

Пламен Антов, проф. д. н.

*Институт за литература – Българска академия на науките*

## **ЕМИЛИЯН СТАНЕВ – ТОМАС МАН: ДИАЛОГЪТ МЕЖДУ ДВЕ ТВОРБИ – МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРНАТА ТИПОЛОГИЯ И КУЛТУР-ЦИВИЛИЗАЦИОННИЯ РИМЕЙК**

**Резюме.** Статията предлага сравнителен прочит на две новели – „Скот Рейнолдс и непостижимото“ от Емилиян Станев (1973) и „Смърт във Венеция“ от Томас Ман (1913) – „сравнителен“ преди всичко в едър култур-цивилизационен мащаб, при което новелата на Станев подема и доразвива основни теми и мотиви от Томас-Мановата. А именно глобалният проблем за края на западната хуманистична култура под натиска на модерната Техника/*Machenschaft* (Хайдегер), колабираща към природно-чудовищното. Разглеждат се сходната структура и общите символни топови на двете творби: ‘старец – дете’, ‘Север/Запад – Юг/Изток’...<sup>1</sup>

*Ключови думи:* Емилиян Станев, Томас Ман, Фауст, Германия – Италия, Европа – САЩ; култура – (ново) варварство, хуманизъм – *Machenschaft/Gestell*

### **1. Емилиян Станев и Томас Ман**

Ще предложа една идея за сравнителен поглед върху две творби – новелата на Томас Ман „Смърт във Венеция“ и един от т. нар. „последни разкази“ на Емилиян Станев – „Скот Рейнолдс и непостижимото“. Първата, писана през 1912 г., излиза през следващата, в самото навечерие на някои важни за Европа събития, които предстои да се случат. Другата – доста по-късно. Замислен през 1965, разказът е написан основно през втората половина на 1970 г. и е публикуван в сп. „Пламък“, 1973, кн. 3.

---

<sup>1</sup> Статията фокусира и доразвива една основна теза, разгърната в монографичното изследване „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер“ (София: Books4all, 2019).

Тази асинхронност предполага възможни подозрения в едноречен диалог от страна на по-късно появилата се творба към по-ранната. Но бързам да заявя, че не разполагаме с никакви по-определени основания за такива подозрения. (За римейк, разбира се, и дума не може да става – поне не в тривиалния смисъл на понятието.)

Т. Ман, разбира се, е сред активно четените от Станев автори. „Активно“ означава диалогизиращо – както писател чете писател. Респектът е налице, но не кой знае колко; Станев изобщо трудно се респектира от когото и да било.

Все пак съществуват някои свидетелства. Ето най-емилиян-станевското от тях: „фавн, който разперва блестящите си пера“. А ето и друго, по-строго: „Приповдигната немска лирика с философия, най-буржоазна в същността си, а уж против нея, но демократична!... Всеки образ се разтапя многостранно във всестранно обглеждане и показване така, че накрая изчезва като дим. Остава само идеята“ (Дневник, 5 февр. 1976)<sup>2</sup>.

Няколко изречения от дневника на Надежда Станева<sup>3</sup> ни подтикват да се попитаме за възможни преки импулси от новелите на немския писател, „изящни, с дълбока мисъл“, към новелата „Язовецът“ на Станев (която, от своя страна, си взаимодейства по интересен начин със „Скот Рейнолдс и непостижимото“ – т. е. „Язовецът“ като своеобразен посредник, мост между „Скот Рейнолдс“ и „Смърт във Венеция“; ще стане дума за това по-нататък).

Но засега ни интересува тъкмо „Скот Рейнолдс“ – някои важни, стратегически съответствия не само от формален характер, а на по-дълбоки равнища – в едрия контекст на „епохата“. Епохата на късната, кризисна модерност.

## 2. Германският субстрат: Айнщайн и другите

Да започнем от едно най-външно приближение, което обаче ще ни въведе директно – *in medias res* – в същината на проблема. Това е германският субстрат, който лежи под видимия „американски“ сюжет в разказа на Станев.

Номиналният герой, да припомним, е американски учен, физик

---

<sup>2</sup> Станев, Ем. *Дневници от различни години*. Съст. и предг. Радка Пенчева. София: ЛИК, 2003, с. 70.

<sup>3</sup> Станева, Н. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979, с. 176.

от най-високо равнище. „От най-високо равнище“ – това означава обслужващ пряко правителствени „проекти“ като американската ядрена програма или НАСА. Имаме сериозни основания – имплицитни и експлицитни – да смятаме, че Скот Рейнолдс е събирателен образ на онези учени-физици от европейски, предимно германски произход, които емигрират по време на нацисткия режим в Европа и се поставят в услуга на американското правителство и Пентагона.

Тази услужливост по естествен начин продължава и след това – по времето на Студената война. Ако идването на Хитлер на власт през 30-те години предизвиква първата вълна на масово изтичане на мозъци от Германия към Съединените щати, то втората, по-мощна вълна е свързана с края на войната, когато 1600 немски учени, предимно физици, работили за Третия райх, са експроприирани от задокоеанските победители. Това ще се окаже решаващ фактор за бързия технологичен, оръжеен и космически напредък на САЩ през 50-те и 60-те години.

Героят Скот Рейнолдс е събирателен образ на този тип учен-физик. Той е представен като бивш студент в Гьотинген и настоящ преподавател в Чикагския университет, но в CV-то му се срещат и топоси като Принстън, Лос Аламос, Аламогордо<sup>4</sup>, емблематични за американската ядрена програма в края на горещата и началото на Студената война. Нещо повече, представен е като сътрудник на самия Опенхаймер – сам възможен прототип на героя, наред с учени като Айнщайн и Вернер фон Браун. Опенхаймер също е с немски корени и също като Скот Рейнолдс учи в Европа, а докторската си степен получава именно в Гьотинген, преди да се върне в САЩ, за да се стане всепризнатият „баща на атомната бомба“. Именно в това обстоятелство е заложена основната тенденция на Емилиян-Станевата творба: героят не просто е представител на западния научен рационализъм, на технологичния разум сам по себе си, той персонифицира този рационализъм в неговия най-краен, дехуманизиран вид – науката, превърната в обслужваща сфера на най-едрия военнопromишлен капитал, пряко милитаризираната наука. Атомната бомба като абсолютното оръжие, като оръжието/оръдието *non plus ultra* – абсолютният връх на технологичния разум по пътя на прагматичното му усвояване; практическа-

---

<sup>4</sup> Неголям град в пустинята на Ню Мексико, близо до който на 16 юли 1945 г. е извършен първият в света ядрен опит.

та му реализация в чист вид.

Условният идеален прототип на Скот Рейнолдс би могъл да бъде самият Айнщайн с оглед специалния интерес на писателя към неговата фигура през този период, пък и собствените му признания („...прочетох за Айнщайн няколко книги и поразмислих върху тъй наречените учени. Много пъти те ни се показват като най-хуманни, най-благовъзпитани, даже наивни хора. И написах „Скот Рейнолдс“ по-особено, без да съм го търсил като форма, написах го като „жесток реалист“...“<sup>5</sup>).

По времето, когато пише „Скот Рейнолдс“, Станев е изцяло потопен във философията на науката, и специално на „новата“ квантова физика, терзае се от нейната морална отговорност, или по-скоро безотговорност. Според Надежда Станева<sup>6</sup> работата върху разказа е непосредствено импулсирана от руския превод на книгата на Роберт Юнг „По-ярко от хиляда слънца“<sup>7</sup> („Ярче тысячи солнц“, 1961), а също от книги за Айнщайн, Нилс Бор и Робърт Опенхаймер.

Тези нравствени терзания от най-едър, буквално планетарен мащаб активно го вълнуват по това време – съдбата на човечеството и на планетата в световноисторическия контекст на ядрената надпревара. Това личи както в личните му дневници за „споделяне със себе си“, така и в част от художествените творби, които пише през този последен период от живота си, завършени или не.

В най-чист вид тези вълнения са налице тъкмо в „Скот Рейнолдс и непостижимото“. Идеята, формулирана от самия писател, е невъзможността ученият да запази моралната безкористност на собственото си откритие. Волно или неволно той се оказва прелъстен и въввлечен в лукавата и брутална прагматика на Властта, на етатисткия институционализъм. Невъзможността за „чиста“ наука, особено когато става дума за „приложна“ наука като физиката; за науката *science* в чист вид.

Реалната история на прототипите показва широк спектър на този колаборационизъм. В единия му край са учени като Опенхаймер и Вернер фон Браун, които доброволно и съзнателно се поставят в услуга на правителството. Някъде в меката среда е Айнщайн. Извест-

---

<sup>5</sup> Сарандев, Ив. *Емилиян Станев*. [Литературна анкета]. София: Изд. на БАН, 1977, с. 65.

<sup>6</sup> Станева, Н. Цит. съч., с. 233.

<sup>7</sup> Jungk, R. *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.

но е, че тъкмо той пръв разкрива на американското правителство огромния потенциал на ядреното оръжие – стъпка, която по-късно сам определя като най-голямата грешка в живота си. А в разгара на войната – 1943-44 г. – работи за правителството. (Съществуват сведения, че преди смъртта си изгаря ръкописи, върху които е работел през последните си години, опасявайки се, че откритията му биха имали гибелни последици за човечеството.) Една друга, още по-мека картина описва в спомените си Норберт Винер, бащата на кибернетиката (която през 60-те години е последният писък на технологичния разум, на науката в строгия смисъл на *science*) – за неволното, несъзнавано участие на голяма част от учените в различни военни проекти посредством силно скъсения оперативен хоризонт, до който са били допускани в работата си, без да им се предоставя поглед върху цялото: работа на сляпо и на парче, по отделни „подпроекти“, невинни сами по себе си, които обаче са част от нещо по-голямо и далеч не толкова невинно – нещо, чиято цялост е сглобявана на други, най-високи равнища.

И така, Скот Рейнолдс е типичният американски учен-физик от немски произход, деец на науката в строгия смисъл на *science*, чиято мощ изглежда вече безгранична. А за хора с хуманистични илюзии като Станев или Хайдегер – ужасяващо, антиутопично безгранична.

Но Скот Рейнолдс е персонафикация не просто на модерния технологичен разум, той е критическото самосъзнание на този разум. Моментът на преосмисляне от алтернативната позиция на хуманистичните ценности. Този конфликт между „двете култури“ (Ч. П. Сноу), рационално-технологичната и хуманистичната, е художествено разигран в образа на героя чрез отношението „старост – младост“, което има и своите презентации в антитезата „наука – поезия“: „старият“ технологичен разум (в сюжетното настояще на възрастния учен-физик) непрестанно се връща към собствената си „поетическа“ младост.

Макар и не особено коректна (ще стане дума за това), антитезата е нужна на Станев, за да очертае основната структурираща ос на творбата.

Мярва се в разказа и готическата сянка на Гьотинген, където героят някога, в младостта си, е учил и дори е писал стихове (важни кодове за смислопроизводството на творбата).

### 3. Д-р Фауст

А тук, покрай Гьотинген, изплува и легендата за д-р Фауст, емблема на германската култура и германския дух. За изкушенията на модерното познание, за удоволствията и властта, която дава то.

Образно казано – дървото на модерното познание срещу „зеленото дърво“ на живота.

Достатъчно е да погледнем по-внимателно, за да разпознаем тази най-германска легенда в архиструктурата на творбата. Героят е един Фауст на ХХ век, който е сключил опасния договор. Фигурата на Мефистофел е разпознаваема в образа на Генерала от Пентагона, с когото Скот Рейнолдс разговаря в нескончаемите си вътрешни монолози, съставляващи преобладаваща част от обема на творбата.

Но Мефистофел е колкото генерал от Пентагона, външна фигура на политическата Власт, толкова е и *alter ego* на самия герой. Обозначава единия от двата полюса, между които се мята той. Високият, социално престижният.

Другият, контраполюс във „вътрешния Аз“ на героя – зеленото дърво на живота – е ретроутопичната фигура на детето. На детето Скот Рейнолдс.

Всъщност точно това е сюжетната колизия на разказа, която, оголена до арматурата си, изглежда така: старецът Скот Рейнолдс, преуспелият учен, постигнал световна (да речем, Нобелова) слава, не и без цената на някои морални компромиси, копнее да се върне към една детска невинност – но не просто в моралния, а в онтологичния смисъл на понятието. Да избяга от кристалните, ала нечистооплътени, поробващи висини на Разума и да се потопи в онова първично усещане за живота в неговото чисто, природно състояние, до което единствен достъп е наивно-сетивната чувствителност – петте сетива (ключова формула, постоянен рефрен в творбата).

В сюжетното „вътрешно пространство“ на разказа тази радикална носталгия възниква и се разгръща някъде по Черноморието в онази „дива“ страна България, където американският учен се е озовал за кратко по време на някакъв международен симпозиум – страна едновременно източна (в „хоризонталния“ геополитически смисъл на Студената война) и южна (във „вертикалния“ култур-цивилизационен сюжет на развитието на западния Дух).

Именно този „вертикален“ сюжет е основното, което сближава

„Скот Рейнолдс“ и „Смърт във Венеция“ – медитеранските носталгии на Севера като копнеж по корените, по завръщане към началото, където е ядката на същността (онова, което Хайдегер обозначава като *ἀρχή*).

#### 4. Сянката на Гьоте

Ако Гьотевият сюжет за Фауст присъства дълбоко и скрито, на структурно равнище в разказа на Станев, то присъствието му в „Смърт във Венеция“ е генеалогическо, макар и не по-малко скрито, а дори и повече.

Всички познаваме сюжета на новелата. Но вероятно не всички познават историята на замисъла, където здраво е вградена Гьотевата фигура.

Всъщност истинският прототип на писателя Густав фон Ашенбах – а за малко и герой на творбата вместо него – е самият Гьоте. (По-късно в ролята на прототип вместо Гьоте – или заедно с Гьоте – се включва и образът на композитора Густав Малер.)

В есето „За себе си“ (1940) Томас Ман разкрива, че в началото имал предвид старческото увлечение на Гьоте по Улрике фон Левеццов, „прелестно, невинно създание на живота“ (той е на 73 години, тя на 17). Тогава обаче не се осмелил да посегне на Гьоте.<sup>8</sup> (Ще го направи по-късно, в „Гьоте във Ваймар“.)

Но сюжетът отправя към свой праобразец и в други персонификации, например стария Сократ и юношата Алкивиад (в едноименното стихотворение на Хьолдерлин<sup>9</sup>): на всяка стигнала до глъбините си култура не ѝ остава нищо друго, освен да се „върне“ към елементарното, към „живия живот“, към природата. В романтическата идеология тъкмо фигурата на гения е тази, която осъществява това затваряне на веригата (уроборос).

Макар и нереализиран, първоначалният замисъл на Т. Ман е извънредно важен с двумодалната фигура на стария Гьоте. Гьоте – това е старият, уморен европейски дух, неудържимо привлечен от младостта, от първичното естество като извор на живота (включително и в образа на Улрике фон Левеццов, взет в символния, отвъдбио-

---

<sup>8</sup> Ман, Т. *За себе си*. – В: Ман, Т. *За себе си и за другите*. София: Захарий Стоянов, 2007, с. 376.

<sup>9</sup> Вж.: Хьолдерлин, Фр. *Лирика*. София: Народна култура, 1966, с. 80.

графичния си смисъл).

У Ашенбах същността-*ἀρχή* на западния Дух е приела образа на класическия естетически идеал в образа на Тадзо. Това е пластичен (телесен) идеал, както изобщо е присъщо на античната култура, чийто представителен израз е скулптурата, младото, атлетически хармоничното тяло-природа (както и на Италианския ренесанс, възродил този пластичен идеал: натежалите от плът тела на Микеланджело). Сама по себе си красотата като чиста природна форма е благородна; естетиката е етика. (Кардиналното разделяне и противопоставяне ще бъде наложено по-късно от една друга, съвършено различна култура – християнството, абсолютизиращо духа за сметка на тленното.) Тадзо е една жива антична скулптура. Именно с това, не с възможната си интелигентност (за това новелата не ни говори) младежът привлича стария писател.

Висшият, стигнал предела си разум/Дух, копнеещ да се върне към „зеленото дърво на живота“, от което се е отдалечил (или към онтичното, казано с речника на имплицитно присъстващия Хайдегер).<sup>10</sup>

## 5. Гибелта на „стара“ Европа

Но ето че именно гибелта на изтощения хуманистичен дух ни рисува Т. Ман в лицето на Густав Ашенбах. Смята се, че новелата, излязла през 1913 г., е безпощадно предчувствие на онова, което е предстояло.

Днес, от привилегированата позиция на ретронаблюдатели, конструктори на сюжета, ние вече знаем какво е предстояло: не просото гигантската касапница на войната от 1914–1918 г. А войната като самоубийството на „стара“ Европа, на хуманистичната западна култура. Началото на края.

Именно Германия, германският „национален дух“, спекулативният теоретичен разум на Немския идеализъм по силата на сложна констелация ще се окаже в центъра на сюжета, на всичко, което ще се случи на Европа през започващия ХХ век. Онзи процес на саморазрушаване на Разума, който Лукач (но не по-малко и Попър) свързва в

---

<sup>10</sup> Тук можем да припомним мнението на един прекурсор с огромно значение за Т. Ман – Ницше. За Ницше самият Гьоте е въплъщение на съвършено постигната хармония на западния хуманистичен дух – единство на разсъдъчно и природно. („С безкрайна самодисциплина той търсеше единството, той се *създаваше*“, пише за него философът в едно от последните си произведения – „Залезът на кумирите“.)



единна развойна нишка от Шелинг към Хитлер.<sup>11</sup>

От друга страна, тъкмо „немският дух“ е особено чувствителен към безвъзвратната загуба на „старата“ Европа, на „европейското“: Музил, Брехт, Стефан Цвайг, самият Томас Ман, разбира се.

В по-едър цивилизационно-исторически план това, което реално се случва тогава, през 1914–1918 г. – колективното хакари на Европа, на „старата“ хуманистична култура – е, че тя предоставя водещата роля на Америка, на една млада и жизнена технологична цивилизация. На една дехуманизирана социална машинария – *Machenschaft* в чист вид, както ще я нарече един от най-проницателните критици на епохата, на късната кризисна Модерност.

Сведено в плана на науката, това означава, че хуманитаристиката, науките за духа (*Geisteswissenschaften*), и в частност философията – в Хегеловото ѝ значение като максимален израз, само-рефлексия и самоартикулация на Духа – отстъпват първенстващата роля на т. нар. „точни“ науки, на строгия математически разум. Със собствено философски авторитет се натоваарват нови науки като биологията, биохимията и преди всичко новата квантова физика. Както е известно, именно философите първи разпознават собствено философския потенциал на Айнщайновата теория на относителността още с появата ѝ (според Ортега-и-Гасет тя универсализира смъртта на субекта<sup>12</sup>). „Науките за духа“ като класическо наследство на европейския хуманизъм завинаги и радикално преотстъпват водещата роля на науката-*science* в строгия „американски“ смисъл на понятието.

От друга страна, в практически план, именно войните – Първата и Втората – непосредствено стимулират силно ускореното, бурното, гигантско развитие на технологиите през XX в. по целия диапазон на онова, което наричаме морален, собствено хуманистичен критерий – от Гагарин до Хирошима, образно казано. (Това са ключови топоси в езика на епохата: например едно есе на Левинас срещу Хайдегер от 1963.<sup>13</sup>) Известно е, че американската програма за космически изследвания, НАСА, кацането на Луната и т. н. са пряко

---

<sup>11</sup> Lukács, G. *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

<sup>12</sup> Ортега-и-Гасет, Х. *Темата на нашето време*. София: Панорама, 2002, с. 141.

<sup>13</sup> Levinas, Em. *Heidegger, Gagarine et nous*. – In: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1963.

продължение на германските разработки в тази насока по време на Втората световна война, пряк резултат от привличането на германски учени отвъд океана; именно те стават „бащите“ на американските космически изследвания, но и на ядрената бомба.

Впрочем амбивалентността е привидна. Както ще ни каже самият Хайдегер, става дума за едно и също явление, в което не може да се отдели едната страна от другата. Това са двете неделими страни на един процес, а именно – хипертрофиращото господство на Техниката, рамкиращо цялото човешко битие. Техниката като онтологичен фактор, като *Gestell*.

## **6. Скот Рейнолдс и Густав Ашенбах – копнежът по ставането-пак-дете**

И ето го моментът, в който стигаме отново до Скот Рейнолдс.

Да си спомним сюжета, или по-скоро идеята на разказа в резюме: възрастен американски учен, ядрен физик, който копнее по „изгубения рай“ на простата сетивност. По онази картина на света (в строгия смисъл на *Weltbild*, ‘светоглед’), която не научният/математически разум, а „простата“ сетивност единствено е в състояние да осигури – светът на „петте сетива“, лайтмотивна формула в творбата. Авторската идея (както сам Станев я формулира) гласи, че „човекът, който е изгубил вече способността да усеща или възприема света с петте си сетива, не може да бъде щастлив“.<sup>14</sup> Ето я онтологичната кауза на творбата.

Тоталният разрушител на тази наивно-първична връзка с природата, единствено способна да направи човека онтологично щастлив (т. е. отвъд консуматорската задоволеност), е модерната наука, носител на рационалното познание. Тя е унищожила и морала. Казано е пак от самия Станев – в един разговор със Стоян Каролев, запазен за нас от Надежда Станева. Обсъждайки току-що написания разказ, Каролев отбелязва глобалния песимизъм на автора, който не вярва „в спасителната роля на нравствеността“. Станев потвърждава: да, той не вижда изход чрез морала, затова е озаглавил разказа по този начин. „Непостижими остават вече за човека както нравствеността, така и чистите радости, получени от петте човешки сетива, недостижима е спокойната идилия на миналото. Науката разрушава всичко това, а на-

---

<sup>14</sup> Сарандев, Ив. Цит. съч., с. 73.

уката е неудържима“.<sup>15</sup> („Спокойната идилия на миналото“ тук няма локален, котловинен, етно-патриархален смисъл, а именно глобален, културноисторически, цивилизационен.)

Споделеното пред Каролев и Сарандев има своя „художествен“ аналог в самия разказ: „Привидният свят на сетивата е единствено възможен климат за човека!“. Това е реплика от безкрайния вътрешен монолог на героя. По-точно диалозите, които води с двете си alter ego, негови „продължения“ в две противоположни посоки – Детето и Генерала. (Детето като фигура на наивното естество, близко до истината на битието; Генералът като персонифицирана алегория на *Machenschaft*.)

Фантазменият „обект на желание“ в разказа – единственият обладател на онтологичното щастие – е детето – детето Скот Рейнолдс. Желанието на стареца Скот Рейнолдс за „завръщане“ в детството като *modus* на „чистата“, сетивна природа. Ретроутопичният копнеж на стария западен човек по ставането-пак-дете.

Или, ако уедрим компаративистката схема между двете творби – екстранасоченият еротизъм на писателя Ашенбах към момчето Тадзо у Станев е приел формата на скрит, дълбоко законспириран авторотизъм.

Но по-съществена е друга отлика, която се откроява именно в рамката на близостта, на общата структурна схема. Ако Ашенбах е фигура на европейския хуманистичен дух, стар и уморен, то Скот Рейнолдс половин век по-късно – това вече е техническият разум в чист вид. Ако Ашенбах е европейски (немски) писател, то Скот Рейнолдс е американски ядрен физик, макар и с немска генеалогия. Макар и „с гьотингенски дух захранен“, макар и писал стихове някога в гьотингенската си младост.

Това са основни сюжетни *topoi* в двете творби. Но те работят далеч отвъд сюжета.

Нарочно избягвам лесните, епидермални контексти на Студената война у Станев, които са ясно експлицирани в творбата. Интересува ме реставрацията на едрия световноисторически сюжет отдолу, който е същинският. И тъкмо в неговата рамка двете творби се включват в диалог, в общ сюжет. А именно сюжетът на късната, кризисна-

---

<sup>15</sup> Станева, Н. Цит. съч., с. 235. (Пунктуацията е минимално коригирана от мен.)

та западна Модерност, която е осъзнала опасната граница, до която е стигнала – собствената си безперспективност, и копнее по „завръщане“ към собственото си начало-и-същност (ἀρχή). Към наивното сетивно-интуитивно познание – регенериращо потапяне в извора на „вечната младост“ на западния Дух.

Което, разбира се, е радикална форма на утопизъм – старата русоистка утопия, която възниква като иманентната „друга същност“ на западната рационалност. Рождено петно на самата Модерност – онова „*друго*“ в центъра на самата ѝ същност, което ще е неизменният конститутивен „обект на желание“.

### **7. Поетът Скот Рейнолдс („с гьотингенски дух захранен“)**

Ако се взрем по-отблизо в сюжета на двете творби, ще открием някои важни за смислопроизводството им детайли, фигури и ситуации, които са близки, функционално тъждествени в архитектуриката на двете творби. Такъв детайл например е гьотингенската младост на Скот Рейнолдс, когато бъдещият ядрен физик е писал стихове – важен акцент в биографията на героя.

...Но преди да продължим по същество, да вметна, че тук се сблъскваме с една фундаментална инверсия.

Станев е жертва на една тривиална, общосподелима представа – че поетът по презумпция е млад, докато ученият е стар. Всъщност това е метафорично огрубяване, настойчиво моделирано тъкмо от литературата; фактите сочат по-скоро една обратна истина, особено в строго рационалните науки: Айнщайн, Бор, Дирак, Хайзенберг правят най-важните си открития в младежка възраст („старият“ Айнщайн е безнадеждно изостанал от времето си, дори сам е престанал да разбира собствената си релативна теория)... Варварите, разрушителите на статуквото, на „старите светове“ винаги са млади и здрави, пребиваващи, подобно на старите гърци – тази „вечна младост“ на западния дух, – в модуса на тялото.

И тук се връщаме към скрития германски субстрат в „Скот Рейнолдс и непостижимото“ – хуманистичната сянка на Гьотинген и легендата за д-р Фауст.

Математическият разум е сам по себе си несаморефлективен, лишен от самосъзнание. Прагматично ориентиран към Реалното, към овладяване на „външната реалност“. Самият той, образно казано, е в

активния модус на телесното; той е действащ разум. Разум-тяло. Социална машина в чист вид.

Като такъв той може да бъде рефлектиран само отвън, откъм собственото си друго – т.е. от хуманистичния разум на „стара“ Европа.

В CV-то на Скот Рейнолдс хуманистичният разум (или анти-разум) – това е гьотингенската младост на героя, когато настоящият физик е писал стихове. Тя е своеобразен мост, преход към идеалната, утопична фигура на детето, която героят желае и търси в сюжетното „сега“ на творбата по време на краткия си случаен престой в България. Скитайки по морския бряг на тази полудива южна страна, Скот Рейнолдс си спомня стихотворение, което сам е писал някога, в гьотингенската си младост. В него става дума за стар лъв, който е ранен от стрелата на черния ловец и умирайки бавно в нощта, се заиграва с лунния лъч. Ето точния цитат:

Размекна се, обзе го сладостта на възпоминанията от младостта – младият Скот Рейнолдс, възторженият студент говореше в тая топла, тиха августовска нощ, все едно дали го разбират, и декламира стихове за лъва, когото черният стрелец ранил с отровна стрела...

*Гореше гневът, яростта,  
и раната гореше лъва...  
В тревата се стрелна лунен лъч,  
утеши се лъва, с лунния лъч заигра...*

Стихотворението е предсмъртното сънуване на умирация лъв. То е автобиографично във вътрешното фикционално пространство на творбата: старият сънуващ лъв – това е самият Скот Рейнолдс.

Скот Рейнолдс, също като Густав фон Ашенбах, е пристигнал в южната полудива страна, за да умре. Но ако Ашенбах умира действително там, на морския бряг в своята Венеция, то смъртта на Скот Рейнолдс постоянно е символично отмествана – първо в стихотворението за стария лъв, а накрая и окончателно – в кошмарния сън за една самолетна катастрофа.

Според безценните свидетелства на Надежда Станева именно смъртта на героя е била първоначалният, базисен мотив, задвижил идеята за разказа. Тъкмо затруднението на писателя да намери конкретно сюжетно решение за тази смърт задълго блокира работата по творбата и едва когато му хрумва, че тя може да бъде символично представена във вид на кошмар, той се връща към раз-

каза и го довършва за броени дни. Нека припомним, че разказът е замислен (дълго преди да бъде написан) под заглавие „Катастрофа“ и според първоначалната идея героят е трябвало да умре в края на творбата, в самолетна катастрофа на връщане от България. Именно неизяснеността на този финал е една от причините, които забавят завършването на разказа (другата се отнася до характера на научното откритие<sup>16</sup>): такъв фантастичен финал смущава, по думите на Н. Станева, писателя-реалист; едва в последния момент му хрумва да промени фабулата – катастрофата да бъде изнесена извън художествената реалност на творбата, във вид на сън/кошмар; с това финалът се изяснява и разказът е завършен само за двадесетина дни.<sup>17</sup>

В предприятия тук режим на сравнително четене да вметна, че сходна сцена на предсмъртен сън-халюцинация е налице и в „Смърт във Венеция“. Дълбоко символична, с мощен смислов потенциал, тя представлява видение за дивашка, варварска оргия. В текста този сън-кошмар на героя е разгърнат на цели две страници, ето част от него:

А в раздраната светлина на един горист връх между дънери на дървета и мъхясали раздробени скали се търкаляше и падаше един вихрен въртоп от хора и животни – цял рояк, бясно пълчище, което заля склона с тела, пламъци, гълчава и шеметни хора. Жени, които се препъваха в прекалено дългите си кожени поли, закрепени на коланите им, блъскаха дайрета над отметнатите назад глави и стени, въртяха буйно горящи, искрометни факли и обнажени мечове, държаха в средата на телата им съскащи с езичетата змии или носеха гърдите си в двете ръце и крещяха. Космати мъже с рога на челото и препасани с кожени престилки, навеждаха вратовете си, дигаха ръце и бедра, дрънкаха с железни легени и бясно биеха тъпани, а голи момчета, яхнали козли, за рогата на които се държаха, ги мушкаха с пръчки, накичени със зелена шума, и пищяха от радост, когато козлите подскачаха високо и ги хвърляха на земята...<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> За това Станев предприема специални консултации с професионални физици (Станева, Н. Цит. съч., с. 233).

<sup>17</sup> Пак там, с. 234.

<sup>18</sup> Цит. по: Т. Ман. *Новели*. София: Народна култура, 1964, с. 291. (Прев. Д. Стоевски.)

## 8. Смъртта, катастрофата

Тази варварска вакханалия в предсмъртния сън на европейския хуманист Ашенбах има съответ в кошмара на символичната смърт на американския физик – самолетната катастрофа обратно на път за Америка. Сюжетно кошмарът е представен като глобален, буквално космически поглед отгоре върху планетата Земя. Той е с глобални измерения не само в пространствен (планетарен) аспект, но още повече във времето, събирайки в едно, колабирайки полюсите му – предчовешкото абсолютно минало (праисторията) и постчовешкото абсолютно бъдеще (постисторията). А именно: в момента на катастрофата героят поглежда през илюминатора надолу и това, което вижда, е праисторически океан, сред който проблясва покритият с железни плочки гръб на допотопно чудовище. Това бронирано чудовище, разбира се, е алегорична фигура в ониричния „дискурс“ на кошмара, позволил на писателя да отвори една втора реалност в художествения обем на творбата. Модерната Машина, фигура на технологичната цивилизация, на ядрената бомба, на Техниката изобщо в Хайдегеровия смисъл на понятието, е колабирала в допотопно Чудовище.

И така, ако обобщим, и двамата „стари“ герои умират; но умират по различен начин. Ако писателят, европейският (немски) хуманист Густав Ашенбах умира действително там, на южния медитерански бряг, то американският физик Скот Рейнолдс умира символично посредством кошмара на една самолетна катастрофа над Северния Атлантик, приел образа на праисторически океан.

Именно смъртта е важното общо място в схемата на двете творби – тяхната върхна точка, идейна и структурна: интерфериранието (самата граница между сливане и недостижимост) на смърт и живот: смърт при изворите на живота, на регенериращата младост/начало (ἀρχή). Ашенбах, носител на изконната германска носталгия по медитеранския Юг (Гьоте, Хайне) – класическият извор на изтощения западен дух, е пристигнал във Венеция, за да умре, упоен в мига на смъртта си от невъзможната любов-копнение към момчето Тадзо. Около собствената си смърт през цялото време кръжи и Скот Рейнолдс. Но в крайна сметка смъртта му е антиутопично отложена – отместена в бъдещето под формата на сън-кошмар и във вид на „техническа“ (самолетна) катастрофа.

Двете смърти говорят на различни равнища. В единия случай – „класическата“ (бокачовска) метафора на чумната зараза и смърт в медитерански декор à la Бьоклин (Италия, Адриатика) при изворите на живота, при корените/ἀρχή на западната култура и западната същност. В другия – антиутопичен кошмар във вид на самолетна катастрофа: взривяване на Машината, която се оглежда в собствения си субститут/аналог – праисторическото Чудовище с брониран гръб.

### 9. Гротесковият двойник

И тук се появява една друга, привидно случайна, периферна, но извънредно важна фигура. (Знаем, че в една художествена творба нищо не е случайно, дори случайното.) Една отявлено гротескова фигура, която се явява пародийният двойник на протагониста и на „неговия“ трагически патос.

У Станев това е пияният поляк, случаен пасажер в самолета, който с отвертка пробива корпуса на машината и предизвиква катастрофата. Поместена в quasi-реалния модус на халюцинацията, случката е толкова нелепа, абсурдна, че няма как да не е подплатена с втори, алегоричен смисъл. Пияният поляк, това е вулгарната, профанна версия на технологичния Разум. Разумът в кривото огледало на пародийния си двойник. Она сън/кошмар на просвещенския разум, за който още Гоя предупреждава, а Хоркхаймер и Адорно (подир Сад и Ницше) ще постановят като неговата неразлъчна, иманентна „сянка“ – мрачната сянка, която той през цялото време е влачил след себе си.

Сходна гротескова фигура *mutatis mutandis* присъства и у Т. Ман – окаяно пияният гримиран старец, който гуляе сред група младежи, без да съзнава жалката си роля на шут. Именно той е първата гледка, която посреща Густав Ашенбах при пристигането му във Венеция; впоследствие отново ще се мерне в една ключова сцена. Това е гротесковият, пародиен двойник на самия Ашенбах. (Неслучайно по-късно, малко преди смъртта си, героят ще отиде на бръснар, за да боядиса косата и мустаците си в желанието си да се хареса на момчето Тадзо.) Появата на пияния гримиран старец в началото на сюжета, при самото стъпване на Ашенбах на венецианския бряг е специфичен *flash-forward* – гротесков анонс, предварителна пародия на целия трагичен сюжет за старост и смърт, който предстои да се случи.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Тук нескромно отпращам към една поема, следваща/конструираща същия кул-



## 10. Цивилизационно-историческият римейк

Но в по-едрия мащаб на западния цивилизационно-исторически сюжет този гротесков образ подсеца за края на Римската империя, на класическата Античност, когато сенилното изтощение е маскирано – буквално гримирано като изкуствена, вакханална виталност и педерастия. Последните римски императори, някогашни воители, завоювали с меч половината свят, сега – пияни, гримирани и облечени в женски дрехи – копнеят, фигуративно казано, да бъдат изнасилени от младите, здрави и силни тела на прииждащите от север германски варвари. Случило се е, както добре знаем.

Нещо подобно – цивилизационно-исторически римейк (ето че стигнахме до заветната думичка, макар и не точно в литературен смисъл) – ще се случи през Късната модерност на ХХ в. – това, което двете творби ни разказват. А именно гибелта на „стара“ Европа, когато класическият хуманизъм (хуманистичният разум) се самоубива, отстъпвайки световноисторическата роля на бруталния прагматизъм (на технологичния разум). На една нова, млада, брутална сила, която заедно с Хайдегер ще започнем да мислим като *Machenschaft*, или като американизъм: американизмът като абсолютната форма на *Machenschaft*. Хипертрофиралото тяло на социалната машинария.

В протекание на ХХ в. това антиутопично бъдеще ускорено се превръща в „жива“ реалност. В актуалност, която продължаваме да обитаваме дори когато кошмарните визии на Хайдегер отдавна са дезактуализирани, надминати от технологичната реалност. Само няколко десетилетия по-късно, в един компютризиран свят, Техниката в смисъла на Хайдегер ще е вече недостатъчно понятие. Към двете култури на Сноу – хуманистичния и технологичния разум – се е прибавила и трета, синтезна – новите ИТ-технологии, развили се на базата на кибернетиката през 60-те.<sup>20</sup>

## 11. Смърт във Фьортшау, или една възможна пародия

Накрая – във вид на *post scriptum* или добавка – да се върнем за кратко в полето на литературата, а и по-близо до същността на тема-

---

тур-цивилизационен сюжет в собственото си време – „Орфей, или самотата“ (кн. „Поетът е хтонично същество“, София: Ерго, 2015).

<sup>20</sup> Стайнър, Дж. *Моите ненаписани книги*. София: Изток-Запад, 2013, с. 159–161.

та за римейка, и по-точно за пародията, доколкото тъкмо пародията е чистата форма на римейк. За целта ни се налага да изоставим Емили-ян Станев и да се затворим в полето на немската литература. Не знаем дали вече не е отбелязвано (вероятно е; не съм си правил труда да проверя), но в немската литература съществува поне една пародийна реплика, или ако предпочитате – римейк на класическата едромашабна величаво-трагична новела на Томас Ман, и това е веселият разказ на Лион Фойхтвангер „След сезона“ (1936)<sup>21</sup>.

Сюжетът накратко е следният: прочут, уморен от славата поет в доста напреднала възраст (Роберт Викерсберг, един от малцината истински поети на нацията, а за мнозина – и най-големият) решава – по-скоро във вид на тщеславен каприз – да замине за известно време *incognito* в малко курортно градче край езеро някъде в Каринтия (Фьортшау), където в една пасторално-идилична обстановка се отдава на съзерцание на красив и спокоен пейзаж сред „мудни грубовати, алчни и простосърдечни хора подобно на владетел, чието величие никой не подозира“. Но както знаем, в литературата рядко има курортна история без роман и нашият човек очаквано се... – не, „влюбва“ не би била уместната дума; по-скоро е суетно привлечен от една саксонска девойка (Илзе), по-скоро привлекателна, отколкото интелигентна. В опит да я впечатли той предприема непосилно за възрастта си плуване до отдалечено островче в езерото. В резултат на което пипва двойна пневмония и скоропостижно умира.

Нарочна или не, пародийната напрегнатост към Томас-Мановата новела е активна на различни равнища. Най-напред тя работи в географски план, например в отношението Германия – Австрия: Австрия едновременно като изтока и юга на Германия (в изтъкнатия по-горе смисъл), и по-специално Каринтия – най-южната, гранична с Италия област на Австрия, която, без да престава да е Австрия, е почти Италия, неин собствено немски заместител. Асоциацията е съвсем пряка: курортът Фьортшау буквално е някъде по пътя към Венеция, над него прелита самолетът Виена – Венеция; впрочем намеква се, че първото желание на поета е било да замине тъкмо за Венеция и ако не го е направил, то е, защото е търсил достатъчно диво, непокуварено от

---

<sup>21</sup> Под това заглавие може да бъде намерен на български в една богата антология на немскоезичния разказ в съставителство и превод на Венцеслав Константинов: „До границите на виреене“, София: Издателство на БЗНС, 1983, с. 194–210.

цивилизацията място, където да не бъде разпознат.

Това желание за анонимност е силно двусмислено – отношението на „великия човек“ към себе си е всякакво друго, само не и скромно (а и цялостното отношение на писателя към героя му е нескрито иронично).

Пародийно е и половото „изправяне“ на патологичното увлечение на Ашенбах по момчето Тадзо. Античната красота на Тадзо, привлякла Ашенбах, се отнася към здравата саксонска привлекателност на Илзе, възбудила старческите мераци на Викерсберг, така, както Венеция като символ на чиста духовност и култура се отнася към дълбинния еснафски провинциализъм на Фьортшау.

Ала що се отнася до „духа на мястото“, или буквално до местния гений (*genius loci*), най-сериозно покушение върху самочувствието на поета е нанесено от вулгарната фигура на местната знаменитост Матиас Лайшахер, посредствен съчинител на пошли песнички, чийто бронзов монумент се извисява в центъра на градчето като олицетворение на собствения му духовен ръст. Финалното тържество на този местен гений е тотално. Едва когато вездесъщата преса научава за последните часове на Викерсберг и репортери от цяла Европа, че и от други континенти се струпват в селцето (в този момент Фьортшау се превръща във второ Астапово), местните жители разбират какъв велик човек е пребивавал сред тях. В този момент най-високата чест, която могат да му засвидетелстват, е – да го издигнат до *своя* Лайшахер: местното певческо дружество отбелязва тъжното събитие с „някои по-тържествени песни на композитора Лайшахер“; песен от Лайшахер си спомня и хотелският градинар, изпращайки букет на умиращия, а директорът на хотела с умиление разказва как знаменитият гост молел да му покажат местната реликва – ръкопис на самия Лайшахер. И накрая, погребението на „великия покойник“ се превръща в събитие, което, както може да се очаква, „по своята значимост напомняше погребението на композитора Лайшахер“. В резултат на всичко това, на всесветския шум, вдигнат от медиите, местният туристически бизнес преживява небивал подем дори след края на сезона (тази неочаквана смърт във Фьортшау „спасява сезона“, казано по нашему) и местният Общински съвет, трогнат до дъното на душата си, решава да издигне бюст на виновника срещу бюста на самия Лайшахер.

Но най-трогната, или по-скоро най-безутешна заради пропуснатия, по-скоро неразпознатия шанс е Илзе. Хитро-простоватата саксонска девица се задоволява само със символния капитал да е „последната любов на великия поет“, за каквато на бърза ръка е произведена от медиите, а едно литературно списание дори я сравнява с Улрике фон Левецов („великолепен трамплин“ за нейната бъдеща светска кариера, уточнява авторът).

Но разказът на Лион Фойхтвангер не е само пародия на „Смърт във Венеция“ (ако приемем, че изобщо е бил такъв в намеренията на писателя), а има и собствен, автономен смисъл преди всичко с романтичния финален спомен за „синеоката девойка“ – прототип на героинята от последната, незавършена поема на Викерсберг, както и с финалния жест на поета да изпрати ръкописа на келнера еди-кой си – единствения неповярвал в призиванието на всепризнатия гений. Два носталгични сюжетни хода, обединени от мотива за „последната/завършена творба“, които излизат както от общата иронична тоналност на разказа, така и от общата схема на интертекста със „Смърт във Венеция“, поради което и няма да им обръщаме специално внимание, задоволявайки се само с отбелязването им.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

**Ман**, Томас. *Смърт във Венеция*. – В: Ман, Томас. Новели. Прев. Димитър Стоевски. София: Народна култура, 1964.

**Ман**, Томас. *За себе си*. – В: Ман, Томас. *За себе си и за другите*. София: Захарий Стоянов, 2007.

**Ортега-и-Гасет**, Хосе. *Темата на нашето време*. София: Панорама, 2002.

**Сарандев**, Иван. *Емилиян Станев*. [Литературна анкета]. Българска академия на науките, Институт за литература. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

**Стайнър**, Джордж. *Моите ненаписани книги*. София: Изток-Запад, 2013.

**Станев**, Емилиян. *Дневници от различни години*. Съст. и предг. Радка Пенчева. София: ЛИК, 2003.

**Станева**, Надежда. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979.

**Фойхтвангер**, Лион. След сезона. – В: *До границите на виреене*. Съст. и прев. Венцеслав Константинов. София: Изд. на БЗНС, 1983, с. 194–210.

- Хьолдерлин**, Фридрих. *Лирика*. София: Народна култура, 1966.
- Jungk**, Robert. *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.
- Levinas**, Emmanuel. *Heidegger, Gagarine et nous*. – In: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1963.
- Lukács**, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

## REFERENCES

- FEUCHTWANGER, L. *Sled sezona*. In V. KONSTANTINOV (ed., trans.). *Do granitsite na vireene*. Sofiya: Izdatelstvo na BZNS, 1983, s. 194–210.
- HÖLDERLIN, F. *Lirika*. Sofia: Narodna kultura, 1966.
- JUNGK, R. *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag, 1956.
- LEVINAS, E. *Heidegger, Gagarine et nous*. In: *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris: Albin Michel, 1963.
- LUKÁCS, G. *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.
- MANN, T. *Smart vav Venecia*. In: T. MANN & D. STOEVSKI (trans.). *Noveli*. Sofia: Narodna kultura, 1964.
- MANN, Thomas. *Za sebe si*. In: T. MANN. *Za sebe si i za drugite*. Sofia: Zahariy Stoyanov, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Temata na nasheto vreme*. Sofia: Panorama, 2002.
- SARANDEV, I. *Emilijan Stanev*. [A literary interview]. *Balgarska akademiya na naukite, Institut za literature*. Sofia: Izdatelstvo na Balgarskata akademiya na naukite, 1977.
- STANEV, E & R. PENCHEVA (ed.). *Dnevniitsi ot razlichni godini*. Sofia: LIK, 2003.
- STANEVA, N. *Dnevnik s prodalzhenie*. Sofia: Partizdat, 1979.
- STEINER, G. *Moite nenapisani knigi*. Sofia: Iztok-Zapad, 2013.

## EMILIAN STANEV—THOMAS MANN: THE DIALOGUE BETWEEN TWO WORKS – BETWEEN THE LITERARY TYPOLOGY AND THE CULTURAL-CIVILIZATIONAL REMAKE

**Abstract:** The article offers a comparative reading of two short novels – “Scott Reynolds and the Unattainable” by Emilian Stanev (1973) and “Death in Venice” by Thomas Mann (1913) – ‘comparative’ primarily on a large cultural-civilizational scale, in which Stanev’s novel raises and further develops the main themes and motifs of Thomas-Mann’s one. Namely, the global problem of the end of Western humanistic culture

under the pressure of modern Technique/*Machenschaft* (Heidegger), collapsing towards the natural-monstrous. The similar structure and the common symbolic *topoi* of the two works are considered: ‘old man—child’, ‘North/West—South/East’...<sup>22</sup>

*Keywords:* Emilian Stanev, Thomas Mann, Faust, Germany—Italy, Europe—USA, culture — (new) barbarism, humanism—*Machenschaft*/Gestell

**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

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

---

<sup>22</sup> The article focuses and develops a main thesis, developed in the monographic study “The Animalistics of Emilian Stanev. Biopolitical and philosophical problems, critique of the political sphere. Stanev and Heidegger” (Sofia: Books4all, 2019).