективен, собствено интерпретаторски акт, вторичен спрямо действителността).

На същата основа друг голям кинорежисьор – Андрей Тарковски – установява фундаментална близост на киноезика с хайку: наличие на пълно сливане на образа с реалността, без символизация. Японската поезия не познава търсенето на някакъв „краен смисъл на образа, който би могъл като загадка да се поддава на разшифроване“ („Образите в хайку израстват така, че не означават нищо освен самите себе си, като в същото време изразяват толкова много, че не е възможно да уловиш пълния им смисъл“¹⁹ – те просто нямат пълен, краен смисъл).

¹⁹ ТАРКОВСКИ, А. Цит. съч., с. 121.

Самият Тарковски заявява, че в своите филми не влага никаква символика в образите (например така характерният за творчеството му образ на бавнотечащата вода). Казано с езика на Хайдегер, той не символизира, т. е. не търси *външни*, метафизични значения, а дава думата на нещата да говорят сами за себе си, да ни показват собствените си истини.

Но за пръв път в западната култура подобен отказ от символизация осъществява авангардът в антирационалисткия си бунт срещу традицията. Това по същество означава отказ от властовата позиционирания на централно застаналия в „гледката“ субект-наблюдател, който в самия акт на гледането/възприемането интерпретира, създавайки *нейната* истина като своя. – Едновременно с Айзенщайн, през 1929 г. Бунюел и Дали правят „Андалуското куче“. Филмът просто „сочи“ образи без никакво намерение да символизира. По късните обяснения на един от създателите си, той се ражда от срещата на конкретни, нищо не означаващи образи: как един остър облак разрязва луната и как по същия начин бръснарско ножче разрязва око (сънувани от Бунюел) и ръка, пълна с мравки (сън на Дали).²⁰ Тръгнал оттук, целият филм след това е изграден от образи, които нищо не означават: „Сценарият бе написан за по-малко от седмица по едно много просто, единодушно прието от двама ни правило: да отхвърляме всяко хрумване, всеки образ, които биха могли да породят някакво рационално, психологическо или познавателно обяснение.“²¹ Видимата логика на тези заявления лесно води към Фройд; но на по-дълбоко равнище това е оставане в нагледа, в двойния смисъл на *Anschauung* и *intuition*.²²

* * *

Можем да кажем, че работата на кинокамерата се проявява като перфектен образец *in miniature* на същността на техниката по начина, по който тя е разбираана от Хайдегер. Хайдегер започва да формулира идеята за двойствения характер на техниката в Бременските си доклади от 1949 г. в актуалния контекст на прехода от „горещата“ към Студената война и зараждащото се консумативно общество (разликата

²⁰ БУНЮЕЛ, Л. *Моят последен дъх*. София: Народна култура, 1985, с. 120.

²¹ Пак там.

²² И в този момент се откроява собствената западна генеалогия на „източното“ посредством сюрреалното, а оттам и чрез готическото като онази контратенденция, саботираща отвътре модерния западен рационализъм, която е неразривна, същностна част от него, от онова, което отрича, от онзи властващ метаразказ, чието саботиране/отрицание спонтанно или тенденциозно е. Сънуванията на разума, но и неговите интуиции, чието родство, затъмнено до неузнаваемост в синхронния план на модерността, все по-ясно се откроява при едно генеалогическо слизване назад, надолу и навътре към началото-*ἀρχή*.

между модерното селско стопанство като индустрия за производство на месо и производството на трупове в газовите камери, или на водородна бомба, е само степенна, не същностна²³). Впоследствие идеята за съвременната техника като Ge-stell (съ-оръженост), свързваща се с тълкуването на истината като не-скритост (Α-λήθεια), е фокусирана в доклада „Въпросът за техниката“ (Мюнхен, 18 ноем. 1953), публикуван през 1962 в като част от една неголяма, но извънредно важна не само за собственото му философско развитие брошура – „Техниката и обратът“ (*Die Technik und die Kehre*). Различни съчинения през 50-те и 60-те продължават да разгръщат широкообхватния сюжет за техниката и „човешкото“, едновременно цивилизационно-исторически и есенциален. Като онтологически фактор техниката е амбивалентно явление, което в своето историческо развитие се конституира като конкурент на човека и „човешкото“ и в този смисъл – като опасност за него. В своя прогрес тя постепенно подменя понятието за „човешкото“, поставяйки на негово място себе си чрез способността си да се разгръща в налично битие. Същността ѝ на Ge-stell се разкрива посредством поместените в нея вместености, но тази същност/истина се допълва от забравянето (*der Vergessenheit*), което допълване се скрива (*versteht*) чрез това, което се разгръща в полагането на всичко присъстващо като наличност (*alles Anwesenden als den Bestand*), и тъкмо по този начин тя господства.²⁴

Когато пише това, Хайдегер може да има предвид фото- и кинотехниката, защото тя повече от всяка друга машина по самата природа на езика си обладава специфична двойственост, която я прави перфектната литота-алегория на тази двойственост, на разкриването и скриването (забравянето) на смисъла. Кинокамерата е фигура на чистата техника по отношение на природния свят. Но тя обладава и по-мощен символен капацитет, доколкото в режима на метафорично приплъзващи се значения, свойствен за философското писане на „втория“ Хайдегер, се явява алегория на самия човек-модус (*die Weise*). Тя се отнася към вещния свят, „гледан“ от нея и заснеман (*снеман, aufgehoben*) във вид на светлинен образ-сянка, така, както се отнася към него и човекът-модус, „просека в леса“, чиято битийна мисия е да позволява разкриването на скритата истина на лишените от битие неща (*Dinge*). Този позволяващ/разкриващ модус, който при човека е езикът, при кинокамерата е светлината. Освен метафорично, това приплъзване има и по-дълбоко, същностно основание, доколкото означава отъждествяване на „човешкото“. (Специално значение тук има двойственият статут на самата фото- и ки-

²³ HEIDEGGER, M. Das Ge-Stell. – In: M. HEIDEGGER. GA 79. *Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt/M: V. Klostermann, 1994, S. 27.

²⁴ HEIDEGGER, M. Die Kehre. – In: M. HEIDEGGER. *Die Technik und die Kehre*. Pfulingen: Neske, 1962, S. 37.

номашина, срещаща пряко изкуство и техника, които до този момент са мислени в антагонизъм: чрез своята дейност киномашината буквално реставрира, осъществява като „жива“ реалност първичната неразривност между изкуство и техника, етимологически закрепени в τέχνη.)

Метафорично-функционалното отъждествяване е уместно, когато разглеждаме формите на тази дейност като *труд*, който в разбирането на Хайдегер е способност да се онтологизират категории, непритежаващи собствено битийно съдържание: трудът като раждаща, или по-скоро *акушираща* дейност, спомагаща „про-извеждането“ посредством разкриване на скритото, стаеното. – Но това разкриване винаги е амбивалентно, едновременно и скриване в забравянето на истината на разкритото: разкриването е раз-скриване. Така срещата никога не е пълна, или по-точно – е винаги неуспешна, разминаване, защото раз-скриващият среща единствено себе си, и същевременно – тъкмо затова не може да срещне себе си. Тъкмо тази мисия на разкриването (*das Geschick der Entbergung*) е същинската опасност (*die Gefahr*), защото така се увеличава привидността (*der Anschein*), където срещата е невъзможна.²⁵ Иначе казано, срещата едновременно се състои и не се състои в една лиминална, несигурна зона на властваща тайна. (Можем да оприличим тази зона на затворената камера на Шрьодингер, където котката е едновременно жива и мъртва.²⁶)

В тази нуминозна зона на властваща тайна техниката-Gestell (тук в конкретния образ на кинокамерата по отношение на вещния свят, сниман/про-явяван от нея) се държи като фигура на върховен, надпоставен авторитет, подобен на божество, обладаващо властта да „ангажира“ човека с разкриване на скритото („завладяващ призив, който насочва човека към състоянието на излизащото от скритостта“). Тази *трудова* мисия във всичките ѝ отъждествяващи се форми – 1) на кинокамерата като конкретна фигура на техниката; 2) на човека-поет, притежаващ езика („просека в леса“); но преди всичко 3) на човека, който чрез кинокамерата като инструмент/оръдие/оръжие, но и слял се с нея и изместен от нея като Gestell властва над нещата, раз-скривайки ги – тази мисия обладава нещо божествено.

Способността на техниката да ражда, включително и като „про-извеждане“, разкриване на скритото, е дълбоко природна, вегетативна дейност, оставаща в тайнственост, което я сближава с **магията**. Фигурата на машината „колабира“ към най-елементарните, едновре-

²⁵ HEIDEGGER, M. *Die Frage nach der Technik*. – In: M. HEIDEGGER. Op. cit., S. 26–27.

²⁶ Повече за тази същностна аналогия вж. в моята книга „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер“, Втора част, гл. 9. Последната Тайна: научно познание и математически разум in extremis.

менно примитивни и базисни пластове в колективното съзнание – на първичен анимизъм спрямо света. Ще взема наготово един пример от филм на Айзенщайн, правен в разгара на увлеченията му по Изтока – „Старо и ново“ от 1929 г.²⁷ Кадрите, които ни интересуват, на пръв поглед нямат нищо общо с това, те представят функционирането на една машина – сепаратор за извличане (*из-вличане*, би казал Хайдегер) на сметана от млякото. Чрез функционирането си в очите на примитивните селяни машината изглежда като някакво божество на плодородието и извиква у тях откровено сексуални емоции. Техниката извършва труд, про-извеждайки нещо ново като разкриване на една скритост – действие, магическо в същността си; забулено в тайнственост, то се помества в една лиминална зона, която принадлежи на божеството. Ще приведа само още един пример от областта на емпиричната антропология, който дължим на Франц Боас. Наблюдавайки реакциите на индианци от племето куакуитл, озовали се в Ню Йорк в началото на XX век, Боас забелязва как те отминават с безразличие гигантските небостъргачи и други „чудеса“ на цивилизацията, но стоят с часове пред панаирните бараки на Таймс скуер с техните брадати жени, великани и джуджета, или пред автоматите за закуски, където чудодейната поява на сандвичи и напитки ги карала да се чувстват напълно във вълшебния свят на собствените си митове.²⁸ (Същият пример в друг, собствено граматически контекст намираме и у Якобсон.²⁹) Машината (панаирджийският автомат, сепараторът за сметана) има способността да разкрива, запазвайки тайната на разкритото, което сродява дейността ѝ с магията. Само една малка крачка по-нататък към първичния анимизъм ще ни отведе при фигурата на скритото божество (*deus ignotus*), което присъства чрез скриването си и същевременно чрез конкретни епифании – действия и неща. Оперираща в тази лиминална зона на тайната, атрибут и маска на една скрита в нея сила на божественост, се явява машината със своята способност да запазва/скрива последната (онтологична) тайна във вид на стелеща се тайнственост, като я про-явява, раз-крива във вид на прости (онтични) неща.

В най-дълбоките си гънки тази зона на тайнственост е място, където постоянно присъстват и се срещат, скриващи и разкриващи се един в друг, животът и смъртта. Тъкмо това правят в своята рабо-

²⁷ Примерът е приведен от Надежда Григоријева в едно изследване, на което тук съм частично задължен (вж.: ГРИГОРЪЕВА, Н. Техномагическият роман тридцатых. – *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 49, 2002, S. 175–176).

²⁸ LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie Structurale deux*. Paris: Plon, 1973, p. 38. (Бълг. прев.: ЛЕВИ-СТРОС, К. *Структурна антропология II*. София: Христо Ботев, 1995, с. 39.)

²⁹ ЯКОБСОН, Р. Взгляды Боаса на грамматическое значение. — В: Р. ЯКОБСОН. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985, с. 235—236.

та машини като фотоапарата и кинокамерата: посочване на конкретното-и-живото като акт едновременно на про-извеждането му, т. е. на извеждането му от скритост, и на запазване на тази скритост в една светлинна сянка, която е сянката на смъртта: сянката и светлината, неподвижността и движението, негативът и позитивът, отсъствието и присъствието тук са в непрестанно осцилиращи, скриващи и разкриващи се едно в друго състояния.³⁰ – Но повече от фотоапарата и кинокамерата, от автомата за закуски и сепаратора за сметана това присъствие на скритото чрез раз-скриването му в лиминалната зона на тайнственост, обитавана от божественото, осъществява друга машина, стояща в същия ред, но последна в него, в абсолютна позиция – оръжието, *абсолютната машина*; машина, с която фотоапаратът и кинокамерата са в типологично-функционално родство. Оръжието в целия му „хоризонтален“, синхронен на модерността диапазон между атомната бомба и ловната пушка: отстоянието между тях само привидно е голямо; всъщност това, което ги отличава, е техният *обект*, жертвата – животното-природа в единия случай, човекът и още повече самото човечество (*das Menschheit*) в другия. Но това различие е привидно; то е изравняване: свеждане на онтологично човешкото (*das Menschheit*) до животинското; оголването му като *zoe* (Агамбен). Да си спомним онзи епизод от Емилиян-Станевия разказ „На далечен път“, когато в тъмното, интуитивно съзнание на птицата (чистото естествено съзнание, самото то недостъпно по един абсолютен начин за нас) смъртта като скрито божествено присъствие се явява във вид на изсвистяване на „нещо“, което е само „чисто“ понятие, без реалност и име.³¹ – Да си припомним и едно знаменателно признание на писателя-ловец, където хегелианското *Aufhebung* се трансформира „по“ Фройд: обичам животните, но ги убивам, след това ги описвам с любов.³² Но тук тази двойственост ни е важна не в морален план, а в онтологичен – като пребиваване в лиминалната зона на тайнственост, където истината

³⁰ Отношението „мъртво—живо“ се възпроизвежда в собствения език и в работата (труда) на фотоапарата и камерата: фотографията е (мумифициращ, монументализиращ) образ на смъртта, спрямо който филмът е образ на живота, макар този образ да е също в смъртта.

³¹ Епизодът е двукратно анализиран от различни позиции в споменатия двутомник: „Анималистиката на Емилиян Станев...“, Първа част, Езикът, гл. 6. Остранение в Емилиян-Станевата анималистика – приближения и провали (с. 52–60); „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер...“, Втора дискусия за езика: гносеологически ситуации, гл. 1. Езикът като гносеологически инструмент („мълнията проблясва“ / „трясваше изстрел“) (с. 172–188).

³² Вж. „Анималистиката на Емилиян Станев...“, Първа част, Моралът, 1. (с. 88–104), както и самот. публикация на главата: *Философски алтернативи*, XXX, 2021, № 5, с. 140–154.

на битието е в състояние на постоянно показване-и-скриване, на явност-и-скритост. Тази тайнственост, отдавна изгубена от рационалната западна култура и философската метафизика, е *органично*, самородно присъща на източното отношение към света (като цялостен „образ на света“, *Weltbild*³³) в най-разнообразните му, разноредови, но тъждествени помежду си проявления: живописата, поезията, театъра, пиктографското (йероглифно) писмо³⁴, а Западът може само да се доближи до нея *по обратен начин* – чрез машината.

Тук, в същата зона на тайнственост, където обитава, където се крие-и-разкрива (раз-скрива) една божествена фигура на абсолютния смисъл/истина, оперира и постнютонианската субатомна физика – паралелен „свят“ под прага на човешката органична сетивност, но недостъпен и за нейните технологични (инструментални) удължения. Тази скрита божествена фигура ни се показва само в полюсни, но оглеждащи се едно в друго състояния на Езика – като „чист“ (математически) логос и във вид на метафора (прословутата „божия частица“ в неофолклорния, неомитологичен, масмедийно формиран дискурс на постмодерната епоха относно хигс бозона, търсен в ядрения колайдер на CERN).³⁵

* * *

Това е част от мащабния бекграунд на епохата на късната модерност – западното самосъзнание в момент на радикална, *възраждаща* криза, когато се търсят пътища, алтернативни на картезианския рационализъм. Един от тези пътища се открива в източния (японския) образ-на-свят (*Weltbild*), който, обратно на западния, в акта на артикулирането/произвеждането си от различни културни езици неизменно запазва своята тайнственост, която е онтологична.

Омерзен от себе си, изгубил отдавна тайнствеността на битието в първия план на метафората, на „това“, на близкото, Западът започва да

³³ В смисъла на Хайдегер (HEIDEGGER, M. *Die Zeit des Weltbildes*. – In: M. HEIDEGGER. *Holzwege*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1950, S. 69–104; GA 5. *Holzwege (1935–1946)*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1977, S. 75–113).

³⁴ Да напомня, че в смисловата основа на по-популярното, гръцко, наименование на този вид най-примитивна писменост (примитивна във фундаменталния смисъл на ἀρχή, както е разбрано то от Хайдегер) лежи понятието за йератичното, свещеното, т. е. за посветеност в божествено-то като недостъпна, запазваща се, оставаща такава тайна. И в същото време пиктографското писмо „сочи“ най-пряко, непосредствено във вид на рисунка, подобно на фотографията и филма, към вещта-денотат. (Подробна дискусия на пиктографското писмо в този смисъл вж. отново в цит. кн. „Пред непостижимото...“, цит. гл. „Из един диалог за езика: хайку, чистият деиктизъм“.)

³⁵ По-подр. в „Анималистиката на Емилиян Станев...“, гл. 9. Последната Тайна: научно познание и математически разум in extremis.

си я набавя, като предприема възможно най-далечния екскурс по възможно най-голямата окръжност (както биха казали физиците), акостирайки на бреговете на най-най-далечния Изток. Вглеждайки се през далечните очи на японеца в най-близкото и конкретното, той преодолява метафизичната отдалеченост на собствения си „свят“, за да постигне битийната тайнственост тъкмо в пределната близост до близкото. В собствената си природа, която е Техниката. „Примитивният“, т. е. стоящ в непосредствена близост до вещта и до собственото си начало/произход (Ursprung) от нея, език на Изтока е разпознат като близък, инструментализиран в технологичната апаратура на фотоапарата, кинокамерата или двигателя с вътрешно горене contra миметично-наративния, метафизично-вчувстващ образ-на-свят на собствената му традиция.

Един от първите, тръгнали по този път на Изток, е Айзенщайн.

Установил фундаментално тъждество между езиците на японската традиционна култура и западния авангард в лицето на киното, Айзенщайн пристъпва към критика на японското кино за това, че то копира езика на западното, вместо да изходи от традицията на кабуки, вътрешно присъща на японския образ на света. Че имитира езика на западната техника (машината), вместо да продължи органичния (телесен) език на японския театър.

Но гледната точка на Айзенщайн не е бинарна в лесния смисъл, а двупосочно усукана: докато японците подражават на класическото, миметично *изкуство-и-светоотношение* на Запада, кристализирало в масовата култура на Холивуд, то умореният от себе си Запад – посредством елитарния авангард, сам по себе си генетично свързан с техниката, с машината – черпи вдъхновение от органичния език на кабуки, както Пикасо по същото време краде от африканците или полинезийците. Заявено е с обичайната, макар и доброжелателно поощрителна назидателност на Запада към примитивния, несамосъзнаващ се туземец-„дивак“:

...В областта на киното Япония също се втурва да подражава на най-отвратителните образци на стандартния американски и европейски посредствен пазарен баласт.

Да разбере и да приложи своята културна особеност в собственото си кино – ето какво предстои на Япония!

Колеги японци! Нима ще ни предоставите да сторим това ние?³⁶

По това време „Minolta“, „Nikon“, „Canon“ (също както и Куросава) са все още в неподозираното бъдеще.³⁷ Но техните корени – дълбокото ос-

³⁶ АЙЗЕНЩАЙН, С. *Зад кадъра*, цит. изд., с. 122–123. (В бълг. прев. погрешно „строим“ вм. „сторим“.)

³⁷ Случайно или не, „Minolta“ се ражда тъкмо по времето, когато Айзенщайн пише това, през 1928 г.; „Nikon“ е създадена (под названието

нование на японското „усвояване“ (у-свояване, присвояване) на западната техника по един съвсем лесен, бърз и изненадващо успешен за самия Запад, изпреварващ го начин – вече са налице тъкмо в онзи органичен цялостен „образ на свят“, който според Айзенщайн противостои по радикален начин на западния. Двата „образа на свят“ са огледално срещаци се тъкмо в онова, което изглежда най-голямата им разлика – източната природност и западната техника. (Впрочем онова, което изненадващо на пръв поглед ще избуи през ХХ век, тайно и полека е зреело в протежение на целия няколковековен процес на срещата, т. е. на колониалното „усвояване“ на Изтока от Запада – от самото начало на „откриването“ на източния „дивак“: още в самото начало на ХVІІ в. португалците са учудени от бързината, с която японците усвояват и копират собствените им технологии в производството на огнестрелно оръжие, при това с качество, което надминава европейското; в резултат португалците са изместени от тогавашния глобален пазар на оръжия.³⁸) Между западната техника и източния природен „образ на света“ съществува дълбинно, основно „родство по природа“ – родство, което обаче е органично, естествено (и про-насочено) само откъм Изтока, докато в обратната посока то е вторично и късноосъзнато, обект на съзнателно, целенасочено (и ретро-обърнато) търсене и постигане като акт на кризисно самообновление.

* * *

Накрая, стеснявайки отново фокуса до първоначалния частен въпрос, можем ли да си представим как според Айзенщайн би изглеждало японското кино, ако бе останало при собствените си корени – *киното по японски*? Как би изглеждал езикът му, ако бе възникнал автотонно, от езика на японската традиционна рисунка *укийо-е*, *хайку* или театрални практики като *кабуки* и *но*.

Отговорът иде от обратната посока: такова кино „по японски“ прави тъкмо Западът, западният радикален авангард. Първоначално това са спонтанни открития, самообновяващ акт на самоомерзение, на радикален отказ от собствената „класическа“ традиция, като бунт вътре в собствените ѝ рамки. А след това, в епохата на неоавангарда през 1950–70-те – по един вече неспонтанен и ненаивен, собствено „културен“ начин, със знание за езика на източния „образ на свят“. Филм като „Андалуското куче“ например (1929) се доближава в голяма степен до онзи киноезик, чийто първообраз Айзенщайн открива във формите на

„Nippon Kogaku K. K.”) десетилетие по-рано, през 1917, чрез сливане на три фирми за производство на оптична техника (едната от тях съществуваща още от 1883); „Canon” ще бъде основана десет години по-късно, през 1937.

³⁸ DIAMOND, J. *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*. N. Y. — London: W. W. Norton & Co, 1997, p. 257.

традиционната източна култура, макар да е непосредствено вдъхновен от новата психоаналитична теория и в езика си да е чист, краен израз на западния авангард. Не по-малко, макар и не по същия начин, спрегнати на степен, японски следи намираме в „Миналата година в Мариенбад“ (1961), където изобразителният език демонстрира близост до вещната фактура, при което специфичният маниер на Ален Роб-Грийе някак плавно превключва от Балзаковия поглед към японския (многобройните фотографии по стените на хотелския коридор, по които камерата пълзи), но да не изключваме и основната дискусия, която е колкото *собствена*, „западна“, толкова и „източна“: проблемът за времето и несигурността на паметта в него (да си спомним подобната несигурност в „Рашомон“ на Куросава). Или ако останем при автори, за които вече стана дума – киноезикът на Тарковски, който не крие непосредствената си повлияност, подобно на Айзенщайн, от този на Изтока, на хайку. Но „източният“, и в частност „японски“ компонент в кинофилософията на Тарковски е много по-всеобхватен, той се основава преди всичко на цялостното разбиране за времето в светлината на японското понятие „саби“ (букв. ‘ръжда’), т. е. онази естествено възникнала, неподправена патина – или памет, която самият *живот* в естественото си движение и в естествената употреба на вещите/нещата в тяхното живеене, в процеса на тяхното остаряване³⁹, натрупва в тях като скрита същност; „саби“ като елемент на красотата, трептящ на ръба между природата и изкуството, който киното по самата природа на езика си запазва и съживява⁴⁰; киното е „японско“ по самата си същност, както „японското“ по самата си същност е кинематографично. Подобно на Барт, но в собствен ракурс – или по-скоро обратното, ако имаме предвид хронологията – Тарковски включва в западно-източния киносюжет Пруст, отчитайки близост в усилието за задържане/възкресяване на времето между гигантския романов епос на Пруст и хайку.⁴¹ Киното

³⁹ Да припомним тук източното преклонение пред старостта като естествено акумулирана мъдрост – бавно утаено, кристализирало разбиране на смисъла на света, обратно на западно-модерната obsesия от младото, от новото и все по-новото. – Но тази отлика не е само „хоризонтална“, валидна в ерата на технологичната модерност; тя е „вертикална“ и основна, структуроопределяща за двата „образи на свят“ – източния и западния, също каквито са хуморът или отношението към секса (който е природа в чист вид): старият, дебел и смеещ се Буда vs. младия страдащ Христос.

⁴⁰ Вж.: ТАРКОВСКИ, А. Цит. съч., с. 68–69.

⁴¹ Показателен е фактът, че теоретико-философската книга на Тарковски върху поетиката на киното номинално фокусира тъкмо проблема за времето: киното като машина за спиране на потока на времето, на консервирането, буквално запечатването му: „Запечатаното време“ (*Die versiegelte Zeit*, Берлин, 1984 – още по-изразителното *Sculpting in time* в англ. прев., 1987).

не е просто някакъв нов начин за разказване на света, а коренно „нов естетически принцип“, чиято същност е да се улови *непосредствено* времето – не само течащото човешко време (времето-битие, казано с езика на Хайдегер), а и неподвижното (непритежаващо битие) време на неподвижната и непроменяща се вещ („тъй като тази неподвижност съществува в реално протичащото време“⁴²). Киното успява по самата природа на езика си да изкаже (про-яви) тази скрита памет-същност на вещите, като ги наблюдава, подобно на хайку: „Ако времето в киното се представя като факт, [то] този факт се представя като просто, непосредствено наблюдение“⁴³, както „прави“ хайку. В крайна сметка, ако тезата на Тарковски се доразвие в собствения си телеологичен хоризонт, решаващото предимство на киното (например пред литературата, и по-точно пред *западната* литература, форматирана в модуса на западните аналитични езици) е неговият език, близък по природата си до източното пиктографско писмо, което по подобен начин (и както хайку) повече наблюдава, т. е. строи статична картина, отколкото да разказва линеарен, протичащ във времето разказ.

...Защото именно за език става дума през цялото време тук, за структурно-изобразителен похват, основан на ролята на детайла в изобразителния разказ. Но също и за колапс – за гигантски културен, гео-цивилизационен спазъм в самосъзнанието на западния образ-на-свят (Weltbild), чиято артикулация става радикалният авангард през първите десетилетия на ХХ век. Свой съюзник в разрушително-обновителните си усилия спрямо собствената (класическа) култура и собствения образ-на-свят той открива в езика на традиционната източна култура. Откритието, което дължим на Айзенщайн, се основава на най-дълбоките пластове на едно структурно-функционално твърдение, в центъра на което е машината; тъкмо поради дълбочината, поради близостта си до един произход-ἀρχή, то изглежда толкова далечно на повърхността си.

За теоретичен манифест на този колапс обичайно се приема знаменитият трактат на Ворингер „Абстракция и вчувстване“ (1907), но той е само емблема на общия Zeitgeist на епохата, който неудържимо зрее в недрата на западната култура в онзи абсолютен смисъл, който тя постига през ХІХ век, „най-буржоазната“ епоха, когато едновременно, в диалектически антагонизъм, се разгръщат и ескалират две контра-тенденции: материалистичният позитивизъм и натурализмът, биологичен и социален, от една страна, крайният психологизъм, от друга. Реализмът и крайният натурализъм в езика като стремеж към максимално „вярно“ артикулиране на „външния“ свят-реалност и

⁴² ТАРКОВСКИ, А. Цит. съч., с. 72.

⁴³ Пак там, с. 76.

символизмът като обратен процес на отдалечаване, опосредстване – на скриване на тази реалност под метафизични образи-копия, на свеждането ѝ до *език per se*. Тенденции, които ескалират паралелно, в антагонистично напрежение помежду си, но и в продуктивна симбиоза (дарвинизъм и психологизъм например). Всеобхватен, мета-израз на този „дух на епохата“ са все по-роящите се движения във философията, чийто сумиран израз по-късно ще стане фундаменталната онтология на Хайдегер – опит за преодоляване на трансценденталната феноменология чрез приближаване към *самата* (онтична) реалност като скрито убежище на смисъла на битието, чийто „дом“ е вторичната, символна сфера на Езика.

В постмиметичните си стремления, и същевременно в стремеж към реалността езикът на западното модерно изкуство закономерно се приближава към „духа“ на Изтока – първоначално по един спонтанен начин, в собствените си граници и в собствената си логика, а след това и посредством целенасочени, концептуални усилия, усвояване на езикови похвати. Към края на XIX век западната живопис открива езика на японската цветна литография *укийо-е*, както в оперирането с чисти цветове и немоделирани от светлосянката обеми (Ван Гог, Гоген, Сезан), така и в преекспонирането на детайла в композицията, в смяната на местата на детайла и централния сюжет, на предния и задния план (Дега, Лотрек)...

Още по-радикално – и в същото време неявно, забулено в противоположното – е това навлизане в езика на радикалния авангард именно като „деметафизация“ на изкуството и все по-пълното му смесване, до пълно изличаване на границата, с действителната първореалност. В изобразителното изкуство това е пътят от първите колажи на кубистите върху платното (когато Пикасо залепва „истински“ етикет от ликьор „Suze“ в опит да стигне до реалния обект) до *ready-made* на М. Дюшан и след това, когато сферата на изкуството се слива напълно с първичното естество. В езика на музиката пътят на Изток, осъзнат или не, води от първите опити на брютизма в италианския футуризм, когато уличният шум и шумът на автомобилния мотор са интегрирани в музиката (Луиджи Русоло, 1916), до радикалния акт на Джон Кейдж (4'33“, 1952), разкриващ *абсолютната* същност на музиката в собственото ѝ естествено отрицателно – тишината.

В средищна, едновременно разделяща и свързваща позиция в това движение се оказва машината, фундаментално достойние, първо, на западната картезианско-емпиристка модерност в един по-едър план, а след това, в по-тесен – на радикалния авангард в началото на XX век: нейната поява и роля в езика на изкуството, самата тя в двойната роля на вещь и език, реалност и символ.

ЦИТИРАНА ЛИТЕАТУРА

АЙЗЕНЩАЙН, С. Зад кадъра. – В: С. АЙЗЕНЩАЙН. *Избр. произв. в три тома*. Т. 2. *Отвъд звездите* (2 изд.). Прев. В. Янков. София: Наука и изкуство, 1976, с. 107–123.

АЙЗЕНЩАЙН, С. Неочаквана допирна точка. – В: С. АЙЗЕНЩАЙН. *Избр. произв. в три тома*. Т. 2. *Отвъд звездите* (2 изд.). Прев. В. Янков. София: Наука и изкуство, 1976, с. 96–106.

АНТОВ, П. *Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер*. София: Books4all, 2019.

АНТОВ, П. Хайку, чистият деиктизъм: опитът на Хайдегер за езика (I и II част). – *Nota Bene*, ЮЗУ „Неофит Рилски“, бр. 46 / 2019: <http://notabene-bg.org/read.php?id=879>; <http://notabene-bg.org/read.php?id=880> [прегл. 08.05.2022].

АНТОВ, П. Обичам ги, затова ги убивам, после ги описвам с любов. Ловът, или диалектика на убийството – случаят „Емилиян Станев“. – *Философски алтернативи*, XXX, 2021, № 5, с. 140–154.

АНТОВ, П. *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зооантропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът*. София: Books4all, 2021.

БАРТ, Р. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс, 1978–1978, 1979–1980*. Прев. Г. Меламед. София: ЛИК, 2006.

БАРТ, Р. *Camera lucida. Записка за фотографията*. Прев. Т. Михайлова, под ред. на Кр. Мирчев. София: Агата-А, 2001.

БЕНЯМИН, В. Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост. Прев. В. Константинов. – В: В. БЕНЯМИН. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. Съст. Ат. Натев. София: Наука и изкуство, 1989, с. 338–366.

БОРИСОВА, С. *Естетика на тишината и мълчанието*. Б. м.: ИК Гутенберг, 2019.

БУНЮЕЛ, Л. *Моят последен дъх*. Прев. Н. Венова. София: Народна култура, 1985.

ГАДАМЕР, Г.-Г. Актуалностъ прекрасного. Перев. М. П. Стафецкой. – В: Г.-Г. ГАДАМЕР. *Актуалностъ прекрасного*. Москва: Искусство, 1991, с. 266–323.

ГРИГОРЪЕВА, Н. Техномагическият роман тридцатых. – *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 49, 2002, S. 173–212.

ЖИЖЕК, С. *Паралакс*. Прев. Е. Стоянов. София: алтера, 2010, с. 354.

ЛЕВИ-СТРОС, К. *Структурна антропология II*. Прев. Н. Капралова. София: Христо Ботев, 1995.

ЛЕНИН, В. И. Директивы по киноделу. – В. И. ЛЕНИН. *Полное собрание сочинений*. Издание пятое. Т. 44. Москва: Издательство политической литературы, 1978, с. 360.

ТАРКОВСКИ, А. *Уловеното време*. Прев. Вл. Игнатовски. София: Колибри, Библиотека „Амаркорд“, 2019.

ХАЙДЕГЕР, М. Път в полето. Прев. Д. Денков. — В: М. ХАЙДЕГЕР. *Същности*. София: Гал-ико, 1993, с. 215–218.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. За кадром. — В: Н. О. КАУФМАН. *Японское кино*. Москва: Теакинопечать, 1929, с. 72–92.

ЯКОБСОН, Р. Взгляды Боаса на грамматическое значение. Перев. М. Я. Главинской. — В: Р. ЯКОБСОН. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985, с. 231–238

REFERENCES

ANTOV, P. *Animalistikata na Emiliyan Stanev. Biopoliticheski i filosofski problemi, kritika na politicheskoto* [The animalistics of Emilian Stanev. Biopolitical and philosophical problems, critique of the political]. Sofia: Books4all (publ.), 2019.

ANTOV, P. Hayku, chistiyat deiktizam: opitat na Haydeger za ezika [Haiku, Pure Deictism: Heidegger's Experience of Language (Parts I and II)]. In: *NotaBene*, South-West University “Neofit Rilski”, Blagoevgrad (Bulgaria), Iss. 46/2019: <http://notabene-bg.org/read.php?id=879>; <http://notabene-bg.org/read.php?id=880> [seen 08.05.2022].

ANTOV, P. Obicham gi, zatova gi ubivam, posle gi opisvam s lyubov. Lovat, ili dialektika na ubiystvoto – sluchayat “Emiliyan Stanev” [I love them, so I kill them, then I describe them with love. Hunting, or the dialectic of murder – the case of Emilian Stanev]. In: *Filosofski alternativni* (Sofia), Vol. 30, 2021, Iss. 5, pp. 140–154.

ANTOV, P. *Pred nepostizhimoto: Emiliyan Stanev i Martin Haydeger. Filosofskata zooantropologiya na Em. Stanev. Haydeger i Iztokat* [Before the unattainable: Emilian Stanev and Martin Heidegger. The philosophical zooanthropology of Em. Stanev. Heidegger and the East]. Sofia: Books4all (publ.), 2021.

BARTHES, R. Rhétorique de l'image [Image rhetoric]. In: *Communications* (Paris), 1964, Iss. 4, pp. 40–51.

BARTHES, R. & G. MELAMED (trans.). *Podgotovkata na romana I i II. Belezhi ki za leksionni i seminarni zanyatiya v Kolezh dyo Frans, 1978–1978, 1979–1980* [La Préparation du roman I et II : Cours et séminaires au Collège de France, 1978–1978, 1979–1980]. Sofia: LIK (publ.), 2006

BARTHES, R. & T. МИХАЙЛОВА (trans.). *Camera lucida. Zapiska za fotografiyata* [Camera Lucida. Réflexions sur la photographie]. Sofia: Agata-A (publ.), 2001.

BENJAMIN, W. & V. KONSTANTINOV (trans.). Hudozhestvenata tvorba v epohata na neynata tehniicheska vazproizvodimost [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. In: BENJAMIN, W. & A. NATEV (ed.). *Hudozhestvena missal i kulturno samosaznanie* [Artistic thought and cultural self-awareness]. Sofia: Nauka i izkustvo (publ.), 1989, pp. 338–366.

BORISOVA, S. *Eстетика на tishinata i malchanieto*. [Aesthetics of silence and silence]. S. l.: Gutenberg (publ.), 2019.

BUÑUEL, L. & N. VENOVA (trans.). *Moyat posleden dah* [Mi último suspiro]. Sofia: Narodna kultura (publ.), 1985.

DIAMOND, J. *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*. N. Y.—London: W. W. Norton & Co, 1997.

EISENSTEIN, S. Za kadrom [Behind the frame]. In: N. O. KAUFMANN. *Yaponskoe kino* [Japanese cinema]. Moscow: Teakinopechat (publ.), 1929, pp. 72–92.

EISENSTEIN, S. Neochakvana dopirna tichka [Unexpected point of contact]. In: S. EISENSTEIN & V. YANKOV (trans.). *Izbrani proizvedeniya v tri toma*. Vol. 2. *Otvad zvezdite* [Selected works in three volumes. Vol. 2. Beyond the stars]. 2nd ed. Sofia: Nauka i izkustvo (publ.), 1976, pp. 96–106.

EISENSTEIN, S. Zad kadara [Behind the frame]. In: S. EISENSTEIN & V. YANKOV (trans.). *Izbrani proizvedeniya v tri toma*. Vol. 2. *Otvad zvezdite* [Selected works in three volumes. Vol. 2. Beyond the stars]. 2nd ed. Sofia: Nauka i izkustvo (publ.), 1976, pp. 107–123.

GADAMER, H.-G. & M. P. STAFETSKIY (trans.). Aktual'nost prekrasnogo [Die Aktualität des Schönen]. In: H.-G. GADAMER & M. P. STAFETSKIY (ed.). *Aktual'nost prekrasnogo* [Die Aktualität des Schönen]. Miscow: Isskustvo (publ.), 1991, pp. 266–323.

GRIGOR'EVA, N. Tehnomagicheskiy roman tridtsatyh [A techno-magical novel set in the 1930s]. In: *Wiener Slawistischer Almanach* (Wien), Vol. 49, 2002, pp. 173–212.

HEIDEGGER, M. Das Ge-Stell. In: M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe* [Collected Works], Vol. 79. *Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt/M.: V. Klostermann, 1994, S. 24–45.

HEIDEGGER, M. *Die Technik und die Kehre* [The technique and the turning]. Pfulingen: Neske (publ.), 1962.

HEIDEGGER, M. Die Zeit des Weltbildes [The age of worldviews]. In: M. HEIDEGGER. *Holzwege* [Forest paths]. Frankfurt/M.: Klostermann (publ.), 1950, pp. 69–104. (M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe* [Collected Works], Vol. 5. Frankfurt/M.: Klostermann (publ.), 1977, pp. 75–113.)

JAKOBSON, R. & M. Y. GLAVINSKIY (trans.). Vzglyadi Boasa na grammaticheskoe znachenie [Boas' view of grammatical meaning]. In: R. JAKOBSON & V. A. ZVEGINTSEV (ed.). *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Progress (publ.), 1985, c. 231–238.

HEIDEGGER, M. Pat v poleto. [Der Feldweg.] In: M. HEIDEGGER & D. DENKOV (trans.). *Sashtnosti*. [Entities.] Sofia: Gal-iko (publ.), 1993, pp. 215–218.

LENIN, V. I. Direktivy po kinodelu [Film Directives]. In: V. I. LENIN. *Polnoe sobranie sochineniy* [Full Complete Works]. Fifth edition. Vol. 44. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury (publ.), 1978, p. 360.

LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie Structurale deux* [Structural Anthropology, Volume 2]. Paris: Plon 1973.

LÉVI-STRAUSS, C. & N. KAPRALOVA (trans.). *Strukturna antropologiya II* [Structural Anthropology, Volume 2]. Sofia: Hristo Botev (publ.), 1995.

TARCOVSKY, A. & V. IGNATOVSKI (trans.). *Ulovenoto vreme* [Sculpture in time]. Sofia: Colibri (publ.), 2019.

ŽIŽEK, S. & E. STOYANOV (trans.). *Paralaks* [The Parallax View]. Sofia: altera (publ.), 2010.

TECHNIQUE AND MYSTERIOUSNESS: CINEMA AND HAIKU. THE TURN

Or what Japanese cinema would look like in Japanese

Abstract. Starting from several Eisensteinian publications from the late 1920s, this article discusses the problem of a deep, essential closeness between the language of cinema as the perfect symbiosis of language and technology (and the film camera as the perfect machine) and different modes of Eastern/Japanese traditional culture: *haiku* poetry, *kabuki* theater, traditional *ukiyo-e* painting, and the nature of pictographic writing itself. This “language” plot is considered as part of the large-scale turn in Western culture/art in the early twentieth century as a radical crisis-renewal act of overcoming one’s own “classical” tradition of relation to reality. The “second” Heidegger and particularly “A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer”(1953/54) was used as a philosophical paradigm of the plot. *Keywords:* S. Eisenstein, A. Tarkovsky, cinema, haiku, avant-garde, Heidegger

Plamen Antov, Prof. DSc.

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

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

E-mail: plamentantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg

Timothy Corrigan, Professor Emeritus of Cinema and Media Studies
University of Pennsylvania

THE ESSAY FILM: "ON THOUGHTS OCCASIONED BY . . ." MONTAIGNE TO MARKER

Abstract. This paper is part of a larger study on the essay film. It aims to explore more exactly the "essayistic" in and through film, where the essayistic indicates a kind of encounter between the self and the public domain, an encounter that measures the limits and possibilities of each as a conceptual activity. Appearing within many different artistic and material forms besides the essay film, the essayistic acts out a performative presentation of self as a kind of self-negation in which narrative or experimental structures are subsumed within the process of thinking through a public experience
Keywords: essay film, Montaigne, Marker, personal expression, public experience

From its literary origins to its cinematic revisions, the essayistic describes the many layered activities of a personal point of view as a public experience. Anticipated in earlier memoirs, sermons, and chronicles, the most recognizable origin of the essay is the work of Michel de Montaigne (1533–1592), whose reflections on his daily life and thoughts appear, significantly, in the French vernacular of the streets rather than the Latinate discourse of the academy. With the term "essays" emphasizing their provisional and explorative nature as "attempts," "tries," or "tests," Montaigne's writings are views of, comments on, and judgments of his faltering memory, kidney stones, love, friendship, sex in marriage, lying, a "monstrous childe," and a plethora of other common and uncommon questions picked almost haphazardly from a mind observing the world passing before and through him. Imagined, to some extent, as an active intellectual exchange with his deceased friend Étienne la Boétie, these essays not only describe a bond between a personal life and the surrounding events of that life in sixteenth-century France but, in the revisions after revisions that characterize these essays (1580, 1588, 1595), they testify not only to the constant changes and adjustments of a mind as it defers to experience but also to the transformation of the essayistic self as part of that process.

Since Montaigne, the essay has appeared in numerous permutations, inhabiting virtually every discourse and material expression available. Most often, the essayistic is associated with the literary essays whose historical prominence extends from Montaigne through Joseph Ad-

dison and Richard Steele in the eighteenth century and to contemporary writers like James Baldwin, Susan Sontag, Jorge Louis Borges, and Umberto Eco. From its literary foundation, the essayistic also moves through the nineteenth century in less obvious practices such as drawings and sketches, and, by the twentieth century, it appears even in musical forms such as Samuel Barber's "Essay for Orchestra" (1938). Through the twentieth - and twenty-first centuries, the essayistic has increasingly taken the shape of photo essays, essay films, and the electronic essays that permeate the Internet as blogs and other exchanges within a public electronic circuitry. Aldous Huxley has described the essay as moving between three poles:

...the essay is a literary device for saying almost everything about almost anything. (...) Essays belong to a literary species whose extreme variability can be studied most effectively within a three-poled frame of reference. There is the pole of the personal and the autobiographical; there is the pole of the objective, the factual, the concrete-particular; and there is the pole of the abstract-universal. Most essayists are at home and at their best in the neighborhood of only one of the essay's three poles, or at the most only in the neighborhood of two of them. There are the predominantly personal essayists, who write fragments of reflective autobiography and who look at the world through the keyhole of anecdote and description. There are the predominantly objective essayists who do not speak directly of themselves, but turn their attention outward to some literary or scientific or political theme. (...) The most richly satisfying essays are those which make the best not of one, not of two, but of all the three worlds in which it is possible for the essay to exist.¹

To map and distinguish the essay in its evolution from Montaigne to the essay film, I employ a variation on Huxley's three poles as not separable kinds of essays but as, in the "most richly satisfying essays," interactive and intersecting registers. While one or the other of these three registers may be more discernible in any given essay, my three variations on Huxley's versions of the essayistic describe the intersecting activity of personal expression, public experience, and the process of thinking. Other definitions and models of the essay tend to emphasize one or the other of these features as, for instance, the role of a personal voice or the search for documentary authenticity. For me, however, the variable ratio and interactivity of these three dimensions creates a defining representational shape that emerges out of the literary heritage of the essay and extends and reformulates itself in the second half of the twentieth century as the essay film. If part of the power of the essayistic has been its ability to absorb and mobilize other literary and artistic practices, such as narrative or photographic practices, film has become, since the 1940s, one of its richest terrains.

¹ HUXLEY, A. "Preface to The Collected Essays of Aldous Huxley." – In: *Aldous Huxley Complete Essays*. Vol. 6, 1956–1963. Chicago: Dee, 2002, p. 330.

While no single definition of the essayistic will probably ever be sufficiently malleable for its many variations, following this framework as it emerges from its literary foundation (and later adapted to the photographic essay) clarifies and formulates, I believe, the distinctive terms of the essay film. Across the history of its shifting practices, the essayistic stretches and balances itself between abstracted and exaggerated representation of the self (in language and image) and an experiential world encountered and acquired through the discourse of thinking out loud. If Montaigne introduces the literary beginnings of this practice, tracing this history and its emerging priorities leads almost climactically, for André Bazin and others, to Chris Marker's 1958 essay film *Letter from Siberia* and, subsequently, to Richard Roud's prescient characterization of Marker as "1:1.33 Montaigne."²

From Montaigne to Barthes to Marker, the history of the essay offers a lengthy list of examples of a personal, subjective, or performative voice and vision as the definitive feature of the essayistic. Best exemplified by the "familiar essay" of nineteenth-century writers like Charles Lamb or Ralph Waldo Emerson, this connection between the essay and personal expression identifies, however, a much more complicated, dynamic, and often subversive position than is often acknowledged in the assumption that essays cohere around a singular self.³ The history of the essay demonstrates, in fact, that the essayistic is most interesting not so much in how it privileges personal expression and subjectivity but rather in how it troubles and complicates that very notion of *expressivity* and its relation to *experience*, that second cornerstone of the essayistic. If both verbal and visual expression commonly suggests the articulation or projection of an interior self into an exterior world, essayistic expressivity describes, more exactly I think, a subjection of an instrumental or expressive self to a public domain as a form of experience that continually tests and undoes the limits and capacities of that self through that experience. At the intersection of these two planes, we find in the best of essays the difficult, often highly complex—and sometimes seemingly impossible—figure of the self or subjectivity *thinking* in and through a public domain, in all its historical, social, and cultural particulars.

² Whereas Marker is consistently associated with the beginnings of the essay film, other film historians and scholars identify other key films in the formation of the practice. Michael Renov, for instance, discusses, Jonas Mekas's *Lost, Lost, Lost* (1969/1976) as an early and key example of the essay film. Alter follows Jay Leyda and aligns the essay film with an earlier history, beginning with Richter's 1928 *Inflation*. Arguing that "the foundations of the essay film derive from three landmark documentaries," Paul Arthur places Alain Resnais's *Night and Fog* (1955) and Jean Rouch's *Les Maitres fous* (1955) alongside *Letter from Siberia*, see: ARTHUR, P. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Univ. of Minnesota Press, 2005, p. 65–66.

³ Historically, this is an essentially Romantic formulation as a "personal essay."

Essayistic expression (as writing, as film, or in any of its other modes) thus demands both loss of self and the rethinking and remaking of the self.

Montaigne's renowned combination of stoicism, skepticism, and Epicureanism consequently plays itself out across the movement from a self-expression undoing itself in the process of thinking through the dynamics of the world "as perennial movement" ("Of Repentance")⁴. Aiming to be "an authority on myself" and studying "myself more than any other subject" Montaigne's motto "que-sais-je" ("what do I know?") calls into question the security of his own authority. It is one of many succinct phrases in his work that describes a principal drive in the writings as an investigation into the terms of one's self and how an individual might discover a certain knowledge of the world through its unsystematic experience of that world. Throughout this work, however, this drive continually rattles the terms of its own articulation, suggesting a self whose thinking through experience becomes a measure of the limits of its own capacities. While freely celebrating thinking about all details of his life, he acknowledges that "I speak freely of all things, even those which exceed my capacity" ("Of Books")⁵.

In his monumental essay "Of Experience," Montaigne affirms "human ignorance" as "the most certain fact in the school of the world" yet insists again and again on his goal to be "intellectually sensual, sensually intellectual"⁶. Since "our life is nothing but movement," essayistic expression becomes that materialized place for a provisional self and its thoughts, free of method and authority: "for lack of a natural memory I make one of paper", he quips, claiming that "all the fricassee that I am scribbling here [...] record the essays of my life [...] it's instruction in reverse [...] not corrupted by art or theorizing"⁷. Unlike systematic or formulaic approaches to knowledge, he learns "from experience, without any system," so presents "my ideas in general way, and tentatively"⁸. While Francis Bacon's more social, more advisory, and more structured essays (published in 1597, 1612, 1625) serve as a parallel beginning of the modern essay, Montaigne's shifting and layered assertions and denials of passing thoughts on the world become the acknowledged background and touchstone for many of the first essay films, as Richard Roud explicitly reminds us in his description of Marker as "a kind of one man total cinema [...] a 1 to 1:33 Montaigne"⁹.

⁴ MONTAIGNE, M. *The Complete Works of Montaigne*. Trans. Donald M. Frame. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1948, p. 313.

⁵ *Ibid.*, p. 298.

⁶ *Ibid.*, p. 433.

⁷ *Ibid.*, p. 826.

⁸ *Ibid.*, p. 824.

⁹ ROUD, R. "The Left Bank." – In: *Sight and Sound* (Winter 1962–1963), p. 27. A highly recommended contemporary reading of Montaigne's work is KRITZMAN, L. D. *The Fabulous Imagination: On Montaigne's Essays*. New York: Columbia Univ. Press, 2009.

On the foundation of Montaigne, essay writing accelerates and broadens considerably in the eighteenth and early nineteenth centuries when it begins to take a more distinctive shape as a public dialogue between a self and a visible world, often urban and sometimes natural. Eighteenth-century England is a prime example where both the industrial and democratic backdrop of the essay comes in high relief as a function of major shifts in the public sphere: notably through the vehicle of new periodicals ideally suited for essayistic interventions in coffee-house culture and propelled forward by the development of the iron press in 1798, the notion of individual becomes reconfigured in the significantly broader commercial terms of the social observation, communication, and interactivity. One of many well-known examples, Addison and Steele's essays, published in *The Tatler* and *The Spectator* as early as 1709, map the changing rhythms and geographies of industrialized urban spaces through the eyes of fictional personae, Isaac Bickerstaff and Sir Roger Coventry. These essays wander the streets of London as a distinctly self-effacing "Looker-on" (*Spectator* 1) whose perspective focuses and disperses across a club of social types (a country squire, a military man, and so on) and whose comments and observations, entwining spectacle and spontaneity, record the social variety and bustle of daily life.

Following this emphatic attention to the public sphere (and urban life), the eighteenth- and nineteenth-century essay tends to refine the moral and political voice of the essay. With nineteenth-century essayists from S. T. Coleridge to Matthew Arnold and Walter Pater, essayistic practice spreads itself more dramatically between autobiography, social report, and art criticism. Coleridge's abundance of essayistic writing from the 1790s to 1830s range from politics and theology to literary criticism and philosophy, often underpinned by the pronounced autobiographical current culminating in his celebrated *Biographia Literaria* (1815). Somewhat typical of much of nineteenth-century forays into public life, the latter ultimately settles for and celebrates the inevitable fragmentation and incompleteness of an essayistic self, materially dramatized in the unfinished conclusion of that famous work.

What I find most suggestive in these historical reformulations of the essayistic—particularly as they help ground and anticipate the essay film—is precisely *not* the usual understanding of them as the coherently personalized expression of an authorized subjectivity, typically associated with some version of the romantic or modern ego. While virtually every representational and artistic practice might be said to dramatize encounters between a self and the world, the dynamic and balance of that encounter seems to me to be significantly differentiated in the essayistic as a kind of fragmentation that dramatically troubles subjectivity and representation. Whereas representational practices such as those of the novel or lyric poetry, generally speaking, recuperate and organize public space through the finished frameworks of a coherent and determining subjectivity, essays tend willingly, and often ag-

gressively, to undermine or disperse that very subjectivity as it becomes subsumed in the world it explores. This is less an oppositional distinction than a significant distinction in a representational ratio that in part reflects historical changes (mapped in the increasing importance and prevalence of the essay through the nineteenth and twentieth centuries) and in part reflects authorial choices and experiments with different representational relations (seen commonly in a writer's choice to move between traditionally authorized practices, such as poetry or novels, and the essayistic).¹⁰

Essays are thus most indicative of the form, I believe, when they act of out the subjection of that self within or before a natural space or, as with the essays of Charles Lamb, Virginia Woolf, and Roland Barthes, a public urban space, dispersing or transforming that self within that space and, quite often and more exactly, its visibility.¹¹ In Woolf's essay "Street Haunting" (1927), for instance, London becomes a panoramic of sights, where the "eye is sportive and generous; it creates; it adorns; it enhances", and, instead of the coherency of seeing oneself as "one thing only," the self becomes a reflection of the visual plenitude of a modern city, "streaked, variegated, all of a mixture", a self "tethered not to a single mind," but a self that puts "on briefly for a few minutes the bodies and mind of others".¹² Just as essayists from Thomas De Quincey to Walter Pater create a certain poetic urgency in a prose aimed at describing the fleeting images of the world around them, Woolf's essayistic self in "Street Haunting" finds her quest for an instrument of self-expression, specifically a pencil, ecstatically waylaid by the a "velocity and abundance" of the London streets.¹³

As a pronounced anticipation of many essay films, many twentieth-century literary essays dramatize this destabilizing encounter between

¹⁰ Thomas Harrison's *Essayism: Conrad, Musil, & Pirandello* is a smart investigation of how certain twentieth-century writers merged the novel and the essay to create a hybrid essayistic novel – HARRISON, Th. *Essayism: Conrad, Musil, & Pirandello*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1992.

¹¹ An incisive examination of this relationship between subjectivity, the verbal, and the visible in the early nineteenth century is GALPERIN, W. *The Return of the Visible in British Romanticism*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1993.

¹² WOOLF, V. "Street Haunting: A London Adventure." – In: *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Anchor Books, 1995, pp. 260–265.

¹³ This tension and dialogue between the verbal and the visual becomes particularly pronounced in the nineteenth century in ways that adumbrate the rise of the essayistic and film representation more generally. J. Hillis Miller has identified some of the precedents for this practice in his *Illustration* where he examines precursive examples such as the photographic frontispieces that accompany Henry James's *The Golden Bowl* (1904), see: MILLER, J. H. *Illustration*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1992.

a visual world that resists or troubles its verbal assessment, producing a linguistic struggle with a visual world that continually undermines or subverts the subjective power of language. From explicit cases like William Gass's extended essay *Blue* or any of Jorge Luis Borges's essays to the more naturalized tactics of writers like James Baldwin, this linguistic drama emphasizes the limitations of language as the vehicle for thinking a self in public images and the necessity of reinventing that language to compensate for its inadequacies before the world. In Baldwin's "Stranger in the Village," for instance, the "sight" of an African American by the local villagers in a small Swiss town produces Baldwin's complex inquiry into American racial history and the struggle to "establish an identity".¹⁴ Throughout this essay and many others, including his long reflection on the Hollywood film industry, "The Devil Finds Work," Baldwin develops a rhetorical stance searching for new words that could sufficiently act as an interface between his personal experience and the images of the world that he sees and that see him. Or, as he puts it in 1999 "I will not take any one's words for my experience" ("I'll Make Me a World").¹⁵ In the most demanding essays and essay films, this interactive confrontation destabilizes not only the authorial subject but also the resulting text and the reader/viewer's apprehension of it.

If the essay film inherits many of the epistemological and structural distinctions of the literary essay especially as it plays itself out as a dialogic tension between the verbal and the visual, a key transitional practice linking these two forms of representations is the photo essay, where visual itself begins to acquire the expressivity and instability associated with the verbal realm of the literary voice and where the visual now often becomes not oppositional to but an alternative mode of expressivity. Part scientific investigation, part educational sermon, part ethnographic tour, Jacob Riis's 1890 *How the Other Half Lives* figures prominently as an early transitional essay between the verbal and the visual. Here Riis investigates New York tenements in the 1880s as a public place defined as "the destroyer of individuality and character"¹⁶, and the novelty and power of this work spring directly from its use of shocking photographs of the deplorable living conditions to counterpoint the melodramatic voice of the commentary. The 1930s later became the heyday of the photo essay, and during this period a heightened dialogic tension between verbal texts and photographic images defined a transitional period that would lead to the first discussions and practices of the essay film in the 1940s. This verbal-visual dialectic becomes most famously witnessed in James Agee and Walker Evan's 1939 essayistic collaboration *Let Us Now Praise Famous Men* where the literary privileging of the verbal against the

¹⁴ BALDWIN, J. *Collected Essays*. New York: Library of America, 1998, p. 127.

¹⁵ BALDWIN, J. "I'll Make Me a World." – *PBS broadcast*, February 2, 1999.

¹⁶ RIIS, J. *How the Other Half Lives*. Boston: Bedford, 1996, p. 222.

pressure of the visual is reversed as a fundamental doubt about the adequacy of a verbal text to express the fragmentary mobility of images: "If I could do it," Agee writes, "I'd do no writing at all here. It would be photographs; the rest would be fragments of cloth, bits of cotton, lumps of earth, records of speech, pieces of wood and iron, phials of odor, plates of food and of excrement".¹⁷

As a supplement for the subjective voice in the photo essay, a verbal or literary text often dramatizes and concretizes a shifting subjective perspective and its unstable relationship with the photographic images it counterpoints. In other cases, the structural formulation of the photo essay, as the linkage of separate photographs whose implied relationship appears in the implicit gaps or "unsutured" interstices between those images, becomes itself analogous to the shifting and aleatory voice or perspective of the literary essay as it attempts, provisionally, to articulate or interpolate itself within the public spaces and experiences being represented. In 1937, Henry Luce, founder of *Life* magazine, suggests, in his "The Camera as Essayist," just this ability of the image to mimic or usurp the verbal subjectivity of the literary essay when he describes the photo essay as part of a historical evolution that links practices from the seventeenth century to Riis and the heyday of the photo essay in the 1930s. Here the construction of images can itself assimilate the role and language of the essayistic commentator since the camera "is not merely a reporter. It can also be a commentator. It can comment as it reports. It can interpret as it presents. It can picture the world as a seventeenth-century essayist or a twentieth-century columnist would picture it. A photographer has his style as an essayist has his".¹⁸ Whether with an explicit or implicit voice or text, the essayistic tension between a verbal register and a visual order that resists and troubles the verbal thus creates, in W. J. T. Mitchell's words, "dialectic of exchange and resistance between photography and language," making it "possible (and sometimes impossible) to 'read' the pictures, or to 'see' the text illustrated in them".¹⁹ Complimentary German writer Christa Wolf's claims that "Prose should strive to be unfilmable"²⁰, Alexander Kluge would later extend this logic when he remakes the tradition of the photo essay as the contemporary essay film in which, like his *Blind Director* (1985), "Language in film may be blind"²¹.

¹⁷ AGEE, J. and W. EVANS. *Let Us Now Praise Famous Men*. Cambridge, MA: Houghton Mifflin, 1939, p. 13.

¹⁸ WILLUMSON, G. G. *W. Eugene Smith and the Photographic Essay*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992, p. 16.

¹⁹ MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994, p. 289.

²⁰ WOLF, Ch. *The Author's Dimension: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1993, p. 33.

²¹ KLUGE, Al. "Word and Film." – In: *Film and Literature: An Introduction and*

Against this historical background, the essayistic has become increasingly the object of theoretical and philosophical reflections and self-reflections, starting especially in the early twentieth century. Well before this point, many essayists have themselves reflected on the practice as a particular kind of writing. Yet, during the twentieth century attention to the essay as a unique representational strategy flourishes as a distinctive aesthetic and philosophical question, perhaps in anticipation of Jean-Francois Lyotard's provocative claim that the essay becomes the quintessential form of post-modern thought in the latter half of the twentieth century.²²

Anticipating key dimensions and strategies of the essay film, several celebrated positions are especially important to theorizing its heritage, its status as a form of knowledge, and its subversion of aesthetic unity. Published in 1910, Georg Lukacs's "On the Nature and Form of the Essay" is one of the earliest and most celebrated accounts of the essay in terms of a dialogic idealism that envisions essayistic experience as "an event of the soul". For Lukacs, successful essays are "a conceptual reordering of life", "intellectual poems" that either address "life problems" or recreate that vitality as a critical engagement that becomes itself a work of art.²³ Even within this framework, Lukacs identifies, however, the essayistic experience as an active "questioning" that asserts the primacy of a subjective "standpoint" and works to discover through that questioning the "idea" of a "life-sense". In this mobile activity, the essayist becomes "conscious of his own self, must find himself and build something out of himself"²⁴ and so becomes extended through the conceptual revelations of this dialogue with real or aesthetic experience. Pinpointing what will become a central dialogic structure in essay films, Lukacs sees Plato as "the greatest essayist who ever lived" and "Socrates is the typical life for the essay" since Socrates "always lived in the ultimate questions [...] to comprehend the nature of longing and to capture it in concepts".²⁵ All essays are "thoughts occasioned by", and lead to his famously pronounced motto of a self suspended in the experience of thinking through the core of life: "The essay is a judgment, but the essential, the value-determining thing about it is not the verdict (as is the case with system) but the process of judging"²⁶.

Contrasting Lukacs's focus on the essay's Platonic heritage, mid-century discussions of the essay in Germany and Austria evolve around questions of the essay's unique epistemological resources. Significantly, the essay now begins to distinguish itself not as an aesthetic or idealistic experience

Reader. N. J.: Prentice-Hall, 1999, p. 238.

²² LYOTARD, J. F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: Univ. of Minnesota, Press, 1984, p. 81.

²³ LUKACS, G. "On the Nature and Form of the Essay." – In: *Soul and Form*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974, pp. 1–18.

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ *Ibid.*, p. 13–14.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

but as an intellectual activity and form of knowledge that resists the lure of idealism defined primarily as an aesthetic experience. In the Robert Musil's monumental 1930 essayistic novel *The Man Without Qualities*, the essay comes to refigure thought as an experiential engagement with the world: it "explores a thing from many sides without wholly encompassing it for a thing wholly encompassed suddenly loses its scope and melts down to a concept. [...] an essay is [...] the unique and unalterable form assumed by a man's inner life in a decisive thought. Nothing is more foreign to it than the irresponsible and half-baked quality of thought known as subjectivism".²⁷ In 1947, Max Bense refines the argument in postwar terms that would be especially important to film's multi-layered form by noting that "The essayist is a combiner, a tireless producer of configurations around a specific object. [...] Configuration is an epistemological arrangement which cannot be achieved through axiomatic deduction, but only through a literary *ars combinatoria*, in which imagination replaces strict knowledge".²⁸ Like the configuration of fragments in a kaleidoscope or cinematic montage, the essay offers, for Bense, a creative rearrangement and play "of idea and image".

Especially as it describes the conceptual and formal activities of the essayistic, T. W. Adorno's "The Essay as Form" offers one of the most resonant models of the essay as it looks forward to the essay film. Here Adorno argues that the distinguishing strength of the essay is its ability to subvert systemic thought, totalities of truth, and "the jargon of authenticity", through an "methodically unmethodical" whereby the essay's "innermost formal law is heresy"²⁹. Fragmentary and "non-creative," the essay represents "reciprocal interaction of concepts in the process of intellectual experience", and the essayistic subject becomes a "thinker" who "makes himself into an arena for intellectual experience". Configured as "force fields", essays celebrate "the consciousness of nonidentity" and the emancipation from the compulsion of identity, while simultaneously exploring a subjective activity that realizes "Nothing can be interpreted out of something that is not interpreted into it at the same time"³⁰. "The essay is concerned with what is blind in its objects," according to Adorno. It wants "to use concepts to pry open the aspects that cannot be accommodated by concepts, the aspect that reveals, through the contradictions in which concepts become entangled, that the net of their objectivity is merely subjective arrangement. It wants to polarize the opaque element and release the latent forces in it"³¹. Coincidentally and appropriately, Adorno's essay appears the same year, 1958, as Chris Marker's *Letter*

²⁷ MUSIL, R. *The Man without Qualities, I*. New York: Knopf, 1995, p. 270, p. 273.

²⁸ BENSE, M. "Über den Essay und seine Prosa." – *Merkur* 1.3, 1947, p. 422.

²⁹ ADORNO, T. W. "The Essay as Form." – In: *Notes to Literature*, Vol. 1. New York: Columbia Univ. Press, 1991, pp. 3–23.

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

from *Siberia* and Bazin's landmark description of that film as an essay film.

For many viewers and scholars, Chris Marker's films define and exemplify the essay film. Not only do they describe a central historical thread in the emergence of this practice from the 1940s to the end of the 1950s, but also, placed in the context of Marker's wide and varied efforts across different fields and disciplines, his work becomes a rich demonstration of how this cinematic practice inherits and remakes the earlier essayistic traditions of the literary essay and photo-essay, as well as anticipating new traditions. Marker is one of the most relentless and innovative essayists working in film and new media, with his 1982 *Sunless* rightly considered one of the landmarks of modern cinema. It is, however, at the early crossroads of the photo-essay and the essay film, between his 1959 photo-essay entitled *Koreans* and his 1958 essay film *Letter from Siberia*, in which one finds most visibly his complex engagement with the possibilities of creating a space and time between the images, experiential interstices in which to locate thoughts of the world. As Marker demonstrates in his work just after the war, the photo-essay would provide a transitional paradigm that allows film to discover its capacity to explore those critical conceptual and intellectual spaces between images.

REFERENCES

- ADORNO, T. W. "The Essay as Form." In: *Notes to Literature*, Vol. 1. New York: Columbia Univ. Press, 1991, pp. 3–23.
- AGEE, J. and W. EVANS. *Let Us Now Praise Famous Men*. Cambridge, MA: Houghton Mifflin, 1939.
- ARTHUR, P. *A Line of Sight: American Avant-Garde Film Since 1965*. Univ. of Minnesota Press, 2005.
- GALPERIN, W. *The Return of the Visible in British Romanticism*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1993.
- BALDWIN, J. *Collected Essays*. New York: Library of America, 1998.
- . "I'll Make Me a World." In: *PBS broadcast*, February 2, 1999.
- BENSE, M. "Über den Essay und seine Prosa." In: *Merkur* 1.3, 1947.
- HARRISON, T. *Essayism: Conrad, Musil, & Pirandello*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1992.
- HUXLEY, A. "Preface to *The Collected Essays of Aldous Huxley*." In *Aldous Huxley Complete Essays. Vol. 6, 1956–1963*. Chicago: Dee, 2002, pp. 329–332.
- KLUGE, A. "Word and Film." In: *Film and Literature: An Introduction and Reader*. N. J.: Prentice-Hall, 1999.
- KRITZMAN, L. D. *The Fabulous Imagination: On Montaigne's Essays*. New York: Columbia Univ. Press, 2009.
- LUKACS, G. "On the Nature and Form of the Essay." In: *Soul and Form*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974, pp. 1–19.

- LYOTARD, J. F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: Univ. of Minnesota, Press, 1984.
- MARKER, C. *Giradoux par lui-meme*. Paris: Editions du Seuil, 1952.
- . *Le Coeur net (The Forthright Spirit)*. Paris: Editions de Seuil, 1949.
- . *Coréennes*. Paris: Editions du Seuil, 1959.
- MILLER, J. H. *Illustration*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1992.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994.
- MONTAIGNE, M. de & D. M. FRAME (trans.). *The Complete Works of Montaigne*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 1948.
- MUSIL, R. *The Man without Qualities, I*. New York: Knopf, 1995.
- RIIS, J. *How the Other Half Lives*. Boston: Bedford, 1996.
- ROUD, R. "The Left Bank." In: *Sight and Sound* (Winter 1962–1963), pp. 24–27.
- WOLF, C. *The Author's Dimension: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1993.
- WOOLF, V. "Street Haunting: A London Adventure." In: P. LOPATE (ed.). *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Anchor Books, 1995, pp. 256–265.

Timothy Corrigan, Professor Emeritus
 Scopus ID: 55897888300
 Cinema and Media Studies –
 University of Pennsylvania, Philadelphia
 E-mail: tcorriga@upenn.edu

Адаптация и репрезентация

Панайот Карагъзов, проф. д. н.
Софийски университет – СУ „Св. Климент Охридски“

АПОЛОГИЯ И ДЕГРАДАЦИЯ НА ИНТИМНОСТТА В РОМАНА И ФИЛМА „ОБСЛУЖВАЛ СЪМ АНГЛИЙСКИЯ КРАЛ“

Резюме. Изследването разглежда разновидностите на интимността, представени в романа и филма „Обслужвал съм английския крал“, и показва как тоталитаризмът приоритизира любовта към партията и партийния лидер пред интимната полова любов, а също така и как нацистката идея за чиста раса превръща човешката сексуалност в животно съвкупление.

Ключови думи: Бохумил Храбал, Иржи Менцел, идеологизирана интимност, секс, тоталитаризъм, нацизъм, расизъм

Неологизмът *партоцентризъм* е създаден по модела на термините теоцентризъм, антропоцентризъм и етноцентризъм с цел да изрази централното място на партията в обществения живот и литературата на славяните през периода на тоталитаризма.

Партоцентричното общество е основано върху колективизма и централизма и съчетава тоталната зависимост на индивида от колектива с безграничното върховенство на индивида над колектива. Комунизмът отрича религията, а нацизмът я игнорира, но копирайки църковния централизъм, тоталитарните партии и техните ръководители се стремят да изместят Църквата и Бога. Самопровъзгласили се за непогрешими, комунисти и нацисти жадуват да властват не само с насилие, но и с любов.

Доколкото любовта към родители и деца е следствие от естествената любов между мъже и жени, основната форма на любов е половата. Това е интимна връзка между равнопоставени индивиди, поради което условно (в пряк и в преносен смисъл) може да я определим като хоризонтална любов. Любовта има и не плътска вертикална насоченост: низходяща – от родителите към децата и възходяща – от децата към по-възрастните. Религиозната любов също има вертикални и хоризонтални измерения: към Всевишния и към ближния.

Към традиционните прояви на най-интимното човешко чувство тоталитаризмът прибавя обичта към партията и партийния вожд и с течение на времето идеологизираната любов измества и подчинява на себе си естествените форми на човешка интимност. В книгата “The

Taste of Ashes. The afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe” американската славистка Марси Шор отбелязва, че тоталитарната държава се отличава от своите авторитарни предходнички и по това, че шпионира какво поданиците си говорят в леглото¹, а чешкият семиотик Владимир Мацура изтъква, че тоталитаризмът извежда любовта от личното пространство на дома и я дееротизира². Комунизмът и нацизмът систематично полагат усилия за идеологизиране на еротиката и колективизиране и национализиране на интимния живот. Въпреки че база на съветския тоталитаризъм е класата, а на немския фашизъм – нацията, подходът на двата режима към колективизацията и идеологизацията на любовта, брака и секса е сходен: любовта на гражданите трябва да бъде пренасочена към партията и вожда, а интимността – да култивира и демографски да репродуцира „новите хора“ на безкласовото или расово чистото общество.

От всички славянски народи чехите най-осезателно преживяват нацисткия и комунистическия партоцентризм. Чешките поети и писатели представят както съпротивата срещу партийната намеса в интимността, така и желанието на някои индивиди да се приобщят към интимната конвенция на господстващата идеология. Половата любов по време на тоталитаризма става немислима без съпровода на идеологизираната. Отношението към любовта динамично се променя и ако през 1953 г. в стихотворението „Любов и живот“ лирическият герой на Милан Кундера предлага на любимата си девойка метафорично да прелее в сърцето си от неговата „болшевишка кръв“³, през 1967 г. основният протагонист на Кундеровия роман „Шегата“, Людвик Ян, осъзнава, че любовта и сексът са мощно средство за разграничаване и оцеляване на социиндивида от тоталитарната субординация и унификация. Подобно е поведението и на персонажите от романа „Непосилната лекота на битието“ (1984) и други произведения на чешко-френския писател, а като цяло през периодите на нацисткия и комунистическия партоцентризм сексът се превръща в основен компонент на любовта в редица чешки художествени творби. Не правят изключение и новелата „Строго охранявани влакове“ (1965; филм 1968) и романът „Обслужвал съм английския крал“ (1971; филм 2006) на Божумил Храбал (1914–1997) в поведението на чиито персонажи сексуалната и социалната инициация тясно се преплитат. И докато комунистическият тоталитаризъм е представян от родения през 1930 г. Кундера и с положителен, и с отри-

¹ SHORE, M. *The Taste of Ashes. The afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe*. New York: Broadway Books 2013, p. XII.

² MACURA, V. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Academia, 1992, s. 37.

³ KUNDERA, M. *Člověk zahrada širá*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 34.

цателен знак, нацистката намеса в интимната сфера е описана от неговия по-възрастен колега Б. Храбал изцяло негативно и сатирично.

В публикувания първоначално в *самиздат* Храбалов роман „Обслужвал съм английския крал“ и заснетата от Иржи Менцел (1938–2020) филмова адаптация в градация и деградация е представена широко палитра на сексуалността. Чрез разновидностите на секса Храбал от една страна проследява сексуалната инициация на героя си, а от друга – неговата социална и морална деградация. В романа интимният живот на Храбаловите герои е изобразен хронологично: по време на междувоенна Чехословакия, протектората Чехия и Моравия и в следвоенна комунистическа Чехословакия и е пряко повлиян от съответните идеологически доминанти.

Б. Храбал с характерния за чешката литература похват ситуира малкия човек в контекста на голямата история. В конкретния случай „малкият човек“, Ян Дитйе, е малък на ръст, малък на възраст и малък по фамилия (на чешки *‘dítě’* [дитйе] означава ‘дете’). Ниският социален произход на начеващия провинциален сервитър не пречи той да преследва двете си мечти: да получава и създава плътски удоволствия и да се нареди сред чешките хотелиери милионери. В живота на героя сексуалното е функция на социалното и съпровожда Дитйе както през годините на неговия еротичен възход, така и при атрофията на неговия патриотизъм и потентност.

В навечерието на Втората световна война непълнолетното пиколо в провинциалния ресторант „Златният град Прага“ получава началното си сексуално образование от подслушаните разговори на постоянните гости и пътуващите търговци. Спазвайки инструкциите на работодателя си едновременно „нищо да не вижда и нищо да не чува и всичко да вижда и всичко да чува“, Ян Дитйе чрез предлаганите от т. нар. Гумен крал „уреди“ за мъжко и женско самозадоволяване узнава за сурогатния секс:

Гумения крал [...] веднъж донесе някакъв „Утешител на вдовици“, тъй му викаха [...] щото беше в калъф като на кларинет, всички само надигаха капака [...] избухваха в смях и бързо предаваха калъфа на съседа си [...] веднъж пък Гумения крал донесе някаква гумена кукла [...] и поучаваше като в училище: „Най-новата ни стока, господа, сексуален обект за креватна гимнастика, гумена кукла, наречена Примавера, с Примавера можете да правите, каквото си пожелаете, направо е като жива, нали, на ръст е като зряло девойче, възбуждаща, приляга на всеки, топла, красива и винаги готова за секс, милиони мъже очакват гумената Примавера, която да надуват със собствената си уста. Тази сътворена от вашия дъх жена дарява на мъжете нова вяра в себе си, ще рече – нова потенция и ерекция, и не само ерекция, но и най-върховно удовлетворение. Примавера, господа, е от специална гума, а между

краката ѝ е сложена кралицата на гумите, микропореста гума, с отвор, украсен с всички издатинки и вдлъбнатинки, които една жена трябва да има. С батерия се задвижва малък вибратор, който извършва нежни, възбуждащи движения, досущ като естествените движения на женския полов орган, и така всеки може, както си пожелае и когато си пожелае, да стигне до своята кулминация, всеки мъж е господар на положението...“⁴

След юношеския онанизъм, Дитйе, посъбрал пари и смелост, осъществява първия си интерполов контакт в бленувания и заклеймяван от кръчмарската клиентела публичен дом „При Райски“, където чаровна проститутка го приобщава към френската любов:

Ярушка ми смъкна полека панталона, после долните гащи и заобсипва с целувки слабините ми, и аз изведнъж се разтреперих [...] дорде се усетя, бях в устата ѝ, а аз все я оттласквах, но нея вече нищо не можеше да я спре, смучеше здраво и движеше глава нагоре-надолу, а движенията ѝ ставаха все по-бързи и аз престанах да се дърпам и да я отблъсквам, изпънах се целият, хванах я за ушенцата и почувствах как изтичам, как е нещо съвсем различно, отколкото като си го правя сам, как до последната капка, затворила очи, го поема от мен госпожицата с красивите коси, как изпива от мен всичко онова, което иначе изпръсках и отхвърлях с погнуса върху въглищата в мазето или в кърпа в леглото си... (X, с. 12–13)

Оралният секс светкавично е последван от класическа полова инициация:

[...] отново пропълзях по колене и заврях глава в скута на госпожицата, и я зацелувах, заиграх с език по тия нейни прекрасни косъмчета, и нали бях лекичък като перце, госпожицата ме улови под мишниците, издърпа ме връз себе си, разкрачи се и аз като по масло за първи път проникнах в жена, онова, за което толкова бях мечтал, вече бе зад мен. (X, с. 13)

Ян Дитйе влиза в публичния дом „като пиколо, което разнася топли кренвирши по гарата, а си тръгва[х] по-важен от всеки един от господата, които посещаваха „Златна Прага“ (X, с. 14). След първия си полов акт героят гледа живота вече не само през призмата на насъщната за чехите (полупрозрачна) бирена халба, но и през еснафски завоалирания полов нагон. Халбата метафорично осигурява на предприемчивото пиколо средства за препитание и му позволява да продължи „да изпробва силата на парите“ в ежедневиия и интимния живот.

⁴ ХРАБАЛ, Б. *Обслужвал съм английския крал*. Прев. В. Самоковлиев. София: Колибри, 2007, с. 29–30. Следващите цитирания на романа в текста обозначавам със съкращението ‘X’ и страницата от българското издание.

Стремителното навлизане на Дитйе в света на платения секс още в началните страници на романа не се изразжда в предполагаеми перверзии, а изненадващо прераства в естетизация на споделената интимност:

Та както си лежах гол и зяпах в тавана, а блондинката лежеше до мен и също гледаше в тавана, внезапно скочих, грабнах божурите от вазата, окъсах венчелистчетата и ги посипах върху корема на госпожицата [...] откачих от куката огледалото и го нагласих така, че госпожицата да може да се любува на корема си, колко е прекрасен, обсипан с прецъфтели листенца от божур, и викам, ще бъде прекрасно, всеки път като дойда, във вазата да има цветя, ей така ще ти украсявам коремчето, тя рече, че такова нещо още не ѝ се било случвало, такава почит към нейната красота, и ми вика още, че се била влюбила в мен заради тези цветя, а аз казах, колко красиво ще е по Коледа, като накъсам елхови клонки и украся коремчето ѝ с тях, а тя вика, че още по-прекрасно ще е, ако я украся с бял имел, а най-добре ще бъде, и то трябва да се уреди час по-скоро, на тавана над леглото да има огледало, за да се гледаме, както си лежим, и най-вече колко е красива тя, когато е гола с венец около рунтавелката ѝ, венец, който ще се сменя според сезона и цветята, характерни за съответния месец, колко красиво ще е, като я украся с маргаритки и момини сълзи, или с хризантеми, димитровчета и с пъстри есенни листа... (X, с. 17–18)

Естетизираните интимни отношения условно може да наречем *флорален секс*, който чрез вторичния споделен (нефизиологичен) оргазъм възвисява половия акт до артистично съпреживяване. *Флоралният секс* е апотеоз в интимността на Ян Дитйе, но неговата повтораемост с поредицата проститутки и нимфоманки постепенно води до банализиране, пародиране и деградиране на спонтанната артистичност.

Своеобразно допълнение към банализираната интимна естетика са актовете на Ян Дитйе в хотел „Париж“, където той обгрижва вип-гостите, които в закътано сепаре веднъж седмично извършват т. нар. „медицински прегледи“ на морално разкрепостени госпожици. По време на тези „визитации“ застаряващите борсови агенти между яденето, пиенето и следобедните клюки опипват с очи и ръце разголените дами:

възрастните господа от борсата [...] бавно, без да престават да отпиват и поемат уханията от кристалните чаши с шампанско, събличаха госпожицата направо върху масата, където тя се излягаше, и господата от борсата разполагаха покрай нейното тяло своите чаши и блюда с чер хайвер, салати и нарязан шпек, слагаха си очилата и се наслаждаваха на всяка извивка на прекрасното женско тяло и молеха момичето, като на модно ревю или като в ателие на художествена академия, да седне, да се изправи, да коленичи, да спусне боси крачетата от масата и да ги размаха, все едно, че ги мие в поток, и тези господа от борсата никога не се караха кой крайник е обърнат към тях, коя част от тялото е пред очите им, всеки

с луд възторг, подобаващ на всеки пейзажист, художник, който пренася на платното онова, което го е вдъхновило от пейзажа, та точно с такъв нестихващ възторг старците разглеждаха отблизо и през очилата си ту сгънат лакът, ту изотдолу разпуснат кичур коси, ту стъпало и глезен, после пък корема, друг пък ще пооткрехне прекрасните половинки на женския задник и с възхита на дете ще гледа това, което току-що е видял, друг пък надава викове на възторг с отправени към тавана очи, сякаш благодари на самия Бог, че може да се визира между разтворените бедра на госпожицата и да докосне с пръсти или с уста онова, което му е харесало най-много. (X, с. 96–97)

Тези невинни прегледи обаче така възбуждат дамите, че те не могат да си тръгнат без сервитьорът да довърши това, „което старците бяха подхванали“, и Дитйе от обслужващ глухоням келнер се превъплъщава в жадуван любовник. Гротесктността на тези извършвани сред остатъците от пищната богаташка трапеза съвкупления и декорацията на голите госпожици с екзотични плодове дава основание да наречем този тип пародия на интимността *кулинарен* или *фруктален секс*.

Ян Дитйе започва да комерсиализира интимната естетика по време на келнеруването си в предназначения за извънсемейни забавления хотел „Тихота“, където преоблеченото в смокинг доскорошно пиколо „попива“ поведението на разюздания чешки елит. В хода на материалното си замогване и духовното си опростачване бъдещото парвеню наподобява маниерите на обслужваните от него богаташи и опредметява сексуалните отношения. Първоначално Дитйе използва цветята, за да прикрива елегантно банкнотите, с които заплаща сексуслугата, а банкнотите, които по примера на своя ментор, г-н Валден, периодично нарежда на пода – за да изживява своеобразен финансов оргазъм. По-късно обаче елегантният флорален евфемизъм е заменен с директното остойностяване на интимността. Преломен момент в отношението на Дитйе към секса и парите е съвкуплението му с меркантилната сервитьорка, чието тяло покрива не с венчелистчета, а с множество купюри. Този на пръв поглед маргинален епизод (присъстващ единствено във филма) е началото на сексуалния и социален упадък на персонажа.

Главоломната социална и сексуална деградация на Ян Дитйе отприщва връзката му с младата нацистка Лиза, която протича по време на немската окупация на Чехия. Успоредно с превръщането на суверенна Чехия в Протекторат Бохемия и Моравия Ян Дитйе доброволно „предава“ своя сексуален суверенитет и от субект в интимните контакти се превръща в обект на плътските желания на животински ненаситната германка. Дитйе е изненадан от коекзистенцията на стандартната военна униформа със стандартното еротично бельо на немската милосърдна сестра:

мислех си, че като е мобилизирана, трябва да има и отдолу някаква униформа във вид на гащички или комбинезон, че сестрите от лазарета би трябвало да имат и някакво казионно бельо, но бельото ѝ бе такова, каквото носеха и госпожиците, които идваха в хотел „Париж“ на медицински преглед при господата от борсата, бельо, каквото имаха и госпожиците „При Райски“... (X, с. 125)

Но в хода на пространно описания техен първи акт излиза наяве цялата гола истина – оказва се, че на представителката на чистата раса не само нищо човешко, но и нищо животинско не ѝ е чуждо и *флоралният секс* на Дитйе буквално е погълнат от анималистичния на Лиза:

после голите ни тела се притиснаха едно към друго, всичко бе сякаш в течно състояние, сякаш бяхме охлюви, прилепили се един към друг само с влажните си тела, изпъззели от черупките, Лиза цялата се тресеше и трепереше [...] коремът ѝ се надигаше срещу лицето ми, притисна здраво с крака главата ми в скута си и без никакъв свян, нито за миг, напротив, всичко бе толкова естествено, надигна се и се остави да я трия и лижа с език тъй дълго, докато не се изпъна и ме остави да се насладя, и с език, и върху езика си да изживея всичко онова, което разтърсваше тялото ѝ..., сетне, когато лежеше с подложени под главата ръце и разтворени крака, между които пламтеше валмо светли косми, сресани нагоре на алаброс, погледът ми се спря върху масата, където имаше букет от пролетни лалета и млади брезови клонки, и няколко клонки смърч [...] тогава взех клонките, накъсах ги на малки парченца и украсих с тях половия ѝ орган, беше прекрасно, коремът ѝ – застлан с мънички клонки от смърч, тя ме гледаше с крайчеца на окоото си, а като се наведох и я целунах между клонките, почувствах край устата си боцкащите иглички, тя пое нежно с длани главата ми, надигна се и притисна скут към лицето ми тъй силно, че изстенах от болка, а тя с няколко мощни конвулсии на корема достигна такава възбуда, че изпищя пронизително и рухна на една страна, и задиша така тежко, че си помислих – умира или ще умре..., ала не беше нито едното, нито другото, тя само се надвеси над мен, разтвори всичките си десет пръста и ме заплаши, че ще ми издере очите, ще ми издраска и лицето, и изобщо ще ме изподере целия, толкова бе благодарна и доволна, и отново разпери над мен нокти, конвулсивно ги сви, за да рухне след миг в плач, а от тихия плач да премине в ситен смях [...] и я гледах как с чевърсти пръсти къса остатъците от смърчовите клонки, раздробени на ситно, така ловците покриват с клонки застреляния дивеч, видях я как покрива с тях корема ми, отпуснатия ми член, скутът ми бе пълен с клонки, после се надвеси над мен и взе да ме милва с ръце и да ме целува по слабините, аз полека получавах ерекция, клонките изведнъж се надигнаха, сред тях се провря моят penis, бавно започна да нараства и да събаря клонките, а Лиза ги подреждаше с език в кръг наоколо, сетне надигна глава и пое в устата си целия ми член, влезе ѝ чак до гърлото, опитах се да я отблъсна, но тя ме повали и отстрани

ръцете ми, вперих очи в тавана и сега аз на свой ред я оставих да прави каквото си ще с мен, и през ум не ми бе минавало, че може да прояви такава първичност, направо жестокост, изсмука ме до мозъка на костите с мощни тласъци и движения на главата, без дори да отстрани клонките, които до кръв разраниха устата ѝ. (X, с. 125–127)

Това сексуално сливане, преминаващо в ненаситно поглъщане, наподобява безспирните териториални попълзновения на Райха и поражда у Дитйе въпроси и притеснения: „знам ли, може при германците да е прието така..., даже малко ме хвана страх...“ (X, с. 127).

Половият акт е прелюдия към промените в идентичността на чешкия сервитюр. Оттук насетне Ян Дитйе е напълно обсебен от немската учителка по физкултура и подвластен на нацистката система. За да може да стане съпруг на Лиза Папанек се налага Дитйе да докаже немската си принадлежност и съответстващата ѝ полова надеждност:

трябваше да мина за проверка през Върховния съд и през лекар от войските на СС и да подам писмена молба, където описах цялото си семейство отпред назад, чак до гробищата в Цвиков, където бе погребан дядо ми Йохан Дити, позовавайки се на неговия арийски и немски произход, и където любезно молах да ми бъде разрешено да се ожена за Елизабет Папанек, и съгласно законите на Райха молах да бъда изследван във физически смисъл, дали според нюрнбергските закони като представител на друга народност съм способен не само да се съвкупявам, но и да заплодя арийска германска кръв. (X, с. 135–136)

Притесненията на влюбения дегенерат, че докато „немците убиват чехи той си играе с пениса си“ не разколебават желанието му да стане част от новия световен ред и оттук почти до края на романа и филма сексът се превръща в откровена расистка и генномодифицираща дейност, в която Дитйе участва опосредствено и директно. С протекцията на фройлан Папанек понемченият чех постъпва на работа в пансион за немски девойки, обучавани за бъдещи майки на бъдещите нови деца на бъдещата нова Европа. В разположения сред природата *полог* госпожиците, предназначени за расов разплод, са надъхвани с немска митология, история и музика; те спортуват и се хранят здраво-словно в очакване на съешаването си със селектирани есесовци, чиято сперма надлежно се изследва, за да подхожда оптимално на съответната вагина... В случая Дитйе изпълнява ролята не на осеменител, а на прислужник-пазител на предназначените за програмиран секс немкини. В пансиона сексуалността на чеха-дегенерат е така обезличена, че голите девойки не се притесняват от неговото евнушеско присъствие...

След „удостоверяването“ на немския произход, унизителното опипване на гениталиите и лабораторното изследване на семенната му течност Дитйе-Дити получава разрешение да се ожени за Лиза. По

време на сватбената церемония (нацистко профаниране на християнското тайнство венчание) женихът, напълно игнориран от присъстващите немски офицери и партийни функционери, се чувства като на националсоциалистическо партийно събрание:

Сватбата ни беше в Хеб, в една такава червена зала в градския съвет, навсякъде висяха червени знамена с пречупени кръстове, служителите бяха в кафяви униформи с червени ленти над лакътя, на които също имаше пречупен кръст [...] изобщо, това не бе сватба, а някакъв военен държавен акт, при който непрекъснато се говореше за чест, за кръв и за дълг, накрая кметът на града, също в униформа, с ботуши и с кафява риза, ни прикани, като младоженци, да пристъпим към нещо като олтар, където отгоре свободно падаше дълго знаме с пречупен кръст, а на масичката, осветен отдолу, стоеше бюст на Адолф Хитлер, намръщен, тъй като лампите отдолу хвърляха сенки връз бръчките му, кметът хвана моята ръка и ръката на невестата, метна отгоре им знамето, подаде ни през сукното ръка и си придаде тържествен вид, актът на бракосъчетанието можеше да започне, и кметът ни каза, че от този миг сме съпруг и съпруга и наш дълг е да мислим единствено и само за националсоциалистическата партия, и да плодим деца, които също трябва да възпитаваме в духа на партията. (X, с. 137–138)

Идеологизираното бракосъчетание логично води до идеологизирана подготовка за зачеването на новия европеец. Докато славянското у Дитйе не е напълно закърняло и той, поддавайки се на „настроенията си“ и „впечатлението на момента“, си представя как като дете ще се заиграе с невестата и как ще украси корема ѝ с цветя, Лиза цяла седмица се отдава на немската митология, история и музика и си представя „немските крале и императори, германските герои и полубогове“ (X, с. 141–142). Разминаващите се хоризонти на очаквания превръщат любвеобилния Дитйе в импотентен съпруг, нуждаещ се от помощта на райхската медицина и след като в продължение на месец му бият в задника подсилващи инжекции („винаги с дузина игли, тъпи като пирони“) „успява да оноди Лиза точно според инструкциите“ (X, с. 143). Едва след абсурдното съвкупление Дитйе осъзнава, че с доброволното си съпричестяване към Райха е изгубил славянската си спонтанност, човешкото си достойнство и сексуалния си рай:

онази вечер Лиза дойде в старинна дълга роба, с очи без обич, но пълни с отговорност пред онези техни кръв и дълг [...] редеше нещо на немски, с поглед, отправен нагоре, сякаш от тавана или през него от германското небе ни гледаха всички ми ти нибелунги, дори самият Вагнер, когото Лиза бе призовала да ѝ помогне да забременее така, както ѝ се искаше на нея, съгласно германската нова чест, да благоволи и започне в корема ѝ нов живот новият човек, който ще съгради новия ред на новата кръв и ще живее в него, ще създаде нов светоглед и

нови добродетели, и като слушах тези брътвежи, почувствах как ме напуска всичко онова, което прави мъжа мъж, така че лежах и само гледах в тавана, и мечтаех за изгубения рай, за всичко онова, което бе прекрасно преди брака. (X, с. 142)

След свеждането на секса от взаимно интимно удоволствие до национален репродуциращ дълг, от който остава само нещо като „националсоциалистическо сношение в старинна роба“, любовният апотеоз се изражда в сексуално и биологическо фиаско, а семейната равностметка на Ян Дитйе съвпада с приближаващия крах на Райха. От идеологизирания брак и секс се ражда недъгавото плашливо отроче, което не прилича нито на майка си, нито на баща си, а още по-малко на немските титани... Своеобразният детски Франкенщайн не е способен на нищо друго освен да забива пирони в пода, както преди и след зачеването му са забивали тъпите като пирони спринцовки в задниците на родителите му.

При екранизацията на романа режисьорът-съсценарист Иржи Менцел „икономисва“ раждането на новия човек на Европа. Менцел заменя уродливото следствие на идеологическото съешаване с неговата яловост и с изразните възможности на киното подсилва Храбаловото описание на зачеването на новия човек. Филмовата версия визуализира как при половия акт Лиза едновременно се сношава (физически) със съпруга си и (духовно) с Бащата на немската нация и как в мига на кулминацията Дитйе се превръща в *синестет*⁵, на когото вместо лежащата под него с поглед вперен в портрета на Фюрера съпруга му се привижда мустакатият Хитлер.

Именно първоначалното невинно сдвояване на любовта към Лиза с етническата и идеологическата ѝ принадлежност предизвиква пълната деградация на Дитйе. Благородният му жест да защити ниската като него немкия от пражките хулигани става причина той да бъде засмукан от нацистката пропаганда, която гъделичкайки неговото жадуващо величие его размива индивидуалността му в колективното благо. Вместо да се възвиси социално и сексуално, Дитйе все повече пропада. Малкият човек, макар и с голямо сърце, остава пасивен наблюдател на голямата история – обслужващ персонал на сменящите се властници, оценяващ себе си единствено чрез добре свършената работа.

Към края на войната чрез сетивата си за красота и спокойствие Дитйе възстановява чешката си принадлежност, забелязвайки, че: „пражанките са всъщност по-красиви от немките, че имат по-добър вкус, че германките носят всяка дреха като униформа, че и носите им, и зелените костюмчета, и ловджийските шапчици винаги имат в себе си нещо военно“ (X, с. 162).

⁵ Синестезията е смесено възприятие, при което синестетът вижда или чувства реалните предмети, цветове, миризми и пр. като други.

След войната с откраднатите от Лиза ценни пощенски марки Дитйе се врежда сред чешките хотелиери милионери. Но победилата диктатура на пролетариата бързо трансформира милионерите в затворници и Дитйе попада най-сетне там, където жадува – сред милионерите. След излежаване на „милионерската“ си присъда (в компанията на игнориращите го богаташи) Ян Дитйе е изпратен на работа в обезлюдените след депортирането на немското население Судети. Там съдбата го среща с „девойката, изпратена от шоколадовата фабрика на принудителен труд само защото обичала да се забавлява, заради това, че си лягала с удоволствие всеки път с различен младеж“ (X, с. 207), но за разлика от познатите на Дитйе предвоенни проститутки тя „вършела всичко с удоволствие и безплатно, единствено от любов, единствено и само заради краткотрайната радост, че някой поне за миг, а може и за цяла нощ, я е обичал, и това ѝ е било достатъчно, за да се чувства щастлива...“ (X, с. 207).

Епизодичното присъствие в романа и филма на нимфоманката Марцела и заточения професор филолог едновременно показва отношението на комунистическия режим към извънсемейния секс и въздействието на литературата и културата за пълноценността на интимните връзки. Храбал внушава, че не принудителният труд, а „принудителното“ образование от страна на професора преобразяват лекото момиче, но същевременно (парадоксално на пръв поглед) именно работата (за самата работа) прави Ян Дитйе свободен. В края на романа и филма вечният сервитьор осъзнава, че и двете му сбъднати мечти са суета на суетите, осъзнава, че голямото на малкия човек не е да се опитва да надскача ръста си, а да се вглежда в себе си и да надгражда духовността си подобно на преродената чрез силата на литературата Марцела:

все повече си мислех за момичето от шоколадената фабрика [...] виждах как познатите ѝ подвикват след нея, как се държат, или се опитват да се държат, с нея – пак така, както са се отнасяли към нея, преди да я изпратят на принудителен труд, как я съблазняват да подхване, както по-рано, разговор с тях единствено с корема и краката си, само с долната част на тялото си, разделено на две от тънкия ластик на гащичките ѝ, и никой не проумява, че тя вече е предпочела горната част на тялото си, тази над ластика, разделящ го на две... (X, с. 212–213)

И Храбал разделя отношението си към секса на две: естетизирането му води до апотеоз, а идеологизирането – до деградация.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ХРАБАЛ, Б. *Обслужвал съм английския крал*. Прев. В. Самоковлиев. София: Колибри, 2007.

REFERENCES

- HRABAL, B. & V. SAMOKOVLIEV (trans.). *Obsluzhval sam angliyskiya kral*. Sofia: Colibri [publ.], 2007.
- KUNDERA, M. *Člověk zahrada širá*. Praha: Československý spisovatel 1953.
- MACURA, V. *Šťastný věk: Symboly, emblémy a mýty 1948–1989* [The Happy Age: Symbols, Emblems, and Myths 1948–1989]. Praha: Academia 1992.
- SHORE, M. *The Taste of Ashes. The afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe*. New York: Broadway Books, 2013.

APOLOGIA AND DEGRADATION OF INTIMACY IN THE NOVEL AND THE MOVIE “I SERVED THE KING OF ENGLAND”

Abstract. This essay examines the varieties of intimacy depicted in the novel and the film “I Served the King of England” and shows how totalitarianism prioritized love to the Party and the Party Leader over the intimate love between men and women and how the Nazi idea of the pure race transformed human sexuality into animalistic copulation.
Keywords: Bohumil Hrabal, Jiri Menzel, ideologized intimacy, sex, totalitarianism, Nazism, racism

Panayot Karagyozov, Prof. DSc.
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
ORCID: 0000-0002-9067-0301.
E-mail: pkaragyozov@slav.uni-sofia.bg

Соня Александрова-Колева, гл. ас. д-р
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

МОПАСАН В ОПИТ ЗА ИЗЧЕРПВАНЕ НА РЕАЛИСТИЧЕСКАТА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ – ПОВТОРЕНИЯ, УДВОЯВАНИЯ, ЗАГУБА НА РЕФЕРЕНЦИАЛНОСТ

Резюме. Във фокуса на настоящия анализ е романът на Мопасан „Силна като смъртта“, третиращ темата за художника и в частност за изображението. Предлагаме съдържанието му да се разгледа през призмата на мултиплицирането на отраженията (двойници, повторения, подобия) като опит за поставяне под въпрос на мимезиса. Според нас френският автор представя копия на герои и предмети с различна степен на отклонения от оригинала на отражателен принцип с цел да размие първообраза и да доведе до постепенната му загуба на референциалност. Мопасан пресъздава ситуация, в която мимезисът сякаш се изпразва от съдържанието си, защото се произвеждат толкова много отражения на отраженията, които започват да се заместват едно друго, докато се създаде халюцинаторната картина на свят без възможна трайна репрезентация. Подобна картина е твърде субективна и подкопава самата предпоставка за обективност на изображението, свързана с принципите на реализма и натурализма. Затова подозираме, че Мопасан е част от онези предмодерни творци, които търсят нови форми и похвати без да се откъсват кардинално от класическите такива, и въпреки че осъзнава изхабеността им, именно посредством безбройните повторения, се опитва да ги впримчи в израза на собственото им отрицание.

Ключови думи: образ, подобие, репрезентация, мимезис, Мопасан

„Силна като смъртта“ (1889) безспорно е романът на Мопасан, който най-много се свързва с темата за изобразителното изкуство – не само защото разказва за живота на известен художник, а и понеже в текста се наблюдават многобройни позовавания на различни творци, стилове и събития от историята на живописата. Както отбелязва Колет Бекер, произведението „е тревожен въпрос за статута на артиста и на творбата, тясно свързан с разсъжденията в тогавашните хроники или с изследването на романа“¹. Макар романът да не е сред най-високо

¹ BECKER, C. L'art et la vie : Le drame d'Olivier Bertin. – In: *Revue d'histoire littéraire de la France* « Maupassant », septembre-octobre 1994, p. 792: „...est bien une angoissante interrogation sur le statut de l'artiste et sur la création, étroi-

оценяваните творби на автора², в него той е навлязъл най-дълбоко в изобразяването на страстта от момента на неуловимото ѝ зараждане до нейния фатален край, преплитайки я неразривно с темата за изкуството. И тук е моментът да отбележим, че макар вниманието ни да не се фокусира върху всички проявления на изкуството, в творбата има неколkokратни отпратки и към музиката, която въздейства всепоглъщащо на художника Оливие Бертен, по отношение на чийто образ е винаги функционализирана в тъканта на текста: особено акцентиран е епизодът в операта; камерните клавирни изпълнения на графинята и дъщеря ѝ³; още няколко привидно незначителни момента, в които героят слуша музикални творби. Не е пропуснато и литературното изкуство: когато е влюбен, Бертен чете Мюсе, иначе предпочита Балзак, а когато иска да накара Анет да мечтае, той ѝ предлага стиховете на Юго; графинята държи на една ръка разстояние „Манон Леско“, „Страданията на младия Вертер“, „Червено и черно“, дори сериозни критически списания като „Ревю де дьо монд“ и др.

Заглавието на романа е заимствано от библейския текст – „Песен на песните“, гл. 8, с. 6.⁴, а съдържанието му е на пръв поглед изградено около темата за любовта в зряла възраст. Още от корицата производението сякаш ни „подлъгва“ към евентуални морално-религиозни измерения на съдържанието и въпреки че спорадично текстът прибегва до такива съждения⁵, по-вероятно с оглед на целостта ни се струва Мопасан да работи на специфично отражателен принцип. Под отражателен принцип ще разбираме техника, която позволява на автора да разорява подобни образи, без да създава напълно съвпадащи копия, с цел да изгради поредици от отражения с различна степен на отклонение

tement liée aux réflexions des chroniques contemporaines ou de l'étude sur le roman“. Всички преводи на откъси от критически статии от френски език в текста са мои – С. А.

² „Силна като смъртта“ и „Нашето сърце“ са считани от Бекер за написани според тренда на времето (пак там, с. 794).

³ Вж.: МОПАСАН, Г. *Силна като смъртта*. Прев. Н. Розева. София: Фама, 2013, с. 168–170. (Всички цитати по-нататък са по това издание.)

⁴ Библия, София: Издава Св. Синод, 1991, с. 754: „Положй ме като печат на сърцето си, като пръстен на ръката си, защото любовта е силна като смърт; ревността — люта като преизподня; стрелите ѝ са стрели огнени; тя е пламък много силен“.

⁵ В епизода с разсъжденията на графинята след първото бурно консумиране на страстта, тя твърде рационално обмисля греховното си положение. Има и няколко момента, в които е изобразена как се моли, но авторът не пропуска да отбележи греховното съдържание на нейните иначе сърдечни молби. В текста на романа е и страховитото заключение, че „този, който е измислил този живот и е създал хората, е бил или напълно спял, или много зъл“.

ние едно от друго и спрямо оригинала, които да размият първообраза и да доведат до постепенната му загуба на референциалност.

Относно приликите и подобията като средство в творчеството на Мопасан са се изказали авторитетни изследователи като Пиер Байар в „Мопасан точно преди Фройд“, Алберто Савинио в „Мопасан и Другия“, Филип Бонфис в „Като Мопасан“, Жак Биенвеню в „Мопасан, Флобер и „Орла“ и мн. др. Всеки от тях по различен начин интерпретира тяхната употреба. Според Бонфис в различните творби на Мопасан между героя и неговия двойник се изпречва материалната преграда – портрет в „Силна като смъртта“, дагеротип в „Пиер и Жан“, снимка в „Орла“, огледало и т. н., която предизвиква реакцията му. Тук се налага да уточним, че не е задължително героите да провиждат като подобие собствения си образ, възможно е да открият образ на любимо същество, предмет или спомен, но при всички случаи появата му ги подбужда към действие „и всички реагират на едно и също, на това, което предхожда и вероятно предизвиква приликата [...] и на което в крайна сметка заприличват“⁶ и което предвещава трагична развързка. При Савинио и Байар подобие се тълкува повече като прилика с някой друг или нещо друго; за Тревър Харис в „*Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*“ приликите и подобията се превръщат в основна тема на „Силна като смъртта“; в изследванията, посветени на фантастичните творби на френския белетрист, анализът на двойника върви предимно по линията на психологията на мъжа, достигаща до лудост в случаите на обсебване. Самият Мопасан в предговора към „Пиер и Жан“ също изразява, макар и противоречиво, становище относно повторението в литературата, което, от една страна, го ужасява, затова настоява за оригинална творба, способна да улови неповторимостта на елементите, които съставят реалността, а от друга страна, той приветства детайлното пресъздаване на живота. Както казва Льофевр „учудваща е способността му мигновено да открие и осъди повторението, но преди това да наблегне на неговото значение“⁷. Всъщност Мопасан не харесва нито реалността, нито миметичния подход към нея в изкуството, затова вероятно е търсел начин да го надмogne чрез различни техники, които да го изтръгнат от лабиринта на приликите, дори когато подхожда към тях репрезентативно.

⁶ BONNEFIS, Ph. *Comme Maupassant*. Lille: Presse universitaire de Lille, coll. « *Objet* », 1981, p. 131: „mais tous ils réagissent à la même chose, ne réagissent, au fond, qu'à cette chose qui précède, et peut-être commande, la ressemblance, et qui [...] est ce à quoi on en vient, en dernière instance, à ressembler [...]“.

⁷ LEFÈVRE, R. *Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même*. – In: *Littératures*, № 38, 1998, p. 79: „Il faut s'étonner de cette aptitude à simultanément valoriser et déprécier la mais d'abord souligner l'importance de cette dernière“.

Особено интересна за нашата хипотеза е гледната точка на Даниел Мортие, който сравнява романа на Мопасан с „Портретът на Дориан Грей“ на Уайлд, започвайки с темата за остаряването, опит за елиминирването на което е един портрет и постепенно навлизайки в отношенията между реалност и изкуство. Според Мортие при френския автор обичайното отношение между живота и изкуството е преобърнато по различен от този на Уайлд начин: „всъщност портретът става референт на реалността. Според херцогинята младата Анет „прилича много повече на картината“, отколкото на майка си. А разказвачът от своя страна ни казва „тя беше живата сестра на картината“⁸. Сравняваните романи по наблюденията на Мортие привилегират референциалната функция на портрета, който понякога става огледало, понякога репродукция на природата, но черпят философските си основания от идеите на Шопенхауер. Освен това изследователят отбелязва още два важни факта: че „Силна като смъртта“ страда от подценяването на психологическия роман в края на XIX век във Франция и че маркира разрива на Мопасан с Флоберовата стилистика.

Още един интересен поглед, този на Пиеро от неговото изследване „Le portrait et le miroir. Identité et différence dans les romans de Maupassant“ насочва към появата на две същества, на двойка или на две достатъчно свързани реалности – почти квазиидентични, упорито присъстваща в романите на белетриста, които нарушават кохерентността на романовия свят, затова „една от скритите цели на интригата е да унищожи удвояването като подчертае разликите между двойниците или като елиминира един от тях“⁹. Неговата логика ще интерпретира художника Бертен от „Силна като смъртта“ като подчинен на компулсивно повторително желание да възпроизведе с дъщерята ситуации, които някога е преживял с майката. А двете жени вижда като прогресивно диференциращи се образи – дъщерята, която разцъфва, и майката, която се разпада. Съответно за фикционални отражатели на извършващите се в хода на сюжета промени у Ан и Анет Пиеро определя два предмета – огледалото и портрета. Първият е изкристализиран майчин образ, а вторият „в своята непроменимост е гарант за идентич-

⁸ MORTIER, D. Fort comme la mort et Le portrait de Dorian Gray. – In: *Études Normandes « Maupassant du réel au Fantastique »*, № 2, an. 43, 1994, p. 134: “C’est en effet le tableau qui devient le référent de la réalité. Selon la duchesse toujours, la jeune Annette „ressemble bien plus à cette toile“ qu’elle ne ressemble à sa mère. Et le narrateur, de son côté, nous dit qu’elle „semblait la soeur vivante de la peinture“.”

⁹ PIERROT, J. Le portrait et le miroir. Identité et différence dans les romans de Maupassant. – In: *Revue d’histoire littéraire de la France « Maupassant »*, septembre-octobre 1994, p. 774: “l’un des objectifs implicites des intrigues est de faire disparaître ces dédoublements, soit en accentuant la différence entre les deux pôles concernés, soit en éliminant l’un des deux”.

ността с отстояние от двадесет години между двете жени¹⁰.

Ще се съгласим с наблюденията на Мортие, че портретът на графиня Ани дьо Гилроа има ключова роля в смислоизграждането на текста, че се превръща в референт, но не само на романовата реалност, а и на естетическата „реалност“. Отчасти ще приемем и хипотезата на Пиеро, поне що се отнася до образа на майката, но ще допълним към нея предположението, че художникът умира, понеже иска да избегне повторението, а не да му се отдаде. Относно портрета, който наистина би трябвало да бъде знак за идентичност, ще потърсим доколко е възможно той да се е превърнал в първообраз на абстрактна естетическа идентичност.

Цялата история на страстта, която Мопасан разказва, е малко нетрадиционна, първо защото отношението между художника и графинята се изграждат постепенно, дори в известен смисъл рационално и у двата персонажа; после защото те се основават изцяло на чистото естетическо възприятие на Бертен: „тази хубава руса жена в черно, сътворена от слънце и жалейка“ (с. 22). То задвижва реципрочно чувство у Ан. След първата им случайна и мимолетна среща у художника се поражда желание да нарисува портрет на жената, която му се е сторила подходяща за модел: „намираше я очарователна, но тя не отговаряше все пак на идеалната жена, създадена от сляпата му надежда“ (с. 27). Тя от своя страна е поласкана в женската си суета, че известен майстор иска да му позира. Вследствие на многобройните сеанси, по време на които тя трудно се отпуска, Оливие я подбужда към разговори и между тях се създава близост, по-скоро рационална, отколкото емоционална, която помага на артиста да извади от модела най-красивите черти. В процеса на рисуването той я пожелава и еднократно я прелъстява, а тя за кратко се опитва да не попадне под налягането на страстта, но малко преди да бъде довършен портрета, съпротивата ѝ е сломена и така започва дългогодишната им връзка.

Портретът обаче освен претекст за разгарянето на страстта се явява и неин двигател: „безспорно най-хубавия нарисуван от него досега, защото бе съумял да види и да предаде онова неизразимо, което художникът почти никога не съзира – отражението, тайната, облика на душата, която се мярка неуловимо по лицето“ (с. 40). И още при първото текстуално експлицитно подобие, придаващо на портрета ранг на шедьовър, е изтъкната връзката по-скоро с душата, отколкото с външността на Ан. Това ни кара да си зададем въпроса за репрезентацията, ако целта на художника е да пресъздаде точно своя модел, докъде се простират границите на тази точност? Видимо в случая те са отвъд-материални, успехът му се състои в това, че портретът е прехвърлил

¹⁰ „...dans son immuabilité, est le garant de l'identité, à vingt ans de distance, entre les deux femmes“ (ibid., p. 784).

физическата красота и е уловил духовното движение – идеята, първообраза на жената. Художникът е сътворил идеалната жена на базата на несъвършения реален материал, направил е портрет на онова, което в неговите представи е естетически съвършено. Затова за портрета можем да мислим като за нереален, доколкото в реалността на романа не се открива негов абсолютен референт, той е продукт на идеята за жената, която творецът би обичал и до която само частично/физически се доближава графиня Ан дьо Гилроа. При все това чувствата му са насочени към макар и несъвършеното материално отражение на идеалния образ и така Мопасан ни кара да се замислим кой е първоначалният образ и кое неговото отражение. Освен това ни показва, че няма пълно припокриване между двете, т. е. парадоксално не е търсен буквалният принцип на мимезиса при изграждането на един базисно миметичен жанр като портрета. Това беше и една от причините да наречем подхода му по-скоро огледален.

Портретът е окачен на видно място в дома на графинята и освен че всички посетители му се наслаждават и го оценяват, домакинята умело го използва като разпалка за затихващата страст между нея и Бертен всеки път, когато е необходимо – когато го види, той си припомня първоначалните вълнения и допълнително поласкан за майсторството си от сервилни коментари за творбата, възвръща топлото си отношение към Ан. Но Мопасан не спира с техниката на удвояването и оглеждането до картината. Докато позира за своя портрет, Ан често води със себе си своята дъщеря, която художникът обсипва с внимание, за да привлече майката. А когато след време тя пораства и отново се срещат, защото трябва да бъде представена в обществото, той неусетно се увлича и по дъщерята.¹¹ Причината да се влюби в Анет е приликата, която намира първо между нея и майка ѝ и после между нея и майчиния портрет. В текста на романа установяването на тези аналогии се случва отново постепенно: първо майката нарочно подчертава приликите между двете, защото така изтъква своята запазена красота; после художникът се опива от възможността едновременно да бъде в компанията и на двете жени, при това до степен да не може да ги раз-

¹¹ Тук се налага да изразим известно несъгласие с поредица от автори (Льофевр, Мзаби, Мортие и др.), които виждат в появата на дъщерята причината за трагическата развръзка в романа, като визират втората ѝ поява вече като девойка. Една от причините е, че това не е първото ѝ представяне в текста, което те видимо negliжират, вероятно защото не откриват прилика със сцената с малкото дете. Ако следваме тяхната логика, втората поява би трябвало да бъде различна от първата, което според нас е под съмнение, защото и в двата епизода фигурата на дъщерята е директно обвързана с майката и с любовната тема. Разликата е единствено времева – отстояние от няколко години.

личи или по-скоро в желанието си да ги слее в един образ.

От тази естествена или умишлено създадена, действителна и придобита със старание прилика в съзнанието и сърцето на художника се породи чудновата престава за двойно, отдавнашно и сегашно същество, едновременно добре познато и почти неизвестно, за две тела, създадени последователно от една и съща плът, за една и съща жена, която се е продължила, подмладила, станала е пак това, което е била. И той живееше край тези две жени, разделен между двете, неспокоен, смутен, като изпитваше към майката наново пробуден плам и обгръщаше дъщерята с някаква неясна обич. (с. 106)

Докато накрая открива огромната прилика на Анет с портрета и страстта към нея го подлудява. И тук изпъква едно видимо отклонение от натуралистичната поетика, с които името на Мопасан обикновено се свързва от френските изследователи. Страстта не е продукт на биологичен импулс, а на естетически, при това не само у художника, за който би било разбираемо да усеща по различен начин красивото, но и у графинята, която се отъждествява с литературен образ: „тя го слушаше с внимание, малко развълнувана, в същото време малко смутена от този разказ, приличен на роман, чиято героиня е самата тя“ (с. 29). Модерното в подхода на Мопасан е не просто че привличането възниква на естетическа основа, това би било естествено, но че винаги е референциално отнесено към изкуството посредством различни форми на повторение с вариации и огледални аналогии. Бертен изглежда влюбен в идеята за красивата жена, която поради липса на пълно материално съответствие се проектира върху най-подобния субект и когато той загуби част от своето естетическо съдържание, се прехвърля върху най-близкия инвариант. В подкрепа на подобно твърдение е и логиката на Рене Льофевр, който обособява в романа три нива на съществуване според Платон (нещата/предметите, отраженията/сенките, идеите/формите): „*eidōs*, типът, който илюстрират Ан и Анет, конкретните реалности (Ан и Анет – техния смях например), симулакрумите (и преди всичко света – неговия *riktus*)“¹². Според него образът на художника е двойно парадоксален, защото като „критически разум е неспособен да сбърка автентичната реалност с фалшивата ѝ репродукция, а се нахвърля жадно на Анет – образ на своята майка. Изграден от дистанцирането с реалността, той ѝ се поддава, когато тя се превръща в обект на изображението“¹³. Затова

¹² LEFÈVRE, R. Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort*. – In: *Romantisme « Romans »*, № 95, 1997, p. 80: „*eidōs*, le type, dont Anne et Annette sont des participants, les réalités concrètes (Anne et Annette : leur rire par exemple est vrai), les simulacres (et tout d’abord le monde : son rictus)“.

¹³ „Esprit critique incapable de confondre une réalité authentique et sa reproduction factice, il se jette avidement sur Annette, image de sa mère. Établi à distance de la réalité, il y succombe lorsqu’elle devient objet à peindre“ (ibid., p. 76).

изследователят смята, че в любовта не успявайки да поддържа дистанция с обекта, художникът иска да абсорбира реалността преди да я избрази. И това е напълно аргументирано относно видимия свят, който би представлявал само отражение на истински съществуващото – първообраза на нещата. В случая на романа, който вече е някаква форма на мимезис на реалността, ако възприемаме Мопасановото писане в рамките на реализма или на натурализма, този процес се мултиплицира и отражението (литературния текст) на отражението (реалността) отразява освен всички нива на съществуване и вторичното/романовото естетическо отражение (портрета), който се явява едновременно отражение на живописен (реален) жанр и на две героини (отражения на отражението). Според нас Мопасан си играе с двойници и техните варианти съвсем целенасочено, от една страна, за да конструира посредством огледалните образи самите събития в текста, от друга, за да зададе тематичните проекции на търсенето на любовта и на хода на времето, като същевременно технически довежда репрезентацията до хиперболизиран предел на повторителност, с което я поставя под въпрос.

Както може да се предположи, един от способите за умножаване на образа минава през употребата на различни огледални повърхности, които в романа най-активно работят по линията на отражението на графинята. Макар от младостта си Ан да разчита на външността и кокетството, колкото повече напредва сюжетът, следователно линейното време, толкова по-често Мопасан рисува оглеждащата се жена, която констатира възрастовите промени и е все по-отчаяна от отражението си:

Тази мисъл се появяваше отначало от време на време само когато забелязваше у дома си или другаде гладката повърхност на страшния кристал. Спираше се по тротоарите, за да се огледа във витрините, привличана от всяко стъкло, с което продавачите украсяват фасадите на магазините си. После това се превърна в болест, в неизлечимо влечение. (с. 201)

Постепенното обсебване от огледалния образ е първата стъпка към изличаването на героинята, което ще настъпи с пълната загуба на ориентация спрямо първообраза и вторичната му проекция. Преди да стигне до маниакалност, изразяваща се в непрекъснато оглеждане в миниатюрната пудриера, която непрекъснато крие в ръката си, тя вече е осъзнала, че годините я лишават от физическа прелест, но се надява да получи известна отсрочка, в която все още да е привлекателна, макар и с малко външна помощ „пудри, помади, червила, пухчета, четчици, които ѝ носеха една рисувана, обикновено, неустойчива хубост“ (с. 203). Затова ни се струва, че ужасът от старостта я смазва не защото е тънела в някаква рационална заблуда или блажено неведение, а съвсем символично – изобразен отново и с помощта на аналогични съби-

тия – смъртта/раздялата с майка ѝ и първото съмнение в чувствата на Бертен, съпътствано от кратката им раздяла заради погребението. Неумолимото напредване на времето тя изпитва физически: „усеща като някакъв смътен сърбеж бавното напредване на бръчките по челото, отпускането на мускулите по страните и по шията, умножаването на безбройните чертици, които набраздяват уморената кожа“ (с. 203). Затова в пристъп на неудържимо отчаяние и ярост графинята запокитва огледалцето в стената в жалък опит да се отърве от преследващия я засилено отблъскващ¹⁴ собствен образ, но нейният съпруг, по мопасановски жестоко, ѝ го връща поправено и дори по-красиво. Ан е обречена на отражението си, никакъв жест не би могъл да ѝ върне референциалността, защото същността на тази референция (портретът – знак за любовта) вече е извън нея и е просто въпрос на време да го осъзнае: „Елипсовидната гравирани рамка затваряше лицето ѝ като старинен образ, като портрет от миналия век, като някога свеж, а сега вече поизбледнял от слънцето пастел“ (с. 201).

В интерес на прецизността трябва да отбележим, че моменти на оглеждане се наблюдават и по отношение на Оливие – особено ярка е началната сцена в ателието, където той тренира пред огледалото. За него обаче този предмет е работен инструмент, в който проверява перспективата и точността на позите, затова, когато не рисува, го забулва с перде. Докато вдига гири той оглежда поостарялата си, но все още впечатляваща фигура и по-скоро със задоволство регистрира, че въпреки някои недостатъци на възрастта все още пази известна привлекателност. Разликата в перцепцията на двата персонажа е видима: докато жената се вглежда и в най-малкия детайл на лицето си, търсейки разрушителните знаци на времето; мъжът се възприема в целостта си – лице, фигура, стойка, мускулна сила и предпочита да наблегне на положителните/запазените характеристики. Краят на сцената е маркиран от неочакваната поява на графинята, начертана в огледална перспектива: „но внезапно в огледалото, където се отразяваше цялото ателие, се размърда завесата на вратата, след това се появи женска глава – само една надничаща глава. И нечий глас запита зад него...“ (с. 10). Наличието на две завеси – едната вдигната, другата спусната, е поредното удвояване на образа, в случая на препятствието, скриващо поне

¹⁴ В нейните очи собствената ѝ старост е в известна степен хиперболизирана, защото е съизмерена с любовта на Бертен и колкото повече угасва пламъчето между двамата, толкова по-повяхнала се чувства. Емоционалното ѝ възприятие влиза в логическо противоречие с изминалото в романа време от няколко месеца, още повече, че никой друг не забелязва „сбръчкването ѝ“, освен камериерката, при това само в дните на най-голяма мъка след погребението на майка ѝ. След това изрично е отбелязано нейното възстановяване при това отново от камериерката.

частично реалността. По-интересна е концентрацията върху главата на жената и неопределената ѝ идентичност, които интерпретираме като податка към последвалото обезличаване на образа.

Текстът наистина е изграден от поредица отблясъци, които се преплитат и взаимно обуславят отношенията между персонажите в психологическото повествование. Поредно формално подобие се наблюдава и по отношение на имената на майка и дъщеря – Ан и Анет¹⁵, последното е мило съкращение от Антоанет, което не е случайно. Авторът от самото начало, преди физическото сходство да изкристализира, смесва отношението на художника към двете жени – „...прегръщаше малката Анет и я целуваше нежно по очите или косите, като гледаше майката, сякаш искаше да каже: „Вас целувам сега, а не детето““ (с. 25), превръща едната в продължение на другата и подсказва огледалните трансформации на образа. Бихме могли дори да предположим, че той изгражда един образ с различни варианти като започнем с Ан, нейния портрет и завършим с дъщеря ѝ – един мултиплициран през погледа на Бертен персонаж със сходни и при все това различни измерения.

Макар да се отклоняваме от фокуса на анализа, не може да не споменем и друго несъответствие с типичните за Мопасан похвати, прозиращо в „Силна като смъртта“ – различното отношение към женския персонаж. Известно е отрицателното отношение на френския автор към бременността и майчинството, засвидетелствано в поредица от негови творби, което извежда сред мнозина анализатори хипотезата за неговия мизогинизъм. Обикновено при изобразяване на темата Мопасан набляга на факта, че те отнемат от физическата привлекателност на жената, че я превръщат в полуживотински екземпляр, осигуряващ възпроизводството на вида, както и че твърде често детето е плод на извънбрачни отношения. Но в анализираната творба няма и по-вече от тези иначе приближаващи повествованието до натуралистичната стилистика смисли. Напротив, привлекателността на графинята е открита именно по време на майчинството ѝ, което не само не възпрепятства естетическата оценка, а даже я интензифицира. Дори честото довеждане на детето в ателието на художника да има морално защитен характер за Ан, мъжът не само не е подразнен от присъствието му, а го оценява и използва, за да демонстрира отношението си към майката. Подозираме, че подобна кардинална промяна в отношението

¹⁵ Само между другото ще отбележим, че в основата на значението на вариантите на това женско име стои Ана и е напълно вероятно Мопасан да е бил запознат с текста на едноименния роман на Толстой, преведен за първи път на френски през 1885 г. (вж. Notice n°: FRBNF31478213 du catalogue général de la Bibliothèque nationale de France). И съответно е възможно да е бил повлиян от образа на Анна Каренина при избора на име за героинята си, чиято история е само далечно ехо на руския романов сюжет, но има известни прилики с него.

не се отнася до трансформация във възгледите на автора, а е един от похватите, изграждащ съответствията на образите, който е необходим за огледалния принцип. Още повече, че майчинството логически осигурява поредната аналогия, израз на върховната естетическа наслада от образа на любимата у художника в романа е подчертан и от присъствието на смъртта. Докато му позира за портрета, графинята е в траур поради загубата на баща си; когато Бертен осъзнава чувствата си към дъщерята, тя също е в траур – знак за загубата на баба ѝ. На няколко места в текста Мопасан подчертава как траурът подхожда на младите руси жени, как подчертава красотата им, за да подсказе осезаемата връзка между любовта и смъртта, която кулминира на финала на романа. При сцената на смъртта на главния герой се разоряват дори отраженията на самата смърт: той физически агонизира, докато принуждава графинята да изгори любовните си писма – символично да убие свидетелствата за любовта им; същевременно самата тя е в траур поради смъртта на майка си. Образи и отражения се вплитат така хомогенно в текста на романа, че понякога оставаме с впечатлението, че авторът се е опитал да мултиплицира образите в гора от инварианти, че е посегнал към Бодлеровите съответствия и идеите на символизма, за да достигне до онази първоначална идея, която би могла да въплъщава смисъла на трансценденталната любов.

Трябва да аргументираме усещането за частично влияние на символизма над конкретния текст на Мопасан и през невероятната сетивност на повествованието, която се постига благодарение на опита за пресъздаване на свят посредством участието на всички сетива. Относно слуха можем да посочим поредица от доказателства за ролята на това сетиво в изграждането на образите: най-напред Бертен е меломан, в състояние напълно да се разтвори в музиката (вж. с. 75–76), поради което последните пронизващи заключения относно пълното си пропадане в любовта към Анет (отново преплетени с разсъждения за изкуството) достига по времето на брилянтната постановка на операта „Фауст“ (вж. с. 205–213). След това една от първите следи, които подсказват на художника опасната прилика между майка и дъщеря, е гласът на девойката:

А той слушаше, обзет от нарастващо вълнение, дебнеше, очакваше в изразите на това почти чуждо за сърцето му девойче някоя дума, някой звук или смях, изостанал в гърлото му от младостта на майката. Някои интонации го караха понякога да потръпва от учудване. В думите им имаше, разбира се, различия, поради които той не бе забелязал от началото сходството и често пъти съвсем не сливаше образите на майката и дъщерята; но внезапно отгласите от говора на майката ставаха още по-поразителни поради тези различия. Той бе съзрял досега с приятелски-любопитен поглед само приликата в лицата; а ето че тайната на

този възкръснал глас сливаше дотолкова двата образа, щото извърщайки глава, за да не вижда вече девойката, той се запитваше понякога дали не му говори графинята – от преди дванайсет години. (с. 83)

При зараждането на страстта у художника магията на гласа, на звука има почти толкова главна роля, колкото и формите, възприемани от окото, което създава още повече наситеност на описанието, но не води към реалистичност на изображението, а по-скоро към халюцинативност. В съответствие със звуковите влияния е изградено и началото на връзката с майката, само че там доминира обменът на думи и общи интереси, създаващи приятно и увлекателно усещане, предразполагащи към последващите събития. Можем да твърдим, че началото на тяхното ухажване започва буквално с призив към словото: „да разговаряме, госпожо“, бе изречено от него много сериозно“ (с. 21).

Мирисът също играе важна роля при изграждането на образа на любовта и съответно на психическото му отражение или на обратно – на първоначалната идея за любовта и нейните материални измерения. На две места в текста е посочено, че градината на графинята е изпълнена с полски цветя и ухае на мед, което засилва привличането героя. Също така многократно е описано влиянието на следата, оставена от женския парфюм след прошумоляването на роклята и вълнението, което подобен аромат предизвиква у художника, спомняйки му за любимата. Разбира се подобни алюзии са достатъчно тривиални в романтичeskата литература, затова допускаме, че са употребени целенасочено с идеята да изградят лесно установим от читателя ольфактивен образ въз основа на второсигналната рефлексия.

Подобно е положението и с допира, който естествено съпътства пресъздаването на любовните отношения. И тук трябва да признаем, че Мопасан отново се е отклонил от специфичния си почерк, особено при изобразяването на отношенията между мъжа и жената – наблюдаваме липса на каквито и да било сексуални откъси и еротични изображения. Единственото място, което разкрива консумацията на връзката между Оливие и Ан е първият акт, описан извънредно скромно за художествената практика на автора:

Когато усети, че изведнъж той я прегръща и целува страстно по устните, тя поиска да извика, да се бори, да го отблъсне, но веднага прецени, че е загубена; защото едновременно се противеше и отстъпваше, мъчеше се да се освободи и се отдаваше, прегръщаше го и пламенно викаше:

– Не, не, не искам! След това се отпусна сломена, закрила лице с ръцете си; после се изправи изведнъж, взе шапката си, паднала на килима, сложи я и избяга, въпреки молбите на Оливие, който я бе уловил за роклята. (с. 31)

И въпреки че сексуалната страна на връзката е необичайно минимизирана, в романа изобилстват всевъзможни сцени на допир на ръцете, на целувки по челото, на разходки под ръка, на полагане на глава в скута, на милване по косите и т. н., които придават на отношенията дълбоко психологичен характер с лек еротичен привкус. Всъщност Мопасан избира и така да завърши историята на Ан и художника, в привидно баналната хватка между допира и зрението, в която живеят първо докосва смъртта ужасен и после вижда умиротворения починал:

Стори ѝ се, че пръстите на Оливие изстиват в нейните. Наистина ли? Сигурно не! А откъде усети тогава допир с нещо неизразимо, с нещо вледенено? Тя се поизправи, обезумяла от уплаха, за да погледне лицето му. То беше успокоено, безстрастно, безгрижно, безучастно към всяка неволя, усмирено изведнъж от Вечната забрава. (с. 239)

Единствено вкусът е сякаш пренебрегнат при органолептичното изобразяване в произведението, защото съпътства само сцените на хранене и не се вписва пряко в обрисовката на чувствата. В този смисъл можем да обобщим, че по логиката на това сетиво в романа е подхотено традиционно – ако героят загуби апетит, значи е разстроен; ако е посъветван да консумира някаква храна или напитка, то е за да възвърне физическите и психическите си сили.

И естествено стигаме до зрението, което по подразбиране е водещото сетивно възприятие в историята за един художник. Работата с цветовете, нюансите и светлосенките е онова, което видимо вълнува Мопасан, както проличава от дескриптивната му прозаическа техника в конкретния текст. Изобилието от сравнително кратки описания, свързани с живописиста конкретно, чрез споменаване на художник или творба, и в по-голяма степен с определена живописна техника или „поглед“ изпъстрят романа. Ще изтъкнем само някои онагледяващи примери, сред които многократната смислова игра със светлините и сенките. Повяхващата Ан търси спасение в полусенките на градските салони, в сумрака на бледоосветените вечери „в безопасност сред мъгливата и неясна парижка светлина, която едва озарява нещата и ги оставя както да се виждат, така и да се отгатват“ (с. 148), за да прикрие знаците за отминаващата красота. На деликатно подчертаното от светлосенките лице на графинята, сякаш излязло от нидерландска картина, се противопоставя бликналата дневна светлина, в която сияе дъщеря ѝ – било то на улицата в летен ден или в провинцията под лъчите на жаркото слънце, описанията на момичето винаги вибрират като светлината в импресионистичната живопис. Допускаме, че авторът нарочно избира различна изобразителна стилистика, за да придаде, от една страна, различния чар на съответната възраст на героините, от друга, за да подчертае неуловимите разлики между „оригинал“ и „копие“, които,

както вече отбелязахме, са в основата на техническата му стратегия.

Освен при портретирането на персонажите, внимателната работа със светлината играе основна роля и при интериорните описания, блестящ пример за което е встъпителната картина:

Светлината навлизаше в просторното ателие през отворения прозорец на тавана. Голям квадрат от ярка синя светлина, ясна пролука към далечния безкрай на лазура, където прелитаха птичи ята. Но щом проникнеше във високото строго помещение, отрупано със завеси и килими, радостната небесна ведрина отслабваше, смекчаваше се, заспиваше по платовете, замираще в завесите на вратите или едва озаряваше тъмните ъгли, където само позлатените рамки припламваха като огньовете. (с. 7)

Не е само невероятният усет към перспективата, в тази обрисовка е запечатано и разбирането за същностната функция на светлината в изобразителния процес, внимателното ѝ наблюдение и отражение от различни гледни точки създават почти живописен портрет на помещението, в което на пръв поглед няма нищо необикновено, освен че то е отправната точка на всички миметични и псевдомиметични (или психомиметични) разрозявания, на които ще станем свидетели в текста впоследствие. И понеже романът започва с описанието на ателието – това първо представено затворено пространство, особено впечатление прави, че до последния ред Мопасан следва идеята за омекотяване и приглушаване на светлината в градските топоси или пресъздава нощни картини на открито, облени от бледа луна (вж. с. 133), винаги когато изтъква красотата на графинята или когато художникът има емоционални пориви към нея. Когато рисува открити пространства в ясен ден, обикновено свързани с чувствата на Бертен към дъщерята, той следва типичния си дескриптивен стил от новелите и разказите – с точни и пестеливи средства, зад които прозира авторовия захлас по дивата природа.

Що се отнася до директно цитираните в романа реални творци, можем да споменем описанието на будоара на графинята в стил Вато (с. 19), положително оценените в епизода с изложбата в Салона академици, съвременници на автора – Жервекс, Пюви дьо Шаван, Бери, Бона и др. (с. 97) и когато става дума за алтернативния Салон – обобщено представените като група на невъздържателите творци: „някаква група художници, импресионисти в пияно състояние. Двама от тях са доста добри“ (с. 48). Ще си позволим да допълним към тях и една индиректна отправка към реално събитие, свързано с картина на Мане, към което препраща заглавието на платното на Бертен „Уличната певица“. Според Бекер измислената картина в романа кореспондира с тази, изложена от Мане през 1863 г. в галерия „Марине“, която нямала почти никакъв успех сред публиката, освен мнението на Зола и се препродавала ня-

колко пъти за символична сума.¹⁶ Налага се да припомним обаче, че и отвъд този конкретен роман, за да създаде бърза представа за място или герой, Мопасан често си служи със сравнения, които включват художници или техни творби. Подобна алюзивна техника не е изненадваща, когато говорим за кратки жанрове, защото пести от описанието, но френският автор често прибегва до нея и в романите си, което ни подсказва, че вероятно освен полезна е и нарочна – търсене на съответствия между литература и изобразително изкуство. Например в романа „Монт-Ориол“ при първото посещение на Андермат в избата на стария Ориол сцената е сравнена с картина на фламандски живописец: „Светлината на свещта падаше право върху лицата им: бащата приличаше на старейшина, а синът – на селянин войник. Андермат прошепна на ухото на Гонтран: – Каква хубава картина от Тение, нали!“¹⁷ При въвеждането на образа на обездвижения дядо Кловис е използван художник график: „приличаше на просяк от картините на Кало“¹⁸. Изгледът към стария замък Турноел ни отправя към гравьор и илюстратор: „... наистина е прекрасно! Истинска осъществена мечта на Гюстав Доре!“¹⁹, а за да бъде илюстрирана щедростта на Андермат към близките му е споменат подарък за маркиза – картина от Теодор Русо²⁰.

Целите на такъв подход вероятно са няколко и различни. Ако започнем с умножаването на подобията, ще видим как тяхното разоряване неотменно е свързано с дълбаенето в паметта и същността на двамата централни герои – Ан и Оливие, детайлно психологизирани, за разлика от скицираните второстепенни персонажи. При установяването на всяка следваща прилика, а понякога и съвсем инстинктивно преди тя да бъде рационализирана, централните фигури в романа се объркват и постепенно се изгубват, за да може на финала на творбата да се „отчуждят“ от себе си или поне от представата, която са имали за себе си. Процесът на постепенна загуба на автентичност при графинята е по-ясно видим, защото е опосредстван от темата за времето. В хода на събитията тя плавно осъзнава остаряването си посредством акта на оглеждането: първо в дъщеря си, после в огледалото, накрая в очите на любимия. С всяка стъпка по пътя към изчезването си – доколкото можем така да наречем изгубването на всякаква референциалност – Ан болезнено осъзнава раз-

¹⁶ По-подробно вж.: ВЕСКЕР, С. Л. с. 790.

¹⁷ МОПАСАН, Г. *Монт-Ориол*. Прев. Майя Илиева. София: Жар – Жанет Аргирова, 2020, с. 44.

¹⁸ Пак там, с. 48.

¹⁹ Пак там, с. 87.

²⁰ Пак там, с. 171. Подобни примери могат да се умножат, ако вземем предвид и други романи на Мопасан. Още в началото на романа „Един живот“ главната героиня Жан е сравнена с портрет на Веронезе; Сюзан от „Бел ами“, цялата в розово, изглежда като лакиран Вато и т. н.

минаването между това, което е била и това, в което се превръща. Двигателят на нейното изчезване е невъзможността ѝ да разпознае в „сегашната“ физическа обвивка някогашното си съдържание. Тя не успява да съвмести психическия си живот, жизнен като в младостта, с физическата деградация на тялото и постепенно²¹ се разцепва на две, сама отхвърляйки нелицеприятния си облик. „Свършено е! А при това тя усещаше все още своите копнежи на девойка и страстни пориви на млада жена! Остаряла бе само плътта ѝ, жалката кожа...“ (Силна като смъртта, с. 200). Мопасан обаче не се е задоволил само с констатацията, отишъл е по-далеч, отнел ѝ е дори собствения ѝ портрет – еманация на лъчезарната ѝ хубост, лишил я е от младостта и любовта, с които той я свързва. Сякаш не е достатъчно, че времето съсипва материалната форма, та той ѝ взема и духовна същност. Приписал е портрета на Ан на нейната дъщеря:

Господи! Възможно ли е? Тя е възкръснала! О, миличка Ани, виждам ви пак такава, каквато бяхте, каквато ви познавах толкова добре в първата ви жалейка, не във втората, защото вече бяхте изгубили баща си. О, а пък Анет в тая черна рокля е просто жив двойник на майка си! Какво чудо! Никой не би забелязал това, ако не беше портретът. Дъщеря ви прилича наистина много на вас, но още повече на портрета. (с. 150)

Жестокостта и безпощадността на констатацията се засилват от факта, че са направени от най-дългогодишната приятелка на графинята, т. е. от жена, която я познава добре и освен това не е особено заинтересована от изкуството. Превръщането на Анет в „жива сестра на портрета“ е финалната фаза в обезличаването на Ан, повратната точка, в която тя загубва своя денотат и същността на образа ѝ изчезва. Подобно, макар и теоретично обобщаващо наблюдение е направено и от Пиеро:

Между две същества свързани по кръвен път, една родова квазиидентичност благоприятства наративната структура, като ги кара да се конкурират и така се задвижва механизъм на диференциация, довеждащ до привилегироване на едно от тях; в два от трите²² разгледани случая това е по-младото. Вследствие на този механизъм единственият изход е изличаването.²³

²¹ Героинята не приема пасивно и безропотно физическата си деградация. Първоначално се опитва да заличи следите на времето по лицето си с грим, подходящи по цвят тоалети и приглушено осветление – действа спрямо себе си и по тази линия претърпява пълен неуспех, който кулминира в мания по огледала. После се захваща да ускори брака на дъщеря си с илюзията, че така ще запази Бертен – действа спрямо другите, отново неуспешно, защото Бертен умира преди сватбата.

²² Става дума за три романа – „Монт-Ориол“, „Силна като смъртта“ и „Бел Ами“.

²³ „Entre deux êtres que relie un lien de consanguinité, une quasi-identité

Разбира се не сме напълно съгласни с него, защото между майка и дъщеря конкуренция реално не протича, имайки предвид че Анет не проявява никакъв емоционален интерес към любовника на графинята, тя изпитва емоции към годеника си, докато майка ѝ се конкурира повече с времето, за да задържи интереса на художника.

Ще си позволим да допълним, че и при този съществен момент авторът не се е спрял до единично посочване, а е удвоил регистрирането на трансфера – цитираният по-горе пасаж е акт на обществено потвърждение на новата принадлежност на портрета, понеже се осъществява в салона на семейство Дьо Гилроа пред други хора. Отражението му е изобразено в интимната обстановка на ателието на художника, когато той разглежда запазената скица на портрета в последен жалък опит да възкреси чувствата си към графинята и да елиминира тези към дъщеря ѝ: „Опитваше се да я види пак, да си я представи жива, такава, каквато я бе обичал някога. Но на платното изпъкваше винаги Анет. Майката бе изчезнала, бе се изпарила, като бе отстъпила мястото си на това друго лице, което приличаше странно на нейното“ (с. 190). И ако при първата констатация лексикалният подбор навежда към идеята за прераждане, възкръсване, някаква форма на продължение, макар че моделът е напълно жив и присъства на своето обезличаване; то при втората не остава място за съмнение – Ан е изчезнала.

По подобен начин стои въпросът с възприемането на подобията и при Оливие, който с умножаването на репрезентациите стъпка по стъпка ще достигне до своята физическа смърт, наличието на описаната схема при женския персонаж все пак допуска да се усъмним в коментаторите, изтъкващи образа на другия, на отражението основно по линия на мъжката психика. Всъщност именно художникът първо и болезнено преживява подобията, което изглежда естествено, имайки предвид, че професията му е подчинена на погледа и отражението. Още в началото на романа той е представен в процес на безрезултатно търсене на нов сюжет, иронично финализиран в картината „Къпещи се девойки“, изложена в Салона. Мопасан умело ни задава перспектива за четене на цялата творба още с инципита, липсващото ново, застоя и регреса в изкуството на главния герой²⁴, вече постигнал големия ус-

originelle, que favorise encore une structure narrative qui les place en position de compétition, se produit un mécanisme de différenciation, qui conduit à privilégier radicalement l'un d'entre eux ; dans deux cas sur les trois que nous avons examinés, il s'agit du plus jeune. À l'issue de ce mécanisme, il n'y a de solution que dans l'effacement” (PIERROT, J. L. c. 785).

²⁴ Тревър Харис вече е отбелязал, че особено впечатляващ в „Силна като смъртта“ е скромният опит за тематизиране на естетически въпроси предимно по оста на напрежение между старо и ново. По-подробно вж.: HARRIS, T. *Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*. Paris: Nizet, 1991.

пех. Сякаш още в началото го заварваме вече изчерпан, професионално преживял каквото е било важно, изхабен от миналото и с кротко еднообразно настояще, в което се вписват и отношенията му с графинята. При това констатацията на подобно изхавяване се осъществява в ателието му – символичното обиталище на мимезиса. Загатва се трагическата развързка на сюжета, който на практика представлява дълъг процес на осъзнаването на края – този на любовта, този на изкуството, този на материалното и на духовното заличаване на персонажите. И всичко започва от липсата на подходяща тема за изобразяване, от творческата немощ на художника. През цялото прогресиращо линейно време на повествованието вместо да върви напред, той ще се връща назад към спомените, към конкретни чувства и събития, ще търси знаци, които да му помогнат да разбере себе си и отношенията си към другите. Прогресиращите отражения и повторения в текста задвижват спомени, зад които Бертен открива отчаяние вместо вдъхновение. Важно е да се има предвид, че вдъхновението не е разбирано от Мопасан като форма на някакво метафизично усещане, а по-скоро като рационален процес:

...след прекараната неспокойна нощ, една от ония нощи, които довеждат хората на изкуството до състояние на мозъчна дейност, кръстена „вдъхновение“, той реши да не излиза и да работи до вечерта. (с. 77)

Всичко у художника е рационално, затова повторението в работата му го тревожи, както и повторението в отношенията с жените – когато за пръв път през ума му минава мисълта за подобие между Анет и портрета той предвещава полудяването си: „Ами че това е вашият портрет, нарисуван от мен, моят портрет! Това сте вие, такава, каквато ви срещнах някога [...] Казвам ви, човек може просто да полудее“ (с. 130) При първата констатация на отражения между двете жени и портрета проличава и проблем с атрибуцията – чий всъщност е портретът: на графинята, на художника, на Анет? Това разколебаване на принадлежността е и първи сигнал за личностното объркване у персонажа, чиято идентичност от професионалните до интимните успехи се изгражда чрез изкуството²⁵, както е пресъздаден от Мопасан. До края на романа, впримчен в отражения и реминисценции, Бертен ще пропада в собствения ад на повторенията, до последно ще се опитва да си обясни чувствата към дъщерята като преоткриване на тази, която е обичал, без да успее да достигне дъното му – без да нарисува портрет на Анет. Според Льофевр художникът преживява разтърсващо единството в многообразието, това че има две жени и същевременно една, че има тип, на който те са изражения и в този случай времето не е спряло, то по прустовски е отменено. Бертен не обича Анет защото тя прилича

²⁵ По-подробно вж. с. 8–9, 17–18, 20 и др.

на някого, когото е обичал, той улавя приликите между две същества, за да разпознае аватарите на отвъдвремеви тип и да се издигне над живота както до сега му е позволявало изобразителното изкуство...²⁶

В отраженията на следите на отминалото време, чието дешифриране е основния психически процес на персонажа, вместо отблясък на щастливия живот, вместо красиви спомени, Оливие постепенно сякаш рационализира принципите на отражението в реалността, което парадоксално го изчерпва, защото като мъж не е способен да се задоволи с абстракция. На финала, напълно осъзнал безсилието си пред чувствата към копиецо на майката, той ще умре вследствие на нелеп пътен инцидент²⁷, но дори смъртта му ще бъде дублирана. И именно епизода с предзадаването на съдбата на художника намираме за особено интересен – уводната статия на вестник „Фигаро“ „Съвременна живопис споменава „отживялото изкуство на Оливие Бертен“. Реакцията на художника на яростната обида е „захвърлили го бяха с оскърбителна безочливост в коша, няколко негови събрата и самия него“ (с. 217). Той е уязвен в същността си, разбира, че естетически е изчезнал при това не сам, а вкупом с още няколко други художници. И първата му мисъл е да отиде у графинята, където ще бъде разбран и утешен, но там намира първо Анет – жизнерадостно незаинтересована от тегобите му, и после вижда вестника, което само засилва терзанията му, че е бил изложен пред любимата. Дъщерята не може да му даде търсеното в емоционален и в естетически план и бързо го оставя, за да довърши делата си, докато той незабелязано скрива вестника. Събитията са последвани от сърцераздирателна сцена с графинята, обречен опит да се задържи в реалността посредством любовта: „На излизане я сграбчи, притисна я в прегръдките си и долепи устни до челото ѝ, сякаш искаше да изсмуче всичката любов, която тя изпитваше към него. След това си отиде бързо, без да се обърне“ (с. 221–222). Като прощален жест по време на вечерята, от която е отстранен, Бертен изпраща три грамадни букета

²⁶ LEFÈVRE, R. Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même. – In: *Littératures*, № 38, 1998, p. 92: “Mais il fait surtout état de l'expérience troublante d'une unité dans la multiplicité : ce que vit Olivier Bertin, c'est le fait qu'il y ait deux femmes et en même temps une seule, qu'il y ait un type dont elles sont deux occurrences ; et dans ce cas, le temps n'est plus suspendu, il est, de façon proustienne, aboli. Bertin n'aime pas Annette parce qu'elle ressemble à quelqu'un qu'il a aimé, il se saisit de la ressemblance entre deux êtres pour voir en eux les avatars d'un type intemporel et s'élever au dessus de la vie, comme son art de peintre lui permet déjà de le faire...”

²⁷ Дори у читателя да остава известно съмнение дали сблъсъкът с омнибуса не е акт на самоубийство, Бертен го отрича преди смъртта си. При всяко положение обаче символът е ясен – след естетическата му смърт, оповестена от пресата, следва публичният му физически край.

до графинята, до Анет и до херцогинята, в които върху визитни картини с молив²⁸ са изписани имената на получателките. Подозираме, че в тази сцена фигурата на херцогинята замества тази на портрета, защото художникът сякаш поднася цветя на трите отражения на невъзможната си страст, едното от които е неодошевано. Темата за статията във вестника, която след това подхваща бъдещият съпруг на Анет, е бързо отклонена от графинята, непонасяща критика към изкуството на любимия, а и видимо никой друг не проявява интерес към нея. Усещането, че Бертен е на път да изчезне, допълнително се засилва от факта, че само Ан се замисля за него, тя го разбира, защото преди него и заради него е изгубила себе си.

Друга възможна цел на така упоритото теглене по посока на постепенното изчезване на референциалността е въпросът за изкуството, което както вече споменахме според Харис Мопасан срамежливо се е опитал да разработи през този текст. Към неговата хипотеза за напрежението между старо и ново в романа според нас обаче може да се подходи различно от гледна точка на репрезентацията. Тогава биха се очертали три посоки: възможна ли е тя, до какво води преекспонирането ѝ и има ли начин чрез мимезиса да се стигне до пълно заличаване на първообраза.

Още от началото на романа става ясно, че образът на Бертен е изграден в съответствие с разбиранията на академичната живопис – получил е традиционните награди, радвал се е на обществено признание и светски успех, прославил се е в класическите жанрове на историческия сюжет и портрета. Не е случайно и че много изследователи, сред които и Гийъомен, допускат прототип на Бертен да е бил самият Анри Жервекс не само поради близостта му с Мопасан от средата на 80-те години, а и заради известно сходство на физическите характеристики.²⁹ Директно изказаните предпочитания към академичната живопис в романа са малобройни и винаги изречени от Оливие чрез препредаване на чужди оценки:

– Какво се говори?

– Че изложбата е хубава. Льо Бона е забележителен, има две превъзходни картини от Каролус-Дюран, една възхитителна от Пюви де Шаван, една поразителна новост от Рол, една прелестна от Жерве и много други – от Беро, Казен, Дюе, с една дума безброй прекрасни работи (с. 97).

²⁸ Надписът с молив също е нетипичен, защото първо изглежда неофициален, второ не подхожда на изискания вкус на художника. Сякаш за да подсили идеята, че окончателното изтриване предстои, Мопасан е избрал нетрайно средство.

²⁹ По-подробно по въпроса вж.: GUILLEMIN, A. *Quelle volupté que la peinture.* – In: *Enquête*, № 8, 1993, pp. 121–137.

При все това от натрупването на твърде много суперлативни оценки за твърде много творци под формата на изброяване остава привкус на ирония, още по-ясна при контраста с последващото изразено недоволство от страна на художника. Опитът на графинята да го успокои и да изтъкне прелестта³⁰ на неговите „Къпещи се девойки“ води до разсъдението му, че с години я укорява за възхищението ѝ от сладникави сюжети, от експлицитни чувства, от изящни прелести и модерни багри и до обвинението, че не цени самото изкуство „освободено от всякакъв замисъл, стремеж или светски предразсъдъци“ (с. 98). Можем да забележим известно напрежение между препредадените естетически оценки за академичната живопис и идеите на самия герой за изкуството. Когато обаче на финала той е класифициран от вестникарската статия сред старите и отживели живописци, Бертен – чувствителен към критиката, е смазан, защото разбира, че вече няма място сред непрекъснатото изникващите млади художници, които отхвърлят академизма. При все това романът не оспорва качествата на импресионистите, макар да се дразни от тях: „Беше хвалебствена ода за четири-пет души млади художници, които бяха надарени с истински данни на колористи, но прекаляваха с тях за по-голям ефект и искаха да минат за гениални революционери и новатори в изкуството“ (с. 216).

Най-наситена представа за света на живописиста дава епизодът с изложбата в Салона, която много се доближава до хрониките на Мопасан по темата – „каша“ от посетители, различни групи от ръкомахащи художници, сред които академичните се познават по отличията на реверите, шумни разговори, критически оценки на журито, пренебрежението към скулптурите. Но най-силно впечатление правят двата пасажа с изброени сюжети на картини – сякаш не само тълпата от зрители в безпорядък и неразбиращо снове между експонатите, но и самата изложба заприличва на каша от изтъркани сюжети:

...едно нападение на конница, стрелци в някаква гора, крави на паша, двама благородници, които се дуелират на ъгъла на една улица, някаква луда, седнала на крайпътен камък, свещеник, който причастява умиращ, жътвари, реки, залези, лунна нощ – с една дума: образци от всичко, което художниците са рисували, рисуват и ще рисуват до свършека на света.³¹

Създава се впечатлението, че за пореден път сме свидетели на панаир на репродукции, на вече видени и правени неща, чиято абсолютна тежест пада върху изложителната стойност за сметка на пъл-

³⁰ Прави впечатление употребата на една и съща лексика при оценката на творбата на Жервекс и тази на Бертен – прелестна. Името на художника в романа, превод на Невяна Розева, е изписано като Жерве, с което видимо не сме съгласни, но става дума за същия реален човек.

³¹ По-подробно вж. с. 96.

ното пренебрегване на култовата стойност на произведението, ако използваме идеите на Валтер Бенямин от „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“.

Само с два абзаца Мопасан ни пресъздава духа на протичащите в онова време процеси по демократизация на изкуството, които паралелно на придобитата свобода на артистичните практики развиват ефектите на масовизиране и уеднаквяване на техните рецепции – умножават се репродукциите на един и същ предмет, изработва се колекционерска страст към предмети без художествена стойност, мултиплицират се местата за излагане на творби. Както отбелязва още Бенямин, произведението на изкуството винаги е могло да бъде възпроизведено, но с напредването на техниката начините за възпроизводство се мултиплицират и усъвършенстват, а времето за репродуциране се скъсява и макар „техническата възпроизводимост на художественото произведение за първи път в световната история го освобождава от паразитното му съществуване в ритуала“³² и да го автономизират, те го изправят пред заплахата от повтораемост и схематичност без трансцендентна функция. Модернизират го, сблъскват различни индивидуалности и същевременно ги държат в рамките на приликите, в „разомагьосания свят“ изкуството се бори за новото като човек за живота си.

Бертен обаче изостава и ясно рационализира своята творческа повтораемост на равнището на сюжета, текстът не се задълбочава в техническите му средства, а само експлицира изтощителната липса на нови идеи. В опита си да открие тема за следващата си картина той дори оценява идеята на графинята за снемането на Христос от кръста и „човекът, който е освободил ръцете, изпуска горната част на тялото. То пада върху тълпата, която вдига ръце, за да го поеме и подкрепи“ (с. 15). Отхвърля я, защото се чувства настроен модернистично. С течение на времето решава, че е открил „нов“ сюжет: вижда замечтано момиче в парка с книга на коленете и решава да направи свое Мечтание – идеята е знак, че неспособността да открие новото произлиза от миметичния подход. Докато обаче разсъждава дали да я направи красива или грозна, Мопасан приплъзва привидно баналното разсъждение „грозна би била по-изразителна, би предизвикала повече замисляне, повече възмущение, би съдържала повече философия. Красива би пленявала повече, би излъчвала по-голям чар, повече би се нравила“ (с. 156). Сякаш красивото е повърхностно, несъразмерно на новаторските му идеи, дефектно, защото ще се хареса; докато грозното видимо съответства на порива към различното и ще придаде дълбочина и плътност на изображението. Мимоходом направеното разсъждение отново реферира

³² БЕНЯМИН, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. – *LiterNet*, № 4 (77), 14. 04. 2006.

към опозицията академизъм/модерност, включая натурализма в живописа. Финалното му решение е в полза на красивото, от една страна, защото има огромно желание да се харесва, от друга, понеже иска Анет да му позира; отказва се от новото заради чувствата „пред това видение, пред това възкръснало лице, на същото място“ (с. 157) и с този акт слага край на творчеството си, изпадайки в повторение не само на сюжети – в професионален план, но и на чувства – в личен план.

Бертен е изграден като рационален естет с практически умения и професионална компетентност, който обаче е неспособен да отстрани чувствата си в творческия процес. Той вгражда твърде много от собствените си емоции в произведението, не успява да се абстрахира и най-лошото е, че единствено силните емоции го стимулират да създава. Потвърждава се идеята на Гийьомен, че афектът доминира при оценката на изобразителните артефакти при Мопасан. Затова творческият застой на героя от началото на романа се съотнася към емоционалното еднообразие на живота му, както и към вече успешните изяви във всички жанрове, сякаш времето го е надвило, изхабило и само един нов порив изглежда може да възроди изкуството в него. Новият порив към Анет обаче го ликвидира като творец, защото е разпознат като повторение на стар такъв и затваря художника в омагьосаната повторителност на мимезиса: модел – портрет – отражение на модела – неосъществима реплика на портрета. Имаме две възможности за анализ на ситуацията. Ако изберем за отправна точка модела Ан и за първа творба нейния портрет, дотук всичко изглежда в класическите рамки на мимезиса – художникът пресъздава със средствата на изобразителното изкуство образа на графинята през собствения си поглед за нея. Творбата е успешна, моделът е емоционално обвързан с твореца и обратното, творецът е влюбен в модела.

На следващ етап моделът се сдобива с отражение – дъщерята Анет – към която се прехвърлят чувствата на Оливие, без да са споделени от девойката и първоначално възприемани като отражение на чувствата към Ан. Художникът желае да нарисова момичето, но майката възпрепятства този план, а и той не упорства, тъй като открива, че вече я е нарисувал. Създава се впечатлението, че не може да създаде портрет на отражението, но тъй като изпитва чувства към него, затова ги трансферира към вече създадения портрет на любимо същество, като така лишава първоначалния модел от собственото му изображение.

Другата възможност е да приемем за изходна точка портрета, защото в платното са вградени чувствата към модела, които се пораждат по времето на неговото създаване, а и не би било изненадващо от страна на Мопасан да ни изправи пред идеята, че обитаваме свят от без-

брой много копия без модел.³³ Тогава той би представлявал не просто репрезентация на Ан, а плод на любовта на художника, негова рожба и продължение, доближаващи се до модела на принципа на отражението също както дъщерята прилича на майката. И нещата се преобръщат, героят ще бъде отражение на естетическа концепция, а не портретът репрезентация на героя. При това положение изглежда логично със загубата на портрета, обладан от дъщерята/отражение, моделът да изгуби емоционалния си първообраз, да се обезличи, понеже го е възприемал като собствено начало. Именно в тази перспектива погледът на Мопасан изглежда нетрадиционен и модерен, защото с разколебаването на референциалността по отношение на предмета на изкуството той заличава същността на героите, единият – създател/родител на творбата, другият – предполагаем неин прототип. Възможно ли е първообразът да напусне собственото си пиктурално въплъщение, възможно ли е моделът да изчезне от портрета си, защото в него се е вселил друг или репрезентацията да скъса със своя денотат? Според текста – да. Посредством мултиплицирането на отраженията Мопасан се опитва да представи ситуация, в която мимезисът сякаш се изпразва от съдържанието си, толкова много отражения на отраженията се произвеждат, че пространството им отеснява и започват да се заместват едно друго, докато се създаде халюцинаторната картина на свят без възможна трайна репрезентация.

Разбира се подобен похват надали е опит да се постави под въпрос същността и валидността на репрезентацията по принцип, защото той почива на нея, в него има нещо от техниката на екфразата, вероятно съдържа и доза притеснение относно посоката на развитие на изкуството, но в доста по-голяма степен, ще се съгласим с Мортие, се усеща опит за освобождаване на Мопасан от „оковите“ на Флобер. Пресиленото преповтаряне на всякакви образи и детайли създава фантастично усещане в една наглед банална история за любовен триъгълник, в една уж история за страстта, в която материалният свят се превръща в отражение на естетически идеи, пречупени през емоционални възприятия, вместо да е обратното, както бихме очаквали от представител на реализма или на натурализма. Благодарение на огледалните разрозявания на предмета се постига усещане за разминаването с обекта, който първоначално би трябвало да отразява, материалният образ става протейчен и в крайна сметка неразпознаваем – отражението в огледалото не е мое, но не е и чуждо, то е подвижно и непрекъснато изменчиво, неустановено, управлявано от чувствата на другия и посредством тях от неговата представа

³³ По въпроса виж твърденията относно „Бел ами“ на Льофевр в „Faire son progrès malheur : Maupassant romancier face au retour du Même“, както и специфичния ракурс в анализа ни „Пресъздаването на образа – припознаване на своето“.

за мен. Създадената ситуация е твърде субективна и подкопава самата предпоставка за обективност на изображението, срещу която модернизмът ще въстане, но е изградена на базата на мимезиса. Това е една от причините да предполагаме, че Мопасан е част от онези предмодерни творци, които търсят нови форми и похвати, но без да се откъсват кардинално от класическите литературни похвати и въпреки че осъзнава изхабеността им, именно посредством безбройните повторения, се опитва да ги впримчи в израза на собственото им отрицание.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДРОВА, С. Пресъздаването на образа – припознаване на своето. – *Годишник на АКСЛит*. Т. 7, 2018: Представи и миражи: „чуждото“ в „своята“ литература: <https://calic-bg.eu/conferens/images-and-mirages/108-character-recreation-recognizing-of-its-own.html> [прегл. 20.03.2022].

БЕНЯМИН, В. Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост. – *LiterNet*, № 4 (77), 14. 04. 2006: https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto.htm [прегл. 20.10.2021].

БИБЛИЯ. София: Издава Св. Синод на Българската църква, 1991.

REFERENCES

ALEKSANDROVA, S. Presazdavaneto na obraza – pripoznavane na svoeto. In: *Godischnik na AKSLit*. Vol. 7, 2018: *Predstavi i mirazhi: "Chuzhdoto" v "svojata" literatura* [Character recreation – recognizing of its own. Yearbook of CALIC "Ideas and mirages: "The foreign" in "your own" literature"]: <https://calic-bg.eu/conferens/images-and-mirages/108-character-recreation-recognizing-of-its-own.html> [seen 20.03.2021].

BENJAMIN, W. & V. KONSTANTINOV (trans.). Hudojestvenoto proizvedenie v epohata na negovata tehicheska vazproizvodimost [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]. In: *LiterNet*, № 4 (77), 14. 04. 2006: https://litenet.bg/publish18/v_benjamin/hudozhestvenoto.htm [seen 20.10.2021].

BIBLE. Sofia: St. Synod of the Bulgarian Church [publ.], 1991.

BECKER, C. L'art et la vie : Le drame d'Olivier Bertin. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* « Maupassant », septembre-octobre 1994, pp. 786–792: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651995q/f52.item> [seen 20.03.2022].

BONNEFIS, Ph. *Comme Maupassant*. Lille: Presse universitaire de Lille, coll. « Objet », 1981.

GUILLEMIN, A. Quelle volupté que la peinture. In: *Enquête*, № 8, 1993, pp.121–137.

HARRIS, T. *Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*. Paris: Nizet, 1991.

LEFÈBVRE, R. Le ridicule raisonnement de *Fort comme la mort*. In: *Romantisme* «Romans», № 95, 1997, pp. 69–80.

LEFÈBVRE, R. Faire son propre malheur : Maupassant romancier face au retour du Même. In: *Littératures*, N° 38, 1998, pp. 79–100.

MORTIER, D. *Fort comme la mort* et *Le portrait de Dorian Gray*. In: Études Normandes «*Maupassant du réel au Fantastique*», N° 2, an. 43, 1994, pp. 128–137.

PIERROT, J. Le portrait et le miroir. Identité et différence dans les romans de Maupassant. In: *Revue d'histoire littéraire de la France* «*Maupassant*», septembre-octobre 1994, pp. 774–785: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt-6k5651995q/f40.item> [seen 20.03.2022].

MAUPASSANT IN AN ATTEMPT TO DEplete THE REALISTIC REPRESENTATION – REPETITION, DOUBLING, LOSS OF REFERENCE

Abstract. In the focus of the current analysis is Maupassant novel “Fort comme la mort” (“Strong as Death”), which treats the topic of the painter and particularly the image. We propose that its content to be reviewed through the prism of reflection multiplication (counterparts, repetitions, similarities) as an attempt to bring mimesis in question. According to our opinion the French author presents copies of characters and objects with different degree of deviation from the original, following the reflection principle, with the aim to blur the basic image and to bring gradual loss of its referentiality. Maupassant recreates a situation in which the mimesis is somehow empty of any meaning because of the so many reproduced reflections of the reflections which start replacing each other till they create hallucination picture of a world without possible stable representation. Such picture is too subjective and undermines the prerequisite itself of image objectivity connected to the principles of realism and naturalism. This is the reason why we suppose, that Maupassant is one of those pre-modern creators who seek new forms and techniques without cardinal detachment from the classical ones, although he realizes they are worn out, and he is trying exactly through numerous repetitions to involve them in the expression of their own denial.
Key words: image, similarity, representation, mimesis, Maupassant

Sonya Aleksandrova-Koleva, Chief Assist. Prof.
University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”
24 Tsar Assen Str., Plovdiv 4000
E-mail: sonyaaleksandrova@uni-plovdiv.bg

**Готическото:
злодеи, девици, двойници;
вампири, зомбита, призраци**

Ралица Люцканова, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

„СУРОВО“ НА ДЖУЛИЯ ДЮКУРНО – ЖЕНСКАТА ГОТИКА НА ФИЛМ

Резюме. През 2020 г. Жулия Дюкурно получи престижната филмова награда „Златна палма“ за последния си филм „Титан“. Награждаването ѝ породи редица нееднозначни реакции, включително и у нас. Макар новото ѝ произведение отново да се фокусира върху жената и нейните преживявания, смелите решения на Дюкурно и феминисткото звучене на филмите ѝ са видими в продукцията от 2016 „Сурово“. Този филм играе с ролите и представите, налагани дълго в киното, за пасивната роля на жената. Героинята на Дюкурно буквално и метафорично „вкусва“ кръвта на живота. Историята на Жустин и нейната ритуална трансформация алузират готическата традиция на представяне на вампира. Но докато класическият готически вампир подхранва своето безсмъртие (а и сексуалност), хранейки се с кръвта на своите жертви, кръвожадната героиня на Дюкурно „пие“ своя път към осъзнаване на собственото удоволствие и намиране на емоционална връзка. Не без значение е и приемствеността в жаждата на Жустин – тя я наследява от своята майка. Този текст разглежда филма „Сурово“ като женски прочит на класическата готика и типизацията на женския персонаж. *Ключови думи:* неоготика, филмова готика, феминистка критика, човечност, вампирство

Не се страхувам вече от вещици, духове, призраци, великани фанфарони, страхливци, разбойници, от никаква телесна разновидност, не се страхувам от нищо и от никого, боя се единствено от хората.

Гоя

„Сурово“ (2016) на Жулия Дюкурно е филм, който на пръв поглед е клише, което лесно може да бъде типизирано и вкарано в жанрова определеност. Докато киносалоните, които прожектират продукцията, настояват да гледаме „Сурово“ като филм на ужасите, а медиите акцентират върху психосоматичния ефект върху зрителите, всъщност филмът е амбициозен – дотолкова, доколкото пародира собствения си жанр, хем табуира, хем развенчава табута; морализаторства и в същото време се противопоставя на статуквото. Това е филм, в който прозират идеите за неговата напрана, не толкова

миметичен¹, колкото предпоставящ своята развързка – сюжетът не изненадва, той е „повторение“, „слепяне“ на множество познати теми и техните проигравания. „Новото“ е обговарянето на темата за човечеството (която е много повече алегория, отколкото културна практика). Историята на Жустин започва, когато родителите ѝ я оставят в кампуса на ветеринарен институт, в който следва и по-голямата ѝ сестра. Отношенията между двете са твърде динамични и противоречиви, доминирани от майката, чиито стъпки те неволно следват (всички жени в това семейство получават образованието си във въпросното висше училище). Първокурсниците минават през инициационен ритуал, част от който е консумирането на сурово месо. Жустин, на прага на своята метаморфоза в жена, преминава през ритуала, отключвайки глад за човешко месо (който споделят майка ѝ и сестра ѝ). Сексът и желанието за кръв са неминуемо свързани с моралната дилема пред героинята – да се отдаде или не.

Редица изследователи² разглеждат филма на Дюкурно през ключа на наратива за съзряването. Историята на Жустин наистина предполага такъв ъгъл – тя е девствена, когато постъпва в кампуса, търси примера на по-голямата си сестра в общуването със срещуположния пол, опитва се да овладее стихийността на плътските си желания през и чрез глада за месо. В същото време виждаме и останалите стракове и неудобства, които преминаването от детството в женствеността предизвиква у героинята – влечението към съквартиранта-гей, персонифицирането на сестрата (Жустин облича нейните предизвикателни дрехи, но това преобличане ѝ донася само още неудобство). Историята за съзряването на Жустин, както всички такива истории³, е пределно о-плът-нено – то трябва да съгласува промените в тялото, които оставят своя отпечатък в съзнанието за себе си. В този смисъл наративът за съзряването е винаги готически, доколкото интериоризира страховете от другото тяло и затваря този минотавър⁴ в

¹ Виждането ми за „Сурово“ като не-миметичен филм е повлияно от изследването на К. Спасова и по-специално коментара върху Ауербах и литературната фигура: СПАСОВА, К. *Модерният мимесис: саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 123–134.

² Напр.: DE LEEUW, U. A kiss is the beginning of cannibalism: Julia Ducournau's Raw and Bataille Horror. – *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 7.2 (2020): pp. 215–228.

³ Това генерализиране се базира на работата ми върху Анджеला Картър и Карсън Маккълърс през наратива за съзряването като един аспект на неоготическото: ЛЮЦКАНОВА-КОСТОВА, Р. *Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджеला Картър и Карсън Маккълърс*. София: Кралица Маб, 2019.

⁴ Минотавърът като фигура на ексцесивната страст е възпалената идея за аномалните щения на тялото – той винаги е символ на другото, защото

лабиринта на собственото обладано от страхова съзнани⁵.

Жаждата за кръв, която сродява Жустин с множество вампирки-прелъстителки от „Дракула“ до днес, особено в киното, е прилика, която ни се натрапва още в началните кадри на филма – пуст път; внезапно изскочила жена; кола, която я блъска и нищо не подозиращи жертви. Обвръзването на канибалството със секса е а) готически мотив – тук примери са всички вампирски сюжети (от класическите до неоготическите, особено засилена е тази връзка в еротичните романи); б) дава основание на феминистката критика да чете „Сурово“ като метафора за овластяване, доколкото позволява на жената да надмогне своята „страдателност“, и е в) алегория за примитивното, за животинското у нас, което се проявява в онези моменти, в които сме позволили културните пластове да бъдат „снети“ (т. е. по внушението на самата режисьорка, филмът говори за едно връщане към природното). Първото и последното твърдение се припокриват, доколкото задача на готическото е да изследва именно онези тайни (и срамни) импулси на човешката ни природа, които предизвикват ужас (Люис в „Монахът“). Дюкурно на пръв поглед прави същото в „Сурово“, но там канибалството е гротескно-комично. Докато Жустин гложга пръста на сестра си, усещането е по-скоро, че гризе пилешко кокалче от КФС, отколкото кървава, погнусяваща сцена на човекоядство. Кamerate ни показва близък кадър на героинята, която с виновен поглед впива зъби в плътта на сестра си – тя е припаднала на заден план. А е загубила съзнание заради гледката на собствената си отчленена плът. В кадрите няма типичната за тези сюжети струяща кръв, липсва подчертаването на „ужасното“ в близък план. Жустин гризе плът от човешки пръст, отрязан току-що, ала той е показан като чисто парче месо, което без усилие се отделя от костта. Въобще цялата бутафорност на „Сурово“ е именно онзи сигнал за „направа“, за който стана дума в началото на този текст⁶. Преди да продължи с темата за човекоядството, ми се иска да направя една филмова препратка с класическия филм на ужасите „Изроди“ (1932) на Тод Браунинг. Двете ленти не толкова могат да бъдат сравнявани, колкото противопоставяни – общото между тях е, че режисьорите си поставят за цел да покажат обект, който да провокира физически и психологически зрителя. До-

никога не може да бъде аз.

⁵ В коментара си към романа „Кейлъб Уилямс“ Огнян Ковачев посочва, че тъмният интериор на човешката мисъл е всъщност еквивалент на готическия замък в романа на Годуин: КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004. с. 108.

⁶ Винаги бихме могли да спорим, че това „остранностяване“ е още един белег за готическото. Целта ми е не толкова да споря, че филмът е готически, а че представя една идея за неоготическата жена.

като Тод Браунинг предизвиква истински, неподправен ужас (главната героиня е обезобразена, изродена), то Дюкурно като че ли цели тъкмо обратното на ужаса⁷ – а, именно едно повръщане на прекаленото окултуряване, на изкуствените и ненужни забрани и етикети. В „Сурово“ има точно такъв епизод – Жустин бива хокана от преподавател, че е позволила на състудент да препише, и докато той ѝ обяснява, че отличните ѝ оценки и репутация не го впечатляват, тя яде нервно кичур от косата си. Тук се редуват близки кадри със смяна на перспективата – виждаме ту „авторитета“, ту нервната героиня. Камерата се фокусира върху устата ѝ, за да подсили причинно-следствената връзка. Когато напуска кабинета, притеснена от конфронтацията, която разколебава статута ѝ на отличничка и примерна студентка, Жустин повръща топката косми, които е погълнала. Това (само)изяждане и връщане е онова, което „прави“ Жустин – тя е тяло-уста, което непрестанно поглъща и връща (себе си).⁸ Самата игра на близкия план и зрителната перспектива подчертава това – когато Жустин връща космите, ние гледаме в устата ѝ. В същото време я виждаме интимно близо, камерата е въвела зрителя в личното, ние вече „знаем“.

Невена Панова има чудесно изследване⁹ върху противопоставянето на чудовищното (некултурното, дивото в лицето на Полифем) и културното (в лицето на Одисей), което се спира на мотива за човекоядството в „Одисея“. За настоящия текст то е важно по две причини: изтъква пряката връзка между людоедството и некултурното и чрез питането „има ли шанс за Полифем“ задава тона на „усъмняването“ в еднозначното възприемане на чудовищното. Самата Дюкурно говори за избора си на теми именно в контекста на противопоставяне между културно (цивилизоващо, налагащо табу) начало и дивото, първично, животинското. В нейната трактовка на тези две начала у човека, идеята за другостта е изведена до крайност, за да се види доколко можем да тестваме границите на човешкото. Доколко изкушението да се отдадем на импулсите си, ни прави по-силни или по-слаби, ни

⁷ Макар да има свидетелства за зрители, които са губили съзнание по време на прожекцията, провокирани от канибалските сцени във филма. Според мен тази реакция е не толкова от яденето на човешко месо, колкото от идеята, че се случва някакво припознаване с Жустин.

⁸ В някои митологии темата за повръщането е в основата на космогонията (вж.: КЕМБЪЛ, Дж. *Героят с хиляди лица*. София: Елементи, 2017). Човекоядството като практика у примитивните народи е обслужвало вярването за поглъщането на силата и способностите на врага. Така човекоядството на Жустин е отново форма на преобразяване – тя става друга, приближава се повече към онова осъзнато себе си, което иска да бъде.

⁹ ПАНОВА, Н. Има ли шанс за Полифем? – В: *Семинарът за чудовището*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 23–52.

дава морално превъзходство или тъкмо обратното. Сестрата на Жустин (която знае какво ще се случи след ритуала на инициация и въпреки това кара сестра си да вкуса от месото) иска да изяви себе си като различна, но през цялото време старанията ѝ са насочени към намиране на начин да прикрие своята другост. Тя се мъчи всячески да бъде като другите, да се впише в нормата. Опитът ѝ се проваля – тя се отдава на глада, на животинското и престъпва най-важния закон – отнема човешки живот. Жустин, напротив, е показана като обикновена, желае да бъде обикновена, ала изборите ѝ я правят друга – вместо да нарани партньора си, тя се самонаранява.

Във финалните сцени на филма виждаме как майката¹⁰ се справя със своите импулси – тялото на бащата е цяла карта на тези усилия. Така темите за садистичното и мазохистичното не се изчерпват само с избора на име за главната героиня. Как се проектира Жустин на Сад във филма на Дюкурно? Може би най-съществената прилика между героините с еднакви имена е в опита за отстояване на моралното – Жустин от XVIII в. е издигнала в култ своята непорочност, а тази от XXI в. търси начин да я съхрани. Докато вкопчването в добродетелта е мазохистичен низ от изнасилвания и физически наранявания за Жустин на Сад, която отказва своята сексуалност, то за Дюкурно същата история на „пътя“ е ограничена до едно съществено пространство – тялото. Всички страдания и удоволствия са съсредоточени в него. Филмът непрестанно тества границите между телата, между своето тяло и чуждото – самото изяждане, вкусване на месото на другия е метафора за човешките взаимоотношения. Паралелите с Жустин на Сад са в преувеличената наивност, в подчертаната праволинейност, които, разбира се, са осмени от жаждата за сурово месо.

Струва ми се уместно да обърнем внимание на един феминистки прочит на Сад, за да продължим с интерпретацията на филма именно през перспективата на феминизма. Става дума за изследването на Анджела Картър, „Жената у Сад“, което носи подзаглавието „упражнение по културна история“.¹¹ За мен важното е именно акцентът върху контекстовото, върху идеята за история и континуитет. За

¹⁰ Майката е интересен образ за хода на нашата интерпретация. Тя е профил, сянка, осезаемо присъствие в желанието на сестрите да отхвърлят влиянието ѝ. Ала тя е по-скоро енигма, призрак, който подсилва чувството за обладаване във филма. Клеър Къхейн изследва именно този феномен в женската готика през инструментите на психоанализата – репресиращото присъствие на майката, чийто призрак тормози съзнанието на дъщерята: KAHANE, C. Gothic Mirrors and Feminine Identity. – *Centennial Review* (1980): pp. 43–64.

¹¹ CARTER, A. *The Sadeian woman: An exercise in cultural history*. London: Virago, 1979.

Картър от значение се оказва потенцията на преосмислянето – нещо, което се превръща в кредо в собствената ѝ творческа работа. А преосмислянето се базира на откриване на начини за преобръщане на статуквото, за „подмолно“ обръщане на реда, за взривяването му отвътре. Картър мисли порнографския дискурс у Сад като проява на или липса на власт и именно това определя половите роли (независимо какъв е биологичният пол на героя). Тя твърди, че „всяка свободна жена в несвободно общество ще е чудовище“¹² и „Сад създава музей от жени-чудовища“¹³. Следователно чудовищното е онова, което е способно да обърне знака на страдателния залог и да „освободи“ жената. Дюкурно по-скоро мисли чудовището като иманентно, като онази животинска, некултивирана сила у всеки един от нас, с която трябва да се научим да живеем.

Феминистката критика гледа на „Сурово“ като филм за овластяване на жената, извеждането ѝ от пасивния залог, за който Картър говори във връзка с Жустин на Сад. За мен по-скоро въпросът е езикова игра. Дотолкова, доколкото в повечето европейски езици има припокриване между думите за мъж и човек, оттам и човекоядството като бунт срещу патриархалното. Ако човекът е тъждествен на мъжа (вълните френски феминизъм от Бовоар насам търсят мястото на жената в това уравнение), то за жената остава да изпълни ролята на другия, запълвайки всички чудовищни, анормални и извън-редни функции на това понятие. За да промени реда чрез без-редие (това прави Анджела Картър в романите си), да „изяде“ реда – според „Сурово“. Жустин наистина подрива авторитети – тотално пренебрегва забраната да не яде месо, наложена като превенция от родителите ѝ, пренебрегва мнението на авторитетите (дори се съревновава със сестра си), в един момент дори успява да се опълчи и на студентите по-горен курс. Но най-вече тя излиза извън стереотипната пасивна женственост. Тя осъзнава желанията си и действа, за да ги задоволи. Жената, изяждаща мъжа в своя ексцес, е изведената до крайност овластена версия на това, което феминизма вижда като еманципаторски акт – през „езика“ на тялото и неговата (в)чувственост.

Но това не е единствената феминистка траектория във филма. За да продължим, се налага да въведем един паратекст – в интервю Дюкурно говори за влиянието на приказката на Шарл Перо „Синята брада“. Заради културните специфики на епохата, в която твори, приказките на Перо се открояват с ясна дидактична функция.¹⁴ *Moralité-*

¹² Ibid., p. 30.

¹³ Ibid., p. 29.

¹⁴ В. Шолце говори за статута на поуката в приказките на Перо, като изследва социо-културните фактори, влияещи върху структурата на разглежданата приказка: ШОЛЦЕ, В. Неразграничимото: чудовищно и

то на „Синята брада“, най-общо казано е, че любопитството на жената да знае (плътското, скритото, забраненото), дързостта ѝ да пристъпи волята на мъжа (господаря) попада винаги под санкцията на (патриархалната) норма.¹⁵ Във филма „Сурово“ съблазнената Жустин открива неподозирани тайни и се учи да владее силите, които произлизат от тях. Когато опитва сурово месо за първи път, тялото на героинята (неговият културен пласт) се покрива с рани. Тази свръх реакция е последвана от буквално обелване на кожата, което лесно бихме могли да прочетем като „смяна“ с първичното, дивото, извън-редното. Трансформацията на Жустин (подобно стадиите в промяната на вампира) е започнала и тъмните тонове и нощните сцени са тъкмо подхождащият екстериор.

Кулминационна за моя анализ на „Сурово“ е една сцена във филма, която събира всички обглеждани дотук ъгли на интерпретация – знаково това е сцената, в която Жустин танцува пред едно огледало.¹⁶ Героинята е сама и слуша музика с текст, говорещ за некрофилия. Докато танцува (съблазнява?), тя се вглежда в образа си, подканя го с ръце, целува го. Тази игра на (авто)еротично е отново оцветена в иронични краски (от фона на музикалния текст) – Жустин си слага червило, което размазва, когато се целува. За едни миг от фатална съблазнителка, тя започва да прилича на клоун. Когато е прекъсната, тя виновно трие остатъците от целувката – ето го белегът, който трябва да бъде скрит. В тази сцена камерата е обърната така, че зрителят играе ролята на огледалото¹⁷ – близките кадри на устата и езика на героинята изпълват зрителното поле. Облечената в роклята на сестра си Жустин вече е опитала от човешката плът и се е събудила за нейното изкушение. Превърнала се в изкусителка, тя започва да съблазнява и отвъд рефлексивната повърхност.

Докато метафората за огледалото и неговата измамна и изкушаваща повърхност се превръща в лайтмотив за целия филм „Сурово“ с неговите игри и „оголвания“ на техники и мотиви, все повече се оказва, че това „четене“ на филма се превръща само по себе си в една готическа игра. Разравянето на палимпсестното, разкриването на пласт подир друг пласт от значения и алюзии е мимикрия на лутането в подземните лабиринти на готическия замък.

човешко в „Малечко-Палечко“ на Шарл Перо. – В: *Семинарът за чудовището*, с. 108–131.

¹⁵ Анджела Картър също преработва сюжета на „Синята брада“ в авторската приказка „Кървавата стая“, част от сборника „Кървавата шапчица“ София: Сиела, 2015).

¹⁶ За образа (въобще, не само на огледалото) съм задължена на изследването: ТЕНЕВ, Д. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012.

¹⁷ Да не забравяме, че вампирът няма отражение.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

ЛЮЦКАНОВА-КОСТОВА, Р. *Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджеела Картер и Карсън Маккълърс*. София: Кралица Маб, 2019.

ПАНОВА, Н. Има ли шанс за Полифем? – В: *Семинарът за чудовището*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 23–52.

СПАСОВА, К. *Модерният мимесис: саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

ТЕНЕВ, Д. *Фикция и образ. Модели*. Пловдив: Жанет 45, 2012.

ШОЛЦЕ, В. Неразграничимото: чудовищно и човешко в „Малечко-Палечко“ на Шарл Перо. – В: *Семинарът за чудовището*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021. с. 108–131.

REFERENCES

CARTER, A. *The Sadeian woman: An exercise in cultural history*. London: Virago, 1979.

DE LEEUW, U. A kiss is the beginning of cannibalism: Julia Ducournau's *Raw* and *Bataille* Horror. In: *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal*, 7.2 (2020): pp. 215–228.

КАНАНЕ, С. Gothic Mirrors and Feminine Identity. In: *Centennial Review* (1980): pp. 43–64.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr, yestetika* [The Gothic Novel. Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorig [publ.], 2004.

LYUTSKANOVA-KOSTOVA, R. *Zheni i chudovishta. Novata zhenska gotika – Andzhela Kartar i Karsan Makkalars* [Women and Monsters. New Female Gothic – Angela Carter and Carson McCullers]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2019.

PANOVA, N. Ima li shans za Polifem? [Is there a chance for Polyphemus?]. In: *Seminarat za chudovishteto* [The Seminar for the Monster]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 2021. pp. 23–52.

SHOLTSE, V. Nerazgranichimoto: chudovishtno i choveshko v „Malechko-Palechko“ na Sharl Pero [The Undistinguishable: The Monstrous and the Humane in *Little Poucet* by Charles Perrault]. In: *Seminarat za chudovishteto* [The Seminar for the Monster]. St. Kliment Ohridski UP, 2021. pp. 108–131.

SPASOVA, K. *Moderniyat mimesis: samorefleksiyata v literaturata* [Modern Mimesis: Self-reflexivity in Literature]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 2021.

TENEV, D. *Fiktsiya i obraz. Modeli* [Fiction and Image. Models]. Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2012.

ФИЛМОГРАФИЯ

Изроди//Freaks. Реж. Тод Браунинг, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.

Сурово//Grave. Реж. Жулия Дюкурно, Petit Film, Rouge International, Frakas Productions и Ezekiel Film Production, 2016.

JULIA DUCOURNAU'S *RAW*: FEMALE GOTHIC ON FILM

Abstract. In 2020, Julia Ducournau received the prestigious Golden Palm Film Award for her latest film “Titan”. It provoked a number of ambiguous reactions, some of them in Bulgaria. Although her latest work repeatedly focuses on the woman and her experiences, Ducournau’s brave solutions and feminist themes are visible in the 2016 production entitled “Raw”. This debut film plays with roles and concepts, long established in cinema, of the passive position of women. Ducournau’s heroine literally and metaphorically “tastes” the blood of life. Justin’s story and the course of her ritual transformation allude to the Gothic tradition of representing the vampire. But while the classical gothic vampire feeds on his immortality (and sexuality) by feeding on the blood of his victims, Ducournau’s bloodthirsty heroine “drinks” her way to realization of one’s own pleasure and emotional maturity. The origin of Justin’s thirst is not insignificant – she inherits it from her mother. This article analyses the film “Raw” as a female reading of classical gothic imagery and the typification of the female character. *Keywords:* neogothic, film gothic, feminist criticism, cannibalism, vampirism

Ralitsa Lyutskanova, Dr.

ORCID ID: 0000-0003-1213-3209

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: lyutskanovaralitsa@gmail.com

Костантин Адирков, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ДВОЙНИЦИ И ИДЕНТИЧНОСТИ В НОВЕЛАТА „ПРИКЛЮЧЕНИЕ В НОВОГОДИШНАТА НОЩ“ НА Е. Т. А. ХОФМАН

Резюме. Статията обследва мита за двойника и неговите проявления в литературата. Фокусът ѝ е насочен върху новелата „Приключение в новогодишната нощ“ на Е. Т. А. Хофман. Последователно се проследяват фигурите на двойници в новелата и разколебаните азови идентичности на героите. Многообразието на аза и неговата разколебаност са разгледани през концепцията на Карл Густав Юнг за цялостната личност.

Ключови думи: литературен мит, двойник, Е. Т. А. Хофман, идентичност

Митът за двойника е един от най-популярните в световната литература. Откриваме го още в комедиите на Плавт (напр. „Менехмовците“), а по-късно и в тези на Шекспир („Комедия от грешки“). С времето митът преминава през различни преосмисляния и интерпретации, значенията му се обогатяват и усложняват. Така от физическите двойници на персонажите, които откриваме в пиесите на Плавт и Шекспир, постепенно се стига до усложняване и проблематизиране на мита, до появата на друг тип двойници. Раздвояването и удвояването се преместват на друга сцена – тази на човешката психика. Така екстериоризираният двойник (близнак), външната, добронамерена или враждебна на индивида фигура, отстъпва място на интериоризирания двойник, на вътрешната непозната, чужда, а в редица случаи и зла част от собствената му раздвоена личност. Едва ли е учудващо, че това своеобразно преосмисляне на мита за двойника настъпва през епохата на романтизма. С фокусирането върху чувствата и вътрешния свят на индивида, митът придобива нови конотации. Постепенно интересът се измества от външните, физически прояви на мита, към вътрешните. Започва да се обръща внимание на многоликата човешка психика и душевност, като така се предугаждат посоките на развитие на появилата се век по-късно психоанализа. Особено плодотворен се оказва двойникът за писателите романтици и по-специално немските такива.¹ Един от тях е и Ернст Теодор Ама-

¹ Повече за развитието на мита за двойника вж.: ФЕРНАНДЕС-БРАВО, Н.

деус Хофман. Хофман е от романтиците, в чиито творби често се появяват фигури на двойници. В тази връзка достатъчно е да споменем романите „Еликсирите на дявола“ (1815–1816) и „Житейските възгледи на котарака Мур“ (1819) или новелите „Музикалните страдания на капелмайстора Йоханес Крайслер“ (създ. 1810), „Златната делва“ (1814), „Приключение в новогодишната нощ“ (1815), „Игнац Денер“ (1816), „Пясъчният човек“ (1816), „Каменното сърце“ (1817), „Автомати“ (1819), „Малкият Цахес наречен Цинобър“ (1819), „Принцеса Брамбила“ (1820), „Госпожица дьо Скюдери“ (1820), „Близнаците“ (1821), „Повелителят на бълхите“ (1822) и др. В част от творбите си Хофман изобразява механични двойници, автомати, наподобяващи човека или човешкостта („Пясъчният човек“ и „Автомати“), в други физически двойници на героите („Близнаците“), в трети персонажи с двойствена същност („Госпожица дьо Скюдери“, „Малкият Цахес наречен Цинобър“, „Музикалните страдания на капелмайстора Йоханес Крайслер“, „Приключение в новогодишната нощ“).

Творбата, която ще разгледаме в настоящия текст е „Приключение в новогодишната нощ“ (*Die Abentheuer der Sylvester-Nacht*).² Известно е, че при създаването на новелата Хофман е бил инспириран от „Чудната история на Петер Шлемил“ (създ. 1813). Но ако оставим настрана заемките от текста на Шамисо (например изчезналият огледален образ, който препраща към загубената сянка на Петер Шлемил), заслужава да отбележим оригиналната и различна трактовка на мотива за двойника, която предлага Хофман.

Преди да пристъпим към анализа на творбата следва да направим някои уточнения около структурата на новелата. „Приключение в новогодишната нощ“ се състои от четири части, озаглавени по следния начин: „Любимата“, „Компанията в пивницата“, „Видения“ и „Историята на загубения огледален образ“. В последната част повествователят, т. нар. пътуващ ентузиаст, разказва историята на Еразмус Спикхер. В този сегмент от творбата на Хофман се долавя най-силно влиянието на новелата на Шамисо. Първите три части могат да бъдат разглеждани като своеобразно, защо не обезпокоително-странно, според дефиницията на Фройд, въведение към представената след това история. В

Двойникът. – В: *Речник на литературните митове*. София: Рива, 2007, с. 256–289.

² При анализа на произведението ще се позоваваме на следното издание: ХОФМАН, Е. Т. А. *Приключение в новогодишната нощ*. – В: *Избрани творби*. Том 2. Прев. Тодор Берберов, София: Народна култура, 1987, с. 240–274. Ще използваме и немския оригинал на творбата: HOFFMANN, E. T. A. *Die Abentheuer der Sylvester-Nacht*. – In: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Zweiter Theil. Bamberg: Kunz, 1819, p. 229–284. Всички по-нататъшни позовавания на новелата ще бъдат по тези издания.

случая избираме да използваме предложения от Миглена Николчина превод на понятието *das Unheimliche*³, тъй като смятаме, че най-пълно отговаря на чувствата и емоциите, които провокира появата на т. нар. „странни фигури“ в новелата.⁴ Известна светлина върху въпросните фигури хвърля т. нар. „Предисловие на издателя“, в което той, Ернст Теодор Амадеус Хофман, отбелязва, че предлага още една фантазия в маниера на Кало от дневника на пътуващия ентузиаст. Тук издателят подготвя читателя за странните фигури, които ще види в „далечното вълшебно царство“.⁵ В случая това, което ни вълнува е словосъчетанието „странни фигури“. В немския оригинал то фигурира по следния начин: „seltsame Gestalten“.⁶ Прилагателното „seltsame“ има следните значения: странен, причудлив, зловещ, необикновен и др. Малко по-надолу в текста го откриваме отново, в сходно словосъчетание. Издателят уверява читателя, че ще предаде част от „причудливите и главозамайващи неща“, които са се случили на ентузиаста.⁷ Тук словосъчетанието „Seltsames und Tolles begegnet“⁸ е преведено като „причудливи и главозамайващи неща“. И в двата случая значенията на прилагателното „seltsame“ гравитират около странното, необяснимото, необичайното. Това е и причината, поради която избираме да окачествим част от преживяванията, които будят ситуациите и героите в новелата именно като обезпокоително-странни, като тревожещи и вцепняващи индивиди.

Новелата завършва със своеобразен епilog: „Постскрипtum на пътуващия ентузиаст“, в който ентузиаста отправя своето интимно, но и мрачно обръщение към издателя.

При предстоящия анализ на „Приключение в новогодишната нощ“ ще се фокусираме върху част от фигурите на двойниците в новелата, като ще разгледаме преди всичко втората подчаст на творбата, а именно „Компанията в пивницата“. Във фокуса на вниманието ни ще попаднат фигурите на продалия сянката си Петер Шлемил, далият на изкустителката Джулиета своя огледален образ Еразмус Спикхер и ентузиазираният разказвач, който се появява в кръчмата разтревожен, без

³ Преводът на понятието *das Unheimliche* е проблематичен, дотолкова, доколкото винаги част от значението остава отвън. Сред редицата предложени варианти за превод на думата, най-сполучливи са „обезпокоително-странното“, „изродното“ и „ужасяващото“. Повече за преводите на *das Unheimliche* вж.: СПАСОВА, К., КАЛИНОВА, М. Преводически безпокойства около *das Unheimliche* (филологическа бележка). – *Литературен вестник*, год. 22, бр. 34, 23-29.10.2013, с. 1-2.

⁴ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 240.

⁵ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 240.

⁶ НОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 231.

⁷ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 240.

⁸ НОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 232.

шапка и палто. Имаме основания да смятаме, че своеобразната сделка, която сключва ентусиастът е уплътнена посредством бокалът с пунш, който неговата някогашна любима Юлие му поднася да изпие на приема у съдебния съветник. Едва ли е учудващо, ако кажем, че всеки един от трите посочени по-горе персонажа е сключил сделка с дявола, с която е целял да получи нещо, в замяна на което се е разделил с нещо свое, с част от себе си. В случая на Шлемил това е сянката, а при този на Спикхер – огледалния образ. Но ентусиастът също е загубил нещо или най-малкото нещо в него се е променило. В случая показателна е почудата му, когато се оглежда в огледалото в хотела (частта „Видения“). След приема у съветника и приключението с двамата странници в кръчмата образът на ентусиаста се е изменил до неузнаваемост, дотолкова, че първоначално не може дори сам да се познае. Подобно на Шлемил и Спикхер, и той има колебания по отношение на своята идентичност. На това обаче ще се спрем малко по-късно. Преди това ще резюмираме приключенията, през които преминава ентусиаста, преди да стигне до пивницата.

Новелата започва с неговото излизане на улицата в новогодишната нощ. Коледа празници благоприятстват за обострянето на минорното му настроение, което е и причината да не ги харесва. Освен това дяволът всеки път му „приготвя по някоя съвсем особена празнична изненада“⁹ И този път не се различава от останалите. Ентусиастът отива на приема в дома на съдебния съветник, където за негова почуда среща някогашната си любима, Юлие, към която не е спирал да изпитва силни чувства. Следва изпълнението на Бергер на рояла, което привнася на случката фантастичен колорит, отваряйки сякаш пространството за фантастичното.¹⁰ Ентусиастът е като опиянен. Юлие е предразположена към него, като му поднася да изпие бокал с пунш. Това отново опиянява разказвача. Накрая той неусетно се озовава заедно с нея седнал на канапето в съседния кабинет. Тогава при

⁹ Вж.: ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 241. Срв.: „jedesmal ein ganz besonderes Feststück auf“. HOFFMANN, E. T. A. Цит. съч., с. 234. Прилагателното „besondere“ носи следните значения: специално, необичайно, изключително. Всички те, по един или друг начин кореспондират с обезпокоително-странното.

¹⁰ Ентусиастът изпитва известни колебания по отношение на това дали случилото се е действително или е сън, илюзия. Това колебание ни дава основание да окачествим случката като фантастична. В случая се позоваваме на определението на фантастичното, което дава Цветан Тодоров: „Фантастичното – това е колебанието, изпитано от човек, който познава само естествените закони, щом се изправи пред привидно свръхестествено събитие [...]. Има странно събитие, което можем да обясним по два начина – с естествени и свръхестествени причини. Възможността за колебание между двата вида причини създава фантастичния ефект“ (ТОДОРОВ, Ц. *Въведение във фантастичната литература*. Прев. Кр. Кавалджиев, София: Сема РИШ, 2009, с. 25).

тях се появява съпругът ѝ. Когато разбира, че тя е женена, ентузиастът, съкрушен и ядосан, напуска празненството и се втурва навън. В желанието си да тушира тягостните мисли той отива в една пивница. След него в пивницата неочаквано влиза „някакъв строен дългоран“, който се промъква „по съвсем особен начин покрай стената“ и сяда срещу ентузиаста.¹¹ Впечатление правят както външният вид на новодошлия, така и движенията му. Но по-важното е друго, при последвалия разговор думите на непознатия постепенно изпълват разказвача със „странно чувство“, сходно до това, което поражда обезпокоително-странното, ако се придържаме към дефиницията на Фройд: „Всеки въпрос замисляше още пред устните ми: ала пред мен се надигаше някакъв предусет, струваше ми се, че не само често бях виждал този човек, но и че той не веднъж бе възниквал пред мисления ми взор.“¹² Ентузиастът е озадачен от странното усещане, че и преди това е виждал въпросната личност, но не може да си обясни как се е случило това. Недоумението, което героят изпитва от това особено *déjà-vu* и безпокойството, което поражда изненадващата поява на странника отговарят на усещанията, с които Фройд свързва *das Unheimliche*.

Междувременно в пивницата идва друг странник, който с влизането си моли да закрийт огледалото. Особеното при новия посетител е, че външният му вид неколкостранно мени своя облик. Разказвачът му предлага енифие от лъснатата си до огледално кутийка, но дребосъкът го моли да махне „това противно огледало“. В този случай отново наблюдаваме появата на обезпокоително-странното, което в интерес на истината присъства и в редица други места от новелата: „В гласа му имаше нещо страховито и когато го мярнах с удивление, видях ми се съвсем друг. Дребосъкът беше дошъл в пивницата с младежки, добряшки лик, а сега в мен се бе вторачило смъртнобледото повехнало, сбръчкано лице на старец с кухи очи.“¹³ Тук отново имаме дума, кореспондираща с *das Unheimliche* и това е „Entsetzliches“¹⁴, преведена в случая като „страховито“. Ето и още един пример по отношение на обезпокоително-странното: „[...] някакъв вледеняващ поток минаваше през косата ми и се впускаше по гърба всеки път, когато ясно забелязвах, че погледът му като че ли се отправяше навън из две различни лица [...]“¹⁵ Самата идея, че е възможно погледът на човек да се отправя „навън из две различни лица“ вече предполага двойственост. Предполага съжителството на две различни личности в един и същи човек, което е признак за смущения в идентичността. Проблемите свързани със сму-

¹¹ Вж.: ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 247.

¹² Пак там.

¹³ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 249.

¹⁴ HOFFMANN, E. T. A. Цит. съч., с. 246.

¹⁵ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 249.

щения в идентичността, както отбелязва Масимо Фусило¹⁶, са важни за представителите на берлинския романтизъм, към които принадлежат Шамисо и Хофман. Това обяснява и честата употреба на мотива за двойника у Хофман.

Въпреки характерите и физически особености на всеки един от тримата посетители в пивницата, у тях сякаш има нещо общо, което ги сближава и това е сходната им съдба – по един или друг начин и тримата са низвергнати от обществото. Ето какво отбелязва в тази връзка пътуващият ентузиаст: „В маскираната игра на земния живот съкровеният дух често поглежда със святащи очи през маската навън, като разпознава сродното, и може би така се случва, че ние, тримата чудати мъже в избата, също така взаимно се бяхме разгледали и разпознали. Нашата беседа премина в онзи хумор, който изхожда само от някоя дълбоко, смъртно уязвена душа.“¹⁷ Изглежда всеки един от тях е изгубил по нещо свое, част от своето Аз и онова, което е изгубил го е превърнало в друг, в неразпознаваем, както за себе си, така и за останалите представители на обществото. И сега те се скитат в отчаян опит да открият онова, което са изгубили. В цялата тази работа, разбира се, пръст отново има дяволът: „Колко ли съкове е забил дяволът, отбелязва пътуващият ентузиаст, навсякъде за нас, в стените на стаите, в беседките, сред розовите храсти, та мимоходом да оставяме закачено по нещичко от нашето скъпо Аз. По този начин, уважаеми, всички ние, изглежда, вече сме загубили вече едно или друго, така например в тази нощ аз се лиших от шапката и палтото си.“¹⁸ По-горното изречение е особено любопитно и позволява да разглеждаме сянката, огледалния образ, а също така шапката и палтото на повествователя като части от въпросното „скъпо Аз“, които са били изгубени. Сякаш Азът се състои от множество идентичности, които се наслагват една върху друга, а дяволът, по думите на ентузиаста, е поставил навсякъде своите гвоздеи, чрез които постоянно закача по някоя от тях, редуцирайки многообразието от идентичности на Аза. Това образно казано, изгубване на идентичности на Аза, възпира постигането на цялостната личност (Self), съгласуваното цяло, обединяващо съзнаваното и несъзнаваното у човека, за което говори Карл Густав Юнг. Сянката и огледалният образ представляват Азови идентичности, които в символичен план могат да бъдат мислени като атрибути на човешкото, на човешкостта, каквито например са шапката и палтото. Поради това ентузиастият разказвач отбелязва, че без шапката и палтото си, вероятно се е сторил странен на хората в пивницата. Шапката и палтото се явяват социален дрескод, който е общоприет от останалите представители на

¹⁶ ФУСИЛО, М. Сенки и двойници. – *Литературен вестник*, год. 19, бр. 38-39, 2-8.12.2009, с. 9.

¹⁷ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 249.

¹⁸ Пак там.

общността, към която принадлежи и разказвачът. Носенето им е наложено и от студеното време, поради това няма нищо странно в пивницата да влезе човек със шапка и палто. По друг начин обаче стои въпросът, когато в пивницата влезе човек без шапка и плато, още повече когато навън е студено и времето налага той да бъде топло облечен. Това предизвиква у останалите посетители в пивницата почуда, поради това те намират ентусиасти за „доста странен“, както самият той отбелязва, дори чудноват, каквито посвоему са дългоранът и дребосъкът. Всеки от тях е странен по особен, различен начин. В основата на тяхната странност обаче стои нещо общо. И тримата са изгубили някаква част от своето Аз и това е причината за тяхната близост. Макар и различни на външен вид, те си приличат, те са своеобразни братя и това, по което си приличат е същото онова нещо, което ги различава от останалите хора, било то в пивницата или изобщо и това е статутът им на декласирани индивиди.

Тримата са преживели странни и причудливи случки, следвайки повика на своите, потискани до преди това пориви, но в опита си да реализират желанията си, вместо да обогатят идентичността си, те са изгубили част от нея. В символичен план сделките, които сключват персонажите са коствали това те да се разделят с атрибут, присъщ на живите същества и в частност на човека, атрибут, който социализира индивида в обществото и го оразличава като такъв, при изчезването на който той бива низвергнат от социума. Такива символични атрибути в случая с Шлемил и Спикхер са сянката и огледалният образ. Те са служили като един вид разпознавателни маркери на човека, поради това след изчезването им, самоличността на последния е станала разколебана, човешкостта му е била отнета, неговите социални контури са размити, той се превърща в неразпознаваем, в някой друг, в своеобразна сянка на изчезналата част от своето Аз или в огледален образ на същото. Порадоксално изгубилите своите сянка и огледален образ Шлемил и Спикхер, се превръщат в един вид сянка и огледален образ на сянката и огледалния образ, които вече са изгубили. При тези случаи можем да говорим за разколебаност в познавателните способности на Аза, за нарушаване на сигурността, която е пораждало по-ранното убеждение „Това съм аз“ и която е била заменена с екзистенциалната несигурност, към която препраща въпросът „Кой съм аз?“. Тази колебливост идва от символичното, но имащо физически измерения изчезване на сянката и огледалния образ. В случая те могат да бъдат видяни като ориентири, очертаващи чисто физически пределите на собственото Аз, разграничаващи го от тези на другите. Виждайки се в огледалото, човекът може да познае и след това да разграничи своето Аз от тези на останалите. Но при липсата на огледален образ такова разпознаване се оказва невъзможно. Сянката и огледалният образ се смятат за присъщи на хората, като в новела-

та се набляга на това, че изчезването им е признак за нещо нередно, непристойно, което е сторил човекът. Хората без сянка и огледален образ са чудновати и странни. Те са изпаднали от обществото. Превърнали са се в бродещи сенки и огледални образи.

Частта от Аза, която е изчезнала предизвиква възприятини смущения и личностни колебания у индивида, които налагат необходимостта от търсене на загубения Азов компонент. Поради това Еразмус Спикхер тръгва по широкия свят в търсене на огледалния образ, който е загубил. И тук новелата на Хофман поставя един съществен въпрос: възможно ли е загубената цялост на Аза да бъде възстановена и индивидът да постигне абсолютно щастие. Възможно ли е, ако допълним въпроса, окончателното постигане на цялостната личност и реализирането на така мечтания „Райски проект“, каквото е и заглавието на сборника със есета на юнгианския аналитик Джеймс Холис. Или човекът е обречен на непрестанно лутане и търсене, в опита си за реализиране на този проект, до който сякаш често се доближава и който постоянно му се изплъзва? Част от отговора на този въпрос можем да търсим в „Постскриптум на пътуващия ентузиаст“ и по-конкретно в следното изречение: Ти виждаш, мили мои Теодор Амадеус Хофман, че извънредно често някаква чужда, тъмна сила видимо се намесва в моя живот и препречва пътя ми с необикновено странни фигури, като ме лишава с измама от най-хубавите съновидения.¹⁹

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

СПАСОВА, К., КАЛИНОВА, М. Преводачески безпокойства около *das Unheimliche* (филологическа бележка). – *Литературен вестник*, год. 22, бр. 34, 23-29.10.2013, с. 1–2.

ТОДОРОВ, Ц. *Въведение във фантастичната литература*. Прев. Красимир Кавалджиев. София: Сема РШ, 2009.

ФЕРНАНДЕС-БРАВО, Н. Двойникът. – В: *Речник на литературните митове*. Ред. Пиер Брюнел. Прев. от фр. Нина Венова и др., София: Рива, 2007, с. 256–289.

ФУСИЛО, М. Сенки и двойници. – *Литературен вестник*, год. 19, бр. 38-39, 2-8.12.2009, с. 9, 12–13.

ХОЛИС, Д. *Райският проект. В търсене на Магическия Друг*. Прев. Гергана Манолова, София: Лече Артис, 2015.

ХОФМАН, Е. Т. А. *Избрани творби*. Том 2. Прев. Тодор Берберов, София: Народна култура, 1987.

ЮНГ, К. Г. *Избрано*. Т. 1. Плевен: Евразия-Абагар, 1993.

¹⁹ ХОФМАН, Е. Т. А. Цит. съч., с. 273–274.

REFERENCES

- FERNANDES-BRAVO, N. & N. VIDENOVA (trans.). Dvoynikat [The Double]. In: P. BRYNEL (ed.). *Rechnik na literaturnite mitove* [Dictionary of Literary Myths]. Sofia: Riva [publ.], 2007, pp. 256–289.
- FUSILO, M. Senki i dvoynitsi [Shadows and Doubles.] In: *Literaturen vestnik*, no. 38-39, 2009, pp. 9, 12–13.
- HOFFMANN E. T. A. Die Abentheuer der Sylvester-Nacht. In: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Zweiter Theil. Bamberg: Kunz, 1819, pp. 229–284
- HOFFMANN, E. T. A. & T. BERBEROV (trans.). *Izbrani tvorbi* [Selected Works]. Vol. 2. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1987.
- HOLLIS. D. & G. MANOLOVA (trans.). *Rayskiyat projekt. V tarsene na Magicheskiya Drug* [The Eden Project: In Search of the Magical Other]. Sofia: Lege Artis [publ.], 2015.
- SPASSOVA, K., KALINOVA, M. Prevodacheski bezpokoystva okolo das Unheimliche (filologicheska belezhka) [Translational concerns about das Unheimliche (philological notes)]. In: *Literaturen vestnik*, no. 34, 2013, pp. 1–2.
- TODOROV, T. & K. KAVALDZHIEV (trans.). *Vavedenie vav fantastichnata literatura* [The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre]. Sofia: Sema RSh [publ.], 2009.
- JUNG. K. G. *Izbrano* [Selected], Vol. 1. Pleven: Evrazia-Abagar [publ.], 1993.

DOUBLES AND IDENTITIES IN E. T. A. HOFFMANN'S NOVELLA "ADVENTURE ON NEW YEAR'S EVE"

Abstract. The article explores the myth of the double and its manifestations in literature. The focus is on the novella "Adventure on New Year's Eve" by E. T. A. Hoffman. The figures of doppelgängers in the novel and the wavering ego identities of the characters are consistently traced. The multiplicity of the self and its vacillation are examined through Carl Gustav Jung's concept of total personality.
Keywords: literary myth, double, E. T. A. Hoffmann, identity

Kostantin Adirkov, PhD

Sofia University St. Kliment Ohridski,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
E-mail: kostantin.adirkov@gmail.com

Николай Аретов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

ПРЕВОДИТЕ НА „СТРАХОВИТИ“ ТВОРБИ ОТ СРЕДАТА НА XIX ВЕК

Резюме. Статията разглежда един цикъл преводни „страховити“ творби, групирани около „Магнетизм и душеборци“ (1856) от Едгар По, появили се в периодични издания след края на Кримската война (1853–1856), дело на книжовници като Тодор Шишков, Ст. С. Бобчев, Константин Фотинов, Христо Ваклидов, Никола Михайловски, Димитър Блъсков, Пандели Кисимов и др. Тези текстове съответстват на един постоянен интерес на човека към страшното и свръхестественото, който има своите по-стари книжовни и фолклорни (устни) прояви, но в средата на XIX в. получава нови форми на изява в книжнината. В тази посока са потърсени сходствата на тези изяви с жанра на готическия роман. Маркирани са някои трансформации на българска почва, на първо място изместването на антикатолическите настроения от антигръцки, както и връзките на „страховитите“ творби с оригиналната белетристика.

Ключови думи: преводи, „страховити“ творби, готически роман, българска белетристика

Сравнителното литературознание отдавна си задава въпроси кои явления са необходими за развитието на една литература и доколко. Проблемът е стар, до голяма степен демодирани, всички негови елементи са проблематизирани – национална литература, развитие, необходимост... И все пак, забелязва се някаква повторителност и широко разпространение на различни значими явления, което провокира към търсене на обяснение. Най-ясно изглежда свързването на тези явления с някакви външни въздействия, литературни, културни, социални. Литературните и културните въздействия най-често се осъществяват чрез преводи, които стават съществена част от възприемащата култура. И това е известно отдавна, в български контекст то е осмислено и формулирано още от Стефан Минчев в началото на миналия век.¹

¹ МИНЧЕВ, СТ. *Из историята на българския роман. Опит за литературно-исторически наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до Освободителната война – 1877 г.* София: б. м., 1908; МИНЧЕВ, СТ. *Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения.* – В: СБНУ, т. 26, 1912.

Подобен кръг от въпроси може да бъде очертан и около готическия роман, нещо анализиран от Огнян Ковачев. Например: Съществуват ли аналогични явления в българската литература и ако съществуват – кога? Имат ли те връзка с „готическия канон“, имат ли някакви общи причини (литературни и нелитературни) за възникването си? Може ли да се предположи, че „готическото“ в най-широкия смисъл на това понятие е елемент от някакво по-глобално развитие (на голямата общност на европейската култура) и в българската култура в частност, доколко този елемент е задължителен и доколко въздейства върху по-късни текстове и явления? Доколко местните варианти на готическия роман предполагат наличието на предходни явления и доколко преводите могат да компенсират тяхното отсъствие. И така нататък, въпросите могат да бъдат продължени.

Част от особеностите, характерни за готическия роман, които Ковачев обобщава са: насочването към свръхестественото и страшното (което при Ковачев има отношение към възвишеното), към тайнственото, към ситуирането на събитията в някаква различна от обичайната за епохата екзотична среда (недатирано точно минало с неговите замъци и подземия, Италия, Ориента), към представяне на злото и, по правило, към обвързването му с католическото духовенство и т. н.

В различни комбинации част от тези особености могат да се открият първо в превеждани на български текстове, а след това – и в оригинални. Вероятно поне на два пъти – първо в средата на XIX в. и следващите десетилетия, след това при т. нар. „диабололизъм“ от 20-те години, който има отношение по-скоро към по-нови рефлексии на „готическото“. Възможно е да се потърсят и по-късни текстове и явления, имащи някакво отношение към „готическото“, например в криминалните романи и фентъзи. Тук ще маркирам най-ранното явление в следсредновековната книжнина, при което може да се търсят някакви връзки и аналогии с готическия роман.

Първата творба от този тип, появила се на български, като че ли има и сравнително по-ясна връзка с жанра – това е „Остров Борнголъм“ (1854) от Николай Карамзин, превод Тодор Шишков. Връзката на източника с „готическото“ е коментирана в руски контекст². Българският ѝ вариант остава недовършен и така спестява на читателите разкриването на „готическата“ тайна, а и текстът все още стои изолиран, особено на фона на това, което се случва две-три години по-късно. Карамзин е

² Вж. напр.: ВАЦУРО, В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина „Остров Борнголъм“. – В: XVIII век. Сб. 8: *Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века*. Ленинград: Изд. Академии наук, 1969, с. 8–51; SIMPSON, M. *The Russian Gothic Novel and its British Antecedents*. Columbus, Ohio: Slavica, 1986; МАНОЛАКЕВ, ХР. *Между образа и четенето. Руската преводна белетристика през Българското възрождане*. София: Кралица Маб, 1996.

автор със значителен принос към представянето на европейската литература на Просвещението, а и на Сантиментализма (Л. Стърн) пред руската публика,³ а чрез нея и достига до българските читатели.

Тогава, след края на Кримската война (1853–1856) в преводната книжнина, преди всичко в периодичния печат се появява един цикъл „страховити“ творби, групирани около „Магнетизм и душеборци“ (1856) от Едгар По, превод отново Т. Шишков. Към този цикъл могат да се отнесат още „Опасност на въображението“ (1856), като преводач от френски е посочен непознатия Г. К. Пшиловский; „Светлоє Въскрєсение или Великден“ (1859) – руска преработка на „коледна песен“ от Дикенс,⁴ петнадесетина години по-късно творбата излиза в нов превод под заглавие „Нощ срещу Рождество“ (1870); „Нещо за привиденията. От В. А. Жуковскаго“ (1858), превод Иван Манафов; „Привидения“ (1860), превод В. Друмев и др., отпечатани се по страниците на представителното за периода ново списание „Български книжици“ през 1859 и 1860 г. Към тях може да се прибави „Глад на кораб. Морский разказ Дикенса“ (1860), който не е от Дикенс, не е и напълно „готически“, но представя екстремна ситуация, която може да бъде определена като „страховита“.

На българска почва разказите на Едгар По изпреварват поезията му и проникват в периодичния печат още в средата на XIX в. чрез „Магнетизм и душеборци“ (1856). Това е и първият текст на Е. По на български език, заглавието е променено, текстът отпраща към разказа „Истината в случая с господин Валдемар“ („The Facts in the Case of M. Valdemar“). Той принадлежи към характерния за По жанр „фикционална ученост“. Преводачът Т. Н. Шишков посочва не само автора – „Хедгар Пое“, но и източника – „Из 637 брой на дневника „Босфор Телеграф“ – цариградско гръцкоезично периодично издание, където заглавието е сменено.⁵ Вероятно българският превод следва своя източник както по отношение на заглавието, така и на съкращенията в текста.

³ СТАРЧЕВСКИЙ, А. В. *Николай Михайлович Карамзин: жизнь и деятельность*. Москва: Кучково Поле Связь эпох, 2016 [1-во изд. СПб, 1849]; ОСЕТРОВ, Е. И. *Три жизни Карамзина. Роман-исследование*. Москва: Московский рабочий, 1989; САПЧЕНКО, Л. А. *Н. М. Карамзин в русском общественном и литературном сознании середине и второй половине XIX века*. Ульяновск: УлГПУ, 2013.

⁴ За него вж.: ТРЕНДАФИЛОВ, В. Дебютът Дикенс: начална рецепция на английския автор и на творчеството му в България. – *LiterNet*, № 7 (80), 02.07.2006: <https://litenet.bg/publish8/vtrendafilov/debiuty.htm>; ТРЕНДАФИЛОВ, В. *Употребите на британския ментор: Рецепцията на Чарлс Дикенс в България*. София: Колибри, 2015.

⁵ Вж.: АРЕТОВ, Н. Първите два български превода на По и техният контекст. – В: *Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*. Научни трудове. Том 57, кн. 1, Сб. Б. Пловдив, 2019, с. 173–188.

По това време познатият Тодор Шишков (1833–1896) е в началото на своя път като книжовник, той е учител в Стара Загора (1856–1861) и още не е публикувал отделна книга. По-късно ще учи в Париж и Прага и ще публикува граматика, история, „Елементарна словесност в два курса“ (1873), преводни и побългарени творби, както и свои литературни опити.

„Магнетизм и душеборци“ е, струва ми се, първият, а и най-представителният от групата „страховити“ преводни текстове, отнасящи се към страха и ужаса и появили се на български в средата на XIX в. Техните сюжети са свързани както с опити да се надникне отвъд достъпното за сетивата, така и със зловещи фигури на злодеи и плашещи организации като Инквизицията. От една страна, тези текстове съответстват на един постоянен интерес на човека към страшното, който, разбира се, има своите по-стари книжовни и фолклорни (устни) прояви, но в средата на XIX в. получава нови форми на изява в книжнината.

От друга страна, представяните явления и събития в чуждите текстове могат да бъдат напълно неутрални в политически план, както е при Е. По, а могат и да са ангажирани с някакви политически (в най-общия смисъл на думата) идеи, най-често демонизиране на Инквизицията от нейните жертви и противници. На българска почва тези идеи могат да бъдат запазени, а могат да бъдат и трансформирани в някаква посока. Така противоинквизиторските преводни текстове, появили се в разгара на църковната разпра на българите с Вселенската патриаршия, получават не само антикатолически (антиуниатски), но и антипатриархистки, дори антигръцки асоциации. Същевременно те предлагат и изразни средства, с които антигръцките и антивизантийските внушения са въвеждани в оригиналната българска литература от епохата, а и по-късно.

Скоро след „Магнетизм и душеборците“ в „Цариградски вестник“ се появява друга преводна творба, която по противоположен начин подхожда към тайнственото и свръхестественото. Това е „Опасност на въображението“ (1856). Авторът на оригинала не е известен, като преводач от френски е посочен Г. К. Пшиловский.

Вторият български превод на разказ на Е. А. По е публикуван двадесетина години по-късно – „Седянка с една мумия“ (1874). Той е представен като „Приказчица от Ив. Ев. Гешова“, а бележка под линия пояснява „Прочетена, наместо сказка, в Пловдивското читалище, на 26 октомври, 1874“. Друга бележка (с. 674) разкрива източника: „В описанието както на мумията, тъй и на съживяването ѝ, съчинителът ся е служил с подробности, зети из една повест в Tales of Mystery and Imagination на американски писател Edgard (sic.) Allan Poe.“⁶ Има се предвид „Раз-

⁶ Цитираното в текста заглавие на сборник не е на автора. То се появява

говор с мумия“ (*Some Words with a Mummy*, 1845) – един от популярните разкази на По. И този текст следва жанровия модел на „фикционалната ученост“, като масирано въвежда в него пародийни елементи.⁷

Една друга сходна група преводни творби е свързана с Испания (и Португалия) и Инквизицията. Интересът на преводната литература към този регион започва с една френска преработка на новела от Сервантес, превод на Хр. Ваклидов – „Внукът на господин Санча“ (1859), но вниманието бързо се насочва към „страховитите“ дела на Инквизицията.

Едва ли може да има съмнение, че интересът към Инквизицията, който определя присъствието на испанските сюжети, е свързан с актуалния по това време у нас църковен въпрос, че българинът от епохата свързва злодеянията на католическите фанатици с действията на православната Цариградска патриаршия. Актуалното преосмисляне на чуждите творби продължава, допълнено от интереса към сензационния сюжет, често съдържащ „страховити“ моменти.

Антиинквизиционни и антикатолически настроения се откриват още в един фрагмент в списанието на К. Фотинов – „Благороден и священоизтезател“ (1846). Но същинският цикъл страховити антиинквизиционни творби започва с откъс от „Тайностити на Священното Испитание и на различни други тайни дружества в Испания с исторически забележавания. Списано на французски от М. В. Фереала. Превод от гръцки“ (1860). Преводачът не е установен, а преводът остава недовършен. М. Стоянов предполага⁸, че преводачът е Никола Михайловски, който петнадесет години по-късно превежда романа. Но в двата текста (от 1860 и от 1875 г.) има съществени различия. В една критическа рецензия за И. П. Липранди от 1869 г. Л. Каравелов подхвърля нещо за превод на Ил. Блъсков, който, според бележките към съчиненията му, останал непубликуван.⁹

Това е приключенски роман с ясно прокарана тенденция срещу Инквизицията, по същество – и против католицизма – и в това вероят-

за първи път в илюстрирано издание публикувано от Vizetelly & Clarke (London) през 1852 г. Книгата има много издания, а заглавието и подборът (или част от включените текстове) са използвани многократно в ранните британски сборници с творби на Е. По, както и в американски издания. Точното заглавие е „Tales of mystery, imagination, & humour; and poems. By Edgar Allan Poe. Illustrated with twenty-six engravings on wood“.

⁷ Вж. българския текст в: АРЕТОВ, Н. Една мумия коментира Българското възраждане. Непозната адаптация на Едгар По от 1874 г. – *Литературна мисъл*, 2009, № 2, с. 65–76. [Приложение: Седянка с една мумия. Приказчица от Ив. Е. Гешов].

⁸ СТОЯНОВ, М. *Българска възрожденска книжнина. Аналитичен репертоар*. Т. 1. София: НБКМ, 1957, 247.

⁹ КАРАВЕЛОВ, Л. *Събрани съчинения*. Т. 6. София: Български писател, 1985, с. 136; 518.

но се крие основната причина той да бъде преведен у нас през 1860 г., когато униатите имат своите успехи. Може би сходни причини са довели и до гръцкия превод. В един по-общ план романът може да се възприеме и като критика на институционализираната църква и така да попадне в контекста на борбата срещу Вселенската патриаршия.

Петнадесет години по-късно Н. Михайловски превежда първата част на същия роман под заглавие „Тайните на Инквизицията. От В. Д. Фереаля. Със забележки от М. де Куендиаса“ (I ч. 1875, II ч. 1877). Неслучайно тук още на заглавната страница са посочени бележките – те не само заемат значителна част от обема, но и са органическа част от романа и неговите внушения. Името на автора (Victor de Féréal) е псевдоним на Mme de Suberwick, а книгата, преведена на гръцки през 1849 г., е преиздавана и в края на XX в. на френски, испански, английски.

„Противокатолическата“ тема продължава в два текста на Д. Е. Я. (Бисеров) – историко-публицистичната статия „Испанска инквизиция“ и илюстриращия я разказ „Auto-da-fe в Лисабон“.

Сюжетите с интиинквизиционни и антикатолически настроения продължават с „Беатриче Ченчи, или невинно заклана мома. Истинска италианска повест“ (1867) от Франческо Доменико Гвераци, превод Д. Блъсков; „Варвара Убрихт, калугерица в Краков. Истинска повест, написана по полски от И. К. Превел от румънски П. Кисимов“ (1873) от Ладислав Кулчински.

През 70-те години на XIX в. излизат още няколко творби, които имат отношение към „готическото“. В списание „Читалище“ през 1875 г. се печата неподписан превод на романа „Павлина“ от Александър Дюма-баща. Известно е, че преводът е дело на Ст. Бобчев. Романът остава недовършен.¹⁰ „Павлина“ е адаптация на „Граф Орас. Павлина“ (Le compte Horace. Pauline VII). Романът е публикуван през 1837 г., а по-късно е драматизиран и поставен на сцената на Théâtre Historique подобно на много други белетристични произведения на плодовития автор. Според някои изследователи сюжетът отвежда към „Монахът“ на Матю Грегори Луис – една класическа за готически роман творба.¹¹

„Граф Орас“ е един от ранните романи на Дюма, останали в сянката на знаменитите му по-късни произведения. Тук, както и в другите му произведения от онова време, увлекателният сюжет не доминира така категорично над типичните за високия романтизъм идеи и мотиви. Героят, дал името на романа, е подчертано байроничен тип и това

¹⁰ Вж.: АРЕТОВ, Н. Младият литератор С. С. Бобчев. Прозаични опити. – *Дзяло*, IX, 2021, № 19: http://www.abcdar.com/magazine/XIX/Dzl_2021_br19_05_Nikolai_Aretov_S_S_Bobchev.pdf.

¹¹ Вж.: МИНКОВА, Л. Този толкова желан, толкова опасен роман. Популярните романи в преводната литература на Българското възрождане. – *Литературна мисъл*, XXXIII, 1991, № 10, с. 60–95.

открито е заявено чрез множество препратки в текста; той е противоречив, драматичен, загадъчен, обгърнат от плаща на мировата скръб. Типично романтична е и повествователната структура, която смело се отказва от хронологическата последователност и свободно се връща към различни епизоди от миналото, които постепенно хвърлят светлина върху необикновената, дори демонична любов на Орас и невинната Полин. Частичното публикуване на романа на български език, останало недовършено по нелитературни причини, лишава читателя от окончателното разгадаване на загадката, а и сякаш насочва към едно по-сентиментално възприемане на творбата, което не е чуждо на духа на Българското възрождане. Но причината едва ли е у Бобчев, едва ли може да се твърди, че той съзнателно адаптира романа. Напротив, българският преводач доста точно и без сериозни съкращения превежда творбата на Дюма и съумява да потопи читателите в автентичната ѝ атмосфера.

Изследователите отдавна са забелязали присъствието на „страховити“ („сензационни“) елементи в първите оригинални повести, на първо място в „Нещастна фамилия“ (1860) на Васил Друмев, но и на творби на Л. Каравелов, В. Попович, Ил. Блъсков, ако останем в рамките на десетилетията преди Освобождението. Те се появяват практически по същото време, по-точно само няколко години по-късно от споменатите преводи, като кръгът от възможните образци и източници на въздействие разбира се е по-широк и включва „Скитникът евреин“ Й. Сю и други популярни романи от това време. При Друмев връзката като че ли е най-ясна. От 13 книжка на „Български книжици“ започва да се печата „Нещастна фамилия“, а в книжка 21 от същата 1860 г. е поместен негов превод, направен несъмнено от руски. Заглавието – „Привидения“ – и темата обединяват двете повествования. Разказът е с руски сюжет и е сроден със широко разпространени мотиви в сензационната литература и фолклора – невярна жена убива мъжа си.

Както е известно, след учредяването на Княжество България много неща се променят, включително и в литературата, някои бързо, други по-бавно. Някои от особеностите на възрожденското писане се запазват, включително и готическите елементи в него, те могат да бъдат видени у Ив. Вазов, Ц. Гинчев и мнозина други, които пишат за близкото минало, а в някаква степен – и за съвремението си.

ПЪРВИЧНА ЛИТЕРАТУРА (в хронологичен ред)

Благороден и священоизтезател. – *Любословие*, 1846, № 16.

КАРАМЗИН, Н. Остров Борнгольм. Прев. Т. Н. Шишков. – *Цариградски вестник*, IV, 1854, № 154–157 (2-23 ян.), 7994.

ПО, Е. Магнетизм и душеборци. Прев. Т. Шишков. – *Цариградски вестник*, V, 1856, № 275–277 (5-19 май.), 7997.

Опасност на въображението. Прев. Г. К. Пшиловский – *Цариградски вестник*, VII, 1856, № 307-308, 15 и 22 дек.

[ДИКЕНС, Ч]. Повесть Светлоє Въскресение или Великден. Прев. Р. Филиппова. – *Български книжици*, II, 1859, № 5, с. 166–173, № 12, с. 383–386, № 19, с. 624–629, № 20, с. 658–663, № 21, с. 693–697; III, 1860, № 1, с. 33–40.

[ВИАРДО, Л.] Внукът на г-на Санча. Прев. Хр. Д. Ваклидов. – *Български книжици*, II, 1859, № 9, с. 947.

Нещо за привиденията. От В. А. Жуковскаго. Прев. Иван Манафов. – *Български книжици*, II, 1859, №14, 15 и 23, 5058.

Привидения. Прев. В. Д. (Друмев). – *Български книжици*, III, 1860, № 21.

Тайностити на Священното Испитание и на различни други тайни дружества в Испания с исторически забележвания. Списано на французски от М. В. Фереала. Превод от гръцки. – *Български книжици*, III, 1860, № 4.

Глад на кораб. Морский разказ Дикенса. – *Български книжици*, III, 1860, № 6 и 7.

Д. Е. Я. [БИСЕРОВ]. Испанска инквизиция. Auto-da-fe в Лисабон. – *Български книжици*, III, 1860, № 24.

Беатриче Ченчи (Италианска повесть). Сочинена от Гверацци. Превод от Д. Блъсков. Русчук, 1867.

ДИКЕНС, Ч. Нощ срещу Рождество. – *Пътник*, 1870, № 2, 3, 7.

Варвара Убрихт, калугерица в Краков. Истинска повесть, написана по полски от И. К. Превел от румънски П. Кисимов. Цариград, 1873.

Седянка с една мумия. Приказчица от Ив. Ев. Гешова. – *Читалище*, IV, 1874, № 23 (30 ноември), с. 671–691.

ДЮМА, А. Павлина. Повесть от Ал. Дюма. (Прев. С. С. Бобчев и Б. Г.). – *Читалище*, V, 1875, № 3–12 (15 февр. – 30 юни), 501.

Тайните на Инквизицията. От В. Д. Фереала. Със забележки от М. де Куендиаса. Превод Н. Михайловскаго. Цариград. I ч. 1875, II ч. 1877, 5283.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АРЕТОВ, Н. Една мумия коментира Българското възраждане. Непозната адаптация на Едгар По от 1874 г. – *Литературна мисъл*, 2009, № 2, с. 65–76. [Приложение: Седянка с една мумия. Приказчица от Ив. Е. Гешов].

АРЕТОВ, Н. Младият литератор С. С. Бобчев. Прозаични опити. – *Дзяло*, IX, 2021, № 19: http://www.abcdar.com/magazine/XIX/Dzl_2021_br19_05_Nikolai_Aretov_S_S_Bobchev.pdf [прегл. 08.08.2022].

АРЕТОВ, Н. Първите два български превода на По и техният контекст. – В: *Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*. Научни трудове. Том 57, кн. 1, Сб. Б. Пловдив, 2019, с. 173–188.

ВАЦУРО, В. Э. Литературно-философская проблематика повести Карамзина „Остров Борнгольм“. – В: *XVIII век*. Сб. 8: *Державин и Карамзин в литературном движении XVIII – начала XIX века*. Ленинград: Изд. Академии наук, 1969, с. 8–51.

- КАРАВЕЛОВ, Л. *Събрани съчинения*. Т. 6. София: Български писател, 1985.
- КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман: Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.
- КОВАЧЕВ, О. „Научи ме да се смее, спаси душата ми“: роли на готическия смях. – *Литературна мисъл*, XLVII, 2004, № 1, с. 77–87.
- КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман (1760–1820): Жанр, име, канон*. – *Литературна мисъл*, XLII, 1999, № 1, с. 143–170.
- МАНОЛАКЕВ, ХР. *Между образа и четенето. Руската преводна белетристика през Българското възраждане*. София: Кралица Маб, 1996.
- МИНКОВА, Л. Този толкова желан, толкова опасен роман. Популярните романи в преводната литература на Българското възраждане. – *Литературна мисъл*, XXXIII, 1991, № 10, с. 60–95.
- МИНЧЕВ, СТ. *Из историята на българския роман. Опит за литературно-исторически наблюдения върху развитието на романа през XIX в. до Освободителната война – 1877 г.* София: б. м., 1908.
- МИНЧЕВ, СТ. *Из историята на българския роман. Побългаряване на чужди произведения*. – В: *СбНУ*, т. 26, 1912.
- ОСЕТРОВ, Е. И. *Три жизни Карамзина. Роман-исследование*. Москва: Московский рабочий, 1989.
- САПЧЕНКО, Л. А. Н. М. *Карамзин в русском общественном и литературном сознании середине и второй половине XIX века*. Ульяновск: УлГПУ, 2013.
- СТАРЧЕВСКИЙ, А. В. *Николай Михайлович Карамзин: жизнь и деятельность*. Москва: Кучково Поле Связь эпох, 2016 [1-во изд. СПб, 1849].
- СТОЯНОВ, М. *Българска възрожденска книжнина. Аналитичен репертоар*. Т. 1. София: НБКМ, 1957.
- ТРЕНДАФИЛОВ, В. *Употребите на британския ментор: Рецепцията на Чарлс Дикенс в България*. София: Колибри, 2015.
- ТРЕНДАФИЛОВ, В. Дебютът Дикенс: начална рецепция на английския автор и на творчеството му в България. – *LiterNet*, № 7 (80), 02.07.2006: <https://liternet.bg/publish8/vtrendafilov/debiuty.htm> [пгелр. 06.08.2022].

PRIMARY SOURCES (in a chronological order)

- Blagoroden i svyashtenoiztezatel. In: *Lyuboslovie*, 1846, Iss. 16.
- KARAMZIN, N. Ostrov Borngolym. Prev. T. N. Shishkov. In: *Tsarigradski vestnik*, IV, 1854, Iss. 154–157 (2-23 Jan.), 7994.
- POE, E. Magnetizm i dushebortsi. Prev. T. Shishkov. In: *Tsarigradski vestnik*, V, 1856, Iss. 275–277 (5-19 May), 7997.
- Opasnost na vaobrazhenieto. Prev. G. K. Pshilovskiy. In: *Tsarigradski vestnik*, VII, 1856, Iss. 307-308, 15 & 22 Dec.
- [DICKENS, CH.] Povest Svetloe Vaskresenie ili Velikden. Prev. R. Filippova.

In: *Balgarski knizhitsi*, II, 1859, Iss. 5: 166–173, Iss. 12: 383–386, Iss. 19: 624 – 629, Iss. 20: 658 – 663, Iss. 21, pp. 693–697; III, 1860, Iss. 1, pp. 33 – 40.

[VILLARDO, L.] Vnukat na g-na Sancha. Prev. Hr. D. Vakilidov. In: *Balgarski knizhitsi*, II, 1859, Iss. 9, 947.

Neshto za privideniyata. Ot V. A. Zhukovskago. Prev. Ivan Manafov. In: *Balgarski knizhitsi*, II, 1859, Iss. 14, 15 & 23, 5058.

Privideniya. Prev. V. D. (Drumev). In: *Balgarski knizhitsi*, III, 1860, Iss. 21.

Taynostiti na Svyashtennoto Ispitanie i na razlichni drugi tayni druzhestva v Ispaniya s istoricheski zabelezhyavaniya. Spisano na frantsuzski ot M. V. Fereala. Prevod ot gratski. In: *Balgarski knizhitsi*, III, 1860, Iss. 4.

Glad na korab. Morskiy razkaz Dikensa. In: *Balgarski knizhitsi*, III, 1860, Iss. 6 & 7.

D. E. Ya. [BISEROV]. Ispanska inkvizitsiya. Auto-da-fe v Lisabon. In: *Balgarski knizhitsi*, III, 1860, Iss. 24.

Beatriche Chenchi (Italianska povest). Sochinena ot Gveratsi. Prevod ot D. Blaskov. Ruschuk, 1867.

DIKENS, CH. Nosht sreshtu Rozhdestvo. In: *Patnik*, 1870, Iss. 2, 3, 7.

Varvara Ubriht, kalugeritsa v Krakov. Istinska povest, napisana po polski ot I. K. Prevel ot rumanski P. Kisimov. Tsarigrad, 1873.

Sedyanka s edna mumiya. Prikazchitsa ot Iv. Ev. Geshova. In: *Chitalishte*, IV, 1874, № 23 (30 noemvri), s. 671–691.

DUMAS, A. Pavlina. Povest ot Al. Dyuma. (Prev. S. S. Bobchev i B. G.). In: *Chitalishte*, V, 1875, Iss. 3–12 (15 Febr. – 30 June), 501.

Taynite na Inkvizitsiyata. Ot V. D. Ferealya. Sas zabelezhki ot M. de Kuendiasa. Prevod N. Mihaylovskago. Tsarigrad. Part I: 1875, Part II: 1877, 5283.

REFERENCES

ARETOV, N. Edna mumiya komentira Balgarskoto vazrazhdane. Nepoznata adaptatsiya na Edgar Po ot 1874 g. [A Mummy Comments upon the Bulgarian Revival. An Unknown Adaptation of Edgar Poe from 1874]. In: *Literaturna misal*, 2009, Iss. 2, pp. 65–76. [Prilozhenie: Sedyanka s edna mumiya. Prikazchitsa ot Iv. E. Geshov]/ [Appendix: A Conversation with a Mummy. A Short Fairytale by Iv. E. Geshov].

ARETOV, N. Mladiyat literator S. S. Bobchev. Prozaichni opiti [The Young Man of Letters S. S. Bobchev. Essays in Prose]. In: *Dzyalo*, IX, 2021, Iss. 19: http://www.abcdar.com/magazine/XIX/Dzl_2021_br19_05_Nikolai_Aretov_S_S_Bobchev.pdf [retr. 08.08.2022].

ARETOV, N. Parvite dva balgarski prevoda na Po i tehniyat kontekst [The First Two Bulgarian Translations of Poe and Their Context]. In: *Plovdivski universitet „Paisiy Hilendarski“*. *Nauchni trudove* [Paisii Hilendarski Plovdiv University. Scientific works]. Vol. 57, book 1, Sb. B. Plovdiv, 2019, pp. 173–188.

HAMMARBERG, G. *From the Idyll to the Novel: Karamzin's Sentimentalist Prose*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KARAVELOV, L. *Sabrani sachineniya*. T. 6 [Collected Writings. Vol. 6]. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1985.

KOVACHEV, O. „Nauchi me da se smeya, spasi dushata mi“: roli na goticheskiya smyah [“Teach me laughing, save my soul”: Roles of the Gothic Laughter]. In: *Literaturna misal*, XLVII, 2004, Iss. 1, pp. 77–87.

KOVACHEV, O. Goticheskiyat roman (1760–1820): Zhanr, ime, kanon [The Gothic Novel (1760–1820): Genre, Name, Canon]. In: *Literaturna misal*, XLII, 1999, Iss. 1, pp. 143–170.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman: Genealogiya, zhanr, estetika* [The Gothic Novel: Genealogy, Genre, Esthetics]. Sofia: Ednorog [publ.], 2004.

MANOLAKEV, H. *Mezhdurazhdane i cheteneto. Ruskata prevodna beletristika prez Balgarskoto vazrazhdane* [Between Image and Reading: Russian Prose in Translation in the Bulgarian Revival]. Sofia: Kralitsa Mab, 1996.

MINCHEV, S. *Iz istoriyata na balgarskiya roman. Opit za literaturno-istoricheski nablyudeniya varhu razvitiето na romana prez XIX v. do Osvoboditelnata vojna – 1877 g.* [From the History of Bulgarian Novel. An Attempt of Literary-Historical Observations on the Novel of the XIXth Century]. Sofia: [s.l.], 1908.

MINCHEV, S. *Iz istoriyata na balgarskiya roman. Pobalgaryavane na chuzhdi proizvedeniya* [From the History of Bulgarian Novel. Bulgarization of Foreign Works]. In: *SbNU*, Vol. 26, 1912.

MINKOVA, L. *Tozi tolkova zhelan, tolkova opasen roman. Populyarnite romani v prevodnata literatura na Balgarskoto vazrazhdane* [This novel so desired, so dangerous. Popular Translated Novels during the Bulgarian Revival]. In: *Literaturna misal*, XXXIII, 1991, Iss. 10, pp. 60–95.

OSETROV, Y. I. *Tri zhizni Karamzina. Roman-isslidovaniye* [The Three Lives of Karamzin. A Novelistic Essay]. Moscow: Moskovskiy rabochiy [publ.], 1989.

SAPCHENKO, L. A. N. M. *Karamzin v russkom obshchestvennom i literaturnom soznanii seredine i vtoroy polovine XIX veka* [N. M. Karamzin in the Russian Social and Literary Consciousness in the Middle and the Second Half of the XIXth Century]. Ul'yanovsk: UIGPU [publ.], 2013.

SIMPSON, M. *The Russian Gothic Novel and its British Antecedents*. Columbus, Ohio: Slavica, 1986.

STARCHEVSKIY, A. V. *Nikolay Mikhaylovich Karamzin: zhizn' i deyatel'nost'* [Nikolay Mikhaylovich Karamzin: Life and Work]. Moscow: Kuchkovo Pole Svyaz' epokh [publ.], 2016 [1-st ed. SPb, 1849].

STOYANOV, M. *Balgarska vazrozhdenska knizhnina. Analitichen repertoar*. T. 1. [Bulgarian Revival Writings. Analytic Repertoire. Vol. I.]. Sofia: Cyril and Methodius National Library [publ.], 1957.

TRENDAFILOV, V. *Debyutat Dikens: nachalna retseptsiya na angliyskiya avtor i na tvorchestvoto mu v Bulgariya* [The Dickens Debut: Initial Reception of the English Author and His Works in Bulgaria]. In: *LiterNet*, Iss. 7 (80), 02.07.2006: <https://liternet.bg/publish8/vtrendafilov/debiutyt.htm> [retr. 06.08.2022].

TRENDAFILOV, V. *Upotrebite na britanskiya mentor: Retseptsiyata na Charls*

Dikens v Balgariya [The Many Uses of the British Mentor: Charles Dickens' Reception in Bulgaria]. Sofia: Colibri [publ.], 2015.

VATSURO, V. E. Literaturno-filosofskaya problematika povesti Karamzina „Ostrov Borngol'm“ [The Literary-philosophic Problems in Karazin's Story *The Island of Bornholm*]. In: *XVIII vek. Sb. 8: Derzhavin i Karamzin v literaturnom dvizhenii XVIII – nachala XIX veka*. [XVIIIth Century. Vol. 8: Derzhavin and Karamzin in the Literary Movement of the XVIIIth – Early XIXth Century]. Leningrad: Akademii nauk [publ.], 1969, pp. 8–51.

TRANSLATED “FEARFUL” FICTION FROM THE MID-19TH CENTURY

Abstract. This paper looks at a series of “fearful” translated fictional texts around the short story “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1856) by Edgar Allan Poe that appeared in the periodicals after the end of the Crimean war (1853–1856), offered by authors such as Todor Shishkov, St. S. Bobchev, Konstantin Fotinov, Hristo Vaklidov, Nikola Mihaylovski, Dimitar Blaskov, Pandeli Kisimov, et al. These texts corresponded to the old human interest in horrors and the supernatural that gain new force in the mid-19th century in Bulgarian literature. In this context, their similarities with the Gothic novel are traced. Some transformations of the originals in the process of translation are marked, such as the shift from anti-Catholic line to anti-Greek, and also their influence on the original Bulgarian fiction from that time.

Keywords: translations, “fearful” fiction, Gothic novel, Bulgarian fiction

Nikolay Aretov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences,
52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

ORCID iD: 0000-0003-0488-5179

ResearcherID: I-2896-2016

E-mail: naretov@bas.bg

Регина Койчева, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

УЖАСЪТ ВЪВ ВИЗАНТИНО-СЛАВЯНСКОТО СРЕДНОВЕКОВИЕ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА ГОТИКА

Резюме. В статията са очертани параметрите на ужасното в славянската средновековна литература от византийски тип. Цел на изследването е чрез проспективен подход средновековното ужасно в славянската му разновидност да се сравни с готическия вариант на същата категория. Анализирани са различни по произход, жанр и стил преводни и оригинални славяноезични творби от IX до XVII в., като за съпоставка са привлечени и по-късни текстове. Сред основните контекстуални значения на славянските средновековни думи за ужас са: 1. 'страх', 2. 'състрадание', 3. 'страх, съчетан с учудване', 4. 'комбинация от учудване и възторг'. Внимание е отделено на значително намаленото присъствие на словесни сигнали за изживяване на ужас-съчувствие във византийските мъченически жития и, напротив, ескалирането на ужаса в славянските им варианти (в творчеството на св. Димитрий Ростовски). Това, което обединява средновековното и готическото ужасно, са преди всичко свръхестественото като източник на ужаса и свързването между ужаса и възвишеното. Разкриването пред разума на Божествения замисъл за спасението на хората, който е най-възвишеното явление в историята на света, стимулира богословстването на ума и предизвиква възторг, който обаче в средновековните славянски текстове често се назовава чрез лексемата *ужасъ* и нейните производни. Причината за това се търси преди всичко в гръцкото съответствие *ἔκστασις*, което клони към назоваване на родово понятие за излизане извън обичайните емоционални състояния, за всякакъв вид екстремни изживявания – положителни или отрицателни.

Ключови думи: ужас, славянски, Средновековие, литература, готика

В критическите си текстове доц. Огнян Ковачев неведнъж проследява ретроспективната насоченост на готическата литература към средновековното минало, използвано като „източник на появата на ужасното и свръхестественото“¹. Дали обаче проспективният подход от Сред-

¹ КОВАЧЕВ, О. Готическият роман (1760–1820): жанр, име, канон. – *Литературна мисъл*, XLII, 1999, № 1, с. 143–170; Слово. Българска виртуална библиотека: <https://www.slovo.bg/old/lit-mis/199901/okovachev.htm> (нататък Ковачев 1999); също КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия*,

новековието към готиката не би могъл да допринесе за осмисляне на отношението между двете културни явления? Ще се опитам да отговоря на този въпрос, като очертая в полето на средновековната книжнина параметрите на ужасното и в хода на изследването вмъквам отделни съпоставителни коментари към готическия вариант на същата категория.

Трябва да признаем, че отвъд съпоставката с готиката, сама по себе си темата за страха и ужаса в Средновековието е почти банална. В същото време обаче тази тема се оказва актуална и привлекателна за изследователите от края на ХХ век до днес. След книгите на френския историк Жан Делюмо², през 2021 г. се появи книгата на българския му колега Петър Ангелов „Страхът в Средновековна България“³. В допълнение, от езикова гледна точка темата за ужаса в Славянското средновековие е солидно мотивирана, защото сред всички названия за чувства в класическите старобългарски текстове най-честотни са именно думите за страх и ужас.⁴ Това е предпоставката, която на пръв поглед сродява две толкова разнородни културни явления като славяноезичната средновековна книжнина от византийски тип и западноевропейската готическа литература и оправдава обединяването им в едно проучване.

И така, на лексикално ниво чувството „ужас“ се предава на старобългарски език преди всичко с думи с основа оужас-, която е общославянска, но са засвидетелствани и редки употреби на лексемата *гроза* със същото значение⁵. Сред всички названия на типовото чувство „страх“ тези с основа *оужас*-се открояват по това, че имат неясна етимология и хибридно значение, съчетаващо чувствата „страх“ и „учудване“ (Благова и др. 1999, с. 730–731). Според Стефан Младенов *трепетъ* и *страхъ* са свързани по произход с *треперене* (от звукоподражателния индоевропейски корен *stra-: str̥- със сонантично r), а според Макс Фасмер първоначалното значение на *страхъ* е ‘вцепеняване, превръщане в лед’. *Блазнь* произлиза от ‘бой’, ‘бия’ като източник на страха, а *гроза* се отнася към значения като ‘безобразие’, ‘страшилище, ужасяващ призрак’ и е еднокоренна с античната Горгона. Обаче следите на думата *оужасъ*

жанр, естетика. София: Еднорог, 2004, с. 120 (нататък Ковачев 2004).

² DELUMEAU, J. *La Peur en Occident (XIVe–XVIIIe siècles)*. Paris: Fayard, 1978; *Le Péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIIIe–XVIIIe siècles)*. Paris: Fayard, 1983; *De la peur à l'espérance*. Paris: Robert Laffont, 2013; ДЕЛЮМО, Ж. *Страхът в западния свят (XIV–XVIII в.)*. София: Рива, 2002 и 2010.

³ АНГЕЛОВ, П. *Страхът в средновековна България*. София: Полис, 2021.

⁴ Данните са от дипломната ми работа „Названия за чувства в старобългарските паметници“, написана под ръководството на проф. Ангелина Минчева и защитена в Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

⁵ БЛАГОВА, Э., Р. М. ЦЕЙТЛИН, С. ГЕРОДЕС, Л. ПАЦНЕРОВА, М. БАУЭРОВА. *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*. Москва: Русский язык, 1999, с. 178 (нататък Благова и др. 1999).

назад в езиковата история се губят.⁶ Между различните опити за изграждане на етимологични връзки прави впечатление отнасянето на славянската лексикална основа *оужас*– към готските глаголи с еднотипно значение *usgaisjan* ‘плаша’ и *usgeisnan* ‘учудвам се, смайвам се, изпадам в ужас’.⁷ Освен за нееднократно засвидетелстваните исторически контакти между славяните и готите, чието племенно название, както знаем, е дало и името на готическата литература (Ковачев 2004, с. 124), тази езикова аналогия не може да не напомни за лингвистичните паралели, чрез които Едмънд Бърк свързва лексеми от различни езици с хибридно значение ‘страх + учудване’ (пак там, с. 148).

Още по-усложнена семантична картина се получава, когато се вземе предвид какви гръцки лексеми се превеждат чрез старобългарската дума *оужасъ* и словообразователния ѝ вариант *оужастъ*, тъй като към кръга на хибридните по значение съответствия *θάμβος* и *ἔκπληξις* (и двете съчетаващи семите ‘страх’ и ‘учудване’) принадлежи и *ἔκστασις*, която в определен тип текстове функционира със значението ‘възхищение, възторг’.⁸ По този начин гръцката основа на преводните старобългарски текстове задава една значима амбивалентност, която е предварителна предпоставка за допълнително разширяване на семантичния обем на старобългарската лексема *оужасъ* и нейните производни.

До каква степен това се е случило, биха могли да покажат конкретните контекстуални значения на думите за ужас. Както показва важното проучване на Дора Иванова-Мирчева върху семантичния развой на лексемите за ужас в българския език, до XVII в. това значение не се променя⁹, което дава възможност да бъдат привлечени текстове от цялото Славянско средновековие. За целта спрях вниманието си върху

⁶ МЛАДЕНОВ, С. *Етимологически и правописен речник на българския книжовен език*. София: Хр. Г. Дановъ, 1941, с. 638, 611, 111; ФАСМЕР, М. *Етимологический словарь русского языка*. Т. 3. Москва: Прогресс, 1987, с. 772; Т. 1, с. 203, 204, 460; Т. 4, с. 151.

⁷ МЛАДЕНОВ, С. Цит. съч., с. 650; ФАСМЕР, М. Цит. съч. Т. 4, с. 151.

⁸ Благова и др. 1999, с. 730. В гръко-английския речник на Liddell и Scott са посочени следните значения на споменатите лексеми: **θάμβος**, εως, τό, amazement; pl. θάμβοι terrors in the way; object of wonder. **ἔκπληξις**, εως, ἡ, consternation; mental disturbance, passion. **ἔκστασις**, εως, ἡ, (< ἐξί[στημι] displacement; hence, change (...); movement outwards; differentiation; standing aside; a tax on cessions; distraction of mind, from terror, astonishment, anger, etc.; entrancement, astonishment; trance; ecstasy; drunken excitement (LIDDELL, H. G., R. SCOTT. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940: Eulexis-web: <https://outils.bibliissima.fr/en/eulexis-web/index.php> (нататък Liddell, Scott).

⁹ ИВАНОВА-МИРЧЕВА, Д. Стесняването на семантичната структура на думата като исторически процес. – *Известия на Института за български език*, XI, 1964, с. 158–159 (нататък Иванова-Мирчева).

различни по произход, жанр и стил оригинални и преводни творби: от канонични поетически, реторически и прозаични произведения до антиканонични апокрифни писания.

Причинителите на ужаса в тези текстове са толкова разнообразни, че го издигат до всеобхватно, универсално понятие. Те могат да бъдат разпределени в групи, които ни помагат да извлечем следните семи от общите значения на старобългарските и по-късните славянски думи за ужас:

1. Страх без учудване, причинен от: мисълта за опасност, като смърт вследствие на бедствие, човешка агресия или изяждане от звяр, Страшния или частния съд над душата, попадане в ада или изтърпяване на друг вид наказание. Всички подобни казуси са разгледани в книгата на Петър Ангелов „Страхът в Средновековна България“.

Тук думите за ужас нерядко назовават някакъв вид опасения, свързвани с по-дълготраен тормоз на ума, а не с внезапност и изненада; семата ‘учудване’ е потисната, водещо чувство е страхът, поради което в такъв тип контексти лексемите за ужас и страх функционират като синоними. Тъкмо това значение е наследено в съвременния български език, където „ужас“ означава ‘по-висока степен на страх’ (Иванова-Мирчева, 156):

и видѣ саоуълъ възплъченіе инопеменизихъ· и оужасе са срьдыце него збло

(Симеонов сборник¹⁰)

*[Не о]ужасан са храбре мѣкъ страшизихъ ·
по[м]ощь испроси ѿ себе(с)...*

(Канон за св. Георги, Драготин миней¹¹)

*агапи же стоаше на морн· мѣсла камо бѣ прѣшьлъ морьскѣмъ глѣбинѣ· бѣше бо
и звѣрь лютъ възлѣкахъ морьскѣмъ· иже изѣдаше члѣкѣмъ· агапи же оужасьмъ*

¹⁰ Симеонов сборник (по Светославовия препис от 1073 г.). Ред. П. Динеков, А. Минчева, Р. Павлова. Т. 1. Изследвания и текст. София: БАН, 1991, с. 494.

¹¹ ХРИСТОВА-ШОМОВА, И. Драготин миней – български ръкопис от началото на XII в., запазен като палимпсест в Драготиния апостол (НБКМ 880). [София]: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 210. Очертаването на точните значения на споменатите тук и по-нататък в статията медиевистични термини за видове сборници (Миней, Чети-миней, Пролог, Триод, Ирмологий), химнографски жанрове или строфи (служба, канон, тропар, богородичен, седален, ирмос) и др. термини не е необходимо за постигането на целта на настоящото изследване. На всяко от тези медиевистични понятия е посветена специализирана статия в сайта на проекта Scripta Bulgarica: МИЛТЕНОВА, А. и др. *Scripta Bulgarica: дигитална библиотека за старобългарска книжнина*: <http://scripta-bulgarica.eu/bg/linguistic-concept-term>.

ВЪИСТЪ ВЕЛЪМИ: (...) И НЕ ДОМЪШИЛЪБАШЕ СЯ КАМО ИТИ: СТОА БО ОУЗЪРЪВЪ КОРАБЛЪ ПЛАВАНЪЦИ
И ВЪЗДРАДОВА СЯ ВЕЛЪМИ: И ПРИБЛИЖИ СЯ КЪЗ МОРЮ...

(„Хождение на Агапий до рая”¹²)

Любопитен детайл в последния приведен пример, който е от апокрифната литература, е описателното назоваване на акулата – обект на ужаса (*звѣрь лютъ въ лѣкахъ морьскыихъ: иже изѣдааше члвкы*). Заслужава да се спомене, макар и може би в стила на т.нар. народна етимология, но затова пък във връзка с темата на изследването, че едно от значенията на санскритската дума अकुल [ákuḷ’a] е именно ‘ужасен, шокиран’.¹³

2. В текстовете, които представят страха или скръбта за другия, попаднал в беда или подложен на насилствена смърт, названията за ужас означават **силно състрадание**.

Пример за това значение съдържа житието на св. Йоан Златоуст, публикувано в агиографските сборници на св. Димитрий Ростовски: след като епископът в слово към други епископи предрича мъченическата си смърт, за тях се казва: *Онѣ же слышавше сіа, оужасошася, и восплакашася вси*.¹⁴ Същото значение е типично за великопостните песнопения, в които е разгърната темата за състраданието на Божията майка и на всичко сътворено към Разпънатия на кръст Творец, например: *Оужасаше ся чѣла видаци: твоє волное пригвождение: къ дрѣвоу (...)* *Хѣ* (Антифон 9 от Последованието на Христовите страдания – Загребски триод от XIII век¹⁵).

Във връзка с този тип контексти впечатление прави значително намаленото присъствие на словесни сигнали за изживяване на ужаса-съчувствие в мъченическите жития. Така например в петте жития, които са обект на монографията на Диана Атанасова „Мъченици, текстове, контексти”, е употребена само един път лексема с основа

¹² БОЯДЖИЕВ, А. *Старобългарска читанка. Текстове, речник, справочник*. София: Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по славянски филологии, 2016 (Littera et Lingua Series Dissertationes 11): <https://bg1lib.org/book/4780048/ebd45e>, с. 200 (нататък Бояджиев).

¹³ NARAYANASWAMI, Ch., K. GLASHOFF et al. *Hypertext Sanskrit-English / English-Sanskrit Dictionary. Version 3.2.3*. Switzerland, India et al., 14.05.2022: <https://www.learnsanskrit.cc/translate?search=aghasht&dir=es>.

¹⁴ Свт. ДИМИТРИЙ РОСТОВСКИЙ. *Жития святых*. Книга первая. Сентябрь, октябрь, ноябрь. Киев: Киево-Печерская лавра, 1764 / ел. издание: Санкт-Петербург: Аксион эстин, 2009: http://russian-theology.ru/cds/dimitry-rostovsky/e-books/iii_works_by_st_dimitry/hagiography/st-dimitry-volume1.pdf, л. тбз.

¹⁵ *Загребски триод*. Приредила Е. Црвенковска. Скопје: Институт за македонски јазик „Крсте Мисирков”, 1999, с. 409.

оужас-¹⁶ Докато днес подобни кървави сцени биха били квалифицирани от един евентуален наблюдател като непоносими и достойни само за филми на ужасите, византийските агиографски текстове рядко съдържат намек за състрадание от страна на очевидците на кошмарните зрелища. Причините за това са ясни. Нека дадем думата на църковния историк Василий Болотов: „В истории о мучениках нас, отделенных от начала христианства многими веками, поражают прежде всего те истязания, которым они подвергались. Но для современников, знакомых с римскою судебною практикою, эти истязания были явлением обычным (...), законным средством дознания. К тому же и нервы римскаго человека, привыкшаго к возбуждению кровавыми зрелищами в амфитеатрах, так были притуплены, что жизнь человека ценилась мало“. Освен това християнинът грък е гледал на мъчениците като на герои, борци, не пасивно страдащи, а активни подвигоположници. В славянски контекст обаче дори и при преводните жития състраданието все пак се прокрадва чрез самия термин „мъченик“. Единствено славянските езици предават с тълкованието ‘мъченик’ гръцкия термин *μάρτυς* ‘свидетел’ (‘witness’ – Liddell, Scott). Всички останали, както източни, така и западни езици на християнизиранияте народи или възприемат термина непреведен, или превеждат точно значението ‘свидетел’. Болотов коментира тази особеност по следния начин: „Слово “мученик”, которым переводится у славян греческое *μάρτυς* – свидетель (...), передает лишь второстепенную черту факта и явилось, как отзыв непосредственного человеческого чувства на повествование о тех ужасных страданиях, которые переносили *μάρτυρες*. Такой перевод указывает, что в мученичестве эти народы больше всего поражены истязаниями мучеников, а не их свидетельством за веру“.¹⁷ Това наблюдение откроява славянската средостаналите средновековни култури като белязана в по-голяма степен от склонността за потрес, ужас, съпреживяване на страданието и допълнително мотивира изследването на ужаса тъкмо в Славянското средновековие.

И все пак, съвсем несправедливо би било да се твърди, че мъченическите жития, дори и византийските, изобщо не съдържат повествования за ужасени очевидци – напротив, но обектът на ужаса най-често е от съвсем различен вид. Ето един красноречив пример от краткото житие на мъчениците Зосима и Атанасий, почитани на 4 януари:

¹⁶ АТАНАСОВА, Д. *Мъченици, текстове, контексти. Мъченическите повествования в ръкопис № 1039 от Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“*. София: Стигмати, 2008, с. 209.

¹⁷ БОЛОТОВ, В. В. *Лекции по истории древней церкви. Т. 2. История церкви в период до Константина Великого*. Москва: Спасо-Преображенский Валаамский Ставропигиальный монастырь, 1994, с. 2–4.

„Преподобномъченик Зосима бил родом от Киликия и се подвизавал в пустинята. По заповед на нечестивия Диоклетиан той бил заловен и предаден на мъчения заради вярата си в Христос. Изгорили ушите му с нагорещено желязо, после го хвърлили в котел, пълен с нечистотии, а накрая го окачили с главата надолу и го подложили на най-различни жестоки изтезания. Светецът обаче по чудесен начин бил избавен от смъртта. Докато го измъчвали, от пустинята дошъл един лъв, който заговорил с човешки глас. При вида на това чудо, всички били обхванати от ужас и Зосима бил освободен.“¹⁸ У св. Димитрий Ростовски краят на цитирания пасаж гласи: *...мъченъ (...) въвшъ стѣомъ Зосимъ, лѣвъ ѿ пѣстыни на позорище притече, и члвѣческимъ гласомъ провѣща, и оустраши всѣхъ...*¹⁹, където *оустрашити* означава ‘изплаша, ужася; хвърля в смут’²⁰. Средновековното преживяване на ужас тук, по един може би парадоксален за нас начин, е предизвикано не от страданието на другия, а от необикновеното явление. Характерният пасаж спада към третия вид контексти с лексеми за ужас, който съвместява страха с учудването.

3. Страх и учудване.

Тази психологическа реакция е предизвикана от внезапни прояви на невидимия свят във видимия чрез различни чудеса, като слуцаи, когато диви животни проговарят с човешки глас, възкръсване на мъртвец или неумиране на умъртвяван, свръхестествено възмездие над грешник, срещи с ангели или демони, привидения. Явно тъкмо такъв тип контексти са повлияли на св. Йоан Дамаскин да определи ужаса като ‘страх от необикновено явление’, както припомня Петър Ангелов.²¹

бужасенъ (ἐκθαμβος²²) же възвѣ епискоупъ: о чловѣчьствѣ гласѣ елени (...) бужастъ (ἐκστασις) обздръжитъ ма о чловѣчьствѣ гласѣ елени

(Житие на Артемий – Супрасълски сборник от XI в.)²³

¹⁸ В памет на свети преподобномъченик Зосима и мъченик Атанасий: Православен храм, 2022: <https://pravoslavenhram.com/календар/януари/4/в-памет-на-свети-преподобномъченик-зосима-и-мъченик-атанасий/639>.

¹⁹ Свт. ДИМИТРИЙ РОСТОВСКИЙ. *Жития святых*. Книга вторая. Декабрь, январь, февраль. Киев: Киево-Печерская лавра, 1764 / ел. издание: Санкт-Петербург: Аксион эстин, 2009: http://russian-theology.ru/cds/dimitry-rostovsky/e-books/iii_works_by_st_dimitry/hagiography/st-dimitry-volume2.pdf, л. сѣи об. (нататък свт. Димитрий Ростовский 2).

²⁰ Благова и др. 1999, с. 747; архим. д-р АТАНАСИЙ БОНЧЕВ. *Речник на църковнославянския език*. Т. 2. София: Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, 2012, с. 262.

²¹ АНГЕЛОВ, П. Цит. съч., с. 14.

²² ἐκθαμβος, ov, amazed, astounded; terrible (Liddell, Scott).

²³ *Супрасълски или Ретков сборник*. Увод и коментар на старобългарския

сѣа сѣомѣ изрѣкшѣ, двѣе подвижеса мѣртвѣи, и ста, іакѡ всемѣ народѣ оужаснѣтиса
въ сѣмъ сѣлѡ

(Житие на мъченик Юлиан – свт. Димитрий Ростовский 2, л. сѣи об.)

...пристѣпѣвъ же еѣпѣзъ къ ед'нои пешти горѣштѣи: помолѣвъ са и прѣкръстѣвъ себе и
пешть (...) вълѣзе въ пешть горѣштѣи: и сътворѣвъ члвкъ велии: въспавъ въ лоно
свое отъ жглии: излѣзе силою стѣаго дѣла: безъ врѣда и цѣла: и въ оужасти бзѣвъше
велицѣ: падоша ници на зѣми: величѣиште ба крѣстианьска:

(Житие на Василей и Капитон Херсонски – Супрасълски сборник от XI в.)²⁴

и обраць са видѣхъ господа въ славъ велицѣ и оужастьнъ бѣхъ зѣло: ...видѣвъше
же и вси ангѣли оужаснѣша са и поклонѣише са глаголахъ: како оутѣи са насъ
господь посрѣдѣ:

(„Видение Исаево“ – Бояджиев, с. 193)

За разлика от последния пример от апокрифната литература, в който ужасът е представен схематично като първична реакция на изненада, в реторическото си творчество св. Климент Охридски ни е оставил великолепно и обстойно писмено свидетелство за старобългарското схващане за ужаса като силен страх, съчетан с учудване, причиняващ не само първосигнални емоции, но и разсъждения, духовни терзания и опасения:

Симъ же тако бзѣваициимъ: бзѣствъ слоужацѣо захарѣи по чиноу чрѣдзи своеа
пристѣпѣти къ олѣтарю покадитъ тѣмианомъ стѣа стѣицѣ: и се ангѣлъ бѣи са емоу
о десѣиѣ трѣбѣника слоужѣбнаего: и оужасъ нападе на нь и трепетъ неиздреченъ:
помышлѣицию видѣние неиздреченое: сътазааше бо са въ себѣ глѣ: чѣто се ествъ:
страшное се чюдо грозѣи испльнѣи и трепета: не домышлѣиѣ бо са сего прѣстоѣаниа и
слоужѣбѣи страшнѣи: еда бждетъ на обличение моихъ грѣхъ пришълъ: ли людѣски
зълбѣи показатъ: ли рѣтиѣ ли моромъ прѣта: ли гладомъ показаа плема се нена-
казаное: зракъ бо его испльнѣи ествъ оужасти: обличѣе же его члѣче виждѣ: нъ крилоу
его страшно съмотриѣ: (...) чѣто ли отъвѣщаѣи противѣи страшноуемоу его възороу:
нѣсмь бо видѣлъ ангѣла въ члѣчи образѣ слоужаца олѣтаревѣи: еда оубо іакоже дре-
вле змиа възгѣ прѣльсти: тако и мьнѣ бждетъ отъпадение:

Сѣцию же емоу: въ мнозѣ трепетѣ: рече къ нему: ангѣлъ:

не бои са захарѣе ни оужаси са: ни вълагѣи са въ такова помышления: (...) не бои
са оубо захарѣе ни оустрашаи са: азъ бо есмь гавриилъ архистратигъ силы глѣи и

текст Й. Заимов. Подбор и коментар на гръцкия текст М. Капалдо. Т. 1. София: Издателство на БАН, 1982, с. 224.

²⁴ Супрасълски или Ретков сборник. Т. 2. София: Издателство на БАН, 1983, с. 540, 541.

посълаанъ есмь прѣдзвѣстѣти ти хѣба проповѣдаати и неплодства раздрѣшати ·

(...) *яко зачати имаши въ чревѣхъ и наречеши има раждаемаго Иоанъ (Лука 1:15) ·*

(„Похвално слово за пророк Захарий и за зачатieto на св. Йоан Предтеча“ от св. Климент Охридски)²⁵

В това свое проявление ужасът предполага разсъдителност, защото учудването, което е част от семантичния обем на това понятие, по принцип е рефлекс на ума. Отново в каноничните реторически текстове откриваме подобен анализ на ужаса на сатаната, който разсъждава върху необяснимата за себе си природа на Кръстилия се в река Йордан Богочовек Христос и мъчително предчувства неизбежния си крах:

Бгъ ли бѣдетъ се, но како въ плавѣхъ вблѣчеса; Члкъ ли боудетъ, то како свыше снѣде гла(с), глѣ: „Съ е(с) Сѣзъ Мѣи възлюбленный, ѡ Немъ же блговолѣхъ“; Бв(д) ствоваше оубв дѣволъ, скорѣшася, маташеса, и глѣше в себѣ: что сзтворю; Стѣнѣ ли противоу его; Члкъ ли оубв е(с); что сзтворю; (...) Въ недомышленѣи есмь велицѣ, и в пѣдали, и скорѣи. (...) Не сѣло ма оужасѣтъ поцѣнѣе его, оужасѣтъ ма глѣс, иже свыше, оужасѣтъ ма дховный его схо(д), оужасѣ(т) ма гла(с) ѡанновъ, тамо сѣло жжасѣтъ, поцѣнѣе же его не оужасѣтъ ма: и ѡлѣ бѣ, члкъ сын, четьредѣсѣте днѣи и четьредѣ(с)ѣте ноцѣи постѣса, сице и Моисѣ сзтвори.

(Слово на крѣпѣе Глѣ нашего Ів Хлѣ ѡ смотрѣнѣи и ѡ искоушенѣи дѣвола)²⁶

Всичко споменато логично привлича аналогията с готическата естетика, в която централни категории са ужасното и свръхестественото, предизвикващо, по думите на Огнян Ковачев, страх и/или удивление (Ковачев 2004, с. 159). Формулировката „страх и/или удивление“ се оказва валидна и по отношение на средновековната литература, защото в нея са регистрирани контексти, в които трудно може да се определи дали удивлението от свръхестественото е съпроводено от страх или от някакво друго чувство. Така е например в пасажа от житието на св. Нифонт Кипърски, когато светецът умира:

по сѣмъ оумолчѣ, и просвѣтѣса лицѣ егѡ акы слнце, глкъ всѣмъ предстоящымъ оужаснѣтѣса. слышашеса же и блговолѣе драмѣтное премногое, по сѣмъ бысть глѣсъ съ нбсе призывающъ его въ покой вѣчный...

(Житие на св. Нифонт Кипърски – свт. Димитрий Ростовский 2, л. рѣи)

²⁵ Св. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ. *Слова и служби*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2008, с. 222, 224; Бояджиев, с. 126.

²⁶ МАКАРІЙ, митрополѣтъ всероссійскій. Великіа минѣи четїи. Январь, тетрадѣ втораа, дни 5 - ѣи. Изданїе императорской археографической комиссїи. Москва: Сѣнодальная типографїа, ѣацїи [1914]: https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Moskovskij/velikie-minei-chetii/, колона тѣе.

‘След това замълча и лицето му просветна като слънце, така че всички присъстващи **се ужасиха**. Усещаше се и ароматно благоухание, а после се чу глас от небето, който го викаше във вечния покой.’

Изумените очевидци на това чудо всъщност нямат причина за страх, а по-скоро за радост. Ако приемем, че в глагола *ужасити са* в случая действително е вложена семата ‘страх’, описанието би могло да се обясни психологически с наблюдението, че при сблъсъка със свръхестественото първата човешка реакция обикновено е изненада и страх, а едва след уверяване в безопасността на явлениято чувството би могло да се промени.²⁷ Според Дора Иванова-Мирчева обаче в подобни контексти лексемите с основа *ужас-* имат „общо, неизбистрено значение (с различни възможности за тълкуване)” (Иванова-Мирчева, с. 158). Нейната интерпретация на един подобен контекст от Евангелието на Марк е следната: „...думата *ужасъ* в Мр. 5, 42 от Мариинското евангелие: *Ι αβιη β̅στα δ̅βνιца и х̅ждааш̅ε · б̅ε βο λ̅βτομα δ̅з̅в̅ѣма на дес̅ате и оужас̅н̅ѣша са оужасом̅ь велием̅ь* (гр. *καὶ ἐξέστησαν εὐθύς ἐκστάσει μεγάλη*). Текстът разкрива състоянието на онези, които са присъствували на възкресяването на дванадесетгодишното момиче. Тук освен големия страх, би могло да се допусне, че е имало и голямо удивление, дори възторг, възхищение от станалото. По такъв път се е достигнало до значението ‘голям възторг, възхищение от нещо’ ” (пак там, с. 157). Колебанието какво е точното тълкуване е разрешено в новобългарския превод чрез залагане на единствения сигурен елемент – учудването: „Момичето веднага стана и начена да ходи, понеже беше на дванайсет години. **И се смаяха твърде много**“.²⁸

Този тип употреби ни доближава до най-странното контекстуално значение на лексемите с основа *ужас-*, когато те, противоположно на изходното си значение, назовават единствено състоянието на възторжено удивление.

4. Учудване, съчетано с възторг

Източници на подобно преживяване могат да бъдат: вестта за телесното възнасяне на Света Богородица на небето, осъзнаване на светостта, размисълът за Боговъплъщението и спасението на човешкия род и др.

²⁷ В потвърждение тук би могла да се направи и една аналогия със съвременната литература, защото реакцията в подобни случаи е общочовешка. В пиесата „От другата страна“ на Станислав Стратиев семейството реагира на „възкресяването“ на папагала „със суверен ужас“, а след разплитането на случая спомените предизвикват смях: „И тогава влезе папагалът... (...) Залиташе, но все пак вървеше... Втрещено, семейството ме гледаше със суверен ужас... Бяха сигурни, че съм го възкресил... Когато разнишихме работата, щяхме да паднем от смях...” – СТРАТИЕВ, С. *От другата страна*. Пиеси. София: Златоструй, 1994, с. 182.

²⁸ Библия, сиреч книгите на Свещеното писание на Ветхия и Новия завет. София: Св. синод на Българската църква, 1991, с. 1239.

В Канона си за полагагане ризата и пояса на св. Богородица св. Климент Охридски описва отварянето на гроба на Божията майка така: *Веселатъ са нѣса и вѣсѣ тварь съ землеж (по Пс. 95:11)· оужасно чюдимъ са· въз гробѣ нзинѣ приникъше· и не обрѣтъше тѣлесе...* (Бояджиев, с. 109). Положителният характер на изживяването е допълнително подчертан от началото на тропара *Веселатъ са*.

Дора Иванова-Мирчева посочва средновековни текстове, в които описваните свръхестествени изцеления и други чудеса на добротворство се определят като *дивнага/прѣславнага и оужаснага* (Иванова-Мирчева, с. 158).

Подобни употреби са проникнали и в късносредновековната църковнославянска химнография:

Св. Елисавета посреща в дома си Св. Богородица по следния начин:

...къ цѣловáвшей тѣ бѣгоизбрáнной О́трокови́цѣ

со оужасомъ глаго́лаа е́си:

ѡ́къдѣ мнѣ се,

да прійде мѣи г(с)да моего́ ко мнѣ;

(седален, глас 4, от Службата за пророк Захария и прав. Елисавета, 5 септември)²⁹

Евангелието от Лука, върху което е изградена цитираната строфа, потвърждава, че лексемата оужасъ в конкретния контекст означава чувство от светлата емоционална гама: „...Елисавета (...) рече: благословена си ти между жените (...)! Защото, щом гласът на твоя поздрав достигна до ушите ми, проигра младенецът радостно в утробата ми“ (Лука 1: 41, 42, 44).³⁰

Оужáсно чѣдо зачáтїа, и несказáненъ о́бразъ рождества́,

въ тебѣ позна́са, ч(с)таа приснодѣо,

оужасáетъ мой оумъ, и оудивлáетъ помыслъ.

сла́ва твоа́, бц(д)е, всѣмъ простре́са,

во спасѣніе дѣшъ на́шихъ.

(богородичен, глас 5)³¹

Учудване, слава и християнско преклонение пред Боговъплъщението – компоненти на съдържанието, които еднозначно определят и в това песнопение положителния характер на изживяването, свързано с лексемите оужасно и оужасáетъ.

В тропар от службата на св. Йоан Постник се призовава: *...оужáсно*

²⁹ Минея. Септември. Киев: Киево-Печерская лавра, 1893: https://lib.pravmir.ru/library/readbook/1852#part_22105.

³⁰ Библия, 1991, с. 1258.

³¹ Минея. Септември, 1893.

и паче слова, ветхаго адамъ обновивша, г(с)да пойте... (богородичен за 8 песен от Германовия канон)³². С наречието оужаснѣ песнописецът квалифицира възраждането на Адам, въвеждането му отново в рая, което е целта на Христовото възплъщение, следователно страхът и тук е изключен от значението на наречието.

В повечето от тези случаи причина за състоянието, назовано с думите с основа оужас-, е разкриването пред разума на Божествения замисъл за спасението на хората, който е най-възвишеното явление в историята на света. Ужас и възвишено са събрани в едно, както е и в теоретичните възгледи на Едмънд Бърк (Ковачев 2004, с. 147), и точно това е най-впечатляващата допирателна точка между сравняваните литературни феномени. Бърк дефинира ужаса като „най-силната емоция, която съзнанието е способно да изпита“ (Ковачев 1999), а Огнян Ковачев определя емоционалната амплитуда на това изживяване по следния начин: „ужасното (...) означава предел на удоволствието или поносимостта на неудоволствието, но и предел на (и)рационалността“ (пак там). Тази амплитуда е реализирана в пълнота в средновековното разбиране за ужаса като много силна емоция, гранично състояние, което разкътва, срива ежедневно мислене и обикновено действа на съзнанието като трамплин към богословието. Може да се каже, че това е един от средновековните аналози на античното учудване, което поражда философията. Тук отново се актуализира връзката с готическата литература по линия на концепцията на Ан Радклиф, че „ужасът (...) разширява душата и пробужда в способностите висша степен на живот“ (Ковачев 2004, с. 216).

Всичко казано убеждава, че и в средновековната гръко-славянска литература ужасното в някои от своите проявления, изглежда, е фундаментална категория – така, както е и в готическата. И тук то нередко е поставяно в орбитата на възвишеното.

Удивително е, че дори и естетизирането на ужаса, приоритет на готическата литература, не може да се определи като абсолютно непознато на старобългарската епоха. Запазено е едно уникално историческо свидетелство за св. княз Борис, на което обръща внимание Петър Ангелов.³³ Като страстен любител на лова, князът поръчал на един византийски живописец да изрисува в един от домовете му картина с условието тя да предизвиква у зрителите едновременно страх и удивление, а както вече стана ясно, комбинацията „страх и удивление“ е иносказателно назоваване именно на ужаса.

Тук не беше представен пълният семантичен обем на средновековните славянски думи за ужас. Не беше споменато за значения като ‘страхопочитание’, някои негативни чувства различни от страха и ужаса,

³² Пак там.

³³ АНГЕЛОВ, П. Цит. съч., с. 31–32.

като 'смут', 'огорчение', 'разочарование', които в определени контексти надделяват над страха, психически състояния като 'безумие, умопомрачение' (напр. *оужасъ* в Житието на св. Иларион Велики³⁴), както и за чисто прагматичните значения, които посочват единствено общата положителна или отрицателна оценка на говорещото лице. Целта на настоящото изследване обаче не е да изчерпа всички семантични валенции на лексемите за ужас, а да очертае основните средновековно-готически паралели в разбирането за това екстремно състояние на духа.

От палеославистична лингвистична гледна точка големият въпрос е как се е стигнало до положението, че позитивно състояние, каквото е възторгът, се назовава в средновековните паметници и с лексемата *оужасъ* и нейните производни. Според Дора Иванова-Мирчева „в основата на свързването на значенията стои силната степен на учудване, удивление“ (Иванова-Мирчева, с. 159), което все пак не изяснява защо в названията за ужас семата 'учудване' е започнала да се свързва и със семи за положително чувство. Самата Мирчева обаче изтъква тук един важен паралел: „Същото колебание и преливащи се значения наблюдаваме при гръцкото съответствие на *оужасъ* – *ἔκστασις*. Тя точно като нашата старо- и среднобългарска дума *оужасъ* (*оужасъ*) изразява чувство и състояние, което може да варира от страх, стресване, до възторг, възхищение“ (пак там). Това обстоятелство поражда въпроса дали разширяването на обема на старобългарската лексема до обхващането на полярни значения като 'страх' и 'възторг' не е резултат от превода на гръцката дума *ἔκστασις*, която по същество клони към назоваване на родово понятие за всякакъв вид екстремни изживявания, за излизане извън обичайните емоционални състояния. Всъщност Мирчева индиректно се съгласява с това предположение при цитирания вече анализ на старобългарския евангелски превод на Марк 5:42, като подчертава и книжовния характер на лексемите с основа *оужас-* (пак там). Приведеният пример от оригиналния (непреводен) богородичен канон от св. Климент Охридски обаче подсказва, че славянските лексеми с основа *оужас-* с неясната си етимология вероятно още от предкнижовно време са носили в себе си подобен семантичен потенциал.

От текстологична гледна точка особено впечатление прави, че измененията на текстовете в протежение на Средновековието и след него са белязани от значими разночетения тъкмо при назоваването на ужаса, както проследяват приложените таблици (в първата колона посочвам и съответното название за ужас в оригиналния текст, когато ми е известен).

³⁴ КУЗИДОВА-КАРАДЖИНОВА, И. Житие на св. Иларион Велики от Йероним Блажени. – *Scripta Bulgarica: дигитална библиотека за старобългарска книжнина*. Съст. А. МИЛТЕНОВА и др. <http://scripta-bulgarica.eu/bg/articles/zhitie-na-sv-ilarion-veliki-ot-yeronim-blazheni>.

châphaz: оужасѣ → ѡзтѡплѣнїи

Псалм 115:2 (в Танах 116:11): древноевр. châphaz 'прибързаност, припряност; треперене, трепет' ⁱ	Синайски псалтир от XI в.:	Библия на църковнославянски от първата половина на XVIII в.:
	азъ же рѣхъ въз оужасѣ моемы весь ч(ловѣ)къ ложь (Благова и др. 1999, с. 731)	Азъ же рѣхъ во ѡзтѡплѣнїи моемы: всакъ челоувѣкъ ложь ⁱⁱ

ѣѣѣстѣсан: оужѣсоста са → дивїстаса

	Добромирово евангелие от началото на XII в.:	Библия на църковнославянски от първата половина на XVIII в.:
Евангелие от Лука 8: 54–56: ѣѣѣстѣсан ^{iv}	онъ (...) възгласї глѣж . дѣвице вѣстани . (...) и вѣскрѣсе абие . (...) и оужѣсоста са родителѣ еа. ^v	Онъ (...) възгласї глѣ: ѡтроковице, востани . (...) и воскрѣсе абїе (...). И дивїстаса родитела еа. ^{vi}

ѣѣѣстѣ: оудивїша са → оужасѡшаса

ѣѣѣстѣн: оубоахъ са/дивїхъ са → оужасѡхса

	Ирмологии и др. славянски богослужбени сборници от XII до XVII в.:	Църковнославянски ирмологий след реформата на патриарх Никон от 1657 г.:
Ирмос за песен 5, глас 4: ѣѣѣстѣ	Оудивїша са вѣсачѣскаа о божествнѣи славѣ твоєи . ты во неискоусимаа дѣвице . прїатъ въз оутрѡвѣ надъ вѣсѣми бога . ^{vii}	Оужасѡшаса всаѣскаа и бжѣственнѣи славѣ твоєи: ты во неискѡсбрачнаа дѣо, имѣла еси во оутрѡвѣ надъ вѣсѣми бга... ^{viii}
Ирмос за песен 4, глас 2: ѣѣѣстѣн	Пою та . слоухомъ во господи . оуслышахъ и оубоахъ са/дивїхъ са . до мене во прииде . мене ица заблѡужьшааго . ^{ix}	Пою та, слѡхомъ во гсди оуслышахъ и оужасѡхса, до мене во идещи, мене ица заблѡждшаго . ^x

∅ → оу̀страши́

	Лесновски пролог от 1330–1340 г.:	Макариеве чети-минеи от 1530–1541 г.:	Чети-минеи от св. Димитрий Ростовски от 1684–1705 г.:
Житие на мъчениците Зосима и Атанасий:	...прииде лвъвъ ие поустыина на позорице · и прогладъ члвчимъ гласомъ · и исповѣда х(с) а ба · і оувѣща коментариѣа въгги хр҃тиѣнина атанасиѣа · ^{xi}	И преславно ѿ всѣх(х) сзхраненъ бысть, іавльшоуса на позорицы лвъ и члчѣскимъ гласо(м) вѣщающа, и приведе к вѣре коментариѣа. ^{xii}	...мѡченѡ (...) вѣвшѡ стѡмѡ звсѡмѡ, лѡвѡ ѿ пѡстыіны на позорице притечѣ, и члвѣческимъ гласомъ провѣща, и оу̀страши всѣхъ... (свт. Димитрий Ростовский 2, л. сѣи об.)

вззаетса → оу̀жасѣса, и бысть іакѡ нѣмъ ѿ великагоу страха
оудивльшежеса → оу̀жасни быша сѣлѡ

	Макариеве чети-минеи от 1530–1541 г.:	Чети-минеи от св. Димитрий Ростовски от 1684–1705 г.:
Житие на мъчениците Теопемпт и Теона:	Слышав же словеса си нечестивый Дивклитѣанъ, вззаетса. (свт. Макарий 1910, колона рїд)	Царь же видѣвъ стѣго, и словеса егѡ слышавъ, оу̀жасѣса, и бысть іакѡ нѣмъ ѿ великагоу страха. (свт. Димитрий Ростовский 2, л. сѣи об.–сѣѣ).
Житие на св. Василий Велики:	Ѣвѣлз же кѡпно с' на чалны(м) причта, стоѣще пре(д) дверми храма, зрахоу свѣтъ мышльный во храмѣ и мѡжа, славыны вѣлы ризы носача, и гла(с) людїи словословащи(х) б҃га и Василїа, жертовникоу пре(д)стоѣща, оудивльшежеса ѡ видѣнїи, падоша на лица, слезаще и славаще б҃га. (Свт. Макарий 1910: колона ѣ).	Сѣа ст҃лю совершающѣ, Ѣвѣлз сз пѣрвѣйшими клирїки видѣша свѣтъ нб(с)ный ѡсѣвляющѣ олтарь и ст҃ла, и мѡжы нѣкїа пресвѣтлыа в зѣлыхъ рїзахъ сѣщыа, и ѡкрѡжающыа великаго того архїерѣа: то видѣвшѣ оу̀жасни быша сѣлѡ, и падоша на лицѣ своѣмъ слѣзы испѣщляющѣ и славаще б҃га. (свт. Димитрий Ростовский 2, л. смд)

Бележки към таблицата

ⁱ Psalm 116. – In: *Internet Sacred Text Archive*. Ed. J. B. HARE, 2010: <https://www.sacred-texts.com/bib/poly/psa116.htm>. Речниковата справка към думата е публикувана тук: <https://www.sacred-texts.com/bib/poly/h2648.htm>.

ⁱⁱ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета на церковнославянском языке с параллельными местами. Москва: Российское библейское общество, 1997, с. 752.

ⁱⁱⁱ *Novum Testamentum Graece*. Post Eberhard et Erwin NESTLE. Editione vicesima septima revisa. Communitate ediderunt B. et K. ALAND, J. KARAVIDOPOULOS, C. M. MARTINI, B. M. METZGER. Apparatum criticum novis curis elaboraverunt B. et K. ALAND una cum Instituto studiorum textus Novi Testamenti Monasteriensi Westphaliae. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1993, p. 185. 'Εξέστησαν и приведените по-долу ἐξέστη и ἐξέστην са форми на втори аорист от глагола ἐξίστημι, чиито основни значения в среден и пасивен залог са: (of Place) arise out of, become separated; stand aside from (...); cease from, abandon; to be out of one's wits, be distraught; to be astonished, amazed; lose consciousness (...) (Liddell, Scott).

^{iv} *Добромирово евангелие – български паметник от началото на XII в.* Изготвила Б. Велчева. София: Издателство на БАН, 1975, с. 166.

^v Библия, 1997, с. 1369.

^{vi} HANNICK, C. *Das altslavisches Hirmologion*. Edition und Kommentar. Freiburg i. Br.: Weiher, 2006 (Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes, 50), с. 126–127, ирмос № Дε'2.

^{vii} Ирмологій, ѡбдержай всѧ ирмосѧ ѡсмогласника, вл(д)чнихъ же ѧ бгомѣре прѧздникувъ, ѧ всегѡ лѣта. Сергиев посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995, л. нѣ об.–нѣ.

^{viii} HANNICK, C. Цит. съч., с. 56–57, 259: ирмос № Вδ'1.

^{ix} Ирмологій, 1995, л. ќе об.

^x ВЕЛЕВ, И. *Лесновски Ковачевиќев пролог*. Скопје: Менора, 2004, л. 79 об.

^{xi} МАКАРІЙ, митрополіть всероссійскій. *Велікіа минѣи четіи. Янвѧрь, тетрадъ перваа, днѣ ѧ - ѡ*. Изданіе імператорской археографической коммиссіи. Москва: Сѣнодальная Тѣпографіа, №аці [1910]: https://azbyka.ru/otechnik/Makarij_Moskovskij/velikie-minei-chetii/, колона рбг (нататък свт. Макарий 1910).

Разночетенията свидетелстват за нестабилност в значенията на лексемите с основа *оужас*-. В едни от преводните средновековни текстове *оужасъ*, *оужасити са* се употребяват като родово понятие за екстремно емоционално състояние, независимо отрицателно или положително. Тази употреба би могла да се определи като елинизъм, приравняващ семантичния обем на славянските думи към обема на съответните значения на ἔκστασις и ἐξίστημι. В други преводни текстове, напротив, се търси лексикално съответствие (дивити са, оудивити са, оубоати са), което да е изцяло съобразено със семантичните особености на славянските езици за сметка на известно стесняване на значението спрямо изходната лексема.

Прави впечатление, че думите за ужас са особено предпочитани в цитираните текстове от втората половина на XVII век. Така е както в редактираните при патриарх Никон преводни ирмоси, така и в агиографското наследство на ростовския светител Димитрий (Данила Туптало), който преразказва по свой начин житийните средновековни текстове. В повестуванията на този агиограф изживяването на силни емоции и особено ужас е специално подчертано: *оудивльшежеся* от преводното житие на св. Василий Велики в Макариевите чети-минеи е променено на *оужасни вѣща зѣлаѡ* във варианта на ростовския митрополит, общото *взъматеса* 'смути се, разтревожи се' от Макариевия превод на цитираното мъченическо житие ескалира до *оужасеса, ѡ вѣсть ѡкѡ нѣмъ ѡ великагѡ страха*, а проговорилият с човешки глас лъв от проложното житие не е оставен да си тръгне от новия преразказ без преди това да „изплаши всички“ (*оустраши всѣхъ*). Тази тенденция, от една страна, има древни славянски корени, както вече стана въпрос при разглеждането на ужаса-състрадание в мъченическите жития, а от друга, съвпада с онзи процес, който през следващото столетие ще доведе до естетизирането на ужаса в готическия роман, френската опера на ужасите и спасението, а накрая – до съвременните хоръри и теорията на Ърнест Бекер за овладяване на ужаса.

Приликите между славянскосредновековния и готическия ужас обаче свършват дотук, а разликите като че ли са ни далеч по-познати. По-нататък в езиковата история думата ужасъ се отърсва от назоваването на възторга, а *ἐκστασις*, напротив – от значението 'страх' (Иванова-Мирчева, с. 159). Така след средновековното разширяване на семантиката на лексемите с основа оужас-, Новото време отново ги свива и уточнява. (И днес, изглежда по стар славянски обичай, оплакването и ужасяването са толкова характерни жестове на българската ежедневна реторика, че съществителното „ужас“ често се употребява като междуметие, а героичната възхвала, явно също по древен елински обичай, е неразделна част от добрия тон на съвременния грък.) Тези наблюдения обаче могат да бъдат само епизод за настоящото изследване, което добави още една халка от историческата верига, проследяваща сближаването и вдвояването между ужаса и възвишеното.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АНГЕЛОВ, П. *Страхът в средновековна България*. София: Полис, 2021.

АТАНАСИЙ БОНЧЕВ, архим. д-р. *Речник на църковнославянския език*. Т. 2. София: Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, 2012.

АТАНАСОВА, Д. *Мъченици, текстове, контексти. Мъченическите повестования в ръкопис № 1039 от Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“*. София: Стигмати, 2008.

БЛАГОВА, Э., Р. М. ЦЕЙТЛИН, С. ГЕРОДЕС, Л. ПАЦНЕРОВА, М. БАУЭРОВА. *Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков)*. Москва: Русский язык, 1999.

БОЛОТОВ, В. В. *Лекции по истории древней церкви*. Т. 2. *История церкви в период до Константина Великого*. Москва: Спасо-Преображенский Валаамский Ставропигиальный монастырь, 1994.

ДЕЛЮМО, Ж. *Страхът в западния свят (XIV–XVIII в.)*. София: Рива, 2002 и 2010.

ИВАНОВА-МИРЧЕВА, Д. Стесняването на семантичната структура на думата като исторически процес. – *Известия на Института за български език*, XI, 1964, с. 151–160.

КОВАЧЕВ, О. Готическият роман (1760–1820): жанр, име, канон. – *Литературна мисъл*, XLII, 1999, № 1, с. 143–170; *Словото. Българска виртуална библиотека*: <https://www.slovo.bg/old/lit-mis/199901/okovachev.htm> [прегл. 29.04.2022].

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

КУЗИДОВА-КАРАДЖИНОВА, И. Житие на св. Иларион Велики от Йероним Блажени. – *Scripta Bulgarica: дигитална библиотека за старобългарска книжнина*. Съст. А. Милтенова и др. <http://scripta-bulgarica.eu/bg/articles/zhitie-na-sv-ilarion-veliki-ot-ieronim-blazheni> [прегл. 30.04.2022].

МИЛТЕНОВА, А. и др. Термини. – В: МИЛТЕНОВА, А. и др. *Scripta Bulgarica: дигитална библиотека за старобългарска книжнина* [електронен портал]. София: ИЛ-БАН, СУ „Св. Климент Охридски“, 2014: <http://scripta-bulgarica.eu/bg/linguistic-concept-term> [прегл. 15.08.2022].

МЛАДЕНОВ, С. *Етимологически и правописен речник на българския книжовен език*. София: Хр. Г. Дановъ, 1941.

ФАСМЕР, М. *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1–4. Москва: Прогресс, 1986–1987.

REFERENCES

ANGELOV, P. *Strahat v srednovekovna Balgariya* [Fear in Mediaeval Bulgaria]. Sofia: Polis [publ.], 2021.

ATANASIY BONCHEV, arhim. Dr. *Rechnik na tsarkovnoslavyanskiya ezik* [Dictionary of the Church-Slavonic Language]. Vol. 2. Sofia: National Library “St. St. Cyril and Methodius” [publ.], 2012.

ATANASOVA, D. *Machenitsi, tekstove, konteksti. Machenicheskite povestvovaniya v rukopis № 1039 ot Narodnata biblioteka „Sv. sv. Kiril i Metodiy“* [Martyrs, Texts, Contexts. The Martyrdom Narratives in Manuscript No. 1039 from “St. Cyril and St. Methodius” National Library]. Sofia: Stigmati [publ.], 2008.

BLAGOVA, E., R. M. TSEYTLIN, S. GERODES, L. PATSNEROVA, M. BAUEROVA. *Staroslavianskiy slovar' (po rukopisyam X–XI vekov)* [Old Church Slavonic Dictionary (On Manuscripts from 10–11 Century)]. Moscow: Russkiy yazyk [publ.], 1999.

BOLOTOV, V. V. *Lektsii po istorii drevney tserkvi* [Lectures on the History of the Ancient Church]. Vol. 2. *Istoriya tserkvi v period do Konstantina Velikogo* [History of the Church in the Period before Constantine the Great]. Moscow: Spaso-Preobrazhenskiy Valaamskiy Stavropigial'nyy monastyr' [publ.], 1994.

DELUMEAU, J. *La Peur en Occident (XIVe–XVIIIe siècles)*. Paris: Fayard, 1978.
DELUMEAU, J. *Le Péché et la peur: La culpabilisation en Occident (XIIIe–XVIIIe siècles)*. Paris: Fayard, 1983.

DELUMEAU, J. *De la peur à l'espérance*. Paris: Robert Laffont, 2013.

DELYUMO, Zh. *Strahat v zapadniya svyat (XIV–XVIII v.)* [Fear in the Western World (14–18 Century)]. Sofia: Riva [publ.], 2002 and 2010.

FASMER, M. *Etimologicheskiy slovar' russkogo yazyka* [Etymological Dictionary of the Russian Language]. Vol. 1–4. Moscow: Progress [publ.], 1986–1987.

IVANOVA-MIRCHEVA, D. Stesnyavaneto na semantichnata struktura na dumata kato istoricheski protses [Narrowing of the Semantic Structure of the Word As a Historical Process]. In: *Izvestiya na Instituta za balgarski ezik* (Sofia), XI, 1964, pp. 151–160.

KOVACHEV, O. Goticheskiyat roman (1760–1820): zhanr, ime, kanon [Gothic Novel (1760–1820): Genre, Name, Canon]. In: *Literaturna missal* (Sofia), XLII, 1999, No 1, pp. 143–170; *Slovoto. Balgarska virtualna biblioteka*: <https://www.slovo.bg/old/lit-mis/199901/okovachev.htm> [seen 29.04.2022].

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr, estetika* [Gothic Novel. Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorog [publ.], 2004.

KUZIDOVA-KARADZHINOVA, I. Zhitie na sv. Ilarion Veliki ot Yeronim Blazheni [The Vita of St. Hilarion the Great by Hieronymus the Blessed]. In: A. MILTENOVA et al. (eds.). *Scripta Bulgarica: digitalna biblioteka za starobalgarska knizhnina* [Scripta Bulgarica: Digital Library of Mediaeval Bulgarian Literature]: <http://scripta-bulgarica.eu/bg/articles/zhitie-na-sv-ilarion-veliki-ot-yeronim-blazheni> [seen 30.04.2022].

LIDDELL, H. G., R. SCOTT. *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir H. S. Jones with the assistance of R. McKenzie. Oxford: Clarendon Press, 1940; Eulexis-web. Lemmatiser for ancient Greek texts (online app). France: Philippe Verkerk, 2014: <https://outils.biblissima.fr/en/eulexis-web/index.php> [пpегл. 22.08.2022]

MILTENOVA, A. et al. Termini [Terms]. In: MILTENOVA, A. et al. *Scripta Bulgarica: digitalna biblioteka za starobalgarska knizhnina* [Scripta Bulgarica: Digital Library of Mediaeval Bulgarian Literature], Sofia: Institute of Literature – BAS, Sofia University “St. Kliment Ohridski”, 2014: <http://scripta-bulgarica.eu/bg/linguistic-concept-term> [seen 15.08.2022].

MLADENOV, S. *Etimologicheski i pravopisen rechnik na balgarskiya knizhoven ezika* [Etymological and Orthographic Dictionary of the Bulgarian Literary Language]. Sofia: Hristo G. Danov [publ.], 1941.

NARAYANASWAMI, Ch., K. GLASHOFF et al. *Hypertext Sanskrit-English / English-Sanskrit Dictionary. Version 3.2.3*. Switzerland, India et al., 14.05.2022: <https://www.learnsanskrit.cc/translate?search=agha&dir=es> [seen 20.08.2022].

HORROR IN THE BYZANTINE-SLAVIC MIDDLE AGES AND WESTERN EUROPEAN GOTHIC CULTURE

Abstract. The article outlines the parameters of the horrific in the Slavic mediaeval literature of Byzantine type. The aim of the research is to compare the mediaeval Slavic horrific with the Gothic version of the same category through a prospective approach. Translated and original Slavic-language works (different in origin, genre and style) from the IX to the XVII century have been analyzed, but later texts have also been used for comparison. Among the main contextual meanings of the Slavic mediaeval words for horror are: 1. 'fear', 2. 'compassion', 3. 'fear combined with astonishment', 4. 'combination of wonder and delight'. Attention is paid to the significantly reduced presence of verbal signals of experience of horror-compassion in the Byzantine martyrs' lives and, conversely, to the escalation of the feeling of horror in the Slavic versions of the *vitas* (in the works of St. Dimitry of Rostov). The common features which unite the mediaeval horrific and the Gothic one are above all the supernatural as a source of horror and the connection between the horror and the sublime. Revelation (to the mind) of the Divine plan for the salvation of people, which is the most sublime phenomenon in the history of the world, stimulates the theological activity of mind and arouses delight. In mediaeval Slavic texts, however, this delight is often referred to by the lexeme *ουχασъ* and its derivatives. The reason for this is sought primarily in the Greek equivalent *ἔκστασις*, which tends to be used as a generic term for going beyond the usual emotional states, for any kind of extreme experience – positive or negative. *Keywords:* horror, Slavic, Middle Ages, literature, Gothic

Regina Koycheva, Chief Assist. Prof.
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
1113 Sofia, Bulgaria
E-mail: r-k@abv.bg

Ив-Кристиан Ангелов, докторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ГОТИКА И ТЕРОРИЗЪМ: ВЪРХУ ГЕНЕАЛОГИИТЕ НА ЕДИН УЖАС

Резюме. Текстът се спира върху генеалогия на терора и тероризма, като интерпретира политическата реторика на Френската революция и политическата теория на Просвещението, за да очертае рецепцията на готическата литература в Англия в края на XVIII век. С това статията се опитва да установи връзките в употребата на терора в литературата и политиката, за да представи динамиката между художествената литература и властта по отношение на терора и тероризма в конкретната времева рамка.

Ключови думи: терор, тероризъм, готическа литература, генеалогия, Френска революция

Генеалогията¹ на терора разбираме като изследване на силите и отношенията, породили понятието. Избраният метод предполага фокусирането върху определено събитие – момент на промяна или по-точно взаимодействие между различни сили в кръга на дадена определена целта на изследването, то се спира върху две събития, имащи отношение към мисленето на възможното в две области – политиката и литературата. Оглеждането на събитията едно в друго цели изграждането на по-добро разбиране относно избрания обект – феноменът на тероризма, чийто зародиш, следвайки етимологическата връзка, се опитваме да реконструираме тук.

В изследването ни „генеалогия“, притежава по-широк смисъл, целящ определени тематични интензификации – изследване на *произхода* на идеята за „тероризъм“, проследяване на *роднинските връзки* между ужас и терор и изследване на литературните *родове*. Съществуват и други възможни генеалогии, които няма да можем да тематизираме, като например *кръвната връзка* между власт, пол и семейно положение, свързана както с политическата теория на Просвещението, така и с личния и публичен живот на авторите и произведенията през периода. Възможен е и още въпросът за влиянието на генеалогията² в

¹ Върху понятието генеалогия вж.: ФУКО, М. Ницше, генеалогията, историята. – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. София: Изток-Запад, 2016, с. 137.

² Разбирана в „старото“ значение на термина като проследяване на

творчеството на Уолпоул, употребата ѝ в „Замъкът Отранто“ и проблемът за кръвната връзка в литературата като цяло.

Ще започнем, разглеждайки един текст, оказал се впоследствие първичен източник за обвързването на литературната готика с Великата френска революция. „The Terrorist System of Novel-Writing“³ излиза през 1797 г. в лондонското списание „Monthly Magazine“, в което по-късно ще бъдат публикувани автори като Блейк, Колридж и Дикенс.

Началото на фейлетона чете:

Макар и сигурно да желаете да избегнете сухотата и тъпотата на политическия разговор във Вашето списание, все пак вие трябва да чувствате, че в епоха на клюкарство [*quidnunkery*] като сегашната, не е винаги възможно равнодушието пред изминалите в Европа събития. Отдавна, например, е мода да се споменават гнусните кланета, които обезчестиха Франция по време на тиранията на Робеспьер и когато се случи някои добър и верен поданик да напише, дали история, животопис, проповед или обявление, той мисли, че е негов дълг да представи и определена порция от своето отвращение и възмущение срещу всички подобни кървави случаи. Ще е щастие, господине, ако можем да размишляваме върху варварството, без да го приемаме; ако можем да се замислим върху жестокостта, без да я изучим; и ако можем да нарисуваме човек без глава, без да се зачудим какъв би бил случая, ако някои от нашите приятели са без главите си.⁴

Статията започва с определянето на дискусията като политическа. Макар и сатиричният характер на текста да ни предупреждава срещу вземането на категорични интерпретативни решения, езикът му остава не е по-малко значим за разбирането на връзката между готическата литература и тероризъм. Сатиричната рефлексивност на текста едновременно уголемява мащаба му и полемизира неговото съдържание. Както ще видим в края на фейлетона, политическото му съобщение му ще остане неясно или съмнително, но именно това открива определени възможности за прочита на политическото през него.

Ключови моменти тук са фразите „ако можем да размишляваме върху варварството, без да го приемаме“ и по-нататък: „да се замислим върху жестокостта, без да я научим“. В рамките на тези отнoшения можем да опишем една от важните за изследването теми. Разделението между размишляване и приемане съдържа в себе си ня-

роднински връзки.

³ ANONYMOUS. „The Terrorist System of Novel-Writing“. – In: *Gothic Readings: The First Wave, 1764–1840*. Rictor London and New York: Leicester University Press, 2000, pp. 299–303. Текстът е наличен на сайта на университета „Джордж Вашингтон“: <https://home.gwu.edu/~klarsen/terror.html>.

⁴ Прев. мой, И.-Кр. А.

кои важни предпоставки. Прави се разлика между това да обмисляме дадено качество и това да го изявяваме в себе си. Можем да представим нещата по следния начин: съществува разлика между това какво мислим и какво вършим. Това условно разделение служи, за да индикира границите между публично и лично, с които работи фейлетонът. Ранна алюзия към това, че в една готическата история жестокостта и злото не могат да бъдат удържани в личния живот и засягат обществото, текстът подсказва не само мястото на личните интереси, но също така и предписва определена дистанция, която трябва да удържа в собственото си поведение.

Щастие е, че поданиците отхвърлят изминалите събития в текстовете си, а не се опитват да им подражават, макар и да не им е липсвал интерес. За да поставим нещата в историческа перспектива, да съпоставим, че текстът излиза три години след смъртта на Робеспьер на гилотината и може да бъде приет като част от една по-голяма дискусия върху Френската революция в английското общество. В годините, следващи смъртта на Робеспьер започва концептуализацията на понятието тероризъм и постепенното му навлизане в ежедневна употреба.

Епитети, използвани от фейлетона за събитията във Франция, са категорични и отрицателни. В такъв смисъл те съдържат не само оценка върху употребата на ужасното в политиката и изкуството, но и мнение за ролята на гражданина в обществото, различаващо се от това, което можем да срещнем в речите на членовете на Комитета за обществено спасение. Това обстоятелство ни служи в това да определим по-добре „якобинския“ дух на анонимния автор.

За фейлетониста възможността на ужаса да се подражава може да е възмутителна, но както ще видим, съвсем не необяснима. По-късни импликации в текста ще ни помогнат да свържем това притеснение с функционирането на обществените отношения. Мястото на ужаса се променя. Това е политическият въпрос, който изследваме. Затова какво е ужас, засега ще се позовем на Бърк:

Никое чувство не лишава ума от всичките му сили за действие и разсъждение толкова сполучливо, колкото страха. Защото страхът, бидейки предчувствие [apprehension] за страдание или смърт, действа по начин подобен на истинското страдание.⁵

Тук трябва да се отбележи, че езикът на „Философско изследване“ не засяга някои по-късни разделения между ужасно и страшно,

⁵ БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. София: Кралица Маб, 2001, с. 113.

които ще се направят вътре в готическата литература⁶. Описанието на страха, макар и общо, все пак е в съгласие с класическите дефиниции. Страхът е представата за болка или смърт. Критерии, на които отговоря както съдържанието на „Монахът“ на М. Г. Луис, така и случилото се във Франция, поне според вестниците.⁷ Ужасното е бъдещото страх. Както и цитатът на Бърк ни казва, на ужасното се придава значение на потискащо силите и ума. Лишавайки срещналия го от сили, то го превръща в жертва – обект на пълна пасивност. Тук категориите за абсолютна власт в политиката и ужас в естетиката започват функционално да се смесват. Важно допълнение тук също е, че според Бърк ужасното не може да бъде предмет на разсъждение; отнася ли се същото за властта?

Въпросът за ужасното може да бъде разбран като въпрос за мястото и начините на протичане на сили в обществото. Нагласата на якобинския новелист⁸ ограничава ужасното в сферата на мисленето и го изключва от човешките взаимодействия на собственото си разбиране.

Фейлетонът предлага рецепта за създаването на популярен роман на ужасите⁹, което представлява опит неговата популярност и власт

⁶ Въпреки това е важно да се уточни, че Бърк прави разграничение между идеята за възвишено (която е и страшна), обекта на ужас (object of terror), който поражда страх в някого и чувствата или режимите (modes) на страхуване, ужасяване или изумление. Понятието ужас (terror) така е запазено не за представата за нещо ужасно, а за самото ужасно като такова. В такъв смисъл ужасното не може да схванато, а само преживяно и то от позицията на наблюдател, описващ екзотично животно или природна гледка. Самият ужас, болката като изпитана или преживяна не е идея. Интересен момент е, че в примерите, които Бърк дава, като че ли имплицитно се отказва възможността един човек да бъде ужасен (object of terror). Тук можем да добавим и други детайли като мисленето на ужаса като управляващият принцип (the ruling principle) на възвишеното. Затова и думата за възвишено означава за Бърк както режими на ужас и страх, така и режими на почитание (admiration). С тези бележки нахвърляме не само перспективите на идеологическо измерение в теорията на Бърк (което е добре изследвано), но и исторически портрет на едно политическо мислене, който ще ни послужи, за да установим промяната в мисленето на ужасното, идваща със употребата на самото понятие терорист в „Размисли за революцията във Франция“.

⁷ Вж. главата “Reign of Terror” в: CRAWFORD, J. *Gothic Fiction and the Invention of Terrorism*. London: Bloomsbury, 2013, pp. 37–93.

⁸ Поради възможните терминологични разминавания, които крие употребата на понятието новела на български, тук терминът се употребява с цел запазване на терминологично единство с оригиналите. За Сад новела и роман са синоними (стр. 3 в цитираното по-долу издание). Ще се придържаме към тази употреба и ‘новела’, ‘новелист’, ‘новелистика’ навсякъде ще значат ‘роман’, ‘романист’, ‘романистика’.

⁹ В жанра на рецептата могат да се срещнат и други примери, което може

да бъде вписана обратно в ежедневните отношения, навлезли в интериора на личното пространство. По подобен начин понятието тероризъм се появява в френската политика, за да обясни и „обезопаси“ властта.¹⁰

„Големият терор“¹¹ в революционна Франция обхваща функционирането на „Комитета за обществено спасение“. Сформиран като форма на привременно правителство, имащо за цел да ръководи едновременно войната срещу Първата коалиция и потушаването на роялистките и контра-революционни бунтове в страната, комитетът приема закони, довели до масови арести и екзекуции, предначертавайки за пореден път властовите позиции в управлението на младата френска република.

Употребата на ужаса в реториката на революцията ни показва напрежението и несигурността, царящи между френските граждани.

На 5 септември 1793 г. Националният конвент, управляващият орган на революционната република, трябва да намери спешен отговор както за военните поражения, така и за мнимите и реални бунтове в страната.

Барер и Робеспьер изнасят реч. В нея Робеспьер оповестява създаването на революционна армия, която да се заеме с вражеските сили и техните агенти, а Барер прословуто издига „ужасът на дневен ред“ като път за прочистването на столицата от роялисти, умерени и контрареволюционни елементи¹². Какво е значението на „ужаса“ не става ясно от самата реч. Последвалото всяване на страх се извършва чрез арести и убийства на заподозрени елементи, следващи да обезкуражат и объркат врага посредством бързи, силни и мащабни удари. Действията на правителството, сред които обезглавяването на краля през лятото на същата година, служат в сплашването на съседните монархии и създаването на „фикцията“¹³, която представлява рецепцията на „Големия ужас“ в Англия. Фикционално тук е овъзможняването на нещо немислимо като действителност. Немислимо е ужасното. Насилието се е случило по отношение на това какво е възможно. Същата

да бъде тълкувано като нападка срещу женската аудитория, която самият фейлетон конструира за жанра.

¹⁰ Вж.: RAPIN, A. The First Conceptualization of Terrorism: Tallien, Roederer, and the “System of Terror” (August 1794). – In: *Journal of the History of Ideas*, LXXXII, 2021, № 3, pp. 405–426.

¹¹ Както и понятието тероризъм, така и названието „Големият ужас“ се появяват като реакция срещу управлението на Робеспьер и съдържат пейоративен елемент, служещ също така в изграждането на определени представи за самото събитие. Ужасите на френската революция са повече от един.

¹² Terror Is the Order of the Day. – In: *Liberty, Equality, Fraternity: Exploring The French Revolution*: <https://revolution.chnm.org/d/416>.

¹³ Идеята за Френската революция като фикция на английското общество принадлежи на Крофорд.

функция изпълнява и самият език на Барер, чиято парадоксална фраза „ужасът на дневен ред“ става знакова за целия „Терор“.

Контекстът на употребата на ужаса в революционна Франция естествено е по-сложен. Той включва не само историята на самото мислене за политическото от Аристотел до Робеспьер, но и различни събития, случили се в Революцията.

Тук езикът ни задължава да изберем революцията като място, доколкото в контекста на речите на Робеспьер тя е представена като извънредно положение¹⁴, в което границите в обществото, изграждащи политическата сфера, не са ясно поставени и биха могли да бъдат манипулирани. Революцията представя поле на неустановена власт, в която комитетът трябва да въведе ред, за да може парадоксално да оформи и запази нейната цялост и продължителност.

„Навярно нуждата, зовът за всяка революция“, както отбелязва якобинският новелист, довежда и до ужаса.

Терорът, под което тук се разбира насилието като начин на установяване на общност от ужасени хора, има дълга история в политическата теория като характеристика на тираничното управление, но въпреки това получава името си в края на XVIII век.

Макар и различните политически теории, налични в исторически контекст, да имат разминаващи се представи за мястото на насилието в обществото, те са единодушни в отрицателното определение на тиранията. Управлението чрез ужас се определя като нестабилно¹⁵, доколкото постоянно разлага възможността нещо да бъде разбрано или определено. Несигурността касае не само връзките между отделните елементи, но и характера на самите елементи, доколкото те се определят чрез отношенията, които имат в общността си. Несигурност на властта, т. е. в случая отношенията на влияние¹⁶, предизвиква обществен страх или немислимостта на случващото се¹⁷. Властта произлиза от способността си да се наложи.

Ужасът е обвързан с идеята за абсолютната власт, представлявана от тирани и възможността за безвластие в обществото. Това означава единствено, че вече никой няма законово право, включително и

¹⁴ AGAMBEN, G. *State of Exception*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 5.

¹⁵ МОНТЕСКЬО, Ш. *За духа на законите*. София: Наука и изкуство, 1984, с. 185.

¹⁶ Настоящият текст работи с една имплицитна взаимозаменяемост между сила, власт, възможност, способност и влияние, произлизаща от трактовката на силата при Лок (вж.: ЛОК, Дж. *Опит върху човешкия разум*. София: Наука и изкуство, 1972, с. 307–308).

¹⁷ Немислимостта тук може би е редно да мислим като липса на престава, или идея за това какво се случва, което е характеристиката на обществената паника при Хобс. Тоест става дума за действия лишени от мисъл.

тиранът самодържец. Неговите решения имат тази характеристика, че конституират властта, която представляват, свеждайки политическото до въпрос на груба сила. Съображенията му са лични, не само като негови прищевки или страсти, но и в смисъл, че произлизат от него. Затова и моралът на революционната република изисква пълната си реализация в гражданина, за да не превърне той в деспот. Съпадението на сила и власт прави възможно внедряването на нови елементи в кръга на политическото, с което страстите на тирана се реализират като политика, а републиката трябва да се научи да ги управлява.

Тиранията свежда политиката до пряк модел на взаимодействие, основаващ се върху собствената си немислимост. Тази немислимост се основава върху представата за отношенията на сила, към които се отнася съждението. Нещо се случва, но ние нямаме представа и не разбираме какво. Тук се поражда и противоречието с изискването за разсъдъчност на якобинския новелист, което подбужда и страха от подражание на публиката. Доколкото в обезопасяващата си стратегия фейлетонът представя готическия роман като безсмислен¹⁸, ужасът за него се крие в това, че романът *кара* хората да не мислят, подчинявайки ги на вярата им в невъзможното. Страхът не прави друго, освен да събужда страх. Това превръща тиранията в парадоксален политически (и с това икономически) модел, установен в пълно вътрешно напрежение и процес на постоянно самоподриване.

От друга страна, следствията на революцията правят терора обществено достойствие, вложило основите на младата република. В годините след 1789 народът го насочва не само срещу досегашната управляваща класа, но и към самия себе си, разцепен на фракции. Версай и Бастилията се превръщат в символи на слепия (и затова справедлив) порив на народа, който едновременно с това ги и изпразва от старите им значения. Така „терор“ може да се срещне като определение за народа, възлагащ своето справедливо насилие в опита си да се конструира като ново цяло. „Терор“ е и паниката на изпадналата в немислимост човешка общност, която именно в лицето на собственото си безразсъдство напада враговете, които е отделила от себе си в затворите.¹⁹

Но докато употребата на ужас от страна на народа, може да бъде видяна като „божествена“²⁰, порочността, криещата се в употребата на абсолютна власт, подкопава стабилните властови отношения и не се приема с одобрението от по-умерената част на Конвента.

¹⁸ Неговата последна мистерия представлява „ужасната дума“ HONORIFICABILITATUDINIBUSQUE!!!

¹⁹ Препратката е към погромите от първите дни на септември 1792 г.

²⁰ Връзката с понятието на Бенямин е на Славой Жижек от въведението към избраните речи на Робеспьер в: ROBERSPIERRE, M. *Virtue and Terror*. New York: Verso, 2017.

Създалият се хаотичен политически климат в същото време не предполага възможността за други решения. Поне това изглежда е мнението на Комитета. Както показва историята, това ще бъде мнението и на неговата опозиция.

В защита на методите си през февруари 1794 г. Робеспьер изнася речта „Върху политическата моралност“²¹. В нея той концептуализира политическата системата на революционното правителство. Основавайки, подобно Монтескьо, републиката върху гражданската добродетел²², „революционното“ правителство на Робеспьер изхожда от добродетелта, определена в „Духа на законите“ като любов към закона и отечеството, използвайки я обаче за да заличи разликата между личен и политически живот в държавата, като превръща липсата на добродетел в престъпление, уличаващото враговете на републиката. Или с думите на Робеспьер: „В схемата на Френската революцията това, което е неморално е неполитическо, това което е опорочаващо, е контрареволюционно.“²³ Любовта се превръща в пълна отдаденост и взаимност, а терорът – в начин тя да бъде постигната в една определяща се човешка общност.

Безсмислието на ужасите и терора в схемата на Френската революция се оправдава от нейното осмисляне като справедливост.

Главната пружина на популярното управление по време на мир е добродетелността, по време на революцията то е едновременно добродетел и ужас. Добродетелта без ужас е фатална, терорът без добродетел е *безсилен*.²⁴ Терорът не е нищо друго освен внезапна, тежка и непроменима справедливост и поради това е проявление на добродетелта.²⁵

Четири месеца след тази реч Конвентът приема „Закона от 22 периал“, който активно задължава не само гражданите да бдят над обществената добродетел, но и превръща всички политически присъди в смъртни, улеснява тяхното отсъждане и изпълнение и лишава членовете на Конвента от имунитета им. „Законът на големия ужас“ прави всяко действие или дума в Републиката въпрос на живот или смърт. Какво мислиш и какво вършиш не представляват различни неща. С това „революционното управление“ се превръща във форма на тиранична демокрация, в която всеки гражданин попада в позицията на тирания към другия. Изискването за пълна прозрачност на социалното поле²⁶ създава условия, в

²¹ ROBERSPIERRE, M. On Political Morality. – In: *Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution*: <https://revolution.chnm.org/items/show/437>.

²² МОНТЕСКЬО, Ш. *За духа на законите*, с. 73–84.

²³ ROBERSPIERRE, M. *On Political Morality* (прев. мой, И.-Кр. А.).

²⁴ Пак там (курс. мой, И.-Кр. А.). Трябва да отчетем приликата с управляващата роля на ужаса и неговата двойственост при Бърк.

²⁵ Пак там.

²⁶ ФУКО, М. *Власт (антология)*. София: Критика и хуманизъм, 1997, с. 36.

които употребата на сила се самооправдава във възможността на собствената си разбираемост, а съпротивата се оказва невъзможна.

Така страхът, служещ, по думите на Монтескьо, да убие всяка смелост²⁷, парализира вражеските агенти в страната и служи за сплашването на нейните външни врагове. Комитетът успява да конструира политически модел, който бидейки едновременно жесток и справедлив, безсмислен и разбираем, може да бъде определен като възвишен²⁸. Чрез своята немислимост той предизвиква страх в несъпричастните нему.

Порочната „Система на ужаса“ никога не би могла да бъде напълно осъществена и поради това нейното съществуване предлага особени проблеми.

Няколко месеца след речта си Максимилиан Робеспьер ще умре на гилотината като тиран, а думите „терор“ и „терорист“ постепенно ще придобият своите значения и ще навлязат в ежедневието.

Затова и не трябва да се учудваме, когато, връщайки се към статията от „Monthly Magazine“, четем:

Но, уви! Толкова сме склонни към подражание, че точно и вярно сме копирали СИСТЕМАТА НА ТЕРОРА²⁹, ако не на улиците и полетата ни, то поне в нашите циркулиращи библиотеки и килери. Нужно ли е да казвам, че имам предвид чудесната революция, която беше проведена в изкуството на новелистиката [novel writing], в което единственото упражнение за фантазията [fancy] сега представляват най-страшните предмети, в които се отвърщаме от молбата в молитвата [petition in litany] и се отдаваме на „война, убийство и внезапна смърт“³⁰.

Ако определим системата на терора чрез нейната невъзможност или поне немислимост, това ли е качеството, което определя изкуството на новелистиката? Преди обаче да разгледаме отношението между фикция и възможност, нека обърнем внимание на някои детайли в текста.

„Циркулиращите библиотеки“, към които препраща текстът, представляват важна част от историческия контекст на рецепцията на готическата литература. В края на XVIII век. Те функционират и като издателства предприятия, като започват да се конкурират с установилите се вече издателства, свързани с политическите кръгове в обще-

²⁷ МОНТЕСКЬО, Ш. *За духа на законите*, с. 82.

²⁸ Възвишен тук означава не само наложен с ужас, или немислим, а и такъв, който налага хората да се държат възвишено, т. е. в ролята на управляващ принцип (основа, първоизточник, начало).

²⁹ Главните букви в оригинала.

³⁰ ANONYMOUS. *The Terrorist System of Novel-Writing*, p. 299–303.

ството.³¹ Търсейки по-евтини и масови алтернативи на предлаганото от утвърдени издателства, циркулиращите библиотеки се превръщат в дом на един нов тип роман. По-широката публика, към която се целят новите издателства, се смесва с досегашната читателска аудитория, която е могла да си позволи купуването на книги, което също предизвиква притеснения относно влиянието на литературата върху стабилността на обществените отношения. Паралелното навлизане на жени в пазара на литература като утвърдени имена, чието писане започва да се разпознава като алтернатива на досегашните конвенции³² и растящата популярност на анонимни автори, пишещи отвъд границите, наложени от добродетелите, карат изследователите на циркулиращите библиотеки да характеризират рецепцията им като „масова паника“.

Отдаването на „война, убийство и внезапна смърт“, от своя страна, е една от двете християнски препратки, намиращи пародийна употреба в текста. Нейният контекст обаче не е без значение. Част от „The Great Litany“, една от популярните молитви в англиканската църква, целият куплет изглежда така:

От всяко потисничество, заговор и бунт; от насилие, сблъсъци и убийство и от това да умрем внезапно и неподготвени, Отче, избави ни.³³

Това, на което се отдаваме, отдавайки се на „насилие, убийство и внезапна смърт“, е разрушаването на обществото отвътре на него самото, неговото разцепление и обезвластяване. Контактът ни с ужасното, дори и на хартия, се оказва една от поредните вреди на литературата, разбирана като забавно четиво, несъобразено с изискванията за разсъдъчност. Именно като такова се разбира и състоянието, в което изкуството на новелистиката е попаднало.

Признавайки в първия предговор на „Замъкът Отранто“, че главното оръжие на автора е ужасът³⁴, Уолпол сродява писателя с деспота. Както тиранията се вижда като по-елементарна форма на управление, характерна според Монтескьо за източните народи, така и писането на романи на ужаса се вижда като по-лесно за „якобинския новелист“, който не изпуска да подчертае че:

³¹ JACOBS, E. Anonymous Signatures: Circulating Libraries, Conventionality, and the Production of Gothic Romances. – *ELH*, LXII, 1995, № 3, 1995, pp. 603–629.

³² VOGRINČIČ, A. The Novel-Reading Panic in 18th-Century in England: An Outline of an Early Moral Media Panic. – *Medijska Istraživanja*, XIV, № 2, 2008, p. 103–124.

³³ “From all oppression, conspiracy, and rebellion; from violence, battle, and murder; and from dying suddenly and unprepared, Good Lord, deliver us” (прев. мой, И.-Кр. А.).

³⁴ УОЛПОУЛ, Х. Замъкът Отранто. – В: *Готически романи*, София: Народна култура, 1986, с. 51.

...ако с тази революция сме постигнали изкуството да плашим млади хора и, възвращайки епохата на призраци, хобгоблини и духове, през същото време сме опростили гения и сме показали по какъв лесен начин един писател може да добие голяма известност. [...] Какво друго трябва да направи, освен да построи един замък във въздуха и да го обзаведе с мъртви тела и духове на покойници, за да придобие характера на човек с най-чудното въображение, богат на образи, който има чудесния талант да преведе трескаво своя читател през пет или шест тома.³⁵

От това място нататък яacobинският новелист дава и своята рецепта за написването на подобна история. „Доброто, трябва да се признае, възниква от злото“, споделя текстът, но доброто, което се има предвид, е възможно да е пазарният успех на книжното издание. „The Terrorist System of Novel-Writing“ може да се разгледа и като „учебник“ по употребата на ужасното с цел възползване от определени пазарни нишки. В стратегиите на текста какво е добро и какво е подходящо остават различни неща. Така литературният пазар се превръща в аналогия на деспотичния режим, в който жестокият печели. Това положение на свой ред представя нагласите на читателската публика, където неразумния вкус се налага посредством силата на самото си влияние.

Популярността на ужасите, убийствата и готическите истории, заливащи четящата английска публика, осъществява един от двата вида тирания според Монтеस्कьо – тиранията на мнението.³⁶ За разлика от насилственото управление, характеризиращо тиранията от първи вид, тиранията на мнението се състои във въвеждането на нови порядки, които да послужат в контролирането на поведението на масата. Френската революция се обвързва във фейлетона с промяната, настъпила в новелистиката, което на свой ред би могло да доведе до промяна в обществените порядки.

От друга страна, широката употреба на свръхестествени елементи в готическия роман сродява ужаса в литературата и в политиката. Монтеस्कьо, както и Лок, отбелязват, че в тираничните общества религията има по-голямо влияние – тя е страх, добавен към страха. В по-широкия контекст на Английското просвещение, представено от творчеството на автори като Хобс, Адисън и Лок³⁷, употребата на страшни или фантастични образи се разчита като начин за налагане на власт върху необразованата маса чрез сляпа вяра и се обвързва с проблема за фанатизма и суеверието. Свръхестественото се превръща във форма на насилие върху разсъдъка. То дезинформира, „затъмнява“ облика на

³⁵ ANONYMOUS. *The Terrorist System of Novel-Writing*, pp. 299–303.

³⁶ МОНТЕСКЬО, Ш. *За духа на законите*, с. 89.

³⁷ Върху отношението на споменатите автори към свръхестественото вж.: CRAWFORD, J. *Gothic Fiction and the Invention of Terrorism*, pp. 1–37.

света и се насажда в сърцето на човек, правейки го плашлив, суеверен и лесен за контролиране. Подобно на ужаса, свръхестественото става инструмент на безусловената власт в процеса и на самореализация.

Ако обаче тези истории са толкова опасни, как можем да обясним тогава популярността им? Какво освен политическият климат на Френската революция и „празното поле“, оформено през отхвърлянето на свръхестественото от Просвещението, допринасят за популярността на готическия роман в края на XVIII век?

„Чудесната“ революция, която ще наложи ужасното над вкусовете на читателите, започва 40 години по-рано, когато през 1757 г. във „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“ Едмънд Бърк представя на публиката удоволствието от *сладкия ужас*³⁸. Изследването на Бърк избягва да тематизира въпросите за заблудата и насилието, предлагайки вместо дидактическа критика на ужасното – неговото естетическо оправдание. Така смисълът на произведението се замества от влиянието му върху сетивата и ума. Възвишеното, което за Бърк задължително включва в себе си някаква форма на ужасното, се изразява в огромни размери, сили, скорости и др. Формите на възвишеното ни карат да изпитваме „сладък ужас“ от тяхното съзерцание и се възприемат като ползотворно „упражнение“ за сетивата, което може да ни предпази от меланхолия, униние, отчаяние, а често пъти – и от самоубийство.³⁹ В естетиката на Бърк формите на възвишеното нямат общо с „вярата“ в тях. С това рецепцията на готическия роман се отделя от просвещенската критика на ужасното и суеверието. Предполага се, че читателят на „Замъкът Отранто“, за разлика от самите герои на романа, не вярва в призраци. В такъв смисъл четящата английска публика далеч не е „тероризирана“ от гения на новелиста. Историите и образите, които той предлага, нямат за цел да насаждат страх в сърцата на поданиците, а да представят определена доза възбуда и напрежение в ясния и спокоен публичен живот. Тъй като насилието и жестокостта трябва да бъдат изтласкани от обществото, те се установяват в „килера“ на личните интереси и занимания, където се изразяват в представите за собствената свобода и власт. Тук читателят се превръща в тиран към самия себе си, заробен от свободата да удовлетворява собствените си нужди по лична преценка, което на свой ред компрометира като политически деец.

Може би нуждата, оправданието на всички революции, да е дала повод на настоящето. Досега една новела беше описание на човешкия живот и навици, но човешкият живот и навици, описвани винаги, следва да станат скучни. Всички трудности, служещи на нежните страсти, бяха изчерпани; старите моми се изтъркаха.

³⁸ Върху наслада от ужаса вж.: БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода...*, 2001 с. 188–189.

³⁹ Пак там.

Поради това беше време да се изнамери някакъв друг начин за привличане на интереса на многобройните читатели. [...] и точно по времето, когато бяхме заплашени със застой на фантазията ни [fancy], се появи Максимилиан Робеспьер.⁴⁰

Писателят и читателят се сдвояват с образа на революционерите терористи, за които, пише Бърк в „Размисли за революцията във Франция“, безкръвната реформа би се струвала блудкава и скучна, защото жадуват за възбуждащ въображението им грандиозен спектакъл.⁴¹

Подобно връзка прави и Маркиз дьо Сад. В своето „Есе върху новелата“, обсъждайки новия английски роман в лицето на Луис и Радклиф, Сад пише:

Той (романът) беше необходимото потомство на революционните сътресения, обзели цяла Европа. За тези, запознати с цялото зло, което нечестивите могат да стоварят върху главите на добрите, новелите станаха толкова трудни за писане, колкото и трудни за четене. Надали е останала жива душа, която да не е изпитала повече несгоди в четири или пет години, отколкото и най-известният новелист в цялата литература ще успее да измисли за сто. Затова писателите трябваше да погледнат в ада...⁴²

Романът е прочетен не като форма на нуждата от „възбуда“, а като форма на прекомерната възбуда в Европа от годините на Френската революция. Невъзможността на случилото се в по време на Революцията се простира отвъд това, което разбира литературата. Докато английското ежедневие е изпълнено с галантни полковници и любовни афери, Европа се тресе. Тази действителност се проявява в „страховете“ на якобинския новелист от една превъзбудена и загубила разсъдъка си публика.

Ако по думите на Сад:

Това, което обичайно се нарича новела (или *роман*⁴³) е произведение на въображението, вдъхновено от най-невероятните събития в живота на хората.⁴⁴

И то:

...ако мога така да се изразя, е „картина на нравите на всяка епоха“.⁴⁵

⁴⁰ ANONYMOUS. *The Terrorist System of Novel-Writing*, pp. 299–303.

⁴¹ БЪРК, Е. *Размисли за революцията във Франция*. София: Гал-ико, 2000, с. 140.

⁴² SADE, D. *An Essay on Novels*. – In: *The Crimes of Love*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 14 (прев. мой, И.-Кр. А.).

⁴³ Курсивирано от автора.

⁴⁴ Пак там, с. 3.

⁴⁵ Пак там, с. 14.

Това, което би могло да ни каже промяната в съдържанието на новелата, е, че нравите се променят, а с тях и мащабите на най-невероятното. Границите на възможно се изместват. Вдъхновено от ужасната действителност на „Големия ужас“, въображението на писателя се насочва към непознатото, немислимото и свръхестественото.

Употребата на „фантасмагоричното“ при Сад има няколко значения, но то поставя писателя пред един неизбежен избор⁴⁶. Според Цв. Тодоров фантастичното, което можем да определим като модел на четене, се реализира тогава, когато читателят, възприемащ света на разказа *сякаш е реалност*, попадне в колебание относно обяснението на събитие *от разказа*. Моделът на Тодоров включва в себе си две посоки, по които читателя може да разреши своето колебание: вълшебното, в което границите на възможното са надскочени, и странното, в което невъзможното се оказва просто най-необикновено.

Ще е неправилно да се опитаме да определим който и да е от романите като попадащ в едната или другата категория. Фантастичното, странното и вълшебното са възможности на прочита и различни реализации на света на творбата, които не успяват да я изчерпат. По-продуктивно ще е да се насочим към начина, по който изброените категории като модели на творбата, организиращи я през различните ѝ равнища, могат да послужат за по-доброто разбиране на „терористичния“ характер на готическия роман.

Говорейки за употребите на фантастичното в литературата, Тодоров твърди че: „Както знаем, то (свръхестественото) се появява винаги при изживяване на границите“.⁴⁷

Фантастичното е режим на „изживяване“ отвъд границите на възможното. Ако възприемем психоаналитичния език от заключението на Тодоров, можем да кажем, че свръхестествените елементи изразяват трангресивните желания, на сцената на собствената им забрана.

Тези редове биха могли да обяснят донякъде връзката между употребата на свръхестествени образи и невероятни сюжети в готическата литература. Ако вълшебното представя необяснимото, неговото внасяне в света на ежедневието, описван от романа, представлява престъпване на закона.⁴⁸ Логиката на Тодоров потвърждава това, доколкото готическия роман изглежда тематизира престъплението, включвайки го в себе си. Престъпното в готическия роман е смесването на реалност и измислица, преодоляването на възможното в пределите на литературата и внасянето на невъзможното (и незаконното) в ежедневието – „ка-

⁴⁶ ТОДОРОВ, Ц. *Въведение във фантастичната литература*. София: Сема-РШ, 2009, с. 39.

⁴⁷ Пак там, с. 111.

⁴⁸ Пак там, с. 159.

къв би бил случаят, ако някои от нашите приятелите са без главите си“?

Удържането на колебанието между вълшебно и странно и с това – взаимното им разколебаване в прочита на творбата са част от сладкия ѝ ужас. Но фикционалността, работеща през нагласите, създавани в читателската аудитория именно чрез въвеждането на несигурността и нейното тематизиране⁴⁹ в наратива, съдържа в себе си силата да послужи в разколебаването на възможното. „Терористичната система“ на писане си служи с постоянна несигурност, нечетливост, раздвоение, разруха. Както показва Крофорд в изследването си, тази нишка ще се реализира в първите конспиративни романи на XIX век.⁵⁰

Преживяването на невъзможното прави възможно преживяването на действителността като фикция. В тази посока можем да мислим и негативното отношение на Просвещението към суеверието. Животът в заблуда се свързва с деспотизма по линия на безвластието, което незнаещият изпитва, без да го съзнава. Възможността на невероятното да се реализира в измеренията на собствената си неспособност; *да бъде направено нещо безсилно, е в основата на терора*. Терорът: употребата на ужаса се случва там, където се появява безсилието. Тук то се появява в читателската аудитория, покорена от романа. То също така бележи и неспособността на автора да направи нещо по-далечно на варварските вкусове. Терорист е този, който налага властта си чрез страх и насилие – автономен от властта обект, подобен на диво животно или лошо време. Тази негова позиция го прави в също безвластен по отношение на вътрешният ред на обществото. Терористът, подобно на друга държава, се намесва във вътрешния ред *отвън* като огледален образ на държавната власт. Той въпреки това става възможен именно в нея и поради нея. Властта, изглежда е акт насилие означаващ друго насилие. Тероризмът работи именно тук.

Самостоятелността му спрямо обществото, му предоставят възможност да налага влиянието си върху отношенията в него. Тероризмът се случва в обществото като външен на него. Може би да кажем, че насилието е езикът, на който говори закона, прави по-лесно разграничаването на изказването от неговия смисъл в този случаи. Терорът остава сам по себе си е неразбираем, подобно на дивото животно. Той не е в състояние да излъчи политическо съобщение, а представлява източникът на някаква власт. Тази власт се изразява в автономията на обекта спрямо закона, срещу който се *формулира*. Подобно на изказването и властта предполага адресат и адресант. Терористичният акт се явява като друга власт и като такава той неминуемо оказва влияние върху публиката си. „Терористичният“ характер на готическия роман, се изразява в това, че в насилието в него се означава в собственото си случване.

⁴⁹ Пак там, с. 31.

⁵⁰ CRAWFORD, J. *Gothic Fiction and the Invention of Terrorism*, p. 97.

Притеснението на якобинския новелист от готическите романи ни показва, че влияние може да бъде постигнато отвъд насилието. Тероризмът не е единственият начин да се справим с безсилието да променим света си.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЪРК, Е. *Размисли за революцията във Франция*. Прев. Св. Малинов. София: Гал-ико, 2000.

БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. О. Ковачев. София: Кралица Маб, 2001.

ЛОК, Дж. *Опит върху човешкия разум*. Прев. Р. Русев. София: Наука и изкуство, 1972.

МОНТЕСКЬО, Ш. *За духа на законите*. Прев. Т. Чакърров. София: Наука и изкуство, 1984.

ТОДОРОВ, Цв. *Въведение във фантасличната литература*. Прев. К. Кавалджиев. София: Сема-РШ, 2009.

УОЛПОУЛ, Х. *Замъкът Отранто*. Прев. Ж. Георгиева. – В: *Готически романи*. София: Народна култура, 1986.

ФУКО, М. *Власт (антология)*. Прев. А. Колева; съст. А. Колева, Д. Деянов. София: Критика и хуманизъм, 1997.

ФУКО, М. *Ницше, генеалогията, историята*. – В: М. ФУКО. *Генеалогия на модерността*. Прев. В. Градев; съст. В. Градев. София: Изток-Запад, 2016.

REFERENCES

AGAMBEN, G. *State of Exception*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

ANONYMOUS. The Terrorist System of Novel-Writing. In: R. NORTON (ed). *Gothic Readings: The First Wave, 1764–1840*. Rictor London and New York: Leicester University Press, 2000.

BURKE, E. & S. MALINOV (trans.). *Razmisli za revolyutsiyata vav Frantsiya* [Reflections on the Revolution in France]. Sofia: Gal-iko [publ.], 2000.

BURKE, E. & O. KOVACHEV (trans.). *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivotto* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001.

CRAWFORD, J. *Gothic Fiction and the Invention of Terrorism*. London: Bloomsbury, 2013.

FOUCAULT, M. *Nitsshe, genealogiyata, istoriyata* [Nietzsche, la généalogie, l'histoire]. In: M. FOUCAULT & V. GRADEV (trans.). *Genealogiya na modernostta* [On the Genealogy of Modernity]. Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2016.

FOUCAULT, M. & A. KOLEVA (trans.). *Vlast (antologiya)* [Power (anthology)]. Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 1997.

ISER, W. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993.

JACOBS, E. Anonymous Signatures: Circulating Libraries, Conventionality, and the Production of Gothic Romances. In: *ELH*, LXII, 1995, № 3, 1995.

LOCKE, J. & R. RUSEV (trans.). *Opit varhu choveshkiya razum* [An Essay Concerning Human Understanding]. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1972.

MONTESQUIEU, Ch. & T. CHAKAROV (trans.). *Za duha na zakonite* [De l'esprit des lois]. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1984.

RAPIN, A. The First Conceptualization of Terrorism: Tallien, Roederer, and the "System of Terror" (August 1794). In: *Journal of the History of Ideas*, LXXXII, 2021, № 3, pp. 405–426.

ROBERSPIERRE, M. On Political Morality. In: *Liberty, Equality, Fraternity: Exploring the French Revolution*: <https://revolution.chnm.org/items/show/437> [seen 20.04.2022].

———. Terror Is the Order of the Day. In: *Liberty, Equality, Fraternity: Exploring The French Revolution*: <https://revolution.chnm.org/d/416> [seen 20.04.2022].

———. *Virtue and Terror*. New York: Verso, 2017.

SADE, D. An Essay on Novels. In: D COWARD. (ed). *The Crimes of Love*. New York: Oxford University Press, 2005.

TODOROV, T. & K. KAVALDZHIEV (trans.). *Vavedenie vav fantastichnata literatura* [Introduction à la littérature fantastique]. Sofia: Sema-RSh [publ.], 2009.

WALPOLE, H. & Zh. GEORGIEVA (trans.). *Zamakot Otranto* [The Castle of Otranto]. In: *Goticheski romani* [Gothic fiction]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1986.

VOGRINČIČ, A. The Novel-Reading Panic in 18th Century in England: An Outline of an Early Moral Media Panic. In: *Medijska Istraživanja*, XIV, № 2, 2008, pp. 103–124.

GOTHIC AND TERRORISM: ON THE GENEALOGIES OF A TERROR

Abstract. The text presents a genealogy of terror and terrorism by interpreting the political rhetoric of the French Revolution and the political theory of the Enlightenment in relation to the reception of Gothic fiction in late 18th century England. By doing that, the article tries to establish connections in the use of terror in literature and politics in order to present the links between fiction and power in relation to the problems of terror and terrorism in the particular time frame.
Keywords: terror, terrorism, gothic fiction, genealogy, French Revolution

Yv-Kristian Angelov, PhD candidate
Department for Literary Theory – Faculty of Slavic Studies,
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
E-mail: n0isemaker@mail.bg

Теодора Цанкова, гл. ас. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

„МРАЧНИ НОЩИ“ НА ХОСЕ КАДАЛСО: МЕЖДУ ГОТИЧЕСКАТА ПОЕТИКА И ПРОСВЕЩЕНСКИЯ РАЗКАЗ

Резюме. Статията разглежда диалога „Мрачни нощи“ на Хосе Кадалсо от гледна точка на готическите и просвещенските елементи в него. Докато носител на просвещенските идеи е главният герой Тедиато, готиката се дължи на ужасяващата атмосфера и дебнещото на всяка крачка свръхестествено. Конституиращите готическата поетика дихотомии между свръхестественото минало и пречистеното от свръхестественост настояще в диалога се трансформират в опозиции между рационалния Тедиато и суеверния Лоренцо. Благодарение на жанра на диалога напрежението между двата полюса остава постоянно, а това на свой ред допринася за силното въздействие на „Мрачни нощи“.

Ключови думи: готика, Просвещение, Хосе Кадалсо, свръхестествено, диалог

Добре известно е, че испанската литература, особено в сравнение с английската и френската, не се отличава със забележителни просвещенски образци. Колкото до готическия жанр, разпространеният възглед е, че на испанска земя такъв напълно липсва. Настоящото изложение ще се спре на едно испанско произведение, което, макар често да отсъства от каноничните списъци, заслужава внимание както заради литературните си качества, така и заради съчетанието от просвещенски и готически черти, с което се отличава. Става дума за диалога „Мрачни нощи“ на Хосе Кадалсо – военен по занятие, автор на прозаични, поетически и драматургически творби.

Диалогът „Мрачни нощи“ е публикуван след смъртта на автора си и излиза на части във вестник „Корео де Мадрид“ през декември 1789 и януари 1790 г. От намерен през 1961 г. ръкопис обаче става ясно, че произведението датира най-късно от 1775 г.

„Мрачни нощи“ започва с уточнението, че са „написани в стила на тези, които написа на английски доктор Янг“¹, а веднага след това е изведен като мото следният цитат от „Енеида“, в който оригиналното *mortis* (смърт) е заместено с *noctis* (нощ): *Crudelis ubique / luctus, ubique pavor et*

¹ КАДАЛСО, Х. *Мрачни нощи*. – В: Х. КАДАЛСО. *Марокански писма. Мрачни нощи*. Прев. Д. Анастасова. София: Испаника, 2008, с. 191.

plurima noctis imago²; ако направим същата замяна в българския превод на Вергилиевата поема на Георги Батаклиев, цитатът би гласял: „Вред покъртителни вопли, нощ хилядолика, вред ужас“. Творбата е разделена на три части или три нощи и представлява монолог на главния герой Тедиато или негов диалог с няколко събеседници: гробар на име Лоренцо, стража, тъмничар, алегоричната фигура на Правосъдието и едно дете. Обстановката, в която се провежда диалогът обаче, не е статична, а динамична, тъй като той съпровожда действията на героите. Нещо повече, в текста липсват ремарки, поради което всичко случващо се – не само действията, а и мислите на героите, описанията на всичко около тях – са представени единствено чрез диалога, т.е. от перспективата и чрез думите на персонажите.

Началната постановка е следната: любимата на Тедиато е мъртва. Дълбоко отчаян и воден от дадено на гроба ѝ обещание, той иска да изрови трупа ѝ, за да го пренесе в дома си, да легне до нея и да предизвика пожар, който да превърне и двамата им в пепел. В първата нощ Тедиато се среща с гробаря Лоренцо, до чиято платена помощ е прибегнал. Двамата отиват на гроба на любимата на главния герой, успяват да повдигнат за малко плочата му, но силите им не стигат, за да я отместят. Разсъмва се и решават да продължат с начинанието на следващия ден. Междувременно разговарят за пари, свръхестествени същества и роднински връзки. Във втората нощ, докато Тедиато отива на срещата с Лоренцо, в близост до него е извършено убийство. Той е обвинен и хвърлен от Правосъдието в затвора. Там очаква смъртта си без съпротива, но след няколко ужасни часа е освободен, тъй като истинските извършители са намерени. Героят среща едно дете, което му разказва за трагичната съдба на семейството си, измъчвано от бедност, болест и скръб по починали майка и дядо. Детето се оказва син на гробаря Лоренцо. Нощта завършва със съчувствените думи, които Тедиато изказва на баща му. В третата нощ, която остава недовършена, двамата герои също се срещат, Лоренцо оплаква съдбата си, а Тедиато се опитва да го утеши, като го уверява в силата на приятелството. Накрая двамата се запътват да довършат започнатото в първата нощ.

Тази покъртителна история е вдъхновена от реална трагедия в живота на Хосе Кадалсо: внезапната ранна смърт на любимата му, актрисата Мария Игнасия Ибанес, която го разтърсва дълбоко. Любопитен факт е, че след смъртта на писателя се появява писмо от „негов приятел“, според което Кадалсо се е опитал да изрови трупа на Мария Игнасия, досущ като героя си в първата част на „Мрачни нощи“³.

Ако оставим настрана тези проблематични отношения между живота и литературата и се върнем към текста на диалога, няма как да

² Пак там.

³ Вж.: ARCE, J. Introducción. – In: J. CADALSO. *Cartas Marruecas. Noches lúgubres*. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 13–59.

не ни направи впечатление заявката за подражание на Едуард Янг. Кадалсо несъмнено е познавал „Нощни мисли“ на английския поет, но както отбелязват редица изследователи⁴, приликата между двете произведения не е голяма и се свежда до обръщенията към нощта, печалното настроение на главния герой и името на основния му събеседник, Лоренцо. Диалогът на испанския писател не е медитативен, а посланията му, както ще стане ясно, са отправени в друга посока от тези на Янг.

И все пак, акцентът върху нощта, независимо дали е заета от английския поет или не, е ключов. Нощта е времето, в което протича действието в диалога, а то е действие в противовес на дневния ред, поради което и не бива да бъде виждано. Нощта е страшно време, в което святкат светкавици, гърмят гръмотевици и се чуват воплите на затворниците в съседство; именно тогава „всяко човешко същество осъзнава своята смъртност“⁵. Нощта е в синхрон с душевното състояние на Теодиато, който се обръща към нея с „майко на престъпленията, унищожителко на красотата, образ на хаоса, от който сме произлезли“⁶, и никога не е толкова тъмна, колкото на него му се иска. Описаното светоусещане съответства на зародилите се по онова време предромантически настроения и в този смисъл не е изненадващо.

Замяната на „смърт“ с „нощ“ в цитата от „Енеида“, който служи за мото, допълва картината, като от една страна, отъждествява нощта със смъртта, а от друга, засилва връзката между нощта и ужаса. Тук вече сянката на готическото нараства все по-застрашително и приканва да се обърнем с лице към нея. За целта ще се спрем на откроените от Огнян Ковачев „значими съставки на фикционалната действителност, конституираща готическата поетика“, въведени от Уолпоул в предговора към първото издание на „Замъкът Отранто“, а именно: „настоящата книга – миналата история, прочистеното от свръхестественост Сега – господството на свръхестественото Тогава, авторовото самосъзнание – суеверията на времето в романа“⁷.

Посочените дихотомии са изградени въз основата на противопоставянето между „преди“ и „сега“, между авторовото самосъзнание и съзнанието, характерно за отминалото време на действието в произведението. Историята в „Мрачни нощи“ обаче не е ситуирана в отминала епоха. В диалога на Кадалсо до такава степен липсват маркери за време и място – освен

⁴ Вж. напр.: WARDROPPER, Br. Cadalso's "Noches lúgubres" and Literary Tradition. – In: *Studies in Philology*, Oct., 1952, Vol. 49, No. 4 (Oct., 1952), p. 619, и: DOWLING, J. *Las Noches lúgubres de José Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁵ КАДАЛСО, Х. Цит. съч., с. 192.

⁶ Пак там, с. 204.

⁷ КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

най-непосредствените: нощните часове, църковното гробище, затвора – че е невъзможно той да бъде разположен хронологично и географски. Затова би било най-логично да приемем, че той се развива в близки до авторовите „тук“ и „сега“. В такъв случай времева дистанция между съзнанието на автора и съзнанието, характерно за историческия период на действието, илюстрирано чрез съзнанието на героите, също би била немислима. Трябва да се отбележи и че поради особеностите на жанра – липсата на разказвач и авторови ремарки – в „Мрачни нощи“ би било трудно да се отчете и всякаква друга дистанция между съзнанието на автора и съзнанието на героите.

Изложеното насочва към извода, че по отношение на произведението на Кадалсо готическата поетика като че ли не е приложима. Защитаваната тук теза е обратната: „Мрачни нощи“ може да бъде разглеждана като готическа творба, от една страна, заради определящото присъствие на ужасното в нея и от друга, защото посочените по-горе дихотомии претърпяват трансформация, без да изгубят силата си поради това.

Ужасното в произведението се дължи на тъмната, необикновено страшна нощ, непрекъснато сравнявана с душата на Тедиато, на макабреното предприятие на героите, на зловещата атмосфера в затвора, на злощастната съдба на семейството на Лоренцо и на свръхестественото. От всичко изброено последното е от най-силен интерес за нас заради решаващата си роля в опозициите, които ни служат за отправна точка.

В диалога на Кадалсо въпросът за свръхестественото се проблематизира два пъти, все през първата нощ. Първия път излиза на преден план в разговор между Тедиато и Лоренцо по повод случка, която преживяват заедно. По пътя към гробището, докато първият вдъхва кураж на втория, гробарят вижда пред тях неясна фигура – тя нараства с приближаването им и е следвана от „друг призрак“⁸. Той тутакси предлага да бягат, но е възпрян от възклицанието „безумец!“ на другаря си, последвано от обяснението, че онова, което вижда, са собствените им сенки, които растат съгласно положението на телата им спрямо поставена наблизо лампа. Случилото се дава повод за размяна на кратки реплики относно създанията от отвъдния свят. У Лоренцо, който не поставя съществуването им под съмнение, те предизвикват страх. Тедиато обаче твърди, че ги е търсил безрезультатно, и че дори да ги види, не би повярвал на очите си. За него те са „плод на нечия изпълнена с тъга фантазия“, а човешката фантазия, от която неговата не прави изключение, на свой ред е „плодовита само на химери, илюзии и ужасяващи неща“⁹. Затова той може да се уплаши първоначално при срещата със свръхестествени същества, но разми-сълът би го успокоил.

⁸ КАДАЛСО, Х. Цит. съч., с. 194.

⁹ Пак там, с. 195.

Малко по-късно, същите герои продължават темата за свръхестественото, но в друг контекст: Тедиато разказва на жадния за подробности Лоренцо неотдавнашно свое прежеждие. Една нощ, която прекарал на гроба на любимата си, видял от съседен гроб да изскача белезникаво същество с искрящи очи и тежко дишане; въображението му рисувало всевъзможни чудовища, светлината на близката лампа угаснала, но въпреки това героят не отстъпил и с крачка назад и дори се опитал да докосне ужасното създание; то избягало. Тук на помощ му се притекъл разумът, благодарение на който Тедиато успял да преодолее страховете си. Омаломощен от първоначалния уплах обаче, от глуда, студа и мъката по любимата, той припаднал. На следващата сутрин се оказало, че излязлото от гроба същество е било кучето на гробаря.

Двете предадени тук случки представят главния герой Тедиато като човек, неподатлив на суеверия, способен да дава научни обяснения, уповаващ се на разума си. С други думи, просвещенски човек. В контраст с него, Лоренцо е суеверен, простодушен и неразсъдлив – качества, които свързваме с предмодерната епоха. Така опозицията между наситеното със свръхестествено Тогава и прочистеното от свръхестествено Сега в произведението на Кадалсо преминава в опозиция между Лоренцо и Тедиато. Дистанцията във времето е снета за сметка на дистанция между героите. Тя би могла да се чете и като дистанция между класите, тъй като Лоренцо е представител на третото съсловие, а Тедиато – по всичко личи – е благородник.

Тук е интересен въпросът за позицията на автора – дали той като човек на XVIII век, проявява „епистемологично лицемерие“¹⁰ в изобразяването на предмодерния Лоренцо. Възможно е, но в „Мрачни нощи“ няма свидетелства за това, тъй като рационалността на Тедиато не е представена. Макар авторовите симпатии безспорно да са на страната на главния герой, защитаваният от него светоглед не е доминиращ. За това допринася преди всичко избраният жанр на диалога, благодарение на който действието е представено в процеса на най-непосредственото си развитие. В резултат, читателят на няколко пъти преминава от състоянието на първоначален уплах от свръхестественото до състоянието на сетнешен размисъл, което го успокоява, уверявайки го в рационалното обяснение на случилото се. Този преход е благоприятстван допълнително от особената позиция на читателя – той вероятно не вярва в съществуването на свръхестественото в собствения си извънфикционален свят, но за фикционалния свят на „Мрачни нощи“ не може да бъде толкова сигурен.

В заключение може да се каже следното: обесията с ужасното и опозицията между суеверния Лоренцо и рационалния Тедиато позволяват произведението на Кадалсо да се причисли към жанра на готиката.

¹⁰ КОВАЧЕВ, О. Цит. съч., с. 48.

Рационалният светоглед на Тедиато несъмнено е победител на идейно ниво и в този смисъл диалогът на испанския писател е носител на просвещенски идеи. Същевременно обстоятелството, че този светоглед не е наложен като господстващ, а действието в диалога е представено като непосредствено случващо се, създава напрежение, което на свой ред допринася за интригата и силното въздействие на „Мрачни нощи“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КАДАЛСО, Х. *Марокански писма. Мрачни нощи*. Прев. Д. Анастасова. София: Испаника, 2008.

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

REFERENCES

ARCE, J. Introducción. In: CADALSO, J. *Cartas Marruecas. Noches lúgubres*. Edición de Joaquín Arce. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 13–59.

CADALSO, J. & D. ANASTASOVA (trans.). *Marokanski pisma. Mrachni noshti* [Cartas marruecas. Noches lúgubres]. Sofia: Hispanica [publ.], 2008.

DOWLING, J. *Las Noches lúgubres de José Cadalso y la juventud romántica del Ochocientos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm9065> [прегл. 30.04.2022].

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr, estetika* [The Gothic Novel. Genealogy, genre, aesthetics]. Sofia: Ednorong [publ.], 2004.

WARDROPPER, Br. Cadalso's "Noches lúgubres" and Literary Tradition. In: *Studies in Philology*, Oct., 1952, Vol. 49, No. 4 (Oct., 1952), pp. 619–630.

“LUGUBRIOUS NIGHTS” BY JOSÉ CADALSO: BETWEEN THE POETICS OF THE GOTHIC AND THE DISCOURSE OF THE ENLIGHTENMENT

Abstract. The article focuses on the dialogue “Lugubrious Nights” by José Cadalso and analyses it from the point of view of its Gothic and Enlightenment traits. While Tediato, the protagonist, embodies the ideas of the Enlightenment, the Gothic is associated with the atmosphere of horror and the constant presence of the supernatural. The dichotomies, constituent of the poetics of the Gothic, between the supernatural past and the devoid of supernatural present are transformed in the dialogue into oppositions between the rational Tediato and the superstitious Lorenzo. Thanks to the genre of the dialogue the tension between the two poles remains constant which on its turn enhances the impact of “Lugubrious Nights”.
Keywords: Gothic fiction, Enlightenment, José Cadalso, supernatural, dialogue

Teodora Tzankova, Chief Assist. Prof. PhD
Sveti Kliment Ohridski University of Sofia
ORCID ID:<https://orcid.org/0000-0001-9746-7819>
E-mail: ttzankova@fcml.uni-sofia.bg

Йоанна Нейкова, докторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

САМОРЕФЛЕКСИЯ И ГОТИЧЕСКИ СМЯХ В „ПРИНС“ НА СЕСАР АЙРА

Резюме. Настоящият текст се фокусира върху идеята за саморефлексивния характер на готическото, като се проследява по какъв начин дадената концепция присъства в романа „Принс“ на аржентинския писател Сесар Айра. Извежда се твърдението, че един от белезите на подобна „готическа“ саморефлексивност се откриват в понятието за готически смях, което е част от работата на Огнян Ковачев върху готическата литература.

Ключови думи: готически роман, саморефлексия, смях, конвенция, пародия

Дискурсивният подход към готиката, който извежда и налага Огнян Ковачев във важното си изследване „Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика“ предлага успешен вход към въпроса за широкото стилово, жанрово, дори времево разнообразие от текстове, като едновременно с това се изплъзва както от редуccionистките капани, така и от прекомерното свръхконцептуализиране. Подобен метод на работа цели разгръщането на една генеалогия, което позволява отварянето на интерпретативни възможности отвъд ясно установените център и периферия на един привидно капсулиран канон. В голямата си част изследванията, посветени на готическото, поставят силен акцент върху структурните и тематични конвенции, модели и жанрови особености на готическата литература. Един такъв пример е ранната работа на Ив Козовски Седжуик, с която изследователката извежда тезата, че естетическата кохерентност на готическото разширява потенциала му отвъд тесния канон от текстове и функционира като основен механизъм за произвеждане на смисъл.¹ По този начин готическото като устойчив естетически модел успява да се прехвърли и върху други произведения именно благодарение на конвенционалния си характер. В подобна работа с готическото личи литературоведският стремеж към овладяването на многообразието и изграждането на типология, която да снесе неяснотите, непълнотите и противоречията. Но едновременно с това

¹ Вж.: SEDGWICK, E. K. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1980 (1986).

задълбочаването на тази работа предполага да се допуснат и формите на пародирани на същите тези конвенции, забележими както в класическите готически произведения, така и в по-късни текстове.

Както отбелязва Огнян Ковачев: „Добрият резултат от един съ-противопоставителен подход би формирал една общност от повече или по-малко конфликтни описания на готическото, която запазва автономността на техните различия“.² Използването на непълнотата и неяснотата и трансформирането им в продуктивна основа на този подход позволява от дискурсивната канава да се издърпват различни нишки, които разоряват възможните входи без да губят свързаността с основния обект на изследването – готическото писане. Стремещт към подчертаването на различията, вътрешните неопределености, възможните разриви, зевове и фрагментации в разбирането на готическото обосновава изведената от Ковачев генеалогия като ключов изследователски ход. В този смисъл идеята за писане, за *écriture*, позволява вътрешната готовност за изменение на вече установеното разбиране на това що е готическо писане. Тази осъзнатост е по същността си самоосъзнатостта на готическото за собствената му (само)поддривност. Пародията тогава е не просто черта на по-късни произведения, например на неоготиката, които през ироничната дистанция осмиват и преобръщат скованите образи и сюжетни механизми на готическите истории. Пародийното действа с не по-малка сила в образцови текстове като „Замъкът Отранто“ на Уолпоул, „Монахът“ на Матю Грегъри Луис и в други образцови текстове – Огнян Ковачев обръща внимание на тази особеност. Така казано, считам тази вътрешна самоподдривност на готическото писане за изключително продуктивна.

Ако се върнем отново към тезата на И. Седжуик, че наличието на конвенции и модели прави възможно проникването на готическото в различни други жанрове, остава въпросът какво точно от готическото прониква в тези различни жанрове и дискурси. Образността, време-пространствените белези, алегоричния пласт или нещо всъщност не толкова очевидно? Настоящият текст се опитва да предложи тезата, че онова, което готическия дискурс предава на т. нар. неготически текстове, е особенният саморефлексивен и самоподдривен заряд. Като белег на тази самоосъзнатост ще разгледаме един съвременен аржентински роман, който би могъл да послужи като пример. Като допълнителна работа ще се спрем за кратко и на идеята за готически смях, който по думите на Ковачев, е симптом на „болезнено индивидуално самонаблюдение и самопознание“³.

² КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004, с. 15.

³ КОВАЧЕВ, О. „Научи ме да се смея, спаси душата ми“: роли на готическия смях. – *Литературна мисъл*, XLVII, 2004, кн. 1, с. 78.

Роенето на книги като размножаването на ужаси

В опит да проследим по какъв начин готическият смях функционира като маркер за една специфична за готиката самоосъзнатост, ще разгледаме романа на аржентинския писател Сесар Айра – „Принс“, в който Айра използва готическия дискурс и го превръща в модел на литературна саморефлексия.

Сам по себе си Айра е явление в съвременната латиноамериканска литература. Аржентинецът пише първия си роман, когато е на 17 години, но никога не го публикува. Не публикува и следващите повече от 20 романа, които създава. Едва когато е на 31-годишна възраст, през 1975 година, един от романите му излиза за първи път от печат.⁴ Оттогава има издадени над 100 произведения, сред които романи, сборници с разкази, есета и други нехудожествени текстове.⁵ Литературната му продуктивност е пословична, средната честота на публикуване е между 2 и 4 книги на година, като произведенията му рядко надхвърлят повече от 100 страници. Мащабът на творчеството му, което продължава да се разширява и до днес, напълно естествено привлича със своята причудливост. Този факт продължава да поражда разнопосочни реакции от страна на литературната критика. Рецепцията се лута между ентузиазма от непробродимото разнообразие на текстовете и дръзките обвинения в графоманство. И на фона на това колосално количество литературно производство Айра не влиза два пъти в една и съща история. Творческата му разнопосочност е видима дори от малкото преведени на български език романа – например „Епизод от живота на един странстващ художник“, където конструира една сложна смесица от биографично и сюрреалистично около фигурата на реално съществуващ немски художник; или романът

⁴ Текстът излиза от печат, но няма корица и затова остава в позиция на изчакване. Това съвпада с военния преврат в Аржентина и бягството на издателя зад граница. През това време Айра дава друг свой роман за публикация. След успокояването на политическата обстановка първият му роман получава корица и излиза. Айра коментира парадокса на началото на неговото творчество, като повдига въпроса кой от двата романа е истинският дебют.

⁵ Българската рецепция на творчеството на Сесар Айра е все още сравнително слаба, като трябва да се отбележи, че постепенно бройката на преведените на български романи на аржентинския автор нараства, основно благодарение на преводите на Красимир Тасев и Нева Мичева. Любопитен е текстът на Маргарита Серафимова „Съдържанието на формите: изкуство и фракталност“, в който тя изследва фракталните елементи в структурата на романа на Айра „Един епизод от живота на пътуващия художник“, като проследява как формите на безредие – рязка смяна на мащаба, струпването на множество елементи, повторителност – подсказват за това, което тя ще нарече „фрактално намерение в самата тъкан на повествованието“.

„Мрамор“, който може да бъде определен като какофония от китайци, извънземни и причудливи мраморни топчета⁶; или пък „Светецът“ – роман за средновековен каталунски монах, възприеман още приживе за светец. Както отбелязва Дейвид Кърник⁷ – рядко писател изпитва такава обсеивна необходимост да не повтаря себе си. Айра нескрито родее писането си с авангардната автоматизираност на творческия акт, с техники сходни на свободното асоцииране и други сюрреалистични похвати, близки също така и на готическото писане. А преплитането на различни жанрове и поджанрове в рамките на едно и също произведение е често срещана черта на романите на аржентинеца. Затова и не е изненадващо, че Айра се изкушава от конвенциите и моделите на жанровата литература. Но дали случаят с романа „Принс“ е такъв, дали цялата готическа линия е просто жанрова игра, упражнение по стил?

Никой не се ражда орисан да пише готически романи, заявява героят в „Принс“ – писател, автор на готически романи. В младините си публикува готически роман-алегория на живота в Аржентина и печели голяма популярност. Изкушен от славата, се отдава изцяло на писането на готически истории – пише бързо и много, подобно на самия Айра. Героят споделя за кариерата си на писател на готически романи: „Замъкът Отранто“ предизвика сензация и тиражите се изчерпаха. По настояване на издателите, които се бяха настървили то този финансов удар, написах бързо един след друг „Потайностите на Удорфо“, „Монахът“, „Мелмот“ и продажбите стигнаха милиони“.⁸ Така героят на Айра е не просто готически писател, той е авторът на литературната готика въобще. Като резултат от количествените натрупвания обаче същевременно с безмилостната критика към него и лошия вкус на публиката, той решава да се оттегли от тази своя дейност, за да спаси света, по свои думи, от собствените си бездарни текстове. Сюжетът е изпълнен с шеметни случки, които се разгръщат в маниера на комична поредица от епизоди – действието се развива в дом, наподобяващ готически замък, изпълнен с лабиринтообразни коридори, витражи и плюш, обитаван от един Вратар с иронична усмивка, една любима, която обаче не е фатална изкусителка, а застаряваща социално слаба. От друга страна втората половина на романа разгръща модела история в историята, където вече очистена от пародийната страна, историята продължава под формата на един сюжет, близък до образцовите примери на готическите романи.

⁶ Вж. още: Петя Хайнрих, „Ситнеж, или за „Мрамор“ на Сесар Айра“ – *Литературен вестник*, год. 27, бр. 3, 24-30.01.2018, с. 3.

⁷ KURNICK, D. *The Essential Gratuitousness of Cesar Aira*: <https://www.publicbooks.org/the-essential-gratuitousness-of-cesar-aira/>.

⁸ АЙРА, С. *Принс*. София: Агата-А, 2018, с. 99. Прев. Красимир Тасев.

Доколко можем да говорим за цялостност и завършеност на произведението на Сесар Айра, е под въпрос, но и не това е на фокус. Употребата на готическото е по-сложна от предвидимата игра с жанровите условности и шаблони. Лесно бихме се заблудили, че романът на аржентинския писател пародира готическия роман, използва неговия модел в негатив – наративните конвенции, образите, персонажите, атмосферата и всичко онова, което можем с лека ръка да припишем на готиката. Романът на Айра има по-голям залог – по замисъл той не е готически роман, но не и просто негова пародия. Айра използва готическото, и по-специално готическия роман, като саморефлексивна маска за писателската дейност, така сякаш дискурса на готическото е в случая рефлексия въобще върху писането. В този смисъл романът на Айра не пародира готическо, а го инструментализира. Споменаването тук на пионера на готическия роман – Уолпол и неговите предговори към „Замъкът Отранто“ само биха подкрепили този метафикционален ход от страна на автора, който съвместно включва себе си като част от текстовия арсенал. Смехът в готическите романи от своя страна, действа като симптом на това самонаблюдение, прорязва текста на „Принс“, подрива го. В една своя статия, посветена на ролите на смеха в готическата литература, Ковачев извежда амбивалентността на готическия смях и неговата функция на контрапункт на колективния Бахтинов смях. Дали това ще е жизнеутвърждаващият смях на слугите при Уолпол или смехът на героите на Радклиф, готическият смях има изразен индивидуален облик. Индивидуализирането и субективизирането му парадоксално го приближават повече до животинското, до отвъдното, отколкото до човешкото. Така смехът в „Принс“, било на лутащия се из безкрайно голямата къща Вратар, на групата разбойници, наричани маймуните, има нечовешки характер – безумен, насечен, смях без край. Можем да разглеждаме този смях не толкова като смеха на конкретен персонаж, колкото като смеха на писателя Айра, смях, изпълнен със саморефлексивна сила. Още по-изненадващо е, когато се установи, че именно главният герой, писателят на готически романи, не се изсмива нито веднъж, той става свидетел на чуждия смях дори става мишена за присмех по един или друг начин, но неговото лице е застинало в своята невъзможност. „Стори ми се, че зъл дух ме е пренесъл в някой от предишните ми романи, в които създавах забавни ситуации (макар че те не разсмиваха никого).“ Катартичната сила на смеховото е отказана, заменена от застиването, което стои по-близо до ужаса. В логиката на готическото, както отбелязва Ковачев, „смехът се интегрира с икономиката на страха по силата на парадоксално съ-противопоставяне, което обезсилва неговите освобождаващи, възраждащи или очистиращи функции; ненадейните съчетания придават на гротеската

„мрачния трагичен оттенък на индивидуалната особеност“⁹. Смехът е и вход към интимния, вътрешен свят, а през функционалната сдвоеност със страха, това позволява едно оголване на субективността за парализата на ужаса. А както казва героят на Айра: роенето на книги е като разпространението на ужаса.

Влизането ми в проблематиката чрез една от множеството конвенции на готическия дискурс, както е готическият смях, изглежда като отиграно упражнение – но мисленето през модели по необходимост изисква допълнително усилие, тъй като готическата поетика изглежда примамливо подредена. Ако отново се върнем към Ковачев обаче, ще видим, че готическият смях, сплел ръце със страха „подлага на изпитание естетическите, текстологическите и антропологическите граници“. А ако смехът в готически контекст като саморефлексивен автомат е винаги натоварен със знание смях, то отказването му повдига въпроса за инсценирането на саморефлексията, за мистификационния характер на литературното.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АЙРА, С. *Принс*. Прев. Кр. Тасев, София: Агата-А, 2020.

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

КОВАЧЕВ, О. „Научи ме да се смея, спаси душата ми“: роли на готическия смях. – *Литературна мисъл*, XLVII, 2004, кн. 1, с. 77–87.

ХАЙНРИХ, П. Ситнеж, или за „Мрамор“ на Сесар Айра. – *Литературен вестник*, год. 27, бр. 3, 24-30.01.2018, с. 3.

REFERENCES

HEINRICH, P. Sitnezh, ili za "Mramor" na Cesar Aira. [Odds and Ends, or on "Marble" by Cesar Aira.] In: *Literaturen vestnik* (Sofia), vol. 27, 2018, Iss. 3, p. 3.

KURNICK, D. The Essential Gratuitousness of Cesar Aira. In: *Public Books*, 11.01.2014: <https://www.publicbooks.org/the-essential-gratuitousness-of-cesar-aira/> (seen 22.12.2022).

SEDGWICK, E. K. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1980 (1986).

AIRA, S. *Prins*. Sofia: Agata-A [publ.], 2020.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr, estetika* [The Gothic Novel. Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorig [publ.], 2004.

KOVACHEV, O. Nauchi me da se smeya, spasi dushata mi: roli na goticheskiya smyah. [Teach Me Laughter, Save My Soul: Roles of Gothic Laughter.] In: *Literaturna misal*. Vol. 47, 2004, Iss. 1, pp. 77–87.

⁹ КОВАЧЕВ, О. „Научи ме да се смея, спаси душата ми“, с. 78.

SERAFIMOVA, M. Sadarzhanieto na formite: izkustvo i fraktalnost. [The Content of the Form: Art and Fractals.] In: *LiterNet*, № 2 (219), 24.02.2018: <https://litenet.bg/publish31/margarita-serafimova/fraktalnost.htm#1a> (seen 22.12.2022).

SELF-REFLEXIVITY AND GOTHIC LAUGHTER IN *PRINS* BY CÉSAR AIRA

Abstract. The present text focuses on the idea of the self-reflexive nature of the Gothic. It is argued that one of the signs of such “Gothic” self-reflexivity can be linked to the notion of Gothic laughter, developed by Ognyan Kovachev in his work on Gothic literature. The central research question regards how the idea of gothic self-reflexivity can be found in contemporary literature through the analysis of the novel “Prince” by Argentinian writer César Aira.

Keywords: Gothic literature, self-reflection, laughter, convention, parody

Joanna Neykova, PhD candidate
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
E-mail: joanna.neykova@gmail.com

Ива Стефанова, студент

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

РЕАЛНОСТТА ВЪРХУ ОПЕРАЦИОННАТА МАСА. ТРИ СРЕЩИ МЕЖДУ ГОТИЧЕСКАТА ТРАДИЦИЯ И СЮРРЕАЛИЗМА

Резюме. Настоящият доклад цели да изведе три основни пресечни точки между готическата традиция и изкуството на сюрреализма, като сравни някои от произведенията на Макс Ернст, Леонора Карингтън и Ремедиос Варо с ключови характеристики на готическия роман. Творчеството на Макс Ернст е представено от трите му романа колажи, като във фокуса на текста попадат художествената литература на Леонора Карингтън и някои от картините на Ремедиос Варо. Докладът разглежда отношението на творчеството на тримата художници към реалността и срещата ѝ с логиката на съня, в срещата на които се създава сюрреалността. Връзката между действителността и свръхдействителността е разгледана през призмата на алхимията, лудостта и мистификацията, които са от съществено значение за творчеството на Ернст, Карингтън и Варо, както и ключови елементи от готическия канон. Примерите са допълнени с бележки към творчеството на Витезслав Незвал и Чайна Миевил.

Ключови думи: сюрреализъм, готически роман, Макс Ернст, Леонора Карингтън, Ремедиос Варо

„Невероятното е винаги красиво, всичко невероятно е красиво: всъщност само невероятното е красиво“, обобщава Андре Бретон в „Първи манифест на сюрреализма“ преди да премине към коментар на романа на Матю Грегъри Луис „Монахът“, в който изразява възхищението си от героите, съумели да се освободят от „всички темпорални ограничения“.¹ Бретон се интересува от всичко онова, което разколебава реалността без обаче да надхвърля границите ѝ, а вместо това я приближава до обсега на нейната противоположност – съновидението. Общото място, което състоянията на реалност и сън намират, е абсолютната реалност, сюрреалността, а много от инструментите, които сюрреалистите търсят, за да осъществят симбиозата – своеобразен алхимичен акт – откриват в своите предшественици, авторите на готически романи.

Готическият роман – „една Маделин Ъшър – винаги в процес на изчезване, но никога окончателно погребана“, по думите на изследовател-

¹ BRETON, A. *Manifestoes of Surrealism*. Michigan: University of Michigan Press, 1969, p. 14.

ката му Ан Уилямс² – работи с устойчив набор от разпознаваеми образи и наративни решения – замъци и руини, затвори и подземия, оживяващи картини, монаси и свещеници, свръхестествени същества и видения, допълнени от мрачна среднощна атмосфера. Изчерпателен коментар на елементите на готическия роман е направен от Ив Седжуик в книгата ѝ “The Coherence of Gothic Conventions”, цитирана от Огнян Ковачев:

Вие познавате важните белези на неговия *mise en scene*: потискащи руини, див пейзаж, католическо или феодално общество. Познавате тръпнещата чувствителност на героинята и буйността на нейния любим. Познавате тираничния мъж с пронизващ поглед, който ще ги затвори и ще се опита да я изнасили или да ги убие. Знаете нещо и за романовата форма: тя вероятно ще бъде непоследователна и заплетена, може би ще съдържа истории в истории, смени на разказвачите и такива рамкиращи похвати, като намерени ръкописи или вмъкнати исторически разкази. Знаете също, че ще излязат наяве характерни предпоставки, повече или по-малко свързани с основния сюжет. Това са свещеници и монашески институции; подобни на сън и смърт състояния; подземия и погребване приживе; двойници; разкриване на неясни семейни връзки; сродство между разказването и живописата; възможен инцест; неестествено ехо или тишина, неразбираеми писмена и непроизносимото; словоохотливи прислужници; отровните последици от вината и срама; нощни пейзажи и сънища; видения от миналото; фигури от типа на Фауст и Скитника Евреин; граждански бунтове и опожарявания; гробницата и лудницата.³

Добре познатата формула на готическия роман предлага възможност за разместването на елементите му, прегрупирането им и поставянето им в нов контекст без те да изгубят своята разпознаваемост, от което сюрреалистите се възползват нееднократно. Множество са примерите, които показват колко подходяща за целите на сюрреализма се оказва готическата рамка – тук можем да споменем романа „Гъската на Хермоген“ от английската художничка и писателка Ител Колхун, „Рогомелек“ на Леонор Фини, картините на Доротея Танинг, фотографиите на Ман Рей, филмите на Мая Дерен, наред с други, но настоящият текст избира да се спре върху три конкретни примера – тези на Макс Ернст, Леонора Карингтън и Ремедиос Варо, през чиято призма по-концентрирано да разгледа интерсекцията между готическата традиция и сюрреализма. Трите примера обхващат три различни елемента от готическия инструментариум, посредством които се случва

² WILLIAMS, A. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995, p. 3.

³ SEDGWICK, E. C. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York and London: Methuen, 1986, p. 9.

пречупването на реалното през въображаемото и нахлуването на съня в действителността – Ернст използва езика на окултизма и алхимията, за да създаде своята версия на граматика на абсолютната реалност, Карингтън – езика на лудостта, Ремедиос Варо – езика на мистификацията, като населява платната си със сенчести двойници в ролята на посредници, които превеждат нишката на реалността през неназовани градове, лабиринти и кули, сякаш служили за декор на някой полузапомнен готически сюжет.



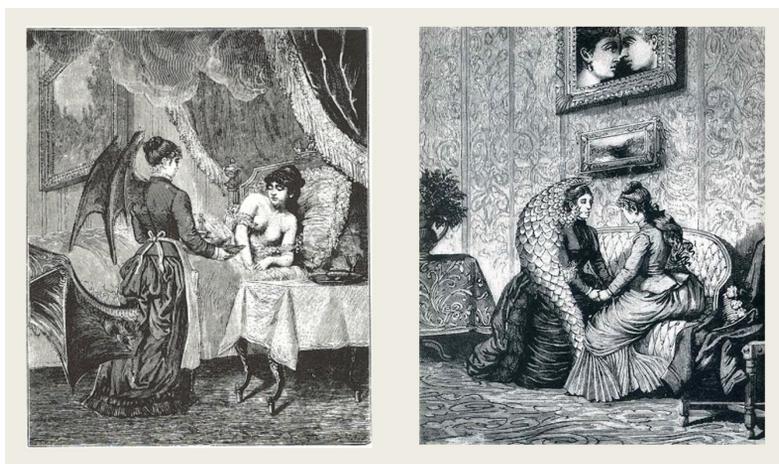
Ремедиос Варо. Мъртви листа, 1956
74 x 60 см, маслени бои върху картон

В периода 1929–1934 г. Макс Ернст създава трите си романа колажи – “La femme 100 têtes”, “Reve d’une Petite fille qui voulut entrer au carmel” и “Une semaine de bonté” – с гравюри от XIX век, които размества и групира така, че да препращат към един алхимичен процес, в който взимат участие причудливи хибридни форми, съчетаващи хора, животни и предмети, осъществяващи накъсвания между образите и техните значения.

Ернст от една страна ги изважда от контекст, но същевременно създава общо пространство, в което да битуват, въпреки своята несъвместимост, подобно на *случайната среща между чадър и шевна машина върху операционната маса на Лотреамон* – акт, който стои извън граматиката и се вписва в концепцията на Фуко за хетеротопията⁴:

Хетеротопиите тревожат, защото те несъмнено подкопават тайно езика, защото ни пречат да назовем нещата, защото разкъсват или заплитат общите имена, защото предварително разтушават „синтаксиса“ – и то не само този, който конструира изреченията, но и този, който, макар че не се откроява толкова силно, осигурява „удържането на едно и също място“ (едни до други и едни срещу други) на думите и нещата. (...) Хетеротопиите (...) изсушават речта, ограничават развитието на думите до самите тях, оспорват още в зародиша ѝ всяка възможност за граматика; те разголват митовете и поразяват със стерилност лиризма на фразите.⁵

Романите колажи на Ернст по своята същност не представляват опит за бягство от реалността, а упражнение по нейното разчленяване – дисекция, последвана от разместването на елементите ѝ и връщането им към нов живот.



Макс Ернст. Колажи от романа колаж *Une semaine de bonté*, 1934

Резултат именно от един такъв експеримент е попадането в обсега на свръхдействителността, дефинирана от Бретон в Първия

⁴ Връзката между фразата на Лотреамон и хетеротопиите на Фуко е изведена от К. Спасова в „Модерният мимесис. Саморефлексията в литературата“, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, с. 54–60.

⁵ ФУКО, М. *Думите и нещата*. София: Наука и изкуство, 1992, с. 28.

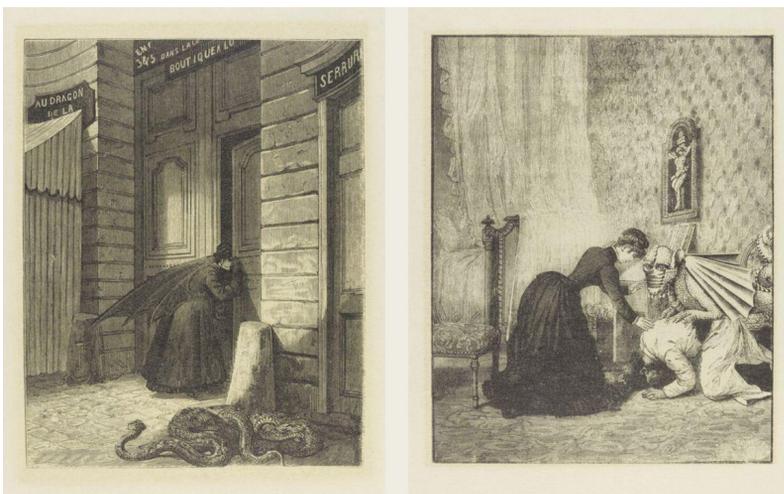
манифест и коментирана допълнително във Втория, където опитите на сюрреалистите да разкрият тази свръхдействителност са сблизени с търсенето на философския камък от средновековните алхимици. Тази техника на разчленяване и пренареждане съществува под много различни проявления в практиките и интересите на сюрреалистите – виждаме я в играта им на *cadavre exquis* или в често използваната техника, при която се написва свързан текст, а впоследствие той се нарязва на малки парчета, които се разместват така, че да образуват напълно ново съдържание.⁶ Това е логиката на съня и автоматичното писане, които оставят несъзнаваното да изобретява нови метафори и изразни средства, почерпени от общото поле на наслагвания от идеи, образи и исторически периоди, които са разместени и „колажирани“. С такова наслагване работят и готическите романи, положили фабулата си в рамката на едно фикционално, естетизирано минало, един алхимичен процес, чрез който от декора на отминалото, се дестилират нови идеи. Средновековните гоблени се бродират на нов език. Морис Леви посочва Фройд като най-значимия автор на готически романи за ХХ век:

Системата на психоанализата може да бъде разчетена като универсален готически механизъм, с който жени и мъже (курсив негов) се борят от незапомнени времена: злодеят е Свръх-Азът, жертвата е Азът в капана на съзнанието – затворено и мрачно пространство, което има измеренията и призрачната атмосфера на замък. Един твърде готически замък, населяван от призраците на стари травматични преживявания, на изтласканите мисли и желания, които се роят из подземните сенчести региони на несъзнаваното.⁷

Движението към територията на несъзнаваното, осъществено посредством съня или автоматичното писане, е съпътствано от подчиняването на други закони, които позволяват свободното преминаване през различни пространства и времена, преминаване през различни форми и трансформации, срещи с двойници на ръба между живото и неживото. Лудостта, която дълбоко интригува и готическата традиция, и сюрреализма, също функционира като средство за накъсване и фрагментаризиране на реалността. Действителността на умопобъркания побира в себе си всичко онова, което здравомислещият може да търси в съновиденията и въображението си.

⁶ Тази практика по-късно е използвана и от Уилям Бъроуз, благодарение на когото придобива по-голяма популярност.

⁷ LÉVY, M. FAQ: "What is Gothic?" – *Anglophonia/Caliban*, 15/2004, p. 33.



Макс Ернст. Колажи от романа колаж *Une semaine de bonté*, 1934

В своите романи колажи Макс Ернст и естетически, и структурно използва модела на *roman noir*⁸. Вероятно най-известният от трите романа колажи – “*Une semaine de bonté*” – е разделен на седем глави, които отговарят на дните от седмицата и следват стъпките на алхимичен ритуал, циклично преповторен във всяка от главите. Вместо да изработи и предложи закони, на които да подчини реалността, тази поредица от повторения отхвърля всяка възможност за определяне на действителността, повторението не произвежда ритъм, а дисонанс. Огнян Ковачев извежда като характерни за готическия роман същите особености:

Принципът на повторителността подкопава всякакви категорични знания и преценки за реалността разкъсва установените връзки между означаващи и означаеми, разколебава визиите на уникалността за света и субекта, утвърждавайки представата за тяхната хетерогенност и фрагментарност. Готическият субект е плетеница от идентификационни възможности, в която тайните и липсите, произведени от разрывите на рационалността и реалността, парадоксално се разрешават или компенсират чрез невъобразими, неизразими и необясними случвания на дълбинните му страхове и страсти. Съответно и готическото възвишено е текстуалната реализация на дълбоко потиснати и дълго премълчани образи и желания. Със своята ексцесивност и трансгресивност то атакува границите на бинарните опозиции между привидността и реалността, илюзията и разума, вътре и вън, живота и смъртта, съзнанието и несъзнаваното.⁹

⁸ Под това наименование стават известни готическите романи във Франция.

⁹ КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004, с. 198.

Около десет години след излизането на последния роман колаж на Ернст, чешкият авангардист Витезслав Незвал директно препраща към „Une semaine de bonté“ в своя опит да се впише в готическата традиция с романа си „Валерия и седмицата на чудесата“, вдъхновен от „любов към мистиката на онези стари истории, суеверия и романи, отпечатани с готически шрифт, които прелитаха пред очите ми и откъзваха да ме пренесат в съдържанието си“.¹⁰ Думите от предговора му са своеобразно ехо от думите на Бретон:

Всички тези замъци на Отранто, на Удолфо, на Пиренеите, на Ловел, на Атлин и Дънбейн, осеяни от пукнатини и проядени от подземни проходи, продължиха да населяват най-мрачните кътчета на ума ми, водеха своя привиден живот, представен от любопитната им фосфоресценция.¹¹

„Валерия и седмицата на чудесата“ е вампирски роман, в който злонамерени свещеници се трансформират в различни животни и се хранят с кръвта на домашните птици. В романа си Незвал акцентира върху изгубения рай на детството като поредното пространство, в което *roman noir* и сюрреализъм се срещат.

Безспорно голямото разчупване и пренареждане на действителността, на което сюрреалистите стават непосредствени свидетели, е Втората световна война. Тя разкъсва групата им и ги фрагментаризира чисто географски; в началото на 40-те години на XX век голяма група се отправя към Мексико, към което отново ще се върнем в хода на настоящия текст. Самият Ернст, който по това време живее в Южна Франция с Леонора Карингтън, е арестуван и пратен в лагер, а Карингтън, останала съвсем сама, преживява тежък психически срив, който става причината тя да прекара известен период в институция за психически нездрави. Престоя си там тя осмисля във фикционални закономерности – преследва я злодей с намерението да ѝ навреди, самата институция пък се превръща в нейния готически замък – мястото на изолация и наказание, от чиито сенки дебнат двойниците ѝ, а сънищата ѝ изкривяват действителността на нейния затвор. Този период от живота си Карингтън описва в автобиографичната повест „Там долу“, в която с думите „Опасявам се, че ще се отклони във фикция – правдива, но непълна“¹² е дадено начало на поредица от събития, които не биха могли успешно да се разделят на действителни и въображаеми – фантазмагоричните ѝ интерпретации на реалността са превърнати в

¹⁰ NEZVAL, V. *Valerie and Her Week of Wonders*. Prague: Twisted Spoon Press, 2005, p. 11.

¹¹ BRETON, A. *Communicating Vessels*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 99.

¹² CARRINGTON, L. *Down Below*. New York: New York Review Books, 2017, p. 19.

единствената възможна действителност, която човек в подобно състояние е способен да обитава. Спасението идва в лицето на детегледачката ѝ, ехото на детската невинност, която я отвежда далеч от санаториума на д-р Моралес със своята подводница.



Леонора Карингтън. Крукхей хол, 1947
31, 5 x 60 см. Казеинови бои върху мазонит

Примерът на Леонора Карингтън и повестта ѝ „Там долу“ е интересен с това, че в него работят елементите от формулата на готическия роман, но е прибавено още едно измерение, което отсъства при Ернст – Карингтън пришива самата себе си в готическия пастиш като насилствено се вмъква в свръхреалността, „колажира се“ във въображаемия наратив – един от възможните сюрреалистични ходове, коментиран от Бретон в Първия манифест през цитат от „Дъщерите на огъня“ на Нервал, който в посвещението си се обръща към Александър Дюма с думите:

Съществуват, и вие го знаете, разказвачи, които не могат да творят, без да се превъплъщат в героите, родени от собственото им въображение (...) И тъй, давате ли си сметка, че потокът на повествованието може да предизвика сходен ефект, при който човек така успешно се превъплъщава в героя на собствената си фантазия, че заживява неговия живот и изгаря в несъществуващите пламъци на неговите амбиции и страсти!¹³

„Всичко се случи след като се родих“, често има навика да заявява Карингтън, когато е подканена да говори за детството си.¹⁴ Творчеството ѝ, което обхваща множество картини, разкази и един роман,

¹³ НЕРВАЛ, Ж. *Дъщерите на огъня*. София: Народна култура, 1987, с. 270.

¹⁴ DAVIS, K. "Introduction". – In: *The Complete Stories of Leonora Carrington*. St. Louis: Dorothy Project, 2017, p. 1.

е с подчертано автобиографичен характер, но представата за света, с която то работи, попада под влиянието на силна дисторция, която размества пластове на този свят и на практика създава нов език, който Карингтън използва, за да впише себе си в пределите му, което достига своя пик в повестта „Там долу“. Макар и да се е отказала от света от своето детство и да е скъсала всички връзки с аристократичния си род, когато е избрала да се присъедини към Макс Ернст и останалите сюрреалисти от обкръжението му, голямото имение, в което като дете е живяла, студено и необятно, остава в тъмните кътчета на ума ѝ заедно със своите призраци и привидения и именно към тези декори от първите години на живота си тя непрекъснато се връща в творчеството си, било то под формата на хиена или на стара дама в дом за възрастни в случая на романа „Слуховата тръба“.¹⁵



Леонора Карингтън. Автопортрет, 1937–38
65 x 81 см. Маслени бои върху платно

В романа на Леонора Карингтън сградите на дома за възрастни жени са приели различни форми – ботуш, торта и египетски саркофаг са само някои от тях. Обитателките на дома редовно посещават лекциите на психоаналитика и директор на институцията д-р Гамбит, а

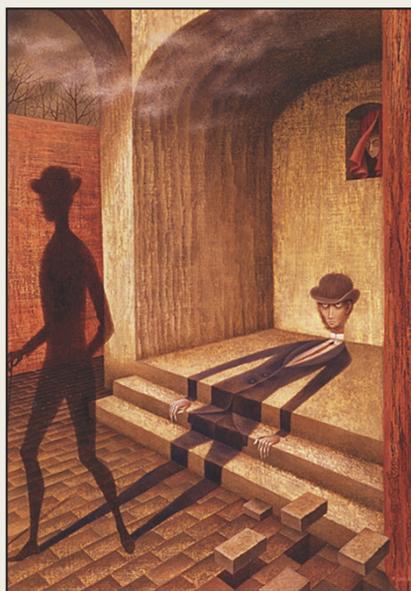
¹⁵ Написан на английски, но издаден за първи път във френския си превод през 1974 г.

през останалото време извършват кръвожадни престъпления. В столовата се намира портретът на намигащата монахиня, основателката на дома за възрастни. В хода на романа е разкрит и текста на нейното житие, което съдържа алхимични алегии и практически наставления, които от своя страна задвижват поредица от ситуации, водещи до освобождаването на огромен крилат звяр¹⁶, който разрушава сградите на институцията. Осъществяват се срещи с двойници на дъното на кладенец, раздвижват се картини, с тътен се срутват се средновековни замъци. В своята свръхдействителност Карингтън вписва и художничката Ремедиос Варо в образа на ексцентричната Кармела, която дарява слуховата тръба от заглавието.

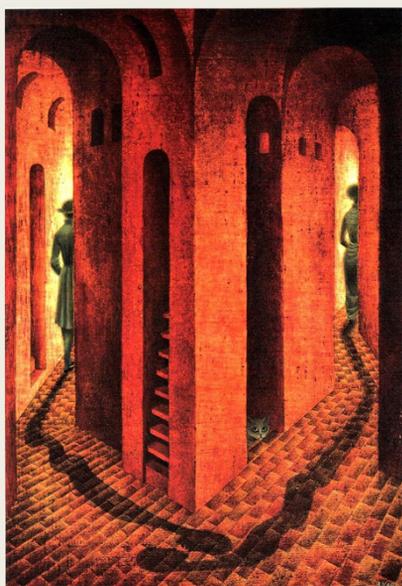
В творчеството на Ремедиос Варо се осъществява третата среща между готическата естетика и сюрреализма, която ще попадне в обсега на настоящия текст. В картините на Варо е въобразена не само реалността, въобразени са и елементите от готическата формула и „чрез раздвоените времеви и архитектурни референции към въобразеното минало и реалното си настояще, готическото се превръща в „нарастваща и главозамайваща мрежа от раздалечаващи се, сливащи се и противичащи успоредно времена“ и пространства“¹⁷. Директно повлияна от *roman noir*, както и от ранните образци на научната фантастика – Жул Верн и Хърбърт Уелс, Варо вплита ехото от литературните си влияния достатъчно отчетливо, за да се долови присъствието му, но и с достатъчна дистанция, за да изглеждат образите нови и отчуждени. В романа на Карингтън „Слуховата тръба“ рухва замъкът, а в картините на Варо неговите руини са отново оживени и по далечен спомен от тях е построено нещо напълно различно, запазило обаче призраците на полузапомнените руини. Ако свръхдействителността се основава на надграждането и дострояването на действителността, то при Варо е изработена една идея за свръхготическото, която влиза в подобно отношение с готическото.

¹⁶ Крилатият звяр е от женски пол и вероятно появата му има връзка с алтерегото на Макс Ернст – Лоплоп, баща на птиците.

¹⁷ КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман*, с. 123.



Ремедиос Варо. Феномен, 1963
70 x 50 см
Маслени бои върху платно



Ремедиос Варо. Сбогуване, 1958
34 x 24 см
Маслени бои върху платно

Сенките и двойниците, енигматичните преображения, безлюдните градове и лабиринти, самотно издигащите се кули се намират на картата на „красивото невероятно“, изведено от Бретон в Първия манифест на сюрреализма. Картините на Варо се занимават с успоредните пространства, създават готически светове в рамките на други светове, които пък са в рамките на една разчленена реалност. Разкриват това, което би могло да се намира в някоя от гънките на действителността – пространства мистификации – но освен че систематично изграждат географията на тези пространства мистификации, те много често са е допълнени от фигурите на ботаници, биолози, астрономи, геолози, часовникари, строители, художници, оставени сякаш да измерват и описват света, в който са вписани – но съществува и възможността именно те да са мистификаторите и негови създатели, подобно на тайното общество от учени, създадо Борхесовия Тълън:

Отначало се смяташе, че Тълън е абсолютен хаос, необузdana свобода на въображението; сега знаем, че това е една вселена и че са формулирани, макар и не в окончателен вид, вътрешните закони, които я управляват.¹⁸

¹⁸ БОРХЕС, Х. Л. *Измислици*. София: Колибри, 2010, с. 18.



Ремедиос Варо. Бродирание на мантията на света, 1961
100 x 123. Маслени бои върху платно

Подобен тих ритуал по мистифициране на света в усамотена кула се извършва в картината „Бродирание на мантията на света“, в която група жени с напълно идентичен външен вид, сякаш механизирани, свързани с нишка, която се проточва от загадъчен съд с отвара в центъра на кулата, под звуците на музика и наставлявани от забулена фигура, която, изглежда, чете на глас, разливат обвивката на света от тесните процепи на кулата си. Едната от стените на кулата е премахната, за да се разкрие гледката; извършена е аутопсия на въображаемото пространство и са преобърнати стойностите на живо и неживо – на зрителя се предлага гледна точка, от която кулата се преобразява в жив организъм, а съществата в нея – в задвижващ механизъм.¹⁹

¹⁹ Интересна подробност около „Бродирание на мантията на света“ е присъствието ѝ в ранния роман на Томас Пинчън „Обявяване на серия № 49“, в който има силно отношение към езотеричните алюзии, конспиративните теории и метафизичните обрати.

В своето „Есе върху състоянието на поезията“ Тристан Цара обобщава, подобно на предговора на Незвал, всички онези елементи на *roman noir*, които попадат в обсега на сюрреализма:

...любов към призраците, към чародейството, към окултизма, към магията, към порока, към съня, към лудостта, към страстите, към истинския или измислен фолклор, към митологията (дори към мистификациите), към социалните и други утопии, към действителните и въображаеми пътешествия, към старините, към чудесата, към живота и нравите на нецивилизованите народи и изобщо към всичко, което излизаше вън от строгите граници, в които беше поставена красотата, за да се идентифицира тя с духа.²⁰

В свръхдействителността на Варо с мистификаторска прецизност са защити и маскирани всички онези елементи, които конструират хетеротопното пространство. Но езикът на тази хетеротопия не е „разрушен“, речта вече не е пресушена, а функционира по различен начин, изобретена е нова граматика и то от съществата, които населяват тази свръхдействителност.

Интересно е да се отбележи, че британският автор на странна фантастика Чайна Миевил романа си „Last Days of New Paris“ от 2016 г. прави опит да приложи техниката на колажа, заета от Макс Ернст, и да поведе реалността от времето на Втората световна война през един алтернативен Париж, изцяло претворен от изкуството на сюрреалистите. Всяко явление в този град е образ, директно почерпен от текстовете и картините на сюрреалистите. Новият Париж е най-пълният каталог на сюрреалистичните артефакти. Героят на Миевил Тибалт вижда в небето не самолети, а фигури от картината на Магрит „Le Drapeau Noir“, например:

...крилати сфери и огромни призрачни вретена, дълъг прозорец с черно перде – всички те полетели над покривите на къщите като съживени мъртъвци в преследване на странстващ *Heinkel Greif* бомбардировач, за да го обезоръжат с немъртъвци си допир.²¹

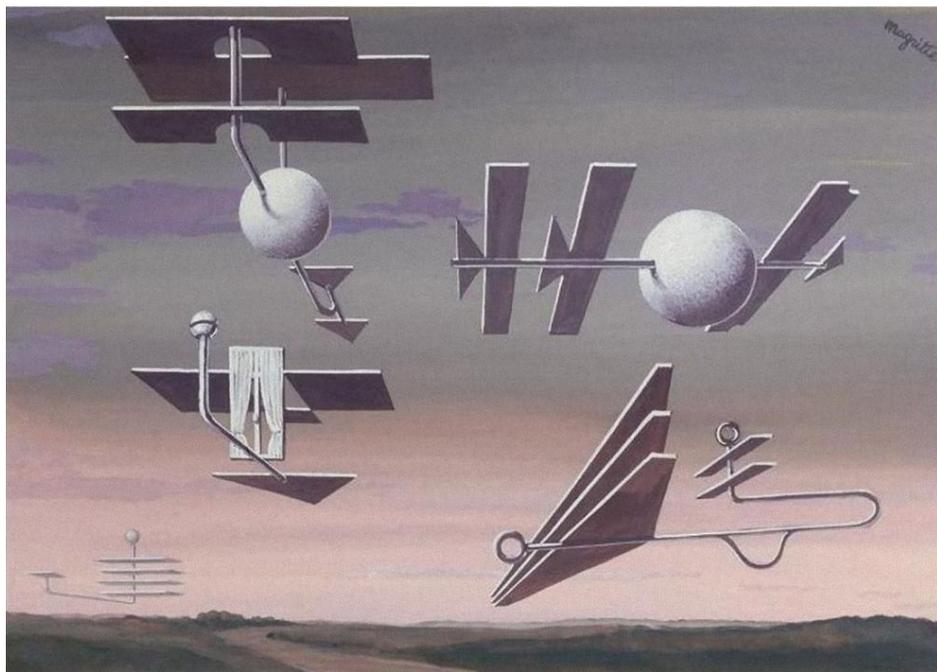
Сюрреализмът има навика да се освобождава от всички темпорални ограничения, като се връща назад в миналото и посочва прикритите си съмишленици – дали това ще е По, М. Г. Луис, Нервал или който и да било от поканените в замъка на сюрреалистите²². Но съществува и възможността за движение в обратната посока – авторите на готически романи, набедени за сюрреалисти, могат в отговор на това да при-

²⁰ ЦАРА, Т. Есе върху състоянието на поезията. – В: М. НАДО. *История на сюрреализма*. София: Арте, 1993, с. 29.

²¹ MIÉVILLE, Ch. *The Last Days of New Paris*. London: Picador, 2016, p. 10.

²² Бретон си представя всички свои съмишленици като обитаващи заедно пределите на идиличен замък.

познат за принадлежащи в редиците на своите голяма част от представителите на сюрреализма. Границите на времето и пространството са разрушени, а реалността е разчленена и прекроена.



Рене Магрит. Черният флаг, 1937
54 x 74 см. Маслени бои върху платно

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

СПАСОВА, К. *Модерният мимесис: саморефлексията в литературата*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

ФУКО, М. *Думите и нещата*. Прев. В. Цветков. София: Наука и изкуство, 1992.

ЦАРА, Т. Есе върху състоянието на поезията. – В: М. НАДО. *История на сюрреализма*. Прев. Т. Минева. София: Аргес, 1993.

REFERENCES

BRETON, A. & R. SEAVER and H. R. LANE (trans.). *Manifestoes of Surrealism*. Michigan: University of Michigan Press, 1969.

BRETON, A. & M. A. CAWS and G. T. HARRIS (trans.). *Communicating Vessels*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.

LÉVY, M. FAQ: "What is Gothic?" In: *Anglophonia/Caliban*, 15/2004, pp. 23–37.

SEDGWICK, E. C. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York and London: Methuen, 1986.

SPASOVA, K. *Moderniyat mimesis: samorefleksiyata v literaturata* [Modern Mimesis: Self-reflexivity in Literature]. Sofia: St. Kliment Ohridski University Press, 2021.

WILLIAMS, A. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr; estetika* [The Gothic Novel. Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorog [publ.], 2004.

FOUCAULT, M & V. TSVETKOV (trans.). *Dumite i neshtata* [The Order of Things]. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1992.

TZARA, T & T. MINEVA (trans.). *Ese varhu sastoyaniето na poeziyata* [Essay on the Situation of Poetry]. In: M. NADEAU. *Istoriya na syurrealizma* [The History of Surrealism]. Sofia: Arges [publ.], 1993.

REALITY ON THE DISSECTING TABLE.

THREE JUNCTIONS BETWEEN GOTHIC TRADITION AND SURREALISM

Abstract. The current paper aims to point out three points of intersection between the gothic tradition and surrealist art by drawing comparisons between some of the works of Max Ernst, Leonora Carrington and Remedios Varo and some key gothic fiction traits. The work of Max Ernst is represented by his three collage novels, while the text also focuses on Leonora Carrington's fiction and some of Remedios Varo's paintings. The paper examines the ways in which the three artists' works relate to reality and dream and how the convergence of the two states forms surreality. The relationship between reality and surreality is examined through the lens of alchemy, madness and mystification, which are inseparable parts of the work of Ernst, Carrington and Varo, as well as key elements of the gothic cannon. Additional examples are drawn from the works of Vítězslav Nezval and China Miéville.
Keywords: surrealism, gothic novels, Max Ernst, Leonora Carrington, Remedios Varo

Iva Stefanova, student
Sofia University "St. Kliment Ohridski",
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
E-mail: iva.s.steffanova@gmail.com

Лилия Трифонова, асистент и докторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРИКРИТИЕ И ПОЛ: МАТИЛДА ОТ „МОНАХЪТ“ НА МАТЮ ГРЕГЪРИ ЛУИС

Резюме. Матилда е ключовата героиня в романа „Монахът“ на Матю Грегъри Луис: тя е съблазнителката, фаталната жена, задвижваща по-редицата от грехопадения, извършени от монаха Амброзио. Текстът разглежда Матилда като фигура на съблазняването в романа на Луис, като дефинира фаталността на героинята през въпросите за инструментализацията на пола, разголването на тялото, играта на прикритост и разкритост. Извеждайки няколко техники на съблазняване, които героинята прилага в осъществяването на целта си (прикритие на същност, пол, добродетели, лице) ще се окаже, че именно използването на прикритието и играта на прикритост и разкритост са основни инструменти на изкусителката.

Ключови думи: съблазняване, прикритие, фатална жена, Матилда, Матю Грегъри Луис

Романът „Монахът“ излиза в залеза на XVIII век. По това време авторът му Матю Грегъри Луис няма и двадесет години. Написана за краткия период от десет седмици¹, книгата достига небивала популярност веднага след излизането си. По-малко от година след публикуването на романа Самюъл Колридж пише в „The Critical Review“² една от най-провокиращите рецензии за Луис и се оказва сред най-отявлените му критици. Колридж определя „Монахът“ като богохулна книга и изтъква, че грешките и дефектите в изданието са много повече на брой и от по-голямо значение, отколкото достойнствата му. На фона на това, една от малкото похвали, които Колридж отправя, е по отношение на героинята на Матилда: „Но персонажът на Матилда, главният агент в съблазняването на Амброзио, струва ни се, е шедьовърът на автора“³.

¹ Свидетелство за краткото време, отнело на Луис да напише романа си, получаваме от самия него в писмо, адресирано до майка му от 23.09.1794 г. (Вж.: ЛУИС. М. Г. Из „Животът и кореспонденцията на Матю Луис“. – В: *Монахът*. София: Deja Book, 2016, с. 381–382.; също и: PECK. L. *A Life of Matthew G. Lewis*. Cambridge, Mass.: Harvard University press, 1961, p. 19.)

² COLERIDGE. S. “The Monk: a Romance.” – *The Critical Review*, feb. 1797, Vol. 19, pp. 194–200.

³ “But the character of Matilda, the chief agent in the seduction of Ambrosio,

Матилда действително е „изящно измислена“⁴, поразяваща въображението на читателите и критиците, а в своето безчестие, превъзхождаща и най-злите мъже. Героинята се превръща в образцова фигура на фатална жена, представляваща интерес за съвременници на Луис, сред които е и Мери Шели. Авторката на „Франкенщайн“ познава не само „Монахът“, но и авторът му. За пръв път двамата се срещат, когато Луис посещава цялата компания около лорд Байрон през 1816 г. на прословутата ваканция във „Вила Диодати“ до Женевското езеро. Хубави разговори между Шели и Луис очевидно е имало, тъй като тя озаглавява именно „Матилда“ своята едноименна повест от 1820 г.

Настоящият текст ще разгледа Матилда като фигура на съблазняването в романа на Луис, дефинирайки фаталността на героинята през въпросите за инструментализацията на пола, разголването на тялото, играта на прикритост и разкритост. Ще бъдат проследени също така доминантно-подчинените позиции в отношенията Амброзио-Матилда и тяхното преобръщане. Така ще стане ясно защо този „низш, но хитър демон“⁵ е оригинален и многопластов образ, дотолкова различен спрямо останалите образи в лоното на романтичeskата традиция, че Марио Прац поставя именно Матилда за родоначалничка на фаталната жена в епохата на Романтизма в „The Romantic Agony“: „...линия на традиция може да бъде проследена в персонажите на тези фатални жени още от началото на Романтизма. В това родословие може да се каже, че начело стои Матилда на Луис.“⁶

Матилда е ключовото звено в романа на Луис. Тя е георинята, задвижваща поредицата от грехопадения, извършени от монаха Амброзио в рамките на един сюжет, който Огнян Ковачев нарича в изследването си „Готическият роман“ „фарсово-гротесков“⁷. Ще си позволим да припомним накратко фабулата: Амброзио, абат в манастира на Ордена на капуцините в Мадрид, е обожаван от всички граждани поради редицата от добродетели, които притежава, поради ораторските му таланти, наричан е от жителите на града „светец“. В манастира Амброзио среща потайния и благочестив послушник Розарио, с когото се сприятеляват. След време обаче младия послушник разкрива своята „тайна“ пред абата – Розарио се оказва жена, която носи името Матил-

appears to us to be the author's master-piece." Вж.: COLERIDGE, S. Op. cit., p. 194. (Прев. мой, Л. Т.)

⁴ COLERIDGE, S. Ibid.

⁵ ЛУИС, М. Г. *Монахът*. Прев. Слави Ганев, София: Deja Book, 2016, с. 372. Всички по-нататъшни позовавания на романа ще бъдат по това издание.

⁶ PRAZ, M. *The Romantic Agony*. Oxford University press, London, 1951, p. 191. (Прев. мой, Л. Т.)

⁷ КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004, с. 252.

да. Амброзио е съблазнен от новоразкрилата се девойка и това води до неговото падение. Той последователно нарушава обета си за целомъдрие, превръща се в майцеубиец, изнасилвач и кръвосмесител, а в края на романа подписва договор с дявола, който води до неговата смърт.

Матилда ще бъде задвижващото колело на падението на праведния монах. Героинята е пряко обвързана с изначалната идея за изкушение като среща между ревностен праведник и чудовищна злодейка. Техниките на съблазняване на изкусителката се ръководят от използването на прикритието като основен инструмент. Прикритието работи на няколко нива, всяко от които минава или през равнището на тялото (телесното), или през езика.

Прикрита същност: от демон към жена

Първата стъпка от мисията на Матилда да доведе до фатален край Амброзио, е да заеме човешки образ. Както се разбира в самия край на романа от Луцифер, Матилда всъщност е демон, приел образа на жена. Това е най-дълго поддържаното прикритие на героинята и единственото, което самата тя така и не разкрива. То е от значение за инструментализацията на пола и тялото, тъй като Матилда „в края на книгата се оказва просто инструмент на Сатаната“.⁸ В този смисъл всички действия на героинята, включително прикритието на истинската ѝ демонична същност, ще са мотивирани от заповедите на падналия ангел.

Прикрит пол: от мъж към жена

Това е прикритието, което трае най-кратко през гледната точка на Амброзио. Скритият пол води до достъп на Розарио-Матилда в манастира. В тази връзка преобличането, травестията като често използван мотив в литературата, е изначално важна за съблазънта, тъй като дава достъп на демона в пределите на храма на капуцините.

Прикритие на добродетели

Матилда скрива истинските принципи на същността ѝ, които се ръководят от интересите на Сатаната. Обличайки героинята си с добродетелите на праведната непорочна жена, Луис се заиграва с изначалната амбивалентност, присъща на фаталните жени в литературата. Това обаче, че Матилда работи не за собствени цели, а за чужди, я прави особено опасна, тъй като тя е в роля на сяпо подчинение. Бидейки обикновен войник в армията на Луцифер, тя се придържа изцяло към нарежданията на надредния ѝ, ръководейки се от целите, които оправдават средствата. Тук е и мястото да се отбележи едно от квинтесенциалните изречения в романа, отнасящи се до последствията на доверието, насочено към амбивалентната фатална жена: „Амброзио щеше

⁸ PRAZ, M. Op. cit., p. 192.

да узнае, че за едно доверчиво сърце най-пагубен е порокът, скрит зад воала на добродетелта“ (с. 87). Амбивалентността е валидна и по отношение на четвъртото ниво на прикритие:

Прикритие на лицето

Преобразеният демон заема женско тяло, но това е само една част от плана на Сатаната. Две години преди Амброзио да срещне своята съблазнителка, той купува портрет, изобразяващ най-чистия образ, познат на християнската вяра – Богородицата. Амброзио се привързва към картината, а изобразеното красиво лице е „обектът на нарастващото му възхищение и обожание“ (с. 53). Този портрет е поредната техника на съблазнън на Матилда. Накрая на романа се разбира, че Луцифер е наредил на своя демон да приеме външния вид на мадоната, за да изкуши монаха. Така Амброзио се влюбва в изображението от картината, което е идентично с лицето на Матилда. Това удвояване съвсем не е случайно. Огнян Ковачев обръща внимание, че „Матилда-Розарио въвежда двойничеството и удвояването като структурен принцип в романа“.⁹ Този портрет е от ключово значение за прелъстяването на Амброзио от фаталната жена, понеже в началото на романа това е единственото изображение, от което той е обсебен физически; което би искал да притежава: „Ех, ако съществуваше подобно създание, и то само за мен! Ако само можех да прокарам пръсти през тия златни къдрици и да притискам с устни тая бяла гръд“ (с. 53). Именно след разкритието на съответствието между двете лица¹⁰ монахът се решава да наруши обетът си за целомъдрие.

Буквализирането на амбивалентността до крайност (демон да се представи за най-непорочната от всички жени) има общо не само с техниката на съблазняване на Матилда: тя е част от похватът на Луис да работи с пародийното, комедийното, фарсовото, както отбелязва и Огнян Ковачев: „Монахът“ на Луис е може би най-непосредственият образец за вплитане на пародийните шарки в готическия гоблен“¹¹. Заигравката от страна на автора си личи още от първата страница на романа: „Жените дойдоха, за да се покажат, мъжете – да ги погледат“ (с. 25). Използването на пародията се разгръща с размах в романа по отношение на разкритията на Матилда по начин, по който Луис достига до кореспонденция с много по-късно възникналия театър на абсурда. Така всички моменти, в които Амброзио постепенно разбира за прикритията на съблазнителката си („Отче, аз съм жена!“;

⁹ КОВАЧЕВ, О. Цит. съч., с. 302.

¹⁰ „От внезапното движение качулката на расото се свлече. Лицето ѝ се откри пред жадния поглед на монаха. Какво само бе изумлението му, когато видя пред себе си точно подобие на неговата любима мадона!“ (с. 85).

¹¹ Цит. съч., с. 73.

с. 68; „Какво само бе изумлението му, когато видя пред себе си точно подобие на неговата любима мадона!“; с. 85) иносказателно могат да породят иронично-абсурдисткото възклицание „Колко любопитно и какво съвпадение!“ от прословутата сцена със съпружеската двойка господин и госпожа Мартин в „Плешивата певица“ на Йожен Йонеско.

Връщайки се към фигурата на Матилда, трябва да се добави още една особеност по отношение на техниката ѝ на съблазън: тя работи през фантазията/въображението на полу-разкриването. Като ключови моменти по отношение на тази особеност можем да посочим два примера от романа. Те са непосредствено преди Амброзио да наруши своя обет за целомъдрие: „За разлика от обикновено, качулката ѝ се беше отдръпнала назад, разкривайки две коралови устни, сочни, свежи, примамващи, и прелестна брадичка с трапчинка, в която сякаш се криеха безброй купидони“ (с. 83), и малко по-надолу „Затвори очи, но напразно се опитваше да я прокуди от мислите си. Тя все още изникваше в тях с цялото онова очарование, което рисуваше разпаленото му въображение – всяка прелест, която бе видял, изглеждаше още по-омайна, а останалите – скрити от погледа му, фантазията обагреше в бляскави цветове“ (с. 83). Бидейки работник на дявола, техниките както с пълното прикриване на лицето, така и с неговото полу-откриване са напълно съзнателни с оглед на крайната мисия на Матилда. А тази мисия е пряко свързана с фаталния край на Амброзио. И тук не става дума за фаталност по отношение на земното съществуване, а за обречеността отвъд смъртта, т. е. за вечно страдание. Демонът Матилда всъщност използва своето земно тяло като оръжие, за да промени съдбата на монаха. За да се превърне ведно с господаря си, Луцифер, буквално във *fatum*-а на Амброзио.

Техниките на съблазняване, инструментализацията на тялото и пола, работят безотказно по отношение на първото падение на Амброзио – неговото нарушение на обета му за целомъдрие. Тук се наблюдава и смяната в позициите доминантност-подчиненост между абатът и изкустителката му. И ако репликата „Отче, аз съм жена“ е своеобразната завръзка в романа, то обещанието на монаха „Твой, навеки твой“ (с. 93) в момента на прегрешението, легитимира през езика Матилда като доминантната в техните взаимоотношения. Амброзио овластява изкустителката като той сам позволява смяната, сам се превръща в подчинен. В „*Art of Darkness. A Poetics of Gothic*“ Ан Уилиамс обръща внимание на тези преобърнати роли и в мотивът за първородния грях в романа:

Монахът, подобно на стереотипната жена от средновековната теология, е слаб, ирационален, плътски. Амброзио също така изрично е представен като мъжка Ева, която действа изцяло от похот. В градината на манастира той е изкушен не от хитра змия, а от Матилда, която го хваща в капан, манипулирайки с „женска“ склонност към състрадание и податливост към ласкателство, както и неустойчива чувственост. Той

е ухапан от змията, което дава възможност на Матилда да подкопае още повече принципите му, тъй като изглежда, че спасява живота му в идеално „женствен“ жест на саможертва.¹²

Изкусната хитрост на Матилда е в способността да предизвиква у Амброзио съжаление, примесено с похот. Това се вижда в опита ѝ да покаже, че е склонна да сложи край на живота си, когато Амброзио отказва на разкрилия „истинската“ си същност Розарио да остане в манастира. С насочването на кама към сърцето ѝ, и едновременно с това разкривайки гръдта на Матилда в този привиден опит за самоубийство, самият Луис се надсмива над заблудения монах през езика на вече споменатия фарсов похват: „И ех, каква гърда!“ (с. 73). Този стриптийз е инструментализирано пораждаше на похот от страна на Матилда с оглед на нейната мисия да доведе Амброзио до подписване на договор с дявола.

Но хитростта на съблазнителката работи и наобратно – тя знае както кога да бъде използвано, така и кога да не бъде използвано оръжието на плътта. Например: за демона Матилда сексуалният акт не е от значение, защото тялото ѝ не е действително женско. Поради тази причина за нея не е проблем да прекъсне интимната си връзка с Амброзио, когато той започва да се отегчава от плътта ѝ. Нейното тяло (на демона Матилда) не е привързано към мъжкото, не е привързано към плътското изобщо, то служи само за съблазън. Монахът се поставя в нейна власт през сексуалното начало, но за Матилда хитростта да подложи готическия герой-злодей на допълнителна съблазън не през плътта, а през езика, се оказва още по-удачния подход. Дори именно приятелството, което тя му предлага в замяна на сексуалната връзка, е от по-голямо значение за разгръщането на доминантността на Матилда над Амброзио, защото тогава тя може да разкрива част от гнева си без това да се подлага под въпрос. В ситуацията на извънсексуалното Матилда е истинската покровителка на Амброзио. Според Питър Грудин тя се превръща в „снабдителка“ в тази ѝ роля¹³, като помага на монаха да достигне до финалната си цел – истински непорочната Антония. Този готически триъгълник, който Матилда ръководи, предхожда една друга позната динамика по линията бивши любовници, настоящи съзъклятници в заговор за съблазънта: маркиза дьо Мертъой – виконт дьо Валмон от „Опасни връзки“ на Лакло.

Демон, мъж, фатална жена, изкусителка, магьосница, приятелка, подстрекателка. Матилда изиграва множество роли в хода на сюжетното разгръщане в „Монахът“. Тези хамелеонски смени, отиграни с хитрост, са

¹² WILLIAMS, A. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 116. (Прев. мой, Л. Т.)

¹³ GRUDIN, P. "The Monk: Matilda and the Rhetoric of Deceit." – *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 5, No. 2, May 1975, p. 139.

само част на многопластовата ѝ фигура, повлияла създаването на цяло войнство от фатални жени в литературата на XIX век. Матилда се появява се на фона на обществени изисквания за нравствено съвършенство на жената, за притежаване на добродетели, които я правят идеалния партньор в домашния живот, като същевременно в социалния свят се очаква от нея да демонстрира пълна липса на сексуално желание. Със сексуалната трансгресия в текста на „Монахът“, вплетена като централен елемент на повествованието, както и с включването на герои, които нарушават наложените идеали и доминиращите европейски и религиозни идеологии, моделиращи половите и обществените роли на жената, готическият роман на Луис повдига въпроси за репрезентацията на пола и половите роли в литературата и културата. Разбира се, в крайна сметка, произведението представя в негативна светлина трансгресивната женска сексуалност и остава защитник на предписаните роли на жените в края на XVIII век на целомъдрената девойка, благочестивата съпруга и майката, но в същото време Луис посочва едно несъвпадение между пол и същност. Полът се оказва нещо привидно, изменчиво, несвързано с някаква неизменна реалност. Инструментариумът, който използва Матилда в съблазняването на Амброзио и погубването на невинността и душата му, разчита на техники за прикритостта и умела игра с идеалите на съвременния свят за жена и женственост. Това сдвояване на пол и прикритие подсказва нещо от механизма на самото съблазняване. Фаталното привличане от една жена се случва в точката на нетъждественост и разподобеност между социалната маска и онова, което е зад нея. В бездната между отделните прикрития на Матилда, в разликата между две различни маски на героинята, е загатнат един изключително важен въпрос – дали има нещо изобщо отвъд прикритието. Дали там, където очакваме да срещнем разкрита същността, няма да бъдем отведени към следващо прикритие. Съществува ли нещо отвъд маската на фаталната жена освен – друга маска.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

ЛУИС. М. Г. *Монахът*. Прев. Слави Ганев, София: Deja Book, 2016.

REFERENCES

COLERIDGE, S. "The Monk: a Romance." In: *The Critical Review*, feb. 1797, Vol. 19, pp. 194–200.

GRUDIN, P. "The Monk: Matilda and the Rhetoric of Deceit." In: *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 5, No. 2, May 1975, pp. 136–146.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman. Genealogiya, zhanr, estetika* [The Gothic Novel: Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorog [publ.], 2004.

LEWIS, M. G. & S. GANEV (trans.). *Monahat* [The Monk]. Sofia: Deja Book [publ.], 2016.

PECK, L. *A Life of Matthew G. Lewis*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961.

PRAZ, M. & A. DAVIDSON (trans.) *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1951.

WILLIAMS, A. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

CONCEALMENT AND GENDER: MATILDA FROM *THE MONK* BY MATTHEW GREGORY LEWIS

Abstract. Matilda is the key character in Matthew Gregory Lewis' novel "The Monk": she is the seductress, the femme fatale, who sets in motion the series of sins committed by the monk Ambrosio. The text examines Matilda as a figure of seduction in Lewis's novel, defining the heroine's fatality through questions of the instrumentalization of gender, the exposure of the body, the dynamics between disguise and revelation. By outlining several techniques of seduction that the heroine employs in the realization of her goal (disguise of self, gender, virtues, face) it will appear that the use of disguise and the play of concealment and revelation are the temptress's primary tools. *Keywords:* seduction, concealment, femme fatale, Matilda, Matthew Gregory Lewis

Lilia Trifonova, PhD candidate, Assist. Prof.
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: liliatrifonova95@gmail.com

**Възвишеното –
поятизация и репоятизация**

Богдана Паскалева, гл. ас. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ВЪЗВИШЕНО И ДВОЙСТВЕНОСТ: БЪРК НА КОВАЧЕВ

Резюме. Текстът е посветен на интерпретацията, която Огнян Ковачев предлага върху трактата на Едмънд Бърк „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“ в своя предговор към първото българско издание на трактата от 2001 г., както и в части от монографията си „Готическият роман“ (2004). Въведението на Ковачев към Бърк тълкуваме не просто в неговите дидактически и пропедевтични измерения – като текст, който въвежда българската публика в проблематиката на един до онзи момент почти непознат автор в широкия му културноисторически и философски контекст от XVIII в, а с оглед на самото тълкуване на Бърковата естетика, което О. Ковачев предлага. Статията защитава тезата, че Ковачев тълкува Бърк през въпроса за удвояването и двойничеството. В същото време, за Ковачев удвояването при Бърк работи не като подривен елемент в логиката на философското изложение, а по-скоро като конститутивен за естетическия субект на Новото време. Последното е свързано с жанра на готическия роман и трактовката му в едноименната монография на Ковачев.
Ключови думи: Едмънд Бърк, възвишено, естетика на Новото време, удвояване

През 2021 г. шестдесетгодишният юбилей на доц. Огнян Ковачев съвпада с двадесетгодишнина от публикацията на български език на „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“ от Едмънд Бърк през 2001 г. Преводачи на трактата са Еньо Стоянов и Василена Доткова, а научен редактор – Огнян Ковачев. Това е първата поява на знаменития текст на Бърк в България, една година след първата цялостна публикация на от Бърк на български. През 2000 г. излиза „Размисли за революцията във Франция“ в превод на Светослав Малинов.

Текстът е съпроводен с дълъг предговор от Огнян Ковачев, който е и редактор на книгата под заглавие „Едмънд Бърк – възвишеното срещу красивото“.¹ Преработен вариант на този текст е включен в монографията от 2004 г. „Готическият роман“² където функцията на тази глава е да

¹ КОВАЧЕВ, О. Едмънд Бърк – възвишеното срещу красивото. – В: БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. София: Кралица Маб, 2001, с. 5–59.

² КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман: Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

обоснове теоретическата рамка на жанра на готическия роман, а текстът е допълнен с още една заключителна глава за постмодерното възвишено. Така че същинската литературноисторическа роля на Бърк става ясна едва тук, в контекста на въпроса за мястото на готическия роман в европейската литература. Тук ще оставим въпроса за готическия роман настрана и ще се концентрираме само върху интерпретацията на Бърк, взета отделно.

Предговорът на Ковачев има на първо място задачата да въведе българския читател в една по това време напълно неразработена изследователска област – изследванията върху философията на Бърк. Разбира се, изследванията по естетика си дават сметка за ролята на Бърк по отношение особено на немската класическа естетика и оттук естетиката на романтизма (Исак Паси, Искра Цонева, Росица Димчева), но самият текст на Бърк до този момент не е познат на българската публика. Предговорът обаче си поставя и втора цел, която надхвърля много параметрите на литературноисторическата и литературнотеоретичната пропедевтика и дори параметрите на въвеждането на една нова терминологична рамка.

Става дума за едно собствено тълкувание на текста на Бърк, което държи сметка както за историческото място на Бърк в неговата епоха, така и за цялото му теоретично наследство, чак до късни автори като Лиотар и Жижек. В случая ще се спрем на един конкретен аспект от това тълкувание, като на първо място оставим настрана въпроса за красивото (макар че той съвсем не е безинтересен). На второ място, фокусирайки се темата за възвишеното, ще се обърнем към един отделен момент в интерпретацията на Ковачев. Това е двойствеността. Ще коментираме именно този момент, доколкото го преценяваме като най-силния интерпретативен ход на Ковачев, чрез който авторът достига до обобщени твърдения, надхвърлящи естетическите въпроси – а именно, твърдения относно характеристиките на субекта на Модерността. В режима на теза нека посочим, че от гледна точка на Ковачев именно вътрешната раздвоеност представлява ключов момент в изграждането на субекта като модерен субект.

Първото споменаване на въпроса за удвояването е свързано с един терминологичен и теоретичен проблем у Бърк, който е разчетен като слабост от Франсис Фъргюсън в изследване, което Ковачев цитира – това е неспособността на Бърк да направи последователно разграничение между външния обект на сетивата и неговата репрезентация за въображението. Това е първото удвояване – обектът и неговият образ – което обаче е забелязано в ситуацията на смесване и неразграничимост.³

Ще пропуснем проблема за вкуса, който Ковачев засяга в първия раздел от аналитичната част на предговора, и ще се насочим директно към втората част, посветена на възвишеното. Тук Ковачев проследява генеалогията на Бърковото възвишено назад до късноантичния трактат

³ КОВАЧЕВ, О. *Едмънд Бърк...*, с. 14.

на Псевдо-Лонгин, през непосредствените предходници на Бърк в тази област – Джон Денис, Джоузеф Адисън и Джон Бейли, докато стигне до самия Бърк. В този момент достигаме и до първото ключово раздвояване на равнището на възвишеното. То е свързано с характера на удоволствието от възвишеното. Така, първото раздвояване е раздвояването на самото удоволствие, взето дори независимо от художественото удоволствие:

Във вдъхновен порив към дистинкции Бърк прави решаващо с оглед на теорията си за *ужасното* разграничение между „две толкова различни по своята природа неща, като удоволствието, което е просто и несъотносимо“ и „онова удоволствие, което не може да съществува без съотнасяне, и то със страданието“. Релативното удоволствие той нарича *наслада* (*delight*): чувството, придружаващо изчезването на страданието или опасността или съзерцаването им от безопасно разстояние и с подобаващи изменения. По този начин екстазът на възвишеното става винаги удвоено преживяване, както на внезапно завладяващото субекта външно въздействие, така и на дистанцията между „нашите идеи за опасност и болка“ и съзнанието за непосредствената ни безопасност.⁴

Малко по-нататък Ковачев разглежда и оксиморона на Джон Денис „сладък ужас“ като „сдвояване на насладата и ужасното“.⁵

Нека обърнем внимание на изразите, свързани с двойното, спирайки се за кратко на тези формулировки. На първо място, тук има нещо парадоксално не само в словосъчетанието „сладък ужас“. То е свързано именно с вътрешната двойственост, която чувството за възвишено предполага и която Ковачев експлицира. От една страна, на базата на Лонгиновите дефиниции, малко по-рано Ковачев е извел като водещи характеристиките „недостижимо, необикновено, изумително, невероятно“, както и ключовото усещане за *удивление*, което се предизвиква от възвишения обект.⁶ Това ще рече, че имаме, от една страна, един *неочакван* и *удивителен* предмет. Но от друга страна, възвишеният обект, взет отделно, не е достатъчен за чувството за възвишеното. Тук се намесва вторият момент, който Ковачев извел като наследен от Джоузеф Адисън: „Адисън задава на Бърк може би решаващия за цялото *Философско изследване* въпрос: „как става така, че изпитване наслада, когато сме ужасени или покрусени от дадено описание.“ Предлага му и отговор: насладата следва от самонаблюдението по време на четене.“⁷ Т. е. от друга страна, е налице един *рефлексивен момент на обръщане към себе си* през „дистанцията и съзнанието за собствената ни безопасност“ (този рефлексивен момент ще бъде по-късно ще бъде подет, но и модифициран от Кант). Така възвишеното се разполага между непосредствената реакция на субекта към *удивител-*

⁴ Пак там, с. 28.

⁵ Пак там, с. 28.

⁶ Пак там, с. 23.

⁷ Пак там, с. 26.

ния, *стряскащия* предмет в една внезапност („внезапно завладяващо субекта външно въздействие“) и опосреденото от самонаблюдението удоволствие, този втори вид удоволствие, който се съотнася със страданието и който изисква някакво минимално време, като по този начин имплицира представата за индиректност, добавеност. Тъкмо тази саморефлексия ще бъде ключова, когато се върнем към темата за субекта на модерността.

Вторият момент, в който двойствеността излиза на преден план в интерпретацията на Ковачев, е свързан с *езика*. Тук може би се намира един от най-сложните и теоретично богати възли в анализа му, който именно намира ако не разрешението си, то поне приложението си тъкмо по отношение на въпроса за субекта. Тук Ковачев се насочва към въпроса за терминологичната чистота на Бърковото изследване. Както вече посочихме, станало е ясно, че „процесът на полагане на първоосновите на възвишеното“ съвместява „толкова разнородни понятия“⁸, че дори можем да ги наречем противопоставени. „Но смесванията са неизбежни, поради двойствената роля на езика – да бъде едновременно спасение от непреводимостта и причина за несподелимостта на усещанията.“⁹ Тази двойствена роля на езика Ковачев назовава „логоцентричен кръг“. Тук от една страна се засяга въпросът за ролята на словото в самата логика на възвишеното – проблем, към който Ковачев се връща няколко страници по-нататък. Думите са източник на неяснота и затова – по-добрият източник на възвишеното.

От друга страна обаче, става дума и за стъпка встрани от логиката на Бърковата мисъл, за поглед отвън спрямо културния процес от втората половина на XVIII в. в логиката на дискурсия анализ:

Природното възвишено представя мъчителната (не)възможност на Аза да придобива самопознание чрез любопитство, удивление, страх, ужас, страдание и удоволствие, да го натрупва, но и да разпределя неговите излишъци и загуби в стратегиите на самозапаването тук и сега. То започва да функционира, може би неочаквано и за самия Бърк, изоморфно на други – икономически, технически, политически – проекти на Просвещението.¹⁰

Малко по-нататък този аргумент се разгръща в посока анализ на схващанията на Бърк за езика. Тук е изтъкната склонността на Бърк към всякакви „ефекти на удвояване в наблюдаваните обекти.“¹¹ Ще рече, че тук удвояването вече не е само това между възприемащия субект и възприемания обект, но сякаш се пренася върху обекта. Това обаче, подчертава Ковачев, е дискурсивен ефект:

⁸ Пак там, с. 29.

⁹ Пак там, с. 29.

¹⁰ Пак там, с. 30.

¹¹ Пак там, с. 31.

Чрез [тези ефекти] се произвеждат повторения и серии, равнопоставено се включват в работа противоположни причини като светлина и тъмнина, тишина и вик, слово и образ. В този порядък на недиалектични съвместявания двойствената функция на езика – да казва, но да не може да показва прехода от природен към ментален обект – сближава теорията на Бърк с възгледа за литературата като език, който едновременно не казва нито истина, нито лъжа.¹²

Как можем да тълкуваме всичко това? Става дума за едно доста по-широко обобщение от литературнотеоретичен характер, което Ковачев извежда много по-еднозначно в монографията за готическия роман, но е видимо още в този по-ранен текст, а именно – тезата, че възвишеното, възплътено ясно в готическата литература, се превръща в един от фундаментите на модерната литература. Причината за това обаче не е количествена, т.е. не става въпрос за едно просто забелязване на факта, че модерната литература изобилства с изображения на възвишеното. Напротив, положението е доста по-сложно, доколкото възвишеното – в Бърковия си вариант – се крие на много по-централно в структурно отношение място в системата на модерната литература. Модерната литература е възвишена не защото в нея има множество „възвишени места“, а тъкмо заради изискването за ненаивност (ако се изразим в термините на Шилер), т. е. заради изискването, механизмът ѝ да се базира на необходимостта от „самонаблюдение по време на четене“. Тя се опитва не само да изобрази предмета, но да задвижи самосъзнаването на самия процес на възприятие.

Тази двойственост на изобразителната процедура, в която изплува възвишеното, Ковачев полага и като характеристика на езика въобще, и като характеристика на литературата на Модерността. Освен това посочва, че основанията, тези свойства да станат видими, трябва да се търсят тъкмо в общия процес на Просвещението, на множество изоморфни равнища – литературен, икономически, технически, политически и т.н. Тъкмо в общата структура на модерния субект Ковачев открива „първата“ раздвоеност: „Акушери на възвишеното преживяване са ужасът на вече не-единния субект от загуба на идентичност и върховният трепет пред смъртта – необратимо завръщане към природата.“¹³

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. София: Кралица Маб, 2001.

КОВАЧЕВ, О. Едмънд Бърк – възвишеното срещу красивото. – В: БЪРК,

¹² Пак там, с. 31.

¹³ Пак там, с. 57.

Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. София: Кралица Маб, 2001, с. 5–59.

КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман: Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

REFERENCES

BURKE, E. & V. DOTKOVA, E. STOYANOV (trans.). *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivoto* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001.

KOVACHEV, O. Edmund Burke – vazvishenoto sreshtu krasivoto [Edmund Burke – The Sublime vs. the Beautiful]. In: BURKE, E. & V. DOTKOVA, E. STOYANOV (trans.). *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivoto* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001, pp. 5–59.

KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman: Genealogiya, zhanr, estetika* [The Gothic Novel: Genealogy, Genre, Aesthetics]. Sofia: Ednorig [publ.], 2004.

DUALITY AND THE SUBLIME: BURK READ BY KOVACHEV

Abstract. The current text is dedicated to the interpretation of Ognyan Kovachev on Edmund Burke's treatise "A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful". This interpretation is to be found in Kovachev's preface to the first Bulgarian edition of the treatise of 2001, as well as parts of the monograph "The Gothic Novel" (2004). We interpret Kovachev's introduction to Burke not only in its didactic and propaedeutic dimensions – as a text that introduces the Bulgarian public to the problems of a hitherto unknown author within the framework of its broad cultural, historical and philosophical context (the 18th century), but in view of the specific interpretation of Burke's aesthetics, offered by Kovachev. The study claims that Kovachev reads Burke through the problem of doubling and duality. At the same time, for Kovachev, Burke's doubling functions not as a subversive element in the logic of the philosophical exposition, but rather as a constitutive moment of the aesthetic subject of Modern age. The latter is related to the genre of the gothic novel and its interpretation in Kovachev's monograph on this type of novel.
Keywords: Edmund Burke, the sublime, aesthetics of Modernity, doubling

Bogdana Paskaleva, Chief Assist. Prof., PhD.
Department for Literary Theory – Faculty of Slavic Studies,
Sofia University "St. Kliment Ohridski",
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
Web of Science Researcher ID: AAH-7552-2019
ORCID-iD: 0000-0002-4311-701X
E-mail: b_paskaleva@slav.uni-sofia.bg

Еньо Стоянов, ас.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

НОВОСТ И НАВИК В ЕСТЕТИЧЕСКАТА КОНЦЕПЦИЯ НА ЕДМЪНД БЪРК

Резюме. Статията развива наблюдението на Огнян Ковачев, че във влиятелното *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото* на Едмънд Бърк „[х]арактерният за модерността похват на остранностяване се оказва активен принцип“. Въпреки че Бърк първоначално отхвърля *новото* като ефективен ресурс за естетически въздействия поради унищожителната спрямо него сила на *навика*, той разпределя неговите ефекти върху различни аспекти на красивото и възвишеното и така всъщност го универсализира.
Ключови думи: Едмънд Бърк, възвишено, красиво, ново, навик

В своето „Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“¹ Едмънд Бърк развива собствената си концептуална траектория най-вече по оста на наследството на идеите на Джоузеф Адисън, изложени в прочутото му периодично издание „Спектейтър“ в поредица от броеве от 1712 г.², макар и да надгражда, допълва и измества ключови техни аспекти. В разсъжденията си Адисън формулира три основни свойства на обектите, отговарящи за удоволствията на въображението – *величественото* [great], *необикновеното* [uncommon] и *красивото* [beautiful]³. Първата категория у Бърк ще се превъплъти в тази на възвишеното [sublime] в по-ясна съгласуваност с традицията на Лонгин, място в неговото „Изследване“, разбира се, успява да намери и красивото, запазва се и общият акцент върху удоволствията на въображението, но какво се случва с необичайното? На пръв поглед още в началната глава на „Изследването“, „Новото“⁴, то е напълно разжалвано от значимостта, с която го натоварва Адисън. За последния „[в]сяко нещо,

¹ БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. София: Кралица Маб, 2001.

² ADDISON, J. and STEEL, R. *The Spectator*, vol. 2&3, nos. 409–421, ed. Henry Morley, London: George Routledge&Sons, 1891: <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section409>.

³ Пак там: <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section411>.

⁴ БЪРК, Е. Цит. съч., с. 87–88.

което е ново или необикновено, поражда удоволствие във въображението, защото изпълва душата с приятна изненада, удовлетворява нейното любопитство и ѝ придава идея, която до този момент не е притежавала. Наистина, ние толкова често взаимодействаме с определен набор от обекти и се умаряме от толкова много повтарящи се появи на едни и същи неща, че каквато и да е новост и необичайност допринася малко за разнообразяването на човешкия живот и развлича нашите умове за известно време със странността на своя изглед: тя служи за своеобразно освежаване и отнема от онази ситост, за която често се оплакваме...⁵. Според Бърк, напротив, новото и необичайното сами стават жертва на онова, което са призвани да „освежават“ – повторението. Положено във времето, новото при Бърк се превръща в оскъден и бързо изчерпаем ресурс за въздействие върху чувствата: „Но понеже нещата, които привличат вниманието ни единствено със своята новост, не могат да ни задържат дълго време, любопитството е най-повърхностната от всички склонности, апетитът му е остър, но лесно се насища... Едни и същи неща започват често да се повтарят и с всяко повторение ефектът им е все по-малко приятен“⁶. Бърк видимо преобръща констелацията от отношения, в които Адисън е положил новото. Но, както ще се опита да покаже настоящата статия, това не означава ни най-малко, че ефектите на необикновеното са загърбени в естетиката на Бърк. Както проникателно посочва Огнян Ковачев в своя предговор към българското издание на „Изследването“, „[к]расивото... и възвишеното въздействат най-силно със своята новост и необичайност. Характерният за модерността похват на остранностяване се оказва активен принцип в „Изследването“, осигуряващ дълбинната свързаност на двете антиномични категории“⁷. Бихме могли да кажем, че Бърк не толкова елиминира новото от своите естетически разсъждения, а по-скоро разпределя неговите ефекти върху различни аспекти на красивото и възвишеното, с цел да компенсира лесното му пресушаване като източник на въздействие. Както сам той подчертава, „[н]овото в някаква степен трябва да е съставна част на всеки инструмент, който въздейства на ума...“⁸.

Както вече видяхме, оскъдицата на новото за Бърк се дължи на подривия ефект на повторението, а то от своя страна конституира *навик*:

Наистина, употребата и навикът сами по себе си до такава степен не са причини за удоволствие, че постоянната употреба прави всяко нещо

⁵ ADDISON, J. and STEEL, R. *The Spectator*: <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section411>.

⁶ БЪРК, Е. Цит. съч., с. 87.

⁷ КОВАЧЕВ, О. *Едмънд Бърк – възвишеното срещу красивото*. – Предг. към: БЪРК, Е. Цит. съч., с. 36.

⁸ БЪРК, Е. Цит. съч., с. 88.

от каквото и да било вид напълно невъздействащо. Защото, така както навикът в крайна сметка отнема болезненият ефект на много неща, по същия начин той намалява удоволственият ефект на други, довеждайки и двете до някаква посредственост и безразличие. Много точно наричат навика втора природа, а нашето естествено и обичайно състояние е абсолютното безразличие, в което ние сме еднакво подготвени за страданието и удоволствието.⁹

Доколкото удоволствието (Бърк го определя като „необусловено“¹⁰, в смисъл на непроизводно от трансформации на страдание) е афектът на красивото, а страданието е условие за наслада (Бърк я схваща като „негативно“ удоволствие¹¹, продукт на намаляване на болка), афектът на възвишеното, навикът се оказва общ контрастен фон за двете категории. Всъщност за да съумее да интегрира ефектите на новото във функционирането на красивото и възвишеното, на Бърк често ще се налага да извлича концептуални ресурси от конститутивните елементи на тази тяхна обща противоположност, т. е. ще прибегва тъкмо до аспекти на навика като условия за извличане на ефекти на новост. Първата и най-проста стъпка в този процес можем да видим най-вече във връзка с коментара на британския мислител върху *красивото*. Критикувайки класицистичните представи за красотата като произтичаща от пропорция, Бърк неочаквано я сближава с уродливостта: „...*уродливостта* противостои не на красотата, а на *завършената, общоприета форма*... Всъщност красотата до такава степен не принадлежи към привичното, че на практика онова, което ни въздейства по такъв начин, е нещо изключително рядко и необикновено. Красивото ни смайва със своята новост толкова силно, колкото и самата уродливост.¹²“ Общоприетите норми, установени по навик и обичай, служат тук като условие за разпознаваемост на красивото и уродливото в техните отклонения. Но Бърк ще добави и допълнителни модификации и адаптации на повторението при красивото отвъд обезразличаването в навика.

На първо място това е изстъргването на непрекъснатостта от статиката на навика и пренасочването ѝ към изменения. За Бърк основен източник на удоволствието от красивото е „постепенното изменение“¹³, което във второто издание на *Изследването* той свързва с прочутата „линия на красотата“ на английския художник Уилям Хогарт¹⁴.

⁹ Пак там, с. 158.

¹⁰ Пак там, с. 90.

¹¹ Пак там, с. 91.

¹² Пак там, с. 157, к. а.

¹³ Пак там, с. 170–171.

¹⁴ За Хогарт красотата в живописата опира до използването на „виеща се крива“ в изображението, прицелена към внушение за оживеност и подвижност. Вж.: КОВАЧЕВ, О. *Едмънд Бърк...*, с. 36–37.

Трябва обаче да се подчертае, че Бърк едва ли е познавал концепцията на Хогарт, когато е въвеждал идеята за постепенно изменение в първото издание на своето съчинение и по-вероятно е разчитал на Адисън, при когото се среща нещо сходно, но показателно не във връзка с *красивото*, а с *необикновеното*: „няма нищо, което по-силно да оживи изгледа, от реки, вълноломи и водопади, при които гледката постоянно се изменя и забавлява погледа във всеки момент с нещо ново“¹⁵. Бърк, също като Адисън, съотнася постепенното изменение със зрението, но не е ясно дали това е така по условие или е просто продукт на примерите, които е подбрал. В „Изследването“ тази причина за красота е представена като постоянна вариация във формата на обекта, без резки прекъсвания. Можем да опишем това твърдение на Бърк като приписване на красота на форми, които въплъщават *повторение на изменение* (и само на изменение), при което всяко отклонение превръща предходното в своя „тема“, която се заема да варира. Тъкмо това позволява тези изменения да се композират в континуитет. Оттук и основанието на Бърк да заяви, че постепенното изменение остава незабележимо или поне трудно доловимо.

Бърк предлага и една „усилена“ версия на това съчленяване на непрекъснатост и промяна. Става дума за отварянето на завършеността на обекта, която отново сякаш хвърля паралел между красиво и уродливо. Бърк възразява на представата за красота под знака на идеята за съвършенство. Нещо повече, тъкмо на представата за обекта като несъвършен и актуално незавършен той ще припише способност на красивите обекти да пораждат илюзия за безкрайност. В главата „Безкрайността при приятните обекти“ той заявява: „Пролетта е най-приятният от сезоните; а малките на повечето животни, макар и далече да не са напълно оформени, предизвикват по-благосклонно чувство от порасналите, защото подхранват въображението с обещание за нещо повече...“¹⁶ Докато навика черпи своята непрекъснатост назад, от вече натрупано еднообразие на фиксирана форми за обектите във възприятието, незавършеността за Бърк явно налага на въображението изискване то да я довърши. Надхвърляйки собствените си граници, незавършеният красив обект проектира възможности за завършване (т.е. за изменение на актуалната си сетивна форма), които не са непосредствено предначертани и тъкмо това придава на незавършеността внушение за безкрайност.

Ситуацията с ефектите на новост и необикновеност на терена на *възвишеното* стои по-сложно, доколкото неговото въздействие е в дори по-плътна сглобка с определени аспекти на навика.¹⁷ Контрастът, който

¹⁵ ADDISON, J. and STEEL, R. *The Spectator*: <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section411>.

¹⁶ БЪРК, Е. Цит. съч., с. 133.

¹⁷ Трябва да се отбележи, че самият Бърк никъде не очертава експлицитен контраст между навик и възвишеност, както прави това

Бърк чертае между красиво и възвишено, често поставя менливостта на страната на първото, а еднообразието в условията на второто.¹⁸ На първо място, условието за еднообразие отваря пред възвишеното ресурса на неговото внезапно, рязко прекъсване.¹⁹ Редом с това обаче тъкмо на територията на едно последователно еднообразие „Изследването“ ще разположи най-съществения ефект на Адисъновото *необикновено* – изненадата.

Коментирайки механиката на изкуствената безкрайност при възвишеното, Бърк извършва наистина забележителен обрат, доколкото се оказва, че за него изненадата може да се превърне във възвишена именно в условия на повторение. Това важи най-вече в ситуации на *очакване на нещо очаквано*:

Когато ухото получи някакъв прост звук... [а]ко той е силен, слуховият орган изпитва значителен натиск. Ако ударът се повтори много скоро, повторението създава очакване за нов удар. И трябва да се отбележи, че самото очакване предизвиква налягане [...] Но въпреки че след няколко удара ние очакваме още, тъй като не можем да сме сигурни в точното време на тяхното пристигане, когато пристигнат, те пораждат един вид изненада, която още повече увеличава това налягане [...] Така налягането на този орган, усиляно при всеки пристъп от обединените сили на самия удар, на очакването и изненадата, достига до такава степен, че органът да възприема възвишеното...²⁰

Това настояване е наистина радикално, тъй като всъщност тук самата механика в основата на навика, без изменение, е предоставена изцяло под властта на необикновеното. Срутването на всякаква възможност обичайно и необичайно да бъдат обособени едно от друго подрива фундаментално обявената в началото на „Изследването“ немощ и нищета на новото. Вместо това, то се настанява във времето на разгръщане на дори най-рутинните преживявания.

Направените дотук наблюдения могат да намерят резонанс и отвъд привидно обособената сфера на бъркеанската естетика. Приспосо-

във връзка с красивото и уродливото. Въпреки това е редно да допуснем релевантност на новото и за възвишеното, при положение, че по начало Бърк го полага в ролята на примес за всички въздействия върху субекта.

¹⁸ Тези разлика в характеристиките на опита с красивото и с възвишеното почива върху стремежа на Бърк да обоснове механистични причини за техните контрастни въздействия. Според него, удоволствието от красивото се свързва с отпускане на нервите при упражняването на сетивата, процес, задвижван при разнообразяване на възприеманото. Възвишеното, напротив, процедира въз основа на напрежение на сетивата, което произтича от трайното възприятие на устойчиви форми, които не допускат изменения и свързаните с тях отпускания. Вж.: БЪРК, Е. Цит. съч., с. 185–206.

¹⁹ Пак там, с. 140–141.

²⁰ Пак там, с. 194–195.

бяването на изменението към оперативното в навика повторение на терена на естетическите категории на красивото и възвишеното хвърля неочаквана светлина и върху късните политически възгледи на Бърк, превърнали се в емблематични за консервативните представи за обществото. В своите „Размисли за революцията във Франция“ и в политически речи по различни поводи британският мислител ще се завърне към понятието за *навик*²¹ и ще му вмени ролята на единствен гарант за стабилност на социалните роли и идентичности, и оттук – на цялата обществената тъкан. Несъвместимостта на навика и обичая с всякаква представа за социална трансформация и новост, активно утвърждавана от съвременни консервативни социални мислители²², пропуска пробива в тази антиномичност, осъществен от ранните естетически размисли на Бърк. Спокойно бихме могли да видим в модификациите на повторението в услуга на ефектите на необичайност и новост, които проследихме, възможни стратегии за социална промяна тъкмо в условия на натурализираща се традиция.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. София: Кралица Маб, 2001.

КОВАЧЕВ, О. Едмънд Бърк – възвишеното срещу красивото. – В: БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. София: Кралица Маб, 2001, с. 5–59.

REFERENCES

ADDISON, J. and STEEL, R. *The Spectator*. Vol. 2&3, nos. 409–421, ed. Henry Morley, London: George Routledge&Sons, 1891: <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/12030-h/SV2/Spectator2.html#section409> [seen 20.08.2022].

BURKE, E. & V. DOTKOVA, E. STOYANOV (trans.). *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivoto* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001.

HART, J. *Habit and Being in Burke*, 2011: <https://kirkcenter.org/best/habit-and-being-in-burke> [seen 20.08.2022].

KOVACHEV, O. Edmund Burke – vazvishenoto sreshtu krasivoto [Edmund Burke – The Sublime vs. the Beautiful]. In: BURKE, E. & V. DOTKOVA, E. STOYANOV (trans.). *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivoto* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab, [publ.] 2001, pp. 5–59.

²¹ Вж.: HART, J. *Habit and Being in Burke*, 2011, <https://kirkcenter.org/best/habit-and-being-in-burke>.

²² Пак там. „Навикът определено не е подходящ инструмент за адресиране на новото“.

NOVELTY AND HABIT IN EDMUND BURKE'S AESTHETICS

Abstract. The article develops Ognyan Kovachev's observation that in Edmund Burke's influential *Philosophical Inquiry of the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, "[t]he characteristic for modernity device of estrangement turns out to be an active principle." Although Burke rejects at the outset *novelty* as an effective resource for aesthetic effects because of the destructive impact of the force of *habit* on *novelty*, he distributes its effects over various aspects of the beautiful and the sublime, and thus renders it ubiquitous.
Keywords: Edmund Burke, sublime, beautiful, novelty, habit

Enyo Stoyanov, Assist. Prof.

Department for Literary Theory – Faculty of Slavic Studies,
Sofia University St. Kliment Ohridski,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,
E-mail: enyo.stoyanov@gmail.com

Боян Манчев, доц. д-р
Нов български университет

НЕПОНЯТНИЯТ ДВОЙНИК И ИЗОБРЕТЯВАНЕТО НА СУБЕКТА, ИЛИ КАНТОВАТА ГОТИКА

Резюме. Статията разглежда структурната връзка между Кантовата философия и жанра на готическата литература, с оглед на формирането на модерната идея за субект. Парадоксът на Кантовата идея за възвишено разкрива сляпото петно на Субекта: Разумът не (може) да знае самия себе си. Феноменът е ноумен в самата си сърцевина, доколкото екзистенциалното условие не подлежи на обективизиране, защото понятието за съществуване предполага неотделимостта на субекта от обекта. От тази гледна точка появата на фигурата на готическия Двойник е неотделима от появата на самата категория субект. В крайна сметка, Субектът е Двойникът. Двойничеството е онтологическа структура, определяща за Модерността – двойникът е матрицата на рефлексивността, а следователно на Разума и на Субекта. Тази експериментална хипотеза е разработена чрез съпоставката на идеите за природен детерминизъм и висша необходимост на Имануел Кант и Хауърд Филип Ловкрафт.

Ключови думи: възвишено, разум, двойник, Unheimlich, субект, Кант, Ловкрафт

Преди четвърт век, в епохата, в която Огнян Ковачев работеше върху дисертационния си труд върху готическото, прераснал по-късно във влиятелното му изследване „Готическият роман: Генеалогия, жанр, естетика“¹ – епоха, в която имах удоволствието за няколко години да споделям обща работна и колегиална среда с Огнян, от своя страна работех, в паралелна философска перспектива и в поредица от университетски и парауниверситетски семинари, върху двама от най-значимите за мен автори – Жорж Батай и Хауърд Филипс Ловкрафт, автори, които имат немалко връзки с готическата традиция и в някакъв смисъл представляват нейна радикализация, ако не и хипертрофия. Общият знаменател на тези изследователски перспективи беше темата за (предела на) репрезентацията като структурно-генетично поле на субекта; тя съсредоточаваше питанията за алтернативни възможности за теория на субекта и онтология. През тази проблематика естествено се нала-

¹ КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман: Генеалогия, жанр, естетика*. София: Еднорог, 2004.

гаше и интересът към философията на Имануел Кант: философ, средищен и за теорията на готическия дискурс, разгърната от Ковачев².

В програмната си студия „Готическият роман (1760–1820): Жанр, име, канон“ Огнян Ковачев описва целта на изследователския си проект така: „да реставрира епистемологичния сюжет на готическото – разказът за неединния субект, очарован и ужасен от тайнствения, едновременно разпадащ се и безкраен „нов свят“ – в онзи предел, отвъд който езикът започва да размагьосва и (пре)нарежда субекта, света и себе си.“³ Това средишно твърдение на Ковачев върху готическото ще представлява отправна точка на този кратък и във висока степен експериментален текст, опитващ се да обвърже насоката на работата отпреди четвърт век с ориентацията на настоящата ми занимания⁴.

Разумът и пропастта. Парадоксът на възвишеното

Да припомним няколко елемента от Кантовата „Аналитика на възвишеното“ от Третата критика, обсъждани многократно, от „Невъобразимото“ до „Свобода въпреки всичко“. Тук обаче акцентът ще бъде върху образа на ужасяващата/възвишена природа и хипотетичната ѝ връзка с разума – в разговор с Огнян Ковачев, който въвежда „Аналитиката на възвишеното“ през призмата на повратното „Философско изследване върху произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото“ на Едмънд Бърк⁵: „Добре известно е, че схващането на Бърк радикално променя доминиращата дотогава късноантична формула на Псевдо-Лонгин от трактата му „За възвишеното“ и на свой ред оставя следи в Кантовия анализ на „динамически възвишеното на природата“ в „Аналитика на възвишеното“. Възвишеното, ужасното, удоволствието, болката все по-малко са естествено произтичащи от външния свят,

² Въпросната изследователска перспектива прерасна в книгата ми „Невъобразимото. Опити по философия на образ“ (МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003). Философията на Кант беше централна и за дисертацията ми върху романите на Достоевски (МАНЧЕВ, Б. *Наративната система на късните романи на Достоевски*. София: СУ „Св. Климент Охридски“, 1998).

³ КОВАЧЕВ, О. Готическият роман (1760–1820): Жанр, име, канон. – В: *Литературна мисъл*, XLII, 1999, № 1, с. 143–170.

⁴ Текстът развива някои от положенията на двутомното изследване „Свобода въпреки всичко“, особено на предстоящия му Втори том. Вж.: МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*. Т. I. *Свързкритика и модална онтология*; Т. II. *Онтология на необходимия свят*. София: Метеор, 2021–2022.

⁵ Повратният за модерния възход на понятието за възвишено трактат на Бърк се появи в същата епоха на български език благодарение на усилията на Огнян Ковачев. Вж.: БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. София: Кралица Маб, 2001, с встъпителна студия и редакция от Огнян Ковачев.

все повече – способности, зависещи от силите на (пред)романтическия субект. Затова тези категории и усещания могат да бъдат контролирани от техниките на властта, основани на системи от знание, в готическия дискурс.“⁶

На първо място, възвишеното е безформено:

[П]риродата в своя хаос или в своето диво и лишено от всякакви правила безредие и опустошение, стига само да показва величие и сила, най-вече буди идеите за възвишеното. (§ 25)⁷

Възвишеното е безформено, защото, поне на пръв поглед, то отговаря на един нецелесъобразен предмет:

Претенцията на едно естетическо съждение за всеобща валидност по отношение на всеки субект се нуждае като съждение, което трябва да се основава върху някакъв априорен принцип, от една дедукция (т.е. от легитимиране на неговото изискване), която трябва да се прибави към неговата експозиция, когато то засяга удоволствие или едно неудоволствие от формата на обекта. Такива са съжденията на вкуса върху красивото на природата. Защото целесъобразността тогава има все пак своето основание в обекта и неговата форма, въпреки че не указва на отношението му към други предмети според понятия (за познавателното съждение), а засяга изобщо само схващането на тази форма, доколкото тя се показва в духа съобразно както със способността за понятия, така и с тази за тяхното изобразяване (която е идентична със способността за схващане). [...]

Но възвишеното на природата – ако изказваме върху него някакво чисто естетическо съждение, което не е примесено с понятия за съвършенството като обективна целесъобразност; в който случай то би било телеологическо съждение – може да бъде разгледано като напълно лишено от форма или без фигура, но все пак като предмет на чисто удоволствие и да покаже субективна целесъобразност на дадената представа; и тогава се пита дали към естетическото съждение от този вид освен експозицията на това, което се мисли в него, може да се изисква също и дедукция на неговата претенция за един (субективен) априорен принцип.

На това отговорът е, че възвишеното на природата се нарича така само в преносен смисъл и трябва да бъде приписвано собствено само в начина на мислене или по-скоро на основата за него в човешката природа. Схващането на един иначе безформен и нецелесъобразен предмет дава само повода да се осъзнае тази основа, който предмет по този начин се използва субективно-целесъобразно, но не се преценява като такъв сам за себе си и заради формата си. (§ 30)⁸

⁶ КОВАЧЕВ, О. *Готическият роман (1760–1820): Жанр, име, канон*, с. 150.

⁷ КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: БАН, 1980, с. 127.

⁸ Пак там, с. 166–167.

Но нецелесъобразността на възвишеното е само привидна. В прословутия § 26 Кант постулира: „[И]стинската възвишеност трябва да се търси само в духа на този, който изказва съждение, а не в природния обект, чиято преценка дава повод за това разположение у него. Кой би искал да нарече възвишени също и безформени планински маси, натрупани една върху друга в диво безредие, с техните ледени пирамиди, или мрачното бушуващо море, или т.н.“⁹ и заключава в § 29: „В действителност без развитие на нравствени идеи това, което, подготвени чрез култура, наричаме възвишено, ще се стори на необразования човек просто ужасяващо.“¹⁰

Но в такъв случай не се ли оказва, че афектът на възвишеното е автоафективен – тоест, че духът може да изпита възвишения афект единствено „сублимирайки“ съзерцанието на собствените си „бездни“ – ужасът от бездната вътре в мен – като наслада? Нещо повече, детайлното вглеждане в реториката на тези параграфи разкрива самия Разум като насилник – чудовищен „агент“ на операцията, в която захвърля сетивността в пропаст: „насилие е това, което разумът упражнява върху сетивността само за да я разшири съответно на своята собствена (практическа) област и да я застави да погледне в безкрайното, което за сетивността е пропаст“ (§ 29).¹¹ Сякаш Разумът, който ще се прехласне на рѣба на възвишената бездна – Персеевото огледало на собствения му Маелстрѳом – първо се е зашеметил от височината на невъзможната си постройка: от колосалния, циклопски порядѳк на един почти невъзможен, граничещ със свръхсетивния опит.

Кантовата готика, или сляпото петно на Разума

И така, не можем да избегнем въпроса: ако възвишеното е само идея на разума, съвършено независима от сетивния наглед, как да си обясним факта, че неговият „дразнител“ е винаги от един и същ порядѳк – безформеният безпорядѳк, заплашителните стихии, океанът, ледниците, планините: сякаш предетерминиращи реквизита на „Франкенщайн“? За да отговорим на този въпрос, ще предложа, че е необходимо да се върнем към Първата критика, по-точно към прословутото „Изяснение на космологическата идея за свобода“, предмет на обстойно изследване в „Свръхкритика и модална онтология“, първия том на „Свобода въпреки всичко“. Там можем да прочетем следното:

[Н]е може да се пита: защо разумът не се е определил другояче?, а само: защо не е определил другояче явленията чрез каузалността си? Но на този въпрос не е възможен никакъв отговор. Защото друг интелиги-

⁹ Пак там, с. 139.

¹⁰ Пак там, с. 149.

¹¹ Пак там, с. 149.

билен характер би дал друг емпиричен характер; [...] С преценката на свободни постъпки с оглед на каузалността им можем значи да стигнем само до интелигибилната причина, но не отвъд нея; ние можем да познаем, че тя е свободна, т.е. определена независимо от сетивността, и по този начин може да бъде сетивно-безусловното условие на явленията. Но защо интелигибилният характер дава тъкмо тези явления и този емпиричен характер при съществуващите обстоятелства, е въпрос, който надминава всяка способност на разума ни да намери отговор, дори всяко негово право да задава въпроси. (A556 – 557 / B584 – B585)¹²

Тази „забрана на достъпа до произхода“ същевременно не трябва да допуска теологическия остатък на преформационизма; тук не става дума за мистерията на предустановената хармония. Така се оказва, че порядъкът на Разума е по необходимост свързан с предела на рефлексивността, на която е основан самият му регулативен характер. След като в „Сврѣхкритика и модална онтология“ въведох сврѣхкритическото понятие за метакаузалност, тук несъмнено бихме могли да говорим и за метарегулативен проблем. Той би се свеждал до заключението, към което неизбежно ни отвежда Кантовата аргументация в „Изяснението“: ако можеше да предположим друг интелигибилен характер на разума, то това би означавало, че разумът е вписан в емпиричния порядък – а това, по Кант, е неприемливо, то противоречи на самите основания на осъществяваната революция на Разума – на трансценденталния обрат.

И така, Разумът не знае защо е точно този разум. Разумът не знае нещото си. Защо подобна перипетия е необходима на системата на Разума? Или тя представлява нейно сляпо петно? Ще предположа, че разтварящият се с нея парадокс крие по-дълбока мотивация. Сляпото петно на разума е детерминирано от структурна, т.е. от органична необходимост¹³; то има своята функционална легитимация в логиката на системата. С други думи, според собствения постулат на Кант, на Разума му липсва моментът на сингуларно съвпадане („инциденция“, incidence), това сингуларно съвпадане, наречено субект; съвпадането, „инциденцията“ – тоест, етимологически погледнато, впадането-съотнесеност, до което именно се свежда „тайната“ на съществуването. (Категории-

¹² КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. Трето издание. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013, с. 486.

¹³ Определението „органично“ тук надскача лексикализирания си в случая метафоричен потенциал. То се отнася към органичната матрица на дедукцията на чистите разсъдъчни понятия, явяваща се в опозицията между понятията за преформация и епигенезис в § 27, получаваща по-късно експлицитен израз в Кантовата рецензия върху „Идеите“ на Хердер (където Хердеровото понятие за „формираща склонност“ е подложено на сурова критика) и разгърнатата пространно в Третата критика.

те са дадени заедно със самото съществуване – те са необходими, субективни, арбитражни, както твърди средищният § 27. Но тогава каква е необходимостта на необходимостта?) Тайната, до която Кант се докосва единствено – но изключително, тоест революционно – през впадането на отвеса на необходимото в канавата на действителното: трансценденталната инцидентия, в която става възможен друг порядък на действителността, знаещ себе си като необходим. Щастливият случай – съвпадането – на необходимото срещу закономерността на случайното. Това съвпадение, което завързва възела на случайност и необходимост така, че те повече да не могат да бъдат различени. Това съвпадане, този възел, представлява конститутивния разрыв на субекта.

Ето защо не може да се отговори на въпроса защо този Разум е именно този: ето това е сляпото, демонично петно на Субекта. Там, в обърнатия конус на неговия сляп вихър – в окоето на бурята – Разумът е парадоксална природа-безусловност, докато (следователно?) природата – Разум. Ето затова: стихииите, чудовищното, колосалното, *das Ungeheuer*, *das Unheimliche*. Феноменът е ноумен в самата си сърцевина. Екзистенциалното условие не подлежи на обективизиране, защото обектът е неотделим от субекта – и това именно е „тайната“ на съществуването, на „екзистенциалния факт“.

Субектът е готически ефект, демоничен двойник, който ни предшества.

* * *

Операцията на автоафективна „сублимация“ на възвишеното (*sublimation du sublime*), която отговаря на парадокса на произхода – или на тъждеството, на съвпадането със себе си и на впадането в себе си на Разума-Субект, разкрива двойното си дъно чрез радикализацията си от Йенските романтици, които сякаш съполагат в една парадоксална структура готическия разрыв и Кантовия апоретичен синтез. Ще открием Кантовия модел на възвишената афектация, разкриваща безосновността на процеса на автоафекцията, а с нея и на началната автоафекция на Разума, в понятийната материя на Кантово-Хьолдерлиновото *Ungeheuer*, а по-късно и във вероятно преработващото го Хофмановото понятие за *Unheimlich*, изместващо допълнително акцента към вътрешния разрыв, или към криптата, скрила тайната на (отсъствието на) произход: ужасът от вътрешната бездна, ужасът от външността на вътрешното, от радикалната неприсвоимост на вътрешното като радикална екстериорност (оттук и една от основните тези на „Невъобразимото“, където, за разлика от Лакан, не Сад, а Ловкрафт и Батай бяха четени като структурен аналог на Кант): *colour out of space*. Следователно, *das Unheimliche* би могло да бъде схванато едновременно като материален субстрат и като структурен антоним на възвишеното: ако

възвишеното е една идея на разума, която не може да влезе в сетивен наглед, в образ, то *das Unheimliche* би било наглед, сетивна форма, смътен образ, който остава не-понятен – не може да влезе в понятие, остава без идея. Тоест *das Unheimliche* не е без-образната идея на възвишеното, а не-понятен метасетивен образ (отключване на метасетивното – айстетическо сетиво, структурен антоним този път на естетическата идея). Афективната материя на афективната форма възвишено – на възвишената форма, сублимира сълъсъка с безформеното.

Ето защо, появата на Двойника, на тъмния обитател-пришълец – пришълецът, по-древен от субекта – е неотделима от появата на самия субект. В крайна сметка, Субектът е Двойникът. Двойничеството е онтологическа структура, определяща за Модерността – двойникът е матрица на рефлексивността, на Разума, на Субекта¹⁴. Субектът припламва в прореза или разрева, в пукнатината.

Кант с Ловкрафт

И така, струва ми се не само разумно, но и основателно, да заключим, че Кантовият Разум е категория, далеч по-сложна от докситичните ѝ редукции, особено в полемичната среда на последния половин век. Обичайната схема на въпросната редукция е включването на Разума в дихотомична машинария, чрез която той е противопоставян на света/природата. Сякаш Разумът е положен начално чрез тази хипотетична дихотомия, сякаш е съществувала опозиция, в която Кант някак неправомерно е натоварил единия член с извънредни прерогативи, облякъл го е в мундира на председател на трибунал – и то дори не революционен, а чисто и просто имперски – и сякаш, веднъж овластен, последният се е разпасал своеволно и тиранично, независимо че е подчинен на методологична дисциплина и математическа строгост според волята на самия Кант.

В действителност спекулативната машинария на Разума е една от най-фантастичните изяви на поийетичния ексцес на спекулативния деятел и като такъв – интензивна изява на философска фантастика. Разумът не идва на мястото на, или за сметка на; той е чудовищно-сложно изобретение, което има за цел да преодолее именно метафизическата архитектура и да действа според наличната материя, която е на първо място материята на самата формообразуваща, архитектурнична способност. Изобретяването и архитектурничното формиране на Кантовия Разум е титаничен опит върху самата архитектурнична способност

¹⁴ Модерният роман неслучайно е съвременник на „Критиките“.

Експериментална хипотеза: романът е изобретен именно като жанр/дискурс на рефлексивността, на разцеплението, с други думи на субекта – от „Дон Кихот“ до „Тристрам Шенди“, от „Сантиментално пътешествие“, до „Ватек“, „Монахът“ и „Ръкопис, намерен в Сарагоса“. Той е самата демонична автономия на „ръкописа“.

и в този смисъл той има онтопоеитическа валидност и значимост.

И за студентите по философия не е тайна, че архитектурната метафора е легитимиращ реторико-идеологически инструмент на Първата критика. Тя е разгърната във встъпителния параграф на „Трансценденталното учение за метода“. Както знаем, тази метафорика ще бъде разклатена от земетръса, причинен от пукнатината на категорията „възвишено“ в Третата критика. Там, в странното подразделяне на математическото възвишено на огромно и колосално се замъглява едва уталожилата се граница между природа и култура, доколкото едно от измеренията на възвишеното чувство ще е свързано със своеобразната „натурализация“ на културата, която огромността, ексцесивната архитектуроника доближава, противоцелесъобразно, до размерите на природата¹⁵. Но тук по необходимост трябва да мислим като образцов пример колосалната архитектуроника на зданието, описано през 1781 г. – зданието на Първата критика:

Наистина оказва се, че ако и да мислехме за кула, която трябваше да стигне до небето, запасът от материали стигна все пак само за къща за живеене, достатъчно просторна за заниманията ни на плоскостта на опита и достатъчно висока, за да имаме поглед върху тях, и че онова смело предприятие трябваше да пропадне поради липса на материал, без да се смята дори забъркването на езиците, което неизбежно

¹⁵ „[А]ко естетическото съждение трябва да е дадено чисто [...], възвишеното не трябва да се посочва в произведения на изкуството (например при сгради, колони и т. н.), където човешка цел определя както формата, така и величината [...], а в суровата природа [...]. Един предмет е огромен, ако със своята величина унищожава целта, която съставлява неговото понятие. Колосално обаче се нарича простото изобразяване на едно понятие, което е почти твърде голямо за всяко изобразяване (което граничи до относително огромното), защото целта на изобразяването на едно понятие се затруднява чрез това, че нагледът на предмета е почти твърде голям за нашата способност за схващане. – Едно чисто съждение върху възвишеното обаче не трябва да има за определително основание никаква цел на обекта, ако трябва да бъде естетическо, а не да бъде примесено с някакво съждение на разсъдъка или на разума“ (§ 26; КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*, с. 135). И същевременно, един параграф по-рано, Кант е описал „смайването или един вид затруднението, които, както се разказва, обхващат зрителя при първото влизане в църквата „Св. Петър“ в Рим. Защото тук имаме чувство за несъответствието на нашата способност за въображение спрямо идеята за едно цяло, за да я изобрази, при което способността за въображение достига своя максимум и в стремежа си да го разшири потъва в себе си самата, с което обаче изпада в емоционално удоволствие.“ (Пак там, с. 134). Във връзка с понятието за колосално можем да припомним и блестящите страници на Жак Дерида в „Истината в/като живопис“ (DERRIDA, J. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978, pp. 136–168).

трябваше да раздели работниците по отношение на плана и да ги разпръсне из целия свят, за да може всеки да я построи отделно по свой проект. (A707 / B735)¹⁶

В архитектурния калейдоскоп, който Кант завърта зашеметяващо пред „интелектуалния взор“, се очертават контурите на Вавилонската кула – загубила се колкото в облаци, толкова и в разноречие, на „Свети Петър“, а защо не и – прозирайки в мъглявината на идното – богоборческия Татлинов Паметник на Третия интернационал.

* * *

Век и половина по-късно един чуждак от Провидънс, очарован от века, в който се ражда и създава повратните си за историята на мисълта творби чуждакът от Кьонигсберг – Хауърд Филипс Ловкрафт – ще бъде обсебно привлечен от странния образ на това, което сам описва като „циклопски здания“ – следи на чудовищно, титанично, и – както се оказва в крайна сметка винаги – нечовешко присъствие; присъствие, което заличава разликата между природа и култура – но не чрез регреса към лоното на носталгичната ретроутопия, подсладена със златно-пасторалните образи на живота-изкуство в лоното на хармоничната и недихотомична природа, на измислената от александрийските книжни плъхове утопична Аркадия, приглушена в музическо-еротическата защитена котловина (според образа на Цветан Стоянов от „Втората част на разговора“) – а посредством изстъпването на това първично лоно по посока на една нова, отвъдна пустош – не пустошта на реабилитираната трансцендентност, а пустошта на една невъобразима природа, на една невъобразима култура, тоест на една невъобразима техника. Невъобразими техники – техники, които предстоят.

Въздействието на чудовищната гледка беше неописуемо, доколкото отвратителни нарушения на познатия естествен закон изглеждаха сигурни още при пръв поглед. Тук, на едно адско древно плато с височина над 20 000 фута и в климат, смъртоносен за обитаване много отпреди човешката ера, от не по-малко от половин милион години, почти до предела на зрителното поле се простираше плетеница от подреден камък, който само отчаяният жест на самозащита на разума би могъл да припише на друга освен на съзнателна и изкуствена причина. [...] Сега обаче властта на разума изглеждаше неоспоримо разтресена, защото този циклопски лабиринт от квадратни, извити и ъглови блокове имаше характеристики, които отрязваха пътя към всяко удобно убежище. Това беше, със съвършена яснота, богохулният град на миража в строга, обективна и неизбежна реалност. [...] Дори сним-

¹⁶ КАНТ, И. *Критика на чистия разум*, с. 573.

ките илюстрират само една или две фази на безграничната му странност, безкрайното му разнообразие, свръхестествената му масивност и неземната му екзотика. Там имаше геометрични форми, за които Евклид едва ли би намерил име.¹⁷

В писмо от 8 август 1916 г. до Райнхард Клайнер, Айра Коул и Морис Моу Ловкрафт пише (впрочем, писмата на чудака от Провидънс не изглеждат да са предизвикали особен интерес сред (по)читателите му и особено сред философизиращите измежду тях, при все че, както изглежда, в тях Ловкрафт нерядко споделя обесивни образи, визии и твърдения, не по-малко екстремни и формулирани в изчистен, манифестен вид, от тези в разказите и повестите му): „Откъде да знаем дали тази форма на атомно и молекулярно движение, наречена „живот“, е най-висшата от всички форми? Може би доминиращото същество – най-разумното и богоподобно измежду всички създания – е невидим газ! Или е може би пламтяща и сияйна маса от разтопен звезден прах. Кой може да каже, че хората имат душа, докато скалите нямат?“¹⁸

Невидимият газ, „доминиращото същество – най-разумното и богоподобно измежду всички създания“, е поразителен, зашеметяващ образ. Със своя откос той заличава всяка възможна граница между това, което в Кантовата традиция ще бъде описвано като природа и разум, природа и съзнание, или като свят на необходимостта и свят на свободата. Нещо повече, Ловкрафтовият образ повлича неизбежно в своята бездна и необходимата същност, тази, която автономната природа на Кант и Лайбниц ще направи ненужна, об-ходима: Бог. Съществуващата неизменно себетъждествена, самодостатъчна и самозадвижваща се същност, противопоставена на ерозиращото, изложено на стихииите на изменението, на крайността, творение, се явява в алтеркосмическия образ на Ловкрафт под формата на природа, безлична, безформена, елементарна природа. Бог е елемент, примитивна материя, молекулни агломерати; Бог е газ, тоест Хаос. (Да не забравяме, че идеята за газ се появява в резултат на алхимическа транспозиция на Хаос в полето на изменящата се материя, опосредена от модерната наука, при което и самото наименование на матричния елемент на термодинамиката е фонетично, тоест материално модулирано – резултат на фламандското потекло на автора на тази епохална транспозиция, ван Хелмонт – от хаос в газ). Хаос, примитивната материя, *materia prima*, неподвластна на регулагциите на Нютоновата вселена, е Бог. Хаос е Бог.

¹⁷ LOVECRAFT, H. P. At the Mountains of Madness. – In: Idem. *The Fiction: Complete and Unabridged*. New York: Barnes & Noble, p. 757–762. Прев. мой, Б. М.

¹⁸ CRAFT, H. P. *Selected Letters I (1911–1924)*, Sauk City: Arkham House, 1965, p. 24. Прев. мой, Б. М.

Природата е съзнание, съзнанието е техника. Така Ловкрафт сякаш хвърля една свръхкантианска провокация към Кант, а още повече, към Хайдегер, още преди Тоднаубергският пансионер на Дома на битието да откаже свят на камъка. Има космически разум, разумът на „най-висшето същество“; този разум не е нито идеален, нито се основава на органичен субстрат; той е газ, хаос, разреждане-сгъстяване на материята. Но газообразните молекули мислят, те са разум – Хаос/газ¹⁹.

Преобърнатият Разум, или светотворящата бездна

Кант срещу Ловкрафт? Не, Кант с Ловкрафт.

Сънят на разума ражда чудовища, възможно е. Но самото будно, никога неспящо око на Разума е окото на чудовището, на невъобразимото чудовище. Невъобразима архитектуроника, невъобразима органология. Преди да е неспящото око на циклопа, то е окото-номад на сестрите Граи, неспящото око на Горгоната, органът-фантом на пинеалното око. Разумът е Чудовището, чийто безформен силует се очертава в тайния тъмен двойник на притчата за Едип, в скрития ѝ прототип, неразкритото и неразкриваемо лице на енигмата – нейното безлико друго тяло. Не, Сфинксът/Сфингата не се е разбил/а в злобното дъно на пропастта; той/тя е прелетял/а през бездната. Той/тя е преобърнал/а посоките и се е издигнал/а нагоре/надолу, снел/а се е/вдигнал/а се е под границите/над всеки предел, в дълбоките обценни непрогледни дълбини/в непомръкващата висина на будното око. Разумът е фантастична архитектуроника и фантастична органология, циклопско здание и чудовищен летящ сфинкс, сфинга, непонятна техника, нова организация на света, срещу която се изправя нов, непонятен, сложен, целесъобразен свят.

Не край на света, а светотворяща бездна въпреки света.

Сляпото петно на Разума е лудостта на системата. Но лудостта на системата е преобърнат Разум – Разум, идващ от бъдещето.

Двойникът, обсебил готиката, романтиката: Die Kant Gotik.

Двойникът, който, открай време, предстои.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. София: Кралица Маб, 2001.

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. София: БАН, 1980.

¹⁹ „Най-висшето същество“ на Ловкрафт се явява няколко десетилетия по-късно в образа на разумния черен облак, връхлетял слънчевата система, в едноименния роман от 1955 г. на учения фантаст Фред Хойл. Вж.: ХОЙЛ, Ф. *Черният облак*. Варна: Георги Бакалов, 1984.

- КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. Прев. Ц. Торбов. Трето издание. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013, [Първо издание: София: БАН, 1967].
- КОВАЧЕВ, О. Готическият роман (1760–1820): Жанр, име, канон. – В: *Литературна мисъл*, XLII, 1999, № 1, с. 143–170.
- КОВАЧЕВ, О. Готическият роман: Генеалогия, жанр, естетика. София: Еднорог, 2004.
- МАНЧЕВ, Б. *Наративната система на късните романи на Достоевски*. София: СУ „Св. Климент Охридски“, 1998.
- МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003.
- МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*. Т. I. *Свърхкритика и модална онтология*; Т. II. *Онтология на необходимия свят*. София: Метеор, 2021–2022.
- ХОЙЛ, Ф. *Черният облак*. Прев. Т. Давидова, Варна: Георги Бакалов, 1984.

REFERENCES

- BURKE, E., & V. DOTKOVA, E. STOYANOV (trans.). *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivoto* [A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001.
- DERRIDA, J. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- HOYLE, F. & T. DAVIDOVA (trans.). *Cherniyat oblak* [The Black Cloud]. Varna: Georgi Bakalov [publ.], 1984.
- KANT, I. & T. TORBOV (trans.). *Kritika na chistiya razum* [Kritik der reinen Vernunft]. Third edition. Sofia: Prof. Marin Drinov Academic Publishing House, 2013.
- KANT, I. & T. TORBOV (trans.). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie* [Kritik der Urteilskraft]. Sofia: Academic Publishing House, 1980.
- KOVACHEV, O. Goticheskiyat roman (1760–1820): Zhanr, ime, kanon [The Gothic Novel (1760–1820): Genre, Name, Canon]. In: *Literaturna misal* [Literary Thought], XLII, 1999, № 1, pp. 143–170.
- KOVACHEV, O. *Goticheskiyat roman: Genealogiya, zhanr, estetika* [The Gothic Novel: Genealogy, Genre, Esthetics]. Sofia: Ednorig [publ.], 2004.
- LOVECRAFT, H. P. At the Mountains of Madness. In: *LOVECRAFT, H. P. The Fiction: Complete and Unabridged*. New York: Barnes & Noble, pp. 723–806.
- LOVECRAFT, H. P. *Selected Letters I (1911–1924)*, Sauk City: Arkham House, 1965.
- MANCHEV, B. *Narativnata sistema na kasnite romani na Dostoevski* [The Narrative System of Dostoyevsky's Late Novels]. Sofia: St. Kliment Ohridski University, 1998.
- MANCHEV, B. *Nevaobrazimoto. Opiti po filsofiya na obraza* [The Unimaginable: Essays in Philosophy of Image]. Sofia: New Bulgarian University Publishing House, 2003.
- MANCHEV, B. *Svoboda vapreki vsichko*. T. I. *Svrakhkritika i modalna ontologiya*; T. II. *Ontologiya na neobhodimiya svyat* [Freedom Despite All. Vol. I. Hypercritics and Modal Ontology. Vol. II. Ontology of the Necessary World]. Sofia: Meteor [publ.], 2021–2022.

THE OBSCURE DOUBLE AND THE INVENTION OF THE SUBJECT, OR KANT'S GOTHIC

Abstract. This article examines the structural relationship between Kant's philosophy and the genre of Gothic literature, in view of the formation of the modern idea of the subject. The paradox of Kant's idea of the sublime reveals the blind spot of the Subject: Reason does not (can not?) know itself. The phenomenon is noumenal at its very core insofar as the existential condition is not susceptible to objectification because the existential idea presupposes the inseparability of the subject from the object. From this point of view, the appearance of the figure of the gothic Double is inseparable from the emergence of the category of subject itself. Ultimately, the Subject *is* the Double. Duality is an ontological structure determining for Modernity – the Double is the matrix of reflexivity, and therefore of Reason and the Subject. This experimental hypothesis was developed by juxtaposing Immanuel Kant and Howard Phillips Lovecraft's ideas of the determinism of nature and supernatural necessity.
Keywords: Sublime, reason, double, Unheimlich, subject, Kant, Lovecraft

Boyan Manchev, Assoc. Prof. PhD
New Bulgarian University
21 Montevideo Blvd., 1618, Sofia, Bulgaria
E-mail: bmanchev@nbu.bg

Божана Филипова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ГЕНИЯТ И ВЪЗВИШЕНОТО (ТЕОРЕТИЧЕН ОПИТ)

Резюме. Настоящото изложение изхожда от убедеността, че понятието „гений“ е безусловно необходимо днес, в съвременността, сред разрояващите се критически езици, институции, стратегии за разпознаване и утвърждаване в изкуствата, философията и науките. Кантовата концепция за гения е избрана като централна в този текст и е допълнена частично от следващите интерпретации на понятието. Целта е да се открият възможностите на съотнасянето между (въз)действието на възвишеното и активността на гения. Изведените приближения биха позволили да мислим релацията 1) в логиката на аналогията и двойничеството, като съполагане и съ-действие, 2) като сблъсък и конфронтация на две безмерности; 3) през понятията „хетеросимултанност“, „противоцелесъобразност“, „свръхцелесъобразност“ и „свобода“. Една допълнителна хипотеза – че силите на съществуването и началата на философията (във философската фантастика на Боян Манчев, това са Огън, Ерос, Хаос, Освободеният Хаос, Апейрон), които фасцинират и Кант, са транзитивни в модалния фундамент, чието име е съществуване – ще следва от свободната игра на чудовищната сила на природата и магическата власт на понятията на гения, от необходимостта на мисълта като действена сила в трансформацията на съществуването (и респективно, на природата). В перспективата на модалната онтология и свръхкритика, развивани от Боян Манчев, тук ще предложим опит за разтваряне на дефиницията на гения. Ако даденото правило на природата трябва да се преобърне, то е възможно единствено тогава, когато е отворена тайната ѝ, творческата потенция, генезиса отвъд гена, закона на необходимата свобода. Геният тъче тайната на свободното светотворене. Възвишеното е наглед на техниката на гения. То е мяра на желанието на мисълта; фронт и съучастник на фронта на своето непознаваемо; проективно преобразяване на вътрешния вечен огън на мисълта. *Ключови думи:* гений, възвишено, противоцелесъобразност, свръхсвободност, свобода

...когато си представя целия механизъм на природата, разкрит от учителя в неговата философия, възторгът му пред тази величествена гледка, която рисува с толкова смели и живи поетични краски, е помрачен от сянката на спотаен страх и ужас...

Лукреций¹

¹ Това са думи на Бърк, отнасящи се до философа-поет Лукреций. (БЪРК,

Гений: субект

Възможно ли е да намерим съответствия – и ако да, то множеството, интензивността им непременно би била симптом – между концептуалните констелации на модерното понятие „гений“ и категорията „възвишено“? Целта ми в това кратко теоретично предложение не е стриктно метакритическа: ще се опитам да рекомпозирам дефиницията на Кант за гения през призмата на възвишеното, като я разгърна към алтернативните интерпретации на негови съвременници и преки наследници. Една необходима уговорка: историческото проследяване на идеята за гения е невъзможно, защото той срязва времето, определим е единствено в сингуларната си поява. Оттук и необходимостта на рефлексията да изследва отделния случай, като наблюдава конкретното проявление и (кон)фигурация на някои от набелязаните аспекти, да проследява ексцедиращата динамика на всяка възможна фигурация, непредвидимите завои и внезапните преходи, мостовите в невъзможното, пътят на стрелата, прелиташа със скоростта на мигновението, по неопределима траектория, към цели, проектирани от самата нея и нейната свобода. Всяка една изява на гения и всяко теоретично приближение, както и настоящото, ще бъдат, поради това, по условие незавършени, нестабилни.

Хипотеза: Геният не е романтическа фикция, геният е безусловна необходимост на настоящето. Свободен устрем и неумолим копнеж на мисълта и въображението, мяра на безмерността, сила на абсолютната воля и решение, на свръхцелесъобразната цел на / отвъд природата: геният е ексцес на самата природа, виртуозът-маг на трансформацията.

Хипотеза: Геният възпламенява субстанцията на реалното в своята огнена свръхсетивна тъкан, завихряйки невъзможното пред погледа на желанието.

* * *

В „Критика на способността за съждение“, § 49, Кант приоритизира способността за въображение и разсъдъка като дефинитивни за гения сред другите способности на духа, изтъквайки едновременно с това тяхното реципрочно асиметрично, константно ексцедиращо поведение. Вероятно за мнозина строги пазители на „здравия разум“ е

Е. Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов, ред. О. Ковачев. София: Кралица Маб, 2001, с. 125.) Бърк привежда неточен цитат на латинския текст на 28–30 стих от Трета част на „За природата на нещата“, в който Лукреций говори за Епикур, един от вдъхновителите на Кант. В български превод текстът гласи: „Пред тази гледка аз изпитвам божествено наслаждение и едновременно ужас, защото твоят гений ни разкри и изясни тъй очевидно от всички страни тайните на природата“ (ЛУКРЕЦИЙ КАР, *Т. За природата на нещата*. Прев. М. Марков. София: Наука и изкуство, 1971, с. 96).

изненадващ фактът, че Кант субординира разсъдъка на въображението. Не идеите на разума и понятията, а потенциата на въображението е първата сила, в която се проявява процесуалната динамика на творческата сила на природата (природния генезис), за да се трансформира в една превъзхождаща природа:

Способността за въображение (като продуктивна познавателна способност) е много силна в създаване, така да се каже, на една *друга природа* от материала, който *действителната природа* ѝ дава.²

А малко по-нататък:

при което чувстваме свободата си от закона на асоциацията (който е присъщ на емпиричната употреба на същата тази способност), според който от природата наистина ни се заема материал, но този *може да се преработи от нас в нещо свършено друго*, а именно в това, което превъзхожда природата.³

Превъзхождащата природа като продукт на въображение и разум и едновременно с това като алтерация, като „нещо свършено друго“, осигурява контакт на модалната настройка на въображението със сенсиблената повърхност на обекта. От друга страна, материята на възвишената идеята принадлежи на полето на свръхсетивното. Контактът на сенсиблената повърхност на обекта и модализиращата свръхсетивност събира, произвежда фронт, в който се срещат природен обект, образ, възвишена идея и понятие.

Кант прокарва тук следното разграничение: за разлика от таланта, при когото естетическите идеи „се доближават“, но не се стабилизират в понятия на разума, геният е способен да даде понятие на неразработения от разсъдъка материал, с което границите на познанието се разстилат под действието на въображението. От друга страна, той постоянно разширява териториите на действие на понятията, като ги съотнася с нестабилните естетически идеи. Понятието би следвало без да ограничава или абстрахира (свръх)сетивна материя на естетическата идея, да улови нестабилната ѝ динамика, ритъма и афектиращата ѝ действеност. Кант не редуцира, а стимулира комплементарната асиметрия между естетическата идея (и нагледа) и идеята на разума (и понятието) при гения. Понятието, което ще даде правилото на изкуството, е иманентно трансформативно и отворено: никога не е репрезентиращо и схващащо, конкретно и стабилно е, но позволява невъобразими употреби и води към непознати територии, то може да бъде мислено

² КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: БАН, 1980, с. 206. (Курс. мой, Б. Ф.)

³ Пак там. (Курс. мой, Б. Ф.)

„чисто“, но интерференцията с естетическата идея му „дарява“ (сврѣх) сетивна повърхност, активизира неговата модална материална⁴ плътност, т. е. неговата (действено)ст, енергия и възможност (потенция).

Понятието не е дадено, то улавя, в бързоточения миг, чудодейно, разпрѣскващото се множество на възможностите на въображението. Бихме могли да кажем, че то възниква ретроактивно (подобно на чудото) спрямо пролифериращата и нестабилна естетическа идея. Материята на естетическата идея изисква определено ниво на динамична сила (потенция-енергия) на понятието, която да бѣде адекватна на постоянното ѝ преобразяване и преобразуване, на нейната динамична форма. Родена в лоното на безграничното желание (за познание) и безусловен устрем на разума, естетическата идея улавя понятието в реципрочно надскачане, чертае с него синусоидалните движения във вихѣра на нестабилните хоризонти. Въображението и разумът трябва да устоят на неизчислимостта на условията, на силата на тъмната енергия на незнанието – на възвишеното, апейронично движение на обекта. И така, за разлика от обикновения талант (ако следваме в разграничението Ницше), устремът на гения е безграничен, безпокоен, несломим във вихреното удоволствие на неограничимо (от външно действие) проективно движение между разриви и възможности. Двете способности постоянно надхвърлят срезове и пропаданията, проектирайки своята (мисловна) безкрайност в безкрайността на природата, която отваря възвишеното. Въображението и разсъдъкът се допълват динамично, алохронно, без никога да си съответстват и да приключват съревнованието си.

Тук именно Кант въвежда още един момент. Става дума за субективни способности, щастлива несѣразмерност, но съизмеримост със самия безкрай: „геният се състои собствено в щастливото съчетание, на което никоя наука не може да учи и никое прилежание не може да научи *да се намерят идеи към дадено понятие, и, от друга страна да се открие за тях изразът*, чрез който може да се съобщи на други произведеното така *субективно* разположение на духа“.⁵ Теза: правилото на гения е корен от неговата субективност, а следователно от неговата индивидуалност. То е функцията на неговата (сврѣх)сетивност, но самото то се явява *като случайност*, потенцира случайности на съвпадение, тоест то е правилото на случайността, на спонтанността: правилото на свободата се полага свободно. Как субективното понятие ще даде обективна съобщимост? Как ще модифицира „обективната“ даденост и „истината“ на „опита“ (за природата) около субективната ос?

⁴ Придѣржам се тук към разбирането за материя трансформационисткия материализъм на Боян Манчев.

⁵ КАНТ, И. Цит. съч. с. 209. (Курс. мой, Б. Ф.)

На това място Кант прави уговорката, че в областта на познанието, в епистемологичната си употреба въображението е подчинено на разсъдъка. Вижда се ясно особената динамика на съгласуването на способностите в Кантовия аргумент. Той не си противоречи, не противопоставя разсъдък и въображение, нито ограничава въображението до сферата на естетиката, а мисли комплексното съотнасяне между свободната игра на въображението, съгласуването с понятия, но след това, отнасянето на същата способност до разума: „способността за въображение е свободна, за да достави, без да го търси, освен това съгласуване с понятието, още един богат откъм съдържание и неразработен материал за разсъдъка, на който той не е обърнал внимание в понятието си“⁶. Ето защо не самото диво безредие на природата, надвисналите заплашително планински маси, ледените пирамиди, мрачното бушуващо море, а самият разум е „истинската възвишеност“⁷. По-късно и Шелинг ще определи континуалното отношение на теоретичния разум и въображението: няма теоретично мислене без въображение, напротив, въображението разтваря действието си и е признато като основен деятел на теоретичното / абстрактното мислене, както и на чистия разум / спекулативния ум.⁸ Силата, потенция и действие, на въображението е решаващи за теоретичната мисъл, за философията. То гарантира свободата на мисълта, възможността на откритието. Въображението е невъзможно без условието на свободата, а свободата като крайна цел е невъзможна без въображение. Въображението и свободата са обусловени една от друга сили – сили, които протичат една в друга. Действието на въображението у гения актуализира пълната степен на онтологическото условие на свободата. Затова по условие той е свободен. Но как бихме могли да разбираме въпросното ограничение / регулиране на въображението от разсъдъка в епистемологичен план? Ако въображението превръща невъзможното във възможно, то е неограниченост на реалното. Неограничеността е неограничимост: въображението е способността за оттласкване, за трансформация на предела.⁹ В безграничния спектър на действието му, в потенциращата хетерогенна консистентност, разумът отваря фронт, огъва траекторията и стабилността на пространството, пренасочва ги. Теоретичният

⁶ Пак там, с. 209. Споделям максималистичната теза за въображението, според която въображението е продуктивна светотворяща сила и е фундамент на само философското действие, но изобщо на научното откритие. Регулативната употреба на разума се отнася до разтварянето на фронтове пред въображението.

⁷ Пак там, с. 139.

⁸ Пак там, с. 292.

⁹ МАНЧЕВ, Б. *Новият Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019, с. 95.

разум осъществява регулация, без да ограничава самата свобода. Където я ограничава, то е за да изключи слабите възможности, ето защо той я интензифицира, въодушевява, очарова.

Подобно на Кант, Шелинг привилегира изключителността на гения в „Система на трансценденталния идеализъм“, свързвайки неговата сингуларност с безусловно свободното действие на способностите на духа, с издигането на субективната свобода над закона. И тук, свободата и невъзможното стоят от едната страна на парадигмата и са противоположени на принудата, неблагоприятното на природата и предписанието на съдбата.¹⁰ Както при Кант, така и при Шелинг ограничението на разума и ограничението на природата са различени: в първия случай разумът гарантира следващата степен на интензивност на действието на въображението и впрягането на цялата творческа енергия, във втория неумолимо властва, присвоил ролята на самата природна необходимост, която оковава и поражда въображението с непреодолимостта си. Скептичният разсъдък тук става тиран, който възпира всеки свободен полет, всяко реене, впримчвайки го в желязната хватка: това е стагнацията на разума. Безразсъдство или необходимост е всеки опит за нарушаването на подобна претенция? Как е възможно да примирят двете възможности – и тази на гения, и тази на скептика-реалист? Как Кант решава този казус? Преди всичко, нека напомним, че той мисли другояче реализма на природата: „Абсолютен реализъм ще рече реализъм не от условната позиция на този пределен свят, но от безусловната, абсолютна позиция на безкрайното, на космическото“.¹¹ Как вихърът на въображението склонява ограничеността на даденото, как разкъсва мрежата му?

Нека само набележим началото на опита за отговор на този въпрос с една бележка върху разграничението субективност – обективност и отношението на въображението спрямо тях. Ако въображението е „субективна“ способност, а откритието на един природен закон и трансформацията на природата поставят безусловно изискването за „обективност“, необходимо става да докажем, че бидейки субективна способност, въображението действа в обективната действителност. (Това е и причината една от критиките на Хегел към редица мислители, сред които и Кант, да бъде „обвинението“ в субективизъм.) Но какво означава това? Преди всичко, какво е обективност и какво е истина? В рамките на това изложение, разбира се, няма да се захващаме с приближенията към такива въпроси. Споделяме убедеността в радикалната теза на Кра-

¹⁰ ШЕЛИНГ, Фр. *Система на трансценденталния идеализъм*. София: Наука и изкуство, 1983, с. 282.

¹¹ МАНЧЕВ, Б. *Невъобразното. Опити по философия на образа*. София: НБУ, 2003, с. 171.

симир Манчев и Боян Манчев: „Истината е противоположното на действителността“, „Истината е обратното на действителността като активно действие, действие, което не застива като финално осъществяване.“ „Истината е от модален порядък. Тя е крайно условие.“¹² Обективната действителност не се ограничава до масата на дадените факти. Онова, което е действително, екзистенциален факт, никога не е ограничено в едно просто „е“ на битието, а „е“ съществува, т.е. е винаги модално.¹³

Нека се върнем към въпроса за въображението, за да подходим към възможността да мислим действието му откъм един контрааргумент, критиката на субективността на Хегел, още повече, че тя е свързана именно с дефинирането на гения. Субективизма на въображението ли критикува Хегел, когато говори за партикуларния разум, неспособен да постигне „обективността“ на духа и способен ли е „субектът“ гений да бъде обективен, ако се е качил в златната колесница, теглена от вихрите на въображението? – една сянка на съмнение, която искаме да разсеем, която крие прекалено много възможности за манипулация на смисъла.

Хегел има недотам прикрит субективен негативен афект срещу Фридрих Шлегел (а заедно с него и срещу, както сам ги нарича, субективните „красиви души“), срещу неговата ирония и възхищението му от Фихте – субективния идеалист, когото Шлегел определя като явление на епохата, съизмеримо с Френската революция. Романтическата субективност, която без съмнение е вдъхновена от Кант и усилена, радикализирана след него, у Хегел се свързва (съвсем не коректно) с това, което той определя (спекулативно) като лоша партикуларност – хрумванията, чудноватостите, *които не биха дошли наум на никой друг*.¹⁴

¹² МАНЧЕВ, Б. *Новият Атанор*, с. 154–155.

¹³ Модалната онтология е фундаментална онтология, защото позволява да се мисли комплексната тъкан на съществуването, с чувствителност към разтварянето на цялата ѝ потенция, на действащите в нея желания, на безусловната свобода. Тя преодолява онтологическата хипостаза, чрез която въпросът за съществуването се е трансформирал в / редуцирал до въпрос за битието, и, прониквайки в иманентната динамика на нещата, изявява динамичната тъкан на съществуването. Като разкрива модалната комплексност на пластиката на модалната материя, тя разкрива по-високата степен на интензивност, трансформативност и трансформабилност на материята на енергията и енергията на материята, но и допълнително я мобилизира, усилва понятийно нейната действеност, разкрива динамиката ѝ. Модалната онтология е динамична система на действени понятия и идеи. Тя позволява да видим комплексността на действащите сили на самото съществуване, разкрива неговата пойетична потенция и разтваря нови онтологически хоризонти. Затова, по необходимост, тя трансформира света. Вж.: МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*. Т. 1. *Свърхкритика и модална онтология*, София, 2021, с. 23–34.

¹⁴ ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *Лекции по естетика или философия на изкуството*. Т. 1. София: Европа, 2004, с. 379.

Да забележим още тук, че акцентът пада върху втората уговорка, а не толкова върху самите „чудноватости“. С важното пояснение „не биха дошли наум на никой друг“ Хегел постановява обективния императив. Разликата между субективното самосъзнание и духа, който познава обективно, в цялост, и е способен да *даде понятие* (т. е. да *обективира*) е именно, че за разлика от субекта, останал затворен в субектността си, духът извършва целия феноменологически процес и се отваря към различието, към своята граница, към Другостта, за да може откъм нея „да се върне при себе си“. На второ място, обективността при Хегел е понятие с двойна ориентация: от една страна онтологическа, от друга – епистемологическа. Както изтъкнахме, тя се проявява (и доказва действеността си) със способността на мислещия субект да даде понятие, т. е. да достигне до „нещото в себе си“ – това е формулировка, която е близка до Кантовата, макар и разработката на Хегеловия феноменологически процес да е съвсем различна. Важният за нас момент, е, че Хегел не редуцира ролята на субективността, дори напротив. Макар че според него субективната логика и субективната „красива душа“ никога не биха могли да постигнат понятията и законите на абсолютния дух, той не отрича, че субектът е изходна инстанция и не може да го редуцира. Няма обективно познание без субективност. Не само това: *желанието* принадлежи не само на познаващия субект, но и на обекта, който *иска* да бъде познат, с други думи, не само че не изключва субективния уклон на познанието като негов фундамент, изходна точка, но „субективизира“, като приписва или разкрива субективни способности в обекта, като обект на познание. Следвайки систематично своята цел, Хегел ще се опита да подведе самата свобода под изискването на обективността:

Защото истинската свобода във всяко поетизиране, мислене и действие оставя субстанциалното да господства в нея като сила, която е същевременно най-собствената сила на самото субективно действие и желание дотолкова много, че в завършеното примирение на двете повече не може да остане никакво раздвоение.¹⁵

Обективността на философията като процес на действието на мисълта, чието начало е субектът и в чието разкриване модалността на желанието играе ключова роля, и обективността на науката при Хегел са различни. Във философията духът получава понятието и разгръща наличното съществуване – тук Хегел утвърждава с пълна сила възможността на мисленето да разгръща онтологическия фронт. Феноменологията на духа, процесът на познанието, пази разликата и кръговото движение между знание и истина, които понятието обединява,

¹⁵ Пак там, с. 401.

свързва. Науката не съдържа тази разлика.¹⁶ Науката и опитът не ограничават действието на духа и познанието, а обратно, в нея духът разгръща наличното „битие“ (според предпочитания термин на Хегел). Динамиката на това разгръщане систематичният философ сравнява поетично с движението на етера. И така, вижда се ясно, че целият феноменологически процес зависи от субекта, от желанието за познание, а „обективност“ е в неговия речник името на способността да се дават понятия, не е сума на дадени (в емпиричната действителност) факти. Основна модалност в динамиката на феноменологическия процес и при Хегел е желанието. Да се върнем оттук още веднъж върху разликата между „красивата душа“ (разбира се, романтиците и главно Шлегел) и духа, способен да дава понятия, т. е. да бъде обективен: тя се състои в това, че субективният партикуларен разум остава затворен в себе си. Колкото и неясно да е това определение, то не означава нито приравняване на субективността към въображението, нито изключването на модалността на желанието и нейния субект от усъвършенстването на духа. Върху разграничението между субективност и обективност Хегел ще построи и теорията за оригиналността. Истинската оригиналност той ще свърже с класически представи за произведението на изкуството като вътрешно единство¹⁷, тоталност, цялостност и съобщимост, изявявайки в пълна степен строгостта на своя систематичен дух. Срещу тях са фрагментарността, случайното и поетическият произвол, идеята за разумния хаос на романтиците, за които обща е нестабилността, несигурността, но и свободната динамика. Малко след Хегел Ницше ще разтърси теорията за оригиналността, а Адорно ще нарече „вулгарна“ идеята за „абсолютно изобретение“. Изискването за обективност той ще отхвърли като „остатъчно“ „колкото всяка истина“¹⁸, а ограниченията, които Хегел иска да наложи в теорията за гения, са разпознати като „строгост, уподобяваща се на отдавна отминали хетерономни форми, [която] следва именно субективния произвол, който трябва да обуздае“.¹⁹

¹⁶ ХЕГЕЛ, Ф. Г. В. *Феноменология на духа*. София: Изток-Запад, 2011, с. 614.

¹⁷ „Истинското художествено произведение трябва да бъде освободено от тази лъжлива оригиналност само с това, че се проявява като единното собствено творение на един дух, който не заимства и компилира нищо отвън, а оставя цялото да се продуцира чрез самото себе си, в строга връзка, от една отливка, в един тон, както се е обединил предметът от самия себе си.“ (Пак там, с. 399); „Единствено когато художникът е направил този обективен разум изцяло свой, без да го смесва и лишава от чистота отвътре и отвън с чужди партикуларности, той дава в изобразявания предмет и самия себе си в своята най-истинна субективност, която иска само да бъде живата допирна точка за завършеното в самото себе си художествено произведение.“ (Пак там, с. 401; курс. мой, Б. Ф.)

¹⁸ АДОРНО, Т. *Естетическа теория*. София: Агата-А, 2002, с. 254.

¹⁹ Пак там, с. 259.

В опита си да дефинира действието на абсолютния дух, Хегел се изправя на границата, отвъд която се разпростират романтическият хаос, случайността, произволът, ентузиазмът, нощта. Хегел не отрича, а изисква продуктивното въображение и фантазията и ги полага във фундамента на феноменологическия процес. Важният момент за нас тук е фронтът на свободата, на въображението на философията, който и Хегел, и романтиците мислят. Въображението е инстанцията, от която започва развитието на обективността.

Геният и възвишеното: срещи / синергии / алохронии

Срещата на гения и възвишеното разкрива театъра на сблъсъка и трансформацията на две енергии, на две интензивности, чиито възможности се разпростират, оформяйки гравитационни полета на две различни онтологични равнища: едната – в природата, другата – в пространствата на мисълта. Как е възможно съотнасянето на несъотносими безкрайни величини? Кант имплицира в определението на гения транзитивната връзка, трансформацията на онтологическата материя между творещата, пластична енергия на природата и гения, еманацията на природната свобода:

*Геният е талантът (природна дарба), който дава на изкуството правилото. Тъй като талантът като вродена продуктивна способност на художника принадлежи самият на природата, то бихме могли да се изразим и така: *геният* е вродената дарба на духа (*ingenium*), *чрез която* природата дава на изкуството правилото.²⁰*

Как да мислим тогава отношението между природната сила и фигурата, в която тя се трансформира като свобода: освободената природа (геният) и възвишената идея, която наново събира афекта (необходимата природа), разума, надмогването (свободата) и чудовищната природа? Геометрията би отговорила: като симетрия, като проекция. Алгебрата: като реципрочност, инверсивна реорганизация. Отговорът на психологията (Кант открито говори за една възможна трансцендентална психология): проекция или сублимация.²¹ Самият Кант вероятно би мислил тази завихряща се в себе си форма на отношението в логиката на антиномията, ако можеше да има закон на гениалността. В някакъв смисъл Кант я е решил, като е казал, че истинската възвишеност принадлежи не на природата, а на мисълта на този, който изказва съж-

²⁰ КАНТ, И. Цит съч., с. 198.

²¹ Да си представим тук омото на прехласнатия пред красотата на Стария океан Малдорор, но и самият океан, титанът, безкрайната и безмерна водна маса като човешко око, което вижда своята дълбина и безмерност, хаос, т. е. което поглъща рефлексивната сила на наблюдаващия субект (в идеалистическите термини – на духа).

дение.²² Въпросът е представен от Боян Манчев, в следната постановка върху възвишеното и отношението на природата и свободата:

Възвишеното не назовава само и единствено пределния опит на изправянето пред безформености и безграничното – апейроничното, пред природната бездна и предела на въображението, следователно и на способността за представяне; възвишеното назовава сблъсъка на две разнородни безпределности, на две разнородни празноти, които сами по себе си са ужасяващи, безформени, чудовищни: тази на природата и тази на свободата. Всяка от тези бездни има отношение към идеята за безкрайното, за абсолютно необходимото. Но две безкрайности не могат да съществуват; по необходимост, те са в сблъсък. Те са сблъсък.²³

Афектът на възвишеното, негативното удоволствие, което гледката на чудовищната природа предизвиква, при гения е различен, има различна сила, друга степен на комплексност, защото в съотнасянето участва несъразмерният дар на природата – безкрайността, великолепието на мисълта, която прелита предели. Мъглата на възвишеното прояснява хоризонта, разстила своя заплашителен фронт, а геният отговаря с енергията на мисълта, въобразителният вихър, който увлича самото възвишено в гравитационната си мощ. Възвишеното е Хаос, който разстройва сетивата, който заплашва с унищожение, който разстила плаща на негативността, но и Апейрон, който вещае свобода. Затова негативността не е чиста. Невъзможното изисква своята възможност. Невъзможното улавя погледа, двои желанието. В дистанцията им възниква Ерос, хвърлят, който свързва двете величини, той е въртопът, в който попадат субектът и възвишеното.

Ерос, но с него и камъкът на волята, стрелата на разума, трансверсали, пресичащи въртопа са дезорганизиращите възвишеното понятия, възможни инструменти. Именно тук възниква необходимостта от проекция, от вклиняваща синхронизация на една противоцелесъобразност с друга. Първата сигурност е изискването на Шилер за волята на субекта да устои, непреломим огън под ветровете на безкрая. Една необходимост, която възниква ретроактивно, е геният да притежава силата на Хаос, да може да дели, да различава, да разкъсва, да разстройва: да хаотизира алохронно като възвишеното, да противоцелесъобразява. Следствия: Мисълта на гения е сила, която дели, меч, който разсича, който разкъсва; везна, която накланя, безкрайност, която противоцелесъобразява, камък в сърцето на празното. Геният и възвишеното са двойници: те разстройват сетивата, дезорганизират всяка стабилност. Те искат сила, воля, свобода. Те са огледала, поставени едно срещу друго.

²² КАНТ, И. Цит. съч., с. 139.

²³ МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*, с. 186.

Когато геният срещне възвишеното, той среща най-напред абсолютната негативност. Той трябва преобърне посоката ѝ, той я склонява, като създава неин двойник, възможност да я удвои, да промени координатите ѝ, да ѝ даде нов смисъл. Негативността на възвишеното, свързана с природния хаос, е особено експериментално поле, контактното поле между разума и природата, но и лаборатория, ос на преобръщането на природната чудовищност и абсолютна негативност в необходимост на съществуването. Преобръщането или противоцелесъобразяването на природата е акт на безусловната свобода, затова свръхцелесъобразност. Само безусловната свобода на гения може да трансформира природата. Тогава геният, инструментът, с който природата дава правило на изкуството, е ексцес на самата природа, чрез която тя дава правило на себе си; геният утвърждава закона на свободата, затова – трансформацията на природата. Каква е ролята на възвишеното, вторият ексцес? Този, който е бил инструмент, е вече субект на инструментализация, а неговият инструмент е невъобразим, като възвишеното. Ако възвишената идея е сред идеите, „които намират устойчивост в онова движение между крайност и безкрайност“²⁴, субектът, който придобива власт над тази трансформация, е геният.

Преобразуването на Хаос е установяването на закона на безусловната свобода. Тя удържа, а не редуцира Хаос. Геният, фигура на разумния хаос, утвърждава невъзможността на идеята за тотален порядък, той е катастрофата на стабилния порядък. Но той е и катастрофа за абсолютната негативност, защото винаги утвърждава. Срещата на гения и възвишеното е среща на две противоцелесъобразности. Когато са вписани една в друга, те оформят вихър, устрем, революция. Силата на мисълта е свръхцелесъобразна за природата, затова понятието и законът, който геният дава на изкуството, не могат да бъдат антиприродни, те пазят моралния императив на устояващата воля, достойнството и свободата – пресечната точка на Кантовата и Шилеровата философия.²⁵ Затова, властта на

²⁴ Пак там, с. 292.

²⁵ „Природата ни е дала два гения да ни придружават в живота. Единият, дружелюбен и мил, ни съкращава трудния път чрез веселата си игра, прави оковите на необходимостта леки и ни води с радост и шега до опасните места, където трябва да действваме като чисти духове и да отмахнем всичко телесно, до познанието на истината и до упражняването на дълга. Тук той ни напуска, защото неговата област е само сетивният свят, земните му криле не могат да го носят отвъд него. Но сега пристъпва другият, сериозен и мълчалив, и със силна ръка ни пренася над шеметната дълбина. В първия от тези гении познаваме чувството за красивото, във втория – чувството за възвишеното“ (ШИЛЕР, Ф. Върху възвишеното – В: *Избрани творби. Поезия. Драми. Статии*. София: Народна култура, 1983, с. 577).

гения, за разлика от абсолютната негативност, е нежна сила на силите.

Свободата на природата, която разкрива пред очите на философа своя възвишен театър, е свобода на материи, на енергии, тя е образ на вечна промяна, фигура на контрафиналното освобождаване. Геният, който познава техниката на възвишеното, е дал понятие и закон за трансформацията на света.

Геният и възвишеното: хетеросимултанност

Днес, малко по-малко от двадесет години след „Невъобразимото“, където говори за сблъсък на двете безмерности и за апейроничната безграничност, Боян Манчев изобретява и нови средства, с които тук ще се опита да мислим действието на въображение и разум пред чудовищната природа. Един от тях е понятието „хетеросимултанност“, или „хетерохрония“ – „структурата на материята на ахроничното, ритмично време“, „материята на времето“, „ритъмът на времето-материя“.²⁶ Сблъсъкът на двете безмерности – на възвишеното и гения – е среща на две времена, които, завихрени едно в друго, се преобръщат. Във вихреното време на чудовищната природа се връзва ново време – времето на гения, на мисълта на свободата и свободата на мисълта, изискването на контрафиналността. Мисълта е едновременно вихрена комплексност и линейност, мълния, която разцепва центъра на мъглявината, пренасочва нишките на вихъра на възвишеното, отклонява ги от траекторията им.

Времето на мисълта е линейно (синтагматично, различаващо субект и обект) време, но и хетерохронно, защото всеки негов сегмент отваря, разлива се във възможности. Ветрилото на потенциалността измерва, премерва, регулира, не се движи срещу, а мигновено невъобразимо умножава условията като параметри. Навлизайки във вихъра на възвишената мъглявина, то нарушава, склонява нейната центростремителност.

В един от своите фрагменти Новалис ще се заиграе с фантастичната идея за трансформация на времето в пространство и на пространството във време. Въобразената трансформация дава наглед на „разтварянето“ на линейното в пространствено развиващото се време, на обратимостта на времето. Силата на аналитиката разтъква тъканта на хаоса. Въображението разтваря невъобразимата комплексност на следващите го възможности, дели, ритмизира. Тези възможности не идват непременно последователно, а фрактално. Материята на възвишеното е енигма, плетка на граници, която изисква експеримент и решение. Единственият път тук е поетиката на невъобразимото. Затова, геният е само то невъобразимо. Единствено неговата мисъл може да преобърне оста на възвишеното, да пренасочи центростремителната поглъщаща мощ.

²⁶ МАНЧЕВ, Б. *Новият Атанор*, с. 171.

Съревнованието на въображението, което умножава невъобразимо възможностите и ефективността на дезорганизираната материя, изтъква новата тъкан на съществуването, дава понятия и отнема хоризонтите на мислимото, нови техники и нови органи на мисълта. В безкрая на действието си свободната енергия на гения синтезира възвишена свръхсетивна материя, трансформира естетиката, реконфигурира модалната материя съществуването, улавя силата на прииждащата вълна на света.

Властта на гения над природата е властта на Ерос. Динамизирането, модализацията и трансформацията на природата никога няма да дойдат с брутална мощ, с насилие и с унищожение. Унищожението на съществуването не е Хаос, който раздвоява, нито разумният Хаос, вдъхновил Гьоте и романтиците, то не е хаосът на фантастиката, нито началото на светотворенето на Овидий. Когато разумният Хаос се вплътнява и кълби, когато разделя, той твори. Затова властта му е винаги освобождаваща, мрак, в който Ерос кълни. Когато е мрак, той искри, сияе, озарява.

И така, геният е интегрална сила, изблик на контрафиналната, противоположесъобразна сила на възвишеното в природата, космос в един субект, барокова трансформация на природата в свободен интелект, на интелекта и въображението, склоняващи природната необходимост в свобода. Новият закон на природата, оригиналният дар на гения, не е само невидан, а е немислим, защото рискува, навлизайки във фронта на неразгадаемостта, защото е способен да създаде възможности в невъможното, защото техника му е комплексна сила, която склонява, преодолява ускорението на вихъра, сам вихър на безкрая.

Субект и сетивно същество, геният носи полемиката и революцията на съществуването, живата енергия на бушуващия небесен океан, но това не е разрушителна сила, а плодно време, свобода в динамичния свят и проблясваща мълния, която носи истина, просветление. Ако е ексцес, тя не разрушава, защото е в съзвучие с природата; тя руши стагнацията, тя е чиста: огън, драматична промяна.

Епицентърът на буреносната спирала на възвишеното произвежда в своя мрачен център противоположесъобразна сила, свобода, гениалност. Ос, преобръщаща края, празнотата, геният е енергия, неоткрита все още от точните науки, нов свят, нов фронт, ново небе, което ще събере наново в потенциална безкрайност, разтваряща природната безкрайност откъм генезиса ѝ. Раковинообразното завихряне на природата, енигматичен магичен епицентър, изблик на дъното на неизвестното като небесен свод – това са някои от техниките на гения. Genus-ът на гения е свръхприрода.

Кант твърди: геният дава на изкуството правилото.

Една стъпка отвъд Кант: геният дава пойтеичното правило на природата, поради това, той има силата да я трансформира.

Сетивност и свръхсетивност

Кант отвоюва от Бърк територията на свръхсетивното, като твърди, че истински възвишеното не може да се съдържа в никаква сетивна форма, а се отнася само до идеи на разума:

И духът трябва да е бил изпълнен с доста идеи, ако от такъв наглед трябва да бъде *настроен за едно чувство*, което самото е възвишено, тъй като духът бива подбуден да напусне сетивността и да се занимава с идеи, които съдържат по-висша целесъобразност.²⁷

Тук ще се опитаме да се върнем назад към Бърк, към сетивността, която улавя външния стимул на природния обект. Това няма да означава връщане на сетивността в сферата на въображението и свръхсетивното, а начало на изследването на сенсibilно-сетивното в перспективата на новата органика и антропотехника на Новалис, на особената настройка на сетивата на гения, които той изобретява като екстензии на разума и въображението. Новалис радикализира Кант, като утвърждава фантазията като „екстра-механична сила“, напълно различена от свръхсетивното на Кант, като „онова чудодейно сетиво, което може да замени всички други сетива“, „трансформирайки ги в продуктивни органи“.²⁸ Ще се опитаме да хвърлим мост между пойтеичната функция на фантазията при Новалис, автономията на разума и въображението при Кант и сетивната фасцинация, очарованието на

²⁷ КАНТ, И. Цит. съч, 127.

²⁸ МАНЧЕВ, Б. Въображение и дезорганизация. За една философска фантастика. – *Пирон*, бр. 7, Бъдеще и въображение, 2014: <https://piron.culturecenter-su.org/въображение-и-дезорганизация>. Боян Манчев развива своята утопична теория за модализацията на органите в нова органика. Теорията, която има онтологически антропотехнически хоризонт, тук следва Новалис, но всъщност отива далеч отвъд границите на метакритическия прочит. През Новалис Манчев описва комплексна операция, която протича в три стъпки: 1. Въображението напуска сферата на аналогията; 2. Действието на въображението се иманентизира; 3. Въображението основава нова, продуктивна органика: то мобилизира, задейства органите наобратно. Като избягва двойната клопка на чистата идеализация на въображението и свръх-технологизацията, която го редуцира, в театралната, изкуствоведската и философската си практика Манчев постоянно изобретява нови органи, постоянно конкретизира и реализира възможностите на новата органика, разширява фронта на действието на антропотехническата утопия, която е тук и сега. Текстове около фигурата на Арахна и биотехниката отиват още по-нататък, реализирайки и задействайки фантастиката (на Новалис) в полето на биополитиката и техно-айстетиката.

органиите при Бърк. Посоката, към която се отправяме, е фронтът на утопичната идея за нова органика, и по-точно за трансформирането на продуктивното въображение в продуктивна органика.

Сред стимулираните от чудовищната природа сетива Бърк откроява зрението, слуха, осезанието, но също обръща внимание върху динамичните/кинестетични аспекти, като не пропуска да забележи и някои по-фини корелативни връзки в сетивните системи. Интересът му е насочен към емпиричните аспекти във въздействието на възвишения образ и спецификата на възвишения афект. Систематичната парадигма, построена върху бинарното съотнасяне на възвишеното и красивото, разкрива някои значими, симптоматични трудности. За изходна точка често се приемат класически разбирания (че ясното око е красиво, че изключителната сила на звука е възвишена и т. н.), които бързо се налага да бъдат преобърнати. Независимо от цвета, признава Бърк, окото е „изразител на някакви качества на ума“ и „неговата основна сила произлиза именно от това.“²⁹ Оттук се отваря и става необходим пътят на Кант, ориентирането на рефлексията към надсетивното, а по-късно и на Новалис, който ще изведе фантазията като свръхсетивно сетиво, чието действие не зависи от външни стимули и обхваща всички останали сетива, превръщайки ги в продуктивни, поетични органи. Какво следва от полагането на интелекта и въображението върху яснотата на погледа? В окото, което наблюдава, се срещат неговата яснота, но и интелектът, който се разкрива в него, както и вторият поглед, погледът на гледаното, неговото дъно. Възвишеният поглед фасцинира, той разкъсва в негативното удоволствие, пронизва, разкрива дълбина. За него няма нерешима енигма, той преобръща тъканите и извежда в миг във видимост скритата комплексност, голотата, ужаса и тъмната енергия на материята. Погледът на гения е Хаос, защото разкъсва, но той е и Ерос.

Вторият ключов момент в построението на Бърк е свързан със скоростта (и поради това се отнася към движението не само в музиката) – бавното, проточено движение (при телата) се схваща като красиво и се свързва с грациозността, с лекотата, с деликатността и финеса: пример за тях е, разбира се, Венера. Представата за скоростта се свързва с различни явления – както с музиката и нейните обрати, така и с движението на тялото, така и с природни феномени. Така Бърк достига до връзката на възвишеното с въпроса за изменението, който присъства и при Кант. Изменението е относимо към динамиката на свръхсетивното и фантазията. Оттук ще предложим тезата, че формата на фантазията и свръхсетивното споделя с природните явления същата грация и лекота, фантастичната красота на формата на безкрайното, но форма,

²⁹ БЪРК, Е. Цит. съч., с. 175.

матрица, символ или фигура е тя? Един наглед на безкрайното е красивата и едновременно с това възвишена (ако е мащабна) турбулентната форма. Шелинг ще се опита по-късно да преодолее трудното на места разграничение между двете естетически категории. По-важният аспект в работата на Бърк е интересът към сетивната, сенсиблена (ако се изразим тук с термина на Кант) повърхност, с която тялото посреща прилива на природния феномен, породил идеята за възвишеното. Колкото по-мащабен, великолепен е възвишеният обект, толкова по-силно разстроени са сетивата, толкова по-наситено, интензивно е възприятието. Пойетичната фантазия и надсетивният разум преобръщат в прекомерната интензивност сетивата. Очарованието на сетивата се множи, разстила под възвишеното действие на свръхсетивното.

Свръхсетивното „напускане“, преодоляване, надмогване на сетивността при срещата с възвишеното, за което говори Кант, е възможно само тогава, когато разумът и въображението са способни да създадат алтер-техники, нови сетива, нови траектории на смисъла. Първата инстанция са автономният разум и въображението. Те разтрогват дадените връзки между стимулите, надхвърлят асоциациите. Мобилизирани от въображението, сетивата засрещат афективната вълна с нова енергия, нови възможности, с нови техники, нишки, органи.³⁰ Става ли дума за иманентната тъкан на органите? От гледна точка на биологията, органът е тъкан и функция. Органът, като производна на въображението, невъобразимият орган, е наситена енергия, функционална употреба + интерпретация/семиотичен/фигурен план на развитие. Той е винаги повече от себе си. Същевременно, той е автоформативен, притежава иманентността на разума / въображението. Доколкото е тъкан, материя, той е математическа функция, отношение на параметри, които произвеждат регулирано, но безкрайно множество потенции. Автоафектирането му стимулира поюзис, преди точните науки да го подемат. Зависима от сетивната материалност, творческата потенция не може нито да се улови, нито да се докаже, освен в ефекта си, освен като чиста енергия.

Ако разглеждаме идеята за дезорганизация като въобразително претворяване на сетивата, т. е. като една нова, пойетическа свръхорганизация на афективността, а следователно и на сетивната повърхност, и вземем едновременно с това предвид противоцелесъобразяващото, т. е. освобождаващо отклонение (clinamen) на вектора на природната необходимост, ще видим нова (втора) алохрония между възвишения образ и идея и свободното контаафектиране на тялото. Следователно

³⁰ Във връзка с производството на нови органи вж. работата на Боян Манчев около Арахна, както и цитираният вече текст: МАНЧЕВ, Б. Въображение и дезорганизация. За една философска фантастика. – В: *Пирон*, бр. 7, Бъдеще и въображение, 2014.

сетивността на гения би трябвало да бъде основана върху върху рефлексивността на рефлексите и органите, върху свръхсетивните сети-ва – една по-свободна сетивност, гъвкава като пламъка на огъня, като вихъра, мощна като мрачния океан. Свръхсетивният контакт на мислещата материя на сетивата с възвишения образ е по-силен от всеки субстанциално-материален контакт, защото носи цялата модализираща мощ и едновременността на спиралата на пространство-време във въображението на кожата, но и електрическата вълна в органите на въображението. Особената настройка на сетивата на гения му позволява да възприема извънредно заобикалящата го среда, но и да „пренастройва“ сетивата свободно, като поийетични техники с невъобразим фантастичен ресурс. Неговите всепроникващи очи са само първият знак на тази свръх-сетивност.

И така, възможно е да разчетем свръхсетивността на Кант като по-фина настройка, сетивност, превъзхождаща всяка човешка сетивност: свръх-отвореност на сетивата, свръх-изложеност (*exposure*, излагане³¹) на материалните въздействия и сили на света.

Способен да улови динамиката на пораяждането, на творчество-то и да я използва съвършено като инструмент, той я и следва, откъдето и особената необходимост, която го отличава: свободата на движението и едно постоянно сетивно-рефлексивно трептене, сродно, ако не и чисто проявление на модалната динамика на творческата енергия. Възторг и ентузиазъм са израз на космическата радост на гения. Те преливат от живата отвореност на сетивността. Те действат със свободата, с която преобръща правилата, с която се издига над законите, подрива ценностите. Те са силата, с която, по силата на разума и въображението, светът избухва.

Сетивата на гения афектират природата. Свободата действа върху повърхността на фронта откъм неговата дълбинна комплексност. Тя никога не се проявява на ограничено място, в отделно пространство, а можем да я представим като космическо фрактално ветрило, което позволява на отделните дисциплини, сфери на творчество да се пресичат като равнини, да споделят пространства, фронтове, техники, да се разгръщат една от друга. Колкото до продукта на гениалната свръх-активност, нейните отлики са, освен познатите ни изключителност, визионерство и широта, иновация и оригиналност на визията и визеята, Прометеевска перспективност, също така и динамиката и огнената гъвкавост, нестабилната неуловимост, свободната непреломима мощ.

Да се върнем тук отново към по-разгърнатото определение за гения на Кант, за да обърнем внимание върху сетивния аспект. Тук ще

³¹ НАНСИ, Ж.-Л. *Корпус*. София: ЛИК, 2003, с. 43–46.

видим допълнително някои интуиции на Кант, свързани с начина, по който геният се явява / се представя / действа.

Геният се състои собствено в щастливото сечение, на което никоя наука не може да учи и никое прилежание не може да научи, да се намерят идеи към дадено понятие, и от друга страна, да се открие зад тях изразът, чрез който може да се съобщи на други произведеното така субективно разположение на духа, като *съпровод* на някое понятие. Този *последен талант* е собствено това, което се нарича *дух*; защото да се изрази и направи *всеобщо съобщимо неизразимото* в състоянието на духа при известна представа, изразът може да се състои в език или в живопис, или в пластика: това изисква способност да се схване бързо *преминаващата игра на способността за въображение* и да се *обедини* в понятие (което тъкмо заради това е *оригинално* и същевременно развива едно ново правило, което не е могло да се извлече от никакви предхождащи принципи или примери), което може да се съобщи без принуда на правилата.³²

Тук Кант, който според някои предизвиква едно огромно объркване какво и как да се говори за музиката³³, говори за субективния „съпровод“ на понятието. (Разбира се, не можем да бъдем сигурни, че има предвид непременно музикален съпровод, но към това насочва следващото споменаване на другите изкуства). Полагането на понятието не е статичен акт, а се осъществява „музикално“, като алтерираща (музикална) изява на субектността, която „застива“ в израза (на език, живопис и скулптура). Самата субектност е „като“ музика, невидима, неуловима, но ритъм, динамика, обратимост – следователно самата енергия на понятието. Допълнителното въвеждане тук на поезията, живописата и скулптурата, което ще обозначи и ще се опита да улови момента, плодоносния миг, в който музикалният субективен импулс намира израз в понятие. Следователно субективната потенция и музикалната аура на въображението са в отношение, подобно на понятието и неговият израз. Кант настоява не, че субективният момент е съпровождащ, второстепенен, а всъщност той е водещ: действието му е по-леко и по-плътнo от всяка консистентност на субстанцията. Колкото и рисковано да е от музиколожка гледна точка едно възможно успоредяване на музикалното структуриране на звука в ритъм, интервали и т. н. – то дава звуков образ на динамиката на философската рефлексия. Едва ли е случайност, че понятието „гений“ е вдъхновено от фигурата на „първия романтик“, според романтиците, Моцарт, че гръцката трагедия възниква от духа на музиката. Един възможен въпрос

³² КАНТ, И. Цит. съч., с. 209–210. (Курс. мой, Б. Ф.)

³³ ЯПОВА, К. Музикологията като философска дисциплина. – В: *Музикалната философия*. София: Рива, 2016, с. 46.

пред музикалната философия би бил въпросът за възможността да се изведат по-общи принципи от особените закони, които движат музиката – принципи и закони, свързани с времето, с хармонията, с възможната музикална конституция и тяхната връзка с понятието за форма на живот, за мелодичните линии и изменението в тях, за обратите и преобразуванията в мелодичната секвенция, за фигурите на мелодичното движение, общия философски въпрос за динамиката и модалностите, за действието на музикалното произведение върху сетивата.

Прояснява се причината в 1272-ри фрагмент от „Идеи от 1798 г.“ Фридрих Шлегел да разтвори понятието „гений“ през модалните понятия за ентузиазъм и енергия към вдъхновените от музиката и поезията понятия за ирония и хармония:

Гений = оригиналност + универсалност + индивидуалност + ирония + енергия + ентузиазъм + хармония.³⁴

Ентузиазмът е нова пресечна точка, в която се срещат геният и възвишеното. Романтическата симфилософия ще отвори съдържанието на фрагмента на Фридрих Шлегел. Съчетанието „ентузиазъм + хармония“, не без връзка с музикалното синхронизиране, за което стана дума при Кант, съчетава синхрона на двете сетивни системи (тялото и душата), но не така, че да доведе до монотонността на всекидневната употреба, а до тяхната настройка за новостта. Бърк вече е дал име на чудото, на това, което ентузиазира: чувството, което е способно да пробуди други чувства, най-простото чувство на човешкия ум, любопитството. Ще продължим тезата на Бърк с друга теза: изворът на любопитството е способността за желание, Ерос, двоен копнеж, поразяващ погледа, но и огън на разума.

Ентузиазмът и лудостта на разума са две степени на интензивност на рефлексията. Ентузиазмът преобръща баналността на даденото, стрелата му е насочена към невъзможното, затова, тя пресича вихъра на възвишеното. Лудостта на разума е модус на съществуване, необходима степен на ентузиазма, устояващо вдъхновение. Тя е траещ триумф на разум и въображение, пустинен вятър, който възпламенява тлеещите органи.

Музиката и философията споделят чистата форма на ентузиазма и въображението. Силата на гения е сила на музиката, на новостта, на изненадата, на чудото. Тя е най-деликатната, най-нежната от силите.

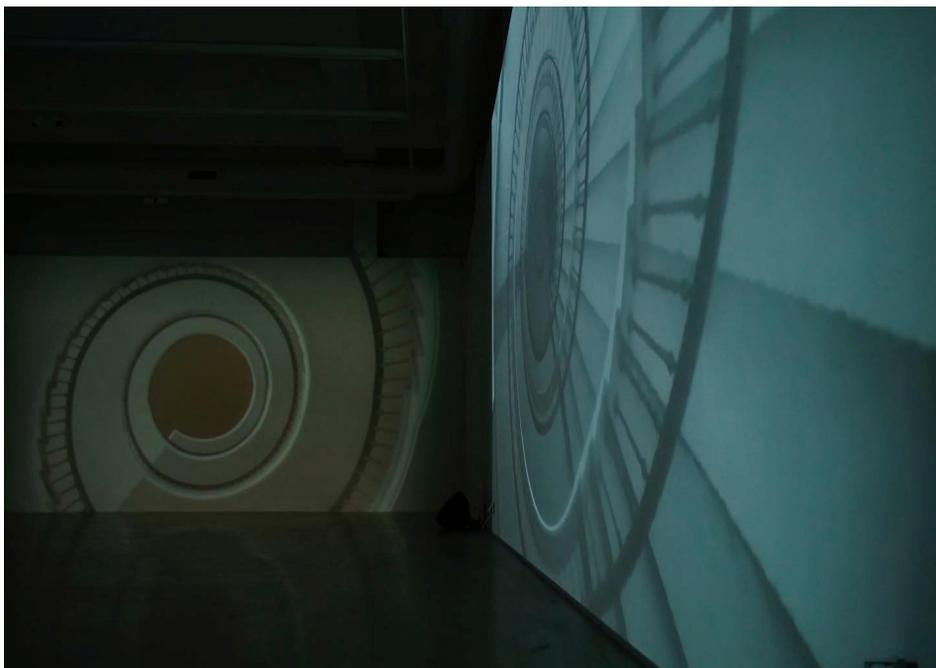
Апейроничната мощ дезорганизира природата според понятието, за да ѝ даде нова (естетическа свръх-) организация и тя неизбежно превъзхожда даденото, наличното; тя е по-интензивна, по-въздействаща, едновременно по-близка, но и по-непостижима, неуловим копнеж на арфата на Еол-Орфей, който ще преобръне закона на Хадес. Музика-

³⁴ SCHLEGEL. F. *Litterarische Notitzen 1797–1801*. Wien: Ultstein, 1980, S. 138.

та на Орфей склонява природата на дълбината, извежда от дълбината нова възможност, поезията, творбата.

Изменение. Ексцесът на формата

Можем ли да дадем образ на формата на изменението, ако изменението е самата непредвидимост, безкрайност от възможности?



Аудио-визуалната инсталация „Маелстрьом. Въведение в спиралната паника“ на театралния колектив „Метеор“, представена в галерия „Структура“ в периода 27–28.10.2021 г., черпи вдъхновението си от Едгар Алан По с разказа „Спускане в Маелстрьом“ (1841), от моделите на шотландският биолог Д‘Арси Уентуърт Томпсън в известната му книга „За растежа и формата“ и вдъхновения от него Ричард Хамилтън, който през 1951 г. създава нова форма на арт инсталация, наречена по заглавието на книгата на предшественика-вдъхновител „Растеж и форма“ и, не на последно място, от психотичната реалност на „Vertigo“ (или „Световъртеж“) на Алфред Хичкок. В „Маелстрьом“ Метеор представя комплексната структура на Хаос, динамиката на фракталната форма, вихъра на Апейрон. Формата на спиралата, въздействаща със скоростта на движението си, както и със звука на възвишеното – намира сечението на поетическото и научно въображение. Спиралата не е точно формата на изменението, за която говори Бърк, но е формата на възвишения водовъртеж на По и илюстрира

(в смисъла на понятието „илюстрация“, развит от Боян Манчев³⁵) сечението на две понятия – „изменение“ („alteration“) и „възвишеното“. Едгар Алан По не само мобилизира целия понятиен и образен регистър на естетиката на възвишеното, но едно друго понятие – очевидно по интуиция свързано със спектакъла на тази най-ужасяващата и най-величествена гледка на водовъртежа отвътре, откъм поглъщащата глъб – понятието за „радикално изменение“ е имплементирано в поетиката на разказа. Там, където вече няма изход, след като лодката на разказвача и неговия брат е погълната от безмерната мощ на водовъртежа, във възраждащото се усилие на разума да надмогне и да устои на природната необходимост и сигурната смърт, за да наблюдава „трезво“ невъобразимата красота, да устои в безкрая на ужаса, той е озарен от идеята за нов природен закон. С думите на Кант и Манчев – това е противоцелесъобразяващата сила на Разума-Свобода, който ще спаси протагониста от водните челюсти. Фигурата на спиралата (в инсталацията на Метеор тя е архитектурен обект! – това е стълбището на Института за космически изследвания и технологии при БАН) е поглъщащото дъно на спиралата, от вихрите на образите на буреносния вихър, торнадото, на водовъртежа, на разбунтувания океан, на звездното небе, но също така на фракталната геометрия и пораждащата комплексност на биологичните форми, на ДНК-спиралите, на раковините, снежинките, кръвоносните системи, звездните и галактическите спирали и пр.).

Красива или възвишена е спиралата „Маелстрьом“? Да изоставим, заедно с Шелинг, банализираното противопоставяне.

Тъй като красотата изисква винаги и по необходимост ограничение, самата неограниченост става форма (...) Колкото по-малко е ограничението, в което един образ е красив, толкова повече този образ клони към възвишеното, без обаче да престава да бъде красив.³⁶

Инсталацията представя гледна точка към центъра на архитектурна форма, която е задвижена чрез ротация. Образът на движещата се спирала от едната страна е асиметрично разполовен в полусянка, която в движението създава усещането за преливане от светлата към тъмната половина, от красивото към възвишеното, от прилива към отлива. Проектиран на всички страни на галерийното пространство, той главозамайва, поглъща, увлича, хипнотизира в разминаването на центростемителната и центробежна тяга. Постепенното отдалечаване на камерата, което сякаш има скоростта на движението

³⁵ Вж.: МАНЧЕВ, Б. *Тялото-метаморфоза*, София: Алтера, 2007, с. 6–7.

³⁶ ШЕЛИНГ, Ф. В. Й. *Философия на изкуството*. София: Наука и изкуство, 1980, с. 149.

на спиралата, създава ефекта на психотичното всмукване, гравитацията на ужасяващото, желанието на Хаос, което иска субекта, но същевременно то е път към звездите, изход към небесните сводове, спасително кръжено по небесните спирали на Данте.

Спиралата на Маелстрьом е определена в теоретичния съпровождателен инсталационен текст като „парадоксален символ на метастабилността“³⁷. Дали в дъното ѝ се открива звездното небе на Кант или ужасът, погълнал мрачните гении? Центърът ѝ е мрак, крайност, абстрактна неяснота на тъмния кръг, но и възможната безкрайност. Контрафиналното ѝ движение, неяснота и надеждата, в която окото иска да види и не иска да гледа, разтваря едновременно ужаса на провалянето и копнежа на освобождаващото преобръщане на обратимостта. Окото на спиралата, на космическия вихър, центърът на центростремлението ѝ, даден формално в инсталацията, отгласква постоянно тази безкрайност, приковавайки погледа в енигматичното разтваряне на възможности, които въобразителната спирала разгръща.

Раковината увеличава в прелестно-заплашителното си движение, в златното сечение на структурата на хаоса и свършената геометрична форма. Тя е барокова мистерия, енигма, седиментация на идеи, на памет, на теории, на формули, на биогенетична материя, но и образ-илустрация-алтерконцепт на пластичната животворна сила на разума, на безкрая на изменението. Контрафиналната едновременност на центробежност и центростремителност, на съвпадение повторение и различие, на несъвместими възможности, създават последователност на движението, което, бидейки привидно хипнотично създава „изкуствената безкрайност“ на Бърк³⁸, на математическото и динамическото възвишено на Кант.

Спиралата „Маелстрьом“ дава апейронично правило на преобръщането и отварянето на безкрайността на възможностите като закон на изменението на природната целесъобразност – в изкуствата, в природните науки, във философията. Тя е виртуозният образ на свободата, но необходимата свобода, която ни пресича, която ни посреща откъм необходимия свят, светът на гения.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АДОРНО, Т. *Естетическа теория*. Прев. С. Вълкова, Ст. Йотов. София: Агата-А, 2002.

БЪРК, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов, ред. О. Ковачев. София: Кралица Маб, 2001.

³⁷ MANCHEV, B. Maelström. Introduction to the Spiral Panic. – In: B. MANCHEV, A. VASSEVA, Y. KOBAYASHI. *Tempus fugit*. Sofia: Metheor, 2021, p. 81.

³⁸ БЪРК, Е. Цит. съч., с. 130.

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Цеко Торбов. София: БАН, 1980.

ЛУКРЕЦИЙ КАР, Т. *За природата на нещата*. Прев. М. Марков. София: Наука и изкуство, 1971.

МАНЧЕВ, Б. *Невъобразимото*. София: НБУ, 2003.

МАНЧЕВ, Б. *Тялото-метаморфоза*. София: Алтера, 2007.

МАНЧЕВ, Б. *Облаци. Философия на свободното тяло*. София: Метеор, 2017.

МАНЧЕВ, Б. *Новият Атанор. Начала на философската фантастика*. София: Метеор, 2019.

МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*. Т. 1. *Свърхкритика и модална онтология*, София: Метеор, 2021.

МАНЧЕВ, Б. Въображение и дезорганизация. За една философска фантастика. – *Пирон*, бр. 7. Бъдеще и въображение, 2014: <https://piron.culturecenter-su.org/въображение-и-дезорганизация> [прегл. 29.11.2022].

НАНСИ, Ж.-Л. *Корпус*. Прев. Б. Манчев. София: ЛИК, 2003.

ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *Лекции по естетика или философия на изкуството*. Т. 1. Прев. Г. Дончев. София: Европа, 2004.

ХЕГЕЛ, Ф. Г. В. *Феноменология на духа*. Прев. Г. Дончев. София: Изток-Запад, 2011.

ШЕЛИНГ, Ф. В. Й. *Система на трансценденталния идеализъм*. Прев. Г. Дончев. София: Наука и изкуство, 1983.

ШЕЛИНГ, Ф. В. Й. *Философия на изкуството*. Прев. Г. Дончев. София: Наука и изкуство, 1980.

ШИЛЕР, Ф. Върху възвишеното. – В: Ф. ШИЛЕР. *Избрани творби. Поезия. Драми. Статии*. София: Народна култура, 1983.

ЯПОВА, К. Музикологията като философска дисциплина. – В: *Музикалната философия*. София: Рива, 2016.

REFERENCES

ADORNO, T. & S. VALKOVA, S. YOTOV (trans.). *Esteticheska teoriya* [Ästhetische Theorie]. Sofia: Agata-A [publ.], 2002.

BURKE, E. & V. DOTKOVA, E. STOYANOV (trans); O. KOVACHEV (ed.). *Filosophsko izlsedvane na proizhoda na nashite idei za vazvishenoto i krasivototo* [Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and the Beautiful]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001.

HEGEL, G. V. F. & G. DONCHEV (trans.). *Leksii po estetika ili filosofiya na izkustvoto*. T.1. [Vorlesungen über die Ästhetik, Vol. 1.]. Sofia: Europa [publ.], 2004.

HEGEL, G. V. F. & G. DONCHEV (trans.). *Fenomenologiya na duha* [Phänomenologie des Geistes]. Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2011.

KANT, I. & T. TORBOV (trans.). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie* [Kritik der Urteilskraft]. Sofia: Publishing House of the Bulgarian Academician of Sciences, 1980.

LUCRETIUS CARUS, T. & M. MARKOV (trans.). *Za prirodata na neshtata* [De rerum natura]. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1971.

MANCHEV, B. *Nevaobrazimoto* [The Unimaginable]. Sofia: New Bulgarian University Publishing House, 2003.

MANCHEV, B. *Tyaloto-metamorfoza* [The Body-Metamorphosis]. Sofia: Altera [publ.], 2007.

MANCHEV, B. *Oblatsi. Filosofiya na svobodnoto tyalo* [Clouds. Philosophy of the Free Body]. Sofia: Metheor [publ.], 2017 [2019].

MANCHEV, B. *Noviyat Atanor. Nachala na filosofskata fantastika* [The New Athanor. Principles of the Philosophical Fantastic]. Sofia: Metheor [publ.], 2019.

MANCHEV, B. *Svoboda vaporeki vsichko. T.1. Svrahkritika i modalna ontologiya* [Freedom in Spite of Everything. Vol.1. Surcritique and Modal Ontology]. Sofia: Metheor [publ.], 2021.

MANCHEV, B. *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*. Paris: Lignes 2009.

MANCHEV, B. Maelström. Introduction to the Spiral Panic. In: B. MANCHEV, A. VASEVA, Y. KOBAYASHI & F. STOILOV, K. POPOVA (trans.). *Tempus fugit*. Sofia: Metheor [publ.], 2021.

MANCHEV, B. Vaobrazhenie i dezorganizatsiya. Za edna filosofska fantastika [Imagination and Desorganisation. Toward a philosophical fantastic]. In: *Piron*, Iss. 7, 2014: <https://piron.culturecenter-su.org/въображение-и-дезорганизация> [seen 29.11.2022].

NANCY, J.-L & B. MANCHEV (trans.) *Corpus*. Sofia: LIK [publ.], 2003.

SHELING, F. V. Y. & G. DONCHEV (trans.). *Sistema na transtsendentalniya idealizam* [System den transcendentalen Idealismus]. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1983.

SHELING, F. V. Y. & G. DONCHEV (trans.). *Filosofiya na izkustvoto* [Philosophie der Kunst]. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1980.

SCHLEGEL, F. *Literarische Notitzen 1797–1801*. Hg. von H. Eichner. Wien: Ulstein 1980.

SHILER, F. & V. TOPUZOVA (trans.). Varhu vazvishenoto [Über das Erhabene]. In: F. SHILER. *Izbrani tvorbi. Poeziya. Drami. Statii* [Collected Works. Poetry. Drama. Criticism]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1983.

YAPOVA, K. Muzikologiyata kato filosofska distsiplina [Musicology as a Philosophical Discipline]. In: *Muzikalnata filosofiya* [The Musical Philosophy]. Sofia: Riva [publ.], 2016.

THE GENIUS AND THE SUBLIME (A THEORETICAL OUVRETURE)

Abstract. In the following text I advocate the opinion that the concept of “genius” is unconditionally necessary today, in our contemporary times, among the proliferating critical languages, institutions, strategies for recognition and affirmation in art, philosophy and the sciences. The Kantian concept of genius is given here the central stage and is partially implemented, where necessary, by the interpretations that follow. The aim is to outline the possibility for relativity between the activity and affectivity of the sublime and the activity of the genius. These approximations allow us to explore the possible relation within 1) the logic of analogy, doubling, as an apposition between two immense powers, 2) as a confrontation of two infinities; 3) through the concepts of “heterosimultaneity”, “counterfinality”, “freedom”. An additional hypothesis here – that the material forces of life are the forces of philosophy (namely, in Boyan Manchev’s philosophical fantastic they are Fire / Eros, Apeiron, Chaos, Chaos Unbound), which had fascinated Kant as well, are transitive within the modal foundations of existence – follows from the free play between the monstrous force of nature and the magic power of the conceptual language of the genius, from the necessity of thought as an active force of the transformation of the world. In the perspective of Boyan Manchev’s surcritique and modal ontology, I will attempt to extend the definition of genius. If the given law of nature must be overturned, this is only possible if the secret of nature lays open, the secret of creativity, of the genesis beyond the gene, of the necessary freedom. The genius weaves the secret of free world-creation. The sublime is a representation of his technique. It is a measure of desire of thought; a front and a companion on the front of his unknown; a projective transfiguration of the internal eternal fire of thought.
Keywords: genius, sublime, counterpositiveness, supersensible, freedom

Bozhana Filipova, Chief Assist. Prof., PhD
Institute for literature – Bulgarian academy of sciences,
52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria
E-mail: bozhanafilipova@gmail.com

Морис Фадел, доц. д-р
Нов български университет

ДОН ЖУАН И ВЪЗВИШЕНОТО

Резюме. Статията разглежда проблема за възвишеното в Пушкиновата „малка трагедия“ „Каменният гост“. Късният Пушкин е свързвал изкуството не с красотата и съзерцанието, а с възвишеното – със страха, силата и справедливостта. Той си го е представял като по-мощно от живота, способно да напуска своята отделеност от него и директно да се намесва в протичането му.

Ключови думи: възвишено, статуя, изкуство

Пушкиновият Дон Жуан за разлика от други версии на мита има една устойчива линия на любовно поведение: той се интересува от жени, които вече са в отношения с други мъже. „Свободните жени“ не го вълнуват. В началото на „Каменният гост“ той с удоволствие разказва за увлечението си по омъжената Инеса. Развратната Лаура е с любовник, когато Дон Жуан я посещава. Доня Анна е вдовица, отдадена на скръбта си по убийтия от прелъстителя командор.

Желанието у Пушкиновия Дон Жуан не е точно свързано с обекта, към който изглежда насочено. То не е обърнато към другия, каквото обикновено е желанието, а към предизвикателството на забраната, към обстоятелството, че жената, до която се домогва персонажът, е омъжена или принадлежи на друг мъж. И не се удовлетворява, когато жената бъде постигната, а когато тя бъде доведена дотам, че сама да наруши забраната.

Ала не само омъжената или намиращата се в любовни отношения жена е обект на Дон-Жуановото желание. Има една друга забрана, която персонажът се опитва да предизвика, и тя ни отвежда към смисъла на края на историята. В началото на Пушкиновата трагедия Дон Жуан е представен като изгнаник, който неправомерно се завръща в Мадрид. Кралят го е отдалечил от столицата, защото героят е извършил убийство. Тук несъмнено прозира автобиографичният контекст: сложните отношения на Пушкин с императора, изгнанията на поета. Но не само тук – пиесата толкова силно се свързва с биографията на автора, че се създава впечатление, че това не е случайно, че е съзнателно търсен похват. Публичният образ на Пушкин включва човека на множеството любовни авантюри. Вероятно тази черта от образа на поета е подържана не

без помощта му. Пушкин си е съставял донжуановски списък и се е хвалел с него. Например, в писмо към Вяземска, написано през 1830 г., когато е създадена трагедията „Каменният гост“, той казва: „Женитбата ми с Натали (казвам в скоби, че това е сто и тринадесетата ми любов) е решена“¹.

Има обаче и една по-пределна, по-крайна точка, към която желанието за предизвикателство на забраните се е устремило: смъртта. Дон Жуан поканва мъртвия съпруг на Доня Анна, командора, на срещата си със неговата жена, което води до прочутата финална сцена със смъртоносното за прелъстителю здрависване с командора. Всъщност смъртта започва ненаатрапчиво да присъства още от самото начало на текста. Дон Жуан си спомня за „печалния взор“, „смъртно-бледите устни“ и „тихия и слаб“ глас на Инеса, който прилича на гласа на болна. В книгата „Четвероевангелие от Пушкин“ Людмил Димитров тълкува този спомен като разколебаване на непрекъснатото „тук и сега“, в което съществува любовникът, доколкото той е любовник само ако обича някого в момента². Бих добавил, че носталгията по Инеса като носталгия по едно нещастно същество показва любовното желание на Дон Жуан като желание към смъртта.

Ала това не означава, че той желае смъртта. По-скоро иска да я предизвика, надявайки се, че тя ще го отмени. В първата сцена персонажът заявява: „...В Мадрид от никого не се боя“³. Но малко след това е уверен, че кралят няма да му отреже главата, загдето се е завърнал в столицата, нарушавайки неговата заповед. По същия начин Дон Жуан кани мъртвия командор на любовната среща със съпругата му, без да очаква, че той ще дойде. Тази смелост и в същото време тайният страх, тази едновременна устремност и надеждата, че тя все пак няма да се осъществи, е типична за желанието. Желанието не е целепологане. За разлика от целта, която включва обекта в понятието, както подчертава Кант, то не търси идентичност между обекта и понятието⁴. Желанието блуждае около обекта, без да иска непременно да го постигне.

Отдалечеността на обекта на желанието го прави възвишен. В „Каменният гост“ обаче, както и в много други версии на историята за Дон Жуан, възвишеното напуска своята дистанция спрямо субекта. То има съвсем конкретен образ – статуята на командора. Именно статуята, защото срещата на Дон Жуан не е с призрака на командора, а със статуята му.

¹ Писмо до В. Ф. Вяземска от 28.04.1830 г. – Вж.: ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 9. Письма: <https://rvb.ru/pushkin> (прев. мой, М. Ф.).

² Вж.: ДИМИТРОВ, Л. *Четвероевангелие от Пушкин. Опит за изучение на драматургичния цикъл „Малки трагедии“*. София: Факулт, 1999.

³ ПУШКИН, А. С. *Каменный гость*. – В: [library.ru: https://ilibrary.ru/text/468/p.1/index.htm](https://ilibrary.ru/text/468/p.1/index.htm) (прев. мой, М. Ф.).

⁴ Вж.: КАНТ И. *Критика на способността за съждение*. София: БАН, 1993.

Тъй като е скулптурно изображение, командорът има отношение не към отвъдния свят, а към тукашния. Той е наличен, масивен. Пушкин настоява, че статуята не е просто „фигура на...“, а има самостоятелна стойност. Пиесата се нарича „Каменният гост“. Слугата на Дон Жуан Лепорело се обръща към командора с думите: „Преславна, прекрасна статуя!“. „Статуята кимва с глава в знак на съгласие“, „Влиза статуята на командора“ – гласят авторските ремарки. „O statua gentilissima / Del gran'Commendatore...“ – четем в епиграфа⁵. В края на трагедията, когато съпруга на Доня Анна проговаря, авторът го нарича не „Командор“, а „Статуя“.

Тъй като се свързва по-скоро с възвишеното, чиито характеристики не са образът и формата, статуята на командора (за разлика от самия него) е съвсем бегло описана. Набляга се преди всичко на огромния размер на фигурата, на силата ѝ и на страха, който внушава у Дон Жуан и у слугата му Лепорело. Статуята е наречена „исполин“, казва се, че притежава рамена на Херкулес, „О, тежко е / стискането на неговата каменна десница“ – произнася умиращия Дон Жуан. „Страхувам се“ – признава Лепорело, когато кани статуята на среща с прелъстителю и с Дона Анна. „Да вървим“ – заповядва Дон Жуан, притеснен, че фигурата поклаща глава в знак на съгласие⁶.

Ако следваме каноничната интерпретация на Киркегор, който разглежда Дон Жуан като осъществяване на естетическото, то напускането на дистанцията на обекта на желанието спрямо желаещия субект, представено чрез удовлетворяването на поканата на Дон Жуан от страна на командора, бележи досега на естетическото с възвишеното⁷. В Кантовия сценарий такъв досег е проблематичен (именно затова „Критика на способността за съжедние“ е разцепена между красивото и възвишеното). Оттук и смъртта на Дон Жуан в момента на ръкостискането с командора е обяснима. Естетическото се поздравява с възвишеното не за да се срещне с него, а за да се разделят.

Това е така при положение, че Пушкиновият Дон Жуан е естетическото. Ала той по-скоро е перверзен, защото не се интересува от чувствената наслада, а от преминаването на забраните с тайната надежда, че наказанието ще го отмени. Тоест, той все пак е невротик, защото в тази надежда се оглежда очакването за любовно помилване от страна на бащата. Когато блуждаенето на желанието, кръжащо между предизвикателството към забраните и очакването, че ще избегнеш възмездието за това, се срещне със своето осъществяване, с целта си, т. е. със своя обект, тогава не само то, но и онзи, който го изразява, желаещият субект, изчезва.

⁵ ПУШКИН, А. С. *Каменный гость*. – Цит. изд. (прев. мой, М. Ф.).

⁶ Пак там (прев. мой, М. Ф.).

⁷ Вж.: КИРКЕГОР, С. Или-или. – В: КИРКЕГОР, С. *Съчинения*. Т. 2. София: Захарий Стоянов, 2008.

В последните години на живота си Пушкин е силно загрижен за въздействието на изкуството върху живота. В „Медният конник“ – поема, писана три години след „Каменният гост“, през 1833 г. – статуята на Петър Първи преследва лудия Евгений из Петербург. В стихотворението „Аз паметник издигнах си неръкотворен“, създадено шест години след пиесата, през 1836 г., лирическият говорител се надява „неръкотворният паметник“, който си е създал, да го избави от тлението. В „Каменният гост“ статуята идва, за да накаже безразсъдния Дон Жуан.

Късният Пушкин е свързвал изкуството не с красотата и съзерцанието, а с възвишеното – със страха, силата и справедливостта. Той си го е представял като по-мощно от живота, способно да напуска своята отделеност от него и директно да се намесва в протичането му. Както за Бланшо, за Пушкин изкуството е идентично с опита за смъртта, но авторът на „Медният конник“ е искал да придаде на изкуството насилствената намеса на смъртта в съществуването ни⁸. Вероятно той е бил отчаян човек, който не е виждал опорите в живота.

Дон Жуан престава да бъде измамник и прелъстител не когато признава пред Доня Анна, че е влюбен за първи път, а когато разбира, че статуята няма да отдръпне от него каменната си десница. „Аз умирам – свършено е...“ – това са думи на един вече трагичен герой, който става такъв, когато осъзнава случващото се с него⁹. Трагичният подход към Дон Жуан е отклонение на Пушкин от начините, според които се описва персонажът. Жанрът, в който се представя той, е преди всичко комедията, както е у Тирсо де Молина и Молиер.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЛАНШО, М. *Литературното пространство*. Прев. В. Антонова. София: ЛИК, 2000.

ДИМИТРОВ, Л. *Четвероевангелие от Пушкин. Опит за изучение на драматургичния цикъл „Малки трагедии“*. София: Факел, 1997.

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. София: БАН, 1993.

КИРКЕГОР, С. Или-или. – В: КИРКЕГОР, С. *Съчинения*. Т. 2. Прев. Ст. Начев. София: Захарий Стоянов, 2008.

ПУШКИН, А. С. Каменный гость. – В: *library.ru*: <https://ilibrary.ru/text/468/p.1/index.htm> [прегл. 24.10.2021].

ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 9. Письма. Москва: ГИХЛ, 1962: <https://rvb.ru/pushkin/tocvol9.htm> [прегл. 24.10.2021].

⁸ Вж.: БЛАНШО, М. *Литературното пространство*. София: ЛИК, 2000.

⁹ ПУШКИН, А. С. *Каменный гость*. – Цит. изд. (прев. мой, М. Ф.).

REFERENCES

- BLANCHOT, M. & V. ANTONOVA (trans.). *Literaturnoto prostranstvo* [L'espace littéraire]. Sofia: LIK [publ.], 2000.
- DIMITROV, L. *Chetveroevangelie ot Pushkin. Opit za izuchenie na dramaturgichniya tsikal „Malki tragedii“* [Four Gospels by Pushkin: An Essay on the dramatic cycle of the *Small Tragedies*]. Sofia: Fakel [publ.], 1997.
- KANT, I. & T. TORBOV (trans.). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie* [Kritik der Urteilskraft]. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1993.
- KIERKEGAARD, S. & S. NACHEV (trans.). Ili-ili [Enten-Eller]. In: *Sachineniya*. T. 2. [Writings. Vol. 2]. Sofia: Zahariy Stoyanov [publ.], 2008.
- PUSHKIN, A. S. Kamenny gost'. In: *library.ru*: <https://ilibrary.ru/text/468/p.1/index.htm> [seen 24.10.2021].
- PUSHKIN, A. S. *Sobraniye sochineniy v desyati tomakh*. T. 9. *Pis'ma* [Collected works in ten volumes. Vol. 9. Letters]. Moscow: GIHL, 1962: <https://rvb.ru/pushkin/tocvol9.htm> [seen 24.10.2021].

DON JUAN AND THE SUBLIME

Abstract. The article examines the problem of the sublime in Pushkin's 'little tragedy' "The Stone Guest". The late Pushkin associates art not with beauty and contemplation, but with the sublime – with fear, power and justice. He imagines it as more powerful than life, able to abandon its separateness from life, and directly intervene in its course.
Keywords: sublime, statue, art

Maurice Fadel, Assoc. Prof.

ORDID iD: 0000-0003-3652-487X

New Bulgarian University,

21 Montevideo Blvd., 1618, Sofia, Bulgaria

E-mail: mfadel@nbu.bg

Невена Панова, доц. д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ВЪЗВИШЕНИ ЛИ СА АНТИЧНИТЕ „КАНОНИ“?

Резюме. В статията са разгледани няколко свидетелства от Платон (от диалозите „Законо“, „Протагор“ и „Федър“), както и няколко знакови стиха от елегическия поет Теогнид, които допринасят за очертаването на отделни характеристики на ранното канонизиращо мислене в полето на литературата. Наблюдава се приоритизиране на поезията пред прозата, като по-високо са оценени, независимо дали от позицията на философа, влизащ в ролята на литературен критик, или на самия автор поет, творби-примери за предаване на образец за добродетел. По-често тези творби са древни, но не е невъзможно подобен статус да се отнесе и от съвременни на коментирация произведения, включително авторски. До Аристотел все още липсва същинска рефлексия върху художествените характеристики на високо оценените литературни жанрове / отделни поети, доколкото акцент се поставя както върху образователната роля на коментирания поетически примери, така и върху вариативността на рецептивните ситуации и на индивидуалните предпочитания и способности на реципиентите. Открива се обаче и определена отвореност и либералност на дискурса върху литературната продукция и рецепция, допускаща естетическата и етическа полза от възприемането на произведения от различни жанрове. Това, от друга страна, легитимира старогръцката литература, редом с подобни теоретични рефлексии в нейните рамки, за основателно призната за канонична в целостта си.

Ключови думи: старогръцка литература, Платон, Теогнид, канонизиране, поезия

Старогръцката литература, и като цяло античната, се възприема като неоспоримо канонична, а не толкова като основана на вътрешни канонизации. Самото канонизиране е сякаш жест отвън, следващ оценката на творбите при оригиналната им, първична рецепция, но и независим от нея. Ако се приеме такава изходна дефиниция, то същинските основи на канонизирането полагат каноните от периода на Елинизма, и то отнесено либерално до различни жанрове.

И все пак в случая ни интересува повече въпросът дали в рамките на самата старогръцка литература, независимо дали под формата на саморефлексия, или сред първите литературно-критически опити на философски гласове, има поставяне на ориентири за канон

ничните критерии, или поне загатване за такива. Оттук, разбира се, възниква и въпросът кога на една творба ѝ се приписва статус на образец и какво означава това при рецепцията ѝ в различна среда. Под „канон“ ще разбираме както конкретните примери за произведения, обявени (все още по-скоро индиректно и имплицитно) за канонични, така и по-общо самото нормиране в полето на литературата¹.

Ще започнем наблюденията си точно с философската литературнокритическа рефлексия от епохата на Класиката, през няколко примера от Платон. В своя последен диалог „Закони“ Платон представя на немалко места разговор и по естетически теми². Разбира се, това се случва все в кадъра на миметичния проблем – изкуството несъмнено е подражание, но доколкото и човешкият свят е подражание на идеалния, то в изкуството имаме едно ново отдалечаване от божествения образец, затова и вниманието към (създаването и) възприемането на произведенията на изкуството трябва да е усилено и да има своеобразен регулативен характер. Това важи още повече за дискусия, при която в центъра е именно правилното (философско) нормиране на живота в полиса, а заглавието на диалога не е случайно: в рамките на това съчинение очакваме да се предлагат и конкретни закони, норми, канони, без, разбира се дискусията да излиза от собствената си литературна диалогична рамка. Такъв – и нормиращ, и живо диалогичен – е и контекстът на откъса от Втората книга, който ще коментираме като опит за литературна канонизация.

Разговорът в „Закони“ се провежда на Крит. Тримата събеседници (анонимният атинянин – очаквано водещ на разговора, критянинът Клиний и спартанецът Мегил) обсъждат възможни практики на законодателите да следят удоволствията (и страданията) на гражданите.

¹ За подобна „двойна употреба“, но оформила се през XIX и XX век, говори и Богдан Богданов, като я обяснява и с понятийната „обща основа“ (БОГДАНОВ, Б. Канон и култура. – В: БОГДАНОВ, Б. *Минало и съвременност. Научни есета*. София: НБУ, 2010, с. 260), като преди това определя канона като „многозначен термин“, изразяващ една „тенденция към налагане на свързваща многообразието норма“ (пак там, с. 259). Според нас такова широко разбиране за канона е обосновано и по отношение на нормиращите процеси в старогръцката литература, особено до епохата на Класиката, когато същинската идея за канон още не е оформена.

² По темата съм работила и преди, вж. напр.: ПАНОВА, Н. Платон като литературен критик в „Закони“. – В: *Societas Classica. Култури и религии на Балканите, в Средиземноморието и Изтока*, V. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2011, с. 183–196. В настоящия текст се опитвам обаче накратко да очертая именно като ранни опити за литературно канонизиране разглежданите свидетелства, провокирана от поканата за участие във форума „Кино, канон, готика“ в чест на доц. Огнян Ковачев.

Вече е отхвърлена като добра практиката в областта на изкуствата, и особено на поезията, да се преподава онова, което „радва“ самия творец.³ Както става ясно нататък, това не се спазва навсякъде, но добър пример все пак има – Египет, където още от „едно време“ се препоръчват – за младежите, в образователна перспектива, – красивите танцови фигури и красивите мелодии. Благодарение на „изключителна законодателна и политическа дейност (...) е било възможно да бъдат превърнати в закон и закрепени онези мелодии, които по природа представят правилното“ (656d–657a).⁴ Следва уточнението, че това може да е дело само на божество или на божествен човек, в египетския случай – тези мелодии се приемат за „творения на Изида“. Препоръчва се още и ако някой човек открие подобна правилност, да превръща такива творби „в закон и правило“, и да не укорява „в архаичност“ „свещеното хорово изкуство“, което не може да бъде унищожено от „нова музика“ (657b). Можем да кажем, че описаното в Египет е вид поддържане на един „хиперканон, който става белег за единството на тази култура“, ако си послужим по-свободно с това определение на Богданов.⁵

В разговора от „Законали“ скоро се преминава към ситуацията в Гърция, за да се потърси възможност за своеобразно регулиране в същата област и там. Атинянинът предлага отговорът да не се дава бързо, а чрез поредица от диерези и посредством пример (Зак. 658a). Примерът е със състезание, което би било всъщност антиканонично, защото няма да е определено „нито като гимнастическо, нито като музическо или конно“ (Зак. 658a), а в него би могъл да участва всеки, а целта е само да се достави удоволствие и радост на зрителите (Зак. 658b). В очертаването на хипотетичната агонална ситуация все пак се предлага стесняване на тази пълна творческа и изпълнителска свобода, като конкретните примери, които водещият на разговора предлага са все литературни, обаче отново обхващат реално всички поетически жанрове:

Все пак е вероятно някой като Омир да представя епическа поезия, друг – песен под съпровод на китара, трети пък – някаква трагедия, а четвърти – комедия, като не е чудно дори ако някой, показал фокуси, да се смята в най-висока степен за победител; и като излязат тези и

³ ПЛАТОН. *Законали*, 656с. Прев. от старогр. Н. Панова (кн. I–IV, VI, VII), Г. Гочев (кн. V, VIII–XII). София: Сонм, 2006. Тук и нататък препратките към антични текстове са през стандартната им номерация (а не със страница), посочена и в съответните използвани преводни издания.

⁴ Както става ясно от контекста на разговора, под „красиви“ се има предвид и „добри“, бихме казали дори, че тук имплицитно присъства идеята за калокатагия, макар и отнесена до творбите, а не (само) до творците.

⁵ БОГДАНОВ, Б. Цит. съч., с. 261.

други безчислени състезатели, можем ли да кажем кой справедливо ще е победител? (Зак. 658b–c)

Прекият събеседник, Клиний в този момент, не може да даде отговор и с нов въпрос реално защитава необходимостта от същинска, жива перформация, за да може да се даде оценка: „кой би могъл да ти даде отговор, все едно го знае, преди сам да е чул и изслушал всичките тези участници?“ (Зак. 658c). Диалогичната ситуация не позволява да се разиграе такова състезание в момента на срещата между събеседниците, докато участниците в разговора, се разхождат извън града, от Кносос към пещерата на Зевс, както е уточнено още в началото на Първа книга (Зак. 625b). Затова говорителят от Атина продължава хипотетично да описва надпреварата:

Значи, ако съвсем малките деца оценяват, биха оценили най-високо онзи, който показва фокуси... А ако това са по-големите деца, те биха избрали този с комедиите, докато онзи с трагедията – образованите жени, както и младите момчета, а може би и голяма част от множеството... Колкото до рапсода, изпълняващ красиво „Илиада“ и „Одисея“ или нещо от Хезиодовите стихове, за него вероятно ние, по-възрастните, след като го изслушаме с най-голямо удоволствие, бихме казали, че побеждава убедително. (Зак. 658c–d)

Този отговор е колкото ясен, толкова и някак изненадващ с обвързането на възрастта и пола на зрителите с техните предпочитания. Търси се обаче един победител, и той трябва да бъде „правилно“ оценен. Отговорът идва скоро:

Необходимо е, то е ясно, аз, а и вие, да кажем, че е правилно да побеждават оценените като победители от нашите връстници: защото изглежда, че нашият начин на мислене превъзхожда този на днешните хора във всички държави и във всяко отношение. (Зак. 658d–e)

Дискусията постепенно се движи към затваряне на темата, обаче през още разсъждения за добродетелта. Атинянинът признава, че и той е склонен да признае, че „музическото изкуство трябва да се оценява по удоволствието“, но няколко пъти се повтаря, че не случайни хора следва да са оценителите, а най-добродетелните и най-образованите, защото именно тях ги радва музата, която е „най-прекрасна“. Изказва се още препоръката и съдията да се отличава по добродетел, а не да се води по оценката на публиката, което се отнася и до творците, които също не трябва да се съобразяват с вкуса на публиката в целостта ѝ.

Бихме могли да обобщим, че в този „жанров“ откъс от „Закони“ се открива действително принцип или критерий за едно своеобразно канонизиране, макар и без да се коментират директно конкретни художествени характеристики на творбите (в случая: на целия епически жанр, оценен

най-високо), които да са определени като правилни, или канонични. Но този първичен канон, заради високия образователен и етически статус на оценителя, определено е възвишен. В случая виждаме дори по-скоро не толкова конституирането на самия канон (в момента на перформацията), колкото конституирането на канонизиращия субект. Освен това, бихме могли да определим този имплицитен Платонов канон и като локален – едни са каноничните творби в Египет, други – в Гърция.

Преминаваме към следващ пример, от по-ранен Платонов диалог, който обаче съдържателно като че ли следва канонизиращата процедура, предложена в „Закони“. В „Протагор“ се натъкваме на споменаване на „добрите поети“, без да се уточняват имената им, и това е по-скоро формулна, отколкото чисто контекстуална употреба, която в случая отново е положена в образователна тематична рамка. Става дума за кратък откъс от монолог на софиста Протагор, опонент на Сократ в този диалог, но намесването на поетите приемаме именно като формулна препратка и като свидетелство за културна практика (ранното образование), а не като собствен аргумент на говорещия, който лесно може да бъде оспорен или иронизиран от водещия разговора Сократ:

Учителите полагат грижи по своите предмети и когато детето се научи да пише и може да разбира писаната реч, както по-рано изговаряните думи, учителят по писане и четене му предлага заедно с останалите деца, насядали по чиновете, да чете стиховете на добрите поети и го кара да учи наизуст тези, в които има много поучения, много разкази с похвали и прослава за добрите мъже от едно време, за да ги подражава ревностно и да се старае да стане като тях.⁶

Основна тема в диалога е добродетелта и по-точно въпросът дали тя е (софистически) преподаваема – да, отговаря Протагор, а възраженията на Сократ започват от критиката, че дискусиата се развива без предложена дефиниция за добродетел. Ако обаче в този кратък откъс потърсим канонизиращ момент, то бихме могли да кажем, че „стиховете на добрите поети“ се явяват класически учебен материал. И ако в определението на самите поети може да се открие и естетически критерий – те са добри творци, акцентът е поставен все пак върху съдържателната страна на творбите – те разказват да добри (добродетелни и прославили се) мъже от миналото⁷, на чийто пример, макар и представен през художествено подражание от втора степен, може също да се подражава успешно от страна на (добрите) ученици.

⁶ ПЛАТОН, Протагор, 325e–326b. Прев. Б. Богданов. – В: ПЛАТОН. *Диалози*. Том I. София: Наука и изкуство, 1979.

⁷ На първо място това съдържание препраща към епоса, оценен най-високо в разгледания вече откъс от „Закони“, но е възможно отворено да става дума и за лирически поети, и елегически, и мелически.

Сходно, но само частично, споменаване на добри поети откриване във „Федър“, този път поименно. След прочетената от Сократовия събеседник Федър реч на Лизий за предимствата на нелюбения Сократ, първо, иронично твърди, че е в „Дионисов екстаз“⁸. После започва да отправя отделни критики към чутото слово, но Федър упорства, че към Лизиевото слово не може да се добави нищо (Фед. 235a–b). Тогава Сократ, също упорит, казва, че не може да се съгласи, защото би бил опроверган от „отколешни мъдри мъже и жени, говорили и писали по тоя въпрос“ (Фед. 235b). Федър очаква подробности, и именно тогава Сократ посочва няколко имена:

Направо да ти кажа в момента няма да мога. Но ясно е, че съм слушал от някого – било от прекрасната Сафо може би, било от мъдрия Анакреонт, било от някои писатели. (Фед. 235c)⁹

Както беше посочено, в този сегмент от диалога Сократ говори и иронично, но все пак тук откриваме още някои елементи на Платоновото канонизиране: като към авторитети (в случая – по темата за любовта) се препраща първо към „древни“ автори, които са мъдри, и това тук е основна стъпка на канонизиране, но без препращане към определен жанр. Двата споменати поети са представители на мелическата лирика, известни именно с творби по тази тема, но се споменават и писателите – авторите на проза; има го и допълнителното разширяване на канона – той включва и мъжки, и женски гласове; отново няма чисто художествени критерии, освен славата на древната поезия (а прозата е добавена реторически, за усилване на Сократовата теза за възможни добавки / оспорвания към Лизиевата аргументация).

Ще завършим тези наблюдения с едно саморефлексивно свидетелство, принадлежащо към лириката, в което също би могло да се открият следи от „възвишеност“ на собствените канонични творби. Елегическият поет Теогнид (VI–V в.) е – отново индиректно – похвален и от Платон в „Закони“ (630a; c), и то във връзка с темата за добродетелта, водеща, както видяхме, и при канонизиращите бележки на самия Платон. В случая Теогнид е посочен като добър пример за поет, който цени добродетелта (по-конкретно: верността в период на междуособици), в рамките на началната за диалога дискусия за основните принципи, от които следва да се води законодателят, а резултатът от тази дискусия води

⁸ ПЛАТОН. *Федър*, 234e. Прев. Б. Богданов. София: Планета 3 (второ поправено издание), 2007.

⁹ Скоро Сократ произнася първото си слово (237a и сл.), с което цели да изкаже по-добре Лизиевата теза, но по-нататък в диалога (244a и сл.) следва второто му слово, един от най-знаменитите пасажии у Платон, с което позицията на Лизий се опровергава, а любовта като една от божествените лудости се защитава.

до поддържането на една цялостна добродетел като основополагаща за законодателството, което не трябва да тръгва от мисълта за войната, а точно обратното: „онзи, който мисли за щастието на държавата, (...) не би се наричал никога с право държавник, нито би бил добросъвестен законодател, освен ако не създава по-скоро законите за войната заради мира, отколкото свързаното с мира – в името на военните дела“ (Зак. 628d–e).

Самият Теогнид нерядко се споменава като първия, който се опитва директно да защити авторството си. Почти в самото начало на т.нар. Теогнидов корпус¹⁰ откриваме следните стихове:

*Кирне, на моята мъдрост печат сполучих да сложа –
няма чрез тези слова никой от мен да краде,
нито в добрата ми песен да вмъкне нещо презряно.
Всеки ще каже: „Това думи са на Теогнид
Мегарски, много прочут навред сред всичките хора“.¹¹*

Виждаме, че става дума не просто за защита на авторството, но и за своеобразно „автоканонизиране“, въпреки че тези няколко стиха са особено проблемни. Какво точно представлява „печатът“¹² Сериозна ли е надеждата на поета, че ще опази стиховете си, след като разчита и на широкото им разпространение, или може да се открие и ирония тук? И все пак, след като се намеква за по-широко разпространение на Теогнидовите елегии, в това следва да разчетем и една първична опора във фиксираността на (подпечатания) текст и една ранна представа за устойчивост на канона. Но действително най-любопитна в случая е оценката за творбите, буквално назовани „благородни“.

В заключение бихме искали да се обърнем към една теза на Огнян Ковачев, според която: „Ако за формирането на библейския канон институционалното начало е определящо, то за литературния изглежда, че още в античността решаваща дума има „индивидуалният талант““¹³.

¹⁰ Под името на Теогнид са запазени около 1400 стиха – изключително голям обем за старогръцки лирически поет от Архаиката, но не всички приписвани му стихове са със сигурност авторски. Това отваря една възможна дискусия за ролята на Теогнид именно като автор, канонизиращ образците на елегията, която тук няма да бъде по-пространно разгърната, но споменаването ѝ е важно.

¹¹ ТЕОГНИД. Елегии, 19–23. Книга първа, 1–52. Прев. С. Стефанов. – В: *Проект Тезей*: <https://theseus.proclassics.org/directory/390>.

¹² Може би това е често повтаряното и нататък обръщение към младия адресат, на когото лирическият говорител / самият поет предава аристократични ценности, макар подобна техника да е обречена на лесно имитиране?

¹³ КОВАЧЕВ, О. По стъпките на адаптацията към хетеротопиите на литературния канон. – В: *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2020, с. 83.

Приемаме такова твърдение, но то може да бъде разширено и в посоката, заявена от коментираните свидетелства: определяща – поне в допълнение към таланта, синонимен на / изразен през висотата на боговдъхновеността, определяща е и индивидуалната добродетел – както на водещите литературни говорители / персонажи в един или друг жанр, така и на самия автор, най-често поет. Нататък Ковачев казва още:

От Хораций и Квинтилиан до Елиът и Харолд Блум се повтаря възгледът, че младият поет най-добре се учи като подражава на най-добрите измежду своите – за предпочитане мъртви – предшественици. Но такова обучение не бива да се свежда до страхопочитателно и безлично имитиране на образцовия автор.¹⁴

В класическата старогръцка традиция, която скицирахме, предхождаща както Хораций и Квинтилиан, така и дори Аристотеловата „Поетика“ и приноса на елинистическите филолози, също се открива почти безспорно оценностяването на подражанието на „добрите поети“ (от миналото), от страна и на следващи поети, но и на реципиентите (на моделите, изложени в творбите им). Открива се обаче и едно постоянно „притеснение“, или „уговаряне“ за това как да се случва рецепцията (в специфичната си писмено-устна форма) на поезията (същинската/каноничната литература), така че да не се стига до подражанието до имитации и/или адаптации, които да снижават възвишеността на приетите за образцови, от общността / наложени от регулиращите – най-добре философски – гласове, произведения.

И въпреки сравнително „строгото“ препращане към и дори за възвишено канонични на определени жанрови корпуси, като епическия, според разгледаните извори, все пак гръцкото мислене за литературата е и отворено и допуска, поне индивидуално, високо оценяване на разнообразни творби, най-често и въз основа на добра и красива перформация, или виждаме поне контурите на една предстояща вариативна (канонична) мярка, или по друмите на Богданов, към които препращаме отново малко по-свободно: „Тази мярка бързо се превежда на езика на естетиката като зачитане на каноничността, но и на изразителната вариация, позволяваща създаването на уникалности. Гаранцията е двойна – и за връзка с образец и значи с минало, и за постигане на настоящето на един вид оригиналност“¹⁵. Подобна позиция, според

¹⁴ Пак там, с. 83–84.

¹⁵ БОГДАНОВ, Б. Цит. съч., с. 264–265. В случая Богданов коментира по-конкретно възхвалата на Атина в тезисната похвална реч (за загиналите войни, но и за самата Атина) на Перикъл, предадена/реконструирана от Тукидид в „История на Пелопонеската война“, II, 35–45, но смятаме, че казаното може да се отнесе до действителната културна атмосфера в Класическа

нас, репрезентира както своеобразната консервативност на ранното канонично мислене, така и допуска приемането на разнообразни литературни жанрове и прояви, което, от своя страна, прави възможно и канонизирането на цялата антична литература, и функционирането на нейния моделен и моделиращ характер.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БОГДАНОВ, Б. Канон и култура. – В: БОГДАНОВ, Б. *Минало и съвременност. Научни есета*. София: Нов български университет, 2010, с. 259–266.

КОВАЧЕВ, О. По стъпките на адаптацията към хетеротопиите на литературния канон. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, Vol. 6, No. 1 (2020), с. 76–86.

ПАНОВА, Н. Платон като литературен критик в „Закони“. – В: *Societas Classica. Култури и религии на Балканите, в Средиземноморието и Изтока*, V. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2011, с. 183–196.

ПЛАТОН. *Закони*. Прев. от старогр. Н. Панова (кн. I–IV, VI, VII), Г. Гочев (кн. V, VIII–XII). София: Сонм, 2006.

ПЛАТОН. Протагор. Прев. Г. Михайлов. – В: Платон. *Диалози*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1979, с. 349–415.

ПЛАТОН. *Федър*. Прев. Б. Богданов. София: Планета 3, 2007.

ТЕОГНИД. Елегии. Книга първа, 1–52. Прев. С. Стефанов. – В: *Проект Тезей*: <https://theseus.proclassics.org/directory/390> [прегл. 01.09.2022].

REFERENCES

PLATO. *Zakoni* [Laws]. Sofia: Sonm [publ.], 2006.

PLATON. Protagoras. Trans. G. Mihaylov. In: PLATON & G. MIHAYLOV (TRANS.). *Dialozi* [Dialogues]. Vol. 1. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1979, pp. 349–415.

PLATON & B. BOGDANOV (trans.). *Phaedrus*. Sofia: Planeta 3 [publ.], 2007.

TEOGNIS & B. BOGDANOV (trans.). Elegies. Book I, 1–52. In: *Proekt Tezey* [Theseus Project]. Retr.: <https://theseus.proclassics.org/directory/390> [seen 01.09.2022].

BOGDANOV, B. Kanon i kultura [Canon and Culture]. In: BOGDANOV, B. *Minalo i savremennost. Nauchni eseta* [Past and Contemporaneity. Academic Essays]. Sofia: New Bulgarian University, 2010, pp. 259–266.

KOVACHEV, O. Po stapkite na adaptatsiyata kam heterotopiite na literaturniya kanon [In the Steps of Adaptation to the Heterotopias of the Literary Canon]. In: *Colloquia Comparativa Litterarum*, Vol. 6, No. 1 (2020), pp. 76–86.

PANOVA, N. Platon kato literaturnen kritik v „Zakoni“ [Plato as a Literary Critic in the “Laws”]. In: *Societas Classica*, V. Veliko Tarnovo: St. st. Kiril and Metodiy UP, 2011, pp. 183–196.

Атина, родила и литературнокритическата рефлексия на Платон.

ARE THE “CANONS” OF ANTIQUITY SUBLIME?

Abstract. The paper examines several testimonies from Plato (from the dialogues “Laws”, “Protagoras” and “Phaedrus”), as well as several key verses from Theognis, which contribute to delineating certain characteristics of early canonizing thought in the field of the literature. There is a prioritization of poetry over prose and works that are examples of transmitting a model of virtue are more highly valued, whether from the position of the philosopher taking on the role of a literary critic, or of the author himself. More often, these works are ancient, but it is not impossible for a similar status to be attributed to contemporary works of the commenter, including own works. Until Aristotle, there is still a lack of real reflection on the artistic characteristics of highly valued literary genres/individual poets, insofar as emphasis is put both on the educational role (towards achieving general virtue) of the commented poetic examples and on the variability of receptive situations and the individual preferences and abilities of the recipients. However, a certain openness and liberality of the discourse on literary production and reception is also found, allowing the aesthetic and ethical benefit of the perception of works from different genres. This legitimizes Ancient Greek literature, along with similar theoretical reflections within its framework, as rightly recognized as canonical in its entirety.
Keywords: Ancient Greek literature, Plato, Theognis, canonizing, poetry

Nevena Panova, Assoc. Prof., Dr.

Faculty of Classical and Modern Philology, Department of Classical Studies,
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6260-3857>

Web of Science Researcher ID: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/2263673>

E-mail: n.panova@uni-sofia.bg

Алтернативни канони и алтерация на канона

Михаил Неделчев, проф.
Нов български университет

СЪПРОТИВАТА НА КАНОНА СРЕЩУ АВАНГАРДИЗМИТЕ

Резюме. Текстът настоява, че „канонът не търпи авангардизмите“. С примери от българската, полската, украинската, австрийската и сръбската поезия се отстоява позицията, че и в най-представителните „класически“ антологии на съответните литератури авангардистките текстове обикновено са „изхвърлени“, някак се считат за нещо като „отклонения“ от нормата. Дават се и примери от такива значими пренебрегвани авангардистки творби. Литературноисторическата ситуация е почти една и съща, за която и да е литература да се отнася.

Ключови думи: авангард, канон, парнасизъм, разстреляно поколение, антология, литературно поле

Обикновено ние мислим по-скоро авангардизмите – късните модернизми след символизма и парнасизма в тяхната заедност – като съпротивляващи се на вече сложилите се литературен канон, като рушители или най-малко радикални преобразователи на утвърдените се традиции в едно национално развитие. Нека обаче обърнем перспективата: да мислим именно за канона като съпротивляващ се на авангардизмите.

И така – няколко тезиса:

- **КАНОНЪТ НЕ ТЪРПИ АВАНГАРДИЗМИТЕ.**
- **КАНОНЪТ – НАВСЯКЪДЕ, ВЪВ ВСИЧКИ НАЦИОНАЛНИ ЛИТЕРАТУРИ – НЕ ВКЛЮЧВА В СЕБЕ СИ ЦЯЛОСТНО И ПОСЛЕДОВАТЕЛНО – АВАНГАРДИЗМИТЕ.**
- **КАНОНЪТ НЕ ОБИЧА РАДИКАЛНОТО, ДРАСТИЧНОТО, ПЛАШЕЩОТО.**

Но и авангардизмите се държат неприлично с канона. Те го презират, не желаят да са в него; понякога искат да имат свой канон. От друга страна, в своята пародийна стихийност, в своята нападателна деструктивност, авангардизмите се насочват най-често към предходните литературни явления в националната литература, към характерното и специфичното за предишните литературни школи, към стилите насоки и тематични доминанти в литературната култура на предхождащите ги групи, кръгове и силни индивидуални осъществявания. Тоест авангардизмите се оказват противопоставно силно обвързани със, зависими от предшествуващото ги в литературата. Така,

след експресионизма, като се започне именно от експресионизма, всички идващи твърде бързо едно след друго литературни течения са полемично-пародийно обърнати към символизмите и парнасиизмите – те са най-потърпевшите. Имаме едно силно усещане за взрив в литературния процес, за хиатус, за разрыв. Но – независимо от това – взаимовръзката остава, без да можем да говорим за истинска и още по-малко за любовна „приемственост“.

А в повечето национални литератури канонът на поезията е вече направен около разлома на Първата световна война; той е изготвен, готов, стабилизиран. Така например двете класически български поетически антологии (ако ги вземем като най-същностни изразители на канона) – на Подвързачов–Дебелянов и на Гео Милев – включват в широта образците на символизмите и предзадават канона. Оттук нататък, в следващите антологии – тези на Христо Цанков-Дерижан, на Петър Динев и на Камен Зидаров, до съвремените антологии на Петър Алипиев, Симеон Янев и Сабина Беляева, Светлозар Игов, Борис Христов – канонът трудно и внимателно се попълва, антологистите строят при подбора си от авангардизмите. Нещо повече, антологистите сякаш очакват беслъците на авангардизмите да се уталожат. Те прескачат много значими факти и явления от 20-те–30-те години, очакват участвалите в създаването на авангардистко творчество да се върнат към един спокоен, класически изказ и тогава да ги представят – което и се случва след 1939 година. (Примери от българската поезия: пренебрегването на крайно радикалните лирически изяви – *par excellence* сюрреалистични – на Яна Язова от трите ѝ дебютни книги и благожелателното възприемане в посока на канона на едно вече стилово неутрално и твърде семпло късно стихотворство от началото на 40-те; невъзможността драстичните силни експресионистични и сюрреалистични текстове като „Ода за моята многолика любовница“ и „Сватбено пътешествие“ на един голям поет като Николай Марангозов да бъдат подбирани – за сметка на „класичните“ му текстове от рода на късата поема „Легенда за село Късовци“ и стихотворния цикъл „Великден в Араповския манастир“; да не говорим за абсолютното пренебрежение, с което канонизаторите от/със различни школовки се отнасят към такава значима сюрреалистична работа като поемата „Бурени“ на проф. Александър Балабанов, обявявайки я за несистемна, хаотична глупост.)

Но имат ли някакъв шанс да бъдат истински стабилно интегрирани в един национален лирически канон (както би се изразил Димитър Камбуров) радикални авангардистки образци като текстовете от следната напълно произволно съставена поредица: творбите на Андре Брьотон и Филип Супо от типа на „Магнитни полета“ и „13-то стъпало докосна небесната твърд“, направени по принципите на автоматичното писане във френската литература; крайните реализации в суматристички

дух, възвестени с прочутия манифестен текст на Милош Църнянски – отговор за запитването на проф. Богдан Попович (съставителят на класическата антология на новата сръбска поезия) „Що е то суматризм?“ – в сръбската литература, или пак неговият „Берберин кнеза Милоша, из мемоара Никифора Нинковича“ с ето това заявление: „Србли дивли били и свирепи като тигри и лафови“; но и ритмизираната нонсенсова проза на Даниил Хармс, както например поемата „Ладомир“ на Велимир Хлебников („Където каже «Аз» Земята, / Яндзъ ще я допълни с «оби» . / А Мисисипи само с «чам», / пък Дунавът ще каже «свят», / за да завърши Ганг с «О, да.») и пак неговата „Зангези“; да прибавим и даващия бита в един консервиран музеен бит (формула на Светлана Казакова) роман „Бамбочада“ на Николай Заболоцки – всички тези заглавия в литературата на руския авангард. Или непобиращото се в никаква полска традиция образотворчество на Болеслав Лешмян, пресъздадено виртуозно от тандема Войчех Галонзка – Петър Първанов („Сънуват често, че в пламъци хищни / Отдават своята телесна грациозност, / И че проклинат сладката пристойност / Невкусила ласки сред нощите скришни“); стихотворни текстове от типа „Na mukah“ и „Planetarijom“ („I videl sem v megli, / v megli sem videl: / Zerinski grof kroz meglu / kak slepec gre v Ves“) на хърватина Мирослав Кърлежа; стряскащите строфи на австриеца Франц Верфел: „Негова е силата, звездното войнство, / Той държи света като орех в дланта си“, или: „Всичко от нас произлязло, в други пространства отива. / Даря ли ти своята обич, така и света ще обикна!“; епатажите на украинския авангардист от Разстреляното поколение Михаил Семанко – ето цитат от „Много искрено стихотворенийце“: „Защо изобщо дойдох в този Киев? / Градът е доста скучен / пролетно време смърдят акации / гадно е да се ходи по улиците / и не знаеш дали си попаднал в парка / или в някое село наред селяци“); късите любовни поеми на чеха Витислав Незвал „Акациева нощ“, „Жената в множествено число“ („Тялото на любимата е от силно колосано платно / вървят, вървят с омайното биле на омайните си походки“), „Песен на песните“ („Твоите очи - два случайни изстрела“)... И пр., и пр.

Интуициите ни мощно настояват, че подобни текстове обикновено нямат никакъв шанс да бъдат канонизирани, че тяхното място може да бъде в специализирани антологии и сборници, представящи авангардите, но не и да бъдат представени редом с „нормалните“, с творбите на класическия изказ. Радикалният авангардистки текст едва ли може да претендира за свое място в канона. Да припомним формулировки от встъплението към книгата „Явори и клони“ на Димитър Камбуров:

Това, че новоприетата творба пренарежда целия канон, не изключва задължителното ѝ приспособяване. Всяка каноническа творба пред-

ставява синекдоха на целия канон. Така каноничната творба предписва интерпретацията си чрез своята ре-актуализация на канона. По същество интертекстуалността може да се разпознае като инфроструктурата на канона. Творбата, мислена в нейната каноничност – в нейната интертекстуалност – се възправя едновременно и срещу „историческото“, срещу „новото“ си четене.¹

Проблемът е, че дори и когато подхващат мотиви от традиционните текстове (включително и пародийно), авангардистките текстове се подчиняват на друга логика за изграждане на текста. При тях не се преследва идеалът на хармонично създаденото, на парнасистката „лепа песма“, те се намират сякаш в друго литературно поле. Доколкото я има, при тяхната аксиологическа система – напротив – по-скоро се търси епатажът, предизвикателството, радикалното противопоставяне, което надхвърля праговете на естественото напрежение между два съседни (по време на явяването си) стила и литературни направления. Тук се преследва разломът. Изглежда, и техният хабитус, и тяхното *illusio* (според терминологията на Пиер Бурдийо) са просто от друга игра, така че те едва ли могат да се впишат, дори и да искат. Неслучайно най-представителният манифестен текст на Ямболските авангардисти (написан от Кирил Кръстев) е за основаването на Дружеството за борба срещу поетите (нито повече, нито по-малко). И това е основополагащо теоретическо положение: в предговора си към известното съчинение „Теория на авангарда“ на Петер Бергер немският учен Шулте-Сасе говори за разрушителната работа, за подривността на авангардизмите спрямо самата литература като институция (цит. по изследването на Галина Георгиева „Авангард и соцреализъм“²). Или – както пиша в моята работа „За българските смисли на определенията авангард и авангардизъм в литературната култура (Българският поетически авангард сред многогласието на авангардите)“, включена в книгата ми „Как работи литературната история?“, том първи „Литературноисторически обзорни сюжети“: „Към отделните художествени факти на авангардите и авангардисткото (а и към тях като цяло) не трябва и не може да се прилагат традиционните ценностни критерии, защото те по принцип работят разрушително и несистемно, вършат радикални деструкции. Т. е., трябва да се четат с друга оптика, да се отчита по-скоро тяхната радикалност, а на съотнесеност към антологическите образци и към свръхканонизираните творби на националната художествена култура.“³

¹ КАМБУРОВ, Д. *Явори и клони*. София: Фигура, 2003, с. 18.

² Вж.: ГЕОРГИЕВА, Г. *Авангард и соцреализъм. Проблемът за лириката в Русия през периода 1917–1934*. Варна: Силуети, 2012, с. 32–33.

³ НЕДЕЛЧЕВ, М. *Как работи литературната история?* Т. 1.

И все пак сговорянето трябва да бъде направено, разломите, хиатусите, разливите и взривовите трябва да бъдат преодолявани – отново и отново. Дори и когато констатираме, че умората от авангардното сравнително бързо настъпва, самите творци-авангардисти някак скоро възприемат класичността и равновесността. Но най-често и след това „прескачане“ на авангардното в литературноисторически план, следите все пак остават, често са видими (примери от българската поезия: Ламар и Славчо Красински).

В известната си студия „Канонът на българската литература“ (сп. „Пролом“, 1922 г.) проф. Михаил Арнаудов дава в началото следното свое определение: „Канонът употребявам тук в смисъла на принципи, на правила и програми, на ръководни идеи, както ги има всяка школа в изкуството, а в по-тесния и по-специалния смисъл на ония избрани ценности, на ония творчески личности и значителни произведения, които намират общо признание в дадено общество и които стават с течение на времето „класически“ – поне в историята на дадена национална литература.“⁴ Макар именно в същата 1922 г. чрез „министерската“ антология на Христо Цанков-Дерижан да се смята, че е извършена истинската канонизация, проф. Арнаудов е крайно критичен към ситуацията в българското литературно поле: „Тъй или иначе, ако всеки образован французин, англичанин, италианец може с увереност да каже кои имена в миналото представят поетическия гений на нацията му, какви епохи характеризуват развоя на поетическите му идеали, и кои съвременници стоят на пръв план в оправданите симпатии на публиката, надали ще се намерят двамина образовани българи, съгласни помежду си във фиксирането на канона на образцовите или заслужилите писатели у нас в течение на 60–70 години. А колцина извън малкото посветени специалисти, имат изобщо някаква ясна представа върху йерархия и съотношение на писателите ни от една и съща епоха, или върху това, кои са собствено крупните документи на книжнина и поезия през няколко периода?“⁵

Очевидно съотнасянето на канонизираното и неканоничното, на традиционно и авангардистко в литературната ни култура ще продължава да вълнува нашето изследователско въображение.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АРНАУДОВ, М. Канонът на българската литература. – *Пролом*, I, 1922, кн. 16-17, с. 493–501.

Литературноисторически обзорни сюжети. София: НБУ, 2019, с. 234.

⁴ АРНАУДОВ, М. Канонът на българската литература. – *Пролом*, I, 1922, кн. 16-17, с. 493.

⁵ Пак там, с. 494.

ГЕОРГИЕВА, Г. *Авангард и соцреализъм. Проблемът за лириката в Русия през периода 1917–1934*. Варна: Силуети, 2012.

КАМБУРОВ, Д. *Явори и клони*. София: Фигура, 2003.

НЕДЕЛЧЕВ, М. За българските смисли на определенията авангард и авангардизъм в литературната култура (Българският поетически авангард всред многогласието на авангардите). – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Как работи литературната история?* Т. 1. *Литературноисторически обзорни сюжети*. София: НБУ, 2019, с. 231–242.

REFERENCES

ARNAUDOV, M. Kanonat na balgarskata literatura [The Canon of Bulgarian Literature]. In: *Prolom* (Sofia), Vol. I, 1922, No 16-17, pp. 493–501.

GEORGIEVA, G. *Avangard i sotsrealizam. Problemat za lirikata v Rusiya prez perioda 1917–1934* [Avant-garde and socialist realism. The problem of lyric poetry in Russia in the period 1917–1934]. Varna: Silueti [publ.], 2012.

KAMBUROV, D. *Yavori i kloni* [Sycamores and Branches]. Sofia: Figura [publ.], 2003.

NEDELICHEV, M. Za balgarskite smisli na opredeleniyata ‘avangard’ i ‘avangardizam’ v literaturnata kultura (Balgarskiyat poeticheski avangard vsred mnogoglasieto na avangardite) [On the Bulgarian Meanings of the Terms ‘Avant-garde’ and ‘Avant-gardism’ in Literary Culture (The Bulgarian Poetic Avant-garde Among the Many Voices of Avant-gardes)]. In: M. NEDELICHEV. *How Does Literary History Work?* Vol. 1. *Literary-historical Overview Plots*. Sofia: New Bulgarian University UP, 2019.

THE RESISTANCE OF THE LITERARY CANON AGAINST AVANGARDISMS

Abstract. The article insists that “the canon does not tolerate avant-gardes”. With examples from Bulgarian, Polish, Ukrainian, Austrian and Serbian poetry, the position is defended that even in the most representative “classical” anthologies of the respective literatures, avant-garde texts are usually “thrown out”, considered to be some “deviations” from the norm. Examples of such significant neglected avant-garde works are also given. The literary-historical situation is almost the same, whichever literature is concerned. *Keywords:* avant-garde, canon, parnassism, shot generation, anthology, literary field

Mihail Nedeltchev, Prof.
New Bulgarian University
21, Montevideo Str., Sofia 1618, Bulgaria
E-mail: mnedeltchev@nbu.bg

Стилиян Йотов, проф. д. н.
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

АДОРНО И НЕУДАЧИТЕ НА РЕАЛИЗМА

Резюме. Статията предлага реконструкция на основни моменти от взаимоотношенията между Т. В. Адорно и Д. Лукач във времето след Втората световна война. Първата част се спира на предизвикателството, провокирано от книгата „Младият Хегел“ на Лукач, и на интерпретацията ѝ от страна на Адорно в духа на идеализма и като сравним проект с този на Хайдегер. За Адорно това са форми на тотализиращо мислене, с които субектът потиска и заглушава своеобразието на обектите. Втората част отделя внимание на ефекта от книгата „Разрушаването на разума“ на Лукач и вменяването на ирационализъм на немската класическа философия. За Адорно в истинската диалектика има място и за ирационализъм. Но далеч по-страшни му изглеждат вариантите на едностранчива рационалност, както и възплъщението ѝ в структурите на властта, смазваща всяко инакомислие. На това място излиза наяве и конкретният проблем, довел до вражда между Адорно и Лукач – т. нар. „партийност“ на изкуството или връзката идеология-изкуство. Третата и четвъртата части разглеждат темата за отношението между авангардизма в изкуството и реализма, в което Лукач съзира субективно-асоциално бягство от реалността, а Адорно – израз на хетерогенност на самия социално-обективен свят.

Ключови думи: тотализиращо мислене и мислене във фрагменти, диалектика и ирационализъм, реализъм и авангардизъм в изкуството.

От разговори с Димитър Зашев знам, че Теодор В. Адорно е формиран възгледите си на младини под влияние както на Валтер Бенямин, така и на Дьорд Лукач. Става дума най-вече за книжната версия на „Теория на романа“ (1920), която Адорно чете още като абитуриент в гимназията „Кайзер Вилхелм“ във Франкфурт на Майн, където учи между 1913 и 1921 г. На всичко отгоре в спомен за Ернст Блох от 1965 г. изрично споменава този факт наред с другия, че по това време се запознава и с „Духът на утопията“ (1918) на Блох.¹ Впрочем, Лукач и Блох са връстници. Зашев е преводач не само на „Теория на романа, но и на

¹ ADORNO, T. W. Henkel, Krug und frühe Erfahrung. – In: T. W. ADORNO. *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 556–566, в случая 556.

Душата и формите“ (1911), по-ранният труд на Лукач.² Какво ли трябва да е било влиянието на това изследване върху Адорно, още повече, че съдържа глава за Съорен Киркегор, а Адорно пише хабилитационен труд върху датския философ (1931)? Който е имал шанса да разговаря със Зашев, знае и главоблъсканиците, съдържащи се в отговорите му. Със сигурност мога обаче да си спомня, че според Зашев за Адорно това е бил сборник, засенчен от кризата на мисленето през Първата световна война, т.е. едно препълнено с младежки ентузиазъм изследване. Публикуваната кореспонденция между Адорно и Зигфрид Кракауер потвърждава задръжките на Адорно относно „Душата и формите“, както и високата му оценка на „Теория на романа“.³ Още през втория си семестър като приватдоцент – летния семестър на 1932 г. – Адорно чете лекция върху Киркегор и води семинар за докторанти и напреднали студенти върху „Произход на немския трауершпил“ на Бенямин. Именно в хода на този семинар се открива паралел между две понятия – „втората природа“ на Лукач и „изпразнения свят“ на Бенямин.⁴ И в двата случая става дума за отношението субект-обект, в което е настъпило разкъсване и противопоставяне, което Адорно е маркирал още с лекцията си при поемане на лекторска дейност с тезата за *превъръщане на историята в природа*. При цялата им близост обаче, младият преподавател открива разлика, с която отдава предпочитанията си на Бенямин. Лукач предлага решение с помощта на идеята за тотализиращо мислене от страна на субекта, което изглежда на Адорно идеалистическо. За разлика от това Бенямин съзира шанс единствено с помощта на фрагментариизиращото мислене. Това ще се превърне в лайтмотив и занапред. Защото само по този начин, смята Адорно, обектът няма да бъде подчинен на субекта, а ще съхрани и изрази, ще сподели със субекта нещо от самобитността си.

Далеч по-трудно е да се установи откога Адорно познава „История и класово съзнание“ (1923) на Лукач. Но със сигурност още в текста на неуспешната му хабилитация „Понятието за несъзнаваното в трансценденталното учение за душата“ (1927) може да се открие употребата на термина „овещняване“ (Verdinglichung), на който Лукач е придал решаващо значение няколко години по-рано.⁵ То присъства стабилно

² ЛУКАЧ, Д. *Хаос и форми*. Прев. Д. Зашев. София: Народна култура, 1989.

³ ADORNO TH. W. – KRACAUER, S. *Briefwechsel. „Der Riss der Welt geht auch durch mich“ 1923–1966*, Berlin: Suhrkamp, 2008, S. 208.

⁴ Вж. съотв.: ЛУКАЧ, Д. *Теория на романа*, в цит. съч., с. 390–391, и: БЕНЯМИН, В. *Произход на немския трауершпил*, в: БЕНЯМИН, В. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Народна култура, 1989, с. 237.

⁵ Лукач се запознава с Икономическо-философските ръкописи на Маркс от 1844 г. едва през 1930 г., след което си изяснява разликата между „овещняване“ и „отчуждение“. Известно е, че през 1925 г. Адорно посещава Лукач във Виена.

и в текста на успешната хабилитация „Киркегор. Конструкция на естетическото“; а в писмо до Кракауер Адорно споделя, че му се е наложило да прочете въпросната книга наново. А от тук насетне следите ѝ ще са във всяка от главните му публикации. Има и още нещо. В самото начало на изложението, след две позовавания върху Хегел, Адорно цитира от книгата на Лукач – във връзка с „тоталността“ – и препраща изрично към изданието от 1923 г. След Втората световна война „История и класово съзнание“ е посочена в книгата на Адорно за Хусерл, в есетата за Хегел, разбира се, в „Негативна диалектика“. Няма да е далеч от истината предположението, че Адорно се запознава с теориите на Карл Маркс най-вече през интерпретацията на Лукач; в хабилитационния труд за Киркегор има едно-единствено място, на което е цитиран младият Маркс във връзка „отчуждението“ (в издание на Фр. Меринг от 1902 г.). А от писмо до Бенямин от 1937 г. Адорно се вайка, че все още не е изучавал систематично „Капиталът“.

Навярно най-възторжените думи на Адорно за „История и класово съзнание“ на Лукач са произнесени пред публика в лекциите „Въпроси на диалектиката“ (1963–1964) – „най-важната марксистка публикация върху Хегел“, при това с акцент върху кръглата годишнина от излизането ѝ – „преди около 40 години“.⁶ Всеки, който е чел „Негативна диалектика“, знае обаче, че Адорно вменява на Лукач обремененост от идеалистическия подход във философията. Фактически Макс Хоркхаймер е съхранил свидетелства, че още в епохата на своето хабилитиране Адорно е демистифицирал ролята на пролетариата в историята, а и на неговите ръководни кадри, като възплъщение на фигурата на обективния, дори на абсолютния дух при Хегел. Привилегированата гледна точка на класата и позицията ѝ в разделението на труда възпроизвежда фигурата на бюрокрацията във философията на Хегел и на универсалните ѝ функции. И така, както в отношението към „Теория на романа“, така и към „История и класово съзнание“ Адорно отправя сходна критика: опитите за обемане на действителността в тотална система от понятия не е нищо друго освен идеализъм. Докато материализмът е опит да се даде шанс на самите неща сякаш да говорят от себе си. Затова с времето оценката на Адорно дори към Киркегор става все по-критична.⁷ Но тук намерението ми е да се осветли повече

⁶ Вж.: ADORNO, T. W. Fragen der Dialektik (1963/64). – In: T. W. ADORNO. *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Bd. 11, Berlin: Suhrkamp, 2021, в случая 19–20. По-рано, в лекциите „Философия и социология“ (1960) книгата на Лукач е сравнена с публикации на Карл Манхайм и Макс Шелер. Иначе, благодарение на Морис Мерло-Понти тази книга става известна като „библията на западните комунисти“. Вж.: МЕРЛО-ПОНТИ, М. *Приключения на диалектиката* (1955). София: Любомъдрие, 1998, с. 19, 46–77.

⁷ ADORNO, T. W. Kierkegaards Lehre von der Liebe (1939) и Kierkegaard noch

отношението между Лукач и Адорно, което съвсем не изглежда така безоблачно, както го представих дотук.

Ще предложи реконструкция на промяната в три рунда и една равносметка.

I. Проектът за продължение на „Диалектика на Просвещението”

Адорно се връща в Германия в края на октомври 1949 г. и веднага публикува „Философия на новата музика“. Поема и лекциите на Хоркхаймер във Франкфуртския университет. Още на 12.11. пише на майка си, че лекционната зала едва побира 150-те студенти, дошли да го слушат. През следващата година излиза в САЩ – в поредицата „Изследвания на предразсъдъците“ – социологическото изследване „Авторитарната личност“, в която Адорно е съавтор. През същата година заедно с Хоркхаймер предлагат общ семинар върху „Феноменология на духа на Хегел“. Именно по това време двамата са обзети от идеята да напишат продължение на „Диалектика на Просвещението“. Най-различни свидетелства документират, че този път Блох и Лукач би трябвало да са в центъра на реконструкцията на парадоксите от развитието на модерността. Поради това Адорно се нагърбва със задачата да прочете „Младият Хегел“ на Лукач, създадена в СССР през 1938 г. и публикувана през 1948 г. За улеснение на Хоркхаймер Адорно изготвя резюме на книгата.⁸ В него на преден план изпъква значението на икономическите учения за формирането на Хегел, което до този момент не е било забелязано. Освен това Хегел развил понятието „труд“ по начин, по който не са го правили нито Джон Лок, нито Адам Смит. Само че в прочутата глава от „Феноменологията“ за роба и господаря, единствено производителният труд запазвал връзката си с обектите от реалния свят; докато господарите се превърнали изцяло в потребители. Така в крайна сметка – в субективен план – господарите се оказват зависими от едностранчивостта на положението си, а робите са съхранили свободата да следват и свободата на обектите. Вярно, Хегел предприел опити за преодоляване на това положение, но с грешно средство. В теорията му алтернативата се задавала от модел на размяна, която в очите на Лукач изглеждала осакатена, защото същността ѝ била монетарна. Вместо да съхранява живота, философията на Хегел раздвижвала умрялото.

Резюмето на Адорно не изглежда критично по отношение на Лукач; а и Лукач му изглежда за предпочитане пред Блох. Проектът за продължение на *Диалектика на просвещението* така или иначе не се ре-

einmal (1963). – In: T. W. ADORNO. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Gesammelte Schriften, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

⁸ Доколкото мога да преценя, текстът е достъпен все още единствено като архивен документ; използвал съм копие, съхранено в архива на Хоркхаймер: UBA FfM Bestand Na 1, Nr. 824, Bd. 1 (стара сигнатура XIII 1c – 10).

ализира. Трудно ми е да преценя какво го отлага. Но през 1950 г. на философската сцена се появява една друга книга, която фокусира погледите върху себе си – „Горски пътища“ на Мартин Хайдегер, сборник от статии, писани между 1935 и 1946 г. Днес можем да прочетем при Дитер Хенрих какво впечатление е оказала тя върху поколението му, как е реагирал Ханс-Георг Гадамер на появата ѝ.⁹ Адорно също не остава безразличен. Още повече, че сборникът съдържа и текста на Хайдегер „Хегеловото понятие за опита“ (1942–1943) – най-дългият от всички и посветен основно на „Феноменология на духа“. Паралелното четене на Лукач и Хайдегер, работата с Хоркхаймер в семинар върху Хегел, създават у Адорно впечатление, което с времето ще укрепва. Между Лукач и Хайдегер има някаква близост; опитите и на двамата да преодолеят Хегел остават в рамките на Хегеловото мислене, т.е. те са идеалистически. Писмо до Томас Ман, от когото Адорно все още очаква подкрепа за публикуването на „*Minima moralia*“, документиращо изумлението на франкфуртския философ от тази находка.¹⁰ Ще го сподели и в студентска аудитория в хода на разработването на собствения проект за диалектика. В явна и неявна форма твърдението може да се открие и при съпоставка на „Три студии върху Хегел“ (1963), създадени между 1956 и 1963, и „Жаргонът на автентичността“ (1967), написана през 1962–1964 г.

Възможно е Адорно да е стилизирал близостта между Лукач и Хайдегер въз основата на идеологически предразсъдъци, на съзирането на сходство между болшевиизма и фашизма в хода на социологическите анкети. Навярно изводите му са пресилени. Да не пропукаме обаче, че Люсиен Голдман написва и „публикува“ през 1973 г. книга със заглавие „Лукач и Хайдегер“.¹¹ Да, тя излиза след смъртта както на Адорно, така и на Голдман, да, налице е преписка между Голдман и Адорно, да, днес навярно изглежда пресилена. Но със сигурност идеите на Адорно по онова време са изглеждали и приемливи. Възможно е обаче самият Адорно да е заимствал идеята от другаде, дори от Голдман; в първата му книга (1945), посветена на Кант и написана на немски, хипотезата за „праксиологическа“ близост между Лукач и Хайдегер е налице. За съжаление отвратителната неприязън в страните на реалния социализъм към неомарксизма на Голдман навярно ще остави задълго неосветлена тази тема. Което и романът на Юлия Кръстева „Самураи“, дори да се появи на български, едва ли ще компенсират.

След смъртта на Адорно излиза краткият му текст „За Лукач“;

⁹ HENRICH D. *Ins Denken ziehen. Eine philosophische Autobiographie*. München: C. H. Beck, 2021, S. 92–98.

¹⁰ ADORNO, T. W. – MANN, T. *Briefwechsel 1943–1955*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, S. 62.

¹¹ Вж. руския прев.: ГОЛЪДМАН, Л. *Лукач и Хайдеггер*. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2009.

писан през 1949 г. по повод на статията „Heidegger redivivus“, публикувана през същата година.¹² Още тук може да се прочетат обрати на мисълта, с които обвиненията на Лукач срещу Хайдегеровото търсене на „култ към битието“ и „йерархичност в изначалността“ се разкриват като схеми на същия модел на мислене, в който се заявява първенство на битието пред съзнанието. Две форми на догматизъм, смята Адорно, които се боят да видят и осъзнаят диалектичната опосреденост между обекта и субекта, в следствие на което приемат за основни варианти на овещняване, което иначе принципно критикуват. На този фон Адорно не без почуда изтъква, че според Лукач Сартр критикува марксизма с банални фрази, докато Хайдегер се отнасял към Маркс много по-директно. На този парадокс обаче дава и доста приемливо обяснение. На практика nihilизмът на Хайдегер дава израз на далеч по-свободно отношение към миналото на буржоазното мислене отколкото класовият ангажимент на Лукач, който налага схема върху схема, клише върху клише и клейми всяко различие като проява на ирационализъм. Накрая, Адорно съзира още нещо, което свързва Хайдегер и Лукач. И при двамата темата за страданието не играе някаква решаваща роля; поради това безчовечието на даден обществено-политически режим им изглежда въпрос на градация, не и на отваряне на портите на преизподнята и нахлуване на ужаса в нашия свят.

II. За ирационализма на разума

През 1954 г. излиза на немски език „Разрушението на разума“ на Лукач. В тази книга е прокарана тезата, че духът на немската философия бил фатално обладан от ирационализъм; в по-късни издания подзаглавието „Пътят на ирационализма от Шелинг до Хитлер“ уточнява началото на пропадането.¹³ За разлика от това, от една страна, Адорно никога не е гледал на ирационализма пренебрежително. Нещо повече, в намерението му да даде думата на обекта отделни аспекти на ирационалното действат отрезвително на едностранчивата рационалност. Която, от друга страна, е лайтмотив – под формата на ratio – още в „Детективският

¹² ADORNO, T. W. Ad Lukács. – In: T. W. ADORNO. *Vermischte Schriften I*, Gesamelte Schriften, Bd. 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 251–256.

¹³ Книга на Лукач от 1962 г. носи заглавието „От Ницше до Хитлер или ирационализъмът и немската политика“, което е явна гавра с труда на Карл Льовит „От Хегел до Ницше“ (1941). Някои смятат, че тези „антинемски“ книги на Лукач са продукт на военно-временния шок и че са публикувани в моменти, когато самият Лукач е бил в немилост заради стагнация на официалната политика на социалистическа Унгария и са опит за обствена защита. Така или иначе тяхната публична рецепция е най-малкото „несвоевременна“ и авторът им не е положил минимални усилия да ги нагоди към променената среда и епоха.

роман“ (1923) на Кракауер, а под формата на „инструментална рационалност“ – централна тема в „Диалектика на Просвещението“.

Във всички съхранени лекции върху диалектиката Адорно няма да пропусне да заяви, че загърбването на ирационализма е недialeктическо, че истинската диалектика не бива да се страхува от ирационализма, но и не бива да се справя него посредством спекулативни решения. Едно схващане, което в студентките ми години получи за пръв път публичен изказ в лекциите на Исак Паси „При изворите на модерната естетика“, в последвалите издания на Мигел де Унамуно, реализирани също от него. И така, в някои от лекциите на Адорно може да се открие споменаване на пресилената книга на Лукач. Не и в официални публикации. Сякаш не заслужава внимание. Но истинската причина за ново начало в отношенията между двамата е друга.

Преди да стигнем до нея, нека върнем за малко лентата назад. 1953-та; Сталин е умрял. В ГДР обаче напъните за въдворяване на социализъм с познатите средства не секват, нормите на труд са завишени, мерките в полза на някакъв нов политически курс изглаждат също толкова натрапени, колкото досегашните. На 17 юни 1953 г. избухва работническо въстание срещу уж работническо-селската власт. Което е смазано. Не е ли естествено да питаме: Разумът ли възтържествува? Неразрушеният? Или този на „кадрите“? А кой предизвиква бунта? Ирационалността? Латентният фашизъм или недоизтребеният капитализъм? Удивително е на фона на събитията от 1953 г. да четеш праз 1954 г. „Разрушението на разума“ и да не виждаш, че в книгата се прокрадва по най-самодоволен начин Хегеловият слоган „Всичко разумно е действително, всичко действително е разумно“. А дори контратезата на младохегелианците, че в света има и неразумност, прекалено много неразумност, изглежда изтласкана и забравена.

През 1956 г. доброжелатели обръщат внимание на Адорно, че в статия на Лукач се обсъждат неговите схващания в музиката. Става дума за „Борбата на прогреса и реакцията в днешната култура“, доклад пред политическата академия на Унгарската партия на трудещите се (MDP) от 28 юни същата година.¹⁴ Въпросната публикация изхожда от базисното политическо разделение в света между лагерите на социализма и капитализма, за да очертае спецификите на противоречието в настоящата епоха след смъртта на Сталин и предизвикателствата на съществуването. След което разглежда отделни области на културата, най-вече религията и изкуството. На пръв поглед Лукач изтъква

¹⁴ LUKÁCS, G. Der Kampf des Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur. – In: G. LUKÁCS. *Schriften zur Ideologie und Politik*, Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1967, S. 603–632. Адорно се запознава с този текст, озаглавен като „Наточете оръжията на духа!“.

ситуации, в които хора на вярата – свещеници и теолози – са се противопоставили на Хитлер. Но мимоходом споменава, че това те – в случая протестанти – правят въпреки „близостта си с извънредно реакционния философ, датчанина Киркегор“, с когото Лукач се бил разправил в „Разрушението на разума“. По сходен начин е девалвирано и значението на Жан-Пол Сартр, когото Лукач също бил разкритикувал още по-рано. В крайна сметка идва и редът на Адорно, който обаче е привлечен за съюзник в унищожителното отношение на Лукач към декаданса. Адорно сякаш е преодолял старите си пристрастия и сега гледал на музиката по начин, сходен на позицията на Ханс Айслер, за когото открай време творчеството на Арнолд Шьонберг давало израз на страха, но постепенно престанало да бъде автентично. Стилизирането на Албер Камю, оценката на дребнобуржоазното мислене при Томас Ман и величието на Михаил Шолохов допълват картината, но тук няма нужда от вникване в детайли. Впрочем, не само тук и сега.

Днес, от дистанцията на времето, е нужно осветляване на допълнителни контексти. По-рано през 1956 г. в Будапеща – по инициатива на партийни дисиденти – е създаден дискуссионният кръг „Петьофи“, към който Лукач се присъединява. Малко след това на партиен конгрес в Москва е нанесен удар срещу култа към Сталин; което открива нови хоризонти за свободна дискусия. През юни по инициатива на Лукач започват и философски дебати относно социализма и демокрацията. Именно тогава той изнася и ключовия си доклад, посочен по-горе. На практика той съдържа резюме и е продължение на тези, изложени от Лукач през 1946 г. на конференция, организирана от Карл Ясперс в Женева на тема „Европейският дух“. Преди десет години става дума за „Възгледите на аристокрацията и демокрацията за света“ и за *възможността социализмът и демокрацията да влязат в единство*. Именно това положение Лукач се опитва да разгърне през 1956 г. А в края на юни официално са публикувани т. нар. „Тези на Блум“¹⁵ от 1928 г., чийто автор също е Лукач, в които е зародишът на този мисловен тренд. Времето между 23 октомври и 4 ноември 1956 г. е времето на Унгарското въстание и на управлението на правителството на Имре Наг, в което Лукач е министър. След разгрома е депортиран в Румъния. В разгара на

¹⁵ „Блум“ е конспиративният псевдоним на Лукач. Въпросните тези съдържат идеята за „демократична диктатура“. Критиката срещу тях се надстройка върху по-старата срещу статията на Лукач „Към въпроса за парламентаризма“ (1920), отправена в началото от Ленин, подета после от Николай Бухарин и Григорий Зиновиев. За тях това е форма на „левичарство“. Вследствие от всичко това Лукач се оттегля от партийна дейност през 1929 г. Впрочем през 1949 г., след като става член на Световния съвет за мир, Лукач ще бъде обвинен в „десен ревизионизъм“. За късмет, не му е „спретнат“ показан процес.

тези събития, на 26 октомври юнският доклад на Лукач е публикуван на немски и не е трудно да си представим в съпътствието на какви информации е стигнал до Адорно.¹⁶

Адорно отвърща на Лукач с кратка бележка в пет абзаца, публикувана на 21 декември.¹⁷ В нея се извинява, че може да е налице недоразумение, защото не знае унгарски и не може да прецени доколко немският вариант на текста съответства на оригинала; също така признава, че името му е посочено като положителен пример. Но в последните три абзаца обръща внимание, че думите около понятието „декаданс“ се употребяват произволно и за идеологически цели. Поради което собственото му критическо отношение към темата и охулването на явлението от страна на политиката на източния блок нямат нищо общо. Да, навярно и двете критически позиции откриват в декаданса „конформизъм“, но преодоляването, което те предлагат, е в противоположни посоки. За Адорно художествената форма на декаданса би трябвало да се радикализира естетически, а не музикалният стил да отстъпи в полза „завръщане към природата, към колектива, към примитивността“. На този фон едно изречение на Лукач вмениява думи на Адорно, които никога не са били изречани или отпечатвани.

Вторият абзац е преценка на делото на Лукач, оставил някога възхитително впечатление върху поколението на Адорно, а след това разочарование заради публичния му отказ от по-ранните му работи при подкрепата му на „генералната линия на съветските руснаци“. Настоящото му търсене на съзвучие между собствените му разбирания и тези на Адорно може да се тълкува като изграждане на алиби в очите на публиката – като поредното освобождаване от остарели схващания и като свидетелство за застъпничество на свободна позиция. А не е ли форма на духовно-политическа повратливост? Адорно пише: „Колкото и да бих могъл да се зарадвам, че Лукач най-сетне се е противопоставил на *разрушаването на собствения си разум*, толкова малко бих могъл да търпя, че обръща с главата надолу съдържанията на музикалната ми философия“ (курс. мой, С. Й.).

Сближаването на Лукач и Хайдегер – в очите на Адорно – почива на хипотезата, че на всяка форма на идеалистическо мислене е присъщо самодоволно откъсване на духа от действителността, на частично затваряне в себе си, но и на разпореждащо се и донякъде пренебре-

¹⁶ „Унгарското въстание“ съвпада със „Суецката криза“ – нападението срещу Египет от страна на съюза Англия–Франция–Израел и възпирането на ескалацията на напрежението посредством невъобразимото (и мимолетно) единодействие между САЩ и СССР.

¹⁷ ADORNO, T. W. Widerspruch. – In: T. W. ADORNO. *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften, Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 834–835. Първоначалното заглавие на текста е „Адорно коригира Лукач“.

жително отношение към обективността. Защото я е разгадал напълно, „снел“ е закономерностите и тенденциите на развитие в себе си. Открил е автентичен достъп до „битието“, за разлика от превратните форми на духовен живот, задоволяващи се с огризките на „бивашото“. В реакцията към доклада на Лукач от 1956 г. на преден план излиза тъмната страна на такова вживяване в ролята на родовия субект, често пъти то не улавя, не си дава сметка, че може да се окаже маша в чужди (буквално кадруващи) ръце, или да е параван за хамелеонни подбуди в диапазона между конформизма и кариеризма. По този повод един от преподавателите ми – Кирил Василев – казваше, че „партийната линия е права, дори когато е крива“. В други ситуации пък друг преподавател и учител – Петър-Емил Митев – ми напомняше как Ленин поучавал изненадани от поведението му интелектуалци с максимата „врагът на моя враг е мой приятел“.

Защо ирационализмът де е симптом за разрушение на разума, а рационалната обосновка на всякакви компромиси да не е и на всичко отгоре да се възхвалява като тържество на световния разум?

III. В окоето на бурята

Две години по-късно, през 1958 г., Лукач публикува книга с три студии „Срещу криворазбрения реализъм“, която е разработил през 1955 г., а през 1956 г. е представил тезите си на множество научни форуми в различни страни.¹⁸ Откъдето и да се погледне, на епохата на разтопяване на ледовете (оттепелъ) все още не е турен край; дори в Наказателния кодекс на СССР е заличено понятието „враг на народа“; изкуството в страните от Източния блок процъфтява. За съжаление, около Лукач облаците отново са се сгъстили; този път е критикуван дори за „Младия Хегел“ и, както и по-рано, заради „десен ревизионизъм“. В резултат на което той пише защита в „Послеслов към «Моят път към Маркс»“, един текст, създаден още през 1933 г. Но пак ли става дума за алиби? Особено ако се вземе предвид, че Лукач сам говори за „езопов език“ в епохата на Сталин.¹⁹

„Срещу криворазбрения реализъм“ по най-последователен начин защитава схващането за наличие на антагонистично противоречие в обществото, а от там – в своеобразна форма – и в сферите на културата. На дадени етапи фашизмът или милитаризмът могат да се

¹⁸ LUKÁCS, G. *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen, 1958. В т. 4 от събраните съчинения на Лукач текстът е публикуван под заглавие „Съвременното значение на критическия реализъм“ (с. 457–603). По това време има забрана за публикуване на Лукач в ГДР и в Унгария.

¹⁹ Лукач е арестуван през 1941 г. от НКВД, но след два месеца – благодарение на застъпничество от страна на Георги Димитров – е пощаден и освободен.

окажат от едната страна на това противопоставяне, а на другата да се срещнат иначе различни по своята светогледна нагласа, обединени в единен фронт, позиции на антифашизъм или на пацифизъм. Но това са екстремни моменти от историята на настоящето. В нейните „по-безветрени“ фази противоречието се препозиционира, на практика в полето между „съюзниците“, обединили сили в моменти на остра криза. Също в стила на диалектическите триади сталинистките извращения би следвало да преживеят своята теза-антитеза-и-синтеза.

Тази динамика има своето отражение в изкуството, където авангардът и социалистическият реализъм могат да се окажат проява на диаметрално противоположни предразсъдъци и да задават тенденции на разбягване или на челен сблъсък. Само че демократизирането на социализма е дало шанс и на социалистическия реализъм да потърси в огледалото своето човешко лице. Поради тази причина, смята Лукач, той може да потърси близост с критическия реализъм, т.е. в чуждия лагер да открие събрат, брат по оръжие, с когото да изобличат декаданса на авангардистите. Освен това би трябвало да (може да) прояви и нещо като снизходителност към критическите реалисти, които сякаш не са дораснали да бъдат социалистически реалисти. Ето как „реализмът“ може да изиграе ролята ако не на общ знаменател, то поне на посредник, за да лъсне истината за неговото друго, свойствено на много от съвременните художествени опити. Или пък е условие за добронамерено разбиране и пощада, вместо жестоко отхвърляне или затриване. Хегеловата формула за „тъждество на тъждественото и нетъждественото“ се прокрадва като решение. С нейна помощ започват да се назовават имена на творци и произведения, които заслужават признание, макар да стоят от другата страна в ситуацията на неизбежна противоположност.

Трите текста в сборника са озаглавени „Светогледните *основи* на авангардизма“, „Франц Кафка *или* Томас Ман“ и „Критическият реализъм в социалистическото общество“ (курс мой, С. Й) и още с това подсказват възможните комбинации, описани абстрактно току-що. Наивно е да си помислим, че „реализмът“, който има предвид Лукач, е свързан с отразяване на действителността; още на първата страница в първия доклад тава дума за психологични преживявания, т. е. реализмът има предвид субективни обобщения. И още с това може да е предположи, защо позицията на Лукач изглежда в очите на Адорно релевантна да бъде преценявана през призмата на „духа“ – не на „природата“ – във философията на Хегел. Без да искам да навлизам в каквито и да било подробности, ще напомня, че отправна точка на цялата интерпретация при Лукач е сравнение между вътрешния монолог на герои на Томас Ман (Гьоте от „Лоте във Ваймар“) и на Джеймс Джойс (господин и госпожа Блум от „Одисей“). С тяхна помощ и с помощта на други примери Лукач очертава две коренно различни възможности на

асоциативни връзки в разсъжденията на героите, едната от които е произволна, другата – консистентна. Първата е присъща на авангардизма, затова неговите герои са осъдени на онтологична самота, втората – на реализма, където героите са автентични социални същества. И като капак на всичко Хегеловите категории „абстрактна“ и „конкретна“ възможност се разкриват като кандидати за прокарване на концептуално различие между двата стила. Разбира се, в единия случай логически се стига до „премахване на действителността“, до заимстването ѝ с „призраци“, както и до „разлагане на личността без остатък“, до нездрав интерес към „патологичното“ и превръщането му в норма.

На този фон Лукач посочва развитие в нечие творчество, в което първоначално реалистичният подход первертира в антиреалистичен. И тъкмо на това място – с по-голяма прецизност – се връща към констатацията, че според Ханс Айслер това е било случило с Шьонберг, което бил забелязал и Адорно – „разпад на състоянието на чувствата, на централното съдържание на модерната музика, а с това... загуба на нейната автентичност като авангардистко изкуство“.²⁰ И сякаш да подсили преценката си Лукач изтъква, че подобен личностен разпад философията сякаш – в лицето на Валтер Бенямин (донякъде) и Анри Бегсон (изобщо) – не може да си позволи. Или пък все още не си е позволила. Защото книгите на Луи Алтюсер започват да излизат на практика едва след 1959 г., а първата книга на Питър Уинч, в която късната философия на Лудвиг Витгенщайн е използвана в полето на социалните науки, е излязла току-що. „Краят на субекта“, „смъртта на субекта“ тепърва ще се превръщат в бойни знамена.

Отговорът на Адорно излиза през ноември 1958 г. в списание „Месецът“ (Der Monat) под заглавие „Изнудено помирение“²¹. Никога няма да излишно да си припомним, че много малко по-рано, на 23 октомври, Борис Пастернак е удостоен с Нобелова награда за литература, а на 29 октомври е *принуден* да я откаже и да се примири с участието си. Книгата, заради която се разиграва този позорен фарс, е романът „Доктор Живаго“, отпечатан за пръв път официално в СССР през 1988 г. Нима става дума за антиреалистичен роман? Та нали дори заглавието му напомня „Доктор Фаустус“ на Томас Ман, чието творчество Лукач цени така високо.²²

Впрочем напълно е възможно Адорно да е знаел, че още в края на 30-те години Блох и Брехт, та дори и Ана Зегерс влизат в спор с Лукач относно присъдата му срещу експресионизма.²³ Но едва ли това е

²⁰ Цит. съч., с. 38.

²¹ ADORNO, T. W. Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: „Wider den missverstandenen Realismus“. – In: T. W. ADORNO. *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, S. 251–280.

²² Опитите ми да открия името на Пастернак при Лукач са безрезултатни.

²³ SCHMITT, H.-J. (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

било решаващото. Според него, на фона на безспорните постижения от миналото, последвалите лавирания и лупинги на Лукач не са нищо друго освен „боязливост“, а не въпрос на тактика. В резултат книгата предлага нещо „полузамръзнало“ – между т. нар. размразяване и подновения мраз. Още на повърхностното измерение на жаргона се вижда, че Лукач обръща прекалено малко внимание на художествената форма, служи си с бинарни опозиции, с клишета и суперлативи, неправомерно отъждествява декаданс с авангардизъм. Същевременно сякаш сам пропуска разбирането на Маркс (и Енгелс) за идеологията; в противовес на което Адорно цитира предварителни разработки (1857/58) на „Капиталът“.²⁴ Обективността на човешкия свят е пропита от субективната човешка дейност, при което обаче тя обичайно загубва свободния си характер и застива като природообразна. Лукач не съзира възможността, авангардисткото изкуство – с цялата произволност на свободните му асоциации – от една страна, да дава израз тъкмо на тази вторична, възникнала, но натрапена обективност, от друга страна, да подсказва пробойни в нея и с това – да отваря утопични хоризонти пред свободата.

Диференцирането на изкуството на „здрavo“ и „болно“ позволява безкритично групиране и типологизиране. Използването от Лукач на Хегеловите категории абстрактна и реална възможност е недialeктическо е инструментално, не вникващо в детайлите на художествената форма. На това място Адорно дава пример с „Възход и падение на Артуро Хи“ на Брехт, за да покаже, че гангстерът е подходяща алегория за държавен бандитизъм, но също така и лековата аналогия, която може да прикрие същинския ужас, свойствен на фашизма. От днешна гледна точка може да изглежда неудачно, но покварата се привижда в духа на прагматиката достоверност, свойствена на множество дидактични творби. Но тогава това е било изтълкувано като предимство към покварата, в която решенията на общинските съветници се представят в категориите на Хегеловата логика, а относно Хегеловата логика се дискутира в духа на общински събрания.

Във философска дълбочина упреците на Лукач срещу „онтологизма“ – представата за вечна човешка същност – се връщат като бумеранг върху него. Заради разбирането или-или; човекът или е (привидно) самотен, както смятат антиреалистите, или е социален, както (правилно) изтъкват реалистите. Противно на това, Адорно в най-сбитата форма подмята: „При Бодлер (...) не става дума за инвариантност на човешкото същество, (...) а за същността на модерността“. Поради тази причина Бенямин предпочита за търси „дialeктически“, а не „архаични“ образи.

²⁴ Става дума за ръкописите, известни с името „Grundrisse“ (Rohentwurf). На немски текстът е публикуван през 1939 г., а на руски – цялостно – едва през 1968 г. Вж.: МАРКС, К. и ЕНГЕЛС, Ф. *Съчинения*, т. 46 (1 и 2). София: Изд. на БКП, 1978.

Чрез декомпозирането на единството на субекта Пруст го е превърнал в сцена на явяващи се обективности, имащи епична пълнота. Зад аисторичната фасада на Бекет прозират конкретни исторически катастрофи.

Лукач не осъзнава и спецификата на изкуството в сравнение с науката. Възхваляването на Балзак (впрочем такова е още отношението на Маркс) е заради (общопризнатата или вменената му) реалистичната панорама на характерите на XIX в.; само че според Адорно – на това е посветил самостоятелна публикация – Балзак би могъл да се окаже доста по-хетерогенен автор. Някои вече са видели в него романтични, други – архаични черти; от своя страна Адорно смята, че „Човешка комедия“ свидетелства за невъзможност субектът да обеме реалността във фантазията си. Противно на „Божествена комедия“, бих добавил.

Собствената позиция на Адорно остава латентна. А и той първа ще чете лекции по естетика – през зимния семестър 1958-59 г., после през 1961-62 г. (все още непубликувани)²⁵ и ще работи върху „Естетическа теория“ (която не успява да завърши). Но и в полемиката с Лукач има забележителни пасажии: „След като художественото произведение няма за свой предмет непосредствено действителното, то никога не казва подобно на познанието: *това е така, а: така е то*. Логичността му не е тази на предикативното съждение, а на иманентната съгласуваност (Stimmigkeit): само посредство нея, отношението, в което то помества елементите, се сдобива с някакво положение. (...) То не произнася присъди, а става присъда в своята цялост“ (курс. мой, С. Й). Онова, което определя рамката и патоса на критиката на Адорно, е демаскирането на социалистическия реализъм като афирмативна нагласа спрямо една повредена действителност и като насилствено търсене на начини за споделянето ѝ с мислители и творци, за които реализмът дава израз на хетерогенното, на самообновяващата се художествена форма. Ето защо романите на XIX в. не са – подобно на Хегеловото разбиране за скулптурата – автентичният израз на форма и съдържание, а въвличане и подлагане художествена обработка на ново съдържание, каквото правят по-късно и авангардистките творби на XX в.²⁶ От своя страна пък модерното изкуство, особено романите на XIX в., повлияват както върху социалните науки, така и върху репортажната журналистика. На свой ред тези от XX в. събуждат утопичните измерения на разума, задрямал под диктата на императивните на административната рационалност. Тяхната екстравагантност е по-реалистична, защото кара да изпъкне грозната истина, която на повърхността изглежда ако не красива, то поне приемлива.

²⁵ В тях темата за „новото“ е разгледана в рамките на половин семестър.

²⁶ Вж.: PIPPIN, R. *Kunst als Philosophie. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011*, Berlin: Suhrkamp, 2012.

IV. Заглъхването на ехото

През зимния семестър на учебната 1958-59 г. Адорно чете лекции на тема „Естетика“.²⁷ От тях става ясно, че или вече е познавал, или междуременно се с запознал със спора около експресионизма, в който някога е участвал и Лукач. Но се спира и на спора между двамата, при това отбелязвайки изрично, че иска да даде лично обяснение, какво е довело до реакцията му. Това, от своя страна, на фона на общото съмнение на Адорно, че сме в състояние да открием някаква цел на историята – теза, около която се върти теорията и идеологията на историческия материализъм. Акцентът върху разбиранията на Лукач за реализма извежда наяве своеобразен двоен стандарт. Интерпретациите му на художествени произведения, създадени в страните от източния блок, са задълбочени и смели, докато тези на западната култура – прибързани и едностранчиви. Нагласата му си служи с дихотомно разделение, с помощта на което едните творци не пропускат социалната връзка на героите си, тяхната близост до народа, докато в другите е стилизиран индивидуализмът на тяхното атомизирано съзнание. На което Адорно отвърща, че именно самотата и безнадеждността възпроизвеждат художествено много по-адекватно състоянието на съвременното общество, отколкото колективизмът и солидарността, в които на практика хората са „сведени до чисти обекти“. А Лукач се „държи като партиен секретар“, който се вайка, че в състояние на екстремна самота комуникацията била пропаднала. Без да вижда, че точно това са вярно уловените симптоми на общественото състояние. Затова, колкото и парадоксално да е, Лукач дава израз на един „естетически субективизъм“, оказва се застъпник на „псевдореализъм“.

Тези думи на Адорно няма как да са стигнали до Лукач. И сякаш се възцарява тишина. Която е прекъсната от засегнатата страна с една фраза, която в последствие става крилата.

По стил отговорът на Лукач съответства на този на Адорно. Когато през 1962 г. издава наново „Теория на романа“ го снабдява с предговор.²⁸ В него пише: „Значителна част от водещата немска интелигенция, сред нея и Адорно, се е нанесла в Грандхотел Пропаст – както бях написал във връзка с критиката ми към Шопенхауер – красив, снабден с целия комфорт хотел на ръба на пропастта, на нищото, на безсмислието. А всекидневният поглед в пропастта, между уютната

²⁷ ADORNO, T. W. *Ästhetik* (1958/59). – In: T. W. ADORNO. *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, най-вече с. 315–318.

²⁸ Вж.: LUKÁCS, G. *Theorie des Romans*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1971, S. 5–17. Този предговор липсва в българското издание.

наслада от хранения и производство на изкуство, може само да увеличи радостта от този рафиниран комфорт“.²⁹ Това е всичко, казано за Адорно през 1962 г., името му просто е добавено към това на Шопенхауер, малко преди да започне канонадата срещу Киркегор.

В писмо до Кракауер Адорно изразява огорчението си.³⁰ Но пък в една бележка си записва, че това му прилича на сцена от филма на Чарли Чаплин „Треска за злато“ (1925).³¹ И че в сравнение с него Лукач бил паднал в пропастта, което обаче сметнал за спасение, докато там долу пълзи като герой на Бекет.

Вместо епилог

Тези разсъждения, които днес се опитам да обобщя, се породиха някога от една провокация на Огнян Ковачев. Тогава живеехме наблизо един от друг, а синовете ни си имаха своите си контакти, така че се виждахме и разговаряхме често. Отнякъде Огнян беше научил каква дискуссия се била разразила около филма на Сергей Айзенщайн „Октомври“ (1927), в който непрофесионален актьор – фабричен работник – изпълнявал ролята на Ленин. Но най-вече, че следващият план на режисьора се фокусира върху идеята му да филмира... „Капиталът“ на Маркс. От своя страна, успехът на филма дал шанс на Айзенщайн да посети през 1929-30 г. редица западни държави и да сключи прочутия си договор за работа в Мексико. По време на престоя си в Париж се срещнал и запознал и с Джеймс Джойс, вече страдащ от слепота, която му пречела да чете собствените си творби. Но пък за радост имало грамофонен запис с гласа на Джойс и Айзенщайн могъл да го изслуша. Това, разбира се, тласна разговора ни към темата Дерида-грамофонът-Джойс, за която отнякъде бяхме нещо подочули.³² Подробностите съм забравил, но Огнян ме е оставил с впечатлението, че Айзенщайн решил да се възползва от модела на „Одисей“ на Джойс, за да филмира „Капиталът“ на Маркс. Години по-късно установих колко прав е бил Огнян дори ако само си е бил изфантазирал една възможност.

Какво ли е щял да си помисли Лукач за реализма, ако проектът на Айзенщайн се беше осъществил?

²⁹ Метафората „Грандхотел Пропаст“ е създадена от Лукач през 1933 г. (при завземането на властта от Хитлер), но ръкописът с това заглавие става публично известен едва през 1984 г.

³⁰ ADORNO, T. W. – KRACAUER, S. *Briefwechsel*, цит. съч., С. 584.

³¹ ADORNO, T. W. *Graeculus* (II). *Notizen zur Philosophie und Gesellschaft* 1943-1969. – In: *Frankfurter Adornos Blätter*, Bd. VIII, 2003, S. 36.

³² Вж.: DERRIDA, J. *Ulysses Gramophone*. *Hear Say Yes in Joyce* (1884). – In: J. DERRIDA. *Acts of Literature*, New York & London: Routledge, 1992, pp. 253–309.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЕНЯМИН, В. Произход на немския трауершпил. Прев. А. Рашева. – В: БЕНЯМИН, В. *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Народна култура, 1989.

ГОЛЬДМАН, Л. *Лукач и Хайдеггер*. Прев. В. Ю. Бистрова. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2009.

ЛУКАЧ, Д. *Хаос и форми*. Прев. Д. Зашев. София: Народна култура, 1989.

МАРКС, К. и ЕНГЕЛС, Фр. *Съчинения*, т. 46 (1 и 2). София: Издателство на БКП, 1978.

МЕРЛО-ПОНТИ, М. *Приключения на диалектиката*. Прев. Е. Грекова. София: Любомъдрие, 1998.

REFERENCES

ADORNO, T. W. Ad Lukács. In: T. W. ADORNO. *Vermischte Schriften I*. Gesammelte Schriften, Bd. 20.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, T. W. Ästhetik. In: T. W. ADORNO. *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

ADORNO, T. W. Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács: "Wider den missverstandenen Realismus". In: T. W. ADORNO. *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, T. W. *Fragen der Dialektik*. In: T. W. ADORNO. *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*, Bd. 11. Berlin: Suhrkamp, 2021.

ADORNO, T. W. Graeculus (II). Notizen zur Philosophie und Gesellschaft, 1943–1969. In: *Frankfurter Adornos Blätter*, Bd. VIII, 2003.

ADORNO, T. W. Henkel, Krug und frühe Erfahrung. In: T. W. ADORNO. *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, Bd. 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, T. W. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Gesammelte Schriften, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO, T. W. Adorno. Widerspruch. In: T. W. ADORNO. *Musikalische Schriften V*, Gesammelte Schriften, Bd. 18. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

ADORNO T. W. – KRACAUER, S. *Briefwechsel. „Der Riss der Welt geht auch durch mich“ 1923–1966*. Berlin: Suhrkamp, 2008.

ADORNO, H. W. – MANN, T. *Briefwechsel 1943–1955*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

BENJAMIN, W. & A. RASHEVA (trans.). Proizhod na nemskiya trauershpil [Ursprung des deutschen Trauerspiels]. In: W. BENJAMIN. *Hudozhestvena misal i kulturno samosaznanie* [Artistic thought and cultural self-awareness]. Sofia: Narodna kultura [publ], 1989.

DERRIDA, J. Ulysses Gramophone. Hear Say Yes in Joyce. In: J. DERRIDA. *Acts of Literature*. New York & London: Routledge, 1992.

GOLDMANN, L & V. Y. BISTROVA (trans.). *Luckach i Haydegger* [Lukacs et Heidegger]. Sankt-Peterburg: Vladimir Dal' [publ.], 2009.

HENRICH, D. *Ins Denken ziehen. Eine philosophische Autobiographie*. München: C. H. Beck, 2021.

LUKÁCS, G. Der Kampf des Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur. In: G. LUKÁCS. *Schriften zur Ideologie und Politik*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1967.

LUKÁCS, G. & D. ZASHEV (trans). *Haos i formi* [Chaos und Formen]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1989.

LUKÁCS, G. *Theorie des Romans*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1971.

LUKÁCS, G. *Wider den missverstandenen Realismus*. Hamburg: Claassen, 1958.

MARX, K., F. ENEGELS. *Sachineniya* [Collected Works], Vol. 46 (1 & 2) Sofia: Publishing House of the Bulgarian Communist Party, 1978.

MERLEAU-PONTY & E. GREKOVA (trans.). *Priklyucheniya na dialektikata* [Les aventures de la dialectique]. Sofia: Lyubomadrie [publ.], 1998.

PIPPIN, R. *Kunst als Philosophie. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011*. Berlin: Suhrkamp, 2012.

SCHMITT, H-J. (Hrsg.). *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

ADORNO AND THE FAILURES OF REALISM

Summary. The article offers a reconstruction of the main moments of the relationship between Th. W. Adorno and G. Lukacs in the period after the Second World War. The first part focuses on the challenge provoked by Lukacs's book "The Young Hegel" and on the interpretation of it by Adorno in the spirit of idealism and as a project comparable to Heidegger's. For Adorno, these are forms of totalizing thinking through which the subject suppresses and muffles the originality of objects. The second part focuses on the effect of Lukacs's book "The Destruction of Reason" and the accusation of German Classical Philosophy in irrationalism. For Adorno, there is room for irrationalism in true dialectics. But far more frightening to him are the variants of one-sided rationality, as well as its incarnations in the power structures that crush all dissent. This is where the specific problem that led to the enmity between Adorno and Lukacs comes to light – the so-called "partisanship" of art or the ideology – art relationship. The third and fourth parts deal with the relationship between avant-garde art and realism, in which Lukacs sees a subjective-antisocial escape from reality, and Adorno – an expression of heterogeneity of the socially-objective world itself. *Keywords:* totalizing thinking and thinking in fragments, dialectics and irrationalism, realism and avant-garde in art

Stilian Yotov, Prof. DSc.

ORCID: 0000-0003-2015-0279

Scopus: 6506441567

WEb of Science: AAQ-72942-2020

Google scholar: Stilian Yotov

Department of Philosophy, St. Kliment Ohridski Sofia University

15 Tzar Osvoboditel, 1504 Sofia, Bulgaria

E-mail: yotov@phls.uni-sofia.bg

Людмил Димитров, проф. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ПРЕОСМИСЛЯЙКИ ПУШКИН, ИЛИ БАЛКАНСКИЯТ ПРИВКУС НА РУСКИЯ РОМАНТИЗЪМ

Резюме. Ожесточените спорове в руското литературознание доколко е оправдано да се говори за романтически дискурс в лириката на Пушкин в началото на 20-те години на XIX в. (1819–1824) и от какво е предизвикан той, при условие че в страната не е произтекъл голям социален катаклизъм, който да отприщи съответното концептуално направление в литературата, изпускат нещо особено важно: Гръцкото въстание от 1821 г., отекнало сред всички балкански народи, и засиленото увлечение по бунтарските поеми на Байрон (своеобразният „внос“ на байронизъм), демонстрирано от първия поет на Русия. Как идеите на „Мегали идея“ и „Етерията“ рефлектират за засилването на гръцката (бунтарската) тема и за появата на героя българин в творчеството на Пушкин и в известен смисъл провокират въстанието на декабристите в края на 1825 г., ще бъде разгледано върху примери от неговата лироепика и проза, очертаващи цялостна парадигма в екзистенциалния обрат на поета и отношението му към свободата.

Ключови думи: Пушкин, романтизъм, Гръцко въстание, Байрон, исторически контекст

Ще се опитам да формулирам не съвсем популярна теза, засягаща началото на руския романтически дискурс и по-специално този на Пушкин. Различното тук е, че не търся причините за трансформациите в естетическия светоглед на поета сред обичайно изтъкваните. В руското литературознание за романтизма са написани огромен брой метатекстове, от които петнайсетина основополагащи монографии, но и те, изреждайки фактите, под чието въздействие авторът на „Цигани“ формира романтическото си мислене, обикновено ги negliжират в услуга на второстепенни, подложени на идеологическа манипулация детайли, и по този начин осуетяват възможността да се покаже убедително как и защо направлението определя литературната комуникация от 20-те и 30-те години на XIX век. Увлечението на Пушкин по романтизма обикновено се изтъква като преход към „далеч по-важния“ реалистичен период в творчеството му и този, сам по себе си наивен и компромисен възглед, наложен в съветската наука като неоспорим постулат, продължава да е дълбоко вкоренен в литературноисторическия подход на руската хуманитаристика.

Преди това обаче – няколко думи за възникването на направлението в западното културно пространство. Тласък за появата му дава едно важно социално събитие с дълготраен резонанс в живота на Европа, оказало се същинският вододел между него и предхождащото го Просвещение: Френската революция от 1789 г. В началото то е преди всичко настроение, фокусиращо / концентриращо огромното обществено недоволство и разочарование от несбъднатите очаквания след масонския републикански преврат в Париж и съпътстващите го лозунги / обещания, което прави сериозен и сякаш необратим пробив в просветителското рацио. Ако до този момент водещ е разумът и респективно логичните доводи, стратегии, убеждения, обобщения и разсъдъчност, сега всичко това бива рязко заменено от въображението, чувството, субективните импулси, интуицията, предопределили отказа от социална активност – отказ, изразен в затварянето в себе си, необезпокояването на аза и търсенето на алтернативни пространства за личностна изява. Настъпва, така да се каже, пренасищане, отегчение и умора от прагматиката и неистово желание за „бягство от действителността“. Срещу отблъскващото тук-и-сега поетите реагират по два начина: съпротивявайки се агресивно (бунтарски) и съзерцателно; но като реакция на настоящето и двете тенденции са радикални.

Когато през 20-те години на XIX век Пушкин започва да пише стихове, доминирани от чувството (гражданско и интимно), нещата в Русия изглеждат по доста по-различен начин. На пръв поглед подобни интенции не са предизвикани от нищо, доколкото в страната не се е разразил необходимият за целта социален взрив, за да са налице естествени условия за появата на романтизъм. Нещо повече – доброволният ангажимент, с който младото поколение автори тогава се нагърбва по необходимост, е справянето с наследената от века на Екатерина Велика амортизирана класицистична художествена матрица (моделираща система), асимилираща незавидно малкото просветителски мотиви, проникнали сред руското дворянство. Разпространеното мнение днес е, че с все по-упоритите си опити в руслото на актуалния поетически новогovor Пушкин едва ли не долавя / прогнозира някакъв катаклизъм, какъвто мнозина изследователи са склонни да видят в Декабристкото въстание от 1825 г.; иначе казано, неговият романтизъм е симулакрум, своеобразно „плацебо“: той предхожда обществени размирици с утопични цели и донякъде изчерпва / отменя необходимостта от реалното им произтичане. Съжденията отиват и по-далеч: в истинска романтическа ситуация попада Лермонтов, дебютирал в поезията след въстанието от 14 декември и следователно така наречената „втора вълна“ на направлението от 30-те години е оправдана и напълно естествена (припомням, че авторът на „Маскарад“ умира през 1841 г. едва 27-годишен).

Налагат се няколко уточнения.

Ако е вярно, че Лермонтов се озовава на точното място в точното време, за да „прегърне“ и възплъти романтизма, тогава как да тълкуваме направеното от неговия кумир десетина години преди това? Картината, разбира се, е далеч по-многопластова и е необходимо внимателно да се вгледаме в хронологията и фактите, за да си я обясним поне от литературна гледна точка.

Заради остри епиграми срещу император Александър I и приближените му, от 5 май 1820 г. до 30 юни 1824 г. Пушкин изтърпява така нареченото южно заточение (официално той не е прогонен от Петербург, а ръководената от генерал Иван Инзов канцелария, в която е назначен като чиновник, е преместена в далечната провинция). Географията на пребиваванията му включва Екатеринослав, Таганрог, Пятигорск, Феодосия, Гурзуф, Бахчисарай, Симферопол, Кишинев, Каменка, Киев и Одеса, преди да бъде ескортиран в село Михайловское, където остава до септември 1826 г. Именно в тези краища, населени с разнообразни етноси – власи, молдовци, гърци, българи, сърби, евреи, албанци – сред които попада по принуда, и под въздействието на техните многопосочни социални, културни, естетически, битови, но и политически възгледи, занимания и навици, юношеското съзнание на сравнително неотдавна завършилия випускник на императорския Царскоселски лицей бързо отрезвява, той самият възмъжава, еманципира се и пред него се открива напълно различен свят спрямо стерилните фикции и фантазми, внушени му в духа на неизменна преданост към империята. Непознатата доскоро среда / ситуация отменя херметизираните граници на рускоцентризма и допуска влияния, породили така наречената негова „световна отзивчивост“. Както се досещаме, експерименталният лирически език на Пушкин е резултат от изключителния и продължителен отглас, който – особено в тази част на страната – получава събитието, отключило новата поетическа вълна, и това е тъкмо *Гръцкото въстание от 1821 г.* – факт, премълчаван и непризнат в литературната наука за същинското основание на руския романтизъм. А то по ирония на съдбата започва от Кишинев. По думите на Янина Левкович, „Гръцкото въстание избухва, може да се каже, в самия Кишинев, където живее семейството на покойния молдавски владетел Константин Ипсиланти и където по това време гостува големият му син Александър“¹. Но по повод „Етерията“², свидетел на чието начало е, поетът прави базисни открития не само

¹ ЛЕВКОВИЧ, Я. Л. *Автобиографическая проза и письма Пушкина*.

Ленинград: Наука, 1988: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/levkovich-avtoproza-i-pisma/pisma-o-grechskoj-revoljucii.htm>.

² Тайната организация „Филики етерия“ („Приятелско общество“) е основана в Одеса през есента на 1814 г. и първите две години действа в Русия, след което се разпространява на територията на Османската

в поетиката, а и в конституирането на направлението в собственото си езиково пространство.

Какво имам предвид? Ако посоката на бягство от действителността при европейските романтици е Изток (привлекателна и предпочитана екзотика, в която законите на цивилизацията не важат), то какво да предприемат руснаците, когато от гледна точка на западните култури тъкмо тяхната страна е „Изтокът“? В този смисъл ролята на Пушкин е неоченима, доколкото той изнамира руския литературен Юг, съответен на европейския литературен Изток. Но това става възможно, защото докато за повечето британски, немски или френски поети бягството в Ориента е артистична поза, рядко прилагана в действителност, за Пушкин е съдба. Той открива литературните пространства Бесарабия и Кавказ не като ги търси абстрактно, а попадайки в тях. Находката е много по-значима, отколкото изглежда на пръв поглед. За Пушкин Югът е медиативен топос на бурни страсти и гръко-римска културна изисканост / извисеност. Продължителното откъсване от естествената му среда трансформира неговото чувство за изолираност в съзнание за избраност. Герой в поезията му става изгнаникът, пленникът, беглецът, с други думи човекът, противопоставил се на обществото и наказан за това с отлъчване. В началото на заточението фигурата, сублимираща всички подобни конотации, е Овидий. Пушкин, нарекъл се в писмо до брат си „Разбойник-Романтик“, на 4 май 1821 г. бива приет в кишиневската лежа „Овидий“ (името ѝ е дадено по негово внушение) и под въздействие на тайното знание, което усвоява за краткото си битие на масон³, се самопосвещава / вглъбява в мистиката на романтическия месианизъм. В подобен контекст е увлечението и съизмерването му с Байрон, но и отдалечаването от него, преодоляването му. Както знаем, две години по-късно – в началото на август 1823 г. – авторът на „Чайлд Харолд“ пристига в Гърция, за да помага на бунтовниците („бягството“ му на Изток се припокрива с неговата гражданска мисия), и осем месеца по-късно – през април 1824 г. – умира трагично в Месолонги.

Полемиката за Пушкиновото отношение към Гръцкото въстание също е натрупала доста голяма рутина, от която трудно може да се разбере каква точно е позицията на поета към събитията на Балканите. Факт е, че романтизмът прекъсва традицията на достолепните – класически и мъртви – цивилизации и забелязва / въвежда новите – разнолики, но живи, действителни нации. На Пушкин му е нужно време,

империя – във Влашко, Молдова, в Италия и в самата Гърция. Навсякъде към нея се присъединяват многобройни членове.

³ По заповед на император Александър I от 13 август 1822 г. заради конспиративната дейност, заплашваща властта, всички ложи са забранени.

докато отдели съвременна Гърция от Древна Елада и пренесе модела на руска почва. Стихотворенията му, свързани със събитията от 1821–1824 г. са: „Война“ (написано през пролетта на 1821), „В. Л. Давыдову“ (началото на април 1821), „Гречанка, я люблю тебя“ (1821), „К Овидию“ (26 декември 1821), „Гречанка верная! не плачь...“ (1821–1822), „Восстань, о Греция...“ (1824), „Ода Хвостову“ (1825). Чрез тях, както остроумно се изразява първият му биограф, Павел Аненков, „Пушкин води „дневник“ на гръцкото въстание“⁴. И доколкото поетът се запознава и общува лично с Александър Ипсиланти, следейки отблизо дейността му и тази на неговите съратници Георги Кантакузин и Тудор Владимиреску, в литературните си опити предприема стратегия за значително по-обобщаващи послания, основани върху алюзии, символи, криптограми, намеци и алегии с масонски привкус. Някои от тях подсказва Б. Гаспаров: „Знамената, които развява Ипсиланти, извикват алюзии за Константин I и така неговото знаме, античната митология („птицата Феникс“) и Френската революция, християнският месианизъм, античната героика и съвременният политически радикализъм се свързват в единна символична сплав“⁵. Още повече, че самият Ипсиланти се асоциира с Александър Македонски, а предвижданията, че император Александър I ще бъде наследен от брат си Константин пък отправят към Константин Велики и очакваната помощ от Русия наивно се приема за началото на бъдещ свещен православен съюз: утопични хипотези, съучастващи в проектирането на възможен нов политически ред в Европа и в частност на полуострова след все по-ясно очертаващия се крах на Османската империя.

Отношенията Пушкин – Байрон в контекста на Гръцкото въстание обаче са важни и си струва да бъдат огледани по-отблизо. До отпътуването на лорда за Балканите младият Пушкин променя трайно своята нагласа (настройва лирата си на нова честота), убеден в предимствата на романтическата визия за света пред натрапения му классицизъм, в чийто дух е обучаван. Присъединявайки се към етеристите обаче, Байрон прави съзнателен избор, предопределя – казано по друг начин – участта си. А участ, както подсказва етимологията, означава да участваш, да си част, да присъстваш непосредствено там, където нещо се случва, да бъдеш свидетел. В този смисъл от пролетта на 1823 г. Байрон е в центъра на събитията, докато Пушкин ги следи от периферията (при това зад граница, тоест в различен социокултурен контекст). Всички пози – на старозаветен пророк, оракул, месия,

⁴ АННЕНКОВ, П. В. *Пушкин в Александровскую эпоху*. Минск: Лимариус, 1998, с. 146–147.

⁵ ГАСПАРОВ, Б. М. *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка*. СПб.: Гуманитарное агентство „Академический проект“, 1999, с. 204.

водач, жива съвест на нацията и т. н., са етапи от екзистенциалната му метаморфоза, от „разполагането“ му в романтизма. Като неопит той първо се съизмерва със Словото на сполетения от същата съдба Овидий, с когото символично се „среща“ в Кишинев, а вече и с харизматичното Слово на актуалния вожд – Байрон, отдал се на друг, различен по език, вяра, исторически статус и култура народ. Разликата все пак е в това, че „бягството“ на Байрон е доброволно, волево, съзнателно. Това на Пушкин е принудително, насилствено; той отказва да приеме Юга за реалност, за даденост и гледа на него виртуално; Пушкин, с други думи, не е политически, а естетически бунтар. Всеки социален взрив очертава и следва идентична траектория: любопитство, увлечение, отдаденост (пик), разочарование. В социален план романтизмът започва от разочарованието, а във фикционален – от любопитството. И ако на този етап – към 1824 г. – изглежда, че литературната битка за Гърция е спечелена от Англия в лицето на нейния поет, десетилетие по-късно предстои и Русия чрез написаното от националния си гений да каже своята дума. Иронизирайки реториката на вулгарния материализъм, бих определил съизмерването между двамата като опониращи си по въпроса възможен ли е *литературен* внос и износ на революция.

А нещата започват безобидно: в Кишинев с помощта на голямата дъщеря на Н. Н. Раевски и съпруга на генерал М. Ф. Орлов, Катерина Николаевна, Пушкин се заема да учи английски, като за практически упражнения двамата избират томче със съчиненията на Байрон. И въпреки твърденията на отделни изследователи, че около 1823–1824 година поетът охладнява към събитията в Гърция, на 5 април 1823 г., намесвайки английския си събрат, той заявява недвусмислено и с неподражаемото си чувство за хумор в писмо до княз Вяземски: „Ако през лятото тръгнеш за Одеса, защо по пътя не се отбиеш в Кишинев? Ще те запозная с героите Скулян и Секу, сподвижници на Йордаки, и с една гъркиня, която се е целувала с Байрон“⁶. Но и нещо съвсем немаловажно. У Аненков може би като у никой друг пушкинист срещаме следното, необичайно по своята откровеност съждение: „Руският байронизъм [...] никога не си дава сметка за причините за омразата към политическите дейци и към съвременното нравствено положение на Европа, с каквото се отличава това учение в чужбина. На нашия байронизъм въобще не му е било до дълбокото съчувствие към народите и към морал-

⁶ ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т 9. Письма. Москва: Правда, 1962, с. 64. Скулян и Секу са гръцки въстаници, разгромени из тези места; Йордаки Олимпиод е един от водачите на гърците; по-късно Пушкин го споменава в повестта „Кърджали“. Гъркинята е Калипсо Полихрони (1804–1827), проститутка, в която поетът е страстно влюбен. Тя умира от туберкулоза на 23-годишна възраст. На нея е посветено стихотворението „Гречанке“ („Ты рождена воспламенять...“).

ното и материално страдание, въодушевяващо западния байронизъм. Напротив, вместо на тази основа, руският байронизъм се строи върху странно, с нищо необяснимо, с нищо неоправдано презрение към човечеството въобще⁷. С други думи, когато оценяваме действителното отношение на Пушкин към въстанието в Гърция, трябва да бъдем много предпазливи. Преди Лермонтов да напише знаменития си стих: „Нет, я не Байрон, я другой“, което става чак през 1832 г., първият не-Байрон в руската поезия всъщност е Александър Пушкин.

Дотук – добре. Но как империята (Руската) отвърща на удара? Под „удар“ разбирам пристрастията на първия ѝ поет към революционното движение на гърците. Когато, притеснени от провъзгласената конституция в Неапол, по инициатива на княз Клеменс Метерних, тогава все още външен министър на Австрия, през 1821 г. в Лайбах (днешна Любляна) е свикан конгрес на Свещения съюз, в който взимат участие кралят на Австрия и Прусия, кралят на Двете Сицилии Фердинанд I, императорът на Русия Александър I и посланиците на Франция и Англия, същият Метерних полага сериозни усилия, за да убеди руския монарх да не помага на гърците. В резултат, нежелаяйки да разваля отношенията с Англия и Франция, Александър упълномощава външния си министър, граф Йоан Каподистрия (бъдещия първи ръководител на независима Гърция!), да уведоми въстаниците, че няма да се намесва в тяхна поддръжка. А ето как твърде неочаквано, по думите на Л. Левкович, реагира министърът. Той, „изведнъж, колкото и да е странно, си спомня за Пушкин. От Лайбах към Кишинев полита въпрос. Каподистрия изисква информация от Инзов. „Преди известно време – пише той на Иван Никитич – при Ваше превъзходителство бе изпратен младият Пушкин. Без да имам каквито и да било известия за неговата служба и поведение, е желателно, особено при днешните обстоятелства, да разбере Вашата искрена преценка, милостиви господарю мой, за този младеж. Той на какво е подвластен сега – на онова, което му диктува доброто сърце, или на поривите на необузданото си въображение“. Инзов не забавя отговора си до Каподистрия. „Секретно. 28 април 1821. Кишинев. Милостиви господарю, граф Иван Антонович! На любезното запитване на Ваша светлост от 26 април имам честта да Ви уведомя, милостиви господарю, че изпратеният при мен от С.-Петербург колежки секретар Пушкин, живеещ в една къща с мен, се държи добре и в сегашните смутни обстоятелства не взима никакво участие в тези работи“⁸.

Да се върнем малко назад. Амбициите на Русия спрямо Балканите и по-специално спрямо Гърция са стари, постоянни и в различни периоди са правени детайлни планове за засилване – по-твърдо или

⁷ АННЕНКОВ, П. В. Цит. съч., с. 126.

⁸ ЛЕВКОВИЧ, Я. Л. Цит. съч.

по-мекото – на влиянието ѝ върху техните народи. Както разкрива Николай Г. Свиринов, „Още при Екатерина II възниква грандиозен проект за изграждане на гръцката империя върху развалините на Отоманската Порта. Идеята е тази така наречена „гръцка империя“ да бъде източна руска провинция, изцяло зависима от руския двор. Константин Павлович, брат на Николай I, от самото му рождение е бил предвиждан за гръцки император; дори самото име му е дадено с оглед на бъдещата титла – „Константин III, император на Византия“. Любопитен е и такъв исторически щрих: когато Екатерина II пътешества из току-що завоюваната Новорусия и Таврия, в Херсон по пътя ѝ е построена триумфална арка с надпис: „Път към Византия“⁹.

Що се отнася до Пушкин, той, възприемайки романтическия модел, всъщност се включва в културния дебат що е романтизъм и избира неговия байроновски вариант като най-точно импониращ му не само за да го интегрира в художественото си себеизразяване, а по-скоро да полемизира с него и в крайна сметка да покаже неустойчивостта му (като всеки друг модел) на руска почва. Което донякъде изненадва и самия него. Това, естествено, не означава, че Пушкин е несъмнен романтик. За да бъде вярно подобно настояване, той съзнателно и „доброволно“ би трябвало да се подчинява на изработената и утвърдена европейска романтическа доктрина. Нещо, очевидно несъстоятелно за него. Като руснак Пушкин допуска, но тълкува скептично западните литературни (и екзистенциални) маски. Според Игор Смирнов, поетът „е бил не толкова предвестник на новото, непознатото, колкото е писал, следвайки вече написаното. (Разбира се, не само в руския, но и в чуждестранния романтизъм). Пушкин сякаш няма свое собствено място в романтизма“¹⁰.

На този фон и след всичко изговорено по въпроса, доколко би било възможно – поне от литературен аспект – Декабристкото въстание да бъде видяно в нова светлина? Интересува ме не как е отразено то в творчеството на писателите съвременници, нито какъв продължителен отзвук поражда в по-нататъшното си осмисляне, а как моделира / променя самия фикционален дискурс. Силно идеологизирано от тоталитарната критика, то бива изтъквано като „праг“, тласнал Лермонтов към романтическата му изява през 30-те години. Формално погледнато, подобна теза не е лишена от основания, но остава един съществен проблем: в творчеството на младия поет липсват каквито и да било реминисценции с въстанието. Парадоксът е, че острата социална

⁹ СВИРИН, Н. Г. Пушкин и греческото въстание. – *Знамя* (Москва), 1935, № 11, с. 211.

¹⁰ СМИРНОВ, И. П. *Психодиахронология. Психохистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва: НЛО, 1994, с. 64–65.

реторика на Лермонтов е родена не от бунта на Сенатския площад през 1825 г., а от гибелта на Пушкин дванайсет години по-късно („Смъртта на поета“ стои в началото на публичната му известност и утвърждаването му за фактор сред културния елит). От тук насетне в оставащите му четири години Лермонтов вплита в творчеството си откритията на познатата му немска романтическа школа, както съзерцателна, така и гражданска. А когато е обявен (по-точно обвинен), че е руският Байрон, той, както стана дума, пише в своя защита прочутия стих: „Нет, я не Байрон, я другой“.

Но има ли връзка между печално потушения бунт в Петербург и не така отчайващите като резултат гръцки борби? Н. Свирин във вече цитираното си изследване от 1935 г. прави следните важни уточнения: „...за декабристите – пише той – е характерна една черта, принципно отделяща ги от цялата маса „доброжелатели“ на гръцкия народ. Декабристите възприемат гръцкото въстание преди всичко като революция против стария ред, аналогична на испанската и италианската революции, избухнали по същото време. С гръцкото въстание са се свързвали надеждите за близък преврат и в самата Русия. Обръщането „към героите и преданията на Антична Елада“, характерно и за консервативната елинофилска поезия, декабристите го пълнят с революционно съдържание. Думи като „свобода“, „родина“, „истина“, „тирания“ и т. н., които тогава са можели да се срещнат във всяко стихотворение, посветено на гръцкото въстание, у поетите декабристи имат не само антиурска, но и по-широка революционна насоченост. Филелинизмът на Пушкин по своя характер принадлежи именно към тази втора, декабристка струя.“¹¹.

Бих оспорил последното изречение. Пушкин изживява бунтарския романтизъм в аванс и когато в собствената му страна собствениците му приятели подготвят и извършват подобен акт, той остава безучастен – спасява го обстоятелството, че отсъства от Петербург. Освен това художествените му опити да откликне конкретно на гръцкото въстание не водят до задоволителен резултат. Но южните му поеми са триумф на романтизма, което дава допълнителен повод за размисъл. Пушкин е преди всичко културна фигура и обмислянето на случващото се в Гърция му помага да заеме позиция именно на национален поет, който е призван да стои отстрани и да отразява събитията, вместо да се намесва в тях. По-късно, в прочутия „таен“ разговор с Николай I, въпреки огромните спекулации по този факт, тъкмо тази позиция му помага да изрази становище, което не удовлетворява императора, но затова пък конституира функцията на поета¹². Със сигурност размири-

¹¹ СВИРИН, Н. Г. Цит. съч., с. 212.

¹² Припомням: на въпроса на императора: „Пушкин, ако беше в Петербург, щеше ли да участваш на 14 декември?“, поетът отговаря: „Неизбежно,

ците на Балканите и в Русия размътват съзнанието на търсеция себе си в полето на мъгливата политическа обстановка Александър Сергеевич и той прави няколко противоречиви жеста. През май пише на приятеля си, полковник Василий Давидов, възторжено писмо за вдигнали те се на оръжие гърци, а в средата на същия месец завършва епилога на поемата „Кавказки пленник“ с не по-малко възторжена възхвала за „изтребването и покоряването на кавказците, героично отстояващи своята национална независимост от Русия“, по думите на Свирина¹³. По същото време се разделя с увлеченията си по Байрон, но възпроизвежда ситуацията на бягство от неприемливата и враждебна към героя действителност както в първа глава на „Евгений Онегин“, така и в „Цигани“. Попадането на село може да има насилствен (Пушкин, Алеко), но и доброволен характер (Онегин). В новото пространство за идващия от цивилизацията човек всичко е непознато, ярко, той не знае как да постъпи (оказва се не съвсем адаптивен) и в края на краищата не се вписва в ситуацията. Същевременно в писмо до П. Вяземски, пратено непосредствено след научаването за смъртта на английския поет, изразява както рязкото си разочарование от него (аналитичното му проникване в неравното творчество на Байрон ще продължи и през 30-те години), така и от упорито продължаващата напрегната политическа ситуация в Гърция: „Твоята идея да възпея смъртта му [...] е чудесна – но не е по силите ми. Гърция ме отврати. [...] Обещавам ти обаче куплети за смъртта на Негово Превъзходителство“ – пише с известна ирония Пушкин.¹⁴ Тези „куплети“ не са нищо друго, освен стихотворението „Към морето“, в което скрито е отдадена последна почит към Байрон, без той да бъде споменат нито веднъж. А когато избухва Декабристкото въстание, поетът е разколебан. Отношението му към бунта и отношението му към декабристите са две различни неща. Когато метеж се случва извън пределите на Русия, нещата са ясни и приемливи, но когато е у дома, те стават значително по-опасни. Гърците се борят срещу външен поробител, а руснаците – срещу собствения си политически хаос, желаяйки да го овладеят и променят. В тази ситуация Пушкин не може да бъде Байрон, нито да направи същия избор, който би бил фатален за него. Отдръпването му от автора на „Дон Жуан“ (сама по себе си класическа романтическа поза) говори за това, че той очевидно още веднъж преосмисля ролята на поета. И ако сме склонни да го обвиним, че се поддава на верноподаническото си чувство (прави реверанси) към Короната, нека не забравяме, че Байрон е не по-малко овластен – той

господарю, всичките ми приятели бяха в заговора и аз трудно бих ги изоставил. Само отсъствието ме спаси и съм благодарен за това на Небето“ (АННЕНКОВ, П. В. Цит. съч., с. 225).

¹³ СВИРИН, Н. Г. Цит. съч., с. 225–226.

¹⁴ ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т 9. Письма.

е член на Британския парламент; в политическата йерархия на своята страна лордът стои значително по-високо от дребния държавен служител Александър Сергеевич.

През 1833 г., склонен да хроникира оправдателно и донякъде митологизиращо собствения си живот (стихотворението „Моето родо-словие“ е от 1831 г.), Пушкин записва в дневника си, придавайки различен акцент върху интересувания ме период: „Кишинев – Пристигането ми от Кавказ и Крим – Орлов – Ипсиланти – Каменка... – Гръцката революция“. След десетгодишна давност и в съвсем различен контекст той заявява желанието си да се върне по-детайлно и обективно към преживяното на Юг, където натрупва сериозен опит в литературната и гражданската си култура. Не е известно този конспект да е бил разгръщан в подробен, изчерпателен и завършен наратив. Но правя следното допускане. Пушкин – нещо, характерно за него – заменя предвиждания документален жанр с художествен и излага мислите си (всичко, което го вълнува оттогава) в написаната година по-късно, през 1834 г., кратка повест „Кърджали“. В нея, паралелно на сюжета, разказан в умишлено редуциран вид, поетът прави твърде любопитна равносметка на отношението си към бунта от 1821 г. и като цяло – на бесарабското си битие.

На пръв поглед творбата може да бъде определена като историческо или легендарно четиво: възпроизвежда конкретната история на един бунтар – ловък, хитър и неуловим, идентичен с митологизираната фигура на хайдутина в балканския фолклор и литература. Различното сега е, че докато през 20-те г. на XIX век погледът на автора е насочен навън, тук оглежда събитията през случка, станала вътре в Русия. След 1825 г. популярността на гръцката съпротива затихва, поезията също я „изоставя“. Но романтизмът, формиран у Пушкин не толкова върху бунтарска, колкото върху историческа основа, отново се оказва провокация за него и той се опитва да се домогне до философията на историята, минавайки през опозиции (и апории) като свой-чужд, враг-приятел, активност-пасивност, личност-общество, природа-цивилизация. Както (само)иронично „признава“ и самият текст: „Кърджали замълча и спокойно зачака разрешението на участва си. Не чака дълго. *Началството, без да е длъжно да гледа на разбойниците откъм романтичeskата им страна* и убедено в справедливостта на изискванията, заповяда да изпратят Кърджали в Яса“¹⁵ (курс. и прев. мои, Л. Д.). За разлика от началниците, поетът може да си позволи волността да възприема разбойниците през сантимента.

В повестта, с други думи, разказвачът измества фокуса от организираното въстание и неговия водач върху стихийния бунт, в който

¹⁵ ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 5. *Романы и повести*. Москва: Правда, 1981, с. 234.

са задействани други импулси – вътрешната потребност от свобода, тоест индивидуализмът, желанието да бъдеш сам господар на себе си. Ето и признанието или доказателството за току-що казаното: „Александър Ипсиланти бе лично храбър, но не притежаваше свойствата, необходими му за ролята, с която се зае толкова горещо и толкова непредпазливо. Той не умееше да се споразумява с хората, които бе принуден да предвожда. А те нито го уважаваха, нито му имаха доверие“¹⁶. На самопровъзгласилия се лидер, нямащ необходимите качества за такъв, е противопоставен естественият водач. Метафорично, чрез смес от исторически факти и художествена измислица, „Кърджали“ разкрива онова, което Пушкин е проумял от бурните събития в началото на 20-те години. Той частично се превъплъщава в контекста, но повече гледа остранностено на него. Повестта е рекапитулацията на увлеченията му по тогавашна Гърция, по Байрон, по романтизма.

Отделен е въпросът, че текстът поставя началото на българската тема в руската литература, но то е повод за съвсем друг и навярно значително по-дълъг разговор.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АННЕНКОВ, П. В. *Пушкин в Александровскую эпоху*. Минск: Лимариус, 1998.
- АРШ, Г. Л. *Этеристское движение в России: Освободительная борьба греческого народа в начале XIX в. и русско-греческие связи*. Москва: Наука, 1970.
- ГАСПАРОВ, Б. М. *Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка*. СПб.: Гуманитарное агентство „Академический проект“, 1999.
- ДИМИТРОВ, Л. Пушкиновият поетически новогovor. – В: *Руската литература от XIX и XX век*. Пловдив: Хермес, 2002, с. 149–182.
- ЛЕВКОВИЧ, Я. Л. *Автобиографическая проза и письма Пушкина*. Ленинград: Наука, 1988: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/levkovich-avtoproza-i-pisma/pisma-o-grecheskoj-revolucii.htm> [прегл. 05.08.2022].
- МАЛИНОВА-ДИМИТРОВА, Л. „Кирджали“: эт(н)ос свободы. – В: *Romanoslavica* (Editura Universităţii din Bucureşti), XLVII, 2022, № 3, с. 31–37.
- МУРЪЯНОВ, М. Ф. *Из символов и аллегорий Пушкина*. Москва: Наследие, 1996.
- ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 5. Романы и повести*. Москва: Правда, 1981.
- ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в десяти томах. Т. 9. Письма*. Москва: Правда, 1962.
- СВИРИН, Н. Г. Пушкин и греческое восстание. – В: *Знамя* (Москва) 1935, № 11, с. 209–240.

¹⁶ Пак там, с. 232.

СЕЛИНОВ, В. И. Пушкин и греческое восстание. – В: *Пушкин. Статьи и материалы*. Под редакцией М. П. Алексеева. Выпуск I. Одесса: Одесский дом ученых, 1926, с. 5–31.

СМИРНОВ, И. П. *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва: НЛО, 1994.

REFERENCES

ANNENKOV, P. V. *Pushkin v Aleksandrovskuyu epohu* [Pushkin in the epoch of Alexander]. Minsk: Limarius [publ.], 1998.

ARSH, G. L. *Eteristskoe dvizhenie v Rossii: Osvoboditel'naya bor'ba grecheskogo naroda v nachale XIX v. i russko-grecheskie svyazi* [Eterist movement in Russia: The liberation struggle of the Greek people at the beginning of the 19th century and Russian-Greek contacts]. Moscow: Nauka [publ.], 1970.

DIMITROV, L. Pushkinoviyat poeticheski novogovor [Pushkin's new poetic speech]. In: *Ruskata literatura ot XIX i XX vek* [Russian literature of the XIX and XX centuries]. Plovdiv: Hermes [publ.], 2002, pp. 149–182.

GASPAROV, B. M. *Poeticheskiy yazyk Pushkina kak fakt istorii russkogo literaturnogo yazyka* [Pushkin's poetic language as a fact of the history of the Russian literary language]. Saint Petersburg: Gumanitarnoe agentstvo „Akademicheskii projekt“ [publ.], 1999.

LEVKOVICH, Y. L. *Avtobiograficheskaya proza i pis'ma Pushkina* [Pushkin's autobiographical prose and letters]. Leningrad: Nauka [publ.], 1988: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/levkovich-avtoproza-i-pisma/pisma-o-grecheskoj-revolyucii.htm> [seen 05.08.2022]

MALINOVA-DIMITROVA, L. “Kirdzhali”: et(n)os svobody [“Kirdzali”: eth(n)os of freedom]. In: *Romanoslavica* (Editura Universităţii din Bucureşti), Vol. XLVII, 2022, Iss. 3, pp. 31–37.

MUR'YANOV, M. F. *Iz simbolov i allegorij Pushkina* [From Pushkin's symbols and allegories]. Moscow: Nasledie [publ.], 1996.

PUSHKIN, A. S. *Sobranie sochinenij v desyati tomakh*. T. 5. *Romany i povesti* [Collected works in ten volumes. Vol. 5. Novels and stories]. Moscow: Pravda [publ.], 1981.

PUSHKIN, A. S. *Sobranie sochinenij v desyati tomakh*. T. 9. *Pis'ma* [Collected works in ten volumes. Vol. 9. Letters]. Moscow: Pravda [publ.], 1962.

SELINOV, V. I. Pushkin i grecheskoe vosstanie [Pushkin and the Greek revolt]. In: M. P. ALEKSEEVA (ed.). *Pushkin. Stat'i i materialy* [Pushkin. Articles and materials]. Vol. I. Odessa: Odesskij dom uchenyh [publ.], 1926, pp. 5–31.

SMIRNOV, I. P. *Psihodiahronologika. Psihoistoriya russkoy literaturay ot romantizma do nashih dney* [Psychodiachronology. Psychohistory of Russian literature from romanticism to the present day]. Moscow: NLO [publ.], 1994.

SVIRIN, N. G. Pushkin i grecheskoe vosstanie [Pushkin and the Greek revolt]. In: *Znanya* (Moscow), 1935, № 11, pp. 209–240.

RETHINKING PUSHKIN, OR THE BALKAN FLAVOR OF RUSSIAN ROMANTICISM

Abstract. There was a fierce controversy in Russian literary studies as to whether it is justified to speak of a romantic discourse in Pushkin's poetry in the early 1920s (1819–1824) and what caused it, provided that there was no major social cataclysm to unleash the relevant conceptual direction in literature. It missed something particularly important: the Greek uprising of 1821, echoed among all Balkan nations, and the increased fascination with Byron's rebellious poems (a kind of "import" of Byronism) demonstrated by the first poet of Russia. How the ideas of "Megali Idea" and "Eteria" reflect on the strengthening of the Greek (rebellious) theme and the appearance of the Bulgarian hero in Pushkin's work, and in a sense provoke the Decembrist revolt in late 1825, will be discussed with examples from his lyric poetry and prose, outlining an overall paradigm in the poet's existential turn and his attitude to freedom. *Keywords:* Pushkin, romanticism, Greek uprising, Byron, historical context

Lyudmil Dimitrov, Prof. PhD

ORCID iD: 0000-0003-4672-1519

Sofia University "St. Kliment Ohridski", Faculty of Slavic Studies

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria,

E-mail: ljudiv@abv.bg

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

УПОТРЕБИ НА РЕЛИГИОЗНОТО В ЕСЕИСТИКАТА НА ГЕОРГИ МАРКОВ И „ПЕТМИНУТКИТЕ“ НА ПЕТЪР УВАЛИЕВ

Резюме. Статията разглежда в сравнителен план кратките есеистични текстове, предназначени за четене по радиото, на двама от най-значимите представители на българската политическа емиграция във Великобритания през втората половина на ХХ в. – Петър Увалиев (1915–1998) и Георги Марков (1929–1978). Независимо от съществените различия между житейските и творческите траектории на тези автори, а също и между техните подходи по отношение на тоталитарния режим в Народна Република България, универсалната територия на религиозното се оказва подходяща за задочната им среща. Чрез тази среща търсим да осветлим общото и различното в начините, по които Марков и Увалиев употребяват религиозното, убеждавайки се още веднъж, че имаме работа с двама несъмнени майстори на българското слово, черпещи с любов и уважение от културната традиция, на която продължават да принадлежат.

Ключови думи: Петър Увалиев, Георги Марков, есе, религиозни мотиви в литературата

Започвам с малко предистория към темата, която има отношение и към юбилея на Огнян Ковачев, основен, но не единствен „виновник“ за появата на тази статия. Ако се изключи един много отдавнашен мой отзив за книгата на Владимир Костов „Българският чадър“¹, фигурата на Георги Марков се появи по-настоятелно на хоризонта ми във връзка с един проект под наслов „Липсващото звено“, който осъществихме съвместно със Сдружение „Харта“. Основният импулс на проекта да се насочи вниманието към значими и недооценени личности от близката българска история се „засрещна“ с инициативата за издаване на есетата на Марков, подета от Фондация „Комунитас“ и издателство „Рива“ почти по същото време: става дума за периода 2015–2019 г.² Пак

¹ Става дума за първото ѝ издание от 1990 г.

² МАРКОВ, Г. *До моя съвременник*. Есета. Съст. и предг. Т. Николов. София: Комунитас, 2015; МАРКОВ, Г. *Ненаписаната българска харта*. Есета. Част 2. Съст. Т. Николов. София: Комунитас, 2016; МАРКОВ, Г. *Ходенето на българина по мъките*. Есета. Част 3. Съст. Т. Николов. София: Комунитас, 2016; МАРКОВ, Г. *Колективният фалш*. Есета. Част 4. Съст. Т. Николов, посл. Б. Кунчев. София:

около това време проведохме ценен за мен разговор с О. Ковачев по въпроса за вдвояването и противопоставянето на Георги Марков и Петър Увалиев в българското културно съзнание и за възможните екстрали-тературни причини за това³.

След този разговор фигурата на Увалиев вече ме бе заинтригувала сериозно, но едва доста по-късно, трябва да е било през 2020 г., си набавих единия том с неговите „петминутки“, който всъщност беше втори в хронологията на издаването им⁴. Очарова ме както библиофилското оформление на изданието, така и удоволствието да го разгръщам и да намирам неочаквани ракурси към (уж) познати неща. След това реших, че трябва да си купя непременно и първата част, което не отлагах дълго⁵. Неусетно приближи и юбилеят на Огнян и ентузиазираните по-млади колеги от катедрата подеха тайната инициатива за отбелязването му. Помислих си, с оглед на предвидената от тях за конференцията проблематика, че вероятно няма да има кой да се захване с тази важна линия в творческите интереси на доц. Ковачев, свързана с фигурата на Петър Увалиев, – и познах. Обаче си рекох, че трябва да се опитам да се позанимая не само с Увалиев, а и с този, на когото той (гласно или негласно) е противопоставян – Г. Марков, и то през призмата на проблем, който би

Рива, 2019. Трябва да се отбележи, че значителна част от есетата, поместени в тези книги, се издават за първи път след публикуването им електронно в Портал „Култура“.

³ И наистина: на един внимателен читател на четиритомното издание с есета на Марков, какъвто се опитвах да бъда, не можеше да не направи впечатление, че името на Увалиев не присъства, не е споменато никъде (първите три тома са снабдени с именни показалци и това е лесно да се установи, в четвъртия, от 2019 г., това е по-трудно за забелязване, но все пак е достоверно). Същото важи и за двата тома на Увалиев, за които ще стане дума след малко, в обратен смисъл. Поне в смъртта е добре духовете на тези двама значителни български интелектуалци емигранти, на които не са липсвали и по-преки, и по-косвени допирни точки, да бъдат помирени.

⁴ УВАЛИЕВ, П. *Пет минути с Петър Увалиев*. Радиобеседи. Част II. Съст. О. Ковачев. Под общата ред. на О. Ковачев и Хр. Ковачева. София: Агата-А, 2020.

⁵ УВАЛИЕВ, П. *Пет минути с Петър Увалиев*. Радиобеседи. Част I. Съст. О. КОВАЧЕВ. Под общата ред. на О. Ковачев и Хр. Ковачева. София: Агата-А, 2015. В предговора към тази част съставителят обръща специално внимание на „неслучайния“ избор на издателството, което, освен всички останали достойнства на изданията си, умее да ги предлага във „великолепн[о] художествено оформление“ (КОВАЧЕВ, О. *Пет минути за Петър Увалиев*. – В: УВАЛИЕВ, П. Цит. съч., с. 9–18, с. 16). В същия предговор се мярва за миг и името на Любен Марков, първи братовчед на Г. Марков и автор на шеговития неологизъм „увализъм“, отнесен към оригиналните заглавия на Увалиевите „петминутки“ (цит. съч., с. 12), но и тук името на братовчед му, писателят, не се появява.

било добре по-скоро да ги обединява, отколкото да ги разделя. Намерих такъв проблем в сферата на религиозното (по-надолу ще се изяснява какво по-точно ще разбирам под това понятие в случая), на отношението към него в текстовете на двамата автори; на начините, по които то се ползва и функционира при единия и при другия.

Преди обаче да се опитам да сближа Увалиев и Марков, ще направя обратното – ще ги разгранича в две отношения, опирайки се на по-общите си впечатления от прочита на техните творби.

1. Разграничение между Г. Марков и П. Увалиев като есеисти

Нека първо да направя една уговорка: наричам тук и двамата автори „есеисти“ за удобство, давайки си сметка, че си служи с голяма степен на терминологично приближение. И П. Увалиев, и Г. Марков не са само есеисти, произведенията и на двамата трудно могат да се поместят под един жанров знаменател.⁶ Но в случая нас ни интересуват тъкмо тези техни творения, които в най-голяма степен отговарят на онова по-скоро интуитивно усещане за есе, което в българското културно пространство е обрисувано сполучливо преди много години в краткото „есе за есето“ на Петър Йорданов, озаглавено „Мисли за есето“.⁷ Нека да припомним част от тези най-важни твърдения на автора, които смятам, че са валидни в голяма степен и за „петминутките“ на Увалиев, и за есеистичните творения на Марков: независимо от своя непосредствен повод, есето изнася на преден план „асоциациите на една оригинална мисъл“ (1), разливаща се „в свободна и красива игра“ (2), и поставяща нещата „в ново осветление и неочаквана перспектива“ (3).⁸ По-нататък авторът доразгръща заявеното, като добавя: близостта на есето до парадокса; необходимостта да е налице „оригинален човек“ (синоним на „несрещаш се често човек“), за да го сътвори; високата степен художественост на есеистичната творба, както и привидната липса на ограничения пред създаващия го, зад която обаче се крие трудно постигнатият баланс между „свобода и мярка“; синтетичния характер на есеистичното писане и накрая – сходството между призиванието на есеиста и на поета – сходство, изразяващо се в това, че убедителността на написаното от него се дължи не само на „логичната последователност на мисълта“, но и на „естетическата перспектива, в която тя е разположена“ и която се постига в сферата на „тайната“, т. е. на вдъхновението.⁹

⁶ Още повече, че има автори, които подчертават, че есето е „по-скоро начин на възприемане и „употреба“ на света“, отколкото жанр (РАДЕВ, И. Есе – есеистично – есеистика. – В: *Есето в литературата & в обучението по литература*. Велико Търново: Слово, 1998, с. 5–9, с. 5 и сл.).

⁷ ЙОРДАНОВ, П. Мисли за есето. – В: *Избрани български есета*. Варна: Георги Бакалов, 1981, с. 215–218.

⁸ ЙОРДАНОВ, П. Цит. съч., с. 215.

⁹ Пак там, с. 216–217.

Сега вече мога да се заема с разграничението между двамата творци, направено на макроравнището на тяхното есеистично творчество като цяло. При Г. Марков и П. Увалиев улавям различен вид патос в основата на есеистиката им: при първия – патосът е носен от опозицията между тоталитарната „система“ и човека: докато системата не бъде разградена, човекът не може да се самопостигне, да се разгърне, да реализира потенциала си, затова акцентът е в разобличаването на самата система, на нейните социални и пропагандни механизми. Това е приоритетната задача пред есеиста, която е свързана и с културно-историческия контекст на сътворяването на есетата му – края на 60-те и 70-те години на ХХ в. (затова го и слагам пръв, впрочем, не по възраст, а по време на сътворяване на разглежданите текстове), когато т. нар. „социалистически лагер“ навлиза в нов период на идеологическа стагнация, може да се каже и „застой“¹⁰, след крехките и попарени надежди на Пражката пролет – нещо като нова, завърнала се „зима“, ако си послужи с природна метафора.¹¹ Патосът, на чиито криле се „носи“ есеистиката на Увалиев (макар това да звучи твърде помпозно като за неговия натюрел), е различен: „по-полека и по-внимателно с „разграждането“, моля!“ Става дума за разграждане, което е започнало съвсем реално – не само в сферата на идеите, но и в съвсем „осезаемото“ пространство на цялостното обществено-политическо и стопанско преустройство на България след 1989 г. – есетата от двата тома с „петминутки“ са сътворени и излъчени по ВВС в края на 80-те и през 90-те години на миналия век.¹² Увалиев наблюдава със съпричастие, но и с безпокойство, отдалеч и понякога отблизо, процесите, които се случват в родината му, за да ги сподели „по въздуха“ със своите сънародници.

Бих казал, че и по натура, по вътрешни дадености и предразположения, двамата автори са твърде различни – Г. Марков усещам като човек, който лесно се пали, който се вдава цял в каузата, на която се е посветил към момента; който влага много чувства в това, което пише; като автор, склонен към обобщения и типологизиране, без обаче да е повърхностен или да му липсва аргументация, тъй като е надарен с умения и за анализ.¹³ Увалиев схващам по-скоро като скептичен дух, обик-

¹⁰ Става дума за управлението на Л. Брежнев (1964–1982), който наследява Н. Хрущов, и особено за последните години на това управление.

¹¹ Марков употребява подобни природни метафори по отношение на усещането в България още след трагичния финал на погазания опит за обществена промяна в Унгария през 1956 г. (МАРКОВ, Г. *Задочни репортажи за България*. София: Профиздат, 1990, с. 113).

¹² О. Ковачев посочва изрично периода 1988–1998 г., обхващаш де факто десетилетието до самата кончина на Увалиев (КОВАЧЕВ, О. Цит. съч., с. 16).

¹³ Особено характерна, в контекста на неговата есеистика, е склонността му да разглежда, анализира и „описва“ (или представя) света – социален и

новено леко отстранен от предмета на своите разсъждения; нерядко подлагащ на съмнение собствените си мнения и съображения (вкл. и смисъла на писането си, особено с напредването на годините), но при всички случаи стремящ се да бъде честен с невидимите си събеседници. В подхода му към есеистичното писане бих го оприличил донякъде, *toute proportion gardée*, на един български „Монтен“ на ХХ в.¹⁴, чийто пишещ аз през цялото време е наясно със собствените си лимити като човек, хуманитарист и ерудит, но, за разлика от Монтен, като че ли държаш повече на изреченото, отколкото на написаното, т.е. можем да търсим при него любовта към устното слово, характерно за древните елини, нещо сократовско дори, а инак, в български контекст, и нещо Никола-Георгиевско (на корицата на втория том виждаме П. Увалиев и проф. Георгиев в близък дружеско-колегиален диалог), което си кореспондира добре със споменатия скептичен дух¹⁵, но върви и по линия на виртуозността в използването на българската реч и, не на последно място, по отношение на разбирането му за културата като всеобхватна и най-важна духовна дейност, за чието култивиране и поддържане – на всички социални равнища – трябва да се полага обмислена и целенасочена грижа¹⁶.

При Г. Марков се затруднявам да открия подобен убедителен аналог в амплото му на есеист – чужд или български, което не е беда, защото придава на позицията му по-голяма уникалност, но пък го вписва трудно в някаква традиция изобщо, превръща го в самотен и необичаен глас, може би без предходници и съвременници от същата порода.

индивидуален, в опозиции, напр. Изток vs. Запад, което не означава, че Западът е представян задължително безкритично, в розова светлина.

¹⁴ В радиобеседата „Огледално“ Увалиев нарича Монтен „непринуден мислител“; мислител, „от когото непрестанно се уч[и] бурно да чувств[а] и лазурно да мисл[и]“ (УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* II, с. 33; оттук нататък двете части на двутомника ще бъдат цитирани съкратено по този начин). Отдава му специална и непресторена чест и в радиобеседата „Четири века искреност“, която може да се определи и като апология на искреността във време, предпочитащо да загърби „завета“ на френския мислител от шестнадесетото столетие за „безпрекословна искреност“, – завет, направил възможно откриването на себе си у себе си като „неочаквана Америка“ (цит. съч., с. 473-474). Възможно е двете цитирани места да не са единствените в двутомника на Увалиев, където Монтен е „призован“ за свидетел на нашето съвремие (би било добре в следващи издания на текстовете му да се помисли за показатели на многобройните имена, споменати в тях), но и те стигат, за да очертаят първостепенното му значение за (само)рефлексията на техния автор.

¹⁵ Дистанцирано-критичното отношение към политическата сфера като такава, характерно и за двамата, се явява по-частен аспект на същия скептицизъм.

¹⁶ Вж. напр. радиоесето „Общата култура е духовност“ (УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* II, с. 375-377).

При следовниците положението изглежда малко по-отрадно, особено ако следваме известното убеждение на Унамуно, че и един достоен ученик е достатъчен, за да пребъде чрез него делото на неговия учител.¹⁷

Нека да се насочим сега към „сближаването“ между двамата автори чрез срещата им на терена на религиозното.

2. Религиозното при П. Увалиев и при Г. Марков – начини на употреба

Какво се оказва, когато се заех с присъствието на религиозното при двамата автори: наличието на определени елементи от него бе очевидно; по-трудно бе да се назове конкретният вид употреба на религиозното. И при двамата автори успявам да разгранича една по-външна, макар и не декоративна, употреба на религиозното, и една по-вътрешна употреба. Първата не засяга самата духовна сърцевина на религиозното, а по-скоро го ползва като словесен „арсенал“ – при Увалиев този арсенал най-често е стилистичен, затова може да се говори за експресивна употреба на традиционни религиозни теми и мотиви и главно на религиозния език, а при Марков – арсеналът е символичен, т. е. стъпва се върху универсалната символика на религиозното, но употребата ѝ най-често е метафорична, т. е. ползва се, за да бъдат означени определени явления и процеси – било в обществото, било в отделния индивид (като от тях не е изключен и самият есеист). Ще се задоволя с по един показателен пример от двамата автори. В радиоесето на Увалиев „Панихида за демокрацията“ имаме саркастична употреба на следния израз, който препраща към сферата на църковния дискурс: „о дяволе почившата германска лъже-демократическа република“ (вместо „о

¹⁷ Може би Димитър Бочев се явява, поне на съзнателно (може да се каже и интенционално) равнище, най-ясно различимият следовник и безрезервен застъпник за делото на Г. Марков в емиграция; той го припознава и като „учител“, и като най-близък приятел, опитва се да покаже последователно и със силна лична съпричастност, че личността на Марков и примерът на тази личност са уникални и напълно достойни за следване и претворяване от идните поколения в България (вж.: БОЧЕВ, Д. *Несъгласни думи. Портрети и размисли*. Есета. Том I. Пловдив: Хермес, 2016). В изследването си „Георги Марков. Снимки с познати“ Инна Пелева проблематизира силно „митологизирания“ според нея образ на емигрантския Георги Марков (контрастиращ с предемигрантския, „негатив“ от който можем да намерим например в книгата на сценариста В. Бранев „Следеният човек“ от 2007 г.), превърнат от хора като Д. Бочев в „статуя“, без да оспорва правото на автора на „Несъгласни думи“ да има своя (най-малкото непълна, според нея) версия за почитания от него герой (който всъщност е искал да бъде писател, а не Герой), обръщайки внимание върху уговорката, направена от самия Бочев, че неговият образ на Марков не претендира за обективност (ПЕЛЕВА, И. *Георги Марков. Снимки с познати*. София: Кралица Маб, 2017, с. 33, 98).

Боже почивщата“)¹⁸, а в есето на Марков „Студентът и политикът“ намираме твърдението, че „[...] у всекиго живее по един студент и по един политик, което вероятно представлява съвременният вариант на Бог и Дявол – съквартиранти.“¹⁹

Когато говорим за по-външния пласт на религиозното при двамата автори, няма как да не засегнем въпроса за обвързаността на Увалиевото писане (и говорене!) с традицията на Евтимиевата книжовна школа и по-специално на онази специфична техника на изграждане на текста, която науката е приела да нарича „плетение словес“. По този повод О. Ковачев отбелязва следното в своя предговор към втората част с „петминутки“ на този, когото на Запад познават като Пиер Рув: „Влиянието (на стила „плетение словес“ върху стила на П. Увалиев – б. м., К. М.) намира израз в целенасочената употреба на сложни съществителни имена, на редки и архаични думи и изрази, които допълнително остранныостяват речта, във виртуозното му умение да изгражда звукописни вериги и да ритмизира изказа с помощта на редове от алитерации, преднамерени граматични и терминологични нарушения, дори на езикови пародии.“²⁰ Забелязваме, че Увалиев творчески претворява някои от принципите на Евтимиевата школа – архаизацията и ритмизацията на речта, ораторските похвати при изграждането ѝ, използването на висока книжовна лексика, подчертания лиризм и стремежа към красота на словото, върху които изследователите на явлението са акцентирали отдавна²¹. Други пренебрегва – наред с високата книжовна лексика в есетата му ще се намерят и немалко изразителни думи от разговорната реч, а споменатите езикови пародии имат общо повече с особеностите на скептичния му дух, за които стана дума по-горе, отколкото със стриктните езиково-стилски изисквания на патриарх Евтимий и последователите му. При всички случаи обаче те говорят за голямата му любов към българското слово – през вековете и в съвременността; за уменията му да съчетава погледа към вчера със загрижеността за днес и надеждата за утре.

Втората, по-вътрешна, или „сърцевинна“ употреба на религиозното, се появява често в контекста на конкретен морален казус, който би могъл да отведе, в един или друг момент от развитието на есето, и до специфично религиозни смисли, до теми и мотиви, „зву-

¹⁸ УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* II, с. 384.

¹⁹ МАРКОВ, Г. *До моя съвременник...*, с. 126.

²⁰ КОВАЧЕВ, О. Към читателя. – В: УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* II, с. 9–12, с. 12.

²¹ Напр.: ПЕТКАНОВА, Д. *Старобългарска литература. Част II (XIII–XVIII век)*. София: Наука и изкуство, 1987, с. 76–79; ЙОНОВА, М. Търновска книжовна школа. – В: *Старобългарска литература. Енциклопедичен справочник*. Велико Търново: Абагар, 2003, с. 523–524.

чащи“ до голяма степен в синхрон с едно традиционно юдео-християнско тълкуване на нещата. Така се случва в радиобеседите на Увалиев, когато той ни говори (нееднократно при това) за трагичната съдба на светлата в духовно-нравствено отношение личност на редактора на в. „Свободен народ“ Цвети Иванов „от чисто по-чисто социалист и мирянски християнски светец“²², и за поведението му на скалъпления срещу него процес²³, или успоредява, в „Панихидно“, саможертвата на францисканския монах М. Колбе в Освиенцим със самоотрицателната любов на майка му, учителката Гина Увалиева, която е благословила сина си при напускането на България, с пълното съзнание за това, което ще се стовари върху нея, родилата „родоостъпник“²⁴. При Марков – както в есетата от четирите тома, така и в „Задочни репортажи“ – често някакъв традиционен християнски празник и отбелязването му дават повод за съпоставки, разсъждения и изводи за действителността, някогашната и сегашната, българската и английската; изводи и за хората, които я населяват и за техния живот – така е например в есето „Бъдни вечер“ от първия том, в което религиозната традиция е добра, защото събира рода, източник е на памет и идентичност.²⁵ По подобен начин, като „диалог“-противопоставяне между смислените (смыследаващите) ценности на миналото и кухите псевдоценности на тоталитарното българско настояще, са построени и „Нашата Коледа“, „Български Великден“ и „Доклад за осъвременяване на посрещането на Новата година“ от втория том с есета²⁶, „Великденските камбани на „Александър Невски“ и „Коледен разказ“ от третия²⁷, „Посегателство срещу вековете“ и „Дядо Коледа и дядо Мраз“ – от четвъртия²⁸ (в последната творба диалогът между времената се осъществява съвсем пряко – чрез срещата между двамата легендарни герои – оригиналният и неговият социалистически сурогат. Примерите от „Задочните репортажи“ са известни и се движат в същата посока на разгръщане и внушение.

Когато става дума за сърцевинна употреба на религиозните теми, мотиви и образи обаче, най-представителни се явяват онези есеистични творби на Марков и Увалиев, които клонят в най-голяма

²² В „петминутката“ със заглавие „Не презирайте призраците“ (УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* I, с. 438).

²³ По-надолу ще разгледам подробно радиобеседата „Христово“, в която христоподобието на Цв. Иванов е сред най-важните „моменти“ в развитието на есеистичния сюжет.

²⁴ УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* II, с. 81–83.

²⁵ МАРКОВ, Г. *До моя съвременник...*, с. 237–244.

²⁶ МАРКОВ, Г. *Ненаписаната българска харта...* с. 205–208; 209–216; 217–224.

²⁷ МАРКОВ, Г. *Ходенето на българина по мъките...*, с. 189–194; 195–220.

²⁸ МАРКОВ, Г. *Колективният фалш...*, с. 176–182; 195–203.

степен към това да бъдат изцяло (кон)центрирани върху религиозните послания, смисли, внушения (както ги разбират техните автори), а центърът, когато става дума за юдео-християнската религия, няма как да подмине личността и учението на Исус Христос. Тъкмо две такива творби ни предстои да разгледаме, но преди това нека ми бъде позволено да споделя едно аналитично наблюдение. Четейки есеистиката на Г. Марков и П. Увалиев, забелязвам и при двамата една относително устойчива, повтаряща се структура от три компонента, която включва:

1) Повод за написването на есето, т.е. онова, което тласка есеистът да тръгне в посоката, в която ще се движи творбата му, съдействайки за формулирането на някакво съществено за него питане.

2) Лансиране на основната начална теза, до която го е довело движението на мисълта и/или на чувството и от която есеистът се оттласква. Нейната основателност и валидност ще бъде изпитана чрез прекарването ѝ през призмата на различни аргументи.

3) Тъй като началната теза обикновено предполага по-широк или по-частен проблем, есето се придвижва към очертаване на повече или по-малко на брой възможности (може да се задоволи и с една), функциониращи като контрапункт на началната теза и предлагащи път за решение на набелязания проблем. Става дума за една втора теза, която образува смисловото ядро на цялото есе и която също е разгърната и подложена на „проверка“ през призмата на субективната, непретендираща за всеобхватност гледна точка на есеиста. От смисловото ядро произтича закономерно заключителната част на есето, често пъти под формата на силно заострена поанта²⁹.

Ето как набелязаната триделна структура може да бъде онагледена чрез есето на Марков от 1973 г. „Обичай ближния си“³⁰:

²⁹ Възможността да се изведе подобна структура вероятно не е без връзка с онази структурна особеност на есето, сродяваща го, според М. Епщайн, с мита, която той назовава негово „парадигматично устройство“ или още „парадигматична организация на изказването“; за разлика от ситуацията в мита, в есето тя е „напълно съзнателно“ изявена от автора му (ЕПЩАЙН, М. Есе и мит. – В: *Есето в литературата & в обучението по литература*. В. Търново: Слово, 1998, с. 39; 41; в книгата името на автора е дадено като Епщейн).

³⁰ МАРКОВ, Г. *До моя съвременник...*, с. 230–237. Първата му публикация е в сборника „Когато часовниците са спрели“, издаден през 1991 г. В рамките на таблицата ще препращам в скоби само към съответната страница от текста на есето.

Таблица 1

Компоненти в триделната структура на есето	Какво съответства на тях в конкретното есе
1) Повод за написването на есето; съществено за есеиста питане	„неразрешената за празнуване мрачна и студена Коледа, с изчезващи вековни обичаи“, която дава повод „[...] човек да се замисли за себе си, да се върне назад и да се запита: светът ли се промени, или аз се промених?“ (с. 230; ето го „същественото питане“)
2) Основна начална теза и „изпитването“ ѝ през призмата на различни аргументи; набелязване на проблем	Макар „житейските условия навред по света да са вече по-поносими (спрямо някога – б. м., К. М.)“ налице е „НАМАЛЯВА[НЕ] НА НАДЕЖДИТЕ“ (главните букви са на Г. Марков – б. м., К. М.): „От всичко, което виждам, слушам и усещам, имам огромното и непосредствено чувство, че светът, или ние самите, сме станали по-безнадеждни.“ (с. 230). Сред аргументите, „изпитващи“ тезата, ще изтъкна само два: изминалите почти две хиляди години, които би трябвало да са предизвикали „велики промени“ – не в „декора“ и не по отношение на развитието на науката и техниката, а „в развитието на човешките отношения – обществени и лични“ (1); усъмняването в по-голямата степен на цивилизованост при подхода към политическите противници (2); и чувството за несигурност, което, според автора, владее съвременните хора и е съизмеримо с това на древните, но с посока „отвън навътре“, т. е. по отношение на „нашите собствени характери, поведение, отношения“ (с. 231) (3); и в добавка: „инфлацията на думи без стойност“, които ни заливат (с. 232) (4).

<p>3) Възможности или възможност – контрапункт на началната теза, за евентуално решаване на набелязания проблем = втора теза, разгърната и подложена на „проверка“; заключителна част, която произтича от смисловото ядро на текста</p>	<p>след повтаряне на началната теза (че „светът е станал по-безнадежден“, с. 232) се формулира нейният контрапункт, свързан с появата, преди 1973 години, на „онзи, когото наричаме Божи син“ и който – във време, идентично по ред черти с нашето, „идв[а] да каже: „Обичай ближния си.“ (с. 232)³¹ – „най-простата и най-ясна мисъл някога произнесена на земята“, явена от Христос като отговор „на всички трагични въпроси“ и поставена от него (за разлика от „древни[те] мъдреци“) като „основен закон на човешките отношения, като синтез на мъдрост и светлина към бъдещето“ (с. 232); най-важната част от „проверката“ на основната теза минава през две скъпи на Г. Марков идеи: за „РАЗБИРАНЕТО на ближния“, не просто като предусловие за възлюбването му, а като израз на любов, който прави възможен ПРИБЛИЖАВАНЕТО до Другия и постигането на предполагаемата и желана в човешките отношения взаимност („когато хората се срещат“) (с. 234). Другата идея е свързана с омразата, като следствие от неразбирането: „Мога да кажа съвсем категорично, че не зная разбиране, което да не е довело до любов, и не зная омраза, която да е довела до разбиране.“ (с. 235; к. м., К. М.) Поантата на есето преутвърждава втората теза, като я полага в перспективата на съдбовен за човечеството избор: или–или.³²</p>
---	---

Ще добавя тук само кратък коментар, във връзка с омразата: от други есета на Марков става ясно, че омразата според него е присъща на тоталитарното общество, тя е култивирана, насърчавана и подкрепяна в него – типичният пример е с постоянното търсене на „врагове“ под и над път; когато ги няма, те се „изобретяват“, защото трябва да има кого да мразиш. Показателен е следният пасаж от „Задочните репортажи“, който задава не само траен мотив в цялата книга (и творчество на Марков след 1969 г.), но и трайна призма за тълкуване, разбиране и представяне на случилото се и случващото се в тоталитарна България:

³¹ С точка – не с удивителна. Кое го прави „тихо“ императивен.

³² Да следва Христовата повеля или да загине.

Целта на новите властници беше да смразят хората, да ги опълчат един срещу друг. Години след това можех да наблюдавам последователното и педантично прилагане на тази теория на „Разделяй и владей“. Това пък естествено доведе до желанието всеки да бъде човек някому, т.е. всеки да се заслони под крилото на някой силен, като му служи. Защото разделението не беше само долу, в низините, а и горе, по върховете, където се водеше борба на живот и смърт между разните партийни групировки и главно между пристигналите от чужбина съветски агенти начело с Георги Димитров и Вълко Червенков и, от друга страна, местните партийни ръководители. Впоследствие тази борба щеше да приеме различни други форми, но никога нямаше да стихне, защото целта беше никой да не е сигурен, всеки да се бои. Твърде скоро от наивни и невинни млади хора, свързани с естествени човешки и приятелски връзки, с любов и вяра към хората и света, ние се превърнахме в призраци на подозрението, страха и взаимната омраза, в маркирано стадо, където всеки се опитваше да избута съседа си, за да спечели сам няколко минути повече. Ние вече бяхме „другари“.³³

А ето и ситуацията с триделната структура на есето „Христово“ на П. Увалиев³⁴:

Таблица 2

Компоненти в триделната структура на есето	Какво съответства на тях в конкретното есе
1) Повод за написването на есето; съществено за есеиста питане	Настъпването на празника Рождество Христово (през 1995 г.), което подтиква есеиста да сподели със слушателите си „своето преклонение пред върховното величие на Божественото“ (с. 341). Имплицитното питане, което се появява на това равнище на есето, би гласяло: може ли подобно преклонение да се съчетае с „невяра в традиционния образ на триликкия Бог“ (с. 341), а отговорът на Увалиев е, че не само може, но и често се случва и този факт не обезсмисля предварително самото начинание на есеиста. ³⁵

³³ МАРКОВ, Г. *Задочни репортажи за България*. София: Профиздат, 1990, с. 7.

³⁴ УВАЛИЕВ, П. *Пет минути...* II, 341–343.

³⁵ В началото на есето се извява тънкото чувство за хумор на автора, с което той определено е надарен, и което е по-трудно (но не и невъзможно) да се открие при Г. Марков.

<p>2) Основна начална теза и „изпитването“ ѝ през призмата на различни аргументи; набелязване на проблем</p>	<p>Началната теза се оттласква от едно принципно положение, скрепено с авторитета на бл. Августин³⁶, че „вярата предшества разсъдъка“ (с. 341), ерго, без вяра, няма как да се проникне в нещата, свързани с „необяснимото“ (в този контекст се появява и думата „необяснимо“), а пък самата вяра (така стигаме и до началната теза) е „дарование“, подобно на други дарования (споменати са художествени такива) и като такова, като „Божи дар“, „не е дадена всекиму“ (с. 342). Проблемът тогава е какво изобщо може да разбере лишеният от „произволно[то] духовно дарование“ човек, това дарование, което му е нужно, за да се „прероди“ то във вяра, както го формулира есеистът – една представа, „смущавала“ дори „дълбоко верующия Достоевски“ (с. 342; има се предвид притчата за Великия инквизитор от „Братя Карамазови“)³⁷.</p>
<p>3) Възможности или възможност – контрапункт на началната теза, за евентуално решаване на набелязания проблем = втора теза, разгърната и подложена на „проверка“; заключителна част, която произтича от смисловото ядро на текста</p>	<p>Смисловото ядро на текста е свързано с твърдението (= втора теза), че „негодността“ на човека да „възприем[е] изцяло Божията вяра“ не означава, че той „безропотно приема[а] пълното господство на злото“ (с. 342). Използваните по-нататък аргументи се базират върху фундаменталното противопоставяне между човека и животното, в което противопоставяне не е идеализиран нито единият, нито другият член на опозицията, но се провижда шанс за човека да превъзмогне „едноставния инстинкт за самосъхранение“, шанс, даден му от неговата „природн[а] раздвоеност“ между доброто и злото (с. 342).</p>

³⁶ Важен за Увалиев и защото е завършил Католическия колеж „Свети Августин“ в Пловдив.

³⁷ Подразбира се: а какво остава за не толкова вярващия Увалиев?

Заклучителната част на есето се връща към началния мотив за „преклонението пред Божественото“, като преутвърждава централната за текста теза: „дори когато не сме одарени с вярата в чудото на Христовото възкресение, нашият надживотински разсъдък ни подканя да се преклоним пред величавата саможертва на Христовото Разпятие“ (с. 342–343; к. м., К. М.). Тази теза е едновременно конкретизирана и субективизирана чрез „надземна[та] саможертвеност“ на редактора на опозиционния вестник „Свободен народ“ – Цвети Иванов, на която есеистът е бил „слисан свидетел“ (с. 343). Поантата на есето е изведена отгук, защото приведенният пример е показал със сила по-голяма от тази на невярващия или невярващ изцяло „разсъдък“, че „[...] Христос непрестанно се преражда и ще се преражда навеки веков в душите и деянията на безброй безименници, които се жертват за децата си, за близките си, за народа си и даже за враговете си.“ (с. 343)

Основен извод, произтичащ от сравнението на двете есета е, че територията на религиозното се оказва наистина такава *територия, където Увалиев и Марков успяват да се „срещнат“*. Виждаме, че Марков е привлечен главно от Христовото учение, без за него да е от ключово значение какъв точно е бил действителният онтологичен статус на онзи, когото наричаме Божи син³⁸, докато за Увалиев са важни христоподобните в поведението си личности като М. Колбе, Цв. Иванов, Г. Увалиева, но и той не обвързва своето преклонение пред „Божественото“ с никакви строги изисквания от църковно-канонично естество. И при Увалиев, и при Марков появяването на религиозното е възможност за „слизване“ към „корените“ на собственото – лично и родово – минало, за търсене на „мост“ между някога и сега, между далечното и близкото, чуждото и своето. Все пак в есеистиката на Г. Марков неговата поява обикновено е съпътствана от или дава повод за критика към антирелигиозния, антитеистичен характер на комунистическия тоталитарен режим, докато при П. Увалиев специфичен акцент е набелязването на такъв благороден идеал, чрез който се търси обединяващите за хората изобщо или за българите в частност културни ценности – отвъд разде-

³⁸ Написан с малко „с“ в текста на есето.

лителните линии между тях и особено отвъд тези, които той възприема като конюнктурни, като злободневно-политически³⁹.

Вместо епилог, или за гласовете на Георги Марков и Петър Увалиев днес

Струва ми се, че във времена на усилен и основополагащ културен градеж ни е по-нужен като че ли гласът на Увалиев (подразбира се: и подобни на него гласове), глас, който (да) „раздипля“ многообразието на социокултурния живот, неделима част от което е и животът на езика, във всичките му цветове и нюанси, в благородните му съзвучия и в какофонията на дисонансите му. Във времена, в които тоталитарните и авторитарни рефлексии се събуждат, надигат и започват да вземат връх в обществото (и у самите нас), ни е по-нужен сякаш гласът на Г. Марков (подразбира се: и подобни на него гласове) – за да назове достатъчно категорично моралното зло и да ни призове към моралното добро, а за него то се състои във философията на отговорното, но и свободно изграждане на личността и в творческото ѝ разгръщане, невъзможно и немислимо в която и да е тоталитарна система.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БОЧЕВ, Д. *Несъгласни думи. Портрети и размисли*. Есета. Том I. Пловдив: Хермес, 2016.

ЕПЩАЙН, М. Есе и мит. – В: *Есето в литературата, в обучението по литература*. Съст. И. Радев, Р. Мишева. Велико Търново: Слово, 1998, с. 53–62.

ЙОНОВА, М. Търновска книжовна школа. – В: *Старобългарска литература. Енциклопедичен справочник*. Съст. Д. Петканова. Велико Търново: Абагар, 2003, с. 523–524.

ЙОРДАНОВ, П. Мисли за есето. – В: *Избрани български есета*. Съст. З. Петров. Варна: Георги Бакалов, 1981, с. 215–218.

КОВАЧЕВ, О. Пет минути за Петър Увалиев. – В: УВАЛИЕВ, П. *Пет минути с Петър Увалиев. Радиобеседи*. Част I. Съст. О. Ковачев. Под общата ред. на О. Ковачев и Хр. Ковачева. София: Агата-А, 2015, с. 9–18.

КОВАЧЕВ, О. Към читателя. – В: УВАЛИЕВ, П. *Пет минути с Петър Увалиев. Радиобеседи*. Част II. Съст. О. Ковачев. Под общата ред. на О. Ковачев и Хр. Ковачева. София: Агата-А, 2020, с. 9–12.

МАРКОВ, Г. *Задочни репортажи за България*. София: Профиздат, 1990.

МАРКОВ, Г. *До моя съвременник*. Есета. Съст. и предг. Т. Николов. София: Комунитас, 2015.

МАРКОВ, Г. *Ненаписаната българска харта*. Есета. Част 2. Съст. Т. Николов. София: Комунитас, 2016.

³⁹ Ср. „неприязната“ му към „всяко еднопосочно партийно правоверие“ (УВАЛИЕВ, П. *Пет минути... II*, с. 19).

МАРКОВ, Г. *Ходенето на българина по мъките. Есета*. Част 3. Съст. Т. Николов. София: Комунигас, 2016.

МАРКОВ, Г. *Колективният фалиш. Есета*. Част 4. Съст. Т. Николов. Посл. Б. Кунчев. София: Рива, 2019.

ПЕЛЕВА, И. Георги Марков. *Снимки с познати*. София: Кралица Маб, 2017.

ПЕТКАНОВА, Д. *Старобългарска литература. Част II (XIII–XVIII век)*. София: Наука и изкуство, 1987.

РАДЕВ, И. Есе – есеистично – есеистика. – В: *Есето в литературата & в обучението по литература*. Състав. И. Радев, Р. Мишева. Велико Търново: Слово, 1998, с. 5–9.

УВАЛИЕВ, П. *Пет минути с Петър Увалиев*. Радиобеседи. Част I. Съст. О. Ковачев. Под общата ред. на О. Ковачев и Хр. Ковачева. София: Агата-А, 2015.

УВАЛИЕВ, П. *Пет минути с Петър Увалиев*. Радиобеседи. Част II. Съст. О. Ковачев. Под общата ред. на О. Ковачев и Хр. Ковачева. София: Агата-А, 2020.

REFERENCES

BOCHEV, D. *Nesaglasni dumi. Portreti i razmisli. Eseta* [Uncompliant Words. Portraits and Reflexions. Essays]. Vol. I. Plovdiv: Hermes [publ.], 2016.

EPSHTEYN, M. Ese i mit [Essay and Myth]. In: I. RADEV, R. MISHEVA (eds.). *Eseto v literaturata, v obuchenieto po literatura* [The Essay in Literature and Literary Education]. Veliko Tarnovo: Slovo [publ.], 1998, pp. 53–62.

YONOVA, M. Tarnovska knizhovna shkola [The Tarnovo Literary School]. In: D. PETKANOVA (ed.). *Starobalgarska literatura. Entsiklopedichen spravochnik* [Encyclopedic Dictionary of Medieval Bulgarian Literature]. Veliko Tarnovo: Abagar [publ.], 2003, pp. 523–524.

YORDANOV, P. Misli za eseto [Thoughts on the Essay]. In: Z. PETROV (ed.). *Izbrani balgarski eseta* [Selected Bulgarian Essays]. Varna: Georgi Bakalov [publ.], 1981, pp. 215–218.

KOVACHEV, O. Pet minuti za Petar Uvaliev [Five minutes for Petar Uvaliev]. In: UVALIEV, P. & O. KOVACHEV and H. KOVACHEVA (eds.). *Pet minuti s Petar Uvaliev. Radiobesedi* [Five minutes with Petar Uvaliev. Radio Broadcasts]. Part I. Sofia: Agata-A [publ.], 2015, pp. 9–18.

KOVACHEV, O. Kam chitatelya [To readers]. In: UVALIEV, P. & O. KOVACHEV and H. KOVACHEVA (eds.). *Pet minuti s Petar Uvaliev. Radiobesedi* [Five minutes with Petar Uvaliev. Radio Broadcasts]. Part II. Sofia: Agata-A [publ.], 2020, pp. 9–12.

MARKOV, G. *Zadochni reportazhi za Balgaria* [In Absentia Reports]. Sofia: Profizdat [publ.], 1990.

MARKOV, G. & T. NIKOLOV (ed.; Preface). *Do moya savremennik. Eseta* [To my contemporaries. Essays]. Sofia: Komunitas [publ.], 2015.

MARKOV, G. & T. NIKOLOV (ed.). *Nenapisanata balgarska harta. Eseta* [The unwritten Bulgarian Charter. Essays]. Part 2. Sofia: Komunitas [publ.], 2016.

MARKOV, G. & T. NIKOLOV (ed.). *Hodeneto na balgarina po makite. Eseta*

[The Bulgarians' Road to Calvary. Essays]. Part 3. Sofia: Komunitas [publ.], 2016.

MARKOV, G. & T. NIKOLOV (ed.). *Kolektivniyat falsh. Eseta* [The Total Falsity. Essays]. Part 4. Afterword: B. Kunchev. Sofia: Riva [publ.], 2019.

PELEVA, I. *Georgi Markov. Snimki s poznati* [Georgi Markov. Photos with acquaintances]. Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2017.

PETKANOVA, D. *Starobalgarska literatura* [Medieval Bulgarian Literature]. Part II (13th–18th Century). Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1987.

RADEV, I. Ese – eseistichno – eseistika [Essai – in an Essayistic Manner – Essayistic Work]. In: I. RADEV, R. MISHEVA (eds.). *Eseto v literaturata & v obuchenieto po literatura* [The Essay in Literature and Literary Education]. Veliko Tarnovo: Slovo [publ.], 1998, pp. 5–9.

UVALIEV, P. & O. KOVACHEV and H. KOVACHEVA (eds.). *Pet minuti s Petar Uvaliev. Radiobesedi* [Five minutes with Petar Uvaliev. Radio Broadcasts]. Part I. Sofia: Agata-A [publ.], 2015.

UVALIEV, P. & O. KOVACHEV and H. KOVACHEVA (eds.). *Pet minuti s Petar Uvaliev. Radiobesedi* [Five minutes with Petar Uvaliev. Radio Broadcasts]. Part II. Sofia: Agata-A [publ.], 2020.

THE USE OF RELIGIOUS MOTIFS AND THEMES IN THE SHORT ESSAYS OF GEORGI MARKOV AND PETAR UVALIEV

Abstract. This paper compares the short essays of two of the most prominent Bulgarian political exiles in the United Kingdom in the second part of the 20th century – Petar Uvaliev (1915–1998) and Georgi Markov (1929–1978). Both authors wrote their essays to be aired on the radio – Markov wrote them for the Radio Free Europe, Deutsche Welle and BBC, whereas Uvaliev's texts appeared in the weekly BBC radio program *Five minutes with Petar Uvaliev*. Even though the life and writing trajectories of these authors differ significantly, as well as their perspectives on the totalitarian regime in People's Republic of Bulgaria, their writings find common ground in the exploration of religious ideas and stylistic devices. This article seeks to identify the similarities and the differences in the ways Markov and Uvaliev treat religious themes and motifs in their essays. The paper also highlights the great art of essay writing and their intimate and strong connection to the Bulgarian cultural tradition. *Keywords:* Petar Uvaliev (Pierre Rouve), Georgi Markov, essay, religious motifs in the literature

Kalin Mikhaylov, Assoc. Prof. Dr.

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

Sofia University St. Kliment Ohridski

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504

E-mail: kalin_m@slav.uni-sofia.bg

Николай Генов, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

„ИГРАЧ ПЪРВИ, ПРИГОТВИ СЕ“ ЗА ЕКРАНА: АЛТЕРНАТИВНИЯТ КАНОН ПРИ КЛАЙН И СПИЛБЪРГ

Резюме. Настоящият текст представлява компаративен анализ, който съпоставя дебютния роман на белетриста Ърнест Клайн и филмовата адаптация на режисьора Стивън Спилбърг въз основа на начина, по който двете произведения изграждат и прилагат алтернативен канон, тясно свързан с геймърската субкултура. От основно значение за изследването е критическата рецепция на този опит и нейните възможни импликации.

Ключови думи: алтернативен канон, филмова адаптация, геймърска субкултура

Появата на „Играч първи, пригответи се“ – дебютния роман на американския белетрист Ърнест Клайн – може да бъде разчетена като повратен момент в хода на научната фантастика и като сигурен белег, че започналите преди около две десетилетия жанрови процеси вече са се обострили до точката на заявен курс; до тенденция, която не просто е открила подходящ литературен израз, но също така е получила и важно институционално признание, отразено в наградите „Алекс“ и „Прометей“. Подобно твърдение, макар и първоначално да изглежда дръзко, всъщност става очевидно, когато романът и генерираните от него ефекти бъдат разчетени през призмата на субкултурното – като действащи в рамките на едно поджанрово поле, което бихме били в състояние да определим като фантоматично¹, и като търсещи определена аудитория, която бихме могли да идентифицираме като геймърска. Премахнем ли въпросната леща обаче, тоест престанем ли да де-

¹ Фантоматично може да бъде наречено това поле, което се отнася до фантоматиката – понятие на Станислав Лем, разгърнато в шеста глава на неговата „Сума на технологията“ (*Summa Technologiae*). Вж.: LEM, S. *Summa Technologiae*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, pp. 191–234. Български превод на откъс от главата може да бъде открит в брой 30 на „Литературен вестник“ от 8–14.09.2021 (ЛЕМ, С. Из „*Summa Technologiae*“ – *Литературен вестник*, год. 30, бр. 30, с. 16). Най-общо казано, фантоматиката е виртуална реалност, която бива генерирана и поддържана от работата на високотехнологична машина.

кодираме „Играч първи, пригответи се“ като научнофантастична творба, чийто най-важен елемент е технологията за проектиране на определен тип виртуалната реалност, ще получим съвсем различен интерпретативен ключ, удвоен от последвалата филмова адаптация на режисьора Стивън Спилбърг. Така, макар и двете произведения да останат без фантоматичен корен, те ще продължат да подават интересни сигнали, въз основа на които може да бъде надстроено тяхното по-общо културно значение.

Подобна е задачата, която настоящата статия си поставя; тя ще сравни романа на Клайн с адаптацията на Спилбърг, ще се фокусира върху възникналите помежду им наративни разноречия, ще обърне внимание на техните импликации и ще заговори за различните им подходи, без обаче да използва инструментите на фантомологията. Това методологическо решение е колкото експериментално, толкова и необходимо на изследването; чрез него текстът ще опита да предложи алтернативна критическа версия на набелязаните научнофантастични произведения, тоест ще направи кратък анализ, който ще предпочете да разгледа недоминантните по отношение на фантастичното аспекти на посочените творби. Очакваният резултат има за цел да представи „Играч първи, пригответи се“ в една по-особена светлина – като разговор между две заглавия, които по различен начин третират проблемите на канона в съвременния свят.

В един от броевете на „Journal of Modern Literature“, излязъл през 2016 година, лудоложката Меган Амбър Кондис публикува статия, в която определя книгата на Ърнест Клайн като „лудическа“, защото „не просто разказва за игрането, а изисква да бъде изиграна от своите читатели“². Специфичната кодировка на романа, смята изследователката, го обръща към специална публика – към хора, които вече са част от геймърската субкултура³ и съответно разполагат с необходимия контекст да проследят интертекстуалните му препратки, да схванат неговите шеги и да решат множеството му загадки. Цялото начинание, продължава Кондис, е обусловено от стремежа да се геймифицира самата социалност⁴, но този стремеж не се изчерпва в литературната форма и не престава да действа само на равнището на мотива. Посредством „професорската фигура“⁵ на Джеймс Халидей⁶ авторът стига до

² CONDIS, M. Playing the Game of Literature: Ready Player One, the Ludic Novel, and the Geeky “Canon” of White Masculinity. – *Journal of Modern Literature*, Vol. 39, No. 2 (Winter 2016), p. 2.

³ Ibid., p. 3.

⁴ Ibid., p. 2.

⁵ Ibid., p. 3.

⁶ За един фантастолог Джеймс Халидей би бил типичният конструктор, разгледан в „Човекът-утопия“. Вж.: НИКОЛЧИНА, М. *Човекът-утопия*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 14–18.

там да събере колективното знание на субкултурата и да го организира в алтернативен канон⁷, който да бъде „преподаден“ чрез сюжета за търсенето на „великденското яйце“ (Easter egg)⁸. Ако това наблюдение бъде приведено като метааргумент, ще се окаже, че използвайки книгата, читателят попада в „класна стая“, в която тества своите знания, доказва субкултурната си принадлежност и демонстрира, че борави свободно с текстовете, определени от Клайн като фундаментални за геймърската общност⁹, откъдето се повдига и основният въпрос към произведението: кой всъщност играе и как „игрите биват интегрирани във вече съществуващите системи на социална власт и привилегия“¹⁰.

Отговорът, предоставен от романа, е не особено убедителен; той се отнася до фикционалната група на така наречените гънтари, която добре разбира условията на надпреварата и оформя социалната си йерархия в съответствие с нея.¹¹ Гънтар е и протагонистът Уейд Уотс, познат на виртуалната общност под псевдонима Парзивал – сирак, роден през 2024 в електронното издание, през 2026 в хартиеното и през 2027 във филма; той е едновременно индоктринираният и индоктринаторът, играчът и в последствие дизайнерът, процесът на пълното отъждествяване, събирателната фигура на геймърите и допирната точка между Спилбърг и Клайн.

Уейд принадлежи на едно дистопично бъдеще, проядено от множество колосални кризи – екологична, политическа, демографска, образователна и икономическа. Това е бъдеще без кохерентен наратив, в което реалността се е фрагментирала до серия от празни жестове¹²; бъдеще, до голяма степен лишено от своето минало. Сякаш с цел да снее (или прикрие) породилия се от този времеви дисбаланс разрыв,

⁷ CONDIS, M. Op. cit., p. 3.

⁸ С понятието „великденско яйце“ се обозначават скрити съобщения, изображения или функции в софтуер, компютърна игра или друг тип медия.

⁹ CONDIS, M. Op. cit., p. 3.

¹⁰ CONDIS, M. Op. cit., p. 4.

¹¹ CONDIS, M. Op. cit., p. 6.

¹² В такъв празен жест са се превърнали политическите избори: „Щом системата зареди, на дисплея ми се отвори прозорец, който ме уведоми, че този ден бяха изборите. Вече бях на осемнайсет години и можех да гласувам и в ОАЗИС, и за управлението на САЩ. Нямах да гласувам за американско правителство, защото не виждах смисъл. От великата някога страна, в която бях роден, сега бе останало само името. Нямах значение кой я управляваше. Тези хора просто пренареждаха столовете по палубата на Титаник и всички го знаеха. Освен това, сега, след като всички гласуваха от домовете си през ОАЗИС, единствените, които имаха шанс да бъдат избрани, бяха актьори, звезди от риалити програми или радикални телевизионни проповедници“ (КЛАЙН, *Ъ. Играч първи, приготви се*. Прев. Катя Перчинкова. София: Intense, 2015, с. 257).

дизайнерът Джеймс Халидей създава виртуална мултивселена, способна да изझे (или по-скоро да подмени) голяма част от функциите на действителността; един „ОАЗИС“ насред метафоричната пустиня, в който всеки посетител може да си отдъхне в привидното безвремие на дигиталната епоха. Интерпретирането на тази платформа като система за игри обаче още тук трябва да бъде осъдено като подвеждащо, тъй като геймърският аспект на „ОАЗИС“, макар и конститутивен за технологията, която го налага, е водещ само за малка част от потребителите в света на романа; на останалите се налага да работят, да учат, да пазаруват и дори да пътуват „дистанционно“, понеже подходящи условия за това липсват отвъд светлините на визъора:

Заради изключително високите цени на петрола пътуването със самолет или автомобил станало твърде скъпо за обикновените хора и „ОАЗИС“ се превърнал в единствената възможност да посещават други места. [...] Дори в тежките времена след енергийната криза „ОАЗИС“ позволяваше на американците да се занимават с любимото си хоби – пазаруването. [...] Днес милиарди хора по целия свят работеха и играеха в „ОАЗИС“ всеки ден. Някои от тях се запознаваха, влюбваха и женеха, без дори да стъпват на един и същ континент.¹³

Филмовата адаптация, от друга страна, предпочита да мисли системата именно по този начин – като платформа за геймъри, която предлага много по-достъпни¹⁴ развлечения на своите ползватели – детайл, оказващ се твърде значим за съпоставителната работа. Към него настоящата статия ще се връща многократно в хода на анализа, но засега тя само ще подчертае, че както самият Уейд отбелязва в един пасаж от романа, „ОАЗИС“ е място, на което дори бедно момче като него може да получи достъп до литература, култура и образование; място, което свързва общества, компенсират дефицити и предлага нови възможности. „ОАЗИС“, с други думи, не е увеселителен проект, не е аркада¹⁵, а социална мрежа, натоварена със сложната задача да разрешава реални казуси и да съхранява каквато част може от архива на застрашената цивилизация. В този смисъл системата на Халидей, или поне нейната „книжна“ реализация, представлява по-скоро опредметяване на интернет комуникацията, на самия интернет, и това я прави съвсем различна.

¹³ КЛАЙН, Ъ. Цит. съч., с. 82–83.

¹⁴ Момчето, което дори не може да напусне планетата Лудус, тук е заменено с шофьор на DeLorean DMC-12, който се впуска стремглаво във виртуалната забава.

¹⁵ Трябва да се има предвид, че интерпретацията на „ОАЗИС“ като „голяма игра“ е нагласата на самия Уейд – юноша и геймър – към света и макар платформата да черпи своите модели от видео игрите, тя, както вече бе отбелязано, е същевременно нещо много повече.

Разногласията между книгата и филма обаче съвсем не се изчерпват с функциите на виртуалния свят в перспективата на едно въобразено бъдеще. Макар и двете произведения да илюстрират отчетливо дистопичен свят, да представят творението на Джеймс Халидей като възможна алтернатива на упадъчната реалност и да проследяват отблизо „лова на съкровища“, обявен от дизайнера на „ОАЗИС“ малко след собствената му смърт, утилизацията на техните „канонични масиви“ е прекалено различна. Това, което Стивън Спилбърг на практика предлага на своята аудитория, е друг алтернативен канон, който в някакъв смисъл се явява алтернатива на вече предложената от Клайн алтернатива.

Но не толкова съдържанието на новия псевдоканон, колкото различният маниер на неговото представяне прави темата интересна за изследване. Романът на Клайн се нуждае от своите препратки, защото неговата цел е друга; той проследява издигането на крайно маргинализирания субект в свят, привидно лишен от своите вертикали, и настоява, че златната възможност рано или късно се разкрива на всеки прилежен и търпелив послушник на хобито без значение от финансовото му или обществено положение. За да успееш, е достатъчно да обичаш своята субкултура и да ѝ принадлежиш с цялата ревност, на която си способен – като Уейд Уотс.

В началото на сюжета Уейд не разполага с необходимите средства, за да напусне сектора на държавните образователни центрове; той не може да се забавлява и практически не е в състояние да извлече каквото и да било от лудическата страна на „ОАЗИС“. Посланието тук е много ясно: пътят към успеха е скучен, изисква търпение и преминава в тишина и съзерцание – за разлика от адаптираната картина на виртуалността във филма, в който застаналите зад воланите геймъри ръмжат развълнувано с двигателите на своите мощни автомобили и мотори, окъпани в блясъка на нестихващото приключение.

Решението на Клайн да се фокусира върху личностното изграждане за сметка на екшъна се отразява и на самите изпитания: за да се сдобие с бронзовия ключ например, литературният Уейд трябва да си припомни един от най-емблематичните модули на „Подземия и дракони“ (Dungeons & Dragons), да разпознае Гробницата на ужасите (Tomb of Horrors) по картата на Лудус, да премине през смъртоносните зали и да победи лича Ацерерак на аркадна игра, нямаща нищо общо с каквото и да било до момента. Ситуацията със сребърния и златния ключ не е по-различна – всеки от тях е скрит зад множество референции, които трябва да бъдат дешифрирани, старомодни игри, които трябва да бъдат преиграни, и култови филми, сценариите на които трябва да бъдат преповторени. Нищо от това само по себе си не изисква прилагането на заклинания, използването на оръжия, специални инструменти или съ-

кровища¹⁶; достатъчни са само знанията на играча, почерпени от „Алманахът на Анорак“ – светото писание на дизайнера Халидей.

Литературният Халидей е сякаш далеч по-вкопчен в своето творение от филмовия си двойник, защото, бидейки патриарх на виртуалния свят и едноличен бог на „ОАЗИС“, той очаква от своя престолонаследник абсолютно подчинение, изразяващо се в безкритичното приемане на новата догма. „Филмовият Анорак“, напротив, се старее да изтъкне житейските си грешки и да преподаде на своите последователи важни нравствени уроци; той опитва да култивира в тях чувство за отговорност, за да бъде следващият съдържател на света по-добър от предходния. „Книжният Анорак“, контрастно, настоява за пълното заличаване на идентичността, за пълната идентификация с бащината фигура.

Две от трите основни изпитания предполагат играчите да повторят – буквално – главната роля на някой каноничен текст: „Военни игри“ („WarGames“, 1983) и „Монти Пайтън и Светия граал“ („Monty Python and the Holy Grail“, 1975). Тези изпитания са като актьорската версия на игри от типа на „Рок група“ („Rock Band“), „Герой с китара“ („Guitar Hero“) или „Танцова революция“ („Dance, Dance Revolution“), в които от играча се изисква да повтори най-точно музикалното парче или танцувалните стъпки. Участниците в перформативните игри на Халидей трябва да изговорят правилната реплика в правилния момент, за да могат да продължат нататък, и получават бонус точки, ако навържат успешни попадения, сиреч използват подходящ акцент или интонация или подкрепят думите си с мимиките и жестовете на истинските актьори.¹⁷

Очевидно е, че налагането на някакъв репертоар по такъв дословен начин може да събуди подозрения относно обекта на търсената идентификация. Творбата на Клайн – а и тази на Спилбърг – не остава сяпа за подобен риск; и двете произведения коментират проблема през маската на гънтъра Аех – най-добрия приятел на Уейд, който всъщност се оказва пълна афроамериканка на име Хелън Харисън. Доколко успешно е използван този различен глас, е въпрос, който може да породии противоречиви мнения, но във всеки случай Аех остава важен елемент от текста – не само като помощник на Уейд, но и като техника за осъществяване на авторефлексия. При Спилбърг Аех дори не е човек; тя е огромен орк със собствена работилница.

¹⁶ Когато влиза в гробницата, аватарът на Уейд е едва трето ниво, не притежава магически оръжия и разполага „само с двацет и седем мизерни бойни точки“ (КЛАЙН, Ъ. Цит. съч., с. 102), но въпреки това се справя безпроблемно със задачата, защото демонстрира, че познава добре опасностите и съответно знае как да ги заобиколи.

¹⁷ CONDIS, M. Op. cit., p. 12.

Това бягство от човешкия образ може да бъде разчетено като мярка за превъзможване на отправената към романа критика, но също така може да ни каже и нещо повече за цялостната визия на режисьора, който изтласква каноничното във фона и се фокусира върху други аспекти на повествованието.

Изхождайки от разбирането, че виртуалният свят на „Играч първи“ може да бъде далеч по-освобождаващ и демократичен, отколкото е представен в книгата, режисьорът решава да засели „ОАЗИС“ с аватари на приказни създания, извънземни чудовища, и супергерои, насищайки атмосферата с магия и чудатост. Тази еkleктика, която е изцяло визуална, се превръща в основен носител на препратките, разпилени щедро по цялата лента. Верен на първоизточника си, Спилбърг запазва техния висок брой, но за разлика от него той не им определя централно място, а ги втъква като подробност, която само подсилва внушенията на „ОАЗИС“. От по-голямо значение за филма са плавното развитие и достъпността на сюжета, а не интертекстуалната плътност, затова трите големи изпитания не се делят на няколко подизпитания и се свързват тематично в една обща тема: темата за (не)възвратимото време, за детството и неговото бъдеще. Мистерията около лова остава водеща съставка на творбата, но значима част от нейната аура бива снета от разказа; всички претенденти за златното яйце разполагат с равен шанс да участват в надпреварата за активите на компанията, но техният успех се свежда не толкова до владенето на псевдоканона, колкото до геймърските им постижения и качества: екипировката, с която са се запасили, и способността да мислят нестандартно – като например да потеглят скоростно назад, в обратна на очакваната посока, при старта на първото състезание. И ако все пак приемем, че усвояването и прилагането на алтернативния канон помага на играчите да преодолеят трудностите по пътя – например, ако се съгласим, че като знаят какво и къде се случва в хотела от „Сиянието“ (*The Shining*), те със сигурност биха могли да го избегнат – то трябва да признаем, че е необходимо нещо повече за преодоляването на онази допълнителна бариера, която се оказва решаващ фактор при успешната инициация. Това „повече“ е усвояването на уроците на дизайнера, които тук са събрани във внушителен музей със свободен достъп.

Макар и да изглежда така, сякаш по-късната версия на „Играч първи“ предприема стратегически маневри, за да избегне недостатъците на Клайновия канон, успехът на филма по този параграф е спорен. Водеща за него се оказва не толкова гъстотата на съдържанието, колкото смекчената презентация на препратките – осезаема разлика, която обаче не се тълкува еднозначно. Една рецензия например упреква Спилбърг, че не подбира правилните елементи от романа,

защото текстът на Клайн представлява нещо повече от просто потапяне в носталгията на 80-те години на ХХ век¹⁸, каквото, предполага се, е филмът. „Перфектната адаптация“, твърди рецензентът, така или иначе не би била възможна, защото тя зависи от „трансформативния куест“ на героя¹⁹; от неговото усвояване на канона, който е твърде специализиран за масовата (“average”) публика²⁰. В резултат на това „филмът губи съставката, която прави книгата специална, а ние биваме оставени с нещо, което е красиво и на моменти безмозъчно забавно, но не може да бъде нищо повече от това“²¹.

Липсата на елитарност, казано по друг начин, бива разбрана като пропилян потенциал, а наличието на елитарност, от друга страна, бива критикувано като несъобразност; такъв е парадоксът на всеки канон, такова е неговото наследство. Настоящото изследване опита да покаже, че „Играч първи, пригответи се“ демонстрира две различни визии, съобразени с този проблем. В някакъв смисъл то приема и двете, но изразява известни резерви спрямо техните крайни прояви; от една страна, Клайн действително изгражда алтернативен канон, но това се дължи не толкова на стремежа му да изолира дадена аудитория, колкото на неговото желание да трансгресира литературната медия. От друга, Спилбърг действително се лишава от доктринерския модел, но той прави това, защото улавя нещо по-важно от него – носталгичния заряд на самата книга. Двата прибягват до разнородни източници, подбират любими свои заглавия и ги използват със сходна цел, но нито романът, нито филмът претендират за пълна власт над (суб)културата; те влизат в диалог, обсъждат статута на своите канони и мислят за тяхното място в съвременния свят. Последвалите дебати са резултат от вече направени заключения.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КЛАЙН, Ъ. *Играч първи, пригответи се*. Прев. Катя Перчинкова. София: Intense, 2015.

ЛЕМ, С. Из „Summa Technologiae“. – *Литературен вестник*, год. 30, бр. 30, 8–14.09.2021, с. 16.

НИКОЛЧИНА, М. *Човекът-утопия*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

¹⁸ HIBSCHMAN, A. Ready Player One by Steven Spielberg. – In: *Arthuriana*, Vol. 28, No. 4 (Winter 2018), p. 99.

¹⁹ Билдунгселементите и „рицарското пътешествие“ биват изтъкнати като основни и в статията на Сюзън Аронщайн и Джейсън Томпсън. Вж.: THOMPSON, J., ARONSTEIN, S. Coding the Grail: “Ready Player One’s” Arthurian Mash-Up. – *Arthuriana*, Vol. 25, No. 4 (Winter 2015), Special Issue on Honor of Elizabeth Sklar, pp. 51–65.

²⁰ HIBSCHMAN, A. Op. cit., с. 100.

²¹ Ibid.

REFERENCES

CLINE, E. & K. PERCHINKOVA (trans.) *Igrach parvi, prigotvi se* [Ready Player One]. Sofia: Intense [publ.], 2015.

CONDIS, M. Playing the Game of Literature: Ready Player One, the Ludic Novel, and the Geeky “Canon” of White Masculinity. In: *Journal of Modern Literature*, Vol. 39, No. 2 (Winter 2016), pp. 1–19.

HIBSCHMAN, A. Ready Player One by Steven Spielberg. In: *Arthuriana*, Vol. 28, No. 4 (Winter 2018), pp. 98–100.

LEM, S. Iz „Summa Technologiae” [From “Summa Technologiae”]. In: *Literaturen vestnik*, Vol. 30, no. 30, 8–14.09.2021, p. 16.

LEM, S. *Summa Technologiae*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

NIKOLCHINA, M. *Chovekat-utopiya* [Man-Utopia]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 1992.

THOMPSON, J., ARONSTEIN, S. Coding the Grail: “Ready Player One’s” Arthurian Mash-Up. In: *Arthuriana*, Vol. 25, No. 4 (Winter 2015), Special Issue on Honor of Elizabeth Sklar, pp. 51–65.

“READY PLAYER ONE” ON SCREEN:

CLINE AND SPIELBERG’S ALTERNATIVE CANON

Abstract. The paper compares the debut novel of author Ernest Cline and its film adaptation by director Steven Spielberg in terms of the way they construct and utilize an alternative canon, closely related to the video game culture. Of main interest to this study is the critical reception of both works and its possible implications.
Keywords: alternative canon, film adaptation, video game culture

Nikolay Genov, Chief Assist. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

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

E-mail: nk.genov@gmail.com

Световна литература и литературни зони

Galin Tihanov, Prof.
Queen Mary University of London

OF JOURNEYS AND MASKS GIORGIO DE CHIRICO, SARYAN AND WORLD LITERATURE UNDER QUARANTINE

Abstract. In the following text, I want to look at the nexus of word and visuality that is so central to Ognyan Kovachev's work (and to how important themes and stock images of world literature travel in time), and to do so with our recent pandemic crisis in mind. I take my cue from the importance, until recently also ubiquity, of the mask in order to examine the co-existence of word and image from a different perspective, moving also in a different geographical direction, from Europe to the Caucasus, where the consolidation of Armenian literature as a national literature takes place in the first two decades of the last century.

Keywords: world literature, mask, Surrealism; Giorgio de Chirico; Yeghishe Charents, Martiros Saryan

Commencing with Thucydides, European literature abounds in narratives about crises focused on the plague. Thucydides, of course, should also be credited with a narrative that places a crisis within another crisis: the depiction of the plague of Athens during the second year of the Peloponnesian War; narratologists would probably refer to this as "framed crisis". Further examples readily spring to mind: Bocaccio, Defoe, and of course Camus. Some of the contemporary dimensions of the crisis Covid plunged us all into can be made sense of, and consolation sought in, in other works of world literature. Think of Sophocles' "Antigone" and the denial of intimate communication with the deceased, indeed the denial of dignified burial rights. Peter Sloterdijk has recently thematised this denial, without reference to Sophocles, but with clear reference to what was taking place in Europe in 2020.

In the following text, I want to look with fresh eyes at the nexus of word and visuality that is so central to Ognyan Kovachev's own work, and to how important questions, themes, and stock images of world literature travel in time; and to do that with our recent pandemic crisis in mind. My text is divided into two parts: "Journeys" and "Masks".

Journeys

As I was following last year David Damrosch's riveting blog and lectures titled "Around the World in 80 Books" (now also a book¹), I kept thinking of a painting by de Chirico which he created late in his life, in a phase some art historians refer to as "neo-metaphysical". This painting, "The Return of Odysseus" (1968), represents a young-looking Odysseus in a boat, rowing in a puddle in the middle of the room; it could no doubt be just as much a painting about reading in the midst of Covid – because it is about exploration chained and framed by interiority, a return to the self, a forced return in our case last year. The pandemic has occasioned a revisiting of our basic premises of life, a rediscovery of interiority as a space of movement beyond our physical confines, but also a sense of timeless motion, a Nietzschean return of the ever-same, much as in de Chirico's painting in which Odysseus is depicted as an un-bearded adolescent, as if he had not travelled for years returning to Ithaca as a mature man; in 1922, de Chirico had drawn him with a beard, but now, and also in a later version of 1973, without. (De Chirico was an avid reader of Nietzsche and Schopenhauer, and he shared with Nietzsche a fascination for Turin and its architecture.)

But where is literature in all this? One could instantly add that de Chirico painted the portraits of at least two household names in our anthologies of world literature: Apollinaire and Clarise Lispector (the latter is an uncharacteristically realist painting in de Chirico's *oeuvre*). Much more important and germane, the image of rowing across the world in a puddle in one's one room, still tossed to its four corners by gales and storms, first occurs in a novel de Chirico finished in October 1929 and titled "Hebdomeros". He wrote it in French, not in Italian, and it is usually considered one of the few surrealist novels (on Surrealism as world literature, many of us here would be familiar with Delia Ungureanu's seminal book²). In fact, the novel is a strange amalgamation of Symbolism, post-Romanticism, and neo-Baroque with a strong metaphysical twist. De Chirico's novel is plotless other than to take the reader through Hebdomeros's journeys – often in a dream-like condition, without ever leaving his room, from China to Africa, and through the realm of Greek mythology. The tone is sometimes mock-heroic, just as in the painting of 1968: "He went all around his room in a boat continually forced into a corner by the undercurrent and, at last, abandoning his frail craft and gathering all his strength and skill as a former gymnast, he hoisted himself up to the window which was placed very high."³ In 1968, de Chirico combined the themes of return and of Hebdomeros's restless dream-like

¹ DAMROSCH, D. *Around the World in 80 Books*. London: Pelican, 2021.

² UNGUREANU, D. *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. London and New York: Bloomsbury, 2018.

³ The quote is from: DE CHIRICO, G. *Hebdomeros: With Monsieur Dudron's Adventure and Other Metaphysical Writings*. Cambridge, MA: Exact Change, 1992, p. 37.

quest in a painting titled “The Return of Hebdomeros”. De Chirico’s novel clips the wings of the great old Bildungsroman in favour of representing a journey that accentuates interiority – but without individuation. Hebdomeros remains but a symbol, or one may also say, a mask throughout the novel.

Masks

Masks have been central to the wave of literary mystifications that had swept Europe in the last decades of the XVIIIth century, and also to fin-de siècle literature, especially Symbolism. They were also very much part and parcel of avant-garde art at the time, in Expressionism (Emil Nolde, for example), and in de Chirico’s own metaphysical painting. And they have become an almost permanent feature of our daily lives. Some of the masks we see on the London underground reintroduce in a commercially savvy way examples of Art Deco, van Gogh, Warhol, Edvard Munch – not by chance modelled on “The Scream”, and so many other artists. The wearers of such masks cry out: we don’t want to be totally anonymous, we want to regain some measure of individual choice and taste beyond the efficiency and blandness of the surgical face-covering.

I take my cue from this importance, until recently also ubiquity, of the mask in order to look at the nexus of word and image in world literature from a different perspective, and also move in a different geographical direction: from Europe to the Caucasus, and the consolidation of Armenian literature as a national literature in the first two decades of the last century. Martiros Saryan (1880–1972) is firmly established as a pillar of the modernist and avant-garde art canon in the Caucasus. Masks were central to his work, and his interest in them was triggered by his participation in an archaeological expedition to Egypt (1910–1913), from where he brought home a small collection of Egyptian masks that he later donated to the National Gallery in Yerevan. When asked about the meaning of the mask in his art, he would reply that it symbolises eternity, a very different view from our current emphasis on expedience. Here are a few of his paintings with masks: a tension between the ephemeral and eternal in an early still-life (“Still-Life with Masks”, 1915), still very much reminiscent of Matisse; a tension between the public persona and its political compromises, on the one hand, and the notion of a self, untouched by the confluence of outward circumstances, an essence deposited in a mask, in a way that is both paradoxical and revelatory, as in Saryan’s self-portrait of 1933 (“Portrait of the Painter with a Mask”). And finally, and even more to the point, the writer through the screen of eternity (“Portrait of Charents”, 1923). The writer in question, Yeghische Charents, is a hugely significant name in modern Armenian literature and a close friend of Saryan’s (Charents was translated by Aragon, amongst others; Aragon translated him from the Russian, not from the Armenian original, and no doubt

with Elsa Triolet's crucial help).⁴ What matters here is that not long ago, in June 1922, Charents, together with two other Armenian poets (Gevorg Abov and Azat Vshtuni), had published "The Declaration of the Three", a daring manifesto in the Futurist vein. In fact, it was the first avant-garde manifesto in Armenia, and as such it sparked a polemic that spilled over into 1923, the year when Saryan would paint Charents' portrait.⁵ The declaration was urging Armenian literature to leave behind the "tuberculosis" of "romanticism, pessimism, and symbolism".⁶ The brief text opposed "bourgeois nationalism", promoting instead "proletarian internationalism" (p. 56); it was a clear signal of poetic allegiance to Moscow (Mayakovsky was revered by Charents), implicitly calling for Yerevan to replace Constantinople and Tiflis (with which the older generation of poets had been associated) as the new centre of Armenian literature.⁷ Thus, the "Declaration of the Three" was re-creating a young national literature while seeking to position it internationally vis-à-vis Futurism and the wider Left avant-garde. This was a gesture that was redrawing not just the spatial but also the symbolic boundaries of writing in the Armenian language, extricating it from Empire (the Ottoman, then the Russian), and both 'privatising' it as a national endeavour but also de-territorialising it by screening it against an established international poetics and the global realm of proletarian culture. World literature is also this historically contradictory movement towards the fragmentation of a shared, often multilingual legacy, and, in the same breath, its re-internationalisation; and Charents played a prominent role in that move. Would this young national literature measure up to eternity, which floods in through the Egyptian mask montaged alongside Charents' image in Saryan's portrait of the poet? Will this new literature be of enduring value, and to whom? These may have been some of the questions on Saryan's mind as he approached the task of capturing Charents' spirit of revolt against the musty canon of fin-du-siècle Armenian poetry.

⁴ In Bulgarian, there is a book-length selection of Charents' poetry, also a translation from the Russian, by Andrei Germanov (CHARENTS, E. *Izbrani stihotvoreniya i poemi* [Избрани стихотворения и поеми], trans. A. Germanov, Sofia: Narodna kultura, 1971).

⁵ For a bibliography of texts attacking the declaration and Charents, see: AGABABIAN, S. *Egise Charents. Ocherk tvorchestva*, trans. M. Malkhazova, Moscow: Sovetskii pisatel', 1982, p. 140 n. 2. The attacks came both from the dogmatic Left and from the defenders of Symbolist and neo-Romantic aesthetics.

⁶ The quote is from the English translation: "Declaration of the Three". In: CHARENTS, E. *Selected Prose*, trans. Jack Antreassian and Marzbed Margossian, New York: Ashod Press, 1985, pp. 55–56, here p. 55. Further references to this text are in the main text, with page numbers indicated in brackets.

⁷ According to Abov's memoirs, the declaration was penned – indicatively and ironically – in Vshtuni's home in Tbilisi (see Marzbed Margossian's notes in: CHARENTS, E. *Selected Prose*, p. 57, n. 1).

Allow me to conclude by saying how grateful I am to my fellow-panellists and to the organisers of this conference for the chance to think together about literature and the visual arts in a way that honours Ognyan Kovachev's seminal work.

REFERENCES

AGABABIAN, S. & M. MALKHAZOVA (trans.). *Egishe Charents. Ocherk tvorchestva*. Moscow: Sovetskii pisatel' [publ.], 1982.

CHARENTS, E. & J. ANTREASSIAN, M. MARGOSSIAN (trans.). Declaration of the Three. In: E. CHARENTS. *Selected Prose*. New York: Ashod Press, 1985.

CHARENTS, E. & A. GERMANOV (trans.). *Izbrani stihotvoreniya i poemi* [Selected poems]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1971.

DAMROSCH, D. *Around the World in 80 Books*. London: Pelican, 2021.

DE CHIRICO, G. *Hebdomeros: With Monsieur Dudron's Adventure and Other Metaphysical Writings*. Cambridge, MA: Exact Change, 1992.

UNGUREANU, D. *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. London and New York: Bloomsbury, 2018.

Galin Tihanov, George Steiner Professor of Comparative Literature, FBA, MAE
ORCID ID: 0000-0002-0007-6908
SCOPUS ID: 24175231500
Queen Mary University of London
E-mail: g.tihanov@qmul.ac.uk

Камелия Спасова, доц. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

„ОТКРАДНАТО ПИСМО“ НА Е. А. ПО: ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА КАТО ДЕТЕКТИВСКА ИСТОРИЯ

На Огнян Ковачев¹

Резюме. Завръщането към „Откраднатото писмо“ отваря темата за интерпретацията в два взаимнообусловени плана – вътрешен (коментарите на фикционалните герои) и външен (коментарите на критиците). Статията си поставя за задача да проследи интерпретативните стратегии през гласовете на персонажите, т.е. през конфликта на вътрешните интерпретации. Методът на префекта Г. настоява върху типичното и херменевтична дълбочина. Детективът Дюпен използва противоположен похват, той концептуализира логиката на несравнимото и мимикрията. Гласът на анонимния разказвач не е безпристрастен, той се доверява на Дюпен и така остава точки на заслепяване в самия наратив. Настоящият текст разгръща два детективски микро сюжета като тръгва по дирите на епиграфа и на автора на похитеното писмо. Разглеждам поетиката на разказа като изоморфна на начина, по който разпитваме интерпретациите на персонажите в нея. Изводът не е изненадващ – четенето си е същинска детективска история.

Ключови думи: мимикрия, несравнимо, типично, пример, очевидно, интерпретация, Doppelgänger, сяпало петно, епиграф, детективска история, Е. А. По, Лакан, Дерида

Имаха избор да станат крале или на кралете куриери. Съвсем като децата, всички искаха да станат куриери. Ето защо всички са куриери, щурат се по света и тъй като няма крале, викат си един на друг съобщения, които са станали безсмислени...

Кафка, 1917

¹ Огнян Ковачев има принос към българската рецепция на Е. А. По с преводи и коментари, доколкото в брой на „Литературен вестник“ отбелязва 190 години от рождението и 159 от смъртта на писателя. Прозорливо ни насочва, че „[н]ай-универсалният американски поет е произведен от европейското въображение – както в образците, така и в интерпретациите си“ (КОВАЧЕВ, О. Едгар Алън По – готически и маргинално орисан. Освен името. – *Литературен вестник*, бр. 2, 1999, с. 13). Тук идва конкретно ролята на Бодлер като „разпознаващ“ и превеждащ Е. А. По на европейска сцена.

1. Случайното и повторението: вътрешната интерпретация

Разказът „Откраднатото писмо“ на Е. А. По е публикуван за първи път през декември 1844 г. в литературния годишник „Дарът“², книжка с коледни истории. Сборникът излиза в края на годината и, както подсказва името му, е свързан с идеята да се подарява книга по празниците.³ Историята е един от ранните образци на детективска проза, част от трилогията истории, които въвеждат магнетичната фигура на детектива Дюпен, а оттук и практиката да се пишат криминални разкази по Коледа.

„Откраднатото писмо“ най-общо поставя въпроса за *случайното* и *повторението*. Позволява ни да се запитаме върху тайната на случайността и способността ни да я разгадаем – можем ли да повторим предумишлено, да извикаме добрия случай, да се завърнем, но в нова, променена позиция към една позната сцена. Или е тъкмо обратното – не можем – има детерминизъм на повторението, който ни контролира, без да го подозираме.

Завръщането към „Откраднатото писмо“ отваря темата за интерпретацията в два взаимнообусловени плана – вътрешен (коментарите и интерпретацията на фикционалните персонажи) и външен (коментарите и интерпретацията на критици, литературоведи, психоаналитици, социолози, философи).⁴ На мен ми се иска да се спра върху вътрешната интерпретация, върху прочита, направен от самите герои. Как те четат случващото се, какви са техните им за тълкуване на си-

² POE, E. A. The Purloined Letter. – In: *The Gift: A Christmas, New Year, and Birthday Present*. Philadelphia: Carey and Hart, 1844, pp. 41–61.

³ Относно контекста на публикуване на „Откраднатото писмо“, както и върху закачката на Е. А. По с идеологията на книгите подаръци, а и по-общо с логиката на дара/кражбата вж.: URAKOVA, A. “The Purloined Letter” in the Gift Book: Reading Poe in a Contemporary Context. – In: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 64, Iss. 3, 2009, pp. 323–346; както и: ASHTOR, G. The Gift (Book) That Keeps on Giving: Poe’s “The Purloined Letter,” Rereading, Reprinting, and Detective Fiction. – In: *Poe Studies* 45, Iss. 1, 2012, pp. 57–77.

⁴ Този текст е представен най-напред като експозе на семинара „Литература и психоанализа“ през декември 2021 г. в заключителната сесия върху темата за *интерпретацията*. В срещата участваха Мимоза Димитрова, Дарин Тенев, Иван Дулов и Ирина Калбанова, настоящият текст носи следи от общия разговор. Завръщането към „Откраднатото писмо“ в рамките на този семинар става точно 177 години след издаването на разказа на английски и 101 година след първия му превод на български от М. Пундев в поредицата „Жестоки разкази“. Върху ранната българската преводна рецепция на Е. А. По се спира статията на Николай Аретов в настоящото издание, като посочва за първи превод разказ „Истината в случая с господин Валдемар“, направен от Тодор Шишков с променено заглавие „Магнетизъм и душеборци“ (1856).

туацията, кога коментират чуждата интерпретация като находчива и кога като глупава, къде са прозренията и заслепенията им. Фокусни точки на разказа засягат *случайното* и *мимикрията*; математическия *анализ* и *играта* на отгатване, *всеобщите методи* и *своеобразните подходи*. Най-общо в този вътрешен план на интерпретация се очертава въпросът за непротиворечивата връзка между *очевидното* и *тайната*. Връзката помежду им е основата на разказа – очевидното не разкрива, а запазва загадъчността на тайната.

Важен въпрос, тук само загатнат с оглед на една поетика на примера, е как Жак Лакан чете „Откраднатото писмо“. Срещата на Лакан с Е. А. По виждам в режим на парадигматизация, или едно изключително (и непредсказуемо) засрещане на конкретната творба с конкретния прочит, което поражда своите ефекти като импулс по завръщането към този прочит и тази творба. Подобно завръщане променя залозите и изважда наяве пропаданията в самия прочит на Лакан. Най-яркият подобен обрат предприема Жак Дерида. В този смисъл е добре да бъде уточнено, че превръщането на разказа в изключителен литературен пример е свързан с двоен жест или двоен сеанс: със завръщането към една и съща сцена – това е сцената на „Откраднатото писмо“, – предприето от Жак Лакан и Жак Дерида.

2. Несравнимото и мимикрията: имплицитният читател

Възможно ли е да четем разказа „Откраднатото писмо“ без Лакан и отвъд Дерида. Очевидно. Но тъкмо очевидното е поставено под прожекторите в тази история – онази работа, която е *simple and odd* (проста и странна), казано с думите на детектива Дюпен. Очевидното като нещо едновременно просто и странно е разковничето както на загадката в разказа, така и на повествователната му техника.⁵

И така, не познаваме писмения текст на Лакан върху „Откраднатото писмо“ от средата на август 1956, нито неговото дописване десет години по-късно като начална глава в *Écrits* с дистрибуцията на времето и схемата L.⁶ Още по-добре. Нямаме никакви очила, с които предубедено да подходим към текста. Не знаем за текста “Le Facteur de La

⁵ М. Калинова засяга логиката на очевидното. Тя показва как притежанието на обекта, а не липсата му, водят до състоянието на неразграниченост, наслада и тревожност в регистъра на реалното. С оглед на поставена проблематика тук ми се вижда особено важен изводът, който подчертава необходимостта от страничен наблюдател: „Тоест очевидното може да се постави под въпрос само през тревогата на един „изваден“, вънположен, ек-зистиращ поглед.“ – КАЛИНОВА, М. *Екзотопия: за външния контекст на дискурса*. София: Университетска библиотека „Св. Климент Охридски“, 2020, с. 56.

⁶ LACAN, J. *Écrits, Le Champ freudien*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Verite”, появил се през 1975 и по-късно включен в „Пощенска картичка: от Сократ до Фройд и отвъд“ (1980), а така не познаваме и въпросите, които Дерида отправя пред Лакан.⁷ Нищо не ни пречи.

O, sancta simplicitas!, ние можем необезпокоявано да се насладим на историята. Тя започва в малка библиотечка, където безименният разказвач и Ш. Огюст Дюпен, обгърнати от дим, мълчат и си размишляват „напрегнато и всецяло погълнати, както би се сторило на случен наблюдател“.⁸ Кой е този *случаен наблюдател*? Може би това е имплицитният читател, който още при споменаването на името на Дюпен би могъл да се досети и да състави своеобразна трилогия от детективските разкази „Убийството на улица Морг“ (1841); „Загадката на Мари Роже (Продължение на „Убийствата на улица Морг“)" (1942) и „Откраднатото писмо“ (1844). Към този автотекстуален подход ни насочва и сам разказвачът, който в запущения килер с книги размишлява не върху друго, а върху „аферата на улица „Морг“ и тайната около убийството на Мари Роже“.⁹

Или може би този случаен наблюдател, който влетява в историята и нарушава мълчанието, е префектът на парижката полиция мосю Г. Да се спрем най-напред върху неговата фигура, за да се опитаме да си отговорим на няколко въпроса: какво се пита; какво търси и какво намира. Префектът Г. се появява, за да изложи накратко историята на едно писмо, похитено от кралския будоар. Докато разказва историята на писмото, той намира за *странно* да остане на тъмно в библиотеката с Дюпен и разказвача.

Така полицаят Г. ни е представен през призмата на странното (*odd*) – той има „навика да нарича „странно“ всичко, което му беше непонятно, и поради това живееше в свят, гъмжащ от странности“.¹⁰ Този персонаж е едностранчив.

Акцентът върху странното не е случаен, той се свързва с епизода по-нататък, когато Дюпен представя стратегията на едно осем годишно момче да надвива противника си чрез мимикрия в играта на “even and odd” (на четни и нечетни, или на чифт и тек). Играта е своеобразно разковниче за цялата история. Тя е обвързана с идентификация и уподобяване с логиката на *срещустоящия*, така че да може да бъде разпознат

⁷ DERRIDA, J. Le Facteur de la verite. – *Poetique*, Iss. 21, 1975, pp. 96–147; DERRIDA, J. The Purveyor of Truth, trans. Willis Domingo. – In: *Yale French Studies*, Iss. 52, 1975, pp. 31–113; DERRIDA, J. Le Facteur de La Verite. – In: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 413–496.

⁸ ПО, Е. А. Откраднатото писмо. – В: *Историята на Артър Гордън Пим от Нантъкет. Гротески и арабески*, прев. Борис Миндов. София: Изток-Запад, 2014, с. 194.

⁹ Пак там, 194.

¹⁰ ПО, Е. А. Цит. съч., с. 195.

следващият му ход. Тук идва загадката с логиката на (привидно) случайното и неговото (възможно) прогнозиране. Дюпен използва метода „подражание на противника“, за да стигне до похитителя и до похитеното писмото. Той не е едностранчив, умее да жонглира с двете страни, персонажът му показва как работи мимикрията. За рационалния ум на детектива няма просто случайност, всичко е изчислимо, важно е умението да се идентифицира с ума на противника и да го надиграе. Този метод в разказа отпраща към мимикрията, или възможността да влезеш в обувките на другия, да бъдеш в неговата кожа.

Играта на *случайност* и *разпознаване* по-общо може да се обвърже с поетиката на прозата, към каквато ни насочва и самият Е. А. По в своето есе „Философия на композицията“ (1846). В есето той се противопоставя на романтичeskата нагласа да се мисли творчеството през призмата на вдъхновението като особен вид „изящна лудост, екстатична интуиция“. Писането според По е като решаване на математическа задача, стъпка по стъпка, „без нито едно място в композицията да е обвързано със случайност или интуиция“.¹¹ Това е още равнище, в което играта на *even and odd* функционира – тя не само е тематизирана в разказа, но е и част от поетиката му. Накратко, на едно мета-ниво разказвачът играе на чифт и тек с имплицитния читател. Чий е последният ход? Дали читателят не е прекалено доверчив, ако приема чистосърдечно позиция на анонимния разказвач. Дали самият разказвач не е заслепен от фокусите на Дюпен и твърде безкритично да слуша историята за разкритието на похитеното писмо по метода на несравнимото и мимикрията? Към всяка фигура е необходимо да се подхожда със съмнение. Очевидно – нищо не е случайно: нито епиграфа, нито цитатите, нито примерите.

3. Прокрустовото ложе на типичното: херменевтична дълбочина

Да се върнем към префекта Г. и да изследваме неговия метод. Персонажът въплъщава позицията на *odd*, той може да гледа само от скритата страна на нещата, да търси в дълбочина. Неговият подход – да дълбае и рови, да издирва в тайници и долапи, да тършува в рамките на огледалата и във втори дъна на книги – е обречен на провал. Интерпретативният метод на Г. може да обозначим с идеята за *херменевтична дълбочина*, стратегията по старателното и обстойно *търсене на скритото*. Това, което Г. не поставя под съмнение, е възможността тайната (т. е. писмото) да не е нещо скрито.

Похватът на Г. е наречен „Прокрустово ложе“, защото винаги съди

¹¹ POE, E. A. The Philosophy of Composition. – In: *The Sun Is but a Morning Star. Anthology of American Literature*. Ed. Albena Bakracheva. Varna: LiterNet, 2010: https://litenet.bg/publish1/po/philosophy_en.htm.

според една мяра, собствената. В гръцката митология атинският разбойник Прокруст слага противника на легло-изпитание – ако краката му са по-дълги от леглото, разбойникът ги „съкращава“, ако са по-къси, ги „разтегля“. Така в опитите си по задълбочаване полицаят поставя на равни нога несравними величини. Той работи с *типичното*, но по този начин извършва редуция на специфичното. Той не внимава за нетипичните особености в конкретния случай, към който може да се стигне само по метода на мимикрията. Обърнем ли се отново към мета-ниво от поетиката на разказа, става ясно, че е по-хитро да интерпретираме не през Прокрустовото ложе на типичното, а през призмата на единичното.

Префектът Г. се пита: „къде е скрито откраднатото писмо“. Простият и очевиден отговор – „никъде“ – го кара да се киска и озадачава. Това, което той желае, е сензационно разкритие, което ще му донесе огромна парична награда. Въпреки че полицаят ни е представен малко с насмешка, да не избързваме да го осъждаме като глупак. Той все пак схваща, че методът му е неефективен и има нужда от друг подход, за да разчете ситуацията и да види друга страна на нещата (*even*). Това е лицевата страна на непокритото: очевидното. Затова и Г. отива за съвет и помощ при Дюпен. Не ги получава веднага, но се завръща повторно в опушената библиотека месец по-късно (още една сцена, която се повтаря). Тогава схваща, че според алегорията с богатия скъперник Абърнети, която му разказва Дюпен, трябва да си плати за съвета. Той си плаща с чек за петдесет хиляди франка, за да получи желаното писмо. И го получава тутакси. Отваря го и поглежда съвсем набързо съдържанието му (той е единственият персонаж, който чете писмото със собствените си очи, но не ни представя нищо от написаното), след което излиза онемял и сияещ от историята. Префектът Г. получава каквото търси, на въпроса му „къде е скрито откраднатото писмо“, намира пряк отговор: ето го. В най-неизгодната позиция – без да вижда и знае, той все пак ще успее да върне писмото на Кралицата. Полицаят не поставя под съмнение как така писмото изскача от *escritoire* на Дюпен. Той не настоява да разбере какъв е трикът в това фокусническо изнамиране.

4. Сцените на похищаване: страничният наблюдател

Независимо дали това е префектът Г., или е имплицитният читател, фигурата на случайния наблюдател е важна за разказа. По стечения на обстоятелствата някой трети става свидетел на отношенията между други двама души. Този момент е възелът в историята. Да надзърнем към първичната сцена с похищаването на писмото и да припомним какъв е неговият случай.

Кралицата седи в кралските покои и чете изпратено до нея писмо, когато в стаята влиза Кралят. Кралицата се смуцава, но не успява да скрие писмото в някое чекмедже, а го поставя на най-откритото мяс-

то – върху масата. Съдържанието му е невидимо, а това, което е налице и всеки случаен наблюдател може да види, е неговият адресат. Тази роля заема Министър Д. и похищава с хитрост писмото. Той вижда смущението на Кралицата при идването на Краля. Кралицата също вижда, че той вижда, че писмото не бива да се вижда. Кралят нито вижда, нито знае. Министър Д. излиза и се връща с едно различно изфабрикувано писмо. Преструва се, че го чете, оставя го на масата до писмото на Кралицата. После отмъква нейното и оставя фалшивото.

Става ясно, че писмото е *двойно поначало*. Позициите са три: заслепен (Кралят); зрящ, знаещ и активен (министър Д.) и този, който има двойна перспектива и прави разлика между зрящия и заслепения, но остава бездеен, за да не събуди съмнение (Кралицата).¹²

Министър Д., тази хитра лисица, обаче бива надхитрен от Дюпен при повторението на сцената на похищението. Писмото е отклонено от него само че този път той вместо да бъде в позицията на виждащ, е заслепен. Интересубективните отношения са повторени, но са разиграни в различна схема. Подходът на Дюпен, който го довежда до писмото, е да уподоби и повтори поведението на противника. Детективът вижда, че писмото е оставено на видимо място под камината на министър Д. Само че писмото е обърнато с хастара навън, като неговата външност е пренаписана с друг подпис и печат. Оттук излиза, че писмото не е друго, само се преструва на друго. Поне това разказва Дюпен пред анонимния разказвач (един прото-Уотсън) като обяснение как писмото е попаднало у него. От наратологична гледна точка е новаторско, че в историята липсва третоличен разказвач, който да ни упъти кой е крив и кой е прав. Анонимният разказвач може да е заблуден и сам да ни заблуждава. Отговорът на Дюпен как разкрива писмото въвежда в разказа размишлението върху единичността на метода и примера с играта на чифт и тек. Подходът му предполага подражание на противника, разпознаване неговите ходове и действие по аналогичен начин.¹³

¹² Този момент е в основата на прочита на Лакан, който демонстрира автоматизма на интересубективното повторение: „Ние искаме да открием именно интересубективността, която мотивира двете действия, и трите термина, с които тя ги структурира. (...) Първото е време на поглед, който нищо не вижда: кралят и полицията. Второто — на поглед, който вижда, че първият нищо не вижда, и се заблуждава, че е прикрил скриваното от него: кралицата, а после и министърът. Третото — на поглед, който вижда, че тези два погледа излагат на показ подлежащото на скриване, за да може, който желае, да го придобие: министърът и накрая Дюпен“ (ЛАКАН, Ж. Семинарът за „Откраднатото писмо“. – *Език и литература*, 1998, бр. 1, с. 20). Писмото така опримерява символното, като показва, че позицията на субекта на несъзнаваното към обекта не е фиксирана, а променлива.

¹³ Върху метода на Дюпен, който разчита не само на рационалността, но и на единичния случай, се спира и Морис Фадел в своята книга върху

В „Откраднатото писмо“ трябва много да се внимава кой разказва, какво вижда и кой е моментът, в който не вижда. Накрая на разказа зрящият страничен наблюдател е Дюпен. Той съвсем умишлено попада на сцената, където похищава писмото от министър Д. Детективът повтаря първичната ситуация с открадването, той я инсценира с вниманието на постановчик и режисьор. Маскира се със зелени очила, за да изглежда сякаш е недовиждащ, наема мним луд за отвличане на вниманието, забравя си златната табакера. Всичко това е претекст, за да се симулира и надхитри играта на случайности. Дюпен се завръща в дома на министър Д, похищава писмото, подменяйки го с фалшификат – вътре вместо подпис поставя цитат от класицистичната трагедия по античен сюжет „Атрей и Тиест“ (1707 г.) от Кребийон.

Мимикрия по надхитряване? Игра на идентификация? Принуда за повторението? Първична сцена? Интерсубективни отношения? Двойно писмо? Цитат вместо подпис? Не, не, никого не ще заблудим, че минаваме без Лакан¹⁴, оставаме отвъд Дерида. Те се завръщат именно като странични наблюдатели в опита ни за невинен прочит.

5. Фалшиви цитати и множество истински автори

Да подхванем разказа от самото начало. Случайност ли е, че действието в „Откраднатото писмо“, история, в която на карта са заложени властта и честта на високопоставени особи, започва и завършва в малката библиотека на Дюпен. Какво добавят и за какво служат цитатите от Сенека и Вергилий, Макиавели и Кампанела, Ларошфуко и

детективската литература. Той предлага саморефлексивно този похват да се „чете като теория на англоезичната криминална литература“. Фадел мисли и върху нечовешкото във фигурата на детектива и конкретно на Дюпен: „в студената му понякога ирония спрямо безпокойствата на другите, в действията му, които нерядко напомнят механичното и дистантно поведение на фокусника“ – ФАДЕЛ, М. *Детективи, разузнавачи, Студена война. Криминалната и шпионска литература в сравнителна перспектива*. София: НБУ, 2021, с. 27 и с. 71.

¹⁴ На български прочит на „Откраднатото писмо“ през Лакан предлага Тодор Христов (ХРИСТОВ, Т. Граници на литературността. – *Годишник на Софийския университет, Факултет по славянски филологии* 96–97, 2007). Във версията на Лакан писмото опримерява понятието *означаващото* (то има материален характер, топологично място и заема място в езика). Движението на писмото (от кралицата; министър Д., Дюпен до префекта Г.) позволява да се наблюдава как означаващото се измества във верига от означаващи, което Лакан нарича метонимично движение. Означаващото (писмото) е винаги част от мрежа от означаващи и то има способността да се измества, т. е. да променя мястото си. Означаемото отсъства (следователно за Лакан няма значение какво точно пише в писмото, какъв е смисълът му), но то вписва отсъствието си в означаващата верига.

Лабрюйер, Шамфор и Кребийон, които се появяват в текста? Те поставят ли свой акцент към разбирането на основната сюжетна линия или са случайни мъдри мисли?

Тук се спирам само върху първия цитат, даден като епиграф между заглавието и текста, който отсъства при първото издание на разказа, но е добавен при второто му публикуване: *Nil sapientiae odiosius acumine nimio. Seneca*. Може да си преведем израза с „нищо не е по-неприятно за мъдростта от прекомерното остроумничене“. Но не може да го намерим никъде при Сенека, защото просто мотото не е от Сенека.¹⁵ Е. А. По привидно се присъединява към традицията да се ползват за епиграфи цитати от античната литература¹⁶. Както показвам по-нататък той всъщност мимикрира подобна традиция, така че темата за играта и идентификацията започва още на нивото на паратекста.

Латинският цитат се среща най-напред в трактата на Петрарка „Лекове срещу превратностите на съдбата“ (*De remediis utriusque fortunae*). Трактатът е направен по образа на съчинението от (псевдо-)Сенека „*De remediis fortuitorum*“. Сър Уолтър Рали, английски придворен и шпионин от времето на Шекспир, използва максимата на Петрарка – тази готова истина – в своята незавършена „История на света“, но без да посочва източника. Оттук тя вече е въведена за живот в английската литература. Изследователите, тръгнали по следите на фалшивия цитат, стигат до извода, че Е. А. По най-вероятно го е взел от романа на Самюел Уорън „Десет хиляди годишно“ (*Ten Thousand a-Year*, 1841), където сентенцията се среща и тук тя вече е приписана на Сенека, а отличителният знак е съкратената форма *nil* вместо *nihil*.¹⁷ Е. А. По в своя рецензия върху романа на С. Уорън е категоричен, че това е „срамно зле написана“ проза.¹⁸ Това добавя и един елемент на съревнование между двамата автори, който въпросното мото само подчертава. Въпросът за кого се отнася предупреждението за „прекомерното остроумничене“, е важен елемент от съперничеството между Дюпен и министър Д.

¹⁵ JOHNSON, B. The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida. – In: *Yale French Studies*, Iss. 55/56, 1977, p. 458.

¹⁶ Ангел Игов развива поетика на епиграфа в английската литература, като отбелязва, че най-ранната традиция е употребата на епиграфи от антични източници: ИГОВ, А. *Знамена и ключове: поетика на епиграфа*. Пловдив: Жанет 45, 2022, с. 57.

¹⁷ THEODORAKIS, S. The Motto in Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter". – In: *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* 22, Iss. 1, 2009, pp. 25–27.

¹⁸ POE, E. A. Review of *Ten Thousand a Year*. – In: *Graham's Magazine*, Iss. 18–19, 1841, p. 252.

Накратко, добавеният цитат, с който започва историята преди да започне самият наратив, е фалшив.¹⁹ Той е добавен като мъдра мисъл в началото, за да ни предупреди да внимаваме с прекалено хитруващите персонажи. Или както, когато се прави фокус, едната ръка щраква, за да отклони вниманието ни и да не видим какво прави другата. Сега вече разбрахме кой е истинският автор на цитата. Или най-малко ясно е, че авторът не е един, а има различни потекла (Псевдо-Сенека, Петрарка, Уолтър Рали, Самюел Уорън). Става видимо, че изследователското дирене си е детективска работа. Поетиката на разказа е изоморфна на начина, по който разпитваме интерпретациите на персонажите в нея.

6. Писма-двойници и автори-двойници

Въпросът с множественото авторство на цитата ни кара да се запитаме за една неразрешена мистерия около „Откраднатото писмо“ – кой е авторът на опасното писмо, независимо дали неговото съдържание разбулва любовна или конспиративна тайна. Някои интерпретатори могат да се озадачат – за тях е пределно ясно, че има едно автентично писмо, написано от херцог С. до Кралицата.

Нима може да твърдим, че има истинско писмо, след като поначало имаме *писмо-двойник*, което поражда своите ефекти на удвоявания. Да се опитаме с проста аритметика да преброим писмата: две подобни писма в кралския будоар – едното написано вероятно от херцог С. (x) и другото фалшифицирано от министър Д. (y); две писма при министър Д. – едното предполагаемо истинското, но преобърнато наопаки (x') и едно фалшиво от детектива Дюпен (z); едно писмо, което изскача изневиделица от чекмеджето в библиотеката на Дюпен (x''). Стават общо пет – x , x' , x'' , y , z . Писмото y се преструва на писмото x , както и писмото z иска да заблуди и замести писмото x' . Твърдението, че писмата x , x' , x'' са едно и

¹⁹ Точно върху въпроса „къде наистина започва историята“ се спира и Дерида, като разпитва „семинара“ на Лакан за начина, по който опримерява психоаналитични принципи чрез литературен текст. Разказът е сведен до позицията на коментар, но с това неговите фикционална природа е редуцирана. Оттук Дерида по-обхватно изследва ролята на цитата. Той разглежда връзката на единичната опримерена творба и общия опримеряващ закон: „Статутът на текста на По никога не се оспорва – Лакан просто го нарича „fikция“ – но, въпреки това текстът на По се привежда като пример. Той е пример с оглед на „илюстрирането“ чрез диалектически процес един закон и една истина, които са основният обект на Семинара. Литературният текст заема илюстративна позиция, което означава да се направи един общ закон разбираем чрез пример, да се изясни смисълът на един закон или една истина, да се манифестират по показателен или примерен начин“ (DERRIDA, J. The Purveyor of Truth. Trans. Willis Domingo. – In: *Yale French Studies*, Iss. 52, 1975, p. 45).

също писмо, е крайно съмнително и недоказуемо при развихрилата се дейност по създаване на копия и писма-двойници.

Всъщност става ясно, че простата аритметика не върши добра работа, по-важни са средствата на поезията – на маскирането и на актьорското преобличане.²⁰ Описанието на самото писмо – както какво има *отгоре* (нивото на означаващото), така и какво пише *отдолу* (нивото на означаемото) не е дадено като убедителен довод. Има няколко субективни разкази, направени от един персонаж пред други лица. Полицаят Г. описва външния вид на писмото (x) пред разказвача и Дюпен. Съществено описание, което насочва към уликата, но което самият разказ изпуска и остава като лакуна. Празно място, през което могат да се вмъкнат различни и противоречиви прочити. По-късно имаме потвърждението от Дюпен пред разказвача, че писмото, отнето от камината, макар и напълно различно отвън, е напълно същото писмо (x'). И накрая последното фалшиво писмо, написано от Дюпен, застава пред нас като загадка в края на историята (x'').

Това е и единственото писмо, чието съдържание знаем. Съдържанието обаче не е авторско, а е цитатът „Un dessein si funeste, S'il n'est digne d'Atree, est digne de Phyeste“ (Такъв пагубен край е достоен ако не за Атрей, то е достоен за Тиест). Ако трябва да заменим цитата с идиом на български, бихме могли да кажем „с какъвто аршин мериш, с такъв ще те мерят“.²¹ То насочва към метода на Дюпен, който за разлика от полицая Г. не използва „прокрустово ложе“, а съобразява своя подход с мерите на противника.

Жан Клод Милнер²² в книгата си „Фиктивни разкрития“ (1985) тръгва по следите на финалния цитат като шифър към разказа, за да стигне до допускането, че детективът Дюпен и министър Д. са братя²³. Озадачените критици са възмутени: това вече не е интерпретация, а е

²⁰ Похватът с отъждествяване с интелекта на другия е свързан с емпатийното вживяване в роля, то е свързано с процес на пресътворяване. Може би има значение, че родителите на Е. А. По – баща му (Дейвид По) и майка му (Елизабет Арнолд По) по професия са актьори. Върху творческия поетнициал на метода Дюпен обръща внимание Никита Нанков, като посочва, че Е. А. По използва разграничението по Колридж на въображение и фантазия: Дюпен „въплъщава творческото въображение, а префектът Г. безкрилата фантазия“ (НАНКОВ, Н. Ехо от Еко. – *Литературна мисъл*, 1995, бр. 1, с. 63.).

²¹ На английски подобен идиом е “what’s sauce for the goose is sauce for the gander”. Но какво означава „подобен“ в този случай, като става дума за напълно различен контекст на фразеологизмите в различни езици.

²² Името да не се бърка с Жак-Ален Милер, при все че и двамата – Милнер и Милер – са се познавали и са слушали семинарите на Лакан.

²³ MILNER, J.-C. *Détections fictives*. Paris: Seuil, 1985.

свърхинтерпретация. И така да е. Да продължим в търсенето на онова, което не е скрито и все пак остава невидяно.

Въпросът, който си поставя Дюпен, е какъв е методът на министър Д., може ли да бъде повторен, така че играчът да бъде надигран със собствените му похвати. Детективът винаги знае какво другият желае, сам успява на празното място да открие наличието на писмо. Така поставена, неговата позиция е тази на психоаналитика.²⁴ Но какво, ако се усъмним в приказките му? Какво ако не се идентифицираме с приятеля-разказвач, прелъстен от приказките на Дюпен, а и така се дистанцираме от мястото на имплицитния читател. Тогава дългата и увлекателна реч за играта по „влизане в кожата“ на другия е просто трик по отвлечане вниманието на случайния наблюдател. Да погледнем на Дюпен от друг ъгъл – не като заемащ позицията на аналитик, а като част от мрежата по удвоявания. Това е Дюпен, който умножава писмата и произвежда техни двойници. Да не забравяме, че Е.А. По е също авторът на разказа „Уилям Уилсън“ (1939), един от образцовите примери, които показват какво означава да срещнеш своя *Doppelgänger*. В този план прочитът може да изведе Дюпен и министър Д. не просто като братя, а като двойници, като осветли моментите на ревност, съперничество и желание за отмъщение.²⁵ Подобна интерпретация няма да настоява върху рационалния ум на детектива, който умее да разрешава всяка загадка. Наопаки: Дюпен е загадка. Той е мястото, което произвеждащ заслепение в историята.

²⁴ Шошана Фелман се спира върху фигурата на Дюпен като заемаща психоаналитична позиция: „...втората сцена, чрез повторението, позволява разбирането, анализа на първата. В находчивия прочит на Лакан тази анализа чрез повторение се превръща, в не по-малко от *алегория на психоанализата*. Интервенцията на Дюпен, който възстановява писмото на кралицата, се съотнася – в интерпретацията на Лакан – с интервенцията на аналитика, който избавя пациента от симптома. Ефективността на аналитика обаче не произтича от неговата интелектуална сила, а – настоява Лакан – от позицията му в (повтарящата се) структура. По силата на това, че заема третата позиция – т. е. *locus*-ът на несъзнаваното на субекта като място на заместване на буква с буква (на означаващо с означаващо) – аналитикът, чрез преноса, позволява едновременно повторение на травмата и нейното символно заместване...“ (FELMAN, S. On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches. – In: *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Ed. John P. Muller and William J. Richardson. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988, p. 147).

²⁵ Барбара Джонсън разгръща тъмната страна на Дюпен, като след Дерида го обвързва с мотива за двойника при Е. А. По и проблематиката на *Unheimlichkeit*. В този режим тя вижда като двойници разказвача и Дюпен, но също и Дюпен и министър Д. (JOHNSON, B. The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida. – In: *Yale French Studies*, Iss. 55/56, 1977, p. 470).

7. Очевидното: почерк, подпис, пример

Една последна скоба. Възможно ли е да допуснем странната хипотеза за Дюпен като автор на откраднатото писмо.²⁶ Не е ли това типичният обрат в детективските истории, където детективът най-неочаквано заема празното място на издирваното, докато то винаги е било пред очите ни. Така от изречението “He is well acquainted with my MS., and I just copied into the middle of the blank sheet the words” (преведено като „Той познава добре почерка ми, затова просто преписах в средата на празния лист думите“²⁷) MS е абревиатура за *manuscript* – ръчно написаното. Почеркът е следата, която подчертава ролята на Дюпен при подмяната на писмата. Подписът прави контекста на това писмо различим и единичен, макар вместо съдържание да има цитат в кавички²⁸.

Към подобна интерпретация, която посочва Дюпен като автор на писмото, се насочват двама изследователи Даниел Хофман и Ръсел Райзинг. Първият изхожда дедуктивно с оглед на композиционния обрат – фабулата предполага авторът на похитеното писмо (x) и авторът на факсимилето (x“) да е един и същ.²⁹ Ръсел Райзинг подхожда по друг начин. Той вижда във въпроса „кой написа откраднатото писмо“ истинската енигма на разказа. Предприема стратегията по близкото четене, като търси уликите из самата текстура на разказа. Следва логиката на Е. А. По, че в добрата проза няма излишни подробности, а всичко трябва да бъде подчинено на общия наратив. Аргументите на Райзинг са по посока на три детайла от историята. Той се спира върху описанието на самото писмо (x); върху герба на херцог С.; върху времето, което протича от похищението до намирането на писмото.³⁰

Първият детайл е свързан с описанието, направено от префекта Г. на самото писмо, в което херцог С. не е посочен като подател на писмото. Полицаят разказва само следното: „В този момент влиза министър Д. Острият му поглед незабавно забелязва писмото, *познава почерка*, с който е написан адресът, вижда смущението на получателката и отгатва нейната тайна.“³¹ За разпознаване (anagnorisis) на почерка става

²⁶ Към подобна интерпретация се насочва REISING, R. Who Wrote the Purloined Letter?. – In: *Poe Studies* 50, Iss. 1, 2017, pp. 107–124.

²⁷ ПО, Е. А. *Откраднатото писмо*, с. 211.

²⁸ За ролята на подписа като придаващ сингуларност на контекста: ДЕРИДА, Ж. Подпис, събитие, контекст. – *Литературна мисъл*, 1993, бр. 5, с. 123–150.

²⁹ HOFFMAN, D. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday, 1972, p. 132. В това изследване Дюпен е посочен като ухажорът на кралицата, а детективската история е преоблечена в любовна история.

³⁰ REISING, R. Who Wrote the Purloined Letter? – In: *Poe Studies* 50, Iss. 1, 2017, p. 120.

³¹ ПО, Е. А. *Откраднатото писмо*, с. 196.

дума в края на историята, когато Дюпен настоява, че министър Д. познава неговия почерк. Именно чрез това „разчитане“ на почерка детективът ще получи своя реванш. Втората улика е излишното уточнение, че писмото е подписано от херцог С.: „Тук печатът беше голям и чер, с монограма на Д.; другото имаше малък червен печат с герба на херцог С. Това беше адресирано до министъра с дребен женски почерк; онова до някаква кралска особа, със смел и решителен почерк; само по размери съвпадаха.“³² Тази реплика принадлежи на Дюпен и тя е изречена пред погледа на очарования от разкритието приятел-разказвач. Тази улика обаче не потвърдена от инстанцията на полицаия Г, тъй като неговото по-подробно описание на писмото е изрязано от разказа. Подробното оразличаване на двете писма (х и у) е илюзионистки похват на Дюпен. В тази линия може да добавим още подробности, които да подкрепят подобна (сврѣх?)интерпретация. Например това, че детективът може много изкусно да имитира „монограма на Д. с помощта на отпечатък от хляб“. Дюпен е изведен в историята като майстор на мимикрията.

Третата подробност идва с прецизирането на времето от открадването на писмото: „В тая работа аз действам като защитник на засегнатата дама. Осемнадесет месеца министърът я е държал във властта си.“³³ Добре, но Дюпен няма откъде да знае с подобна точност колко време е минало освен ако той сам не е изпращачът на писмото. Никакви други указания за протичането на времето не са дадени в разказа. Заключениеето на Райзинг е, че литературните критици се оглеждат и идентифицират с фигурата на умния Дюпен, като по този начин пропускат да се усъмнят и разпитват неговата позиция.

Независимо дали е аналитик, или двойник, Дюпен е велик имитатор, който лесно може да заблуди наивния разказвач или имплицитния читател. Неговите теории за големите и малки букви, за играта на чифт и тек имат за задача да отклонят вниманието. Така детективът винаги произвежда точка на заслепение и си осигурява един ход напред. Хитрата лисица в историята най-вероятно е Дюпен, той може да изфабрикува множество писма дубликати. Доколкото това е неговият почерк, те биха били досущ оригинали. Може би в първото писмо (х) просто е пишело: „нищо не е по-неприятно за мъдростта от прекомерното остроумничене“, Сенека. *Simple and odd*.

Е, нека завършим с цитат, уподобявайки се с финала на „Откраднатото писмо“, цитатът е от Абенхакан Ал-Бохари, убит в своя лабиринт:

— Не прекалявай със загадките — каза той. — Поначало те трябва да бъдат прости. Спомни си откраднатото писмо на Едгар По.

³² Пак там, с. 209.

³³ Пак там, с. 211.

Знам, че няма да питате кой е авторът. Очевидно, че цитатите могат да бъдат фалшиви, а авторите винаги са множество. Интерпретацията си е същинска детективска история, в която вместо улики има почерци, цитати, примери.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДЕРИДА, Ж. Подпис, събитие, контекст. Прев. Ж. Дамянова. – *Литературна мисъл*, XXXVII, 1993, бр. 5, с. 123–150.

ИГОВ, А. *Знамена и ключове: поетика на епиграфа*. Пловдив: Жанет 45, 2022.

КАЛИНОВА, М. *Екзотопия: за външния контекст на дискурса*. София: Университетска библиотека „Св. Климент Охридски“, 2020.

КОВАЧЕВ, О. Едгар Алън По – готически и маргинално орисан. Освен името. – *Литературен вестник*, год. 9, бр. 2, 20–26.1.1999, с. 13.

ПО, Е. А. Откраднатото писмо. – В: Е. А. ПО. *Историята на Артър Гордън Пим от Нантъкет. Гротески и арабески*. Прев. Борис Миндов. София: Изток-Запад, 2014, с. 194–211.

ЛАКАН, Ж. Семинарът за „Откраднатото писмо“. Прев. Красимир Кавалджиев. – *Език и литература*, 1998, бр. 1, с. 17–37.

НАНКОВ, Н. Ехо от Еко. – *Литературна мисъл*, 1995, бр. 1, с. 49–76.

ФАДЕЛ, М. *Детективи, разузнавачи, Студена война. Криминалната и шпионска литература в сравнителна перспектива*. София: Нов български университет, 2021.

ХРИСТОВ, Т. Граници на литературността. – *Годишник на Софийския университет, Факултет по славянски филологии*, том 96-97, 2007, с. 203–257.

REFERENCES

ASHTOR, G. “The Gift (Book) That Keeps on Giving: Poe’s “The Purloined Letter”. Rereading, Reprinting, and Detective Fiction.” In: *Poe Studies* 45, Iss. 1, 2012, pp. 57–77: <https://www.jstor.org/stable/48599424>.

DERRIDA, J. “Le Facteur de la verite”. In: *Poetique*, Iss. 21, 1975, pp. 96–147.

DERRIDA, J. & W. DOMINGO (trans.). “The Purveyor of Truth.” In: *Yale French Studies*, Iss. 52, 1975, pp. 31–113.

DERRIDA, J. & A. BASS (trans.). “Le Facteur de La Verite.” In: *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 413–496.

DERRIDA, J. & Z. DAMYANOVA (trans.). Podpis, sabitie, kontekst [Signature Event Context]. In: *Literaturna misal [Literary Thought]*, Vol. 32, 1993, Iss. 5, pp. 123–150.

FADEL, M. *Detektivi, razuznavachi, Studena vojna. Kriminalnata i shpionska literatura v sravnitelna perspektiva* [Detectives, Spies, Cold War. Crime and Spy Literature in Comparative Perspective]. Sofia: New Bulgarian University [publ.], 2021.

FELMAN, S. "On Reading Poetry: Reflections on the Limits and Possibilities of Psychoanalytical Approaches." In: J. P. MILLER and W. J. RICHARDSON (ed.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 133–156.

JOHNSON, B. "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida." In: *Yale French Studies*, Iss. 55/56, 1977, pp. 457–505.

HOFFMAN, D. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday, 1972.

HRISTOV, T. Granitsi na literaturnostta [Boundaries of literariness]. In: *Annual of Sofia University, Faculty of Slavic Studies*, vol. 96–97, 2007, pp. 203–257.

IGOV, A. *Znamena i klyuchove: poetika na epigrafa* [Flags and Keys: Poetics of the Epigraph]. Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2022.

JOHNSON, B. "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida." In: *Yale French Studies*, Iss. 55/56, 1977, pp. 457–505: <https://doi.org/10.2307/2930445>.

KALINOVA, M. *Ekzotopiya: za vanshniya kontekst na diskursa* [Exotopy: on the outside context of discourse]. Sofia: Universitetska biblioteka "St. Kliment Ohridski" [publ.], 2020.

KOVACHEV, O. Edgar Allan Poe – goticheski i marginalno orisan [Edgar Allan Poe – Gothic and Marginal]. In: *Literaturen vestnik [Literary Journal]*, Vol. 9, No 2, 20–26.1.1999, p. 13.

LACAN, J. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

LACAN, J. & K. KAVALDZHIEV (trans.). Seminarat za „Otkradnatoto pismo“. [Seminar on "The Purloined Letter".] In: *Ezik i literatura [Language and Literature]*, 1998, Iss. 1, pp. 17–37.

MILNER, J. -C. *Détections fictives*. Paris: Seuil, 1985.

NANKOV, N. Eho ot Eko [The Echo from Eco.] In: *Literaturna misal [Literary Thought]*, 1995, Iss. 1, pp. 49–76.

POE, E. A. "Review of Ten Thousand a Year." In: *Graham's Magazine*, 18–19, 1841: <https://archive.org/details/grahamsmagazine1819grah>.

———. The Philosophy of Composition. In: A. BAKRACHEVA (ed.). *The Sun Is but a Morning Star. Anthology of American Literature*. Varna: LiterNet [publ.], 2010: https://litenet.bg/publish1/po/philosophy_en.htm.

———. The Purloined Letter. In: *The Gift: A Christmas, New Year, and Birthday Present, 1845*. Philadelphia: Carey and Hart, 1844, pp. 41–61.

REISING, R. Who Wrote the Purloined Letter? In: *Poe Studies* 50, Iss. 1, 2017, pp. 107–124: <https://muse.jhu.edu/article/681407>.

THEODORAKIS, S. "The Motto in Edgar Allan Poe's "The Purloined Letter"" In: *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, Vol. 22, Iss. 1, 2009, pp. 25–27: <https://doi.org/10.3200/ANQQ.22.1.25-27>.

URAKOVA, A. "The Purloined Letter" in the Gift Book: Reading Poe in a Contemporary Context. In: *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 64, Iss. 3, 2009, pp. 323–346: <https://doi.org/10.1525/ncl.2009.64.3.323>.

E. A. POE'S "THE PURLOINED LETTER": INTERPRETATION AS A DETECTIVE STORY

Abstract. Returning to "The Purloined Letter" introduces the question of interpretation on two intertwined levels – the internal (the fictional characters' comments) and the external (the critics' comments). The paper has the task of tracing interpretive strategies through characters' voices, i.e. through the conflict of internal interpretations. Monsieur G's method insists on the typical and on hermeneutic depth. The detective Dupin uses the contrasting approach; he conceptualizes the logic of the incommensurable and mimicry. The anonymous narrator's voice is not impartial, he confides in Dupin and so there are blind spots in the narrative itself. The following paper unfolds two detective micro-plots by following the tracks of the epigraphist and the author of the purloined letter. I examine the poetics of narrative as isomorphic to the manners in which we interrogate the interpretations of the characters within it. The conclusion is not surprising – reading is a real detective story. *Keywords:* mimicry, incommensurable, typical, example, evident, interpretation, blind spot, epigraph, detective story, Doppelgänger, E. A. Poe, Lacan, Derrida

Kamelia Spassova, Assoc. Prof. PhD
ORCID ID: 0000-0002-7920-7228
SCOPUS ID: 57211476615
Web of Science ID:G-4150-2019
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: ksspasova@uni-sofia.bg

Франческа Земярска, асистент и докторант
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ЛИТЕРАТУРНИ ЗОНИ: МАРГБОРИТ ЮРСЕНАР И ПОНЯТИЕТО ЗА СВЕТОВНА ЛИТЕРАТУРА

Резюме. В три стъпки статията разглежда френската писателка Маргьорит Юрсенар като пример за *световна литература*. Първата е поставянето на въпроса защо Маргьорит Юрсенар е един от авторите, включени в книгата на Дейвид Дамрош „Пътешествие около света в 80 книги“. Втората стъпка е вглеждането в понятието световна литература през концепциите от „Западния канон“ на Харолд Блум, „Литература и идентичност преобразования на другостта“ на Огнян Ковачев и „Отвъд циркулацията“ на Галин Тиханов. Третата стъпка чете метода на Юрсенар като вписващ се в идеята за литературни зони и зоналност. *Ключови думи:* Маргьорит Юрсенар, Галин Тиханов, Дейвид Дамрош, Огнян Ковачев, световна литература, литературни зони

1. Дейвид Дамрош и примерът Юрсенар

По модела на романа на Жул Верн „Пътешествие около света за 80 дни“ (1873) и верен на своето понятие за световна литература Дейвид Дамрош замисля проекта „Пътешествие около света в 80 книги“.¹ В рамките на 16 седмици от май до август американският учен предлага разходка от Лондон до Бар Харбър (и/ли Ню Йорк) или от романа на В. Улф „Мисис Далауей“ до „Мемоарите на Адриан“ на Юрсенар (или „Властелинът на пръстените“ на Толкин).² Топографията на литера-

¹ Дамрош възнамерява реално да пропътува света и да изнесе серия от лекции, свързани със световната литература, но изолацията на Ковид-19 възпрепятства този план. Той се сееща, че Жул Верн пише романа си, без да напусне Париж и продължава „пътешествието“ като проект през социалните мрежи. Дамрош в ситуация на локдаун сравнява пътуването си в романа на французина Ксавие дьо Местр, „*Voyage autour de ma chambre*“ (1794), който след дуел в Торино прекарва повече от месец в домашен арест и описва своето пътуване из географията на собствената стая, парадирайки жанра на пътеписите.

² Има известно разминаване между плана за пътешествие, обявен от Дамрош, и книгата, излязла преди 10-ина дни на 16.11.2021. По план Ню Йорк е предпоследната спирка и пътешествието завършва в Бар Харбър, но в книгата местата им са разменени.

турата, която предлага Дамрош тръгва от „изобретяването на града“ Лондон – това е Лондон на Клариса Далауей, където Улф проследява криволиците на „едно обикновено съзнание в един обикновен ден“³ – за да стигне до светът като остров или по-конкретно до Бар Харбър – островът, където Юрсенар 36 години пише във от родината си и във от традицията на френскоезичната среда на континентална Европа.

Дейвид Дамрош сам отпраща към „Западният канон“ на Харолд Блум, която нарича „великолепна книга“, но идеята му е да разшири обхвата ѝ към един съвременен „глобален пейзаж“, а не само европейски, като също снесе претенцията за общовалидност – за разлика от Блум това не е постоянен каноничен списък, а просто едно възможно пътешествие из световната литература.⁴ Ако използваме термините на Блум от „Безпокойството от влияние“, този опит на Дамрош да завърши каноностроенето започнатото от своя колега, би било *tessera* (завършване) – второто отношение към предходниците, в което тяхното дело изглежда фрагментарно и нецялостно.

В защита на Блум може да се добави, че разглежданите от него автори в „Западният канон“ не са двадесет и шест, а значително повече като включим и финалния списък, в който Маргьорит Юрсенар е включена в хаотичната епоха с два свои романа – „*Coup de Grâce*“ и „Мемоарите на Адриан“.⁵ С две думи във визиите на Блум и Дамрош, М. Юрсенар е приведена като пример. Въпросът е защо?

Дамрош би могъл да бъде заподозрян, че в своето пътуване разчита преди всичко на интертекстуалността и превода. Така за Улф ни се казва, че е в диалог-съперничество с Дж. Конрад, А. Бенет и своите предшественици Дикенс, Джейн Остин, Ричърдсън, Филдинг и Стърн, но също и че чете Чехов на руски, Пруст на френски и Софокъл на старогръцки. Преводачеството е важен критерий за Дамрош, доколкото той разпознава световната литература преди всичко на английски език. Така той включва автори, самите те преводачи на литература, като посочва, че „Целан превежда Кафка, Хулио Кортасар превежда Юрсенар⁶, Юрсенар⁷ превежда Джеймс Болдуин“⁸. Така Дамрош ни предлага да поемем с него на пътешествие по страниците на световната литература и да се

³ УЛФ, В. Съвременният роман. – В: *Смъртта на еднокдневката*. София: Народна култура, 1983, с. 176–177.

⁴ DAMROSCH, D. *Around the World in 80 Books*. New York: Penguin Press, 2021.

⁵ BLOOM, H. *The Western canon: the books and school of the ages*. 1st ed. New York: Harcourt Brace, 1994, p. 552.

⁶ Преводът на Кортасар излиза през 1955 скоро след френския оригинал от 1951.

⁷ Юрсенар превежда през 1982 пиесата на Болдуин „The Amen Corner“.

⁸ DAMROSCH, D. *Around the World in 80 Books*. New York: Penguin Press, 2021, p. xviii.

обикаляме по земното кълбо на един изцяло географски принцип – това е просто една версия на световната литература, без претенция това да бъде списъка на каноничните книги подобно на Блум, нито да дава униформен ред на глобализираната литература. И все пак списък има и то с ясно посочените 80 заглавия, издаден по проект на харвардски професор. Визията на Дамрош загърбва литературната история за сметка на картографирането на литературна география.

2. Две други визии за световната литература: Огнян Ковачев и Галин Тиханов

Към визията на Дамрош е добре да се добави погледа на Галин Тиханов от статията „Отвъд циркулацията“, в която критически преосмисля понятието за циркулация, зад което ясно се разпознава либералния англосаксонски дискурс и идеята за една по-обхватна екосистема, в което всички текстове на английски език текат безпрепятствено, придвижват се и биват превеждани. Като контрапункт на тази историческа и деконтекстуализирана представа за световната литература Тиханов развива идеята за литературни зони и зонален модус, в който българската литература е в диалог с балканската литературна зона, със славянската зона и като такива тези зони се вътрешно се застъпват, хибридизират, оспорват и се вливат в световната литература.⁹

На този актуален дебат особено профетически ми се вижда размишлението на О. Ковачев от последната глава от книгата му „Литература и идентичност“ (2005), в която са съположени понятията за **национална, световна и глобална литература** в съвременната ситуация.¹⁰ Ковачев разглежда понятията както с оглед на тяхната териториална, така и на тяхната тропологична референциалност. Струва ми се знаково как свързването на световна и литература може да бъде разделено на преди и след навлизането на глоболизиращите тенденции: „съотношението между национален и световен формат в предглобализационния дискурс грижливо си придава формата на инкорпориране на частния принос в надвишаващото го не само количествено цяло“.¹¹

⁹ ТИХАНОВ, G. *Beyond Circulation*. – In: *Universal Localities: The Languages of World Literature*. London: J. B. Metzler, 2022, pp. 223–247.

¹⁰ Отвъд посочена глава от „Литература и идентичност преображения на другостта“, Огнян Ковачев мисли върху проблема за световната литература още в: КОВАЧЕВ, О. *Национална литература. Световна литература. Глобална литература?* – В: *Езикът и литературата в епохата на глобализация*. Сборник с материали от конференция. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2003, с. 5–13, и: КОВАЧЕВ, О. *Световната литература днес – сфера, чийто център е навсякъде?* – *Език и литература*, 1995, бр. 5-6, с. 162–166.

¹¹ КОВАЧЕВ, О. *Литература и идентичност преображения на другостта*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 247.

Така Ковачев посочва като водещо за световната литература, очертана още от Гьотевия разговор с Екерман от 31.01.1827, нейната универсалност и общочовешки диалог, но и още по-важно нейната темпорално сновене между минало и настояще, класичност и модерност, образцовост и съвременност. В крайна сметка, в подобно времево съчленяване може да видим теориите за каноноформиране, познати ни от Т. С. Елиът, Борхес и, разбира се, Х. Блум от „Безпокойството от влияние“. Скептично-тревожното размишление за разликите, които идват с глобализма и глобалната литература, съпътствани от новите медии и виртуалността, са особено важни и провиждащи, като диагностика на тенденции, които вече съвсем не са утопични или дистопични, а все повече наличност: „Новите средства не само улесняват и ускоряват човешките дейности и общуването, но възпроизвеждат един технологичен свят, в чиито виртуални пространства бродят призраците на изгубения усет за реалност?“¹² Накратко, онова, което Дамрош нарича световна литература днес, добре бива описано от Ковачев с понятието за глобална литература с всички съпътстващи измамни прилики и работещи разлики от просвещенско-романтическия образ за световна литература.

Именно в този ракурс, ми се струва плодотворно да препрочетем залозите на „Литература и идентичност: преображения на другостта“, в която сновенето между национално, световно и глобално е нишката на Клото, Лахезис, Атропос, която минава през цялата книга. Тук в главата върху Даниела Ходрова, „Тета“ е разгледан като роман-метафигция и е съположен до Джон Барт, Пинчън, Калвино, Анжела Картър, но и до Сервантес, Борхес, Кундера, но и Дебелянов е четен успоредно с Рилке, готическата символика е търсена в българския символизъм, както и е разгледана възможността да мислим за балканска готика. Това на практика добре се вписва в идеята за зоналност на световната литература и един възможен интертекстуален диалог и напрежение между отделните зони, в които естетическите, политическите, социалните и икономически фактори не са забравени. Така теоретичната рамка на Ковачев дава необходимите инструменти критически да се погледне на съвременното глобално понятие за световна литература с един аргумент по-близък до Х. Блум.

3. Маргьорит Юрсенар и литературните зони

Но да с върнем към Юрсенар с въпроса каква е причината романът „Мемоарите на Адриан“ да е включен в „Пътешествие около света за 80 дни“. Дали това е заради особения космополитизъм на Адриан, който смята себе си за гражданин на света съчетава гръцкото образование и римския закон? Причината е по-скоро друга. Дамрош вижда в

¹² Пак там, с. 242.

Юрсенар пример за малка литература в тесните разбирания на Делъоз и Гатари – френско-белгийска авторка, която пише на френски на един самотен остров близо до Ню Йорк. Юрсенар всъщност е стар и обикнат пример от Дамрош, макар до момента той да не е развивал обстойна интерпретация върху нейното място и логика в световната литература.

Изключително сложната и интересна е линията около вписаността и съответно невписаността на Юрсенар в различните контексти и езици, в която тя пребивава още приживе. Този въпрос не е лесен като започнем от това, че тя е първата жена във Френската академия, но всъщност тя не е просто французкойка, а има френско-белгийски произход. Отвъд това писането ѝ е формирано през дългата ѝ любов към съвременна и антична Гърция. И независимо от своето пренасяне в други епохи, Юрсенар е застигната от големия катаклизъм на Втората световна война, който я изпраща в Америка, където независимо, че продължава да пише на френски е съвсем бързо и своевременно превеждана на английски от своята дългогодишна спътница Грейс Фрик. Отвъд биографичната ѝ история, която е неминуемо значеща и важна, Юрсенар изработва в своето творчество визия за световна литература през сюрреалистично съчетаване на древни маски и съвременни тела.

Този почерк при нея датира от най-ранните ѝ романи като „Новата Евридика“ та чак до нейния *magnum opus* „Мемоарите на Адриан“. Именно този ранен роман, вторият неин романов опит, който крушира след първоначалния ѝ успех с „Алексий или трактат за напразната борба“, се превръща в повод Юрсенар да открие техниката по инкорпорирани на чуждия опит чрез пряка среща с него.

В биографичен план 1931 година е много тежка за Юрсенар – умира баща ѝ, а критиката е унищожително строга към новопубликувания ѝ роман. Той обаче я среща с Андре Френо, който ѝ открива голямата възможност да срещне Гърция като руини от минало и настояще, фрагменти от фантазмени истории и релефа на един реален пейзаж. Малката компания – Френо, Юрсенар и лекарят Гастон Бесет – предприемат приключението по опознаване истинската Гърция. Подобни пътувания не са чужди на първата половина на ХХ век. Тримата решават освен пътуват и да играят на литературна игра, в която всеки има за задача да пише истории, опиращи се на митовете от този район.¹³ Това е съвсем в романтическия жанр на Нова митология, която преобразува миналото или природата с инструментите на съвременната рефлексия.¹⁴

¹³ Биографичните факти са разказани по: SAVIGNEAU, J. *Marguerite Yourcenar: Inventing a Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 92.

¹⁴ Историята помни един друг подобен случай, когато през дъждовната пролет на 1816 г. във вила Диодати до Женевското езеро лорд Байрон, Пърси Шели, Мери Шели, д-р Полидори и Клер Клермонт четат страшни истории и по спомените на Мери Шели лорд Байрон предлага игра, в която всеки

Юрсенар, Френо и д-р Бесет избират стратегията не да разказват призрачни истории, а да съживят призраците на миналото. Показателно е, че през 1939 на френски излиза цял брой на „*Les Cahiers du Sud*“ (списание, в което по това време публикуват Арто, Бенямин, Симон Вейл, Пол Валери), който е озаглавен „Завръщане към гръцките митове“ (*Retour aux mythes grecs*). Този брой бележи, ако не цяла вълна, то група френски писатели, обединени около страстта по преизобретяване на Античността.¹⁵ Като част от тази група е разпознат и Жан Кокто, близък приятел най-напред на Френо, а по-късно и на Юрсенар, който през 1926 поставя своята пиеса „Орфей“ (*Orphée*) в Париж (костюми в представлението са дело на Коко Шанел), която по-късно прераства в едноименния филм от 1950 г. В предговора към списанието Френо описва идеята по завръщането към гръцките митове като потапяне на настоящето в античния хронотоп: „Може да се каже, че тогава живяхме само за Гърция и чрез Гърция, месеци наред, до степен, в която загубихме чувството си за настоящето ние живеехме изцяло в онова междинно пространство на Приказното и Всекидневното, представено в безсмъртната „Градива“ [на Вилхелм Йенсен].“¹⁶

За малката група пътуващи това разиграване на митовете се оказва много плодотворно, но за Юрсенар то поставя убедително начало на личния ѝ почерк на писане. В следствие на това пътуване тя създава две от своите важни ранни книги с експериментални прози, „Пламъци“ и „Източни новели“ (1938). Новелите разказват истории, взети от фолклор или от всекидневния печат, от различни точки на света – Гърция, Сърбия, Индия, Китай, Япония. Мисленото съчетаване на „Пламъци“ и „Източни новели“ дава поглед едновременно за културното минало и предизвикателствата на настоящето, облечено в поетически език и съчетаващи различни реалии на литературата от съвременния кръг към току-що случилите се автори като Пруст, Улф, Ман, но и цялата традиция, към която Юрсенар се отнася като Расин, Шекспир и още, до Античния свят, без да са пропуснати балканските народи с Крали Марко, но и принц Геджи, Ван Фу, богинята Кали. Юрсенар си служи със стилистични маски, мимикрира съответните традиции, диалекти и обичаи, като така събира в проекта на „Източни новели“ балканската литературна зона, славянската зона, но и тази на близкия и далечния изток. Това изцяло въображимо съчленяване и съполагане на традиции израства точно от остранистената гледна точка на Юрсенар, която

трябва да напише по един злокобен разказ.

¹⁵ Писателите, включени в броя, са Жан Кайрол, Андре Шастел, Маргьорит Юрсенар, Шарл Делоне, Андре Френо, Мони дьо Були, Пиер Емануел, Етиен Фузелие, Гастон Морен.

¹⁶ SAVIGNEAU, J. *Marguerite Yourcenar: Inventing a Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 92.

през своето пътуване в съвременна Гърция извършва едно своеобразно потъване в миналото, което позволява археологически да се кръстосван не само географски, но и времеви зони.

Да, и тази конкретна история би могла лесно да спомогне да включим Юрсенар в една предимно географска световна литература. Собственият ѝ биографичен, и най-вече творчески опит обаче показват, че пътуването и местоположението на литературата работят с въображаем елемент.¹⁷ Понятието за световна литература трябва да си служи с два компонента – въображаем и зонален, едва тогава то придобива своя релеф.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

КОВАЧЕВ, О. *Литература и идентичност преобразения на другостта*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

КОВАЧЕВ, О. Национална литература. Световна литература. Глобална литература? – В: *Езикът и литературата в епохата на глобализация*. Сборник с материали от конференция. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2003, с. 5–13.

КОВАЧЕВ, О. Световната литература днес – сфера, чийто център е навсякъде? – *Език и литература*, 1995, кн. 5-6, с. 162–166.

УЛФ, В. Съвременният роман. – В: В. УЛФ. *Смъртта на еднодневката*. Прев. Жени Божилова. София: Народна култура, 1983, с. 170–182.

REFERENCES

KOVACHEV, O. *Literatura i identichnost preobrazheniya na drugostta* [Literature and Identity Transformations of Otherness]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 2005.

KOVACHEV, O. Natsionalna literatura. Svetovna literatura. Globalna literatura? [National Literature. World Literature. Global Literature?]. In: *Ezikat i literaturata v epohata na globalizatsiya. Sbornik s materialy ot konferentsiya* [Language and literature in the era of globalization. Proceedings of the conference]. Sofia: St. Kliment Ohridski UP, 2003, pp. 5–13.

KOVACHEV, O. Svetovnata literatura dnes – sfera, chiyto tsentar e navsyakade? [World Literature Today – a Sphere Whose Centre is Everywhere?]. In: *Ezik i literature* (Sofia), 1995, Iss. 5–6, pp. 162–166.

¹⁷ В своя доклад на форума „Кино, канон, готика“ (26–27.11.2021), посветен на О. Ковачев, Камелия Спасова представи изключително интересната идея за *световната литература* като въображаема. Цитирам идеята ѝ през част от нейното резюме: „Идеята за световна литература може да бъде представена не само през геополитическия фактор (съвременна антология-колекция от жанрови-образци от екзотични точки на света или акумулационно събиране на произведения от различни времена и епохи), а също и през фактора на въображаемия компонент, който е способен да създава цялост и свят. В този случай може да говорим за въображаемите световни литератури, като тяхната множественост и асиметрия е в самата основа на дефинирането на понятието“.

WOOLF, V. Savremenniyat roman [Modern Fiction]. In: V. WOOLF & Z. BOZHILOVA, (trans.). *Smartta na ednodnevkata* [Death of a Moth]. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1983, pp. 170–182.

BLOOM, H. *The Western canon: the books and school of the ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

DAMROSCH, D. *Around the World in 80 Books*. New York: Penguin Press, 2021.

SAVIGNEAU, J. & J. E. HOWARD (trans). *Marguerite Yourcenar: Inventing a Life...* Chicago: University of Chicago Press, 1993.

TIHANOV, G. Beyond Circulation. In: G. TIHANOV (ed.). *Universal Localities: The Languages of World Literature*. London: J. B. Metzler, 2022, pp. 223–247.

LITERARY ZONES:

M. YOURCENAR AND THE CONCEPT OF WORLD LITERATURE

Abstract. The paper examines the French writer Marguerite Yourcenar as an example of world literature, going through three steps. The first step is to question why Marguerite Yourcenar is one of the authors included in David Damrosch's "Around the World in 80 Books". The second step is looking at the notion of world literature through the concepts of Harold Bloom's "The Western Canon", Ognyan Kovachev's "Literature and Identity Transformations of Otherness", and Galin Tihanov's "Beyond Circulation". The third step reads Yourcenar's method as being in line with the idea of literary zones and zonality. *Keywords:* Marguerite Yourcenar, Galin Tihanov, David Damrosch, Ognyan Kovachev, world literature, literary zones

Francheska Zemyarska, PhD candidate, Assist. Prof.
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: fzemyarska@gmail.com

АВТОРИ

Богдана Паскалева (1986) е доктор по теория на литературата (2015) и главен асистент в СУ „Св. Климент Охридски“ по дисциплините „Антична и средновековна литература“ и „Западноевропейска литература“ (2017). Интересите ѝ са свързани с литературата и културата на Античността и Европейския ренесанс. Защищава докторат на тема „Образ, подобие и символ при Николай Кузански“. Автор е на статии и студии в областта на литературознанието, античната и ренесансова литература, култура и философия, а също и преводач на ренесансови текстове, най-вече от латински и италиански език.

Божана Филипова (1984) е литературовед. През 2007 г. завършва „Българска филология“, а през 2008 г. – магистърска програма „Литературознание“. През 2016 г. защитава докторска дисертация по западноевропейска литература на тема „Трансформации на понятията „нова митология“ и „фрагмент“ в романа „Одисей“ на Джеймс Джойс“. От 2022 г. е главен асистент в секция „Сравнително литературознание“ при Българската академия на науките. Работи в полето на литературната история и теория, специализира в областта на немския романтизъм и европейския модернизъм. Отвъд литературознанието, научните ѝ интереси са свързани със съвременна философия, музикознание и природни науки. Въпросите за въображението, за експеримента, за разума, за гения са във фокуса на настоящите ѝ занимания.

Бойко Пенчев (1968) завършва специалност „Българска филология“ в СУ през 1994 г. През 1996 г. става редовен асистент в катедрата по българска литература, а от 2005 г. е редовен доцент. В периода 2007–2015 г. е заместник-декан на Факултета по славянски филологии, отговарящ за магистърските програми, а от 2015 г. досега е негов декан. Научните интереси на Бойко Пенчев са в областта на връзките между литература и модернизация с подчертано внимание към проблематиката на модернизма, идеологията, културната памет. Автор на литературоведските книги „Тъгите на краевековието“ (изд. „Литературен вестник“, 1998), „Българският модернизъм: моделирането на Аза“ (УИ „Св. Климент Охридски“, 2003), „Септември '23: идеология на паметта“ (ИК „Просвета“, 2006), „Спорните наследства“ (изд. „Литературен вестник“, 2017). Автор на поетическите сборници „Стихосбирка“ (1992) и „Слизане в Египет“ (2000).

Боян Манчев (1970) е философ, работещ в полето на онтологията, философията на изкуството и политическата философия. Директор на програма и бивш вицепрезидент на Международния философски колеж в Париж (2004-2010), Ман-

чев преподава в НБУ (от 2002) и Берлинския университет за изкуства (от 2010). Гост-професор в Университета Холинс (от 2014). Боян Манчев е автор на петнайсет книги на български, френски, английски, италиански и португалски език, между които „Свобода въпреки всичко. Свръхкритика и модална онтология“ (София, 2021), „Новият Атанор. Елементи на философската фантастика“ (Философска фантастика, т. 1, София, 2019), „Облаци. Философия на свободното тяло“ (София, 2017; англ. изд. 2019), „Логика на политическото“ (София, 2012), „Miracolo“ (Milano, 2011), *L'altération du monde* (Paris, 2009; японски превод 2020), „*La métamorphose et l'instant – Désorganisation de la vie*“ (Paris, 2009), „Невъобразимото“ (София, 2003), както и на близо триста студии и статии, публикувани на български, френски, английски, немски, италиански, испански, португалски, японски, китайски, руски, шведски, сръбски, словенски и други езици. (<https://boyanmanchev.net/>)

Galin Tihanov is the George Steiner Professor of Comparative Literature at Queen Mary University of London. He is the author of five books, most recently *The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond* (Stanford UP, 2019) which won the 2020 AATSEEL Prize for “Best Book in Literary Studies”. His co-edited volume *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* (2011) won the 2012 Efim Etkind Prize. His work in intellectual history and on cosmopolitanism and world literature has been widely translated. His last book in Bulgarian is *World Literature. Cosmopolitanism. Exile* (2022). Tihanov has been elected to the British Academy and to Academia Europaea.

Еньо Стоянов е асистент в катедра „Теория на литературата“ към ФСЛФ, СУ, където води часове по „Увод в литературознанието“. Изследванията и публикациите му са свързани с литературна теория, естетика, континентална философия, теория на фикцията и наратология, трансмедиялност, както и социология на изкуството.

Ива Стефанова (1999) Учи Българска филология в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, занимава се с илюстрация и превод от английски и латински език.

Ив-Кристиан Ангелов (1993) е докторант в катедра „Теория на литературата“ с дисертация на тема „Естетически измерения на терористичния акт в началото на ХХ в.: литературни перспективи“. Изследователските му интереси са в сферата на естетиката на възвишеното, изкуството на авангарда, политическите измерения на модернизма, древногръцката култура и отношенията между живот и творчество. Преподава български език и литература в ПГ по ПСТТ, гр. София, пише поезия, занимава се с експериментална музика. Последно публикува статията „За мемоаристката, посветена на лагера „Белене“: Болка, писане, памет“ в сборника към международната конференция „Литературните поредици – конструиране и деконструиране на канона“ (2021).

Йоанна Нейкова (1995) е докторант към Катедрата по теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски“ с дисертация на тема „Фрагментарното изискване и възможността за литературна трансгресия“. В настоящата си работа се занимава с проблемите на фрагментарността с фокус върху теоретичната и критическа мисъл на Морис Бланшо. Интересите ѝ са в областта на сравнителното литературознание, модернизма и постмодернизма, авангардните течения в изкуството и литературата.

Калин Михайлов (1966) е литературовед, есеист и поет, преподавател по антична и западноевропейска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на три литературоведски книги, посветени на различни аспекти в отношенията между християнството и художествената литература (роман и поезия); на сборника с есета „Забравената мая“ (2020); на шест стихосбирки, излезли в периода между 1991 и 2023 г, както и на повестта „Смъртта няма последната дума“ (2021). Специализирал е по темата „Вяра и литература“ във Фрибур, Швейцария (1993–1994), с подкрепата на Фондация „Кацаров“, и в Пасау, Германия (2002–2003). Член-съосновател на „Академичния кръг по сравнително литературознание“ (CALIC-ACCL) и на Българското общество „Достоевски“. През периода 2012–2014 г. е лектор по български език и култура в Университета на Саарланд (Германия).

Камелия Спасова (1982) е доцент по антична и западноевропейска литература в катедрата „Теория на литературата“, СУ „Св. Климент Охридски“, ФСлФ. Гост-лектор в Кьолнския университет (2016–2018). Млад изследовател към Център за академични изследвания в София (2014–2015). Има две теоретични книги: „Събитие и пример у Платон и Аристотел“ (2012) и „Модерният мимесис. Саморефлексията в литературата“ (2021). Автор е и на две стихосбирки: „Парцел № 17“ (2007) и „Кеносис, книга на празнотата“ (2016). Нейни стихотворения са преведени на английски, немски, руски, гръцки, турски, румънски, датски, сръбски, италиански и хърватски. Редактор в „Литературен вестник“. Интересува я какво се случва със съвременната българска литература. Разработва поетика на примера, в която разглежда как конкретни литературни творби биват използвани като примери/аномалии в теоретични и философски изследвания. Занимават я парадигмите на античната мисъл, литературната теория и компаративистиката, както и начините да бъде осмислено понятието за световна литература. Опитът да бъде разказана литературната история през фигури обединяват тези линии.

Клео Протохристова е професор по антична и западноевропейска литература и Сравнителното литературознание в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Автор е на девет книги, сред които: „Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта“ (1991, 1993), „Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи“ (2003, 2008),

„Огледалото – литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории“ (2004), „Записки от преддверието. Теория и практики на заглавието“ (2014), „Теми с вариации. Литературнотематични етюди“ (2016), „Литературният двайсети век. Синхронни срезове и диахронни проекции“ (2020), както и на многобройни студии и статии.

Костантин Адирков (1991) е доктор по западноевропейска литература. През 2021 г. защитава дисертация на тема „Дон Жуан: приемственост и трансформации в литературата на XIX и XX век“. Интересите му са в областта на митовете в литературата и теорията на жанровете.

Лилия Трифонова (1995) е докторант и асистент в катедра „Теория на литературата“ във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“. През 2019 г. защитава магистърска теза в същата катедра на тема „Постимпресионизъм в естетиката на Роджър Фрай и ранната проза на Вирджиния Улф“. В дисертационния си труд се занимава с изработването на типология на фигурата на фаталната жена в западноевропейската литература на XIX и XX век.

Людмил Димитров е проф. д-р, преподавател по руска литература на XIX век в СУ „Св. Климент Охридски“, ФСФ. Член е на Съюза на преводачите, на Българския ПЕН и на Международното общество Достоевски (IDS). Между 2005 и 2019 г. е лектор по български език, литература и култура в Люблянския университет, Словения. Съръководител на магистърската програма „Литература, кино и визуална култура“. Носител на голямата награда на словенския Съюз на преводачите на литература на името на Янко Лаврин (2017), на Съюза на преводачите в България за цялостна дейност в областта на превода (2020) и за превода на „Поезия“ от Франце Прешерн (2021). Негови работи са публикувани в Русия, Полша, Чехия, Словакия, Хърватия, Сърбия, Словения, Турция, Италия, Испания, Латвия, Румъния, Великобритания, САЩ и др. Кръгът на научните му интереси обхваща: руска литература, драматургия и театър на XIX век, българска литература, драма и театър, словенска литература и театър, Пушкин, Чехов, Шекспир, кодове на комуникация на тайните общества, кино, семиотика, тайнопис, канон, херменевтика, идентичност.

Михаил Неделчев (1942) е български учен, литературен историк и теоретик, литературен критик, културолог, публицист, общественик и политик. Автор е на книги с монографични литературоведски и литературно-исторически изследвания, студии, статии, очерци. Професор по теори и история на литературата, почетен професор на НБУ. По-значими книги: „Социални стилове, критически сюжети“ (1987); „Радикалдемократизмът. Опит за либерално политическо поведение в България“ (2000); „Размишления по българските работи“ (2002); „Личности на българската литература“ (1999); „Яворов. Литературна личност. Истории

на книги и стихотворения“ (2005); „Литературноисторическата реконструкция“ (2011); „Апология на литературната история“ (2011); „Ефектът на раздалечаването“ (2015); „Яворов. Сюжетите на последните години“ (2016); „Кръгът Мисъл. В годината на големите литературни юбилеи“ (2016); „Геопоетики. Провидяни пътища на културата и в литературата“ (2017); „Как работи литературната история. Нови съчинения в три тома. Том първи. Литературноисторически обзорни сюжети“ (2019); „Как работи литературната история. Том втори. Литературноисторически персоналистически сюжети. Книга първа и втора“ (2021). Съставителства: „Цензурираните класици“ (2011); „Български поетически авангард“ (2018; в съавторство с Елка Трайкова и Мариета Гиргинова); „Европа. Поезия“ (2018).

Морис Фадел е доцент по теория на литературата в Нов български университет. Той е автор на книгите „Пол де Ман: опити с невъзможното“ (2002), „Животното като литературна провокация: „анималистиката“ на Емилиян Станев“ (2010) и „Детективи, разузнавачи, Студена война: криминалната и шпионската литература в сравнителна перспектива“ (2021), както и на множество статии и рецензии в литературни медии и научни сборници. Ръководител е на департамент „Нова българистика“ в НБУ.

Невена Панова (1974) е доцент по старогръцка литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Завършила е Класическа филология и Унгарски език и литература в СУ (1999), както и магистратура по философия (МП „Език и публичност“) в НБУ (2019). Научните ѝ интереси са в областта на старогръцката философска проза и на жанровата теория и история, както и на проблемите на устността в античната култура и на рецепцията на античното в съвременните български литература и изкуство. Автор е на книгите „Платоновият диалог. Ситуации и елементи на събеседването“ (Сонм, 2005) и „Мимеополис: върху Платоновата политическа и литературна теория на подражанието“ (Сонм, 2012).

Николай Аретов е доктор на филологическите науки, професор в Института за литература, БАН, главен редактор на списание „Литературна мисъл“, преподавател в Софийския университет. Автор е на книгите „Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията“ (1990), „Убийство по български. Щрихи от не-написаната история на българската литература за престъпления“ (1994, 2007), „Българското възраждане и Европа“ (2001), „Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век“ (2006), „Българската литература от епохата на националното възраждане“ (2009), „Асен Христофоров: От Лондон до Мацакурци през Белене“ (2011), „Софроний Врачански. Живот и дело“ (2017), „Иван Найденов: За право и напредък“ (2019). Председател на Академичния кръг по сравнително литературознание. Научните му интереси са в областта на литературната история, сравнителното литературознание, историята на културата.

Николай Генов (1994) е доктор по теория на литературата и главен асистент в Института за литература при БАН. Изследователските му интереси са в областта на научната фантастика, дигиталните медии и видео игри. Автор е на монографията „Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката“ (2022). Негови текстове са публикувани в различни списания, сборници и електронни платформи.

Панайот Карагъзов е преподавател по славянски литератури в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Защищава докторати по сравнително славянско литературознание в Карловия университет в Прага (1986) и в Софийската Алма матер (2006). Автор е на книгите „Самосознание словесности. Историографии славянских литератур“ (1996), „Някогашните славяни днес“ (1997), „Славянските свети мъченици. Святост и канонизация; хронология и типология, критика и апология на славянското мъченичество“ (2006), „Календари, мъченици и поети“ (2012), „Полската поезия между двете световни войни (2019) и др., както и на редица статии в научни списания в Европа, Америка и Япония. От множеството негови преводи на полски поети като самостоятелни книги са отпечатани „Целувки. Мария Павликовска-Ясножевска“ (1991) и „Това тяло можеше да бъде мое. Еугениуш Ткачишин-Дицки“ (2017). Под печат са монографията „Славянският партоцентризм в литературата и киното“ и сборникът с разкази „Виртуалната кръчма“. От 2004 г. Карагъзов е директор на Летния семинар по българистика за чуждестранни българисти и слависти на Софийския университет, а през периода 2007–2015 г. е бил декан на Факултета по славянски филологии.

Пламен Антов (1964) е литературен теоретик и историк, проф. д. н. в Института за литература – БАН. Завършил е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор на повече от 200 научни публикации и на монографиите „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009), „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ (2010), „Българският постмодернизъм ХХI–ХIХ в. Към философията на българската литература“ (2016), както и на литературно-философското сравнително изследване „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми“ (1 том, 2019) и „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер“ (2 том, 2021). Най-новите му книги са монографичното изследване „До Чикаго и назад‘ отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю“ (2021) и „фрагментът, фрагментарно 2020“ (2022). Съставител на научни сборници. Автор на 13 книги с поезия, есеистика, разкази и пиеси.

Ралица Люцканова-Костова (1987) е постдокторант, назначен по европейски проект към Факултет „Славянски филологии“, СУ „Св. Климент Охридски“. Защищава докторска дисертация на тема „Новата женска готика в творчеството на Карсън Маккълърс и Анджеела Картър“ през 2018 г. Нейни-

те научни интереси са в областта на литературата, историята и популярната култура. През 2019 г. публикува монографията „Жени и чудовища. Новата женска готика – Анджела Картър и Карсън Маккълърс“, изд. „Кралица Маб“.

Регина Койчева (1974) е гл. ас. в Института за литература при БАН и разработва интердисциплинарното поле между палеославистиката и теорията на литературата. Основното ѝ изследователско поле са оригиналните старобългарски песнопения от IX и началото на X в., върху които има редица изследвания с теоретичен, литературноисторически и лингвистичен профил. Заедно с проф. дфн Анисава Милтенова е съставител и редактор на сборника „Смъртта и погребението в юдео-християнската традиция“ (Studia Mediaevalia Slavica et Byzantina, том 1), София, ИЛ-БАН, „Боян Пенев“, 2011. Завършила е Българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Докторската ѝ дисертация на тема „Ирмоси и словесни структури в триодните канони на Константин Преславски“ с научен ръководител проф. дфн Георги Попов е защитена през 2005 г. Повече за Р. Койчева е публикувано тук: <http://www.ilit.bas.bg/bg/members/koicheva-regina>.

Соня Александрова-Колева е главен асистент в Катедра по история на литературата и сравнително литературознание на Филологическия факултет на Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, където от 2009 г. преподава Антична и западноевропейска литература. Била е дългогодишен преподавател по френски език в УХТ – Пловдив. Докторската си дисертация по сравнително литературознание защитава в Университет Артоа – Франция. Научните ѝ интереси са в областта на сравнителното литературознание, френска литература, история на литературата, културна история и превод. Тя има публикувани много научни статии в България и в чужбина, отпечатани у нас преводи от френски език, и две монографии по темата на дисертационния труд, съответно на български и на френски: „Западноевропейската литературна 1953/54-та година“ (УИ „Паисий Хилендарски“, Пловдив, 2012) и „L'année littéraire 1953-54 dans la littérature européenne“ (Éditions universitaires européennes, Berlin, 2019). Член е на Международната асоциация „Приятели на Андре Малро“ – АИАМ, на Академичния кръг по сравнително литературознание АКЛИТ – България и на Международната асоциация по сравнително литературознание CALIC.

Стилиян Йотов е български философ, доктор на философските науки, професор по история на философията и философия на правото в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор на книгите „Справедливост и респект“ (2001), „Равенство и егалитаризъм“ (2004), „Етика и мултикултурализъм“ (2004), „Хабермас и претенциите на автономията“ (2006), „Човешко достойнство и права“ (2016), „Благородство или благотворителност“ (2018). Преводач на текстове от И. Кант, Ю. Хабермас, Т. В. Адорно, М. Хоркхаймер, З. Кракауер, В. Бенямин.

Теодора Цанкова (1981) е главен асистент в Катедрата по испанистика и португалистика във Факултета по класически и нови филологии на СУ „Св. Климент Охридски“. Придобива докторска степен по западноевропейска литература (2012) с дисертация на тема „Портретът в литературата на модернизма (Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинес Руис „Асорин“)“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Превежда художествена литература и хуманитаристика от испански език (Х. Мариас, Е. Вила-Матас, Х. Гома) и е заместник-председател на Съюза на преводачите в България. Интересите ѝ са в областта на сравнителното литературознание и худож

Timothy Corrigan is a Professor Emeritus of English and Cinema Studies at the University of Pennsylvania. His work in Cinema Studies has focused on contemporary international cinema and documentary film. He has published essays in *Film Quarterly*, *Discourse*, and *Cinema Journal*, among other collections, and is also an editor of the journal *Adaptation* and a former editorial board member of *Cinema Journal*. He is a member of graduate groups and an affiliated faculty member in the departments of English, History of Art, German, Women's Studies, Comparative Literature, and Italian. In 2014 he received the Society for Cinema and Media Studies Award for Outstanding Pedagogical Achievement and the Ira H. Abrams Memorial Award for Distinguished Teaching in the School of Arts and Sciences at the University of Pennsylvania.

Франческа Земярска (1995) е асистент по западноевропейска литература в катедра „Теория на литературата“ към СУ „Св. Климент Охридски“. В дисертационния си труд работи върху творчеството на Маргьорит Юрсенар. В периода 2018–2020 г. е част в екипа на проекта „Open Art Files“ на Фондация „Отворени изкуства“, в който се реализира мащабен архив в сферата на визуалните изкуства в България от 1980-те до днес. Научните ѝ интереси са в полето на литературната история в периода на модернизма в Западна Европа.

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 4

Кино, готика, канон

Брой в чест на доц. д-р Огнян Ковачев

Съставители и редактори Богдана Паскалева , Божана Филипова,
Камелия Спасова, Лилия Трифонова, Франческа Земярска

Корица и оформление Пламен Антоу

Предпечат Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 25,12

тираж 36

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД