

Studia Litteraria Serdicensia

2

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Пламен АНТОВ (*главен редактор*)

Александра АНТОНОВА

Андриана СПАСОВА

Георги ИЛИЕВ

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, 2022

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Studia
Litteraria
Serdicensia

Год. II ■ 2022 ■ Кн. 2

РОМАНЪТ НА ИСТОРИЯТА



ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ



ДОСТОЕВСКИ

The Novel of History

Editors

Penka Vatoва, Plamen Antov

Literature and Philosophy

Editor

Plamen Antov

Vladimir Sabourin

Demons, Furies, Cockroats

Sofia, 2022

Publishing Center "Boyan Penev"

Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Романът на историята

Съставители

Пенка Ватова, Пламен Антов

Литература и философия

Съставител-редактор

Пламен Антов

Владимир Сабоурин

Демони, бесове, хлебарки

София, 2022

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 2

■ Романът на историята ■ Литература и философия
■ Бесове, Достоевски

© Пенка Ватова, Пламен Антов, *съставители*

© Пламен Антов, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

СЪДЪРЖАНИЕ

Романът на историята

Маргарита Серафимова. За романното в историята и за знанието на романа	13
Пламен Антов. „Под игото“ исторически роман?	25
Иван Русков. Разказ и разказвач в <i>Записките</i> на Захарий Стоянов	61
Александра Антонова. Историческият роман по Георги Цанев	77
Антоанета Алипиева. Етническите превръщания в българската историческа белетристика („Време разделно“ от Антон Дончев и „Калуня-каля“ от Георги Божинов)	86
София Ангелова. Критически рецепции на романа „Време разделно“ от Антон Дончев или за границите на „отвореното“ четене	101
Мая Горчева. Пътуване по посока на романа и историята – десет години по-късно	116
Дора Маринова. История и интерпретация в романа на Евгения Иванова „Фото Стоянович“	130
Мария Огойска. Константин-Петкановият исторически роман	141
Николай Димитров. Слово и власт в историческите романи на Владимир Зарев	153
Мира Душкова. Художествени аспекти на утопичния свят в романа „Кръв“ на Константин Константинов	164
Ирина Якимова. Два разказа за войната: „Тютюн“ на Димитър Димов vs. „Соления залив“ на Яна Язова	179
Пенка Ватова. Човекът между историческите превратности и личния избор (върху два романа за деветосептемврийските събития и след това)	195
Пламен Антов. „Рали“ – контексти на създаване	205
Светлана Стойчева. Литература – история – параистория (три сценария)	220
Мариета Иванова-Гиргинова, Елизария Рускова. Исторически прототипи, архетипи и мистика в българската модерна драма от първите три десетилетия на ХХ век	234

Литература и философия

Валентин Канавров. „Антихристът“ и „Антихрист“. Два размирни образа на Антихриста	259
Боян Манчев. Светът като задача, или философски разум и поетическа лудост. Кант, Новалис, Делюз	285
Кристиян Енчев. Катахрезисната метафора в светлината на теорията за метафоричното напрежение	308
Камелия Спасова. Подриване на Теория на отражението: Исак Паси срещу Тодор Павлов	322
Никита Нанков. За утопията като дистопия: книгата на Михаил Горбачов „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“	341

Бесове, Достоевски

Владимир Сабоурин. Демони, бесове, хлебарки	369
Автори	465

CONTENTS

The Novel of History

Margarita Serafimova. About novel-like traits in history and about knowledge in novels	13
Plamen Antov. <i>Under the Yoke</i> as a historical novel?	25
Ivan Ruskov. Story and narrator in the <i>Notes</i> of Zaharij Stoyanov	61
Alexandra Antonova. Geotgi Tsanev's view of the historical novel	77
Antoaneta Alipieva. Ethnic transformations in the Bulgarian historical fiction (<i>Time of Parting</i> by Anton Donchev and <i>Kalunya-kalya</i> by Georgi Bozhinov)	86
Sofia Angelova. Critical receptions of the novel <i>Time of Parting</i> by Anton Donchev or about the boundaries of "open" reading	101
Maya Gorcheva. Traveling in the direction of novel and history – ten years later	116
Dora Marinova. History and interpretation in Evgenia Ivanova's novel <i>Foto Stoyanovich</i>	130
Maria Ogoyska. Konstantin Petkanov's historical novel	141
Nikolay Dimitrov. The Word and the Power in Vladimir Zarev's historical novels	153
Mira Dushkova. Artistic aspects of the utopian world in the novel <i>Blood</i> by Konstantin Konstantinov	164
Irina Yakimova. Two narratives about the war: <i>Tobacco</i> by Dimitar Dimov vs. <i>The Salty Bay</i> by Yana Yazova	179
Penka Vatova. The man between historical vicissitudes and personal choice (on two novels about the Ninth of September events and after that)	195
Plamen Antov. <i>Rally</i> – contexts of creation	205
Svetlana Stoicheva. Literature – history – parahistory (three scenarios)	220
Marieta Ivanova-Girginova, Elizaria Ruskova. Historical prototypes, archetypes and mysticism in Bulgarian modern drama from the 1910s and 1920s	234

Literary and Philosophy

Valentin Kanawrow. <i>The Antichrist</i> and <i>An Antichrist</i> . Two riotous Antichrist images	259
Boyan Manchev. The world as a task or philosophical reason and poetic madness. Kant, Novalis, Deleuze	285
Kristiyan Enchev. Katahrestic methaphor in the light of the theory of metaphorical tension	308
Kamelia Spassova. Subverting the Theory of reflection: Isaac Passy versus Todor Pavlov	322
Nikita Nankov. Of Utopia as Dystopia: Mikhail Gorbachev's book <i>Perestroika: New Thinking for our Country and the World</i>	341

Demons, Dostoevsky

Vladimir Sabourin. Demons, Furies, Cockroats	369
Authors	465

Романът на историята

Съставители
Пенка Ватова, Пламен Анто

В основата на този дял са докладите от едноименната научна конференция „Романът на историята“, организирана от секция Нова и съвременна българска литература, Институт за литература – БАН (23–24 ноември 2020)

Маргарита Серафимова, доц., д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

ЗА РОМАНОТО В ИСТОРИЯТА И ЗА ЗНАНИЕТО НА РОМАНА

Резюме. Темата за романа на историята – ни дава свободата да разгледаме понятието от два ракурса – единия епистемологичен, другия – артистичен. Самият термин история принадлежи и на науката, и на литературата, и в един случай може да означава действителни събития, а от друг – да бъде просто наратив. Ето защо, е любопитно да видим не само дали романът може да служи като „извор“ и да носи знание за миналото (възможност, която винаги е привличала писателите), но и дали историята може да бъде четена като роман (опасност, която обичайно е отблъсквала историците). Бяга ли ерудцията от увлекателния разказ и на какво още романът може да научи историка? Тези въпроси служат за отправна точка на настоящата статия. *Ключови думи:* история, роман, наука, наратив, литературата като „извор“

Въпросът, който лежи в основата на настоящите размишления, е свързан не толкова с това какво взима литературата от историята, колкото с това какво дава литературата на историческата наука. Самата тема за „романа на историята“ ни позволява да разгледаме понятието от два ракурса – романното от гледна точка на литературата, но също и от гледна точка на историята. Самият термин история принадлежи и на науката, и на литературата. Интердисциплинарно понятие *par excellence*, то ни поставя на границата не само на две дисциплини, но и на вододела между факт и фикция, минало и настояще, телеологично и произволно, индивидуално и колективно. Лингвистична клопка, неясен термин, който именува ту обекта на изследване, ту процеса, ту резултата. От една страна означава действителните събития, наречени исторически, а от друга е просто разказ; едновременно реален факт и литературен акт.

Но кой пише романа на историята? Кой от двамата – писателят или историкът умее по-добре – както се изразяват романтиците – да дълбае в тайните на миналото? Тук се намесват също и свидетелските описания, и митът за непрофесионалния писател, който грабва перото, тласкан от събитията или от емоциите, както и цяла плеяда хибридни разкази и реципрочни заемки между историята и литературата.

Романът и историята са свързани открай време. Древните текстове, Омировите поеми проявяват двойствени характеристики. Епопеята би могла да се разглежда като общо начало и за историята, и за романа. Макар и да има по-ранни проявления, историческият роман се утвърждава през XIX век. Това е времето, когато, от една страна, процъфтява историческата мисъл, а от друга, самият роман е във възход. Може да се съгласим с Дьорд Лукач, че именно историческият роман е предтеча на големия роман на реализма през XIX век, който се амбицира да опише обществото в неговата историческа цялост, в една глобална перспектива за историята, която включва момента на действието и момента, в който се вписва разказът. Така историческият роман се явява като етап по пътя към реалистичния роман, към „обективно“ описание и вярност към извънтекстовостта и към една по-широка социална и историческа панорама, включваща хетерогенни текстове (писма, извадки от пресата, документи, научни текстове и пр. – всичко онова, което според Бахтин изгражда полифонията на романа¹). Историята е роман, който се е случил, романът е история, която би могла да се случи, отбелязват братя Гонкур в своя дневник.² Наблюдава се тенденция към историцизиране на фикцията и към появата на исторически фон, върху който се разгръща действието. Жорж Санд пише през 1832 година: „Аз не искам да правя исторически сцени, а сцени в историята“.³ На романа понякога се гледа като на уловка, в която бива хваната историята, за да бъде направена жива и разбираема. За разлика от историка, писателят има пълна свобода. Както се шегува Александър Дюма: „Може да бъде насилвана историята, при условие, че ѝ бъдат направени хубави деца“.⁴ Но тази лудическа позиция не бива да ни заблуждава: за романистите историята се оказва кауза, с която те се ангажират сериозно. В предговора към „Човешка комедия“ Балзак уточнява, че историците са оставили неизследвани огромни територии, свързани с всекидневния живот на хората, и се заема да напише историята, забравена от историците – тази на нравите. Както казва Ролан Барт, „литературата работи в пролуците на науката“.⁵

За литературата историята става не просто тема. Тя е преди

¹ БАХТИН, М. Слово в романа. – В: М. БАХТИН. *Въпроси на литературата и естетиката*. София: Наука и изкуство, 1983.

² GONCOURT, E. et J. des. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. 24 novembre 1861. Paris: R. Laffont, 1989.

³ SAND, G. Lettre à Alexandre Dumas fils (12 mai 1867). – *Correspondance*. Paris, Éditions Garnier, tome 20, p. 414. Цит. по: É. BORDAS. De l'historicisation des discours romanesques. – *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 25, 2002, pp. 171-197.

⁴ Цит. по: MUSNIK, R. *Dumas, à propos de l'auteur*. Les Essentiels Littérature : <https://gallica.bnf.fr/essentiels/dumas/propos-auteur>.

⁵ BARTHES, R. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978, p. 23.

всичко едно ново усещане, модерен начин на мислене за света, на осмисляне на света, начин да се ситуираш спрямо него, да бъдеш в движението на времето. Защото, както добре знаем, фикцията не е в опозиция спрямо истината. „Първият начин, по който човек се опитва да разбере и да овладее различни аспекти на практиката – казва Пол Рикьор, – е да си създаде за тях една фикционална представа.“⁶ Така че фикцията се явява – въпреки поразителното непризнаване на този факт – сериозен познавателен инструмент.

Когато Димитър Димов рисува образа на Борис Морев, това е фикционален персонаж, разбира се, но той е също и образ-тип в смисъла на Макс Вебер. Може да се разглежда като абстракция, краен случай в концептуален вид, начин да бъде осмислено обществото от първата половина на XX век, буржоазията, капитализмът, амбицията, алчността и пр.; и тук не става дума за реализма на изображението. Романът е истинен, понеже поставя въпроси и въоръжава с ефикасни инструменти аналитизма и размишленията. Ето защо писателят ни кара да разбираме постъпките на хората, действията на обществото, еволюцията на света.

Да си спомним, че елементи на фикция се промъкват неизбежно и в свидетелския разказ. За мястото на фикцията в постигането на историческата истината подходящ пример ни дава така нареченото Кърваво писмо. На този въпрос Никола Георгиев е посветил любопитна статия, озаглавена „Неизвестно произведение на Захари Стоянов“, макар че всеки българин го знае наизуст. Автентичното писмо, написано от Тодор Каблешков, е документ, който З. Стоянов никога не е държал в ръцете си, дори не го е прочел сам, чул го е веднъж, и то във вихрушката на емоцията. После писмото изчезва безследно. И въпреки това никой българин не се съмнява в неговата автентичност. Н. Георгиев обобщава, че З. Стоянов има принос не само за съхраняването на Кървавото писмо, но и за оформянето му като шедьовър, и сравнява ролята на автора на „Записките“ с безименния принос на народното творчество.⁷

По този начин фикцията помага на човека да изгради в своето въображение това, което не съществува. Или това, което не съществува вече. Тя е начинът човешкият ум да проиграе в своя ментален театър онова, което не може да наблюдава непосредствено. Историческият роман заема водещо място при проучване на когнитивния капацитет на литературата. Все пак знанието на историческия роман не бива да бъде оценявано само по верността му към разказаните факти и събития.

⁶ RICOEUR, P. *Du texte à l'action*. Paris: Seuil, 1986, p. 247.

⁷ ГЕОРГИЕВ, Н. Неизвестно произведение на Захари Стоянов. – В: Н. ГЕОРГИЕВ. *Мнения и съмнения*. София: Литературен вестник, 1999, с. 407.

Един добър исторически роман е същностно анахроничен⁸: той не говори толкова за миналото, колкото говори за нас и за актуалното време, за днешния ден.

Но нека видим сега как стои въпросът с литературата в самата историческа наука.

Историците дълго време игнорират романната латентност на своя обект на изследване. Още с възникването си дисциплината се утвърждава сякаш в опозиция на литературата, и тази инерция остава силна и до днес. Сякаш историята запазва за себе си най-скупната част и улисана в грижи за „сериозния“ дискурс, пренебрегва богатите възможности на историческия разказ. Любопитно е, че въпреки режима на литературно въздържание, което си налагат, историците често са били обвинявани във фалшифициране. „Странно, че историята е толкова скучна – казва един персонаж на Джейн Остин, – при положение, че в голямата си част е плод на въображението.“⁹ Срещу скуката на професионалната история като „духовна чума“ апелира и Стефан Цанев, който в предговора на своите „Български хроники“ пледира всячески за „неповторимото съчетание между писател и историк“. Написано ли е живо и интересно, – казва той – значи е нещо лековато, несериозно и глупаво; скуката се счита тъждествена на мъдростта: „И до днес битува мнението, че щом нещо е научно, трябва да бъде написано скучно, т. е. тежко, тромаво, с банализирала се отдавна псевдонаучна фразеология“.¹⁰

Макар че изключения не липсват, и то още в ранните години на историческата наука: да си спомним за Хайнрих Шлиман. На пръв поглед историята на Шлиман буквално доказва познавателната стойност на литературата и полезността от четенето, защото именно натрапливото четене на Омировата „Илиада“ го отвежда до Троя и до съкровището на Приам. Въпреки съществените грешки в датирането, неговото начинание като цяло се увенчава с успех. Поуката е анекдотична: четете книги, те могат да ви помогнат да откриете златно съкровище! Взрем ли се поотблизо обаче в историята на Шлиман, осъзнаваме, че неговите отношения с литературата не са свързани толкова с това, което чете, колкото с това, което пише. Може смело да твърдим, че Шлиман трудно би се превърнал в най-известния археолог на всички времена, ако не бе написал своята автобиография, която се оказва най-важният елемент в пъзела. Става дума за целенасочена наративна стратегия, която предвижда какво да покаже

⁸ Вж. напр.: MONTANDON, A., S. NEIVA. *Anachronismes créateurs*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2018, както и: СЕРАФИМОВА, М. Орхан Памук и „Името ми е Червен“. *От османската миниатюра до постмодерния роман*. Велико Търново: Фабер, 2020, с. 140, 174.

⁹ Дж. Остин, „Абатството Нортангър“. Цит. по: GINZBURG, C. *Le fil et les traces: vrai faux fictif*. Lagrasse: Verdier, pp. 478–479.

¹⁰ ЦАНЕВ, С. *Български хроники*. Т. 2. Пловдив: Жанет 45, 2012, Предговор, с. 2.

и какво да скрие, как да афишира едни факти за сметка на други и така да създаде персонален мит, граничещ на места със съзнателна автофикция. Посредством разказа той конструира своя имидж на археолог, основан върху мита за детето, което мечтае за Троя, решено един ден да я открие. Не казва нито дума обаче за образованието си, за годините от 1866 до 1869, в които учи археология в Париж. От автобиографията, съставена от допълващи се разкази, написани на четири различни езика, така и не става ясно как един самоук търговец претърпява такава зрелищна трансформация. Това е по-скоро съзнателно езиково начинание на човек с подчертан лингвистичен интерес (да не забравяме, че изработва своя методика за учене на чужди езици). На практика Шлиман прави от своята автобиография „място на знанието“¹¹, разположено между публичното пространство и академичната археология, която по онова време е още в процес на структуриране. Автобиографиите на Шлиман предлагат начин на познание върху работата на науката посредством употребата на разказа. Едно колебание между познавателното и художественото, което маркира конституирането на хуманитарните науки като цяло.

Но осъзнаването на наративния потенциал на историята става най-вече около средата на ХХ век (така на историците е бил нужен цял век, преди да започнат да отговарят на предизвикателствата на романистите от ХІХ век), и особено през 70-те години, и тук не може да не споменем учените от школата „Анали“ във Франция или адептите на т. нар. микроистория в Италия. Вероятно би било пресилено да се каже, че историята „се литераризира“, защото историците още дълго, а мнозина от тях и до днес настръхват, ако някой похвали написаното от тях с думите, че е толкова интересно, че „се чете като роман“. Но промяна има, и несъмнено историята също се учи от литературата, и то не само като разширява своя обект на изследване и започва да се взира в детайлите и в маржовете на историята, но и като преосмисля начина си на писане. Когато Жак Льо Гоф например озаглавява книгата си „За едно друго Средновековие“¹², той недвусмислено се разграничава от онова Средновековие, което ни е преподавала науката дотогава. Или когато Карло Гинзбург написва известната си монография „Сиренето и червеите. Вселената за един мелничар от 16 век“ (изгорен на кладата), той ясно съзнава, че прави твърде необичаен исторически разказ, превръщайки – както сам казва – в самостоятелна книга онова, за което в един класически исторически труд би била отделена – в най-добрия случай – една бележка под линия. Погледнато по-глобално, историците

¹¹ „Места на знанието“ е заглавие на една забележителна поредица от книги по сравнителна история, посветена на интелектуалните практики под ръководството на Кристиан Жакоб: JACOB, Ch. *Les Lieux de Savoir* (2007–2011). Paris: Albin Michel.

¹² LE GOFF, J. *Pour un autre Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 1977.

едва отскоро са склонни да признаят не само романното в историята, но и да приемат, че именно литературата, и в частност романът ги е научил как да превръщат проучваната документация в текст.

Показателно е, че не само романът вече провокира да бъде четен като извор¹³, но и обратното: историческите съчинения започват да се подлагат на литературоведски анализ. Достатъчно е да споменем американския историк и литературовед Хейдън Уайт, който изучава художествените елементи в „реалистичната“ историография и в своята прочута книга „Метаистория: Историческото въображение в Европа през XIX век“¹⁴ привлича вниманието върху литературните похвати, метафори и всякакви тропи, до които прибегва историческият текст. Или пък – швейцарския литературовед Филип Карар, чиито книги са с достатъчно красноречиви заглавия, напр. „Историята се пише“, „Миналото, превърнато в текст“ или „Поетика на новата история“.¹⁵ И действително, историческият текст трудно може да се освободи от литературното, дори и да иска. Да отбележим например неизбежната телеологичност на историческия наратив. А също – прибегването до хипотипоза, която позволява да видим сякаш сме били там. Или използването на сегашно време на разказа (наречено не как да е, а „сегашно историческо време“), което ни поставя в центъра на събитията, и пр. И нещо много важно: въвеждането на различни гледни точки и възможни изкривявания, както и тяхната интерпретация. Историята се учи от романа, и дори – от постиженията на модерния роман. След Пруст или Вирджиния Улф, както казва Карло Гинзбург, никой вече не разказва както преди.

Няколко фактора благоприятстват за тази промяна: явления, които през 70-те години на XX век сякаш „висят във въздуха“. Да си спомним на първо място за лингвистичния обрат (*linguistic turn*, 70-те–80-те), когато осъзнахме, че думите повече отколкото нещата движат хората. Подтикнати от конструктивизма, си дадохме сметка, че знанието ни за света не е копие на самата реалност, а построение. Историческият факт изпъкна като резултат от активността на ума, създател на връзки. Нищо не значи само по себе си, нищо не е дадено отнапред. Всичко е за конструиране. Фактът няма друго съществуване, освен лингвистично, казва Барт.¹⁶

¹³ AGULHON, M. Peut-on lire en historien *L'éducation sentimentale ?* – In: *Histoire et langage dans « L'éducation sentimentale » de Flaubert*. Société des Études romantiques, Paris: SEDES-CDU, 1981, pp. 35–41.

¹⁴ WHITE, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.

¹⁵ CARRARD, P. *Poétique de la Nouvelle Histoire* (1998); *Le passé mis en texte* (2013); *L'Histoire s'écrit* (2017).

¹⁶ BARTHES, R. Le discours de l'histoire. – In: R. BARTHES. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984, p. 174.

Новъпреки несъвършенствата си, езикът все пак ни дава представа за реалността, текстът – за извънтекстовостта. Езикът е едновременно нашият проблем и нашето решение. Затова продължаваме да имаме куража да пишем. Само превръщането на събитията в разказ може да даде смисъл на дадено историческо събитие, твърди също Пол Рикъор. Разказващият му придава някаква добавка от смисъл и търси своите житейски основания, впримчени в събития, надхвърлящи отделната човешка съдба.

Стана ясно също, че изследователят е съставна част от своето изследване така, както художникът е в платното, което рисува, или – по израза на Валтер Бенямин – както ръката на грънчаря неизбежно оставя своя отпечатък върху глинената ваза¹⁷.

Но нека вземем като пример книгата на Гинзбург, за която стана дума и която дава израз на убеждението му, че наративността не намалява познавателната стойност на историографията, а напротив, обогатява я. Така неговото научно изследване „Сиренето и червеите“ (1976) не просто реконструира една малка, индивидуална история, но я превръща в увлекателен разказ, към който добавя и историята на нейното проучване; съобщава не само направените изводи, но споделя и „задънените улици“, излага не само хипотезите, които дават резултат, но и тези, които са се оказали подвеждащи. Всъщност именно наслагването на двата типа разказ – на „героя“ и на „автора“, на изследователския обект и на изследователския метод, на излагане на фактите и на трудността на тяхното събиране, подреждане и интерпретиране – превръщат изследователя в следовател. Впрочем за същото пледира и У. Еко, който на едно място споделя, че всяко сериозно научно изследване трябва да прилича на детективски роман¹⁸, като проиграва различни посоки на търсене, а както знаем, и Еко, и Гинзбург проявяват особен афинитет към знаковата парадигма.¹⁹

Гинзбург започва своята научна кариера, като изучава съдебните процеси, свързани с магьосничество. Интересното е, че той търси не само особеностите на целия този репресивен апарат, пуснат в действие от Инквизицията, но и малките житейски съдби, премазани от юридическата машина. И понеже не разполага с други документи, освен официалните, е принуден да чете между редовете въпросите и отговорите от тези многобройни процеси, неизбежно манипулирани от инквизиторите. Принуден е да води разследване, да търси знаците, да изнамира своеобразни пук-

¹⁷ БЕНЯМИН, В. Върху някои мотиви у Бодлер. – В: БЕНЯМИН. *Озарения*. София: Критика и хуманизъм, 2000, с. 179.

¹⁸ ЕКО, У. *Изповедите на младия романист*. София: Сиела, 2014, с. 11.

¹⁹ Така например намираме имената им събрани в съчинение с показателното заглавие *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*, Indiana University Press, 1984.

натини в историята, като прибегва до методи, свойствени за психоанализата, антропологията, криминалистиката, но преди всичко на литературата и на литературната теория, защото в крайна сметка четем текстове и всичко, което може да му помогне в интерпретацията на текстовете, е добре дошло – от остранението на Виктор Шкловски до диалогичността на словото на Михаил Бахтин, през проникновените наблюдения на Толстой, Стендал или Пруст.²⁰ И той излиза от континуитета на събитийната история, за да (пре)-открие методите на четене и писане, основани върху детайла, върху грешката или привидния нонсенс. В предговора цитира Селин, който казва: „Всичко, което е интересно се извършва в сянка. Ние не знаем нищо от истинската история на хората“.²¹

Книгата се чете на един дъх. Красотата на стила, удоволствието от четенето не отнемат нищо от стойността на съдържанието, а действително се поставят в нейна услуга. Това е историята на серия от процеси, водени от инквизицията през XVI в. срещу Менокио, фриулски мелничар, бърбав и инатлив, жаден за знание, но и за изява, който с цялата си откровеност разкрива прозренията си, твърде упорит и прекалено силно желаещ да ги сподели със силните на деня. В хода на разказа идеите на Менокио се прецизират и приемат формата на една изненадваща визия за света, която Гинзбург иска да разбере и чиито първоизточници се опитва да намери. Любопитната космология на Менокио му служи като отправна точка в опита да възкреси културата на „популярните“ класи: трудна задача, имайки предвид, че са „устни“ култури, които не оставят следи, освен „деформирани“ през свидетелствата на доминиращите класи. Така при процесите на Инквизицията заплахите от санкции, въпросите, прекъсванията и интерпретациите на инквизиторите манипулират и ориентират в голяма степен отговорите на обвиняемите. Но правилото има и изключения и именно те привличат микроисторика, ценителя на детайла, любителя на аномалии, какъвто е Гинзбург. Някои страници от процеса е трябвало да се четат по онова, което е само загатнато – например когато Менокио по съвета на приятели и близки, или заплашен от смъртно наказание, симулира покорство на Църквата, – докато други трябва да се приемат буквално: когато мелничарят се стреми да отговаря без да изопачава своите размишления. Заинтригувани и ужасени, самите инквизитори на моменти спират да настояват да признае предполагаемите си престъпления и се опитват да разберат странната космогония на дребния мелничар – тази за сиренето и червеите:

²⁰ Вж. напр. преведената и на бълг. ез. книга с есета на К. Гинзбург „Дървени очища. Девет размишления за дистанцията“, София: Критика и хуманизъм, 2016.

²¹ CÉLINE, L.-F. *Voyage au bout de la nuit* [1932]. Paris: Gallimard, 1996, p. 68.

В началото „всичко беше хаос, а значи земя, въздух, вода и огън, всичко заедно... тази маса малко по малко започва да се втвърдява, както става сиренето в млякото и червеите се появяват и това са ангелите и между тях е и Бог, създаден също от тази маса по същото време“.

Притиснат от въпросите на инквизитора, той отстъпва:

Моето мнение е, че Бог е бил вечен, заедно с хаоса, но не е бил познат и не е бил жив, и после, той става познат, и това разбирам като казвам, че е направен от хаоса. Хората са създадени после, за да заемат мястото на падналите ангели.

Откъде Менокио взима тези идеи и какво го очаква по-нататък – на тези въпроси се опитва да намери отговор авторът. Книгата следва ту гледната точка на инквизитора, дебнеш своята жертва, ту на Менокио, твърде увлечен да даде глас на своите идеи.

В книгата си Гинзбург, тръгвайки от една отделна личност и неговата индивидуалност – от упоритостта му, необичайната му морална и интелектуална енергия, от размишленията му, направени с изключителна свобода, – се опитва да възкреси културата на цяла една епоха: Реформацията, откриването на печатницата, религиозните и селски движения, характерни за времето: целия контекст, допринесъл за идеите на Менокио. Любопитното е че индивидуализацията и контекстуализацията, свойствени за художествената литература, този път наливат вода в мелницата на едно научно изследване с цялата сериозност на неговите цели, които се оказват постигнати по неповторим начин. Тук са и натрапливите опити на инквизиторите да изтръгнат признание за съучастници, както и настойчивото повтаряне от страна на Менокио, дори в хоризонта на вече очертаващата се клуда, че идеите му са само отчасти породени от книгите, които е чел, но останалото е дошло „от собствения му ум“ – и това кара автора да търси корена на явлението и на последиците от сблъсъка на печатната страница с устната култура; с една дума, да се потопи далеч назад в миналото, във времето, което предшества Реформацията.

Може да обобщим, че както в есетата си върху историческата наука, така и в собствената си практика на историк Гинзбург отказва да се лиши от „инструментариума“ на фикционалното познание, убеден, че познавателните методи по отношение на действителността, изработени от романистите, могат да бъдат изключително полезни на историците.

Ето защо привлекателно изглежда мнението на един френски историк, Иван Жаблонка, който неотдавна публикува под заглавие „Историята е съвременна литература“ своя така наречен манифест²²,

²² I. JABLONKA. *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris: Seuil, 2014.

отправляйки призив „да бъдат помирени“ социалните науки и литературата, като „стремеж да се пише по-свободно, по-оригинално, по-точно, по-рефлексивно – не за да се снижи научността на изследването, а напротив, за да се засили“. Така както историята може да бъде съвременна литература, така и литературата е нещо като съвременна история; а същото може да се каже и за другите социални науки. Това отваря „нови перспективи пред новия век“. И тук не става дума за заличаването на границите между науката и литературата, а за съзнателното им взаимодействие в името на общата им познавателна цел.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БАХТИН, М. Слово в романа. Прев. Н. Чекарлиева. – В: М. БАХТИН. *Въпроси на литературата и естетиката*. София: Наука и изкуство, 1983, с. 108–270.

БЕНЯМИН, В. Върху някои мотиви у Бодлер. Прев. К. Коев. – В: В. БЕНЯМИН. *Озарения*. София: Критика и хуманизъм, 2000, с. 176–218.

ГЕОРГИЕВ, Н. Неизвестно произведение на Захари Стоянов. – В: Н. ГЕОРГИЕВ. *Мнения и съмнения*. София: Литературен вестник, 1999, с. 398–419.

ГИНЗБУРГ, К. *Дървени очища. Девет размишления за дистанцията*. София: Критика и хуманизъм, 2016. Прев. В. Калинов, Т. Петков.

ЕКО, У. *Изповедите на младия романист*. София: Сиела, 2014. Прев. А. Игов.

СЕРАФИМОВА, М. *Орхан Памук и „Името ми е Червен“: От османската миниатюра до постмодерния роман*. Велико Търново: Фабер, 2020.

REFERENCES

AGULHON, M. Peut-on lire en historien « L'éducation sentimentale »? [Can we read as a historian "Sentimental Education"?] In: *Histoire et langage dans « L'éducation sentimentale » de Flaubert*. [History and language in "Sentimental Education" by Flaubert.] Société des Études romantiques. Paris: SEDES-CDU [publ.], 1981, pp. 35–41.

BAKHTIN, M. Slovo v romana. [The Word in the Novel] In: M. BAKHTIN & N. CHEKARLIEVA, D. KIROV (trans.). *Vaprosi na literaturata i estetikata*. [Questions of literature and aesthetics.] Sofia: Nauka i izkustvo, 1983, pp. 108–270.

BARTHES, R. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. [The rustling of the tongue. Critical Essays IV.] Paris: Seuil [publ.], 1984.

BARTHES, R. *Leçon*. [Lesson.] Paris: Seuil [publ.], 1978, p. 23.

BENJAMIN, W. Varhu nyakoi motivi u Bodler. [On some of Baudelaire's motives.] In: W. BENJAMIN & K. KOEV (trans.). *Ozarenija*. [Enlightenments.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2000, pp. 176–218.

BORDAS, É. De l'historicisation des discours romanesques. [On the historicization of novelistic discourses.] In: *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [Paris], Vol. 25, 2002, pp. 171–197.

- CARRARD, P. *L'Histoire s'écrit*. [History is written.] Paris: Sorbonne [publ.], 2017.
- CARRARD, P. *Le passé mis en texte. Poétique de l'historiographie française contemporaine*. [The past put into text. Poetics of contemporary French historiography.] Paris: Armand Colin [publ.], 2013.
- CARRARD, P. *Poétique de la Nouvelle Histoire. Le discours historique en France de Braudel à Chartie*. [Poetics of New History. The historical discourse in France from Braudel to Chartie.] Payot Lausanne – Nadir [publ.], 1998.
- ECO, U. & T. A. SEBEOK (eds.) *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*. Indiana University Press, 1984.
- ECO, U. & IGOV, A. (trans.). *Izповедite na mladiya romanist*. [Confessions of a Young Novelist] Sofia: Ciela [publ.], 2014.
- GEORGIEV, N. Neizvestno proizvedenie na Zahati Stoyanov. [Unknown work by Zahari Stoyanov.] In: N. GEORGIEV. *Mneniya i samneniya*. [Opinions and doubts.] Sofia: Literaturaren vestnik [publ.], 1999, pp. 398–419.
- GINZBURG, C. & V. KALINOV, T. PETKOV (trans.). *Darveni ochishta. Devet razmishleniya za distantsiyata*. [Wooden eyes. Nine reflections on the distance.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2016.
- GINZBURG, C. *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*. [The cheese and the worms. The cosmos of a sixteenth-century miller.] Torino: Einaudi [publ.], 1976.
- GINZBURG, C. & M. RUEFF (trans.). *Le fil et les traces: vrai faux fictif*. [The Thread and the Traces: True False Fictional.] Lagrasse: Verdier [publ.], 2010.
- JABLONKA, I. *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. [History is contemporary literature. Manifesto for the social sciences.] Paris: Seuil [publ.], 2014.
- JACOB, C. (ed.). *Les Lieux de Savoir (2007–2011)*. [Places of Knowledge (2007–2011).] Paris: Albin Michel [publ.].
- LE GOFF, J. *Pour un autre Moyen Âge*. [To another Middle Ages.] Paris: Gallimard [publ.], 1977.
- MONTANDON, A., S. NEIVA. *Anachronismes créateurs*. [Creative anachronisms.] Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2018.
- MUSNIK, R. *Dumas, à propos de l'auteur*. [Dumas, about the author.] In: Les Essentiels Littérature: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/dumas/propos-auteur> [seen 11.03.2022].
- RICOEUR, P. *Du texte à l'action*. [From text to action.] Paris: Seuil [publ.], 1986.
- SERAFIMOVA, M. *Orhan Pamuk i "Imeto mi e Cherven". Ot osmanskata miniatura do postmoderniya roman*. [Orhan Pamuk and "My name is Red". From the Ottoman miniature to the postmodern novel.] Veliko Tarnovo: Faber [publ.], 2020.
- WHITE, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.

ABOUT NOVEL-LIKE TRAITS IN HISTORY AND ABOUT KNOWLEDGE IN NOVELS

Abstract. The topic of the history/story-based novel gives us the freedom to look at the concept from two perspectives: one being epistemological and the other artistic. The actual term *istoriya* (translated as ‘history’ and ‘story’) belongs both to science and to literature and in one case, it can mean actual events, while in another it can be merely a narrative. Therefore, it would be intriguing to see not only whether a novel can serve as a ‘source’ and bring knowledge of the past (potential that has always attracted writers), but also whether history can be read as a novel (an epistemological risk that has usually repelled historians). Does erudition stay away from a fascinating story and what else can a novel teach a historian? These questions serve as a starting point in this article.

Keywords: history, story, science, narrative, literature as a “source”

Margarita Serafimova, Assoc. Prof., DSc
ORCID ID: 0000-0002-3789-8876
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchenski Prohod Blvd., Bl. 17, Sofia, Bulgaria
E-mail: margarita.serafim@gmail.com

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

„ПОД ИГОТО“ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН?

Резюме. Студията, на първо място, резюмира някои основни черти на жанра исторически роман с акцент върху връзката му с романа национална епопея. Това се прави с оглед на дискусиата относно „Под игото“ (1889/1894), българският националноепопеен роман – дали и доколко е исторически? – Във втората, същинската си част изследването се съсредоточава върху синхронната рецепция на романа чрез анализ на две пространни критики, появили се едновременно през 1896 г., представящи погледа на „младите“ около сп. „Мисъл“. В центъра на дискусиата е проблемът дали същността на „националното“, „духът“ на националната история и „съдба“ могат да бъдат разбрани „отвън“, от чуждия читател, европейца. Изследват се и структурните рефлексии на противопоставянето между Литература и История във вид на антитезата Творба–Автор. А именно как фигурата на автора Вазов е разполовена на *художник*, който дифузира в Творбата (в ролята на „наивен“ битоописател на епохата), и поет, носител на философскоисторическото ѝ метасъзнание; и тъкмо на втория, според двамата критици, е „заслугата“ за провала на „Под игото“ като исторически роман авторът-Вазов не е разбрал широкия „дух“ на Епохата и Историята: той е принизил, пародирал Историята, като я е „превел“ на езика на литературната фикция/лъжа. На това основание изследването формулира една жанрова апория, отправяйки към друга голяма творба от/за същата епоха – „Записки по българските въстания“: историчността в историческия роман е възможна само като „обект на желание“.

Ключови думи: исторически/националноепопеен роман, „Под игото“, Вазов, Едмънд Гос, художник – поет, литература – история, „Записки по българските въстания“.

1. КЪМ ТЕОРИЯТА НА ИСТОРИЧЕСКИЯ РОМАН (С ОГЛЕД НА „ПОД ИГОТО“)

1. „Под игото“ в българската теория на историческия роман

Дискусиата исторически роман ли е „Под игото“ не е сред най-ясно артикулираните, но тя тлее още от появата на творбата до днес.

Макар да няма специално, целенасочено изследване на този проблем, въпросът постоянно стои във фона на почти всички зани-

мания със и около двата съставляващи го компонента: романът „Под игото“ сам по себе си и българският исторически роман сам по себе си. Витае също около появата и развитието на българския роман изобщо, където „Под игото“ е с основополагащо присъствие.

Моето намерение тук не е да проследявам динамиката на тази дискусия в цялата ѝ продължителност, още по-малко да се занимавам самостоятелно с теорията на историческия роман. Започвайки отзад напред, ще посоча само няколко от най-представителните примери, които очертават казуса.

В двутомника си върху този жанр в българската литература Георги Пенчев изобщо не поставя въпроса дали „Под игото“ е исторически роман – за него такъв въпрос не стои. Първата глава в изследването е посветена именно на Вазов като „родоначалник“ на жанра исторически роман¹, но се имат предвид само романът „Светослав Тертер“ и повестта „Иван Александър“ (и двете творби от 1907 г.).

Също и за Тончо Жечев Вазов се докосва до историческия жанр само като автор на тези две заглавия.²

Но Т. Жечев е силен пример за една друга, доминираща тенденция в българското литературознание. – Най-близкият ракурс, в който обичайно се разглежда „Под игото“, е *романът-епопея* (или национална епопея). Тоест разглежда се като исторически само в степента до колко в теоретичен план жанрът на романа-епопея има общо с историческия роман, доколко е или не е исторически роман *stricto sensu*: романът-епопея като синтез на различни типове роман, сред тях и историческия, наред със семейния, психологическия, социалния, хроникалния, философския³ (но не по-малко и с битоописателния роман, пропуснат от Т. Жечев). Така Т. Жечев (и не само той) вписва „Под игото“ не в развойния контекст на българския исторически роман, а на романа-епопея, като образец-родоначалник на голямата епическа вълна от 1950-те години, поставяйки го в типологично родство с творби като „Война и мир“ и „Тихият Дон“.⁴

Непряко с романа-епопея се свързва „Под игото“ и в последния специален опит за поетика на историческия роман в българското литературознание – този на Л. Липчева-Пранджева, но – за да му бъде

¹ ПЕНЧЕВ, Г. *Българският исторически роман (писатели, произведения, проблеми)*. Първа част. София: Български писател, 2006, с. 25–47.

Двутомникът има структурата по-скоро на каталог. Г. Пенчев е автор и на изследването „Съвременност и минало. Идеино-естетически проблеми на историческия роман от последните години“ (1975).

² ЖЕЧЕВ, Т. *Българският роман след Девети септември*. София: Наука и изкуство, 1980, с. 181.

³ Пак там, с. 50.

⁴ Пак там, с. 51.

отказана всякаква принадлежност.⁵

Боян Ничев отбелязва основополагащата роля на „Под игото“ в развитието на поетиката на българския роман изобщо⁶, но що се отнася до жанра (или поджанра) на историческия роман – той не е дори сред предходниците му.⁷

Най-широкото и най-задълбочено поставяне на въпроса намираме в специалното изследване на Георги Цанев.⁸ Именно през Г. Цанев ще поставя някои исторически и теоретични проблеми на жанра, върху които ще стъпим, когато преминем по-нататък към конкретния проблем, който ни интересува: *исторически роман ли е „Под игото“, доколко и защо?*

2. Историческият роман в новия дух на Модерността – pro и contra

Но преди всичко да напомним, че историческият роман възниква като жанр в новата европейска литература в началото на XIX век и негов създател е Уолтър Скот („Уейвърли“, 1814). (Това означава, че в тесен, историко-поетологически аспект се игнорират всички по-ранни предходници, например в античния роман, като т. нар. „Александрия“, позната и в старобългарската литература, или типологични форми в източните литератури: персийска, арабска, китайска, японска...)

Това обстоятелство е извънредно важно в по-широк исторически и социокултурен план. Поне две неща трябва да се отбележат. Първото: новоевропейският исторически роман е рожба, в най-пряк смисъл, на Романтизма. И второ, той се ражда от новия дух на Историята, който се установява след 1789 година и Наполеоновите войни, кои-

⁵ ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Л. Историческият роман – жанрова същност и граници. – *Литературна мисъл*, XXXVI, 1992, кн. 1-2, с. 78. (Към аргументите на изследователката ще се върна по-нататък.)

⁶ НИЧЕВ, Б. *Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза*. София: Български писател, 1981, с. 27.

⁷ Пак там, с. 221.

⁸ ЦАНЕВ, Г. *Историческият роман в българската литература*. София: Български писател, 1976. – Първоначалната (журнална) публикация датира още от 1942 г., малко след завръщането на младия критик от следване в Прага, където се е ползвал от богатия ресурс на чешката литературна теория, главно Шалда: сп. „Изкуство и критика“, V, 1942, кн. 1 (с. 24–34), кн. 2-3 (с. 84–95), кн. 4 (с. 149–160). В късни изявления Цанев сам се определя като „ученик на Шалда“, напр. в едно „тематично“ интервю пред Симеон Янев: „За литературната критика“ – в „Студентска трибуна“, бр. 21 от 1968 г. (също и в: ЦАНЕВ, Г. *Страници от миналото*. София: Български писател, 1983, с. 515–516).

то драматично, по един радикален начин и завинаги разрушават историчното феодално статукво в Западния свят. Част е от същото онова „раждане“ на модерния универсализъм, на модерния буржоазен свят, чиято същинска, адекватна артикулация става изобщо романът като нов буржоазен епос. Ситуацията е описана от Милан Кундера, един от големите теоретици на жанра, така:

Деветнайсети век се ражда през десетилетията на взривове, които многократно и изцяло преобразяват Европа. Нещо същностно и задълго се променя в съществуването на човека – Историята става част от опита на всеки; човекът започва да разбира, че няма да умре в същия свят, в който се е родил; часовникът на Историята захваща високо да отмерва часа, навсякъде, дори вътре в романите...⁹

В този нов „разказ“ на модерността се включва и историческият роман след У. Скот с интереса си към външните, „обективни“ сили на Историята, които въвличат в себе си, завихрят героите-характери и по някакъв начин ги формират (обратно на ранния психологически роман на XVIII век, предлагащ главно статични, завършени портрети). Историческият роман участва активно в това *откриване на Историята* чрез цялостно разтваряне на жанра към изследване динамиката на обществените процеси, в които индивидът против волята си е включен и обсебен. (Частен, но силно показателен пример за това е филиацията „Пармският манастир“ – „Война и мир“: знаменитата сцена с присъствието на Фабрицио на бойното поле на Ватерлоо като пораждаща за военния „дял“ в епопеята на Толстой: Историята, за пръв път видяна като надиндивидуална, алогична стихия, като халюцинация, сън. А крачката оттук до Кафка, до представата на следващия XX век за Историята не като разум, а като колективно несъзнавано, като кошмар, е съвсем малка.)

Заедно с това историческият роман – наред с Наполеоновия биографичен сюжет/мит – привнася една нова героика в европейския дух, на мястото на стария, предреволюционен сантиментализъм („Новата Елоиз“, „Памела“, „Клариса“ и „Грандисън“, „Вертер“). Именно модата на Скот, която за късо време завладява Европа през първите десетилетия на новия век, изкарва на преден план динамиката на историята, героиката. Тази модна вълна има най-силния си ефект във Франция (културната „столица“ на света по това време, казано в маниера на Бенямин), където, освен Дюма, през увлечението *à la Scott* преминават мнозина от поколението: Юго с първите си романи („Хан Исландец“, 1823, „Бюг Жаргал“, 1826, „Парижката св. Богородица“, 1831), Алфред дьо Виньи („Сен-Мар“, 1826), Мериме („Летопис за царуването на Шарл IX“, 1829), дори младият Балзак с прощъпалника си в литературата около 1820 г.

⁹ КУНДЕРА, М. *Завесата*. София: Колибри, 2014, с. 23 (прев. Росица Ташева).

Но новото усещане за историзъм обхваща не само „живата“ актуалност – историята в политическия хоризонт на ставането ѝ тук-и-сега; то се проектира и назад. Модерният исторически роман буквално се ражда от духа на Историята, белязал Модерността на прелома между XVIII и XIX век. – Това, което можем да добавим обаче е, че се ражда по един двойствен, *прав и обратен* начин – не само *от* този дух на Историята, но и *срещу* него, като консервативна реакция *vice versa*.

Ражда се от обратния „дух“ на Модерността, по един негативен начин, като *contra*-усилие спрямо новия усет към актуалността. Възниква по етноперифриите на модерния универсализъм, във вид на носталгия по извънисторичното, „вечно“ време на Средновековието и по извънисторичното, „вечно“ време на фолкора като „съкровищница“ на националния дух.

Тъкмо Уолтър Скот с шотландската проблематика в повечето от романите си е прекият, родоначален израз на тази контратенденция. А своята максимална философска основа и аргументация тя намира в лицето на Немския романтизъм и Немската идеалистична философия, в новата идея за националния „дух“ на Историята (Хердер). Именно на Романтизма и на Скот историческият роман дължи едно рождено петно, което трайно ще бележи същността му – почти синонимното обвързване на жанровия определител с епохата на Средновековието: „историческото“ като „средновековно“. (Връзката е ясно демонстрирана и от приведената по-горе рецепция на Вазовия принос към жанра.)

И така, по своята природа и в своята същност *историческият роман е консервативен жанр*. Тъкмо като такъв той възниква и се развива в общото русло на модерния национализъм през XIX век. Очертава се едно вътрешно противоречие в появата на жанра, което отразява, сменя в себе си основна апория на западната модерност – диалектичната обвързаност между универсализъм и национализъм: взаимно противостоящи си, те в еднаква степен съ-съставляват „духа“ ѝ.

3. Опит за периодизация на жанра в българската литература

Българският модернизационен процес от втората половина на XVIII век започва именно с „откриването“ на средновековната българска история (1762 г.), с постулиране на историята като неизчерпаем символен ресурс, който поражда и задълго ще подхранва национализма. Набирайки мощ през целия XIX век, тази втора, контра-тенденция ще се окаже определяща за възникването на историческия роман в българската литература – и в двете линии на това възникване: „външната“ и силно импулсираната от нея автохтонна. Под „външна“ имам предвид множеството творби от различен жанр, включително и романи, със сюжети от българската средновековна история, които се появяват в епохата на

Възраждането. Някои от тях не само достигат съвременен до българския читател, но – каквато е Велтмановата повест „Райна, българската царица“ – изиграват решаваща роля за появата на първите български произведения с исторически (собствено средновековни) сюжети, включително и повествователни (например Каравеловата трилогия „Отмъщение“, „После отмъщението“ и „Тука му е краят“, 1873–74). Тази линия на национален романтизъм, идеологическият мейнстрийм на Възраждането, отзвучава дълго след края на епохата и е сред първите романоопити в новата литература след 1878 г. (наред с темата за по-близкото минало) в лицето на „Борба за самостоятелност“, романът на Добри Ганчев със сюжет от XIII столетие, появил се през 1888 г., едновременно с „Под игото“. А последен, едновременно синтезиращ и изчерпващ изблик на тази линия са тъкмо двете исторически творби на Вазов от 1907 г.; по-късните ѝ продължения – в лицето на Фани Попова-Мутафова или труднообозримата мас-продукция на исторически четива в междувоенния период – са вече прещракване в друга плоскост, в съвършено различен исторически, социоментален и социокултурен контекст.

Но да се спрем по-подробно на този въпрос.

Можем да разделим развитието на българския исторически роман на четири етапа.

Първият е по-скоро претретието на определени натрупвания през Възраждането, чийто завършек са двете Вазови творби от 1907. – Оттук насетне дори „вазовската линия“ в логореята на междувоенния период е от принципно различно естество, ако не всякога по собствените си художествени качества, то най-малко с оглед на коренно различния социокултурен контекст: не „автентично“ Възраждане, а опити за „завръщане към духа и заветите му“. Едно не спонтанно националностроително усилие, а дирижирано „отгоре“, от самата държава и откровено, фискално протезирано от нея. Това протезиране, стимулиращо свръхпроизводство на исторически четива, закономерно девалвира жанра, води до разпространение в широчина за сметка на върховите извисявания. Но тъкмо това е и целта на „доктрината Омарчевски“, ако можем да въведем такова понятие – именно възпитаването на широките народни маси в национално-патриотичен дух, не толкова създаване на „висока“ литература. За това с пълна сила е впрегнат и целият държавен институционализъм: Училището, Университетът, Армията... Е, да, посред цялата тая масовизация се появяват и шедеври, които осмислят цялото мероприятие, капитализират усилията в собствено литературен план. Това на първо място са двата романа на Ст. Загорчинов. Що се отнася до отекванията на първата, „вазовската“ линия тук, неин връх е трилогията на Фани Попова-Мутафова (макар днес да я познаваме в късната ѝ преработка от 60-те години).

Вазовската линия прескача и във втората половина на столетието – не толкова с върховия полет на „Железният светилник“, пряк наследник на „Под игото“, колкото с други романи на Талев, най-вече „Самуил“, разгръщащ историко-романовия дискурс по средновековна линия.

Третият етап, това несъмнено е епическият подем на 50-те години, който също се разлива в ширина, труднообозрима количествено, но дава и някои представителни образци на жанра със свое място в пътя му през XX век.

Четвъртият етап е този на модерния исторически роман. Той е от качествено различен порядък, част от модерния скок в художествената проза през 60-те и 70-те години изобщо: „Време разделно“ (1964), „Цената на златото“ (1965), „Случаят Джем“ (1966), „Легенда за Сибин“ (1968) и „Антихрист“ (1970), някои от романите на Димитър Мантов, макар че с повечето Мантов остава във вазовската линия, която продължава да тлее паралелно. Неин връхов израз обаче, своеобразна емблема, става „новото раждане“ на романите на Ф. Попова-Мутафова в преработеното им преиздание през 60-те. Тук, във вазовската линия, са и монументалните исторически епоси на Яна Язова, макар появата им да се състои в един по-късен социокултурен контекст.

Модерните отеквания в жанра траят до самия край на 80-те. Откритията от 60-те се задълбочават и развиват, понякога до степен на тяхната бароковизация и упадък. Емблематични късни свидетелства за това са романи като „Калуния-каля“ на Георги Божинов или „Ни горе връх, ни долу корен“ от Георги Узунски, и двата от 1988 г.¹⁰ – След 1989 г. ситуацията в жанра, както изобщо в българската литература и в целия социокултурен контекст, е радикално променена, изискваща специално изследване.

4. Историческият роман като нов (модерен) национален епос – деметафоризиране на Хегеловата метафора

Именно като продукт на Рамантизма от немски тип, основополагаща идеологическа платформа за модерния национализъм в Европа през XIX век, корените на българския исторически роман закономерно са в епохата на Възраждането. Както изтъква и Георги Цанев, в повечето славянски култури – чешката и полската например – развитието на

¹⁰ Първият получи достойната си реабилитация чрез специалните заслуги на писателя Деян Енев; за втория отправям към собствената си статия „Човекът, който най-напред пишеше като Радичков, докато се появи Радичков и започна да пише като себе си, или за някои късни синтези на магическия реализъм в българската литература“ (сб „Магическият реализъм“, София: ИЦ „Боян Пенев“, 2019; също и в е-сп. *LiterNet*, 04.07.2019, № 7 (236): https://litenet.bg/publish11/p_antov/georgi-uzunski.htm).

историческия роман е пряко свързано с националните възраждания и борбите за национална самостоятелност против чуждите нашествия и чуждите „робства“.¹¹ Така *вертикалните*, локални, конкретно-национални и собствено исторически обстоятелства, можем да кажем, интерферира с *хоризонталните*, универсални и собствено литературни, поетологически (взаимодействие, чиито ефекти предстои да изследваме по-нататък).

Тезата на Г. Цанев е задълбочена от значими изследователи на романа, слависти – Боян Ничев¹² и особено Светлозар Игов. Доразвита е в широк социо-исторически аспект на фона на общите процеси в южнославянските литератури, чието формиране съвпада не само с етапа на националните възраждания, но и с бърз социален преход – „рязко преминаване от патриархално-феодални към новобуржоазни структури“, когато буржоазният свят още не е достатъчно кристализирал, размесен с множество патриархални остатъци, по думите на Св. Игов. В тази ситуация възниква специфично напрежение между романовата форма, заемана наготово от западноевропейските литератури, и локалният от *собствено историческо* естество „материал“, който трябва да бъде отразен и изразен. „Патосът на националното Възраждане на Балканите, националноосвободителните борби дадоха предпоставки за създаване на национален роман със своя самобитност“, отбелязва Игов, като добавя:

И не е случайно, че началният период от развитието на балканския роман е свързан с патетиката на националноосвободителната борба (опит за създаване на нов национален епос) и с историческото минало, като често при това бяха използвани конструкциите на романтико-сензационното мислене – от Аугуст Шеноа и Янко Веселинович до Васил Друмев и Иван Вазов.¹³

Продължавайки наблюденията на Игов, можем да кажем, че в тази ситуация „Под игото“ е исторически роман в специфичния, по-широк смисъл на понятието, когато той се оказва *функционален аналог-заместител на европейския буржоазен роман*. Но същевременно тук Хегеловото определение за романа като буржоазен епос е деметафоризирано, върнато към „правото“, т. е. първично-героичното, предбуржоазно значение на епоса. Дори когато формата му е калкирана от западноевропейския буржоазен роман, в нея е вместено „героично“, националноисторическо съдържание. И ако съществуват реверсивни,

¹¹ Цит. кн., с. 138–139.

¹² „Увод в южнославянския реализъм“ (1971).

¹³ Цит. по: ИГОВ, С. *Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура*. София: Изд. на БАН, 1992, с. 109.

пародийни напрежения, те съвсем не са от модерен тип (каквото ще е например „Улис“ на Джойс спрямо Омировия героичен образец), а в духа на архаичната двойственост на света.

И тук, в разноредовия вертикално-хоризонтален обхват на тази ситуация, стигаме до една закономерна, *вътрешна* връзка, която не е без значение за нашия казус: „Под игото“ не само е интегрална част от ситуацията на националното възраждане, но е едно от най-висшите ѝ изражения в националната литература, а и далеч извън пределите само на литературата, доколкото тъкмо *литературата е националностроителният метаразказ на епохата*.

Иначе казано, в рамките на очертаната ситуация собствено литературната, вътрежанрова разлика между „Светослав Тертер“ и „Под игото“ е равнозначна на тази между Първия и Втория български Златен век, които в своята пролиферация съставляват „високата“ идеология на цялото Възраждане между началния импулс и есенната зрялост (в смисъла на Хьойзинха), между Паисий и Вазов, между „История славянобългарска“ и поредицата разнोजанрови финализиращи творби през 1880-те: „Епопея на забравените“, „Под игото“ (но и значителна част от Вазовата лирика през десетилетието), „Записки по българските въстания“, „Миналото“... (Тук отправям към една статия, където метафората за Първия и Втория български Златен век в изтъкнатия контекст е специално, макар и накратко развита.¹⁴)

5. Теоретични проблеми: два основни жанроопределящи признака. Проблемът за героя

С това преминаваме към някои теоретични проблеми на историческия роман. Но не изобщо, а само с оглед на дискусиата около евентуалното място на „Под игото“.

За да определим това място трябва преди това да очертаем някаква обща специфика на жанра исторически роман.

Аз ще тръгна от два основни признака, които ще определят така: 1) изграждането му около *събитие*, което да е „историческо“, т. е. с общонационално значение, и 2) наличие на *герои*, които да са „исторически“, при цялата условност на това определение, която настоява за специално внимание.

Проблемът за героите сякаш е по-ясен: „исторически“, това означава да са „реални“, достатъчно разпознаваеми личности с определени „заслуги“ пред историята. Но яснотата е относителна, доколкото относителна е самата степен на разпознаваемост-от-Историята. Ако за фигури като Раковски, Левски, Ботев, Карджата, Бенковски не съ-

¹⁴ АНТОВ, П. Българската палингенеза. Литература и Съединение. – *Литературна мисъл*, XLVII, 2003, кн. 1-2, с. 5–45 (спец. с. 8–11).

ществува никакво съмнение, то малко по-иначе стои въпросът с героите като Петър Бонев или Теофан Райнов например, което не означава, че „Цената на златото“ и „Човекът без сянка“ са по-малко „исторически“ романи от „За свободата“. Така поставен, проблемът е частен на „новия историзъм“ в модерната историография на XX век, който иска да реставрира „голямата“ История отдолу, през всекидневния живот на „малките“ фигури. Този низов поглед към Историята обаче съвсем не е постмодерно откритие, той е сред диференциалните белези на историческия роман изобщо като такъв, в качеството му на фикция. Още Скот въвежда в централна позиция фигурата на „малкия“, „негероичен“ „измислен“ герой, волно или неволно замесен в „исторически“ събития: именно през неговата съдба и неговия поглед те са предадени на читателя.¹⁵ (Тук към жанра в една частична, латерална позиция се включва и т. нар. биографичен роман за определена историческа фигура. Несъмнено родоначален за този поджанр в българската литература е Захари-Стояновият „Христо Ботйов. Опит за биография“, 1889.)

Доколкото „историческият“ герой е сред базисните, жанроопределящи черти на историческия роман, тук се очертава една вертикална генеалогия на жанра, която се раздвоява между реалната история в модерното ѝ разбиране и *епопейното* като неин предетап (но също – в друг ред – и като жанров определител, като *епическо*). И в двете сфери героизмът е дефинитивна черта на героя, при което от външно-историческата сфера (Ботев, Левски и Бенковски като герои в смисъла на херос, ἥρως, hero) се пренася в литературната (като литературни/романови герои: героят като персонаж, character). *Героизмът* е най-архаичната, първична ценост. Тя преминава по цялото протежение на жанра във всичките му развойни форми още от архаичния мит през архаичния епос и средновековния рицарски роман, за да се окаже през XIX век закономерно в субстанциалното ядро на романа като модерно-национален епос. Именно като един от най-древните първоелементи в епоса, героизмът – и съответно изискванията за героизъм към романови герои от типа на Бойчо Огнянов – принадлежи към същността на жанра, особено на жанра исторически роман. (Ще видим по-нататък какви поражения нанася тази изходна, базисна презумпция върху четенето на „Под игото“ като исторически роман и още повече като национален епос от съвременната му критика: Бойчо Огнянов е литературен/романов герой-персонаж, но съпоставен с „истински“, собствено исторически герои-херои като Левски, Бенковски, Ботев, той е тяхна неволна пародия.)

¹⁵ Именно на схемата на Скот, трайно наложена в жанра, Д. Лукач основава своята концепция за поетиката на историческия роман в едноименната монография (1955).

От друга страна обаче героят може да не е разпознаваема „историческа“ фигура, което ще рече напълно или частично фикционален, и при все това да е исторически. Но тук вече не той е важен, а *epochata*, независимо дали в нейното статично състояние – като бит, като всекидневно битие – или в динамичното, екстатичното ѝ състояние на събитие: на *собствено историческо*, национално значимо Събитие (съ-битиё).

Изобщо, възникват различни комбинации между тези два твърди, диференциални за жанра параметъра – „историческите“ събития и „историческите“ герои (в двойния им смисъл – историческия и литературния). Например героите (включително и в литературния смисъл на персонажи) изобщо да не са „исторически“, разпознаваеми за Историята, но събитията (включително и като романов сюжет) да са „исторически“, т. е. с широко национално значение (напр. „Преселници“ от Константин Петканов). Или дори изобщо да отсъстват разпознаваеми „исторически“ фигури и яснооткрити „исторически“ събития, но въпреки това творбата да изразява „духа на епохата“, както в общи линии е в „Преспанските камбани“, или в т. нар. *битово-исторически романи*, като „Еснафи“ на Симеон Андреев (1940) или „Хляб наш насущний“ на Ст. Чилингиров (1926). В крайния си вид този низов, „безсъбитиен“ битовизъм може напълно да излезе от „епохата“, от историческото време, сливайки се с „вечното“, извънисторично патриархално битие, каквито са повестите на Цани Гинчев или най-представителните творби на Т. Г. Влайков.

6. Проблемът за събитието и епохата („Под игото“ – „Нова земя“)

По-сложен е проблемът за събитието и основен камък претковения тук е *историческата дистанция*, т. е. отстоянието му от настоящето на автора, гесп. на написването на творбата. Но също така и от „нашето“ – това на читателя. Ако първата дистанция, при цялата си относителност, все пак е определена, статична величина, то втората непрестанно се променя. Така е и в случая с „Под игото“ – обстоятелство, което непрестанно, по вторичен начин, инжектира този тип жанровост (историчност) в романа.

Теорията е единодушна: историческото събитие като жанроопределящ фактор предполага два аспекта – *завършеност* и *перспектива*. Жертва именно на този казус пада „Под игото“. Г. Цанев назовава десетката на проблема: „Светослав Тертер“, пише той, никой не би се поколебал да определи като исторически роман, но за „Под игото“ „е мъчно да се каже какъв е, без риск да бъде оспорено определението. Епохата, която рисува авторът в тоя роман, е вече завършена в момента, когато я описва. При това някои от събитията са известни в историята с

широко национално значение. Но ето че самият автор е съвременник и наблюдател на тия събития, участник е в тях, живял е в епохата, за която разказва. Съвременници са и хората, които ще четат романа.¹⁶

Ако на „Под игото“ му е отказан статутът на исторически роман, причината за това не е в характера на събитието, фокус на изображението (общонационалното му значение е несъмнено), а липсата на времева дистанция и произтичащото от това сливане на външната гледна точка (на автора, а оттам и на читателя) към епохата с вътрешния модус на самата епоха (resp. с вътрешния „свят“ на творбата).

Посочената статия на Л. Липчева-Пранджева, последният сериозен опит в българското литературознание за теоретично осмисляне на жанра, сумира общото мнение, когато поставя „Под игото“ в един ред с двата големи романа на Шолохов и „Ходене по мъките“, изтъквайки, че обществено значимите исторически процеси в тези творби „са извлечени от актуалната проблематика на съвремението им, те са част от контекста, който ги е породил. В тях минало и настояще не се съотнасят – продължава авторката, – а пряко следват. Те не са породени от осъвременяването на една историческа епоха, а от личностното ѝ съпреживяване. Художествената условност в тези произведения се основава не на темпоралната дистанция, а на нейната липса. Ето защо те не са и не могат да бъдат исторически романи и винаги ще въвличат читателя си (бил той и от XXI век) в идентификация с една съвременна на историческите процеси темпорална гледна точка.“¹⁷

Преакцентувано в други понятия, по-близки до следвания от нас подход (а именно „Под игото“ като националнопопееен роман и следователно като скрита, органична, иманентна философия на националната история и колективното битие в Историята, в холограмния, хоризонтално-вертикален обем на понятието – подход, който предполага несъвпадане, или частично разминаване между Автор и Творба, между целенасочените, съзнателни интенции на писателя Вазов и постигнатото от самата творба¹⁸), заявеното от Липчева-Пранджева би прозвучало така: актуалното съвремие не подлага миналото на критическа, философскоисторическа оценка, а произтича неотделено от него. Миналото не се възприема като завършена епоха и затова не е предмет на критически дистанциран, рационален поглед от съвременни позиции, а на емоционално лично отношение от страна на автора, негов свидетел и дори участник в съставляващите го („истори-

¹⁶ ЦАНЕВ, Г. *Историческият роман в българската литература*, с. 17.

¹⁷ ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Л. Цит. съч., с. 78.

¹⁸ Тук е мястото да кажа, че настоящата студия (сама по себе си в съкратен вид тук) е част от по-мощно изследване върху романа „Под игото“. Подчертаното в италик заявява някои основни тези, подробно аргументирани в други частични публикации.

чески“) събития. Тоест творбата не е достатъчно автономизирана като „свят“ в себе си и за себе си от психо-биографичната фигура на автора, присъстващ по един емоционален начин в собственото ѝ *вътрешно* пространство. Това осуетява възможността за критическа дистанция, за обективно-рационално, именно философскоисторическо осмисляне на миналото като такова от позицията на една нова епоха, на актуалното съвремие – онова вечно траещо, херметически затворено в творбата „днес“ на авторската инстанция, с което се отъждествява читателят, независимо от постоянно растящата дистанция спрямо самото събитие и епохата.

Дори да игнорираме биографичния фактор, то емоционалното (в някакъв смисъл „*лирическо*“) присъствие („съпреживяване“) на Автора в романа „Под игото“ не подлежи на съмнение; ясно деклариран е и силно емоционалният подтик за написването на творбата (носталгиите по време на емиграцията в Одеса). И все пак с част от този извод може да се спори, при това в рамките на собствената му логика. Въпреки биографичната си съпринадлежност към изобразяваната епоха и изпълващото, осмислящо я Събитие, Вазов ни дава достатъчно кодове, при това идеологически мотивирани и с ясна философскоисторическа натовареност, които предпоставят пълната завършеност на епохата, ясната, при това полюсно-антагонистична противопоставеност между „тогава“ и „сега“, между „някога“ и „днес“.

Ако в романа „Под игото“ тази времева антитеза е елемент от метасъзнанието на творбата, т. е. от авторската концепция (а в структурно-дискурсивен план – от интерферирането на един първичен, „вътрешен“ за творбата, собствено епически наратив и един втори, „външен“, лирико-есеистичен авторски глас, който се включва в определени, върхови моменти, преди всичко в главите „Пиянство на един народ“ и „Пробуждане“), то в по-широк план, в рамките на интертекста с романа „Нова земя“ (който в намеренията на автора е продължение на „Под игото“ в „новата“, съвременна епоха), творбата *ретроспективно* се еманципира от волята на автора, надмогва присъствието му в собственото си „вътрешно пространство“ и така разкрива „*исторически*“, историко-романов потенциал. Номиналното продължение „Нова земя“ се оказва полюсна антитеза на първия роман именно с оглед на една ясна историческа (собствено „епохална“) граница, отделяща двете епохи, миналото от настоящето, „тогава“ от „сега“, „някога“ от „днес“, въпреки че то трябва да повтори националноепопейната формула на „Под игото“. Опитът за повторение търпи провал на всички равнища¹⁹ и този провал изтъква основната, непреодолима дистанция

¹⁹ Подробна аргументация вж. в цитираната студия „Българската палингенеза. Литература и Съединение“.

между историческия модус на първата творба и политическия на втората: „*историческото*“ като изцяло завършена епоха, толкова завършена, че дори е отдалечена отвъд историята, във вид на колективен Златен век, който рязко противостои на *политическото*, партикуларно, модерно-сепаративно „днес“.

2. „ПОД ИГОТО“ В СОБСТВЕНИЯ СИ РЕЦЕПТИВЕН КОНТЕКСТ

1. Две критики на „Под игото“ от 1896 г.

Но както казах, целта ми тук не е да реставрирам латентната дискусия дали и доколко романът „Под игото“ е исторически роман или не.

Ще се опитам да видя дали такава дискусия е налице по някакъв начин в синхронната рецепция на романа – в момента на появата му и в непосредствения контекст на тази поява. За целта ще се спра на две пространни критически студии, появили се почти едновременно в една и съща година – 1896. Годината не е случайна, току-що е отшумял първият национален юбилей на поета по случай 25-годишнината на книжовната му дейност. През 1896 г. излиза „Нова земя“, а само две години по-рано се е появило първото самостоятелно издание на „Под игото“, с което се е оформила своеобразна диалогия, която при това не крие амбициите си да „следва“ широкия ход на най-новата, актуалната национална история: в своята двуделност тя ясно заявява претенциите си да е огледало на двете епохи: „преди“ и „след“, „тогава“ и „днес“ – мислени аксиологически-контрастно една спрямо друга във „външен“, линейноисторически план, и в същото време свързани тъкмо в тази контрастност, пролиферационно следващи/предполагащи се една (от) друга. Това ангажиране с мащабния план на Историята в епически курс – във вид на романова диалогия – определено позволява през 1896 г. да се говори за националния поет Вазов и като за романист.

Точно така се нарича една от двете критически студии – „Иван Вазов като романист“. Неин автор е Илия Миларов.²⁰ Тя се състои от два дяла, всеки от тях посветен на един от романите на писателя.

Другата студия е съсредоточена изцяло върху първата творба; такъв е и насловът ѝ: „Критика на романа „Под игото““ от д-р Васил Балджиев.²¹

²⁰ Иван Вазов като романист. Критическа студия от И. Миларов. София, Печатница на Т. Пеев, 1896 – 84 стр. (Цитатите по-нататък в текста са по това издание.) Още през същата година е направена допечатка, небезкористно означена като второ издание (практика, и днес позната).

²¹ Критика на романа „Под игото“ [...] от д-р В. Балджиев. София: Централна печатница на П. Калъчев и С-ие, 1896 – 64 стр. (Квадратните скоби

Защо е толкова важно да регистрираме тази рецепция, която на-рекох *синхронна*?

Веднага трябва да кажем, че и двете *критики* са такива преди всичко в прекия, тривиален смисъл на думата, не в спекулативния. Това съвсем явно, демонстративно, от една страна, е погледът на „младите“ към „опълченската“ проза на Вазов – на хора от първото следосвобожденско поколение, учили в Европа и усвоили определен „външен“, дистанциран и дори високомерен поглед към българските реалности: поглед едновременно *отвън*, откъм Европа и *откъм литературата*, като начин за естетическо осмисляне на тези реалности.

Този външен, „европейски“ поглед към „Под игото“ (тук ще ни интересува само „Под игото“) е преди всичко „технологичен“, т. е. собствено литературен, отнасящ се до технологията на романа и романовостта (*Romanhafte* по Хегел). Но той е и културноидеологически – опит за четене на българската ситуация, литературна и историческа, буквално *през погледа на другия*, на един идеален „европейски“ възприемател (особено у Балджиев). Позицията на този възприемател, както ще видим, е раздвоена: макар и имплицитна, ролята му в естетически план е абсолютна; не така е в идеологическия.

От друга страна обаче това е и поглед отвътре, откъм сърцевината на „българското“, което означава – *откъм историята*. Да напомня, че целта ни тук е да изследваме основния сюжет – исторически роман ли е „Под игото“ – не обективно, „за нас“, а в синхронния контекст на епохата, на първите критически читатели на романа, които тогава, през 1896, стоят по-близо до „реалната“ история, отколкото до литературната фикция.

Налице е двойна оптика, едновременно „вътрешна“, национална и *собствено историческа*, и „външна“, „европейска“ и *собствено естетическа*: раздвоение-сливане между националното/историческото, от една страна (историческото събитие, предмет на романа, като връх на националната идея), и „европейското“/литературното, от друга: естетическото осмисляне и артикулация на тази идея, но – в ножицата между историческата истинност и литературната фикция/лъжа.

Именно в тази разноредова интерференция между „вътрешно“ (българско) и „външно“ (европейско), между историческото *като* национално в чист вид и естетическото *като* „европейско“, е заложен интересът ни. Включително и доколкото тя е в епицентъра на един основен, не само литературен и не само естетически разрив в контекста на епохата; разрив, чийто израз конкретният литературнокритически сюжет се явява в лицето на двамата критици.

пропускат пълните библиографски данни на Чипевото издание на романа от 1894 г., набрани с най-дребния шрифт.) – (Цитатите по-нататък в текста са по това издание.)

Но кои са те и как се стига до едновременната поява на студиите им?

2. Д-р В. Балджиев и Ил. Миларов – биографични профили

Д-р Васил Тодоров Балджиев (Пирдоп, 1 ян. 1864 – 6 ян. 1931, София) ще остави името си преди всичко като виден юрист, университетски преподавател. Завършил в Париж, той е автор на трудове по семейно право. Но е силно изкушен и от литературата, особено в младостта си. Около десетилетие преди да се захване с „Под игото“ е сред сътрудниците на Вазовото списание „Наука“, където откриваме няколко негови стихотворения²², отличаващи се главно с художествената си безпомощност (по това време е на 20 години). Ако бъдещият юрист притежава някакви литературни дарби, те определено са по-скоро в критиката, отколкото в поезията. – Но Балджиев е силно изкушен и от пътеписния жанр; по-точно би било да се каже – от спомена за Април: десетилетие след събитията, през 1885 г., той обикаля местата, където са се развили главните сражения, среща се с живи участници в тях (включително и с колоритния съратник на Бенковски поп Грую Бански), а преживяното споделя в „пътни бележки“, които публикува в Цани-Гинчевото списание „Труд“ през 1887–88 г. (От датировката под трите части на пътеписа личи, че те са изпращани от Париж, където авторът веднага след обиколката си е заминал да следва.²³) Наред с видяното и чуто по „светите места“, споделя и собствените си детски спомени за погромите през 1876-та. Макар да прави това в мелодраматично-сентименталната стилистика, минаваща по това време за същинското художество, личи тук дълбока лична травма, стаена под всички литературни съображения, съзнавани и целенасочено следвани. Можем да предположим, че тъкмо тя ще се окаже в основата на една крайна обсебеност от историческата истинност за сметка на нейните романо-ви „фалшификации“, която ще определи отношението му към Вазовия роман, когато много по-късно, след завръщането си в България, се заема да пише своята критическа студия (ще се спрем подробно на това по-нататък). От най-подробната биографична справка, на която тук се позовавам, научаваме, че Балджиев е бивш съученик на д-р Кръстев и студията му е специално поръчана от редактора на „Мисъл“²⁴ (където излиза силно концентриран екстракт от нея²⁵).

²² „Пламък“ и „Поет“ в кн. 10, окт. 1884, с. 848 (подп. В. Т. Б); „Я попей ми“ и беззаглавното „Ах, дайте ми дайте / арфа чудновата...“ в същата кн., с. 882 (подп. В. Т. Балджиев).

²³ По твърдението на Йордан Василев и Симона Георгиева, автори на статията за сп. „Труд“ в: *Периодика и литература*. Т. 1. 1877–1892. София: Изд. на Българската академия на науките, 1985 (там, с. 386–387).

²⁴ Цит. том на „Периодика и литература“, с. 735.

²⁵ Д-р В. Балджиев. „Под игото“, роман от Ив. Вазов. – Мисъл, VI, 1896, №

Критическата интервенция на Балджиев е важна преди всичко в контекста на литературноисторическия развой през 90-те години. Тя е сред първите прояви на един радикален разрыв, който вече е в ход в „Мисъл“ около средата на десетилетието, след като само няколко години по-рано Вазов е безспорният фаворит на списанието и на неговия редактор. Разривът, разбира се, не е персонален – отдръпването на д-р Кръстев от доскорошния съратник и кумир е само симптом на широки, историко-естетически процеси. Един нов дух около списанието, вещ главно откъм Лайпциг, вече моделира нови представи и нови очаквания сред активната интелигенция (все по-голяма част от нея образоваща се в западни университети) и едновременно с това сам е отговор на определени очаквания, артикулира ги и ги институционализира.

В същата парадигма влиза и другият автор – Илия Миларов (1859–1948), или Сапунов, както е истинското му име, брат на Светослав Миларов. Първоначално учи в гр. Николаев, Русия (1875–78), където се запознава отблизо с руската литература, особено в идейния контекст на 60-те. След Освобождението завършва право в Загребския университет (1883). След завръщането си в България поема юридическо поприще (Лом, Русе, София), включва се в обществено-политическия живот. На литературна дейност се отдава след 1895 г., когато е принуден да си подаде оставката като председател на Софийския апелативен съд. Започва да пише литературна и театрална критика. През 1896 г. излиза и брошурата му „Иван Вазов като драматически писател“. Сам е автор на една трагедия с тема от революционната героика на Възраждането („Апостол“, 1899) и на една комедия на съвременна тема („Женени ли сме?“, 1901). През 1902 г. е назначен за комендант на новостроящия се Народен театър.²⁶

Въпреки че същинското културно поприще на Миларов е театърът, със студията „Иван Вазов като романист“ той се проявява и като литературен критик, теоретик на романа. Макар да е руски/славянски възпитаник, в тази студия той се разкрива като адепт на немската теория на жанра (за разлика от франкофона Балджиев), което го сближава с естетиката на „Мисъл“ дори повече от другия.

3. Към четене на „Под игото“ като исторически роман: „завърно предаване духът на епохата“

Накратко ще се опитам да абстрахирам един общ подход и общ модел на двете критики.²⁷ В едрите си постановки те са единомисленици, и

3-4, с. 269–277.

²⁶ *Речник на българската литература*. Т. 2. София: Изд. на Българската академия на науките, 1977, с. 363. Автор на биограф. статия е Любомир Стаматов.

²⁷ Обемът на настоящата студия налага известна схематизация, търсене предимно на общото в подходите на двамата и пренебрегване на някои

преди всичко споделят нагласа за експлицитно четене на „Под игото“ като исторически роман (но също и имплицитното му проектиране в по-широкия мащаб на националнопопейния).

Балджиев формулира общите параметри на исторически роман така: „къс от самата история“, той трябва да е „жив паметник“ на епохата, която отразява (с. 48–49). Те са абстрахиращи от конкретния случай: „...един исторически роман, какъвто е „Под игото“...“. Именно такава, като към исторически роман, е и основното изискване към творбата – за „вярното предаване духът на епохата“. Сам по себе си този „дух“ е двукомпонентен: „заедно с нравите и обичаите“ на народа (нещо, което литературната теория впоследствие ще адресира към т. нар. битово-исторически роман) – и онова, което е предмет на „голямата“, политическата история: „характеристичните общественни проявления; общественото и политическо положение на хората и техните стремления, идеали и заблуждения“ (с. 48). В това изискване за вярност към духа на епохата откриваме два аспекта. Първият е от технологично, изобразително естество, можем да го определим като *изискване за реализъм на изображението*: да се схване и предаде нейният външен, пластичен колорит: бит и нрави, обичаи. Вторият е да се схване и предаде този дух в едрия мащаб на Историята и народното битие в нея – един собствено *политически* аспект, отнасящ се до идеята/идеологията на романа. Можем да го определим като националноидеологически. И дори – в холографския обем на цялостния, вертикално-хоризонтален народен живот, *органичен* и *политически* едновременно (т. е. в „немския“ и във „френския“ смисъл на модерността) – като изискване за философия на колективното българско битие в историята, отразено в сублимния акт на Април 1876, народно-стихийен и политически едновременно. – Но съобразно тези изисквания романът на Вазов е „исторически“ по отрицателен начин, доколкото, заявява критикът, „всичко това „Под игото“ не представлява“ (с. 49).

Също толкова широка, буквално с „европейски“ мащаб, е уводната, базова постановка и на Миларов, и в историко-политическите, и в естетическите си претенции: епохата като същинския предмет на романа. А именно универсалната и вечна идея за свобода, която особе-

съвсем не маловажни специфики и различия помежду им, както и игнориране на ред сюжети, успоредни или вплитащи се в основния. Това е направено в пълния вид на изследването. – Едва ли е нужно уточнението, че се отнасям към аргументите на двамата критици с най-строга литературноисторическа обективност, без да ги споделям, а още по-малко с високомерното превъзходство на онзи, който има привилегията да познава съкрушителното опровержение, което 120-годишното присъствие на романа в българската литература и българското колективно съзнание им е нанесло (това би било лесна и недостойна позиция).

но характеризира съвременната епоха и чието изображение е главна задача на литературата, при което тази *нравствено-политическа кауза* трябва да се реализира в „хубава“ форма, сиреч да намери *естетическия си израз*. Априлското въстание е върховият израз на народното движение към свобода и на колективната саможертва, която морално легитимира модерното държавно и културно съществуване на българите чрез идеята за свобода (с. 6). – Именно тази идея за свобода в големия мащаб на Историята дава материал на романа „Под игото“, заявява Миларов (с. 7). И формулира изходната си литературна, собствено *жанрова* постановка: съвременният роман съществува в различни родове: „Ако той описва исторически събития с вярно изложени материали, тогава той е тъй наречения „исторически роман“, с който ще имаме специално да се занимаваме в настоящата си критика“ (с. 11). Така още в началото критикът заявява мисленето на „Под игото“ като *исторически роман* с оглед на два основни критерия: 1) че си е поставил за цел да изобрази нравствено-политическата идея за свобода посредством проявление-то ѝ в определени исторически събития; и 2) – доколкото „вярно“ е това изображение.

4. Една основна антиномия: художник – поет; последствията от нея

И така, и у двамата критици е налице нагласа за четене на „Под игото“ като исторически роман и първооснованието за това е съвсем просто. За тях няма съмнение, че целта на Вазов е да изобрази в романа си едно историческо събитие с общонационално значение – Априлското въстание, Революцията; свръхсъбитието, дало обем и смисъл на цялата епоха. Сам по себе си този факт е достатъчен да определи „Под игото“ като исторически роман в един широк смисъл на понятието.

Оголена до централната си ос, логиката буквално е по Аристотел: романът разказва за Априлското въстание (1); Априлското въстание е историческо събитие (2); ergo – романът „Под игото“ е исторически роман (3).

Но отблизо тази логика е далеч по-сложна, многопластова, нюансирана. Тя крие продуктивни възможности, от които ще се възползваме, може би дописвайки тук-там, екстраполирайки, но оставайки верни ако не на буквата, то на духа на критическия императив, абстрахиран от двете студии.

Преди всичко, критическите изисквания срещат Литературата с Историята под формата на изискването за вярно предаване на „духа на епохата“: един „исторически“ в същността и обхвата си материал като предмет на литературата в жанра на историческия роман, а самият той като израз на този дух в целия му (холографски, както го определихме) обем. Сплитат се фактори от идеологически (светогледен) и от

технически (поетологичен) характер, които си взаимодействат, осцилирайки в диапазона между предмет и отражение. Първите, разтварящи литературата към „външния“ план на историята, като негово *вярно* отражение. Вторите – затварящи я в собствените ѝ граници на поетиката (и в частност поетиката на историческия роман, в който и двете сфери – историята и литературата – се срещат по оптимален начин), разискващи езика на това отражение, технологията на изображението, модуса на артикулацията. Общата, пресечна точка е изискването за *вярно, истинно* отражение, което всъщност е изискване за *реализъм* на всички равнища – спрямо „духа на епохата“, като бит и нрави, но и като вярно изображение на историческите събития, и преди всичко на онова свръхсъбитие, дало вътрешния смисъл на епохата, което е същинският, собствено историческият предмет на романа.

И отгук в режима на осцилация се преминава към първичния, външен за литературата план – неин предмет. Откритостта ѝ към екстралитературния обхват на Епохата и Историята: духът на епохата не като външна, битова или събитийна пластика, а като „вътрешно“ съдържание, във вид на *отношение*, на *разбирането* и *предаването* му. Предаване, възможно не във вид на натуралистичното изображение в плана на езика, а като *изречение* на един триизмерен метафизичен обем. Този втори план критическият императив локализира в моралната сфера. „*Моралното*“ тук означава изискване за поглед от по-голяма височина върху широкия мащаб на Историята, разбираана двояко. Най-напред в синхронния си разрез като „*епохата*“, в хоризонталната проекция на определена политическата актуалност. Върхова точка на тази актуалност е едно политическо събитие – въстанието, революцията. Но тази актуалност е с двойно дъно – в своята холографска обемност тя включва целия органичен живот на народа в неговата външна, всекидневна реалност и в духовните му движения: Историята като колективно общобитие, чийто върхов, силно концентриран израз, проявление, разкриване е едно определено политическо събитие. – Именно това е, или би трябвало да бъде същинската кауза на един исторически роман с национално-епопейни претенции като „Под игото“, предписва критическият императив; метадискурс, разтварящ националноисторикофилософски обеми в романа.

Ако първият план – на изображението – е свързан с ролята на автора като *художник* в творбата си, то вторият предполага присъствието му като мислител, национал-философ, философ на историята. Моделът Балджиев-Миларов използва понятието „*поет*“, активиращо устойчивата антиномия „*художник – поет*“. И двете са ипостазии на *реалния* автор Вазов. В духа на неокантианската естетика, актуална в края на XIX век, особено в оформящия се кръг около „Мисъл“, Вазов *поетът* е противопоставен на *художника* Вазов. Разделението съвсем не

е невинно, то има важни последствия, включително и че заслугите на художника са имплицитно приписани на самата творба, на романа.

Авторът-художник, това е наивният изобразител, който дифузира в творбата, идеално се слива с нея. Той е лишен от собствена воля – тя е разтворена в спонтанната воля на творбата във вид на наивен реализъм, изобразяващ външното правдоподобие на епохата. Този аспект на отношението към „духа на епохата“ – *изобразителният*, „наивното“, битово-пластично правдоподобие, свеждащо се до *реализма* като метод на изображение – е оставен по-скоро в обсега на Творбата, на самия роман, доколкото субект на това отношение не е Авторът в ролята му на *поет*, т. е. носител на *нравствения* план в творбата.

Или казано с наши думи – идеологическата мета-инстанция в нея: авторът-поет като носител на историческото самосъзнание на романа „Под игото“ именно като исторически роман *stricto sensu*, разтворен към по-широки, национално-епопейни обеми, т. е. като изразяващ „духа на епохата“ в едрия план на Историята, смисъла на народното битие в Историята и на модерната нация, в която той, органичният народ, се превръща, израства тъкмо в тази Епоха и в акта на осмислящото я Събитие:

*И в няколко дена, тайно и полека,
народът порасте на няколко века...*

Тази апофтегма впрочем, силно концентриран екстракт, израз на вътрешния логос на Събитието Април като метаисторичен акт, макар и част от корпуса на романа, не принадлежи към собствения *епически – изобразителен* – дискурс на Творбата, а към *лирическия – изразителен* – метадискурс на Автора като „поет“ в най-пряк дори, психо-биографичен смисъл (романистът Вазов тук буквално цитира поета Вазов, автора на „Епопея на забравените“; разграничението е напълно валидно и в общата рамка на епическия дискурс).

Поетът Вазов, или авторската фигура в романа, ако разгърнем екстраполацията, покрива целия диапазон между реалния автор Вазов и Автора като структурна функция във вътрешното художествено пространство на творбата. Поставена в модуса на *поетическото/лирическото*, тя е извадена от сферата на *епическото*, собствено романното (*das Romanhafte*).

*

Да обобщим: „външният“ план на Историята (Епохата) е включен във „вътрешния“ на творбата в акта на „вярното“ си художествено изображение и негов агент е авторът като пряк носител на идеологическо метасъзнание, на една цялостна философия на историята.

Тази идеологическа мета-инстанция в творбата критическият

модел разпознава в лицето на *реалния* автор Вазов; но – това не е романистът Вазов. Това е *поетът* Вазов, носител на онзи по-широк поглед върху „духа на епохата“, който дава смисъл на историческия роман като *исторически*, какъвто е „Под игото“ в разбирането на двамата критици. – Тази активна метапозиция, принадлежаща на автора-поет в лицето на *реалния* автор Вазов, е отнесена в сферата на *моралното, нравственото*.

Но моделът е категоричен: тъкмо на това равнище романът се е провалил. Признато му е относително достойнство на първото, външно-пластичното – наивният реализъм на изображение на „локалния колорит“: известна вярност спрямо бита и нравите на епохата, което в собствен смисъл е планът на Творбата. Що се отнася до „духа“ като вътрешно съдържание на епохата, до схващане на „вътрешния“ народен живот и смисъла на историческото му битие (планът на Автора) – в това романът, или по-скоро авторът, „*поетът*“ Вазов се е провалил.

Най-важното последствие от това разделение е, че в едната си половина – именно тази на *поета* – то води директно към фигурата на реалния автор Вазов, чието присъствие между „вътрешното“ (художествено) пространство-време на творбата (като структурна функция/глас) и „външния“ (исторически, политически) контекст в собствения си психо-биографичен модус е основна причина съвременната литературна теория да откаже историко-романов статут на „Под игото“.

5. Рецептивният национал-консерватизъм, или „външният“ европейски поглед за-нас

Така в желанието си да уязвят *писателя, самия* Вазов, като го представят за „опълченска“, вече деактуализирана фигура в българската литература, двамата критици са принудени да признаят известни достойнства на творбата, на романа „Под игото“, отделяйки го от автора. Принудени са от един обективен, необорим факт – широкото европейско признание, което романът междуременно е получил, още след първата си, журнална публикация. Второто издание от 1894 г., което е и непосредствен повод за критическата кампания, е снабдено с три страници най-дребен шрифт, разположени на челно място, преди портрета на Вазов и титула, привеждащи пространни възторжени отзиви, като само един от тях е из българския печат, останалите пет са чуждестранни. Тъкмо тази европейска рецепция е същинското предизвикателство за двамата критици, търси своето обяснение и преди всичко опровержение. Постулирана като отправната точка (съвсем явно у Балджиев, имплицитно у Миларов), тя неизбежно форматира един външен, „европейски“ поглед към романа.

Решение е намерено и то е именно в разделянето на творбата от нейния автор-Вазов; на Творбата от Автора като автономни

субекти. Ако Творбата в общи линии се е справила, изобразявайки относително „вярно“ външния колорит на епохата, който може да бъде интересен за чужденците в качеството си на някаква екзотика, отдалечена за тях не само в пространството, но и във времето, не само в географията (винаги атрактивния Ориент), но и *назад*, в историята, то Авторът/Вазов, носителят на идеологическото, философско-историческо метасъзнание за епохата, се е провалил. – Защо? Защото той присъства в романа не като романист/епик, а като поет/лирик. Вследствие на което не е успял да схване истината на Историята – „духът на епохата“ (който самият роман спонтанно е изразил в пластичните му презентации). Но още повече му се е изплъзнала едрата перспектива на Историята, която е изцяло в собствения му, морален/идеологически приоритет.

Така „външният“ възприемател, чужденецът, европейецът е допуснат само до сферите на Творбата, до външния „*couleur locale*“ на един вярно и сполучливо изобразен народен бит, на една външна етно-фактура, която тъкмо поради екзотизма, т. е. отдалечеността си е достъпна за „европейския“ поглед. Чужденецът може да се възхищава от външния колорит на епохата. Но категорично му е отказано правото да чете „Под игото“ именно като исторически, а още по-малко като национален (епопеен) роман. Да разбира *националния* смисъл на Епохата, чийто израз е прерогатив на автора-Вазов. Този смисъл, който съставлява дълбоката, истинската същност на „Под игото“ като *исторически* (национален, националноепопеен) роман, е достъпен само за „нас“, българите.

Дискредитирането на този смисъл, отмяната на пространните чуждестранни акламации, приложени към самостоятелното издание от 1894, е примордиалната кауза на двете критики. Особено ясно заявена е тя у Балджиев: именно големия успех на романа в чужбина, в Европа критикът зявява като основен мотив да се заеме с разобличаването му.

Както писателят си е позволил да изнесе пред скоби чуждестранните легитимации на романа си, по аналогичен начин Балджиев предпоставя тази фундаментална *causa* в първите страници на своята критика, очертавайки пределно широк рецептивен контекст, едновременно „европейски“ и модерен, само за да го отрече като неадекватен *по същество* за романа – „по същество“, това означава именно в качеството му на творба с националноепопейни, философскоисторически претенции. Такова разбиране не е от компетенциите на „чужденците“; тъкмо в своята дълбока „националност“ то е достъпно само *отвътре*, за „нас“; само „ние“ не можем да бъдем подведени от някакъв „външен“, етнографски колорит на епохата, само „ние“, обитаващите *отвътре*, сме в състояние да усетим фалша, с който романът представя

„характеристичните общественни проявления“, народните движения в мащаба на Епохата и на Историята. Преповерявайки се на най-видимото, чужденците-европейци съзрели в творбата израз на националния дух и затова без колебание я определили като „български епос“, без да допускат, че тя може да представя „едностранчиво“, невярно, фалшиво описание на предмета си, т. е. на Епохата и на изпълващото, съставляващото я *историческо Събитие*:

Втория момент, който ни подбужда, е въпросът относително националния дух в това съчинение. Този въпрос може да интересува само нас Българете, а не и Европейците.

Европейския печат не може и не е компетентен да се произнася върху нашите национални чувства и дух; защото само ние можем да знаем правдоподобни ли са, или не – в романът на г. Вазова. Чужденците без всякакво основание нарекоха този роман „български епос“, без да допущаха предположението, че произведението може да е едностранчиво описание... (с. 5)

6. Външният „европейски“ поглед за-себе-си

Но докато родните критици преднамерено и последователно четат „Под игото“ откъм Европа, през модерно-буржоазната представа за жанра, как изглежда романът в погледа на самата Европа по това време?

В най-пространния и най-авторитетен от „европейските“ отзиви, поместени начело в изданието от 1894 – предговорът на Едмънд Гос към английския превод, – романът ясно е определен като исторически и е пряко сравнен с тези на У. Скот. Ето точните думи в техния автентичен превод и отрография:

Под Игото е един исторически роман, писан не от някой старинар, измислен не от някой поет из неопределени и недостатъчни материали, случайно запазени от едно далечно минало, а от одного, който е живял и ратувал и страдал през сцените, които се е наел да описва. То прилича като да види човек Old Martality писан от Мортън, или да намери автобиографията на Айванхо.²⁸ То е историята, гледана през един силен телескоп, със средновекови лица, кръстосващи третия четвърт от нашето бледо деветнадесето столетие.²⁹

²⁸ Мортън и Айванхо са героите на двата Валтер Скотови романи: Old Martality и Айванхо (бел. ориг.).

²⁹ Ср. с мнението на Юго, любимият учител и образец на Вазов в разбирането на романовия жанр, за У. Скот: „За разлика от някои невежи романисти той не принуждава героите от отминали времена да се разкрасяват с нашите мазила и да се лустросват с нашите лакове, а напротив, чрез чудодейната си власт кара съвременния читател да се проникне [...] от тъй презириания днес дух на миналото...“ („За Уолтър Скот“). – Цит. по: В. ЮГО. *Избрани творби в*

Романтичният бекграунд на тази оценка е очевиден: „историческото“ е силно забулено, отместено към митологичното: модернонационалноисторическият контекст на XIX век е подменен с размитото безвремие на Средновековието, епохата на раннонационалните героични епопеи. Изваден от собствения си модерноисторически (*политически*) контекст, романът на Вазов по-скоро е вписан в един ред с епоси като „Песен за Ролан“, „Песен за моя Сид“, „Бесния Орландо“, крал-Артуровия и дори Осиановия цикъл. Британският критик няма никакъв жанров проблем с външно-биографичния факт, че авторът сам е свидетел на описваната епоха; напротив, тъкмо това обстоятелство инвестира специфична историчност в творбата – наивен поглед отвътре към епохата. Гос, подобно на Миларов, ала влагайки съвършено различен смисъл, мисли авторското присъствие в творбата през романтичката фигура на *поета*. Но това не е модерният национал-идеолог, философ на историята, а по-скоро наивният народен певец-аед – колективният глас, който звучи из дълбините на „народната душа“ извън строгия вектор на Историята. При което универсалният, културноисторически редукионизъм е наложен върху личния биографичен опит на писателя Вазов: изказано е предположението, че каквито и романи да напише оттук насетне, той никога повече не ще успее да се домогне до органичния наивитет на „тоя свой пръв хубав безгрижен въсторг“. (Предположението ще се окаже напълно вярно, а първото му – и най-отявлено – потвърждение ще бъде тъкмо прекият опит за продължение на романа в модуса на историята *per se* – „Нова земя“.)

Но персоналната биографична младост на автора не е само концентриран израз на колективната, органична младост – тя се явява проекция на една историко-генеалогическа младост в раждането на романовия жанр (в лицето на „Под игото“). Младост, която означава „безгрижност“ (извън терора на модерната История³⁰), наивност, свежест, а в определен смисъл – и предлитературност: не модерният, собствено *литературен* психологизъм е търсен в любовните сцени между Огнянов и Рада (както това правят българските критици), а наивната, стилизирана простота на ранноепически герои като Ланселот и Гуинефир, Тристан и Изолда или дори Хектор и Андромаха. Отбелязан е и героичният пейзаж, сред който се разгръща героичното действие – не като маркер на определена епоха, а като извънисторично лоно на народното живеене.

Романтическият външен поглед на Едмънд Гос (*остранен* в смисъла на Шкловски) вижда романа на Вазов по начин, невъзможен

осем тома, т. 1, София: Народна култура, 1988, с. 541 (прев. Р. Ташева).

³⁰ За който именно в „наш“, балкански контекст говори М. Елиаде в „Митът за вечното завръщане“ (София: ИК „Христо Ботев“, 1994, с. 174).

„отвътре“. Точно обратно на изходната теза на Балджиев, Гос предлага един „наивен“, а не модернолитературен подход. – Именно „отвътре“, застанали в „българското“, българските критици подхождат към романа ненаивно, еманципирано, стараят се да го четат „отвън“, през модерната литература на „нашето (т. е. „европейското“) бледо деветнадесето столетие“, през законите на жанра като „буржоазен епос“, институционализиран от автори като Балзак, Стендал, Юго, Толстой, Флобер, незабелязвайки неговата органична, собствено „българска“ наивност. Търсят в романа, наред с модерния писател психолог, и мета-фигурата на *модерния* философ на историята Вазов.

7. Завършеност на епохата: „тогава – сега“

Но да се върнем към основния въпрос. Тъкмо в отношението между фигурата на реалния, биографичен автор и вярното „предаване духът на епохата“, се поражда схващането на епохата като завършена или не (което в модуса на Историята определя романа като *собствено исторически* или *политически*).

В случая с „Под игото“ отношението изглежда съвсем просто и същевременно сложно, нееднозначно: „просто“, защото писателят е жив съвременник на епохата, наблюдател и дори сам участник във формиращите я събития (Г. Цанев); „нееднозначно“, защото тази близост е толкова непосредствена, че нейният образ е възникнал не в резултат на епическа дистанция, а точно обратното – на „лично съпреживяване“, по думите на Л. Липчева-Пранджева (впрочем същото, което Миларов приписва на *поета* Вазов). Именно това „лично“ присъствие, пребиваването на автора (в целия му диапазон между реалния, психо-биографичен автор Вазов и неговия структурно-функционален двойник/глас във вътрешното пространство-време на творбата) е основание да бъде отказан исторически статут на романа. (Подобни аргументи обаче, видяхме, не важат за *остранения* поглед, който чете творбата извън тясно „историческия“ ѝ контекст: за Е. Гос биографичното авторско присъствие в романа не е проблем той да бъде мислен като *исторически*, и то в един краен, почти самоанулиращ се смисъл на понятието.)

Но как е в действителност; как *самата творба* – именно чрез авторския мета-глас във вид на структурна функция – се самополага във вектора на историята?

Накратко, тя определено схваща предмета си като минало, а епохата – като завършена. В собственото си самосъзнание романът „Под игото“ прави разлика между миналото на сюжетните събития (като „тогава“, „някога“) и настоящето на самата творба в момента и в акта на писането ѝ („сега“, „днес“), което е времето на автора (*resp.* и на първите ѝ читатели, каквито са двамата критици; каквито в иде-

ален план продължаваме да сме и всички „ние“, днешните читатели). Във вътрешното дискурсивно пространство на романа отстоянието е част от авторския дискурс и то обозначава тъкмо историческата дистанция, *завършеността на епохата*, предмет на Творбата, от гледната точка на Автора. Демонстративно заявено е в една гранична (паратекстова) позиция още в самото заглавие на романа и в подзаглавието; но също така и на ред места „вътре“ в романовия разказ, в метадискурса на Автора. Ето един типичен пример:

Всички тия работи, които *сега* възбуждат усмивка, *тогава* се мислеха и вършеха от хора инак сериозни.³¹

Лесно би могло да се възрази, че изречението е от „есеистичната“ глава „Пиянство на един народ“, която, така да се каже, не е *собствено романова*, а специфичен жанрово-дискурсивен имплант в него пряко от името на автора-писател. Част от всеобхватната полидискурсивност на модерния роман, която го характеризира като уникален свръхжанр (Бахтин), побрал всички жанрови форми в себе си – наред с обективно-описателните (изобразителните), и онези, които ние по-горе причислихме към дискурсивния обхват на Автора: лириката, есеистиката, философията, и в частност философията на историята и на народно-националното битие в историята. Но реалната картина в дискурсивния спектър на романа е по-сложна, доколкото подобни дискурсивни импланти не се срещат само в двете „есеистични“ глави „Пиянство...“ и „Пробуждане“.

Преди всичко такава дистанция между сюжетното време и времето на разказа („тогава“ на романовото действие и „сега“ на пишещия автор), притъпена впоследствие, е генетичен белег на историческия роман, доколкото я намираме у Скот³², както и у всички първопроходци на жанра, непосредствено повлияни от него, като Дж. Фенимор Купър, Юго, Винъи, Мериме, Дюма, а впоследствие Балзак, сам начинаещ автор на исторически романи в маниера на Скот, ще пренесе похвата в съвременната тема на буржоазния роман, при което темпоралната дистанция се скъсява до пълното си стопяване. (Несъмнено по френска линия, чрез Юго, тази двутемпоралност попада в „Под игото“. Но за нас по-интересна – именно във „външен“, исторически, не в структурно-поетологичен план – е аналогията с Купър поради сходната сгъстеност на американ-

³¹ С. 293 от първото самост. изд. на романа, 1894; курс. мой, П. А.

³² Според формулата на Скот оптималната дистанция е около две поколения: миналото трябва да е достатъчно отделено от настоящето, но едновременно с това споменът за него да е жив; то трябва, по думите на Лукач, да се схваща като непосредствена предистория на настоящето (срв.: ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Л. Цит. съч., с. 70).

ското и на българското историческо време – две млади нации в периферията на „стара“ Европа/Франция: свръхсгъстеност, когато буквално в рамките на един човешки живот се сменят епохи. Подобна силно ускорена историзация придава друг „вътрешен обем“ на самия жанр. Инжектира историчност в творби като „Под игото“ или пенталогията на Купър, макар те да са само наполовина в миналото, а наполовина в настоящето, доколкото собствените им автори *биографично* са едновременно и в миналото „сега“ на сюжетното действие, което е вътрешният обем на творбата, и в собственото си авторско време, *resp.* в актуалното „сега“ на творческия акт.) – Но такова силно ускоряване на историческото време, размиващо границата между *собствено „историческо“* и *собствено „политическо“* във *вътрежанровия обхват на романа*, характеризира и европейския Деветнайсети век: динамична епоха, раздирана от революции – социални и национални, когато перспективата към миналото се променя с непозната до този момент скорост. А това намира израз във вид на *похват* и в романа – не само историческия, но и съвременния (не само „Парижката света Богородица“, но и „Клетниците“).

Именно като *похват* разграничението се състои в метадискурса на автора. Но това не е реалният, психо-биографично детерминиран автор-Вазов, където съвременните теоретици на историческия роман го идентифицират (и на това основание отказват правото на романа „Под игото“ да е исторически); това е Авторът като структурна фигура-функция в творбата, в качеството му на идеолог (или *поет/лирик*, според критическия жаргон на Миларов).

Но важно е тук да се изтъкне, че ясното разграничение, представата за сублимната завършеност на Епохата, на миналото в контраст с актуалното съвремие, не е само черта на романа „Под игото“, случайно попаднала в него по външен, литературен път, като литературна заемка от любими учители (Юго, Дюма). – Това е основна черта на цялостния националноидеологически (историкофилософски) „проект“, който Вазов активно и целенасочено строи през първото следосвобожденско десетилетие; модел, чийто висш синтез романът „Под игото“ се явява.

Преди всичко това е едрият патос, поводът на възникването, а и самият наслов на „Епопея на забравените“, първото заглавие от „проекта“. Но дълбока, рязка граница между епохите прокарват и голяма част от лирическите творби, писани паралелно през 80-те – *автентичният глас на поета Вазов*. Те настойчиво оперират с опозицията „тогава – сега“, която не е само календарна, а преди всичко ценностна *в един обърнат наопаки вид*: антитези от типа: „Тогаз бе друго, чудно време“ – „Ах, днес е тъмен час!“, които предлага Вазовата лирика от 1880-те. (Подробно на тази инверсия, едновременно аксиологическа и поетологическа, се спирам в цитираната студия „Българската палингенеза. Литература и Съединение“.)

И така, „историческият“ и дори национално-епопейният характер на епохата, предмет на романа, не подлежи на съмнение не само за съвременниците; тя е такава и в самосъзнанието на самия роман. Схваща се не само като напълно завършена в ретроперспективата на съвремението, но и като контрастно-противоположна нему. Диалогията с „Нова земя“ е чиста демонстрация на това: създадена от позицията на „втората“ епоха и на „политическото“, тя, макар и неволно, институционализира „първата“, предходната епоха като „историческа“. – Прави го обаче по отрицателен начин, именно с невъзможността си да го повтори, или по-скоро – повтаряйки „историческото“ като „политическо“. Това изместване на интенцията може да бъде окачествено и като „сериозна пародия“ (в смисъла на Цанко Младенов), но по-важно е, че изместването е от сферата на реалния психо-биографичен автор Вазов в сферата на самата Творба като автономна дискурсивна структура, от която идеологическият глас на Автора е част.

8. Фундаменталното обвинение, или как авторът Вазов не разбира собствената си творба

Стана дума за пародия; това е посоката, в което искаме да продължим.

Посоченият по-горе пример („Всички тия работи, които сега възбуждат усмивка, тогава се мислеха и вършеха от хора иначе сериозни“) е приведен и от Миларов (с. 47). Но ако аз тук съм подчертал думите „сега“ и „тогава“, подчертаните от Миларов са други – „усмивка“ и „сериозни“. С това той аргументира фундаменталната си критика към романа, и по-точно към автора Вазов като носител на нравствения план в творбата, какъвто е в качеството си на *поет*/лирик (т. е. не на *епик*, на романист в собствения смисъл на понятието). А именно, че стоейки в метадистанция спрямо Епохата и Събитието, не ги разбира; не разбира техния висок, героичен – *собствено исторически* – патос.

Като художник Вазов е изобразил сполучливо някои битови сцени и характери в романа, което разкрива „Под игото“ като исторически роман с локален колорит, с превес на битовия компонент (с. 50). Но *поетът* Вазов, т. е. в *собственото си* качество на носител на нравствената идея на творбата, не разбира собствената си творба в претенциите ѝ да е изразителка на *голямата Идея на Епохата, в едрия мащаб на Историята*.

Ако творбата има сполуки в изобразително, пластично отношение, като относително вярно отражение на външната, битова страна на епохата, то налице е пълен провал на Вазов в собственото му качество на *поет*, *герр.* идеолог, изразител на нравствения етос на Епохата в мащаба на Историята. Краен израз на този провал според Миларов е пълната липса на исторически оптимизъм, пред която е изправен читателят в края на романа, на вяра в историческото бъдеще на народа.

Малодушие, затъпление на патриотическото и сички други чувства, разложение на нравите, падение, катастрофа – сичко, сичко може да се навежда и рисува – но *идеята, вярата в бъдещето* трябва като божество да излезе в светлия си ореол неприкосновенна от сички катастрофи, или – цялото творение се распада в нищожество! (с. 52; курс. И. М.)

В заключителната XX гл. на студията си Миларов подробно аргументира фундаменталното си обвинение към Вазов в неразбиране, оклеветяване, опошляване на моралния патос на Епохата, на силата и енергията на народното битие в нея.

За Едмънд Гос носител на идеологическата кауза в творбата е наивният поет, слял се непротиворечиво с нея. При Миларов разделението е пълно и то е между ипостазите на Вазов наивния художник-изобразител и Вазов модерния поет-мислител. А това, с наши думи, означава – между Автора и Творбата, или по-скоро между техните емпирични проекции: писателят Вазов и романът „Под игото“: Вазов не разбира собствения си роман. Не го разбира именно като *исторически роман* в широката перспектива на национално-епопейното (каквто е той в прочита на Гос).

В резултат на това самият роман е характеризирани апоретично – като кротко, консервативно съчинение, въпреки че се опитва да разказва за революцията (с. 53).

9. Провалът на романа „Под игото“ като исторически. Дефицит на Героя

Тук стигаме до следващия реверс в осцилацията, който ни връща в началната позиция.

Провалът на автора като поет-идеолог, а оттам на романа „Под игото“ като исторически, във вътрешното пространство на творбата се проявява под формата на един основен разрыв – между Историята и Литературата. Този разрыв има своите изражения преди всичко по отношение на Героя и на Събитието. Жанроопределящи компоненти за историческия, и още повече за историко-епопейния роман, те са в дискурсивния обхват именно на автора-поет (идеолог, национал-философ, философ на историята).

Сюжетът на романа несъмнено е *исторически* – Априлското въстание. Сам по себе си той, признава Миларов, е „отлично избран“ (с. 13). – Но оттук насетне започва провалът на реализацията. Жалкото е, заявява критикът, че при този сюжет, при наличието на „такъв животрепещущ материал“, „авторът не се е въодушевил да ни напише един действителен епос, вместо роман. Възстанието, стихийното брожение на народните маси, зад които изпъкват гигантските фигури на Левски, Ботева – сичко това би дало отличен материал и велики исторически герои за един епос...“ (с.

13). Реалният материал на Историята (*историческата истина per se*) е похабен, като е преобразуван в собствено естетически (художествено-фикционален) план, или по-скоро – е пресъздаден/фалшифициран със средствата (с езика) на съвременния буржоазен роман. Наместо мощните, пълнокръвни, „живи“ фигури на Левски, Ботев, Бенковски и т. н., Вазов е избрал техни бледи *литературни* подобия. Именно поради литературния си характер те се явяват карикатури на историческите си прототипи, въпреки че – признава Миларов – авторът е направил тази замяна именно с оглед на „техниката“, т. е. на жанровата същност на *романа като такъв*: предпочел е фикционални герои и фикционални сцени, вместо „заети непосредствено от историята“ (с. 13).

И двете критики са пронизани от тази теза, от постоянно сравняване на Бойчо Огнянов с Левски или Бенковски – разбира се, неизменно в ущърб на първия.³³ Двамата автори са единомушни: Вазов щеше да направи по-добре, ако вместо да изпълня романа си със съчинени фигури, които напразно се опитва да препоръча като герои (в не-литературния, историческия смисъл на понятието), беше взел наготово *истински* герои от *самата* История, на които епохата е така щедра; имената на Левски, Бенковски, Ботев, Волон, Ангел Кънчев периодично се появяват.

Именно липсата на реални исторически фигури, герои в романа, двамата критици изтъкват като една от важните липси. Изходна тук е тъкмо жанровата презумпция: „Под игото“ като *исторически* роман. (Странно е, че при това обвинение, умишлено или не, незабелязани остават двете действително исторически фигури, които се появяват, макар и епизодично в романа – Каблешков и Тосун бей. Още по-странно е, че повече внимание е отделено на втория, но само за да се изкаже съжаление, че писателят не му е отделил по-голямо място в чисто *политически* план – като олицетворение на турската жестокост. А оттам – и като трагически фактор в романовата идея, който едновременно уравновесява светлия патос на идеята за свобода и е необходимият израз, персонификация на трагизма в Историята.)

Но претенциите са на първо място към протагониста Огнянов, който е романов (литературен) герой, без да е *исторически* герой – „исторически“ не само в прекия „външен“ смисъл на Историята, каквито са Левски, Бенковски и т. н., но и във вътрешното художествено пространство на самия роман. Когато Балджиев адресира борбата и пропадането на идеалите като главната идея на романа (с. 11), това е идея на

³³ Никак не е случайно съвпадането с високия критически глас на епохата – „карикуатура на действителния херой Левски“ нарича романовия герой Бойчо Огнянов и П. П. Славейков в свой отзив за втория роман на Вазов – „страхопъзлю, който вечно бяга и нищо друго не върши“ („Един стар херой“, 1896).

равнището на Историята, на Епохата. Тя обаче е твърде голяма лъжица за романа, той не разполага с капацитет да я реализира в собствения си (романов) план: липсват му герои, които да я реализират – те са слаби, литературни „автомати“ (с. 11); герои, които не са на равнището на самата идея, не са на равнището на Историята – от ранга на „нейните“ герои: Левски, Ботев, Бенковски, Волов, Ангел Кънчев...

10. Дефицит на Събитието: Оборище

В корективната си критика Балджиев стига до списък от липси, които са от собствено жанрово естество. Сред тях, наред с историческите фигури, деятели на Април, е и Оборище: „пропуснат е и най-важния, най-сублимния момент от *онази епоха*: именно онова величаво историческо събитие, което стана през нощта на 16-ий Априлий 1876 година в Оборище“ (с. 50). И малко по-нататък: „Да се пише върху сюжет от *онази епоха*, и да се ненатъкне човек на Бенковски и Волова, на Оборището...“ и т. н., а вместо това „да ни се рисуват картини по пребиванието на Огнянова във Веригово и в колибата на Калчо Букчето, а да не ни се казва нищо по пребиванието му в Оборище...“ и т. н. (с. 50).

Преди всичко отново да отбележим тук двукратната употреба на показателното местоимение (подчертано от нас). Освен че сигнализира представата за приключеност на епохата, предмет на романа, то предявява и морални, националноидеологически претенции към романа в разрива между реалната, сублимната История („тогава“) и опита за нейното литературно/романово възпроизвеждане („днес“): опит, който не просто е неуспешен – той е *неволно пародиен* (сноп вертикални дистанции, успоредни, макар и от различен ред: Бойчо Огнянов и Калчо Букчето vs. Бенковски и Волова, Веригово vs. Оборище).

Литературата сама по себе си е видяна като неволна (и затова „серозна“) пародия на Историята, на историческата истина.

Но тази критика, в заключение, ни разкрива и нещо повече. Зад нагласата за четене на „Под игото“ като неуспешен исторически роман прозират допълнителни вътрежанрови – или quasi-жанрови – претенции, насочени срещу всяка литературност (фикционалност) за сметка на една „гола“ историческа реалност/истина. На самия исторически факт, нефалшифициран от „поетическото“ авторово съзнание.

11. Истинският исторически роман: „Записки по българските въстания“ vs. „Под игото“

Оттук следващата крачка е саморазбираща се.

Това, което по един скрит начин прави критикът, е – постулиране на „Записки по българските въстания“ като истинският, идеалният исторически роман на епохата. Като положителният, успешен алтернатив на „Под игото“.

Аберацията, разбира се, е несъзнавана, неподозирана. Все още е твърде рано, за да се разпознае художественият дискурс, „художеството“ под маската на историческата истина – Романът *вътре* в Историята.

Така в претенциите си към романа „Под игото“ като исторически роман, констатирайки пълния му провал като такъв, корективната критика на двамата автори скрито, неволно, несъзнавано, по отрицателен начин, очертава контурите на идеалния contra-пример за успешен исторически роман и това са „Записки по българските въстания“ – далеч преди те да бъдат разпознати като литература. Когато книгата на свидетеля-деятел все още стои здраво в полето на Историята, в дискурсивния модус на историографското „истинно“ свидетелство, като суров, т. е. *собствено исторически* ресурс, от който литературата може безнаказано да черпи за своите вторични, по-висши цели. (Тъкмо това впрочем прави „Под игото“ в самосъзнанието си на роман, и то именно на *исторически* роман-епопея. Не много по-късно същото ще прави и друга творба с такива претенции – „Кървава песен“.³⁴)

Тази подмяна ни изправя пред парадокс от фройд-лаканиански тип: *на художествената (романова) фикция ѝ се вменява хоризонта на максимална (историческа) истина, т. е. – на сливане с Историята в един максимален, идеален план. Но в идеалния момент на такова сливане хоризонтът изчезва: целта се оказва не постигната, а изгубена.*

Иначе казано, историчността в историческия роман е разпознаваема само като липса, като „обект на желание“. Като стремеж към реалност, но не като *самата* реалност.

Реално възможна е само като фикция, литература, художество, което копнее по истината на Историята. Но ако е наистина реализирана (та макар и относително, както е в „Записки по българските въстания“), тя е нежелана и вследствие на това остава незабелязана.

Литературата се стреми към истината на Историята, но може *реално* да я постига само доколкото не я постига, доколкото не напуска собствените си граници на литература. Апория, конститутивна за жанра на историческия роман.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, П. Българската палингенеза. Литература и Съединение. – *Литературна мисъл*, XLVII, 2003, кн. 1-2, с. 5–45.

АНТОВ, П. Човекът, който най-напред пишеше като Радичков, докато се появи Радичков и започна да пише като себе си, или за някои късни синтези на магическия реализъм в българската литература. – В: *Магическият реализъм*. Со-

³⁴ Сръ.: КЪОРЧЕВ, Д. Захари Стоянов, Иван Вазов, Пенчо Славейков. – В: *Избр. съч.* Т. I. Литературно-философски фрагменти. София: Държавна печатница, 1933, с. 231.

фия: ИЦ „Боян Пенев“, 2019, с. 169–183. (Също и в: *LiterNet*, 04.07.2019, № 7 (236): https://litenet.bg/publish11/p_antov/georgi-uzunski.htm [прегл. 13.03.2022].)

БАЛДЖИЕВ, д-р В. *Критика на романа „Под игото“*. София: Централна печатница на П. Калъчев и С-ие, 1896.

ВАСИЛЕВ, Й., С. ГЕОРГИЕВА. Труд. – В: *Периодика и литература*. Т. 1. 1877–1892. София: Изд. на Българската академия на науките, 1985, с. 367–399.

ЕЛИАДЕ, М. *Митът за вечното завръщане. Архетипи и повторение*. Прев. Л. Денкова, Г. Вълчинова. София: Христо Ботев, 1994.

ЖЕЧЕВ, Т. *Българският роман след Девети септември*. София: Наука и изкуство, 1980.

ИГОВ, С. *Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура*. София: Изд. на БАН, 1992.

КУНДЕРА, М. *Завесата*. Прев. Р. Ташева. София: Колибри, 2014.

КЪОРЧЕВ, Д. Захари Стоянов, Иван Вазов, Пенчо Славейков. – В: Д. КЪОРЧЕВ. *Избрани съчинения. Т. I. Литературно-философски фрагменти*. София: Държавна печатница, 1933, с. 121–248.

ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Л. Историческият роман – жанрова същност и граници. – *Литературна мисъл*, XXXVI, 1992, кн. 1-2, с. 57–79.

МИЛАРОВ, И. *Иван Вазов като романист. Критическа студия*. София: Печатница на Т. Пеев, 1896.

НИЧЕВ, Б. *Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза*. София: Български писател, 1981.

ПЕНЧЕВ, Г. *Българският исторически роман (писатели, произведения, проблеми)*. Първа част. София: Български писател, 2006.

Речник на българската литература. Т. 2. София: Изд. на Българската академия на науките, 1977.

ЦАНЕВ, Г. *Историческият роман в българската литература*. София: Български писател, 1976.

ЦАНЕВ, Г. *Страници от миналото*. София: Български писател, 1983.

ЦАНКОВ, Г., Л. СТАМАТОВ. Мисъл. – В: *Периодика и литература*. Т. 1. 1877–1892. София: Изд. на Българската академия на науките, 1985, с. 708–814.

REFERENCES

ANTOV, P. Balgarskata palingeneza. Literatura i Saedinenie. [Bulgarian palingenesis. Literature and Union.] In: *Literaturna misal* [Sofia], 2003, Vol. 47, Iss. 1-2, pp. 5–45.

ANTOV, P. Chovekat, koyto nay-napred pisheshe kato Radickov, dokato se poyavi Radickov i zaposna da pishe kato sebe si, ili za nyakoi kasni sintezi na magich-eskiya realizam v balgarskata literatura. [The man who first wrote like Radichkov, until Radichkov appeared and began to write like himself, or about some late syntheses of magical realism in Bulgarian literature.] In: P. ANTOV (ed.). *Magicheskiyat realizam*. [The *Magical realism*.] Sofia: Publishing Center “Boyan Penev”, 2019, pp. 169–183.

ELIADE, M. & L. DENKOVA, G. VALCHINOVA (trans.). *Mitat za vechnoto zavrashatane*. [*The myth of eternal return*.] Sofia: Hristo Botrv [publ.], 1994.

IGOV, S. *Ivo Andrich. Tvorcheskorazvitie i hudizhestvena structura*. [*Ivo Andrić. Creative development and artistic structure*.] Sofia: Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences 1992.

KUNDERA, M. & R. TASHEVA (trans.). *Zavesata*. [*The Curtain*.] Sofia: Colibri [publ.], 2014.

LIPCHEVA-PRANDZHEVA, L. Istoticheskiyat roman – zhanrova sashtnost i granitsi. [The historical novel – genre essence and boundaries.] In: *Literaturna misal* [Sofia], 1992, Vol. 36, Iss. 1-2, pp. 57–79.

NICHEV, B. *Savremenniyat balgarski roman. Kam istoriya i teoriya na epichnoto v savremenata balgarska hudozhestvena proza*. [*The contemporary Bulgarian novel. Towards the history and theory of the epic in contemporary Bulgarian fiction*.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1981.

PENCHEV, G. *Balgarskiyat istoricheski roman (pisateli, proizvedeniya, problemi)*. [*The Bulgarian historical novel (writers, works, problems)*.] First part. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 2006.

TSANEV, G. *Istoticheskiyat roman v balgarskata literature*. [*The historical novel in Bulgarian literature*.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1976.

ZHECHEV, T. *Balgarskiyat roman sled Deveti septemvri*. [*The Bulgarian novel after September 9th*.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1980.

UNDER THE YOKE AS A HISTORICAL NOVEL?

Abstract: The study, in the first place, summarizes some of the main features of the genre of historical novel, with a special emphasis on its connection to the national epic novel. But this is not an ultimate goal, it is set in view of the discussion of *Under the Yoke* (1889/1894), the Bulgarian national epic novel – whether and to what extent it is a historical novel? – In its second, more important part, the research focuses on the synchronous reception of the novel through an analysis of two detailed critical studies, appeared simultaneously in 1896, presenting the eyes of the “young” around the “Misal/Thought” magazine. The problem of whether the essence of the “nationality per se”, the “spirit” of national history and “destiny” can be understood “from outside”, by the foreign reader, the European man, is at the center of the discussion. The structural reflections of the opposition between Literature and History in the form of the correlation Work–Author are also studied. Namely, how the figure of the author Vazov is divided into an *artist* who dissolves into the Work (in the role of a “naïve” everyday life descriptor of the era) and a *poet*, bearer of its philosophical-historical meta-consciousness. It is the second of them that is to blame for the failure of *Under the Yoke* as a historical novel (of national-epic type): the author-Vazov did not understand the broad “spirit” of the Age and History: he has humiliated, parodied History by “translating” it into the language of literary fiction/lie: Literature seen as an involuntary (and therefore “serious”) parody of historical truth.

On this basis, the study formulates a genre aporia (double bind), referring to another great work from/about the same era – *Notes on the Bulgarian Uprisings*: historicity in the historical novel is possible only as an “object of desire”.

Keywords: historical / national epic novel, *Under the Yoke*, Vazov, Edmund Gosse, artist vs. poet, historical truth vs. fiction/lie, *Notes on the Bulgarian Uprisings*

Plamen Antov, Prof., DSc

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

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

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

Иван Русков, проф. д. н.

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

РАЗКАЗ И РАЗКАЗВАЧ В ЗАПИСКИТЕ НА ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ

Резюме. Статията изяснява понятието за разказ, разказвач, мемоари, разказ на очевидец и голямо събитие в българската история според книгата „Записки по българските въстания“ на Захарий Стоянов.

Ключови думи: разказ, разказвач, разказ на очевидец, история, мемоари

Читателят и четенето, пишещият и писането, разказът и разказването са средишна топка в мета/поетиката на Записките, проблематизираща житейската граматика на социалните групи на епохата и нейната способност да повтаря синтаксиса на съществуването или да включи в него небивали слова, персонажи, проекти за свят. Писането на Захарий Стоянов се основава на способността му да заяви и отстоява своя оценъчна позиция, разкриваща какво, за кого, как, в какви времена и обстоятелства пише, без да се съобразява с конвенционални рамки и конформистки фрази.¹ В началото на текста си заявява, че целта на писането му не е да сбъдва читателски очаквания (с. 12), а да покаже как сбъдваме свободата си; в края призовава читателите си да застанат заедно с него на колене пред пепелищата на Батак.² Сбъднат е разказът за сбъдването ни, а началото, средата и края на този разказ гради ос на причинността, в която първото и последното, главното и второстепенното непрестанно се преоткриват и губят в играта на видимости и привидимости на водоразделното време.

Тази игра кореспондира и с поетологичния въпрос за жанра на Записките, които са определяни като разностранно единство от фактологични, тематични, разказвачески, стилкови и времеви измерения,

¹ В тази връзка се откроява последователността от три абзаца в предговора, първият от които започва в края на с. 11. Вж. СТОЯНОВ, З. *Записки по българските въстания. (Разказ на очевидци). 1870–1876. Том I.* Варна: LiterNet, 2020, с. 11–13. Казаното в тези три абзаца е обстойно доразвито в редовете до края на предговора (с. 14–18) и е неотделимо от по-общите му и принципни позиции на автора към чужденците и невзелите участие в освободителното движение богаташи и учени.

² СТОЯНОВ, З. Цит. съч. Т. III, с. 199–201.

неподлежащо на строга архитектурална класификация.³ Ето защо, след като откроява някои жанрови проявености в Записките и непомерни за Захарий-Стояновия текст прочити на историци и литературоведи⁴, Никола Георгиев е склонен да ги нарече просто „записки“, но избира да излезе от тавтологичния кръг (*Записките* са записки) чрез втората съставка от заглавието на книгата – на въпроса какъв е жанрът на Записките, „отговорът вероятно ще бъде: разказ на очевидец“⁵.

В отпечатаните приживе на автора том първи и втори е изписано „разказ на очевидци“. Щом остава непроменено в том втори, изписаното от автора под/заглавие не е случайност или грешка. Като пропусна как се изписва и/или и тълкува обозначението „разказ на очевидци“ в съществуващата литература за Записките, ще предложи четири-пет взаимосвързани значения: а) разказът е синтез от разказите на онези, които са видели нещата, за които говорят; б) разказът борави с разказите на лицата, видели нещата, за които говорят. В случая „говорят“ съозначава устното и писменото раз/казване в документ, писмо, вестник и пр., като предполага вписан или експлициран очевидец⁶. По-строго

³ Вж. ГЕОРГИЕВ, Н. Как разказва Захари Стоянов в „Записки по българските въстания“. – В: *Захари Стоянов. Нови изследвания и материали*. София: Български писател, 1980, с. 16–77.

⁴ „...мечешка услуга прави нашето литературознание на Записките, когато приучва читателя да търси в тях „белетристично разгръщане на образи и характери“, защото такова нещо в тях той няма да намери“; „дългите, понякога измъчени разсъждения защо и до каква степен Записките са художествена творба“, отнемат сили за доказване на „предвзета и недоказуема теза“; с антилитературността си Записките по свой начин участват в развоя на художествената литература. – ГЕОРГИЕВ, Н. Цит. съч., с. 67; 71; 72–73.

⁵ Пак там, с. 77.

⁶ Благодаря на колегите, които при представянето на доклада ми на конференцията „Романът на историята“ (ноември 2020) ми задаваха въпроси за ролите и същността на очевидеца и/или свидетеля в *Записките*. Известно е, че етимологията на думата *свидетел* е свързана с виждането и знанието, че в определени култури и институции тя е и термин, като се регламентират условията за това кой и кога може да бъде свидетел (с цялата подвъпросност на думите му). Тук най-общо ще кажа, че *очевидец* и *свидетел* функционират като синоними в автотекста *Захарий Стоянов*. Поначало в част от текстовете си той е (*може да е*) и герой участник, съответно – да е и очевидец/свидетел, и защитник („адвокат“) на някого или на дадена кауза, и обвинител („прокурор“). Този очевидец/свидетел-адвокат-прокурор е (*може да е*) и *съдия*, независимо кога, в кой свой текст и с каква реторика оповестява, че *съдия е историята*. Бих могъл да предложа редица примери не само от *Записките* или от биографиите му, но и от статиите и брошурите на Захарий Стоянов. За един ракурс от този тип негово писане, пречупен през настъпилото влошаване на взаимоотношенията им, плод на частни, на идеологически и политиче-

погледнато, би трябвало да уточняваме във всеки конкретен случай дали свидетел/и и деятел/и съвпадат, или са различни лица. Би трябвало да определяме колко са свидетелите и доколко може да се разчита на думите им. Нищо обаче не гарантира, че казаното от двама или повече души е по-правомерно от думите на един. А и кого друго да питаме примерно за това какво и как е станало в Парцала, за да разберем дали наистина Каблешков „разказва различни масали и фантастически приключения, с възточно съдържание“⁷, тоест праща слушателите си в Ловченския затвор за зелен хайвер? Няма кого, въпреки че масалите би следвало да са разказвани пред мнозина очевидци. Въз основа на редовете от тритомника като цяло бих могъл да кажа, че в изреча „разказ на очевидци“ е вписано и трето значение: в) разказаното е потвърдено или би могло да бъде потвърдено не само от едно лице. Всеки път, когато е имало и други хора, видели това, за което някой разказва, разказът (действително или потенциално) се мисли като разказ на очевидци. Вариант към този пункт е изрично търсеният конкретен очевидец, какъвто е например случаят с намирането на дядо Вълчо и Стефо Далматинеца след Освобождението, за да потвърдят разказаното за мостчето и убийството на Бенковски (т. II, с. 195–203; с. 216–217). Нов вариант е признанието, че дадена част от разказа не може да бъде потвърдена от друго.⁸ В Записките има редове, изразяващи стремежа за набавяне на повече очевидци, освен това се изказва съжаление за ненаписаните лични възпоминания от български общественици (т. I, с. 14–15), но се сочат и спекулации с роли и данни (с. 11, 14, 17). Четвъртото значение: г) с изреча „разказ на очевидци“ Захарий Стоянов акцентира върху чутите, оповестени от него и съхранени по този начин разкази. В заглавието на книгата се казва „разказ“, но в разгръщането на сюжета ѝ тече взаимоприливът на разказ и разкази: от котленските овчари до обитателите на затворите срещахме лица, които ребром *разправят, разказват, обаждат, добавят, прибавят, по/шепват, по/шуват, шушукат, обещаваат, признават, забравят да кажат, дето му е мястото, лъжат, въобразяват си* и пр. Важен интертекстуален оператор в Записките са разказите за и от книгите, които се четат и прераз-

ски причини, пише Стоян Заимов в своите „етюди“. Но тук няма да навлизам в полето на маркираната в тази бележка проблемност. Затова и не се фокусирам върху въпроса за какво Захарий Стоянов би искал *да свидетелстват* написаните от него редове.

⁷ СТОЯНОВ, З. Цит. съч. Т. III, с. 65.

⁸ „До Троян, или по-добре до троянските колиби, има само 6 часа разстояние от нашето дърво, следователно ние ще да бъдем сами до това място, а после вече са събираме с други хора и разказът ни пак приема обектовна форма. Прочее, две минути още търпение, обещавам са, че ще да бъда кратък.“ Вж. СТОЯНОВ, З. Цит. съч. Т. II, с. 204.

казват (т. I, с. 21, с. 35). И тези книги и разкази са съхранени, въпреки че са подложени на язвителни изобличения.

В четвъртото значение се съдържа и идеята, изведена в предговора на том първи, удържана и на десетки места в следващите страници от тома и томовете: разказът на очевидците се изправя срещу разказите и деянията на следосвобожденското време, което подценява или забравя представеното в Записките същинско време и главни събития. С разказа на очевидците се твори разказът, който ще свидетелства и след смъртта им, като огласява истината за същинското време, лица и събития.

Пето значение, което се подразбира и е неразривно свързано с останалите, но е добре да се открие и отделно: д) как разказът на очевидците не просто е свързан с проблемността за паметта, забравата, паметното, незабравимото, а с въпроса за това как е експлицирана тази проблемност от Захарий Стоянов. Ще спомена, че само буквално изписаните вариации на „(не) помня“ в тритомника са не по-малко от 96 (по томове съответно: 32, 37, 27). Още повече са вариациите на „(не) забравям“. Така разказът и писането се пре/осъзнават като действие и биване във и срещу битието на забравата и невъзвратимостта на миналото. Знак за това е непрестанното признание за помнено и забравено, за невъзможност да се каже точно какво, с кого и как е станало,⁹ но знак е и отказът да се каже нещо незабравено, което е реторически акт за внушение¹⁰.

Претендирането в ред пунктове на Записките е пределно амбициозно, дръзко, дразнещо и неслучайно попада в арената на хулите, подигравките и оспорването. Ако разказът е синтез на разкази (по буква „а“), освобождава ли се синтезът от съмнение за манипулативно включване на правомерното в хода на по-цялостното изложение? По

⁹ „Доколкото можа да си припомня сега, останало ми е в паметта, че пет-шест души от другарите ни, които вървяха наоколо ми, клюмнаха на земята, пригънати на два ката, като откосен клас на нивата! Няколко глухи изпъшквания „ох, майчице!“ и нищо повече. Аз не съм в състояние да разкажа на читателите ни числото на потерята, ни историята на тяхното появяване тука на това място, ни пак числото и имената на падналите от нашата дружина момчета. Нека немилостивата мъгла отговаря за сичко това“ (II, 137). „Отец Кирил каза, че бил родом от Сопот, от фамилията Кйор Иванови или Кара Иванови – не можа да помня добре. Както той, така и Стефо далматиницът разказаха своя живот доволно напространно; но кой да помне оттогава – цели години са са изминали“ (II, 182).

¹⁰ „Зная нещо по-лошаво за тоя род високи и учени хора, помня стотина фактове за техните дела и поведение, било при турците или сега, но ако задълбоча, ако туря тие фактове на върволица, ще да накарам мнозина с милосливи и благородни сърдца да си прехапят езикът“ (I, 10).

същия начин стои въпросът и тогава, когато се каже, че разказът борави с гледните точки на очевидците (буква „б“). Как борави? С какви цели? Неизбежно опираме до агоналността в следосвобожденското капитализиране на ценностите и изграждането на разкази и образи за миналото и епонимите на България. А пословичната хрисимост на Захарий Стоянов, дворянският му произход и елитарното му образование са изворът на почитанието към него и след смъртта му – до ден днешен.

Той пише за водоразделно време, за трансгресивни събития в историята ни. По тази причина, каквото и както и да напише, неизбежно остават пролуки, отключващи питання. Тези пролуки са десетки, но една от тях няма как да бъде затворена, защото е в прореза между буквата и духа на написаното, между буквалното и реторическото измерение. Тя засяга и повествователната структура. Ако сюжетът, представен в тома или в тритомника, е цялост, организирана и чрез цялостен разказ в нея, но несводим до него, това цялостно разказване, наречено *разказ на очевидци* поне в том първи и в том втори, представлява ли разказ на очевидци и тогава, когато мислим не само за тритомника, но и за кой да е том, глава или разказ в нея? Буквалният отговор е ясен: не.

Изразът *разказ на очевидци* борави с обозначението *разказ* подразбиращо се. И все така подразбиращо се ние го разбираме. Затова и без караници в прочита си знаем, че не става дума за жанра разказ – къс, дълъг, с една или повече случки. А какво тогава е *разказ* в Записките? Кое е това неделимо по-нататък разказване, което е най-малкият за случая разказ, нещото, правещо синтеза или позволяващо да се борави с него, за да се създаде разказът на очевидците в Записките? Въпросът за микроединицата е скачен с въпроса дали това „най-малко“ наративно звено, което е разказ, също се явява разказ на очевидци. С оглед емпирията в Записките отговорът е очакван: налице са ред примери и с един, и с повече очевидци. Но ако се изведе през *патоса* на Записките, твърдението ще бъде друго: всяка отсечка от пистата, по която тичат Ахил и костенурката и за която някой разказва, за да ни каже кой кого е (не е) успял да настигне, е разказ на очевидци.

Стана дума, че и когато липсва друг очевидец, разказът тематизира стремежа към обхватност и обективност: той би искал да предложи разказ на очевидци заради потенциалната възможност да бъде обвинен, ако изкривява истината. Това личи и в маркерите за субекта на говоренето: аз се за/явява като единично лице; за/явява се и с конвенционалното „ние“, оперативно-реторическия заместител на Аза, но и с „ние“, обединяващо го с читателите. Често „ние“ се отнася до конкретни или потенциални лица и групи, които са (могат да са) сънародници, съмишленици, участници в събитията, разказвачи. Но щом стане въпрос за отговорност и отстояване на ценности, свързани с въстани-

ята, Азът е монологичен, ясен, безпрекословен в позицията си. Такива са и най-първите думи в Записките.

Оформени в обширен абзац, с първото изречение те изтъкват, че всеки народ има своето минало, което старателно се изучава от потомството, а с второто поставят въпроса „кое събитие би трябало да държи първо място“ при евентуално писане на историята на българите от падането им под турско владичество до Освобождението. Питат кое е главното, водещото, определящото събитие. Отговорът не подлежи на съмнение: това са въстанията и най-вече Априлското въстание от 1876; въстанието е автономно българско дело. Чрез конвенционален оператор за условност („Ако човек се завземе да пише...“) се задава принципът, а изразите „според нас“ и „доколкото ни е известно“ ненаатрапчиво сочат човека, който ще пише. Претенцията е приглушена, тъй че читателят, който е извън кръга на котленските боляри, едва ли е долавял вписаната евангелическа сцена. А в откритостта на писмото вметнатият израз „Разбира ся“ кани читателя за съмишленик срещу злонамереното изкривяване на истината от онези, които поставят „булото на мрака“ пред българските драгоценности. Вписан остава и въпросът „що е истина“, но тя се постановява с акцента „напротив“: „днешната наша свобода има безбройно число мъченици – херои, българи, наши братия“ (т. I, с. 7). След това (с. 8) се явява общностното Ние, включващо и субекта, посочващ героите, народна гордост, и приверждащ имената на част от тях.

Вторият по реда на появата му в Записките абзац извежда Аза, който отново категорично определя и защитава водещото място на въстанията в историята ни. След това Азът преминава в Ние (буквално или изразено с глаголната флексия), сравнява Наполеон с Левски и Бенковски, цитира Кромвел. С третия абзац се отключва серия от абзаци, в които Азът ясно обобщава-заявява, че „нашите възстания заслужават да се опишат и изучат“ с всичките им по-известни херои и воден от тази цел, той е поставил началото („са завзех, за да направя начало“, с. 9).

Ето човека, който трябва да пише, и аз съм човекът, който писа, са станали едно цяло. Затова този аз вече говори за себе си като пишещ, за стратегията си на писане, за героите си, езика си и пр. С написаното е казал кои събития трябва да са на първо място в историята ни и е показал защо трябва да са, отчитайки и слабостите им. Въпреки тях нямаме „друго по-славно минало, което да ни характеризира като народ“ (с. 8). Старал се е да го представи точно и вярно *в границите на действителността* (с. 9). После изтъква кога обикновено се публикуват *записки или лични възпоминания*, обяснява защо не се съгласява с това правило, като едно от съображенията му горе-долу казва, че ако греша или е пристрастен, стотина и повече лица, споменати в книгата му, ще го изобличат подобаващо (с. 14).

Така разказът на очевидци от подзаглавието може да бъде представен във вида: *Разказ на очевидци, точен и верен в границите на действителността*.

А ако включим и заглавието (*Записки по...*), тогава ще се окаже, че в гледната точка на пишещия Записките са Разказ, Разказът е Лични възпоминания [Мемоари].

Записки, Разказ на очевидци и Лични възпоминания са три названия на един и същи стремеж: да се покаже славното минало, Главното събитие в българската история от даден период. Да се създаде създаващият разказ.

Създаването на създаващия разказ в Записките е многопластово.

Според предговора това е разказът за славното българско минало.

Според първите страници в том първи обаче създаващият разказ е библейският: разказът на/за Бащата (Бога) постепенно е снет в разказа на/за Бащата/бащата (стари и нови войводи, бащицата и ангел хранител дядо Вълю). Разказът на/за Майката (Богородица) и Сина е снет в разказа на/за Майката/майката (Баба Тонка) и Сина/синовете (й).

Разказът на и за Бащата и бащите е изместен радикално от разказа на и за синовете. Бащата и бащите, които преутвърждат съществуващото, в това число и старите войводи с техните великоречиви разкази, са отхвърлени.

Разказът на и за синовете се нуждае от разказа на и за Сина, снема го. Така се създава Главното събитие и Разказът за главното събитие – Главният разказ.

Иронико-саркастичните съизмервания с разказите за Блажена Теодора, Мария Египтянка и пр. светии утвърждават Главното събитие като изключително според мярата за святост и мъченичество в Записките.

Записките са непрекъснат с вариациите си разказ за това как се прави разказ.

Правенето включва и сблъсък на разказите. Според края на книгата, страниците за Батак, които повтарят драматични моменти от разказа за въстанието в Панагюрище и други места, всички разкази – своите и чуждите, на синовете и бащите – се сблъскват и взаимоотношават, загубват смисъла си и възможността си да съхранят създадената (и от тях) действителност. Отсъства Логосът на създанието („Нямало нито Христос, нито Мохамед да са обади, да добавят на помощ [...]“ – т. III, с. 221). Смъртта на разказите се оказва раждане на разказ за това, че разказите умират и се раждат в един и същи момент. Разказът е феникс. Затова, когато се казва, че „Батак станал прибежище на грабливите кучета и грабливите птици“ (т. III, с. 228), пишещият не поставя точка за край на разказа. Нито точка, нито спогодба за това как, за какво, докъде да се разкаже е възможна, когато разрушението и

създанието са неизбежни и едносъщни измерения на главното.

Създаването на разказа за Главното събитие е създаване на създаващия (ни) разказ в амбивалентния смисъл на създаването и диалектиката на себепознанието: то е и само/унищожение, и само/преодоляване, и само/преобразяване. Това е цената или дарът на само/създаването. Затова както разказът, така и цената или дарът на разказа са постоянно оспорвани от всевъзможни гледни точки.

Няма точка, разкриваща точно и вярно границите на действителността, гарантираща безпристрастие на разказвач и пишещ. Затова забелязваме едно или друго противоречие в нефилософския и ненаучния текст, наречен „Записки по българските въстания“, в който пишещият настоява, че святата истина му е знамето, настоява, че не се ръководи от никакви авторитети, а в същото време цитира авторитети и не крие пристрастието си.

(1) Ако Кондорсе говори, че безпристрастна история на един народ може да напише само незаинтересования чужденец, то тая истина може да се приспособи най-добре на нашите разказвачи, които не само че са били заинтересувани, не само че страдат от патриотически тенденции, но са изяли още и по стотина тояги за своите постъпки и убеждения. (2) Възможно ли е от подобни хора да искаме хладнокръвие? (3) Освен това недейте забравя, драгий читателю, времето и обстоятелствата (1881–1883 г.), в които е писана настоящата книга. (4) Най-много наруших аз сякакви благоприличия и правила, когато описвам делата на гнусният предател; а като дойда в Батак, Перушица и пр., когато ви введа в окървавените храмове на тие две исторически селца, там не искайте вече от разказвачът никаква сметка. (5) Думите: поганиц, варварин, звер, кръвопиец и пр., които не звънтят твърде благоприятно и на моето ухо, неволно са изтърваха изпод перото ми. (6) Впрочем, надявам са, че ще да получа прошка за тая грубост, защото множество обстоятелства има да ма извинят. (Том I, с. 12)

Пасажът показва различаването на *разказвачи* от *разказвач* номинативно в (1) и (6), но едносъщиято между тях и *пишещия* по оста на обективно – субективното в думите им: (1) – (4). Пишещият аз чрез цитиране на авторитет и с реторически похвати – (2), (3), (6), свързва въпроса за обективното писане на история с неизбежната в дадени случаи тенденциозност на разказвачите и на пишещия. В такива случаи патосът е главният субект на писане-говеренето. Патосът е мярката за искреност и правдивост на словото, показващо проявите на мерзкото и ужасното в действителността и изразяващо нечие отношение към тях.

Като чете предговора на появилия се през 1884 г. том I, тогавашият читател не е могъл да знае дали авторът е пряк участник в кръвополитните събития (4). Не е могъл да знае, че тези събития, разка-

зът за които е направен по устни и писмени сведения на други лица, ще бъдат поместени в края на том III (1892 г.), публикуван след смъртта на автора.

Но читателят е предупреден за особеностите на изказа в книгата и е склоняван да го приеме. Казва му се, че ако Кондорсе е прав, тогава, щом българи пишат за българската история, не би могло да има обективна история. За обективност от онези, които са познали истината за нещата с помощта на тояга, е поначало излишно да се пита. Написаното понякога е подчертано субективно даже против волята на пишещия (5). Въпреки това той очаква прошка за своеволието си, което въобще не е своеволие, пък и да е, читателят трябва да се съобрази с извиняващите го обстоятелства (6). Някои обстоятелства са подсказани в самия пасаж, други ще намерим в предговора, трети са дадени в основното изложение. На практика „всичко“ е извиняващо. Парадоксът е снет в особена логика – Кромвел „е казал велика истина“, че в големите преврати на историята най-далеч са отивали ония, които не са имали план (с. 9). Предговорът казва-недоказва, че и Голямото българско събитие е направено без план, но като са нарушили реда, въстаниците са достигнали трансгресивната далечност, която поражда главния разказ, но тя самата е необозрима. Затова и разказът е винаги недовидян-недотворен, той е роден-родим и в това е постоянната му сила: да произвежда въпроси и представи за себе си и да се възпроизвежда чрез тях.

Трансгресивната далечност е непостижима за този или онзи почерк. Не може да се покаже и изрази. Пишещият реторически мощно внушава това. Част от внушението се гради с тематизираното търсене-ненамиране на обективност и уместност на изказа. Следва жестът с очакваната прошка за грубостта на участниците в големите събития и на някои картини, „копирани от действителността“. Те са не само груби, дозира мярата си поклонникът на инак невъзможната истина, която обаче някои изкривяват, те са дори и отвратителни, но виновник за това не е езикът му, а българският живот, който ги е създал такива (пак там). Ето живота, ето човеците, казва Пилат, бранейки, видимо, себе си и книгата си, но всъщност неговото „каквото писах, писах“ е свещенопис, бранещ синовете размирници и трансгресивната величина на изминатия от тях път.

Подминах годините, в които е писана книгата според посоченото в цитата: 1881–1883. Любознателният читател се досеща какво отказва да посочи пишещият и че то включва и публикувана от Захарий Стоянов брошура, и останал „в чекмедже“ негов текст, показващи колко надалеч в падението си могат да отидат онези, които са имали план и са знаели накъде вървят с благозвучен език и съпровода на раболепно „ура!“. В частност включва и уволнение, и пътуване на Захарий Стоянов, който след време се оказва в Пловдив. След Освобождението

бяга в Пловдив (знае къде отива), за да не бъде съден, а през 1876, за да бъде съден, е завлечен с окови в затвора на града. Биванията в тъмница са неизменна част от главния разказ в том трети.

Главният разказ е постоянно в досег с предходното и страничното, постоянно преминава невидимата бразда, която ги свързва и разделя. Във връзка с това ще разгледам два от най-кратките абзаци в Записките, състоящи се от общо три изречения, оформящи началото на глава първа от том първи – „Няколко подробности“.

(1) Преди да започна разказът си, съответствующ на заглавието на настоящата книга, аз моля читателите си да имат минутно търпение и ми позволят, за да ги запозная с някои предварителни обстоятелства, некасающи са до главният предмет на книгата.

(2) Който от читателите не намира занимание в описанията, изложени в първите две глави, то той свободно може да ги изостави и върви напред. (3) Аз намерих за добре да поместя тие предварителни разкази, съгласието на разказвачът, както той си ги бе изложил от по-напред. (Т. I, с. 11)

Ще се откажа от по-пространното анализиране на цитата, във второто изречение от който пишещият поощрява читателя да постъпи според вкуса си и сам да реши *какво го занимава*. Изразът „не намира занимание“ е занимателен. Той не може да се сведе до забавление, развлечение, запълване на времето, но не ги изключва, както не изключва и любознателност, запознаване или припомняне на определени не/познати неща. Това е особена реторика на изложението, защото това – читателят да пропусне нещо, което е написано и предназначено за четене, *сякаш* написаното го няма – не е равно на случаите, в които нещо е пропуснато от автора. Съвсем отделен е въпросът дали и кой би питал за нещо, което е пропуснато, в частност – кой би питал за живота на котленските овчари, представен в първа глава. Само че втора глава е за абаджиите в европейския Русчук, за смъртта на Ангел Кънчев, за дейността в едно читалище, за създаването на българския революционен комитет, тоест за казаното в нея комай мнозина биха питали. Налице е многозначителна добронамереност в позицията на пишещия: от една страна, казва той, прескачай, щом написаното от мен не те вълнува. От друга страна, като ти позволявам да прескачаш (не че мога да ти забраня да го направиш), аз те поставям и на моето място (брат при брата сиромаш): какво би направил ти, като пишещ, би ли включил такива редове? А като съм започнал, нека те питам и друго: съгласен ли си, че това не би било „занимание“ за никого, тоест трябва ли изначално да пишем така, че да занимаваме читателя само с „главния предмет“ или само с геройските подвизи? Знаем ли къде е границата между главния и неглавния разказ и кой от тези разкази поражда другия?

Такива определено-неопределени като занимателност се оказват двете начални глави в том първи: „Няколко подробности“ и „Българският революционерен комитет“.

Дали следващите глави са представени като занимателни?

Помним, че в предговора си авторът определя цялата първа част на книгата си като „малко еднообразна“, защото „няма в нея твърде трескави херойски подвиги – въртене на ножове и пукание на пушки“, само че с втората част обещава да задоволи [очакванията, вкуса на] читателите (т. I, с. 11). Коя е първата част на книгата? Дали това е том първи като цяло? Нека потърсим отговора у Захарий Стоянов: в първи и втори том той не препраща към други томове от Записките, а в том трети препраща към том втори, като изписва тъкмо „том“ (вж. бел. под линия, т. III, с. 36, с. 72). Във второто изречение от том втори пък пише: „В настоящият том на нашите *Записки* е описано една част от това възстание, най-важното и най-общото¹¹ – действията на главният негов деятел – Бенковски войвода“ (т. II, с. 5). Не стигаме до безспорен извод просто защото понятието „книга“ и понятието „том“ могат да се отнасят до едно и също тяло (контекстуално това е том първи), но могат и да не се отнасят – книгата се състои от томове. Ако приемем, че *том* и *част* са контекстуални синоними, тогава целият първи том е съизмерим с първите две глави от същия том по степен на еднообразност и липса на спиращи дъха херойски прояви. Знаем обаче, че в IV, V и VI глава на първи том са представени съответно възстанието от 1875, предпоставките за възстанието от 1876 и действията на апостолите, агитацията в четвърти окръг с изрично изведените в тази VI глава вътрешни заглавия на две трансгресивни величини в разказа – „Първа среща с Бенковски“ и „Великото народно събрание в Оборище“. Предвид херойските мустаци и херойските приказки на някои „стари войводи“, за които четем в страниците на IV глава, бихме казали, че това колебливо-обобщено определяне за естеството на първата част добива плът и кръв в полите на иронията и самоиронията, появили се в редовете за не/станалото възстание през 1875 и неочаквано превърнали се в занимателност и в следващите томове, т.е. *как* на разказа и *какво* на разказа си съперничат „по занимателност“, представяйки многоликостта на главното събитие. Тъй като е изключено казаното в предговора идеално да „пасне“ на даденостите в сюжета на цялото, приемам, че „първата част“ се отнася също до първите две глави от том първи. Не се ли подвеждам обаче от реторическата мяра и самооценка на автора? Цитирам думите му от началото на глава III – „Баба Тонка“: „Мисля, че не безинтересно ще бъде за читателите, ако ги запозная горе-долу с животът на тая българска майка, която [...]“ (т. I, с. 100).

¹¹ Тоест най-масовото за България – б. м., И. Р.

Не зная дали не се подвеждам. Можем да делим книгата или даден том на части, водени от избрания от нас аналитичен ъгъл. Владеещите граматиката на анализа по всяка вероятност ще се справят с реториката на Записките и нейната играеща мяра. Моя милост не успява да разбере къде е границата, отвъд която текстът може да бъде еднозначно възприет. В този смисъл и не мога да реша дали авторът не започва главния разказ с майката баба Тонка, а в неглавния, сред подробностите е оставил разказа за Богородица и нейните чудеса. Но стане ли дума за майките, ще трябва да говорим и за мястото на бащите и синовете в не/главния разказ. Вижда се, че делитбата не е въпрос на случайно или неслучайно употребен от някого израз. Главите в том I са шест. Ако го разделим на две равни части, третата глава, за Баба Тонка, ще се окаже към „първа част“. Вече сме нарушили авторовата мяра за не/занимателно четиво, като мотивът ни, да речем, е съобразен с това, че с IV глава започва главният разказ. Занимателно е, че така получената „среда“, разделяща поравно шестте глави, мерена през отношенията на броя страници, съдържащи се в „половините“, почти идеално съвпада със „златното сечение“ на тома. А все така занимателно е да се попитаме къде в този том от шест глави се говори за велики избраници, за велико събиране? Дали това не е шестодневът в Записките, нуждаещ се от венеца на творението в шестия ден? Не зная.

На второ място (по повод на трите изречения от началото на глава първа) ще отбележа, че в първото изречение се говори за разказ и обстоятелства, във второто се говори за описания, а в третото – за разкази. Контекстуално можем да приемем, че думите *разказ* и *описание* са използвани като синоними. Дали да оставим отворена и вратичката на разбирането, че разказ и описание са понятия, с чиято помощ говорещият казва не изцяло да се пропуснат първите две глави, а само описанията в тях? Ще рече, някогашният читател е знаел що е разказ и що е описание? Но пак контекстуално думата *описания* от второто изречение се свързва с изреча „предварителни обстоятелства“ в първото изречение, а този израз, на свой ред, се свързва с изреча „предварителни разкази“ в третото изречение. Очевидно е, че се строи връзка между *предварителни обстоятелства – описания – предварителни разкази*.

Да обобща: говори се за два вида разкази. Единият е наречен съответстващ на заглавието на книгата – това пише в първото изречение. Това е главният разказ, който се свързва с „главния предмет на книгата“, а в том втори се свързва изрично и с главния деятел, Бенковски войвода. Другият вид разкази са „предварителните“, те се свързват с „предварителните обстоятелства“. Избрахме две възможности: а) предварителни разкази и описания са синоними, така че читателите могат да пропуснат изцяло главите, заети с този вид предварителност; б) не са синоними, затова читателите могат да пропуснат описанията.

Пропуснах третото от цитираните изречения, в което Захарий Стоянов¹² показва спогодба: Азът в изречението оповестява, че със съгласието на разказвача решава да включи предварителните разкази, както са били подготвени по-рано от разказвача. Азът, който твърди, че нататък ще подхване главния разказ за главния предмет на книгата, и разказвачът, който се е съгласил с Аза за избора на предварителното, тези две фигури от спогодбата имат различна роля. С разказвача се свързва предишно виждане-мислене-(и-писане), предишно възсъздаване на нещата от миналото. С Аза се задава разбиране за миналото и за книгата към времето на писането, „сега“. По съдържание и време предварителността обхваща най-вече летоброенията и битието на овчарите с тяхната вяра в написаното. Включва и пътя на осъзнаването на себе си като произведен от определени разкази. Азът, който говори за разказвача и с разказвача, за читателите и на читателите, се ситуйра в едно условно „сега“, което е време на писането, повече или по-малко подразбирано и като време на първоначалното публикуване. Както стана дума, том първи е писан в периода 1881–1883 г., а в края на предговора е посочено: „Пловдив, 22 Януарий 1884 г.“ Този Аз ще нарека „пищещ аз“, явяващ себе си като Аз в текста. Пищещият Аз се изразява така, че позволява да схванем предварителното (обстоятелства, описания, разкази) като съставка от първите две глави (първата част), успоредно с които реконструира и предходно свое „аз“, което е по-скоро аз-те. Но тази предварителност е част от стремежа към откритост, към явяване на билото, в което аз-те на слятостта с масата и катадневие то ще се пропука, плахо ще се заяви свое „аз“ на 1 май 1870 година с изричането на първата лична, а не бащина дума за свят и сполука, и постепенно ще се даде ход на откриващата се многоликост на света, езиците и Аз-а, който ще представи главното събитие и езика, създал образа на възделения час, 1 май 1876, екстремно оказал се 20 април.

Разказвачът е свързан с континуума на света пряко, като очевидец/свидетел, и формира разказ или препредава разказ, посредством който трансформира потока на бивалото-и-биването в дискретни единици. Азът – ролево, не съвпада с този разказвач, тъй като дирижира и дозира степента на споделено-спомненото от разказвача, полага го в оценъчно-концептуалните перспективи на книгата си. Открива се и като наблюдаващ вече написаното от себе си „дотук“, превръща определени места в особен вътретекстов конектор както по отношение на вече представеното, така и по отношение на това, което предстои да

¹² Какво се разбира под името *Захарий Стоянов* в Записките, добре знаем от вече цитираната студия на Никола Георгиев: говорещият е едно от измеренията на пишещия Захарий Стоянов, което е по-частно измерение на надредното именуване *Захарий Стоянов*.

бъде представено. Поне два от конекторите заслужават обхвaten и дълбочен анализ. Те изцяло се състоят от първите абзаци, разположени в началото на глава VI и глава VIII от том II (II.VI.I. и II.VIII.I.).¹³

Цялостният разказ е травматичен разказ за включването и изключването на човека от позиции и ценности, позволяващи му да прави битието си, а не само да го обитава, бидейки в себе си, и да прави разказа за своето биване, т.е. да говори за себе си, нещата, частни и общностни проекти и събития. От битие в себе си към битие за себе си. Познатата ни концепция на Хегел¹⁴ има своите конкретни измерения: в сюжета на Записките тече план на наблюдение и самонаблюдение, в който както участта на отделно взетия Джендо/Захарий, така и апостолско-въстаническата дейност на водачите са представени като движение от вид и степен на неосъзнатост към вид и степен на осъзнатост спрямо предходно състояние. Казано с речника на възрожденските дейци, това е движение от приробено биване (част от което се изразява с непознаването и невладеенето на изкуствеността да оперираш с многообразието от изразни възможности на словото или с културните етикети и норми на различните верски, етнически и социални групи) към въстание, оказало се възможно заради овладяното изкуство да убеждаваш със словото си. Особено съществено в Записките е обаче и това, че тъкмо по отношение на главния разказ непрестанно се оказва, че изкуството да (се) убеждаваш и изкуството да (се) заблуждаваш преливат едно в друго заради енергията на чувствата и желанията, режисирали театъра на 1876. В този смисъл разказът е разказ за само/заблуди и осъзнаването им, като ту в сериозен режим, ту в комичен показва, че няма точка, в която разбирането и себеразбирането да са неусъмними. Заблудата играе ролята на постоянен персонаж. В едни случаи тя е религията, в други се оказва „новата религия“ – на апостолите революционери.

Разказът е (би могъл да е) разказ на очевидци в границите на действителността, но действителното е въпрос не на философска рефлексия за видимо и невидимо, за сенки и вещи, за архетип и образ и пр., а за включването на изключения, включване с цялото му сърце и душа в действителното начало и целеустремеността на определено време. Играта на привидимости и желания мощно нахлува в умовете и душите, тя кара хората да живеят с ритъма и изгледа на онази въжделена действителност, която е същинска, колкото и театрална да се окаже, когато се гледа с други очи след време. Същинското и театралното не са антиподи, те могат да са единсъщност, позволила играта на бун-

¹³ СТОЯНОВ, З. Цит. съч. Т. II, с. 117–118; 204.

¹⁴ ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *История на философията*. Том 1. Второ издание. Прев. Г. Дончев. София: Наука и изкуство, 1982, с. 130–133; 141.

та. Мярата за действителност в Записките не е мярата на философията или мярата на коя да е наука. Когато например говорим за мярата на историята и мярата на литературата, това са и тесни, и твърде широки предели на мисленето за действителността, защото под литература имаме предвид фикционалното начало, а не как е работело и от какво е било стимулирано да работи по такъв начин въображението на някого в дадено време и място, че да приема въобразеното за действителност.

Разказ на очевидци в границите на действителността. В този разказ личните възпоминания – какво помня, и национално паметното – какво да се помни, еднакво се базират на станалото в миналото. Разказът се създава чрез това, което видях, и чрез това, което узнах. И едното, и другото може да е чувство, събитие, по-цялостен или по-кратък разказ, документ, който аз – пишещият, избрах, получих, публикувах. Гледан формално, атомистки (на парче), и сюжетът на разказа, и неговата фабула не се състоят само от лични възпоминания на Захарий Стоянов. Ала че не е така, че това не са само мемоари, без номинативно да използва термина мемоари, пишещият ясно оповестява, както ясно оповестява ред свои роли. Включително, както е например в посочените по-горе конектори, ние-аз-пишещ-разказвач се сливат-разделят в една фигура и страстно показват личния ангажимент. В какъв смисъл? В смисъл, че този, който говори-и-пише, този аз-ние е и аз-те. Не само говори за някого, а говори в името на някого и от името на някого. Аз-те-ние се събират-разделят, разгръщат разказа за настоящето на миналото и настоящето в миналото така, че личните възпоминания и личният ангажимент – на и за Джендо/Захарий, на и за Хлътев/Бенковски, на и за десетки живи и мъртви спояват и оличностяват разказа.

Разказът е историчен.

Кратък, точен и верен в рамките на историчността.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ГЕОРГИЕВ, Н. Как разказва Захари Стоянов в „Записки по българските въстания“. – В: *Захари Стоянов. Нови изследвания и материали*. София: Български писател, 1980, с. 16–77.

ХЕГЕЛ, Г. В. Ф. *История на философията*. Т. 1. Второ издание. Прев. Г. Дончев. София: Наука и изкуство, 1982.

REFERENCES

GEORGIEV, N. *Kak razkazva Zahari Stoyanov v "Zapiski po balgarskite vastaniya"*. [As Zahari Stoyanov tells in "Notes on the Bulgarian Uprisings".] In: *Zahari Stoyanov. Novi izsledvaniya i materialy*. [Zahari Stoyanov. New research and materials.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1980, pp. 16–77.

HEGEL, G. W. F. & G. DONCHEV (trans.). *Istoriya na filosofiyata*. T. 1. [History of philosophy. Vol. 1.] Second edition. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1982.

STORY AND NARRATOR IN THE *NOTES* OF ZAHARI STOYANOV

Abstract. The article clarifies the concepts of a story, narrator, memoirs, eyewitness account and elaborates on a major event in Bulgarian history according to the book *Notes on the Bulgarian Uprisings* by Zahari Stoyanov.

Keywords: story, narrator, eyewitness account, history, memoirs

Ivan Ruskov, Prof., DSc.

Plovdiv University "Paisii Hilendarski"

24, Tsar Asen Str., 4000 Plovdiv, Bulgaria

E-mail: ivan_ruskov@uni-plovdiv.bg

Александра Антонова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ИСТОРИЧЕСКИЯТ РОМАН ПО ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Резюме. Текстът се основава на обемната студия на Георги Цанев „За историческия роман“, която излиза в три броя на редактираното от него сп. „Изкуство и критика“ през 1942 г. и изследва техниката на композиране на историческия роман в български, руски и западноевропейски образци, предизвикателствата на възсъздаването в играта на реалности, типове исторически наратив, както и не на последно място променливите нагласи в критическата и читателската рецепция.

Ключови думи: исторически роман, реалност, възстановка, линейно време, модерност, минало

Защото – сега или в миналото – това, което ни интересува, е човекът.

Г. Цанев. *Стоян Загорчинов. „Легенда за Св. София“*

Историческият роман проблематизира времето и факта. Проблематизира времето като еднопосочно и схващането за историята като фактологичен разказ за отминалото. Историческият роман е и в отминалото на сюжета си, и в сегашното на неговото пораждање, той е и във факта, и във фикцията на факта, сублимира успоредна, идеализирана – едновременно отминала и въобразена реалност. В този смисъл историческият роман проблематизира т. нар. „действителност“: чрез него „действителността“ започва да се дефинира художествено, да съществува чрез художественото, чрез играта на възстановката. Възстановката оставя факта на въображението, управлява го, въвежда го в нова закономерност – тази на условността. Копнежът по художествена обработка на отминалото се поражда и от носталгията по самото отминаване и разиграва илюзията за завръщане, за задържане и управление на времето. Миналото е идеалното време, което не тече, което не ни подчинява на своя факт, което моделираме.

Историческият роман се осъществява естетически, доколкото успява да създаде от историята „художествено видение“¹.

¹ „Защото това, което прави романа „Ден последен – ден Господен“ художествено творение, не са историческите познания на автора, а способността

Рефлексията върху историческия роман в студията на Георги Цанев е рефлексия върху отношенията факт – фикция и линейност – цикличност на времето. Релацията линейност – цикличност се интерпретира във възможността да бъдат обособявани, т. е. завършвани или мислени като завършени² дадени „отрязъци“ от време въпреки естествената им връзка, както и задържането им във връзка. „Историческата действителност“ на романа се създава чрез съполагането и свързването на такива „отрязъци“ от „типове сродства“, основното от които остава „чисто човешката връзка“. Следователно критикът тълкува понятието „историческа действителност“ като възстановка на *духа* на станалото, която надхвърля фактичката „достоверност“ и я проектира спрямо универсално човешкото. „По този начин романът, като всяко истинско дело на изкуството, разширява своето въздействие и внушава на читателя идеята за вечното неспокойствие на човешката мисъл и непрекъснатите жажди на човешкото сърце.“³

Вживяването, емпатията преодоляват хронологическите отстояния, защото целта е човекът зад фактите. „През историческия материал, през големите събития художникът търси интимния живот на героите, техните лични вкусове, изживявания, отношения. Без това вникване в скрития личен душевен свят на лицата няма роман.“ Възобновяването на „човешката“ връзка между мислените като завършени отрязъци от време засяга основния инструмент на историческия роман – играта между факта и фикцията. Въпросът, който се завръща постоянно в студията, е доколко авторът е свободен да измисля и с каква цел измисля. Въпреки добросъвестната преданост на фактите „истинската работа на художника започва оттам, дето свършва работата на историка“: „Историческият роман не е археология, не е инвентарна книга на антикварен магазин. Психологичното и социологичното са, които създават историческия роман“.⁴ В този смисъл „добавена реалност“ ли е историческата и как е възможно нейното случване? В историческия роман „историческа действителност“ е художествената.⁵

му [...] да създаде от историята художествено видение“, пише Георги Цанев. – ЦАНЕВ, Г. Стоян Загорчинов. „Ден последен – ден Господен“. – *Изкуство и критика*, VI, 1943, № 8-9, с. 394–397.

² Понятието „историчност“ Цанев определя с понятията „завършеност“ и „перспектива“.

³ Вж. ЦАНЕВ, Г. Цит. съч, с. 395.

⁴ Вж. ЦАНЕВ, Г. За историческия роман. – *Изкуство и критика*, V, 1942, № 1, с. 94.

⁵ „Като градиво за художествено произведение историческият материал има на пръв поглед някои предимства: очертани, кристализирани образи, ясни, определени линии в развитието на обществените и битови явления, едва ли не и готова художествена идея [...] Така, почти оформен, историческият сюжет като че ли представя почва за съвсем лесно завоевание

Липсата на художествена фикция издава липса на творческа амбиция у писателя и го превръща в „художествен илюстратор на историята“, както твърди Стоян Загорчинов в предговора си към първото издание на „Ден последен – ден Господен“.⁶ Детайлното фактическо проучване е необходимо, за да реставрира духа на времето, който потапя в „исторически хашиш“ (по думите на Флобер). Но не винаги „измислицата“ се съобразява с фактите, макар и да иде след тях – тя може дори и да им се противопостави. Не само наличието, но и липсата на документи е в състояние едновременно да провокира въображението и да изостри усета на писателя към историчното. Художествената интуиция, която възстановява духа на времето, сублимира от документалната фактура и внася онази подредба в хаоса на жизнените явления, която Цанев посочва сред главните функции на изкуството. Успешният подход към историческия роман според критик е във функцията на въображението на писателя, подкрепено от историческата интуиция – заедно те създават от сухите исторически факти поетическо видение. Покрай документираните факти и герои „авторът измисля още много събития и лица, които са вероятни за съответното време“⁷. Нещо повече – романът може да бъде исторически и с измислени лица и събития, стига да са характерни, типични за епохата, да носят нейния „дух“. От друга страна обаче Цанев твърди, че за да бъде исторически един роман трябва главните герои в него да са действително съществували лица, играли историческа роля, ако цялата фабула се построи съобразно действителния развой на рисуваните събития⁸. Следователно въображението не е напълно свободно – неговата белетристична изобретателност се подчинява на закономерността на отминалите събития.

Сложната динамика на отношението факт – фикция остава в основата на историческия разказ в многобройните примери, които Цанев привлича, за да илюстрира нееднозначното отношение между въобра-

и чака само стилизаторската ръка на писателя. Но това са наистина предимства за оня, който няма творчески амбиции: не търси и не внася нов, свой смисъл в събитията, нито нови проблеми и драматични конфликти, задоволява се със завещаното от преданието или историческата наука. Такъв автор е само художествен илюстратор на историята.“ – ЦАНЕВ, Г. *За историческия роман*, с. 84. Това, което идва до нас от миналото, продължава Цанев, „е сякаш посочено за поетичен сюжет от тока на времето“ (с. 86). Надграждането на историческата схема, пресъздаването ѝ като човешка действителност е творческото предизвикателство.

⁶ А в третата част на студията си припомня думите на Гьоте в разговора му с Екерман: „И защо биха съществували поетите, ако те биха само повтаряли разказите на историците?“. – ЦАНЕВ, Г. *За историческия роман*, с. 152.

⁷ Пак там, с. 31.

⁸ Пак там, с. 33.

жението и документа. Използвана още от античните автори, поетическата измислица създава художествената истина като историческа – Шекспир свободно се е отнасял към своите извори⁹, а документалната среда е била необходима на Шилер само за да стилизира – например в „Дон Карлос“ и „Орлеанската дева“ той е ползвал избирателно историческите факти¹⁰. Художествената измислица сама по себе си не е залог за качество, точността на възстановката също може да бъде част от поетическата идея. В студията си Цанев отбелязва, че Шекспир е бил прецизен в предаването на събития от националната си история, и многократно се връща към Толстой, който педантично е проучвал фактите, за да напише „Война и мир“. И все пак „никакви проучвания сами по себе си, никакви точни данни не ще направят едно съчинение поетическо, ако авторът не е художник. [...] Прахът на библиотеките не бива да оставя следи в работата на белетриста. Да не чувстваме упорития кабинетен труд. Бележките на летописците, параграфите на историята трябва да се стопят в горещото течение на живота. И във всички случаи поетичното да стои над историчното, да го поглъща в себе си“¹¹. Човекът зад събитията създава онази закономерност, на която белетристът подчинява своята инвенция. Психологичното и социологичното основават както историческия, така и всеки друг роман според критиката.

Да създаде от големите исторически личности големи художествени образи – това, заедно с духа на времето чрез възстановката и доизграждането на събития, е основно качество на успешния исторически роман. „Поетическата идея“ може да изгради нов художествен образ от историческото лице, „по-богат и по-пълнен, с повече значение от прототипа“¹². Или, както се изразява Гьоте пред Екerman, „ако аз бих искал да направя своя Егмонд такъв, какъвто го изобразява историята, баща на една дузина деца, – неговото лекомислено поведение би изглеждало не-лепо; затова ми беше нужно да създам друг Егмонд, който би съответствал повече на своите постъпки и на моите поетически намерения. И

⁹ Но въпреки това е „преписвал историческия текст“ на Плутарх. В „Юлий Цезар“ например „не само историческото действие в целия си общ ход, но и отделни характерни черти в отделни случаи и речи, дори някои изрази и слова изцяло, са взети от Плутарха“, твърди Гервинус в т. 4 на съчинението си за Шекспир. (Цит. по: ЦАНЕВ, Г. *За историческия роман*, с. 90.)

¹⁰ По повод „Капитанска дъщеря“ на Пушкин пък Цанев твърди, че с отстъпленията си от фактите авторът се е приближил още повече до „истината на времето“, до „същността на историческата епоха“. „Ако известни идеи и настроения са съществували през една епоха, ако влизат в нейната духовна характеристика, няма значение дали историческите лица са ги изповядвали непременно“. – Пак там, с. 153.

¹¹ Пак там, с. 160.

¹² Пак там, с. 92.

тогава се получава, както казва Клерхен – *мой Егмонд*“ (подч. Г. Ц.).

И забележително е, че творческото прозрение може да каже за фактите и хората не по-малко от историографското им проучване, което е необходимо, но не достатъчно, за да отговори на едно от най-големите предизвикателства на историческия роман – да възпроизведе специфичното спрямо универсалното. В този смисъл дискусиата, развита в студията, засяга изобщо въпроса за художествената „измислица“ и нейната автентикопораждаща потенция.

Отношението факт – фикция е пряко свързано с осмислянето на моделиращата възприятието функция на времето: от една страна, то изяснява и очертава, избистря; от друга обаче, уедрява, трансформира, деформира. Така съпътстващо историческият роман рефлектира върху разбирането и понятието за автентичност на „историческата действителност“ и върху автентичността като категория изобщо. Историята започва да функционира като идея и представа, а „историчността“ се проектира върху „сегашността“ и обратно.¹³

Полуформа (по думите на Шалда), карикатура на роман и история (Гьоте), отстъпва ли историческият сюжет на съвременния (както смята Л. Каравелов)? Как се осъществява романът между историческата „действителност“ и съвременното? Сдобива ли се историческото повествование със социокритически език в отражението на времената – и как се осъществява това?¹⁴ И ако съвременното се обговаря метафорично чрез историческия сюжет, може ли историята да функционира като „възстановка“ на съвременното? Една от многото дискусии, които Цанев подема в студията си, засяга естетическите формати на социалната критика – или как социалната критика може да бъде осъществена естетически, и то през историчното.

Критикът споделя убеждението на Вазов относно социалната отговорност на изкуството, относно неговата активна напътстваща роля. За успешния исторически роман само пасеизъм, чисто съзерцание, не е достатъчно. Той трябва да пази жива връзка с настоящото и не само – трябва да участва в изграждането му, в перспективите на бъдеще-

¹³ Свързана с проблема пресъздаване – създаване е и минидискусиата за реалистичния рисунък, който постига автентично човешкото и автентично историческото въпреки неизбежно романтичното според Цанев отношение към отминалото. Сенкевич отива и по-далеч, като твърди, че „реалистичният метод може да се приложи най-добре в историческата белетристика“. – Пак там, с. 158.

¹⁴ „Въпросът може да приеме и този вид: има ли право един автор да влага в историческите събития съвременен смисъл и да приписва на героите си днешни, свои идеи? Някои писатели приемат материала от миналото в условен смисъл – за тях той има същото значение, както и всеки друг материал от съвременен характер.“ – Пак там, с. 154.

щето. В студията Г. Цанев припомня спора на Ив. Вазов с Ив. Шишманов, в който Вазов настоява, че поетът има „социална мисия“, необходимо е дори да поучава, да задава примери за социален модел.¹⁵ Каравелов отива и по-далеч, като отрича историческия сюжет за сметка на съвременния, посочвайки недвусмислено активната обществена функция на литературната творба. Самият той обаче превръща историческия сюжет в метафора на съвремието си по силата на същата социалноисторическа отговорност. И тъкмо от свързването на времевите перспективи чрез това чувство за дълбока отговорност израства понятието „историческа интуиция“ у Цанев. Следователно неговият подход към историческия сюжет, както и този на Вазов е контекстуалистки – той е снабден не само с психологическа, но и със социалноморализаторска интенция, може да си позволи да пренася пряко съвременни социокултурни понятия в миналото, а националноисторическата контекстуализация е в състояние да моделира възприятието на романа и в този смисъл и възприятието на самия пренос. Но активното пренасяне на настоящето в миналото може и да компрометира качеството на историческия наратив, както и осъвременяващата стилизация е в състояние да банализира, да снее героизиращата дистанция. Следователно „възкресяването“, играта на контексти крие и рискове – например възпроизвеждането на живота на героични личности като Левски и Ботев заплашва и да ги оскверни, твърди Цанев – чрез настоящето и настоящото на разказа.

Не се ли превръща миналото в метафора на съвремието и обратно? Или тъкмо в този опит за взаимно изразяване на времената се пораждат естетически явления и значения в историческия роман? Миналото е също такава действителност, както и съвременността – именно поради възможността на миналото да е постоянно настоящо в проекцията на времената, в общата ценност и трепет, които ги свързват – човека. Дискусията върху взаимното изговаряне на времената завръща към рефлексията върху линейността и цикличността на времето и задава спираловиден модел на свързването на времевите отрязъци. Историческата фактура стилизира сюжети от настоящото, възпроизвеждайки ги като едновременно повтарящи се и преобновяващи се. Между времената има „съответствия“, не „сродства“, защото, смята Цанев, „нищо в историята и в света не се повтаря“ и тези „съответствия“ по спиралата на историята израстват от историческата интуиция на художника. И тъкмо с тези съответствия работи моделиращата функция на време-

¹⁵ В рецензията си за „Към пропаст“ Яворов се противопоставя на това схващане на Вазов, като твърди, че драмата, какъвто и сюжет да разработва, има винаги една задача – „да изяви вътрешния човек, който живее и страда, расте и гине“. – Пак там, с. 156.

то, създавайки още една особеност на естетическото възприятие – отстоянието в едновременно близост и отдалеченост спрямо времето на романа в характерно усещане за безвремие, в идеалното време на историческия разказ.

Отношението факт – фикция във времевата перспектива дефинира и видовете историческа белетристика в класификацията на Цанев: романът на Захарий Стоянов за Ботев е определен като първия опит за *биографичен роман* у нас, който се отличава с голяма доза измислица. Особен вид исторически роман е *историческият роман със съвременен сюжет* – неговата историчност е под въпрос поради късата перспектива, която го отделя от съвременното. Цанев определя „Под игото“ като *битов роман с исторически елементи* и дефинира романа като исторически въз основа на документалността и значимостта на главните герои. Критикът отбелязва и понятието „полуисторически роман“ – роман, в който исторически са само второстепенните герои и събития. В разцвет след Европейската война е *романизираната биография* поради интереса към документално основания разказ за сметка на романа с „измислен“ сюжет. Тук Цанев отваря още едно дискусивно поле, цитирайки мнението на Шалда, че простата научноисторическа биография стои по-високо от романизираната. Особено интересен е дебатът, който задава Шалда със схващането си, че животът на художника е изразен не с биографичните му факти, а с творбите му. Следователно тук се очертават автономни един от друг езици на общуване с историческата „реалия“, които, смесени, създават „полуформа“.

„Историческият роман, както детската книга, се превърна в някакъв доходен спорт, който се упражнява едва ли не масово“.¹⁶ С остър критически поглед Цанев изолира редица фактори, които обуславят активното продуциране на исторически романи особено след Първата световна война – сред тях са мощни социалнопсихологически явления като колективното усещане за национална криза, бягството от съвременността и завръщането към идеалите на Възраждането, превръщането на историческото повествование в политическо оръжие, не на последно място активната му роля в периоди на социално преустройство.¹⁷ Но „сврѣхпроизводството“ на исторически романи има и други фактори – този вид повествование се смята за най-лесен и фактологич-

¹⁶ Вж. ЦАНЕВ, Г. *Стоян Загорчинов...*, с. 431.

¹⁷ Впрочем историческият роман като социален феномен след Европейската война Цанев отбелязва и в Германия, Франция, Съветска Русия, Чехия: „А в чехката литература увлечението от историческите лица заплашваше да вземе такива големи размери, че Шалда [...] трябваше да направи строгото предупреждение: „Ако не се издаде скоро закон за защита на мъртвите, чехският хиенизъм не ще остави гроб неоплячкосан“. – ЦАНЕВ, Г. *За историческия роман*, с. 25.

но недоказуем, миналото е „общо владение, над което има право всеки грамотен и от което всеки свободно може да заема“. От този жив интерес се възползват редица „занаятчи“.

Студията на Георги Цанев рефлектира върху намеренията на историческия роман като жанр и в хода на текста отваря и очертава проблемни полета, формулира тези, като изравнява аргументите и контрааргументите. Основната дискусия, която преминава през цялата студия и определя нейната структура, е основана на питането доколко и как историческият факт може да бъде естетически интерпретиран, дори видоизменян, как историческият факт функционира естетически и съществува ли исторически факт във от естетическия в историческия роман.

В хода на текста тази дискусия се детайлизира във въпроси относно творческата свобода на художника при трансформирането и досъздаването на събития и лица, пресягайки се към настоящото посредством отминалото, влагайки иносказателно социалнокритически конотации. Така един от основните въпроси, които студията задава, е как реагираме на своето настоящо – как функционира „бягството“ в отминалото – пасивно-съзерцателно или активно-критически, отдалечавайки или преконструирайки, предлагайки социални модели. Дискусионното насочване на студията се постига не само чрез структурата на полемиката, но и чрез известната колебливост и дори противоречивост в схващанията на критиката особено по отношение на свободата в употребата на „факта“ и фикцията в художествената идея. Цанев нееднократно настоява за „граница“ на интерпретацията, но от друга страна, защитава изключителните „права“ на поетическата идея спрямо историографската даденост, настоява за психологическа достоверност спрямо фактическата. Художественото качество на образа също „оправдава“ фактологическия произвол. Това противоречие донякъде се примирява в понятията „същност“ и „проблематика“ на епохата, които Цанев въвежда като специфични дефиниращи категории, към които художествената идея би следвало да се придържа и които обаче ограничават стилизаторската свобода. Дори психологическата автентичност във възстановката да е изцяло управлявана от поетическата идея, то социалната остава ограничена.

Привличайки авторефлексията на самите автори на исторически романи, цитирайки и съполагайки собствените им схващания за историческия наратив, студията отваря разговора и за това как се движи текстът между намерението и осъществяването си.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЦАНЕВ, Г. За историческия роман. – *Изкуство и критика*, V, 1942, № 1, с. 24–34; № 2–3, с. 84–95; № 5, с. 149–160.

ЦАНЕВ, Г. Стоян Загорчинов. „Ден последен – ден Господен“ : [Рец.]. – *Изкуство и критика*, VI, 1943, № 8-9, с. 394–397.

ЦАНЕВ, Г. Стоян Загорчинов. „Легенда за Св. София“ : [Рец.]. – *Изкуство и критика*, III, 1940, № 9, с. 431–434.

REFERENCES

TSANEV, G. Za istoricheskiya roman. [About Historical Novel.] In: *Izkustvo i kritika* (Sofia), Vol. V, 1942, Iss.1, pp. 24–34, Iss. 2, pp. 84–95, Iss. 5, pp. 149–160.

TSANEV, G. Stoian Zagorchinov. Den posleden – den Gospoden [Stoian Zagorchinov. Last Day – God’s Day.] In: *Izkustvo i kritika* (Sofia), Vol. VI, 1943, Iss. 8/9, pp. 394–397.

TSANEV, G. Stoian Zagorchinov. Legenda za Sveta Sofia. [Stoian Zagorchinov. Legend of St. Sofia.] In: *Izkustvo i kritika* (Sofia), Vol. III, 1940, Iss. 9, pp. 431–434.

GEORGI TSANEV’S VIEW OF THE HISTORICAL NOVEL

Abstract. The text is based on Georgi Tsanev’s big study *On Historical Novel* issued in three consecutive books of his “Art and Critics” Magazine in 1942 and explores the technique of historical novel composition in Bulgarian, Russian and West European works, and their the challenges of restoration in the game of realities, the different types of historical narrative and last but not least – the dynamics of writers’, critics’ and readers’ reception.

Keywords: historical novel, reality, restoration, timeline, fact, modernity, past

Alexandra Antonova, Assoc. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchenski Prohod Blvd., Bl. 17, 1113 Sofia, Bulgaria
E-mail: aantonova@ilit.bas.bg

Антоанета Алипиева, проф. д. н.
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

ЕТНИЧЕСКИТЕ ПРЕВРЪЩЕНИЯ В БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЧЕСКА БЕЛЕТРИСТИКА

(„Време разделно“ от Антон Дончев и „Калуня-каля“
от Георги Божинов)

Резюме. В националния разказ за турското робство думите „еничарин“ и „помак“ са кодови. Те са натоварени с абсолютния смисъл на злото. Станали обект на художествената фикция, тяхната рецепция често е подвластна на господстващи конюнктури, а не на историческата правда. „Еничарин“ и „помак“ са едни от най-услужливите етикети, целящи да поддържат жив мита за робството, върху който паразитират различни идеологически нужди. Последните включват етническото измерение като основа на търсените смисли. В лицето на няколко романа българската белетристика представя различни значения на тези исторически фигури, като вътквава автентичността им в определени културни модели.

Ключови думи: еничарин, помак, митът за турско робство

В епохата на глобализма, когато индивиди, етноси и ситуации губят характерност, губят и вяръност, и отговорност към ценности като Родина, идеология или традиционна култура, въпросът за конвертирането на една етническа идентичност в друга или съчетаването на много идентичности не е нито проблем, нито загуба на достойнство. Това е просто начин на живот, означен с определено понятие: ситуативен човек. Хората бързо се нагаждат към или се отказват от някакъв вид обвързаности, динамично преминават през живота, скачайки от роля в роля, не чувствайки гилотината на съвестта или задължителните норми на обществото. Времето на постмодернизма. И някога не е било по-различно, но моралът, религията, обществото, изобщо маркерите на принадлежност към даден колектив са имали силно влияние. През почти целия ХХ век етническото конвертирането се оценява като зло, като аморалност или предателство. Основна константа в българския живот през ХІХ век е принадлежността към българския етнос (макар това да е относителна категория най-вече в културологичен смисъл) и отклонението от него е проблем, чрез който се описва този тъй важен за нас период.

В епохата на Османската империя, послужила на нас, българите, да изковем националния си разказ, етническото конвертиране също е факт на деня, което е нещо обикновено за живота в рамките на тогавашното време. В житейски план личността се стреми към реализация и признание, или просто към улеснено битие чрез включване в конюнктурите. В обществения ракурс пренасочването към други, небългарски идентичности обикновено се свързва с ценности като образование, социални постове, идеологии, с исторически перспективи. Според Николай Аретов „българската възрожденска култура е в по-голяма степен възприемаща, отколкото излъчваща“.¹ Насилствената смяна на идентичност е далеч по-малкият случай, отколкото осъзнатото приобщаване към небългарски параметри.

Много произведения в новата ни литература възстановяват представата за Османската империя предимно чрез авторовата рецепция, а това по някакъв начин реставрира и определя предназначени гледни точки при реализирането на историческата проза, ползваща сюжети от тогавашното българско минало. Всеки един от историческите романи или сборник с разкази се появява в различен контекст, но мисълта за тяхното обединение идва от историческата фактология, която се интерпретира и в зависимост от господстващи конюнктури, и в зависимост от авторовата свобода, но често и с оглед на авторова неосведоменост. Така предпоставената теза говори, че идентичността и нейните преобръщания, влияния или колебания ще се наблюдават в рамките на етноса, който става важен за българите в Османската империя от XVIII век нататък. Ето едно обяснение, което и в тази статия ще важи като отправна точка:

Факт е, че на Балканите в определена степен „изтъняват“ границите между отделните етнически групи – поради продължителното живеене в земите на Османската империя и сравнително по-свободното движение на хора, стоки и капитали в рамките на тогавашните ѝ граници. Това позволява и по-сериозно културно взаимопроникване между отделните етнически и конфесионални общности, каквото е заимстването на културни традиции например. Независимо от това, всяка национална група запазва своята строга йерархия от архетипове, които оформят нейната идентичност. Нещо повече, въпреки че те постоянно общуват и обменят информация помежду си, в плана на националната им идентификация, особено през периода на формирането и изпълването със съдържание на понятието нация през XIX век, се стига до идеализирането на „своите“ и съответно – до приписването на всевъзможни негативи на „чуждите“.²

¹ АРЕТОВ, Н. *Българското възраждане и Европа*. София: Кралица Маб, 1995, с. 9.

² КАРАХАСАН-ЧЪНАР, И. *Национализмът на Балканите*. – *Либерален*

За да продължим подобна мисъл, ще очертаем кратко ситуацията на народите от Европейска Турция в самия край на империята. Демонизиращият етикет „балканизация“ е плод на два аспекта: на балканските конфликти и на разпазващите такива конфликти Велики сили.³ На финала на Източния въпрос балканските етноси се оказват не субекти, а обекти на употреба далеч след разпада на империята. Затова и щемпелите „българско“, „сръбско“, „гръцко“ и т. н. са доста условни. Преплитания, превръщания и разнопосочност бележат техните характеристики.

Мултинационалната Османска империя никога не е правила опит да слее намиращите се в нея народи в една нация. Централизираната султанска власт не се е безпокояла толкова от вътрешните национализми, колкото от чужденците, които в Източния въпрос всячески провокират локални неподчинения, чакайки империята да се сгромоляса. Султанът е „баща“ на всички поданици, а империята е наричана Отечество, включително и от българските вестници. Това не пречи на отделните национализми да виждат османското единство като наднационален съюз, чрез който могат да обслужат собствената си нация.⁴ Същата теза изказва и Мария Тодорова, според която бившите земи от Османската империя и до днес разкриват преплитания от всякакъв характер.⁵ Механизмите на преобръщане, смесване или попадане „между“ различности са напълно обичайни и законови при живот в мултинационална империя. Ще ги виждаме пресъздадени в българската проза през XX век до ден-днешен. По време на империята ислямът е детериторизиран, т. е. направен е опит той да излезе от автентичните си територии и да покрие и „чужди“ такива. Това неминуемо води до чести трансформации на етносите, на културните стереотипи, на социалните параметри, чиито същности са не дотам завършени, т. е. идентични.

Ще приемем безусловно тезата, че българският Ренесанс е „лишен от експериментална същност, лишен е от политическа алтернатива. И това е така, тъй като опитът в този модел е преминал успешно в политическата практика много преди те да се устремят към него“.⁶

преглед, 28.11.2012: <http://www.librev.com/index.php/prospects-europe-publisher/1862-2012-11-28-10-06-25>.

³ МАРКОВ, Г. „Балканизацията“. *Геополитическо явление в конфликтознанието*. София: Военно издателство, 2011, с. 5–6.

⁴ ВЕЗЕНКОВ, А. *Формулиране и преформулиране на османизма*. – В: *Преплетените истории на Балканите. Национални идеологии и езикови политики*. Т. 1. Съст. Р. Даскалов, Ч. Маринов. София: НБУ, 2013, с. 248–278.

⁵ ТОДОРОВА, М. *Балкани. Балканизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004.

⁶ СТОЯНОВ, И. „Млади“ и „стари“ за дуализъм с Османската империя през *Възраждането*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2016, с. 7.

Същата идея за изоставането ни и за приемането на вече разработените европейски идеи защитава и Вера Мутафчиева.⁷ Подчертаването на осъзнатия дуализъм с турската култура, както и на неизбежните европейски влияния, доказват сложните преплитания в личностите и ситуациите през Българското възраждане, които провокират митичните напластявания за чиста българска идентичност и които ясно проличават в литературните произведения от ново време. Не е тайна, че възрожденската преса изобилства от нестабилни, но чести форми на политическия турско-български дуализъм. Българите се чувстват поданици на Османската империя, а не граждани. През Възраждането, както впрочем и в новата ни история, желанието за радикална политическа промяна се изразява с отрицание на съществуващ модел, без да се предложи нова програма за обществено или политическо преустройство.

Смисълът на понятия като родолюбие и родоотстъпничество, национализъм и интернационализъм се придава от различните конюнктури на времето, в което се четат и предлагат. Сложният Източен въпрос с многобройните си участници – и малки, и големи – предполага различни тълкувания, а оттам личности и ситуации, за които практическият резултат е далеч по-важен отколкото идеологическата правоверност. Хора с двоен или дори троен идентичностен характер участват в българското битие, а оттам и в българските романи. И дали това е добро или зло определят конюнктурите, в които тези произведения се включват или пък чрез които се четат.

Един от най-мощните митове в българското културно съзнание, изфабрикуван от реалните факти на историята, е този за еничарите. В монографията си „Еничарите. Преплетени истории в османския контекст на XIX век“ Надежда Александрова доказва, че тази религиозна и културна конверсия на християнски момчета се изковава и като културен продукт, използван и от османците, и от християнските народи в Османската империя, от чиито редици се вземат бъдещите султански войници. Еничарите са образ на злото, жестокостта, предателството и фанатизираната кръвожадност.⁸ Точно така те влизат в литературата на XIX век. Този с все сила подчертан образ на злото с лекота преминава и в постосманските общества, които имат нужда от дълго време, за да забравят националните си травми.

В българската историография има три монографии, представящи еничарите, тяхното време, същност, зародиш и край. Това са „Еничарите в българските земи“ от Цветана Георгиева (1988), „Кърджалийско време“ от Вера Мутафчиева (1962) и „Султан Махмуд II и краят на ени-

⁷ МУТАФЧИЕВА, В. *Книга за Софроний*. София: Военно издателство, 1978.

⁸ АЛЕКСАНДРОВА, Н. *Еничарите. Преплетени истории в османския контекст на XIX век*. София: Изток-Запад, 2018.

чарите“ от Страшимир Димитров (2015). Те ни казват, че идеята да се рекрутират християнски момчета е всъщност военна повинност. Чрез рекрутирането се организира мощна военна дружина, лично подчинена на султана. Тази „нова войска“ добива име – еничари. Те били високо платени фанатизирани войници, затова и в пика на тяхната слава мюсюлмани искали да се включат във войската, а християни често пъти давали с желание своите деца. Да им осигурят кариера.

В края на XVI век настъпва деградацията на еничарството. То вече се е превърнало в ужасяваща аморална маса, неговият разпад се характеризира и с това, че от състава му се отклоняват маса хора, които стават откровени разбойници. Към тях се присъединяват авантюристични елементи, което ражда обобщителната формула „еничари, кърджалии, даалии и други“⁹. Според Вера Мутафчиева бесовете им не са социална идеология, а поминък, средство за грабеж, и в тези орди влизат и българи, кои еничари, кои други.¹⁰

Какво помни и употребява българската културна и в частност литературна памет относно еничарството? На първо място, масовото обобщение: еничарите са равни на турци. Николай Тодоров отбелязва, че „историята на Османската империя не е история на вътрешната и външната политика и на културно-религиозните проблеми на господстващата феодална класа, а на съставляващите я народи“.¹¹ Спрямо еничарите българската литература проявява етническата съпротива към турците, главните герои в националната травма. Тя отделя голяма внимание на „кръвния данък“, т. нар. „девширме“, което е актът на рекрутиране. Но българското културно съзнание го помни като трагедия, родово жестоко разкъсване. Не излизат наяве историческите истини на съпротива – бягства, укривания, осакатявания, женене на невръстни деца, даване на подкупи.¹² Скрити остават и ежедневните доброволни похамеданчвания с цел смяна на социалния статус и вливане в различни слоеве на османското общество.¹³

Съвсем пък скрити от обществото остават фактите, които всеки изследовател на Османската империя неминуемо афишира – а имен-

⁹ АЛЕКСАНДРОВА, Н. Цит. съч., с. 237–239.

¹⁰ МУТАФЧИЕВА, В. *Кърджалийско време*. Пловдив: Жанет 45, 2008, с. 45–48. Всички цитати по-нататък са по това издание.

¹¹ ТОДОРОВ, Н. Двадесет и пет години Институт по балканистика към БАН. – *Исторически преглед*, VIII, 1989, кн. 8, с. 68.

¹² ГЕОРГИЕВА, Ц. *Еничарите в българските земи*. София: Наука и изкуство, 1988, с. 95–110.

¹³ ЖЕЛЯЗКОВА, А. Проблемът за достоверността на някои домашни извори, трайно залегнали в българската историография. – *Либерален преглед*, 13.06.2015: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/2728-2015-06-13-09-51-46>.

но, че способните рекрутирани християнски момчета са подготвяни за управленския елит на империята и впоследствие те заемат високи държавни постове. На кой изследовател му е хрумвала идеята, че визирът от емблематичната поема „Изворът на белоногата“ може да не е българин, но при всички случаи е християнин?

През 1964 г. излиза романът на Антон Дончев „Време разделно“, който и до ден днешен е дълбоко харесван, но в последните тридесетина години – и силно разобличаван и критикуван. По него през 1988 г. е създаден едноименният филм с режисьор Людмил Стайков. Филмът, както и романът, има огромен успех в съзнанието на масовия потребител. В предговора към книгата си Антон Дончев заявява историческа претенция – че повествованието проследява насилственото помохамеданчване на родопската долина Елинденя през 1668 година и че разказаното се опира на автентичните документи на светогорски монах, наричан в романа поп Алигорко, и на френски дворянин, пленен при Кандия и приел исляма (с. 5).¹⁴ В своя статия Цветана Георгиева обобщава историческата ситуация около романа: че литературоведите не могат да се спогодят за жанра му, защото историческата основа е твърде съмнителна; че романът е поръчков; че по времето на социализма той е съставна част от държавния мит за турското робство и за турското насилие над българите.¹⁵

Разпъван между митологичната популярност и сериозните възражения на историците, майсторски написаният роман на Антон Дончев е ярка част от националната култура, видимо продължаваща живата националистическа линия в нея. В него „турците“ е обобщителна и безразборна метафора на мюсюлманството, включващо и турци, и конвертирали в мюсюлмани християни, и страхливци, които не се противопоставят на властта. Многопластова гама на злото, използваща от държавния национализъм по времето на социализма. Турците са „кръволоци“, „зверове“. Във всяко село се вземат момчетата, за да се направят еничари. Български момчета са продавани и за роби. Позната струна на масовото националистическо внушение, което и в романа се подплатява с позната митологема: „че сега може и да страдаме и да сме роби, ала и българите са имали някога царство и са били свободни, та силни“ (с. 303). Във „Време разделно“ спонтанното обосноваване чрез фолклорната култура влияе силно върху масовата рецепция, която априори приема митологията за историческа истина. Внушението за насилие е органично, защото напълно се включва във вековно

¹⁴ Цитатите от романа тук и по-нататък са по изданието му от 1989 г.

¹⁵ ГЕОРГИЕВА, Ц. Историографски митове и литература (романът на Антон Дончев „Време разделно“). – 11.04.2011: https://www.rodopskistarini.com/2011/04/blog-post_7765.html.

култивираната страница за турското робство. Романът не прави особена разлика между помохамеданчване и кърджалийство, между башибузук, спахии, еничари. Смесват се времена и социални съсловия. Всички, които не са с щемпела българин, се отдават на грабеж, след като са завзели с насилие нивите и имотите на българите (с. 53). Налице е традиционната безразборна употреба на „турчин/турско“ – устойчива културна практика и до днес. Тя е двуполюсна още от възрожденската култура: „българско–турско“. Българското е жертвено, но и еталон за идентитет, когато регистрира съпротива: „Глава си даваме, ала вяра не даваме“ (с. 172). Още една обобщена употреба: българското става равно на християнското. В тази двуполюсна конфигурация психологията е опростена: дошло е „време разделно“. В митологичен план това е познато, в исторически план – невярно.

Разорителят на Елинденя, човекът, който с насилие налага исляма над българите, е Караибрахим. Еничарин, навремето изтръгнат с насилие от рода си и от същото това място, впоследствие завърнал се пак там – като турчин. Преобръщането не е предадено като процес, авторът се доверява на фолклорната представа за еничарите: фанатизирани предатели на своето, античовешки носители на кръвожадност и мародерство. Гледната точка спрямо Караибрахим е фолклорно–българската. Еничаринът е представен като напълно травестиран човек – и в културно, и в религиозно, и в човешко отношение. Точно както масовата рецепция мисли еничарите. Като предатели и кръволоци. Прочее, в голямата си част българската литература не обгражда еничарството с историческата му конюнктура. Създава му единствено българска гледна точка, силно устойчива още от възрожденския национализъм. Така например у героя липсва идеята за личен избор. Липсват редица важни знания от страна на романа: че събраните чрез девширме християнски момчета са разпределяни по йерархиите на Османската империя. Че на способните от тях била предоставяна възможност за високи служби. Че много често те ги приемали с благодарност, което е избор. Психологическият регистър на еничарите е толкова богат, колкото прослойки има еничарството и колкото хора има в състава му. В романа на А. Дончев Караибрахим е еднозначен образ на родоотстъпника, фанатизиран в друга вяра, продукт единствено на чужда колонизаторска воля. Както се пее в народните песни.

По друг начин е конструиран образът на Венецианеца, френския аристократ, пленен при Кандия и трансформиран в мюсюлманин. Той е усъмнен, раздвоен, изпълнен със съчувствие, изтерзан от съвест, зареден с възторг от силата на героични мъже, унижен от собствената си слабост, от съзнанието, че не може да се противопостави като българите с непоклатим идентитет. Този далеч по-сложен образ е необходим на повествователя, за да снабди българския национален разказ със съчувст-

вие и възхита отвън. Другите народи са слаби, те веднага са се предали; българският героически приема смъртта, но вяра и народност не дава. Или ако ги дава, то е само чрез нечовешкото насилие на поробителя. Многобройните сцени на мъчения са сцени от възрожденския национализъм, според който кървавото тяло удостоверява мъченическата жертва на предизвестения български героизъм и разбира се, на последвалото безсмъртие в паметта на народа. Достатъчни са трите заръки, които Манол дава на сина си Мирчо, в случай, че бъде взет като „кръвен данък“. И трите са в духа на абсолютната етническа идентичност, удостоверена със смърт: „Българин се роди, българин да умреш“ (с. 393). Безпрепятствено популяризиране на романтичните струи от XIX век.

В романа помохамеданчването на Родопите издава и една исторически вярна характеристика: помаците са ни свои, ни чужди на българи и турци едновременно. Ето: „Не давах да променят вярата си, защото помаците – тъй викат другите на българите мохамедани, а те самите се наричат ахряне, – защото ахрянете остават настрана и от българи, и от турци. И вместо да помагат за разпространението на правата вяра, те се затварят в селата си“ (с. 70). Този милетски манталитет е отлично разработен от Мария Тодорова в статията ѝ „(Пре)образуване на идентичността сред помаците в България“.¹⁶ Според нея помохамеданчените християни не губят християнското у себе си, дублират го с мюсюлманското. Тази им дублетност, както и изолираност винаги е позволявала на различни политически доктрини, режими, както и на различни национализми да се възползват от помаците. Точно тази плъзгавост е заложена в романа на А. Дончев, което е основание днес често да е определян като обслужващ, поръчков, конюнктурен. Малцина прозират, че „Време разделно“ е сполучлив образ на българския манталитет, издигнал етническата идентичност като компенсация на постоянните трансформации в историческото, обществено и лично битие.

Но смисловото ядро на романа е еничаринът Караибрахим. Еничарството е двойно усилена форма на злото в Османската империя – веднъж като жестока и насилствена родова разкъсаност, втори път като предателство и родоотстъпничество. Точно този опростен образ на еничарството живее в масовото културно съзнание. Той позволява и до днес „еничарин“ да се употребява като метафора на предателството, като подлост спрямо близките. В това си битие еничарството е крайно схематично, в него е заложено само насилието на трансформацията. Насилието също е с еднозначен образ: турци, ислям, поробител. Все понятия от националната идеология от XIX век, която активно се поддържа от държавния соц национализъм.

¹⁶ В: ТОДОРОВА, М. *България, Балканите, светът: идеи, процеси, събития*. София: Просвета, 2010, с. 208–244.

Възрожденската национална идеология споява културното съзнание с мистиката на народния суверенитет, пременен в романтични дрехи. Подобна технология с радост се унаследява от комунизма, макар и не в самото му начало, което е под знака на интернационализма, а след 60-те години, когато отделните социалистически държави предприемат маскиран курс на противопоставяне на Москва чрез разработване на собствени национализми. Възпитаваната в романтичен национализъм публика прегръща „Време разделно“, но и държавната власт прегръща романа, защото той е максимално удачен образ на националното страдание и стоически героизъм при формулиране на идентичността. Албена Хранова посочва, че романът излиза в момент, когато тече „поредната държавна акция по преименуването на българите мюсюлмани в Родопите през 60-те–70-те години на XX век“.¹⁷ Тъкмо тази сдвоеност между масова рецепция и държавна необходимост поражда огромната популярност на произведението. Масата интуитивно чувства легендната трактовка на историята, която официозната гледна точка може лесно да манипулира и направлява. Във „Време разделно“ всичко е очаквано – утвърждава се вековен ред, възпроизвежда се народна традиция. От Антон-Дончевите конверти не може да се очаква повече, отколкото мълвата знае за тях. Затова пък стилизацията на легендното е постигната в прекрасен, завършен и интригуващ вид.

Историографията е категорична – ислямизирането на българското население е постепенен и не особено насилствен процес, част от политиката на империята за създаване на хомогенно население. Милетският манталитет на ислямизираните християни ги прави нито свои, нито чужди¹⁸, и тази разхлабена идентичност провокира участие в историческите събития, което не е мотивирано от идеологическа кауза, а от лични страсти, решения и сметки. Това пък е безкраен материал за романистите, за да изследват човешката психология.

Един от авторите, които се занимават с братоубийствените кланета, в които българи колят българи по турско, е Георги Божинов. Книга със странна съдба – „Калуния-каля“ – твърде късно заема мястото си в българската литература. Фактът дължим на писателя Деян Енев, открил случайно романа и популяризировал го с любов и зачитане към дарбата на автора. Издаден през 1988 г., той потъва в критическата немара и в бурното време на обществените промени. Деян Енев връща на българската публика прекрасен разказ за Априлското въстание от 1876 година – този на родопските помаци, участвали в жестокото потушаване на бунта. Рома-

¹⁷ ХРАНОВА, А. Родно, дясно и ляво: Антон Дончев. – *Либерален преглед*, 28.11.2008: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-56>.

¹⁸ ТОДОРОВА, М. Цит. съч., с. 215.

нът използва пестеливо историческите топоси, време и факти. Авторът видимо визира Баташкото клане и драмата както на българи, така и на помаци. Идеята е историята да се покаже през психологическите състояния и характерите. Концептуалното е оставено на заден план в името на разноликия живот и човешкото справяне с него.

Главният герой Калуньо е помак, чийто живот съвпада с Априлското въстание. Той е правоверен, моли се на Аллах, но всъщност никога не си е давал сметка точно какъв е извън собствения си живот – извън любовта му към три жени, стопанството му, труда му. Животът тече величествено с доброто и злото в него. Суетнята идва със слуховете: „Почнаха да приказват всички, и приказваха само за това под път и над път. Че каурите се готвят усилено, печели сухари и купували цели коли с барут. И че – резил! – барутя го купували от барутените фабрики на наши – правоверни!... Че и топове щели да докарват чак от Московията. Че даже щели да ги предвождат московски паши и началници – за да колят всичко мюсюлманско...“ (с. 80).¹⁹ Московската следа в Априлското въстание е отработена митологема в последните дни на „болния човек“ край Босфора, подхранвана от всички заинтересовани – и от империята, и от Великите сили, чакащи „смъртника“ да почине, за да разграбят имането му. За това пише и Генчо Стоев в „Цената на златото“. Московската следа се внушава и от Портата (по време на Цариградската посланическа конференция от 1876 г.), която прави всякакви усилия да докаже на Великите сили, че революционните движения през XIX век не са продиктувани от лошото положение на християните в империята, а са плод на външни агитации.²⁰ Самата Русия, под шапката на панславянската идея, чрез многобройни свои агенти развива „една особена агитация във всички славянски страни в Турция, че скоро ще настане часът на избавлението им“.²¹ Ролята на освободител и обединител принадлежи само на Русия и това е една от големите митологеми през Възраждането – тази за „дядо Иван“, който безкористно, „по славянски“ ще ни освободи. След зверствата при потушаването на въстанието пристига английска комисия, снабдена, разбира се, не с човешка, а с геополитическа гледна точка: „Комисията трябваше да докаже, че виновници са: първо, българите, подтикнати от чужди страни и по-специално от Русия; второ, некадърните управници от старото правителство, които са вече свалени; трето, местните водачи на мюсюлманското население, които не се покоряват на централната власт. На всички виновници щеше да се търси отговорност“.²²

¹⁹ Цитатите тук и по-нататък са по изданието на романа от 2015 г., София: ИК Хермес.

²⁰ БИЛЯРСКИ, Ц. Предговор към: Б. РАЙНОВ, д-р П. ГУДОВ. *Лъжи и истини около нашето Освобождение*. Съст. Цочо В. Билярски. София: Антико, 2018, с. 12.

²¹ РАЙНОВ, Б. Нашето освобождение (спомени за Сан-Стефанска България). – Пак там, с. 63.

²² ВЪЛЧЕВ, А. *Тъмраш*. София: Изд. на Отечествения фронт, 1976, с. 154.

Размирните български села са гледани от част от помаците като плячка, готвят се да ги „бастисат“. Романът „Калуня-каля“ представя участието на паравоенните отряди в мародерствата като доброволно, не като мобилизация. Грабежи, опожарявания, изнасилвания, човешки лешове, разхвърляни части от тела – картините на насилията не отстъпват на сърцераздирателните вопли на Захари Стоянов и Иван Вазов. В жестокостите няма разлика между помаци, редовен башибозук, цигани. Всеки според душата си. Има само въпроси: „Защо е това, боже?...“ (с. 112). Или констатации: „не е добра таз работа“ (с. 151). Баташката черква, една от светините на България, е представена като „затрупана с лешове“, смърдяща: нейните „бели варосани стени бяха опръскани до гърди с нещо черно; не съвсем черно, а червеникаво“ (с. 152). Събитието е видно в своя финал. Резултатът му е изживян от един помак, сам не чувстващ българин ли е, турчин ли. Човек, настъпващ детски ръчички, прибиращ детско черепче, за да покаже на озверели хора как „всички бяха секли“. „Каурин не съм“, извиква Калуньо, но не това е идеята на сблъсъка с правоверните: детското черепче е обвинението към своите, към извършеното престъпление от човеци върху човеци.

Историческите източници сочат, че въстаналите села също сформират паравоенни структури, отбранителни дружини, които да защитят българското население от изстъпленията на цялата тази сган, налетяла да граби, убива и изнасилва.²³ В тези дружини участват и правоверни, отвратени от жестокостта. В „Калуня-каля“ подобен исторически сюжет е релефно застъпен. Калуньо ръководи „тайфа“, хора, които проумяват, че „е станало нещо нередно“ и се мъчат да внесат човешка справедливост. Самият Калуньо дава обяснение пред каймакамина защо е събрал хора в помощ на пострадалите: „Каймакам ефенди, ако вие познавате властта, която седеше на вашето място преди вас – ще разберат защо не съм се обърнал към нея“ (с. 310). Историята предлага събитието, хората правят същността му. В романа на Георги Божинов нищо не е двуполярно, освен доброто и злото. В него не се държи сметка защо е избухнало въстанието, политическият аспект от „Цената на златото“ е напълно пренебрегнат. Разгърната е човешката природа, която се проявява в събитието. След въстанието хора са обречени на глад, мизерия, страдание. Ехото на събитието още тътне в съдбите им. Калуньо и „тайфата“ му помагат, състрадат, отричат се заради човешината. Те не знаят добро ли е или зло въстанието, кой е крив в него и кой прав. Те виждат страданието. Пак в страдание и насилие Калуньо губи двете си любими жени – Костанда и Малката. Злото няма историческо лице. Най-после и Калуньо се предава, грохнал от загубите. Но животът е по-силен в своите логически продължения.

²³ КОСЕВ К., Н. ЖЕЧЕВ, Д. ДОЙНОВ. *История на Априлското въстание 1876*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2006, с. 376–440.

Според документите едни от зверствата, извършвани спрямо българското население, са и тези: отвличали се християнски деца и се разпределяли по мюсюлмански къщи като слуги или пък направо се продавали като роби по черкезките села.²⁴ В романа Калуньо спасява две такива деца – Нано и Малката. В Малката се влюбва, а пък Нано след смъртта на спасителя си се жени за жена му Гюла и раждат момченце. Животът прави така, че бездетният Калуньо се продължава в род и в легенда. Заради доброто, което помакът струва на българите. На фона на целия геополитически цинизъм неговото добро е сякаш безпомощно. „Ингилизката комиция“, която ще дохожда да гледа зверствата, трябва да бъде излъгана докдето може. Цигани тъпчат трапове с човешки лешове, подканяни от чаушин: „Тъпчете бре! Да се не види нищо“ (с. 150). Не е съвсем така. Кръвопролитията в България раждат огромен международен отклик. Специално в „Ингилизия“ масовото движение на солидарност с българския народ е насочено срещу английското правителство, съучастник на Османската империя, а оттам и в извършените престъпления. В Германия Бисмарк открито призовава Русия да започне война в защита на славянската кауза. В Русия „политически групировки, главно от висшите военни среди и панславистки организации, целенасочено насърчават и раздухват обществения ентузиазъм [...], като настояват за активна настъпателна политика в духа на традиционните руски имперски амбиции на Балканите“.²⁵ Романът на Г. Божинов вижда огромния Източен въпрос като човешки истории, в които тъкмо човешките категории като насилие, свобода, справедливост, любов, възмездие търсят своите граници. Етническите и религиозни сблъсъци са нищо пред човешката природа. В този смисъл няма преобърнати хора.

Съвременната историческа белетристика постепенно регистрира процес на зачитане на историографията и на осмисленото от историците значение на протекли събития. Дистанцията между „днес“ и Османската империя, в чиито граници сме били толкова дълго, се увеличава, и това дава възможност да се избегнат очакваните поизхабени клишета на националната ни идеология от XIX и XX век. Ако романът на Антон Дончев все още ги затвърждава, то „Калуня-каля“ от Георги Божинов не само доближава историческото време до неговата автентичност, но и го използва за индивидуални човешки сюжети. Отървава се от морализаторство и вижда историята като изява на човека, а не на етноса.

²⁴ *Априлско въстание 1876. Сборник от документи*. Т. I. София: Наука и изкуство, 1954, с. 479.

²⁵ КОСЕВ, К. *Априлското въстание. Прелюдия към Освобождението*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2000, с. 92–93.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДРОВА, Н. *Еничарите. Преплетени истории в османския контекст на XIX век*. София: Изток-Запад, 2018.

Априлско въстание 1876. Сборник от документи. Т. I. Съставил и превел Борис Недков. Под ред. на Ал. Бурмов. София: Наука и изкуство, 1954.

АРЕТОВ, Н. *Българското възраждане и Европа*. София: Кралица Маб, 1995.

БИЛЯРСКИ, Ц. Предговор. – В: Б. РАЙНОВ и д-р П. ГУДЕВ. *Лъжи и истини около нашето Освобождение*. Съст. Ц. В. Билярски. София: Антико, 2018.

ВЕЗЕНКОВ, А. *Формулиране и преформулиране на османизма*. – В: *Преплетените истории на Балканите. Национални идеологии и езикови политики*. Т. 1. Съст. Р. Даскалов, Ч. Маринов. София: НБУ, 2013, с. 248–278

ВЪЛЧЕВ, А. *Тъмраш*. София: Издателство на Отечествения фронт, 1976.

ГЕОРГИЕВА, Ц. *Еничарите в българските земи*. София: Наука и изкуство, 1988.

ГЕОРГИЕВА, Ц. *Историографски митове и литература (Романът на Антон Дончев „Време разделно“)*. – 11.04.2011: https://www.rodopskistarini.com/2011/04/blog-post_7765.html [прегл. 20.02.2022].

ДИМИТРОВ, С. *Султан Махмуд II и краят на еничарите*. София: Изток-Запад, 2015.

ЖЕЛЯЗКОВА, А. *Проблемът за достоверността на някои домашни извори, трайно залегнали в българската историография*. – *Либерален преглед*, 13.06.2015: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/2728-2015-06-13-09-51-46> [прегл. 20.02.2022].

КАРАХАСАН-ЧЪНАР, И. *Национализмът на Балканите*. – *Либерален преглед*, 28.11.2012: <http://www.librev.com/index.php/prospects-europe-publisher/1862-2012-11-28-10-06-25> [прегл. 20.02.2022].

КОСЕВ, К. *Априлското въстание. Прелюдия към Освобождението*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2000.

КОСЕВ К., Н. ЖЕЧЕВ, Д. ДОЙНОВ. *История на Априлското въстание 1876*. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2006.

МАРКОВ, Г. *„Балканизацията“. Геополитическо явление в конфликтознанието*. София: Военно издателство, 2011.

МУТАФЧИЕВА, В. *Книга за Софроний*. София: Военно издателство, 1978.

МУТАФЧИЕВА, В. *Кърджалийско време*. Пловдив: Жанет 45, 2008.

РАЙНОВ, Б. *Нашето освобождение (спомени за Сан-Стефанска България)*. – В: Б. РАЙНОВ, д-р П. ГУДОВ. *Лъжи и истини около нашето Освобождение*. Съст. Цочо В. Билярски. София: Антико, 2018, с. 50–119.

СТОЯНОВ, И. *„Млади“ и „стари“ за дуализъм с Османската империя през Възраждането*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2016.

ТОДОРОВ, Н. *Двадесет и пет години Институт по балканистика към БАН*. – *Исторически преглед*, VIII, 1989, кн. 8, с. 65–75.

ТОДОРОВА, М. *Балкани. Балканизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004.

ТОДОРОВА, М. (Пре)образуване на идентичността сред помаците в България. – В: М. ТОДОРОВА, *България, Балканите, светът: идеи, процеси, събития*. София: Просвета, 2010, с. 208–244.

ХРАНОВА, А. Родно, дясно и ляво: Антон Дончев. – *Либерален преглед*, 28.11.2008: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-56> [прегл. 20.02.2022].

REFERENCES

ALEKSANDROVA, N. *Enicharite. Prepleteni istorii v osmanskiya kontekst na XIX vek*. [*The Janissaries. Intertwined stories in the Ottoman context of the 19th century*.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2018.

ARETOV, N. *Balgarskoto vazrazhdane i Evropa*. [*The Bulgarian Revival and Europe*.] Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 1995.

BILYARSKI, T. Predgovor. [Preface.] In: B. RAYNOV & Dr P. GUDEV. & T. BILYARSKI (ed.). *Lazhi i istini okolo nasheto Osvobozhdenie*. [*Lies and truths about our Liberation*.] Sofia: Antiko [publ.], 2018.

BURMOV, A. (ed.) & B. NEDKOV (ed. & transl.). *Aprilsko vastanie 1876. Sbornik ot dokumenti*. [*April Uprising 1876. Collection of documents*.] Vol. 1. Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1954.

GEORGIEVA, T. *Enicharite v balgarskite zemi*. [*The Janissaries in the Bulgarian lands*.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1988.

GEORGIEVA, T. Istoriografski mitove i literatura (Romanat na Anton Donchev “Vreme razdelno”). [Historiographical Myths and Literature (Anton Donchev’s novel “Time of Parting”).] In: 11.04.2011: https://www.rodopskistarini.com/2011/04/blog-post_7765.html [seen 20.02.2022].

DIMITROV, S. *Sultan Mahmud II i krayat na enicharite*. [*Sultan Mahmud II and the end of the Janissaries*.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2015.

KARAHASAN-CHANAR, I. Natsionalizmat na Balkanite. [Nationalism on the Balkans.] In: *Liberalen pregled*, 28.11.2012: <http://www.librev.com/index.php/prospects-europe-publisher/1862-2012-11-28-10-06-25> [seen 20.02.2022].

KOSEV, K. *Aprilskoto vastanie. Preljudia kam Osvobozhdenieto*. [*The April Uprising. Prelude to the Liberation*.] Sofia: M. Drinov Academic Publishing. 2000.

KOSEV, K., N. ZHECHEV, D. DOYNOV. *Istoriya na Aprilskoto vastanie 1876*. [*History of April Uprising 1876*.] Sofia: M. Drinov Academic Publishing. 2006.

MARKOV, G. “Balkanizatsiyata” Geopoliticheskoyavlenie v konfliktoznanietyo. [*“Balkanization”. Geopolitical phenomenon in knowledge of conflicts*.] Sofia: Voenno izdatelstvo [publ.], 2011.

MUTAFCHIEVA, V. *Kardzhaliisko vreme*. [*The Kurdzhali Age*.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2008.

MUTAFCHIEVA, V. *Kniga za Sofronii*. [*A book about Sofronius*.] Sofia: Voenno izdatelstvo [publ.], 1978.

STOYANOV, I. “Mladi” i “stari” za dualizam s Osmanskata imperiya prez Vazrazhdanetyo. [*“Youngs” and “olds” to dualism with the Ottoman Empire during the Bul-*

garian Revival.] V. Tarnovo: St. St. Cyril and Methodius University Publishing, 2016.

TODOROV, N. Dvadeset i pet godini Institut po balkanistika kam BAN. [Twenty-five years Institute of Balkanism at the Bulgarian Academy of Sciences.] In: *Istoricheski pregled [The Historical Review]*, 8, 1989, iss. 8, pp. 65–75.

TODOROVA, M. (Pre)obrazuvane na identichnostta sred pomacite v Balgaria. [(Pre) formation of identity among the Pomaks in Bulgaria.] In: M. TODOROVA. *Balgaria, Balkanite, svetat: idei, procesi, sabitiya.* [Bulgaria, the Balkans, the World: Ideas, Processes, Events.] Sofia: Prosveta [publ.], 2010, pp. 208–244.

HRANOVA, A. Native, right and left: Anton Donchev. In: *Liberaleen pregled*, 28.11.2008: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-56> [seen 20.02.2022].

VALTCEV, A. *Tamrash.* Sofia: Izdatelstvo na Otetchestveniia front [publ.], 1976.

VEZENKOV, A. Formulirane i preformulirane na osmanizma. [Formulation and reformulation of Ottomanism.] In: R. DASKALOV & T. MARINOV (eds.). *Prepletenite istorii na Balkanite. Natsionalni ideologii i ezikovi politiki.* [The intertwined stories of the Balkans. National ideologies and language policies.] Vol. 1. Sofia: NBU [publ.], 2013, pp. 248–278.

ZHELYAZKOVA, A. Problemat za dostovernostta na nyakoi domashni izvori, trayno zalegnali v balgarskata istoriografiya. [The problem of reliability of some native sources durably grounded in Bulgarian historiography.] In: *Liberaleen pregled*, 13.06.2015: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/2728-2015-06-13-09-51-46> [seen 20.02.2022].

ETHNIC TRANSFORMATIONS IN THE BULGARIAN HISTORICAL FICTION

(*Time of Parting by Anton Donchev and Kalunya-kalya by Georgi Bozhinov*)

Abstract. In the Bulgarian national history of Turkish slavery, the words “janissary” and “pomak” have the status of a specific code. They are charged with the meaning of absolute evil. They became the object of fiction, their reception is almost always subject to prevailing conjunctures, not to historical justice. “Janissary” and “Pomak” are some of the most helpful labels aimed at keeping alive the myth of slavery, on which there are parasitizing ideological discourses. The latter include the ethnic dimension as the basis of the researched meanings. Considering several novels, Bulgarian fiction presents different interpretations of these historical figures, interweaving their authentic features into certain cultural models.

Keywords: janissary, pomak, myth of Turkish slavery

Antoaneta Alipieva, Prof., DSc

ORCID ID: 0000-0002-7248-3334

Web of Science Researcher ID: J-9872-2016

Plovdiv University “Paisii Hilendarski”

24, Tcar Assen Str., Plovdiv 4000, Bulgaria

E-mail: alipievaan@abv.bg

София Ангелова, доц. д. н.

Бургаски университет „Проф. д-р Асен Златаров“

КРИТИЧЕСКИ РЕЦЕПЦИИ НА РОМАНА „ВРЕМЕ РАЗДЕЛНО“ ОТ АНТОН ДОНЧЕВ ИЛИ ЗА ГРАНИЦИТЕ НА „ОТВОРЕНТО“ ЧЕТЕНЕ

Резюме. Текстът разглежда „отворените“ прочити на романа „Време разделно“ от Антон Дончев през последните десетилетия – през призмата на противоположни идеологически доктрини, отнасяния към историята на създаването, към едноименния филм и пр., за да открие правомерността на границите на подобен тип интерпретации. Основната теза е, че по този начин и двете полюсни трактовки със съответната си аргументация се обезсмислят взаимно в полето на художествената условност, тоест на романа като художествен факт, при което встрани от вниманието им остават както основното му послание, така и актуализацията на проблематиката му в първите десетилетия на XXI век.

Ключови думи: исторически роман, отворено четене, художествена условност, идеологически доктрини

Литературната наука по посока на интерпретирането на художествените текстове борави с т. нар. отворено четене, което, най-общо казано, обвързва творбата с фигурата на автора, историята на създаване, с духа и социокултурния облик на епохата; за разлика от него, затвореното четене се съсредоточава върху взаимоотношенията, в които влизат помежду си отделните равнища на текста – звуково, лексикално, синтактично, смислово, както и с „междутекстово“ четене, което е разновидност на отвореното четене, доколкото съотнася художествения текст с други текстове на световната литература и култура.

Това изложение има за цел да проблематизира границите на отвореното четене въз основа на разгорещените дебати по повод романа „Време разделно“, чиито отворени прочити през последните десетилетия предоставят богат материал за размисъл относно коректността на прочита на една творба, която е художествен факт, а не историографско или документално четиво, тоест е произведение на изкуството, през сблъсъка на противоположни идеологически доктрини, претенции за фактичката достоверност на историческите

документи, на които книгата се позовава, история на създаване, аргументи *ad hominem* и други екстралитературни, тоест външни за условния художествен свят на творбата, обстоятелства. По тази причина изложението не се занимава с биографията на автора, с останалите му творби, не търси връзката на тези творби с външни за творчеството му кръгове, не дава оценки за цялостния принос на авторите на противоположни по своята насоченост, отворени спрямо творбата метатекстове, а само ги представя, за да утвърди четенето на романа като роман, тоест като произведение на словесното изкуство.

Изложението приема като аксиоматична даденост правото на множественост на интерпретациите на една художествена творба, поради което не се съгласява с опитите за упорито налагане на една-единствена гледна точка към произведението, което според него е целта на системните дебати, ползващи *pro* и *contra*, явно или завоалирано, аргументи, резултат от твърде отворени прочити на „Време разделно“.

Дебатите около романа текат вече повече от две десетилетия и особено се разгорещиха около проучването на мнението на българските зрители за най-добрия според тях български филм, тъй като едноименният филм беше поставен на първо място (аналогични впрочем дебати бяха провокирани от факта, че българските читатели определиха романа „Под игото“ като любим роман). Подобни поводи пораждават дистанцирания наблюдател две питання – едното по-частно, другото – по-общо: а) Кое дава основание да се сравняват произведения на различни изкуства – литература и кино в случая, със съвсем различен художествен език, създадени с разлика от почти четвърт век, при относително различни социокултурни обстоятелства, които при това носят различни основни внушения и послания към читателя, съответно зрителя. Още по-неочаквана е подобна реакция от професионалисти, доколкото дори на студентите филолози в бакалавърска степен, първи курс, първи семестър, по дисциплината „Увод в литературната теория“ се обясняват причините, поради които изучаваните литературни творби е некоректно да се четат през техните кинематографични версии. б) Ако българският читател/зрител на всяка цена би трябвало да определи единствено „правилни“ според нечий възглед любими романи/филми, защо изобщо се правят подобни проучвания (авторката на този текст впрочем се отнася скептично към всякакви рейтингувания, и то не само на художествени творби).

* * *

Аргументите на свръхтворените прочити в изложението са събрани за по-голяма прегледност и яснота, подредени и коментирани в две основни групи и съответните подгрупи, за да се види тяхната несъстоятелност в полето на художествената условност.

Аргументи contra „Време разделно“

1. Четене на романа през филма

В една чуждестранна версия, още преди споменатата филмова класация, в която равноредно се разглеждат роман и филм, отвореният прочит на романа през филма стига до драстични, симптоматично обидни всъщност, изводи и „обобщения“ за „българите“ през призмата на тяхната „принадлежност към... Европа“, при което бива ожалена чуждестранната публика, подложена на изпитанието да гледа от екрана ужасяващо насилие: *„френската публика (сред която бях и аз) трябва да изтърпи сцените с потоци кръв, пролята по хиляда различни начини от българските селяни, с изнасилени и изкормени жени, заклани деца, набучени на кол или изгорени живи мъже и пр.“*¹ Оставяме настрана споровете доколко все пак изнасилените жени, закланите деца и набучените на кол са факт не само в българската, но и в балканската история през периода на Османското владичество (според авторката те са *„силно преувеличени, митовите за страданията на българите“*), и се съсредоточаваме около потърпевшата френска зрителска аудитория, която – според горния поплак – очевидно никога до българския филм не се е сблъсквала с потоците кръв, пролети от екрана в кинематографичните версии на Вартоломеевата нощ, на революционния терор след Френската буржоазна революция и пр. Горният поплак повдига въпроса: ако насилието над българите е „мит“, в случая екранизиран, както от заглавието до края си твърди въпросният текст за български литературни (и филмови) творби, то как трябва да четем литературните и филмовите творби, чиято основа са посочените по-горе събития от френската история? Или те не са „мит“, а само Димитър-Талевата четирилогия и Антон-Дончевият роман са „мит“, тъй като (цитирам дословно): *„В своята откъснатост, породена от географското положение в източните покрайнини на Европа, многовековната османска окупация и наложената от комунистическия режим изолация, българският народ е имал – и често все още има – усещането, че трябва да доказва със своята култура, религия, начин на живот принадлежността си към тази Европа и вероятно именно в това се крие една от причините за устойчивостта на някои митове, битувачи и в колективното съзнание и в литературата“* (тук и навсякъде в приведените цитати курсивът е мой, С. А.). Горните редове, навяващи алюзии с „Attention aux Balkans!“, заслужават отделни дебати, но споровете кое покрайнина, кое център, кое култура, кое недотам, и пр. не са обект на тази статия, поради което по-нататък ще се спра на несъстоятелността в чисто

¹ ВРИНА-НИКОЛОВ, М. Исторически кризи и митове на националната идентичност: няколко илюстрации от българската литература на XX век. – *LiterNet*, № 2 (27), 24.02.2002: <https://liternet.bg/publish1/mvrinat/krizi.htm>.

литературоведски план да се защитават тези, като се пренебрегват основополагащи положения на науката за литературата както в цитирания текст, така и в по-късните версии в други текстове, тъй като те по същество не се различават.

През филма се правят и изводи за внушението на романа, доколкото филмът акцентира върху насилието: „*Романът* носи обаче силно послание на *нетърпимост*“² – едно категорично невярно твърдение, което показва, че или романът е недочетен до края, или е тенденциозно четен, или е „четен“ през едноименния филм. Защото финалът на романа „работи“ в посока, точно обратна на горния цитат, и ако коректно се чете, става ясно, че носи внушението за споделен общ живот в окончателното утвърждаване на мотива за братството, в което плодовете на ябълката на границите на два имота ще продължават да се делят по братски, както вече е предупредил читателя разказът притча на романовия герой – единият от двамата разказвачи, поп Алигорко.

2. Търсенето на „истината“ през функцията на разказвачите

И тук неизбежно стигаме до основната претенция към романа „Време разделно“, чиято непростима вина според подобни отворени прочити е историческата недостоверност на сюжета му. В специфичната литературоведска терминология на споменатата вече статия тази недостоверност е формулирана като „*дезинформация*“ и „*подвеждане на читателя*“, тъй като „*хрониката на поп Алигорко е фалшификат*“ („Подвеждането на читателя идва първо от замъгляването на използваните източници: за да се опрے на по-достоверно историческо алиби, авторът уточнява във въведението, че романът ползва хрониката на един монах, наречен „поп Алигорко“, както и записките на френски благородник, пленен в Кандия и приел исляма, по прякор Венецианец. В една статия, посветена на този роман, Бернар Лори доказва, че хрониката на поп Алигорко е фалшификат. За да изглеждат нещата още по-достоверни и „*фолклорни*“, всеки разказ от тази т.н. „хроника“ започва с народна песен“). И отново сме принудени да се върнем към първи курс, първи семестър на филологическата бакалавърска степен, за да си припомним, че познавателната функция на художествената творба, освен че не е нейна цел, има някои специфични особености, за разлика от учебниците по история, химия или биология например: *художественото познание е неотделимо от художествената условност*, а читателят, особено пък професионалният, винаги трябва да отчита *художествената измислица*. Преведено на езика на въпросната статия, това означава, че всеки роман по дефиниция е „*дезинформация*“, „*подвеждане на читателя*“ и „*фалшификат*“, тъй като в контекста на

² Пак там.

първичната художествена условност, като вътрешноприсъща за изкуството изобщо, работи на принципа на подобие, а не на принципа на тъждеството. Преведено на езика на литературната наука, това означава, че романът като художествен факт създава условен художествен свят, в който събитията имат своя собствена логика, героите могат да съществуват само в него и този свят не е тъждествен с действителността. (Що се отнася до „хрониката“ на поп Алигорко, при такъв тип „литературоведски“ прочит тя безспорно е „фалшификат“, тъй като поп Алигорко е литературен герой.) Предвид тези аксиоматични постановки, съсредоточаването или търсенето на „достоверност“ или на „истината“ във „Време разделно“ е нерелевантно и тенденциозно. Нерелевантно по отношение на поетиката на романа изобщо по принцип е такова отворено четене, доколкото ползването и префункционализирането на фолклорни текстове, хроники, летописи, документи и чужди текстове от всякакъв характер е част от трансформацията на действителността в условна художествена реалност, от игровата страна на изкуството, включително и в жанра на историческия роман. И майсторството на романиста се състои в тяхното органично вплитане в тъканта на романа и в тяхната функционалност по посока на внушенията му. А тенденциозно е то, тъй като упорито, десетилетия вече, се съсредоточава единствено върху този роман и „отворените“ му прочити също тъй упорито не само не желаят да забележат „неистинностите“ („дезинформацията“, „подвеждането на читателя“) например в „Случаят Джем“, в който единият от разказвачите – Саади – няма как да е спътник и свидетел на случилото се с Джем по простата причина, че реалният Джем и реалният Саади не са съвременници – делят ги векове. Такъв тип отворени прочити отиват и по-далеч: в една и съща статия се отрича единият роман заради „пълна дезинформация“ от страна на разказвачите, а се хвали друг автор поради същата по същество причина. Далеч съм от мисълта да сравнявам двамата автори, още повече с редица свои публикации съм се старала да утвърдя безспорните приноси на Вера Мутафчиева към българския роман³, но сравнението е провокирано от тенденциозната некоректност на цитирания текст:

Не по-малко объркващо е смесването на гледните точки, водещо до пълна дезинформация. Както казахме, разказът се води от двама повествователи (сравнително новаторска техника в българския исторически роман, развита в истински полифоничните романи

³ АНГЕЛОВА-ДАМЯНОВА, С. *Женският глас на историята. (Българският исторически роман и жените авторки)*. Бургас: Libra Scorp, 2004; АНГЕЛОВА, С. *Жените за/в историята. Част I. Вера Мутафчиева. Историята и историите. Част II.* – В: *Неслученият канон: Български писателки от 1944 година до наши дни*. София: алтера, 2013, с. 223–250.

на една Вера Мутафчиева): от една страна попът, който представя събитията от гледна точка на българите и който накрая, подобно на много свои сънародници, въпреки съпротивата си, приема исляма; от друга страна, Венецианеца, избягалият от Кандия френски благородник, приел напълно доброволно мюсюлманската религия. Неговата задача е да представи османската гледна точка, но много скоро, отвратен от жестокостите, на които е свидетел (и в които трябва да участва), той преминава на страната на българите и се връща към християнската вяра. *Всъщност, обективността и безпристрастието, които могат да се очакват от двойното осветляване на проблема, са чиста фикция.*⁴

Всъщност „чистата фикция“ е отказът да се осмисли неслучайното – функционално по отношение на внушенията на романа – сдвояване, но и същностно различие между двамата разказвачи: Венецианеца е сменил религията си, за да спаси собствения си живот, това е цената на собственото му оцеляване, а отец Алигорко е единственият останал жив, който да поеме отговорност за всички, и него го води именно тази отговорност за другите. (Любопитно е как биха процедирали прочити като горечитирания например с „Житейските възгледи на котарака Мур“ или с „Театрален роман“, ако те в някакъв момент противоречат на нечия доктрина, поради което не се вписват в конюнктурата. Ако някому сравнението звучи несериозно, да се вгледа внимателно и безпристрастно в горечитираните „аргументи“.)

3. Фолклорните текстове

Във вина на „Време разделно“, по посока на търсенето на „достоверност“, следва упрек към привличането на фолклорни текстове като мото на отделните глави, тъй като те разказват за „бедите на българите по време на османското владичество“: „За да изглеждат нещата още по-достоверни и „фолклорни“, всеки разказ от тази т. н[ар]. „хроника“ започва с народна песен“.⁵ Недоумение буди както полагането в една плоскост на „достоверност“ и „фолклор“, така и нежеланието да се види, че фолклорният/фолклоризираният текст „работи“ – тоест е функционално оправдан – в романовата стилистика. Да не говорим „достоверност“ от какво точно естество се търси в художествен текст – все пак, припомням, става дума за роман. (Нерелевантността, в най-добрия случай, на твърдението „За да изглеждат нещата още по-достоверни и „фолклорни“, всеки разказ от тази т. н. „хроника“ започва с народна песен“ става очевидна, ако го екстраполираме върху друга творба на българската литература, сравнете например: „За да изглеждат нещата още по-достоверни и „фолклорни“, всяка „легенда“ от този цикъл раз-

⁴ ВРИНА-НИКОЛОВ, М. Цит. съч.

⁵ Пак там.

кази започва с фолклорен текст“. Звучи абсурдно до гротесковост.)

Впрочем подобни търсения на достоверност в роман не са нови за българската литература, типологията им може да се отнесе назад по адрес на първия, признат за такъв, български роман, което в самия край на 80-те години на XIX век е все пак обяснимо: все още са живи участниците в онези събития и всеки отстоява своята гледна точка; и още по-съществено – тогавашният български читател, а и зрител, все още не е формирал достатъчно ясно усет за художествена условност, както ни подсказва самият роман в главата „Представлението“: „Бре, баби, не плачи – булката е жива!“. Което за съвременния, особено професионален читател нито е обяснимо, нито е оправдано.

4. Насилствената/доброволната ислямизация

Възелът на споровете и атаките срещу „Време разделно“ е именно оспорването в последните десетилетия на насилствения характер на ислямизацията на българите, като тези спорове от полето на историята и историографията и собствените научни изследвания и изводи пряко и без уговорки се пренасят в полето на фикционалното, за да уличат романа в историческа недостоверност, тъй като според някои автори масова насилствена ислямизация не е осъществявана по българските земи.⁶ Подобни твърдения не са еднозначно приети в съвременната българска историческа наука⁷ и предизвикват основателен скепсис: „Е, появиха се османисти, които твърдят, че българите са се наредили на опашка да си сменят вярата, защото имало икономическа изгода. Това пък е икономическа принуда. Но аз не мога да захвърля „Време разделно“ на акад. Антон Дончев... Това е роман, но той е схванал духа на епохата. Както за еничарите се появиха твърдения, че християнските майки с радост са давали момчетата за еничари, защото пред тях се разкривала бляскава кариера, могли да станат и велики везири.“⁸

Във вина на романа, излязъл през 1964 г., се привличат събития от следващите десетилетия, вмениява му се, забележете, „**може би**“, „необходимост“ за „поредна държавна акция“, „нечиста политическа работа“:

⁶ ЖЕЛЯЗКОВА, А. Проблемът за достоверността на някои домашни извори, трайно залегнали в българската историография. – *Либерален преглед*, 13 юни 2015: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/2728-2015-06-13-09-51-46>.

⁷ *Българите мохамедани – лъжи и спекулации*. Първа част. София: Тангра ТанНакРа, 2016.

⁸ МАРКОВ, Г. Ние, историците, се уморихме да пренаписваме историята на България. – В: *Българите мохамедани – лъжи и спекулации*. Първа част, с. 162–171.

Романът на Антон Дончев „Време разделно“ излиза през 1964 г. съвсем *не без връзка с поредната държавна акция* по преименуването на българите мюсюлмани в Родопите през 60-те–70-те години на ХХ век.

Теоретично само по този начин текстът би могъл да се отърси и от своята нечиста политическа работа през 1960-те, 1970-те и от едноименния филм през 1980-те.

„Защо умряха тогава Манол и другите?“. Това не е просто финално казване, което *да обслужи* с яснотата си необходимия политически реверанс към българите мюсюлмани по акцията за тяхното преименуване през 1960-те и 70-те.

Затова *може би* романът е бил много необходим за една поредна държавна акция, която през 60-те и 70-те години на ХХ век...

Изумителен явно по въздействие ще да е този роман, „*може би*“, щом на него разчитат за осъществяването си всички „държавни акции“ в следващите десетилетия.

Нещо повече, отрича му се статут на роман като художествена творба, като изцяло се премахват границите между историография и художествена литература: „парадигмалната утопия на „чистата литературност““;

Ако литературата и историографията наистина бяха по подразбиране автономни полета, в които е нормално да се творят и институционализират различни разкази и различни твърдения по една и съща тема, такова отнасяне не би трябвало изобщо да се случва в социалния свят. По презумпция художествената литература никак не е длъжна да казва „истината“ за каквито и да било събития, не е длъжна да бъде задължително „реалистична“, ни най-малко не е длъжна да лежи върху автентични извори, а и не е длъжна и въобще да има каквито и да било извори извън самата нея. В този смисъл „Време разделно“ е наистина невинен роман, просто защото е роман. Само че такава утопична представа за автономността на литературата е социално неприложима, защото отношенията между нея и историографията се решават не от някакво тяхно предпоставено различие и от предварително делегирани права за това кое е „художествено-измислено“ и кое е „исторически истинно“, а от волята и практиката на институциите при форматирането на публичния контекст по тези въпроси.“⁹

Горецитираният текст е конгломерат от спекулативни аргументи:

⁹ ХРАНОВА, А. Родно, дясно и ляво: Антон Дончев. – *Либерален преглед*, 21 ноем. 2008: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-5>.

лишаване на изкуството – художествената литература в частност – от неговата автономност („парадигмална утопия“);

полагането му изцяло в полето на „социалната приложимост“ (макар че не иде реч за дизайнерски предмет от бита, нито за социологическо изследване все пак; не смея да си помисля при такава литературоведска интерпретация каква би била „социалната приложимост“ в момента на „Септември“ или, пази боже, на „Русия!“);

вменяването на вина на романа за неговите институционални употреби в следващите десетилетия (всеки малко поназнайващ историята на българската литература е наясно, че редица творби са били употребявани през десетилетията по различен начин за различни институционални цели в историята на Нова България);

поредната му интерпретация през филм, създаден две десетилетия по-късно.

При такъв прочит на читателя му остава единствено да се запита какво са правили прокуратурата и съдът през всички десетилетия от 1964 г. насам, та „Време разделно“ все още не е хвърлен в затвора при строг тъмничен режим.

5. „Отвореното“ гомеене на романа не се ограничава само до търсенето на историческа достоверност във фикционално четиво, сравняването му с филмов вариант, уместността/неуместността на употребата на фолклорни и други чужди текстове, а се разпростира до *подозрения*, съвсем външни по отношение на самия роман: „има *подозрения*, че тези преводи са били *финансирани* от българската държава в лицето на Министерството на културата, както и че самото произведение е *написано по поръчка*“.¹⁰

Тези подозрения, повтаряни и от други автори, във въпросната статия не си правят труда да се опират на каквито и да било доказателства, макар че хвърлените в публичното пространство недоказани подозрения биха могли да се назоват по твърде нелицеприятен начин. Но оставяме настрана нравствените и юридическите аспекти и се съсредоточаваме върху самите подозрения.

Подозрение първо: *финансирани от българската държава в лицето на Министерството на културата*. Представянето на книги и филми, финансирането на преводи, изложби на картини, скулптури, археологически ценности и пр. в чужбина не е инкриминирано престъпление, а е част от културната политика на една държава, за което и съществуват нейните културни центрове в другите страни. Разбира се, доминиращата идеологическа доктрина в съответния – всъщност във всеки – период безспорно се отразява на подбора.

¹⁰ ВРИНА-НИКОЛОВ, М. Цит. съч.

Подозрение второ: романът е написан по поръчка, „за да подкрепи поредната репресивна вълна срещу помаците и българските турци“¹¹, „може би [...] е бил много необходим за една поредна държавна акция“¹². Авторът на романа отрича някой нещо да му е поръчвал.¹³ На „подозренията“ в статията от 2002 г. им липсват подробности кой е поръчал и в какво се изразява поръчването. Понеже това вече се говори и на студенти, се заинтересувах в какво се изразява поръчководствата и къде са доказателствата. На битово-фолклорно-академично равнище получих отговор само на първия си въпрос и той се състоеше в твърдението, че... авторът е сключил договор с издателство и е получил аванс... По тази битово-фолклорно-академична „логика“ основна част от творбите на европейското изкуство, не само на литературата, са поръчкови. Ако си позволим отново да екстраполираме, при това за доказано поръчкова творба (поръчителят е известен – граф Franz von Walsegg, скърбяш по починалата си 20-годишна съпруга Анна, която до края на живота си не прежалва), резултатът е още по-абсурден и гротесков: Моцартовият „Реквием“ е поръчков, текстът е „фалшификат“, „дезинформация“ и „подвеждане на слушателя“, защото няма и не може да има никакви исторически документи, които да потвърждават, че „Confutatis maledictis, / flammis acribus addictis“. Впрочем независимо че е поръчков и няма исторически факти, потвърждаващи твърденията в текста за участието на грешниците, не е забелязано тези обстоятелства да са попречили на естетическото удоволствие от слушането на „Lacrimosa dies illa“. (И за „Време разделно“ се споменава все пак, че „Въпреки крайностите си, романът се приема радушно от широката читателска аудитория“¹⁴). Далеч съм от мисълта да сравнявам „Време разделно“ с „Реквием“, „Случаят Джем“, „Под игото“ или „Старопланински легенди“. Но става дума за типологически съпоставки, а както и в посочения с Джем и Саади случай – за преднамерено, при това свръхотворено четене, което забелязва единствено необходимите на тезите си обстоятелства.

Аргументи про „Време разделно“

Съвсем очаквано подобни перманентни публични атаки провокират ответна реакция, която също се характеризира с интерпретация

¹¹ ВРИНА-НИКОЛОВ, М. Цит. съч.

¹² ХРАНОВА, А. Цит. съч.

¹³ В края на 2013 г. писателят лично отговаря на нападките и отрича романът да му е бил поръчван от когото и да било, като уточнява и че е писан по документирани исторически събития: „Време разделно“ – фалш или истина (интервю за bTV, 29 дек. 2013); Акад. Антон Дончев: „Време разделно“ не е поръчка (в. „24 часа“, 29 дек. 2013); Антон Дончев, *Уикипедия*: <https://bg.wikipedia.org/wiki>.

¹⁴ ВРИНА-НИКОЛОВ, М. Цит. съч.

на външни за романа обстоятелства – аргументите про също са предимно екстралитературни, идеологически натоварени и подчертано *ad hominem*, тоест ответната реакция е огледално отражение на атаките *contra*.

1. Срещу твърденията, че историографските източници, на които се опира романът, са неавтентични, се излагат позовавания на учени, за да се препотвърди тяхната автентичност, при това в силно емоционално обогатена стилистика: „*Лъжите на либерали и безродници за „Време разделно“ рухнаха*“; „*Летописът от Корова не е фалшификат, а автентичен писмен паметник. Лъжите и козните на историци-либерали и безродници срещу „Време разделно“ рухнаха*“¹⁵; „аргументите“ на опонентите на Антон Дончев си приличат като две капки вода. По-скоро те се повтарят като изтъркани мантри, които се натрапват и тиражират вече десетилетия наред“¹⁶.

2. Въвлечените в дискурса за цялостното творчество на Антон Дончев отправки към „*епохата Людмила Живкова*“; „*Тайното учение (Агни-йога, идеологията на Николай Ръорих), което Людмила Живкова се опитва да отстоява последователно като свой политически курс*“, твърденията за „*Време разделно*“ като за „*нечиста политическа работа*“¹⁷, *поръчководител* и пр. срещат – очаквано – реакции, които обаче също са изцяло външни за условния художествен свят на романа, тъй като имат или пряка личностна насоченост, или визират определена идеологическа доктрина, или принадлежност към неправителствени организации:

личностни: „*бившата българска снаха францужойката Мари Врина-Николов и присадената на холандската ниска земя Даниела Горчева*“, „*холандецът Махиел Кийл, превъзбуден, назова глава в своята студия – „Краят на поп Методи Драгинов“, в която усърдно се е заел дори да омаскари свещеника*“¹⁸;

свързани с определена идеологическа доктрина: „*поръчкови писачи богохулници*“¹⁹, „*Соросови медийни експерти*“, „*новите идеологически цербери*“, „*цербери на неолиберализма*“;

подробни данни за връзките на някои от критиците на романа с „*псевдонаучната «Фондация за хуманитарни и социални изследвания»*, финансирана от прословутата „*Америка за България*“; центъра „*Сорос*“;

¹⁵ КОРУЕВ, Т. „Грехът“ на поп Методи Драгинов. – *Литературен свят*, бр. 115, март 2019: <https://literaturesviat.com/?p=156456>.

¹⁶ ДАНКОВ, Б. Постмодерни талибани срещу един класик. Още за опонентите на писателя Антон Дончев и техните „аргументи“ против неговия роман „Време разделно“. – *Дума*, бр. 27, 08.02.2019, с. 21–22.

¹⁷ ХРАНОВА, А. Цит. съч.

¹⁸ КОРУЕВ, Т. Цит. съч.

¹⁹ ВЛАЙКОВ, С. Страданията в романа „Време разделно“. – *Дума*, бр. 132, 12 юли 2019: <https://duma.bg/stradaniyata-v-romana-vreme-razdelno-n195770>.

списание „Диалог“; „образователен проект на фондация «Отворено общество»“; „Международен център за изследване на малцинствата и културните взаимодействия, който е креатура на саудитска мюсюлманска институция, намираща се във Великобритания“.²⁰

* * *

Литературоведските спорове, стигащи до крайности, не са нови за българската литература и българския литературен живот. Въпросните бурни и остри дебати обаче не са от чисто литературоведски характер. Всъщност изобщо не са, а там, където са представени, че са, литературоведският подход е само воал, зад който ясно прозират други, сугубо идеологически значения. Тук всъщност е налице сблъсък между две непримирими идеологически доктрини, пренесени в полето на един-единствен роман, с който „за“ и „против“ се водят люти битки вече десетилетия, на които битки мястото им не е в полето на художествената литература и литературознанието. В романовото поле тези доктрини се обезсмислят взаимно в точката на художествената условност. В този план е нормално един роман да настоява за своята условна художествена истинност, а що се отнася до жанра на историческия роман – да отстоява една от множеството гледни точки за конкретни исторически събития. Упоритото налагане с всевъзможни, включително и „литературоведски“, похвати на една-единствена гледна точка за историята в полето на художествената литература и яростната борба с другите гледни точки излиза от полето на художественото и навлиза в полето на практики, които би трябвало да са вече само спомен.

Подобни неприемливо отворени прочити на роман задължават за едно по-почтено и неангажирано по никакъв начин с различни идеологически призми литературоведско четене. Такова четене би дало яснота, че въпреки редица слабости, отбелязани още от Тончо Жечев например, това е един добре „направен“ роман, стилистично издържан от първия до последния си ред, който още от заглавието си спатиализира времето като гранично и предопределя спатиализацията на избора на всеки от героите (ляво–дясно, горе–долу), с максимално затворен хронотоп – основното действие се развива в една родопска долина в недълъг отрязък от време, а сюжетът се ограничава между влизането на Венецианеца в долината под песен на мюезин и биене на камбана и излизането му от долината под песен на мюезин и биене на камбана. Вътре в тези рамки е използван митологично-фолклорният вертикален модел на света с неговите три нива (горе е планината, където са останките от храмовете на древността; средата – човешкият свят; долу е пещерата, Темната дупка – долният свят като място на преход)

²⁰ ДАНКОВ, Б. Цит. съч.

се засреща с хоризонталния чрез концентрични кръгове: долината в центъра, цялата българска земя, света – чрез отпратките към Кандия. Този пространствен модел е функционализиран чрез преплитането и осмислянето на различни равнища на основните мотиви: братството (Момчил и Мирчо, Горан, Шерко, на хората в планината с другите по цялата българска земя) и братоубийството (султанът, Сюлейман ага, Караибрахим, Горан), снемане на опозицията *живот–смърт* чрез мотива за смъртта като ново раждане, при което в края на романа основните герои са мъртви, но се раждат две деца – едното на Караибрахим и Севда, другото на Елица и Момчил; трите български села са разрушени, но са създадени две нови и макар че в едното бие камбана, а в другото пее мюзин, те са „*деца от една майка*“.

Най-изненадващото за мен в тази дискусия е, че нито аргументите *contra*, нито тези *pro* отчитат, че случващото се в действителността през последните десетилетия актуализира тематиката и проблематиката на романа, доколкото:

а) Правото и отстояването на собствената идентичност – а това именно се опитва да прави основният персонаж в романа – е една от прокламираните ценности на нашия свят в момента.

б) От края на ХХ век и в момента сме свидетели на сблъсък между две монотеистични религии. Рушенето на храмове, както и кръвавото насилие по религиозни причини са очевиден факт от действителността, а не художествена измислица, независимо какви и чии геополитически интереси стоят зад този сблъсък.

И в този контекст би било далеч по-продуктивно да се прочетат и осмислят отново – отвъд всякакво доктринерство, конюнктурни съображения, незабравени „класово-партийни“ подходи, филии и фобии, симпатии и антипатии, лични обвързаности и интереси – посланията на романа „Време разделно“. Тоест романът да се прочете като роман.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АНГЕЛОВА-ДАМЯНОВА, С. *Женският глас на историята. (Българският исторически роман и жените авторки)*. Бургас: Libra Scorgr, 2004.

АНГЕЛОВА, С. *Жените за/в историята. Част I. Вера Мутафчиева. Историята и историите. Част II.* – В: *Неслученият канон: Български писателки от 1944 година до наши дни*. Съст. и предг. М. Кирова. София: алтера, 2013, с. 223–250.

Българите мохамедани – лъжи и спекулации. Първа част. Съст. Ал. Маринов. София: Тангра ТанНакРа, 2016.

ВЛАЙКОВ, С. *Страданията в романа „Време разделно“*. – *Дума*, бр. 132, 12 юли 2019: <https://duma.bg/stradaniyata-v-romana-vreme-razdelno-n195770> [прегл. 22.03.2021].

ВРИНА-НИКОЛОВ, М. *Исторически кризи и митове на националната*

идентичност: няколко илюстрации от българската литература на XX век. – *LiterNet*, № 2 (27), 24.02.2002: <https://litenet.bg/publish1/mvrinat/krizi.htm> [прегл. 22.03.2021].

ДАНКОВ, Б. Постмодерни талибани срещу един класик. Още за опонентите на писателя Антон Дончев и техните „аргументи“ против неговия роман „Време разделно“. – *Дума*, бр. 27, 08.02.2019, с. 21–22.

ЖЕЛЯЗКОВА, А. Проблемът за достоверността на някои домашни извори, трайно залегнали в българската историография. – *Либерален преглед*, 13 юни 2015: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/2728-2015-06-13-09-51-46> [прегл. 22.03.2021].

КОРУЕВ, Т. „Грехът“ на поп Методи Драгинов. – *Литературен свят*, бр. 115, март 2019: <https://literaturensviat.com/?p=156456> [прегл. 22.03.2021].

МАРКОВ, Г. Ние, историците, се уморихме да пренаписваме историята на България. – В: *Българите мохамедани – лъжи и спекулации*. Първа част. Съст. Ал. Маринов. София: Тангра ТанНакРа, 2016, с. 162–171.

ХРАНОВА, А. Родно, дясно и ляво: Антон Дончев. – *Либерален преглед*, 21 ноем. 2008: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-5> [прегл. 22.03.2021].

REFERENCES

ANGELOVA-DAMYANOVA, S. *Zhenskiyat glas na istoriyata. (Balgarskiyat istoricheski roman i zhenite avtoriki)*. [*The female voice of history. (The Bulgarian Historical Novel and the Women Authors)*.] Burgas: Libra Scorp [publ.], 2004.

ANGELOVA, S. *Zhenite za/v istoriyata*. [Women for/in history.] In: M. KIROVA (ed.). *Neslucheniya kanon. Balgarski pisatelki ot 1944 godina do nashi dni*. [*The failed Canon: Bulgarian women writers from 1944 to the present day*.] Sofia: altera [publ.], 2013, pp. 223–250.

DANKOV, B. Postmoderni talibani sreshtu edin klasik. Oshte za oponentite na pisatelya Anton Dontchev i tehните „argumenti“ protiv negoviya roman „Vreme razdelno“. [Postmodern Taliban versus a classic. More about the opponents of the writer Anton Donchev and their „arguments“ against his novel „Time of Parting“.] In: *Duma*, Iss, 27, 08.02.2019, pp. 21–22.

HRANOVA, A. *Rodno, dyasno i lyavo: Anton Donchev*. [Native, right and left: Anton Donchev.] In: *Liberalen pregled*, 21 Novem. 2008: <http://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-5> [seen 22.03.2021].

KORUEV, T. *„Grehat“ na pop Metodi Draginov*. [*The „Sin“ of the priest Metodi Draginov*.] In: *Literaturen sviyat*, Iss. 115, March 2019: <https://literaturensviat.com/?p=156456> [seen 22.03.2021].

MARINOV, A. (ed.). *Balgarite mohamedani – lazhi i spekulatsii*. Parva chast. [*Bulgarian Muslims – lies and speculation*.] Part one. Sofia: Tangra TanNakRa [publ.], 2016.

MARKOV, G. *Nie, istoritsite, se umorihme da prenapisvame istoriyata na Bulgaria*. [We, the historians, are tired of rewriting the history of Bulgaria.] In: MARINOV, A. (ed.). *Balgarite mohamedani – lazhi i spekulatsii*. Parva chast. [*Bulgarian*

Muslims – lies and speculation.] Part one. Sofia: Tangra TanNakRa [publ.], 2016, pp. 162–171.

VLAYKOV, S. Stradaniyata v romana “Vreme razdelno”. [Suffering in the novel “Time of Parting”.] In: *Duma*, Iss. 132, 12 July 2019: <https://duma.bg/stradaniyata-v-romana-vreme-razdelno-n195770> [seen 22.03.2021].

VRINAT-NIKOLOV, M. Istoricheski krizi i mitove na natsionalnata identichnost: nyakolko ilyustratsii ot balgarskata literature na XX vek. [Historical crises and myths of national identity: several illustrations from the Bulgarian literature of the Twentieth century.] In: *LiterNet*, Iss. 2 (27), 24.02.2002: <https://litenet.bg/publish1/mvrinat/krizi.htm> [seen 22.03.2021].

ZHELYAZKOVA, A. Problemat za dostovernostta na nyakoi domashni izvori, trayno zalegnali v balgarskata istoriografiya. [The problem of the authenticity of some domestic sources embedded in Bulgarian historiography.] In: *Liberalen pregled*, 13 June 2015: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/2728-2015-06-13-09-51-46> [seen 22.03.2021].

CRITICAL RECEPTIONS OF THE NOVEL *TIME OF PARTING* BY ANTON DONCHEV OR ABOUT THE BOUNDARIES OF “OPEN” READING

Abstract. The text examines the “open” readings of Anton Donchev’s novel *Time of Parting* of the last decades. The readings consider the attitudes towards the history of novel’s creation, the film of the same name and especially the the prism of two opposing ideological doctrines, in order to highlight the legitimacy of the boundaries of this type of interpretation. The main thesis is that in this way both opposing interpretations with their arguments are made meaningless in their interaction within the field of the novel as a piece of art, as they both neglect the main message of the novel and the actualization of this message in the first decades of the 21st century. *Keywords:* historical novel, open reading, artistic conventionality, ideological doctrines

Sofia Angelova, Assoc. Prof., PhD
Web of Science Researcher ID: U-4921-2018
Burgas University Assen Zlatarov
1, Prof. Yakimov Str., Burgas 1810, Bulgaria
E-mail: angelovasophia@gmail.com

Мая Горчева, доц. д-р

Университет по библиотекознание и информационни технологии

ПЪТУВАНЕ ПО ПОСОКА НА РОМАНА И ИСТОРИЯТА – ДЕСЕТ ГОДИНИ ПО-КЪСНО

Резюме. „Постмодерният концептуален проект“ в съвременната българска литература получава безспорен образец на жанра с публикуването на романа на Яна Букова „Пътуване по посоката на сянката“ през 2009 г. Ала тази литературнокритическа стойност доби видимост едва след рецепцията и читателския му успех при второто издание от 2014 г. Разказът за историята се освобождава от идеологическите конструкции на родното, като възстановява автентични микронаративи за Предвъзраждането. Историческите реалии и фигурата на разказвача са преинтерпретирани чрез постмодерните композиционни техники и интертекстуалност.

Ключови думи: експериментален роман, постмодерен концептуален проект, предвъзрожденска история, Яна Букова

За читателското, а и за критическото възприятие днешният български роман е потопен в историческата тема, от която най-експлоатируваният хронологически сектор е историята на XIX и XX век. Романите, които отиват в другата крайност на дистопичното бъдеще, използващи условността на фантастиката, получават също отличен прием¹, но се възприемат именно като отклонение и възможна различна посока от очакваната за романа. Тези нагласи препотвърдиха, а с това навярно и втвърдиха развитите от Пламен Антонов тези за постмодерния концептуален проект, чието острие е насочено към разбиването на идеологически обременения и стигматизиран „етноцентричен гещалт на българското“², чиято каноничност възпроизвежда идеологически наложения канон през соцрежима. Постмодернизма в българската литература той разглежда в „развойната логика“, тръгнала от

¹ Тази линия също получи ясна видимост през последните години с престижните награди, с които бяха отличени романът „Последната територия“ от Момчил Николов (Сиела, 2018) и „Другият сън“ от Владимир Полеганов (Колibri, 2018). Към този жанров формат могат да се изброят още романи от Васил Георгиев („Апарат“, Сиела, 2016; „Екс-топия“, Сиела, 2017) или Радослав Парушев („Проект Достоевски“, Сиела, 2009).

² АНТОВ, П. *Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно*. Пловдив: Жанет 45, 2010, с. 18.

Паисиевата „История“ и тревогата за националното, огласено през историческото.³ Според тезата на критика концептуална първооснова на българския постмодернизъм е разнищването на тази обоснова на етносоциалния и политическия приоритет логика. Проявленията му се различават според жанра, който сам по себе си е моделиран и моделира „развойната логика“. Тази жанрова флукуация е и ценностно поделена между „високата“ степен в лириката от края на ХХ век и разливането ѝ в комерсиално по-тиражирани и рецептивно по-лесно усвоими романи от началото на ХХІ век.⁴ Критическият модел е обоснован върху – или идва от? – текстовите дадености, но как да се „сговори“ „високо“ и „ниско“ със социално измеримия чрез тиражите ефект от появата на художествено изпитаните романи „Възвишение“ от Милен Русков (в средата на 2011 г.) и „Физика на тъгата“ от Георги Господинов (в началото на 2012 г.) – и плавното им настаняване в читателското търсене, в критическите и читателските вкусове, критерии и представи.

Този жанрово-ценностен превал за Пламен Антонов означава също промяна на критическия инструментариум: на мястото на естетическата критика ХХІ век въдворява ревюто, рекламата и наложителната нужда от социолитературния анализ.⁵ В тази „социолитературна опти-

³ Като разглежда литературата в два среза: вертикален и хоризонтален, критикът абсорбира всички литературни факти, съотнася ги с различни литературни ценности и надарява с авторитет тъкмо вертикалните. Така собствено литературният развой автоматично се помества в произведената от литературноисторическото четене ценностна йерархия, по която се измерват и актуалните текстове, срв.: „Мисля, че автономната логика на българския постмодернизъм може да бъде разбрана (именно разбрана, не непременно харесвана) само в литературноисторическа перспектива – като органична част/етап от цялостния саморазвой на литературния процес“ (АНТОВ, П. *Българският постмодернизъм ХХІ–ХІХ в. Към философията на българската литература*. Пловдив: Жанет 45, 2016, с. 162); „[...] ми е невъзможно да мисля българския постмодернизъм извън едрата развойна логика на цялата българска модерна литература от Паисий насетне (т. е. на литературата от епохата на българската Модерност), чийто естествен продукт той – днешният български постмодернизъм – е“ (пак там, с. 163). Литературноисторическата последователност има логика, доколкото ѝ приписваме логика отстрани, пост фактум. Ако неутрално определим именно „отстрани“ литературната последователност като поредица от случвания, то несъмнено тя може да бъдат концептуализирана и другояче.

⁴ АНТОВ, П. *Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно*, с. 13.

⁵ По повод на един от подвидовете на романовата продукция от началото на ХХІ век критикът пише: „Явление, също толкова нелитературно в собствения смисъл на понятието, че остава напълно извън полезрението на социолитературната критика (доколкото изобщо я има), но което е реален, и то извънредно мощен социокултурен и социопсихологически фактор, фор-

ка“ романът „Възвишение“ наложи като рамка на четене и разбиране за висока литература героиката. Завръщането на исторически стандартния разказ вече по деидеологизирания в постмодерната среда идеологически преобърнат модел се ползва освен това с престижа да е езиков експеримент. Критикът изтъква „важността“ на „Възвишение“ в съпоставка с предходния авторов роман „Джобна енциклопедия на мистериите“ (2005) като „литературноисторическа“⁶: романът „Възвишение“ направлява читателски, а и критически вкусове, създава контекст и режим на четене.

Този контекст обаче вече е категорично зададен от предходна творба, оставаща „в хоризонталата“ на времето на своята поява: романът „Пътуване по посока на сянката“ от Яна Букова с първо издание от 2009 г. (изд. Стигмати). С година предхождащ първата публикация, която излага литературно-философския модел на Пламен Антоу в „Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно“ (2010), романът го показва, но и опровергава, въвеждайки лирическата езиковост в романовия жанр. Същевременно следходен спрямо „Джобната енциклопедия“, романът „Пътуване по време на сянката“ „хоризонтално“ свързва постмодернизма с историческата тема за националната героика.⁷ Отново по оста на „безстрастното време“ романът е свидетелство за това, че придвижване по хоризонталата и вертикалата (и по скалата на критическите оценки) не е нещо по-различно от социолитературна операция (тъкмо по социалната си видимост напълно уловима в индивидуални жестове и конкретни деятели – лица или институции). Самият роман (с благотворното съдействие на редактори, автор и издател) отмести датата на появата си след очертаната от „Възвишение“ разделителна линия, след като бе преиздаден през 2014 г. в леко преработен вид с марката на изд. „Жанет-45“ (където впрочем са публикувани както „Възвишение“ и „Физика на тъгата“, така и двете литературнокритически книги на Пламен Антоу).

С изпреварващо-закъснялата си двойна поява романът принадлежи към две хронологии и към два естетически модела – и ги съвместява. Със стилистичната си изпипаност и интертекстуални препратки доминирания от лириката „висок постмодернизъм“, но превръща лирическото в повествование. Същевременно препотвърждава езиковостта

миращ не само естетическите, но и реално-житейски, *par excellence* битийни хоризонти на цели поколения“ (АНТОВ, П. *Българският постмодернизъм XXI–XIX в.*, с. 18–19).

⁶ Пак там, с. 147.

⁷ Авторката на постмодерния исторически роман е публично неразпознатата и едновременно с това – щедро призната за творческия си талант. През 2012 г. тя получава авторитетната награда „Хр. Г. Данов“ за превод, докато за наградата за роман е поделена между „Възвишение“ и „Физика на тъгата“.

като белег на високия постмодернизъм, изтъкнат от Пламен Антов.

Извън модела на „развойната логика“ стъписващото изящество на речта в романа може да има един твърде очевиден литературноисторически аргумент и той е в натрупването на художествен опит след помитацията езиците политически обрат от началото на 1990-те. През 2009 г., след две десетилетия на преизграждане на българското литературно писане, „добрият стил“ се превърна в негова подразбираща се предпоставка в не по-малка степен от жанровата развойна логика. Към тази даденост можем да добавим и очертаването на група отлично пишещи български автори преводачи, каквито са повечето от изброените по-горе. Повествованието на тези български писатели-преводачи обаче съвсем не се изчерпва с демонстрация на овладяна техника на писане и стил, с умело „превеждане“ на случки или характери във фикция. Смисълът му се подминава, доколкото не може да се коментира без понятия като цел, послание, ценности, които явно носят привкуса на нелитературни етически категории, та остават скрити в стила или структурирането на романа. Извън (но не независимо от) „развойната логика“ и извън „социолитературния анализ“ (който остава слабо обяснителен, ако и да е продуктивно следването му) за смисъла и тематиката ще стане дума в това разглеждане на „Пътуването по посока на сянката“, тъй като навярно през него бихме могли да оценим и онава, което е както стилистична уникалност и виртуозна композиция, така и митопоетическа сублимност.⁸

Този смисъл, разбира се, ще дойде със завършващите фрази на романа: персонажите, които са разказали първите глави и които са дейтели на последните, се успокояват, че краят на една история тъй и не се знае къде ще те завари, пък и времето пристига преди целта си. За Ян ван Атен, единият от персонажите, това твърдение просто е „интересно, много интересно“ и трябва за се запише някъде. Записани в неговия бележник са и историите от първата част, подредени строго, без отклонения от следваната легендарна хроника на един род и наследника му. В композицията на цялото обаче записаното предхожда своето записване, макар главите от първата част да са снабдени с

⁸ Изложението по-долу следва тези, изложени в мои текстове (срв.: „Разчиствайки пътя към историята и романа“ – *Литературен вестник*, бр. 40, 9–15.12.2009). Поради също тъй предварящо-закъснялата поява на тезите в тях не присъстват гласовете от тъй богата критическа продукция, съпровождаща романа от 2009 г. насетне. Именно с втората поява се появиха и редица читателски ревюта, а критическият анализ навлезе в смисловите пластове и раздипли поетиката на текста. Много от тези критически аналитични и проникновени прочити могат да се видят в рубриката „Библиография“ в сайта на писателката, който представя също цялостното ѝ творчество: <https://www.ianaboukova.net/bibliografia.htm>.

мото именно от едноименния роман на Ван Атен (само че липсващи от текста по-долу). Всяка от записаните истории гледа към по-сетне разказаното време на писане, изпълнено със страховете на записвача за пълната им измисленост (защото са обработени или поне защото са записани по изменчивия превод, направен от Утис). Така можем да говорим за едно време на историята и друго на записване на историята, и двете частично уловени в текста, но разположени в обратен ред. Доколкото първата част е завършената история, тя е крайната цел, но фактически краят на романа идва с втората част, която пък разказва за предхождащото написване. Авторът, перипетиите на това написване и привидно хаотичните му борхесиански размишления около условността на всяко писане идват след като целта е налице. По отношение на втората част можем да говорим и за приближаване на фикцията до реално случващото се; персонажите проговарят най-сетне в пряка реч, каквато липсва във всички разказани истории.

В тази надпревара между телеологии и време втората част трябва да предупреди за всички възможни бариери между романово повествование и разказана „действителност“. Толкова изобилни са размишленията на разказвача, че навярно някои незаписани са останали за епиграфи на първата част. Текстът парадоксално събира отпечатаното със записаното (останало неотпечатано), сякаш за да даде израз на несигурността на пишещия, обратно на словоохотливостта на разказвача, несигурност, в която прозират вечните страхове на късния автор от непосилната задача да пише за героично надвишаващото го, от липсата на онази чудотворна аура, каквато излъчва навярно само първозданният разказ – митът. Събирайки тези два едновременни свята – на устния разказ – и на делнично неизбежното – с жадуваната литературна цялост, – повествованието търси своя път, за да предаде историята, отскачайки от делнично неизменното и „приклепвано“ в жестове вампири. Ясно разпознаваме знак е настояването за „измисленост“ на историите, с което читателят трябва да приеме кода за постмодернистката направа на романа (както епистоларните или дневниковите романи от XVIII век се грижат да предварят всякакви съмнения в достоверността на разказаното). Крайното повествователно време е вътре в пледоарията за невъзможността от край/цел на нашата преценка за времето – както не по-малко и в желанието за записването на тази констатация. Иначе казано, фикционалният разказ ще е възможен само като реконструира механиката на фикционализирането.

Фикционалното повествование е хронологически и логически разчертано и тръгва от 1829 и 1831 година. Историята на персонажите, които прекождат от глава в глава (всяка глава разказва историята на един, пресякъл предишната; всеки епизод се разклонява в нова история за друг герой/героиня, мернал/а се ненадейно в предходния), оба-

че е хомогенна – в един мета-преказ няма да е трудно да възстановим кой кога се е родил, как му е минало детството, за кого се е оженил, как е завършил живота си и други биографични опори. Спазено е класическото единство на персонажите, но и на мястото (около Търница и „мястото, наречено Трите вятъра“ – дотам стигат и чуждоземците), на времето (достатъчно сгъстено и ясно исторически).

За изплъзналия се край говори и първата част, която е озаглавена „Залък за мъртвите“ (защото така наричат произнесените последни думи на песните). Миналото някъде от началото на XIX век, пространствено и исторически оприказнено, е потресаващо изпълнено, детайлно, но реещо се като мираж, като незавършена песен. То не може да бъде заквано за каквато и да е историческа достоверност, то е самата достоверност, но онази на въображението и на вярата. На словото и на словоохотливостта. В случките прозвучават някакви откъслечни народнопесенни мотиви, последвани от разпознаваемите образи на историческото предание (такова, каквото е познато от литературните извори) – за хайдутина-бунтовник, излязъл от манастирската килия. През образите повествованието отбелязва и минава покрай исторически събития; историята просто е застигнала героите в даден момент.

Така този роман комай постига онова, което е изконна мечта и естетически проект на първопроходците на българската модерна литература: проговарянето на „родното“ през литературното слово, собствено литературният разказ за българската памет. Тъкмо това „родно“ стана любима тема за пародийно палимпсестните експерименти от началото на 1990-те; миналото пренаписвано, парадоксализирано, затваряно в буркани и в крайна сметка лишено от историческия си смисъл. То взе повод обаче и от безвкусното, но – уви – изобилно псевдоисторическо съчинителство с нелепо измислени деятели и случки, но със заклинателен патос.⁹

В интерпретацията на родното за непредубедения прочит на романа от 2009 г. (все още непознаващ и концептуализирането на постмодернизма през отхвърлянето на идеологемите в каноничния патриотично-исторически разказ при Пламен Антов от книгите му от 2010 и 2016 г.) изпъкват две страни. Първо, Текстът не подхваща теми и топоси, въведени от литературните предходници от 1920-те, които възсъздават култа към родното, но пък припомнят жестове и образи от „родното“, запечатано в Йордан-Радичковите разкази или в историческата рефлексия на Вера Мутафчиева.

⁹ Днешните исторически романи могат да се възприемат извън постмодерния концептуален проект в контекста на доминиращите актуални езици като отхвърляне на смехотворната камара от псевдоисторически четива и публицистични изхвърляния.

Второ, в собствено референциалното възсъздаване на историческото време: то е микроисторически достоверно, изтъкано от детайлите на плътното социално живеене от епохата на Предвъзраждането, удължена със събития от следвъзрожденската история, но без промяна в легендарната условност. Казано с литературни аналогии, то се простира между последната чума и побитите юнашки глави, които рамкират хронологията на друг текст – Йордан-Йовковите „Старопланински легенди“. Романовата хронология съответства на това неотбелязано с патриотични разкази Предвъзраждане, монументализирано в Йовковия сборник с „легенди“ – „образцовата творба“ (Иван Сухиванов), която може да стане център на съвсем различен каноничен разказ за националната история.¹⁰ Неосветено от историографията, това време провокира възсъздаването му през устен (записан в литературната творба) легендарен разказ и с това между историческото време и разказването за него се настанява съзнанието на разказващия, който се наслаждава на самото разказване – удивен, несигурен в източниците си и неразбиращ. В проникателността на невежия разказвач на преданието се е отразило безстрастната словоохотлива учуденост на Йовковия разказвач, оставен сам на себе си на ръба на видяното, чутото и митологичното време. Ала разказът на Ван Атен възсъздава националния митопоетически текст с езиковите формули на небългарските автори от днешния световен литературен канон: Х. Л. Борхес, М. Павич, Г. Г. Маркес, Иво Андрич...

Основа на повествованието от първата част на романа е родовото предание, чиито основни епизоди са сюжетирано около антропологическите универсалии раждане, път, любов, родителство и смърт (такава линия на родовото чертаят подзаглавията на всяка от главите в първата част). Тази архетипност отговаря на представата за патриархалната затвореност, препотвърждавайки фолклорно-митологичната рамка, ала едновременно с това е подстъп към обвеяните с легендарност човешки съдби. Митопоетичното е разкрито през човешкото, през човешките действия и биографията. Персонажите влизат лесно в представата за фолклорното, тъй като няма психологически мотивировки, нито социални детерминираниности в действията им, сякаш някаква неназовима витална сила стои във всеки жест. От друга страна, тези персонажи не са марионетки на фолклорната игра на готови сюжетни модели, нарочени за въплъщение на някакъв колективен мо-

¹⁰ В краткото есе „Епиграфи в „Старопланински легенди““ Иван Сухиванов открива „надвременното величие“ на творбата в потенциала ѝ да запълни празнотата на липсващия национален епос, който възсъздава националния митопоетически текст (СУХИВАНОВ, И. Епиграфи в „Старопланински легенди“. – *Добруджа*. Сборник. Регионален исторически музей – Добрич. Регионален исторически музей – Силистра, 2005, с. 142–143).

рал или норми. Антропологията на персонажите се завръща към хуманистичния модел. Повествованието стъпва на универсални наративни схеми и портретни описания, които дават четивност и увлекателност. Независимо от жанрово-концептуалните „едри“ характеристики на романа, най-непосредствено той е посветен на това да разкаже за едно наситено с човешки истории минало.¹¹

Да го разкаже увлекателно, засмуквайки читателското нетърпение в ритъма на писателското възсъздаване на миналото и легендите му с картините и динамиката на реално преживения свят. Линията на повествованието тече стремително, следвайки логиката на възможно най-вероятното, акумулирайки енергиите на реалното живеене до отприщването на случката, която избухва в образи. Романът конструира своя собствена действителност, в която историята сама повлича разказваческата словесна енергия. Прастарото изкуство на разказването, на „топлото“ вживяване в епизода, което заразява, прониква в самата случка, става собствено случката. Тази наслада личи в изброяването и подробното изреждане, така че загатнатото да добие плът. Но с подробности, които подхранват въображението и изживяването.

Стилистичната изчистеност като че ли личи най-вече в плътно следване на случката или състоянието, или описанието на персонажа. Макар да идва спонтанно и естествено, нито един детайл не е плод на моментно увлечение, а служи за онова, което се нарича повествователна плътност. Наистина, коментарът на персонажите и портретното извайване отдавна излязоха от арсенала на самоуважаващата се критика, а романът е наситен с плътно човешко присъствие. Това са герои без реални прототипи, „невидими“ за историята, стилизирани по фолклорната поетика с постоянен епитет. Както в баладите, всеки един от тях носи някакъв неведом „късмет“. Тъкмо това изплъзване от документираната история, от онова, което храни историческата наука, така хипнотизира записвача им Ван Атен. Независимо от етимологията на името-история, тук то означава онова, което влагаме често в разговорната реч, а именно – просто нещо интересно за разказване, повествование. От друга страна, разказът възвръща предлитературния си статут на мит. Същевременно всички детайли от миналото са плътно възсъздадени и литературният разказ не може да бъде укорен за преправяне на реалното историческо време.

Крайният ефект от това завръщане към извора на историческото (както и на фолклорно-патриархалното) е пренамирането на

¹¹ Без да претендира за пълнота, сравнението върху авторите редакции във второто преработено издание показва, че те имат за цел облекчаване на възприятието и четенето. Промените се изразяват в съкращаване на изречения и части от изречения или заместване на инверсия със стандартен словоред.

човешкото далеч от лесното историоризиране, но и от всевъзможни редукиции било до психологическото, било до митологично-неведомото. Разказът следва самото описание на случката, но над него тежи сянката на митовете. Историята, изпълнена с детайлите на реалното живеене, е сътворена в едновременното събиране на лекота и ласкавост към човешкото – и отдръпване от онова, което е интимно присъщо на персонажа.

Митовете обаче дебнат човешкото – те ще стоварят върху историческото човешко време своите загадъчни знаци „вампири“. „Пътуването...“ води както към естествеността на магическото живеене, така към магиката на естественото живеене и в едновременността им изгражда своя уникален завършен стил (и в двете части).

Ако увлекателният разказ е критерий на повествованието във концептуалната зададеност на постмодерния проект за лирическото, то той е от първостепенна важност за романа, с което прекратява действието на „високата“ степен. Същевременно обаче следва собствения си концептуален проект и с разгръщането си блокира ясно направената по хронология събитийна линия. Онова, което спира всякаква хронология, онова, което въобще прави последователността привидна, са онези повторения, отражения, съвпадения или „жестове вампири“, които стоят отвъд крайния опит на една историческа или фолклорна памет. Може би с повторната си поява показват безсмислието на първото си случване, но пък може би тяхната първа поява е имала тъкмо онази изместена преди края цел, която ще остане неявна при втората им поява? Или това е езикът на съня? Онирична е и огледалността на персонажите, но винаги с отместване и оставаща разлика помежду им.¹²

Или онези изскачащи ненадейно в случката или в просънница картини или цитирани от други повествования образи, вещаещи сякаш доближаването до това да разберем.¹³ Деятели във всички исто-

¹² Името Първан (Ангелов), преведен в Юнал (Аслан), с уморено клепналите мустаци; но в тези българо-турски преводи Ангел ще е Мелек, Аслан ще е Лъв. Телила е черната тайнствена жена в червена коприна в кораба, но и Катилина или Ремора, или Камена. Смъртта на Телила, опряна на гърба на Първан в боя, обаче не се случва на верния оръженосец на принц Баязид от друг разказ, когато опрели гръб о гръб съсичат разбойниците.

¹³ Ето някои от тези магични появи: вятърът; мънистата, които проглеждат като стъклено око или заоблена женска гръд; хазартните „игри на случайността“; онази огромна риба, която се опитват да извлекат, или змийската главичка на патицата, или петата на мъртвия, изхлузила се от обувката; или жената със зъби, червени от великденското яйце, което тя яде с черупките; или слюнката, потичаща в крайчеца на устните; редът сълзи по женските лица и дрехи.

рии, един и същ герой и един разказ? Уловени като във фотография образи от други текстове? Или знаци от забравени митове? Фрагменти от един разказ, чиято цялост все се изплъзва, виждаме само отломъци от него, но никога не ще можем да разкажем мита. Всички тези знаци ненадейно блясват – те не подсещат, нито повеждат нанякъде. Ако този роман е за паметта, то той описва това, което е останало в паметта от митичното, каквито и да са източниците му – именно забравения „голям разказ“.

Друго изпитание се оказва завършването на романа. Спор няма, двете части проследяват всички перипетии около съдбата на Манол изтърсака – Найден, Намереното момче. Но ако първата говори за родното минало с ясни фолклорни или исторически препратки, то втората част сменя основните персонажи. И ако разказаните истории в първата част завършват с решаването на нечия съдба, то тези от втората част кръжат около измислеността на първите истории, сякаш за да ги обезсмислят.¹⁴

Втората част изправя бариера пред читателя и причината за това не е в смяната на синтактичната прозрачност, по-скоро защото онова, което първата част твърди, втората подлага на съмнение. Завършва тази част с разменени реплики, героите най-сетне проговарят в пряка реч, след като читателят е погълнал страници без разведряващата разредка на тирета или кавички, но историите вече тъпчат на място, без разрешителни развързки. Нещо повече, записвачът Ван Атен вдига оръжие да убие Намереното момче и с това да сложи край на историята за рода на Йована, сякаш и да обезсмисли целия си труд. Изглежда като че ли тъкмо тази обърната втора част е отпечатана в разместените огледални редове на корицата (худ. Яна Левиева). Но втората част е лишена от цел, след като целта е вече постигната с първата; без-целното писане идва, след като е произвело текста си, тоест след като е стигнало до крайната си точка. А за да не остане съмне-

¹⁴ Апориите на достоверността сякаш са пределно обобщени във фотографския образ. Макар всичко разказано в романа да е документирано във фотографията с обезглавения хайдутин, с която Ван Атен се сдобива в края на пътуването си. Фотографията, подробно коментирана, както и „употребите“ ѝ според историческия случай, пределно красноречиво сочи към чисто политическата история на Освобождението (а както предупреждава Утис: „Няма нищо по-опасно от освобождението“) и затова липсата на връзка на разказаното с действителността очевидно е невярно допускане. И колкото и източникът на повествованието да е ясен, а историческите референции – удостоверими, толкова директното сблъскване на словото със запечатания образ на времето разделя линейността на историята от онова, което е репер за паметта, тоест историята-повествование от историята-факт или завършен образ „вампир“.

ние у читателя за същинското авторство на тези истории, името е отпечатано на заглавната корица: Яна Букова; в Athens/Athinai, където живее и работи авторката, вероятно е написан и самият роман; издаден е в София. Но според романа Ян ван Атен тръгва към Търница от север-северозапад (в посока на юг-югоизток), докато от ъгъла точно на юг тръгва фактичното случване на романа: разказаната история на разказвача дублира вероятната, но обръщайки наопаки стрелките на компаса. И това разместване ще си дойде на мястото, ако схващаме посоката север-северозапад не като пространствено достоверна, а като културен знак за произхода на самото писане. Сноването между разказана биография и въобразената вероятно случила се всъщност доведе до изтръгването на още един сюжет от романа: този за собственото му писане, за субекта и самосъзнанието на пишещия/пишещата.

Колкото и да са привидно дистанцирани и всевиждащо разказващи, изтъкани от културни цитати и преливащи от интертекстуални досещания, творбите носят белега на своя автор като в огледалото зад портрета на „Менините“ от Веласкес или в лицето на Дали в огледалото пред Гала, която рисува. В други повествования биографията на автора е мимикрирала във фикция. В тази книга авторството е посочено чрез кръстосването на биографично-знаково с фикционалния персонаж и пътуването му. Така да се каже, една от целите в романа на Яна Букова, изпреварили края му, е да посочи авторството (авторството като явяващо субект, воля, виждане, поело в себе си съмнения и очаквания) и саморефлектиращия субект на автора като ядро на постмодерната творба. Изпреварващо за българския постмодерен роман и закъсняло за постмодерния концептуален проект, романът фиксира фигурата на авторството. В този смисъл той става мерило и граница, която пресича и прави несъстоятелни нароилите се от началото на постмодерното писане рехави, но амбициозни фигури на правещия/правещата текста в аз-романи и повести, току неразличими от биографичния опит на подписалите ги. При Яна Букова субектът се саморазказва първо чрез писането, после чрез усилието да проникне в смисъла на записаното, а това е изплъзващият се смисъл на човешката история. Тъкмо в това разбиране на историята авторът ще намери и истината за своето писане. Най-последователно сред историческите романи на най-новата българска литература „Пътуването...“ установява новата степен на писането чрез въдворяването на етика на автора, който се самоопределя чрез стремежа на своето писане към истината на историята. Първопринципът на авторството именно като етичен първопринцип повлича със себе си драстичното прекрояване на запазените територии за постмодерно или традиционно писане. „Пътуването по посока на сянката“ затваря в себе си сблъсъка на два пласта в тематиката, които в една литературно-историческа хронология се поставят в различни пи-

сателски почерци или поколения. И ефектът е, че както историята и родното намират път към днешното писане, така и авторството добива смисъл в изпитанието на историята.

В перспективата именно на пишещия субект изборът на родното като тема оставя без всякакви аргументи убедеността, че тъкмо далеч от родното ще се изработи същинското литературно качество. Но писането е неизбежно извън родното. В пространството на Търница записвачът пренася своя „западен“ модел на писане, докато първата част показва ефекта от този модел. И тъй, родното бива записано именно с ясната методичност на нидерландското благополучие в бележника с подходящи размери – също ясно означен с червеното петно на корицата. Разбира се, и тази конфигурация е част от писането на историята, в което истината е неразличима от иронията към предопределеното да се случи. Извън словесния текст обаче оформлението на Яна Левиева пределно онагледява изграждането на субекта на автора не просто в повествованието, а чрез книгата.

Пластът на авторството, положен изцяло във втората част, ни най-малко не разстройва повествователния модел. Персонажът Ван Атен също е въведен с подробни данни за биографията и за холандския му род, но стилистиката вече е скроена според пищността и драматизма на Рембрандова картина.¹⁵ Прозрачността на своя стил Ван Атен дължи на техниката, получена от далечното северозападно класическо образование. А наставникът му по латински особено е настоявал да изчисти стила си (като избягва „нетълкуваеми“ и „пробивноразкъсваеми“ думи). Ако има несигурност за писането, тя идва най-вече от менливите симултанти преводи на Утис-Онуфрий, човекът от тези земи – преводи, които отдалечават записвача от самата история.

В изграждането на втората част се променя отношението между човек и случка. Изчезва плавното следване на историята в дълги отрязъци от време. Персонажите на тази втора част продължават сюжетите на първата, но вече не в името на разказаната история. Случката се затваря в самия езиков израз: смърт от отровна змия покосява оня, който от змия е бозал – собствено езиковият модел произвежда историята. Хомогенната първа част се явява в отделни образи, които ненадейно се стоварват върху пътуващите, както частици от стародавния мит ненадейно изскачат в запазените обреди или приказки на следващите поколения, но без да могат да възстановят пълнотата на мита. Митът е забравен, следването на случката в този профаниран човешки свят

¹⁵ Двойката на любознателния разказвач и на авантюриста Утис пък неустойно напомня онази от романа за Алексис Зорбас; изобилни са и словесните двубои, които трябва да очертаят менталности и културни стереотипи, но този път срещата е не в земите на Зорбас, а в града на младежа, преди да тръгнат по посока на сянката.

все по-често се натъква на своята граница: случаят и логиката. Тези две сили определят историите на първата част, а във втората те стават крайните точки собствено за писането. На ръба им се случва онова, което е човешкото, жест на субекта: едновременно заповядано от случая и избрано с риска на собственото живеене.

Персонажите стигат до края на собствената смърт; неизбежно и романът ще стигне до края си. В случая това е многоточието и затварящите кавички. Ето така е приет и рискът на собственото писане, в което ерудиция и въображение пораждат магическото повествование, винаги несигурно обаче в разомагьосания свят на случайността и логиката. А изборът на пишещия субект в този роман е да говори за човешкото и за историята, признавайки, че те могат да бъдат само непостижими. Или отчетливи като фотографска снимка, която е спряла времето.

Десет години след публикацията си романът „Пътуване по посока на сянката“ се превърна от изпреварващия вестител на постмодерния романов проект в българската литература в увенчания образец на „високия постмодернизъм“, който утвърждава фигурата на авторството. Предстоят изпитанията на социолитературния анализ, който с безстрастието на тиражите и преизданията ще удостовери доколко творбата, излязла от блажената самота на естетическия проект, има потенциал да надхвърли идиома на един сектор от концептуалния проект на българския постмодернизъм.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, П. *Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература*. Пловдив: Жанет 45, 2016.

АНТОВ, П. *Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно. Българският постмодернизъм*. Контекст. Генезис. Специфика. Том 3. Жанет 45, 2010, с. 18.

СУХИВАНОВ, И. Епиграфи в „Старопланински легенди“. – *Добруджа*. Сборник. Регионален исторически музей – Добрич. Регионален исторически музей – Силистра, 2005, с. 142–143.

REFERENCES

ANTOV, P. *Balgarskiyat postmodernizam XXI–XIX v. Kam filosofiya na balgarskata literatura*. [Bulgarian postmodernism of the 21.–19. centuries. To the philosophy of Bulgarian literature.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2016.

ANTOV, P. *Poeziyata na 1990-te: Balgarsko i postmoderno. Balgarskiyat postmodernizam. Kontekst. Genezis. Spetsifika. Tom 3*. [The poetry of the 1990s: Bulgarian and postmodern. Bulgarian postmodernism. Context. Genesis. Specifics. Vol. 3.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2010.

SUHIVANOV, I. Epigrafi v “Staroplaninski legendi”. [Epigraphs in “Stara Planina Legends.”] In: *Dobrudzha*. Collection. Regional Historical Museum – Dobrich. Regional Historical Museum – Silistra, 2005, pp. 142–143.

TRAVELING IN THE DIRECTION OF THE NOVEL AND THE HISTORY – TEN YEARS LATER

Abstract. The “postmodern conceptual project” in contemporary Bulgarian literature received an undisputed paragon of the genre with the publication of Iana Boukova’s novel *Traveling in the Direction of the Shadow* in 2009. But it was in 2014 with its reception and success among readers following the second edition of the novel that its literary critical value became apparent. The fiction dismantles ideological constructs of the historical metanarrative and rebuilds the authenticity of the pre-Revival by restoring its micro-narratives. By making use of postmodern compositional techniques and intertextuality, it offers a reinterpretation of the historical realia and the figure of the narrator. *Keywords:* experimental novel, postmodern conceptual project, pre-Revival history, Yana Bukova

Maya Gorcheva, Assoc. Prof., PhD
ORCID ID: 0000-0002-4526-6799
University of Library Studies and Information Technologies
119, Tzarigrasko Shose, Sofia 1784, Bulgaria
E-mail: mayagorcheva@abv.bg

Дора Маринова, д-р

Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

ИСТОРИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В РОМАНА НА ЕВГЕНИЯ ИВАНОВА „ФОТО СТОЯНОВИЧ“

Резюме. Романът „Фото Стоянович“ е опит не просто да бъде сътворен поредният исторически разказ, който да повтори до болка познати сюжети от Възраждането, а по-скоро да даде възможност за диалог с историята. Претенцията, която доскоро се приписваше на историята да „говори“ истината, е в центъра на този диалог. Авторката се възползва от някои типични за постмодерното писане похвати – играта, мистификацията, колажа. Подзаглавието „роман-колаж“ насочва вниманието към спецификата на книгата, в която литературата се среща с нелитературата, а самият роман се гради на колажен принцип, като се нахвърлят – под формата на различни фрагменти – снимки, писма, статии (или отделни пасажки) от вестници, записки, дневници.

Ключови думи: литература, история, постмодернизъм

Като професионален историк, Евгения Иванова събира в книгата си богата колекция от снимкови документи – фотографии, правени от Анастас Карастоянов в Белград, където по това време „се навъртали всички велики мъже на нацията“ (с. 5)¹; снимки, които свидетелстват за историческия ход на събития от времето на Раковски до политическото устройство на новата българска държава. В резултат на това романът не се стреми към изграждане на плътни образи с психологически характеристики. Евгения Иванова сякаш фотографира героите, а по думите на Татяна Ичевска „книгата, следвайки един от принципите на фотографията, се превръща в своеобразна „антология от образи“ (по думите на С. Зонтаг)².

Книгата насочва вниманието към главния свидетел на епохата – Анастас Карастоянов, собственик на фотографско ателие в Белград, в което има възможността да заснеме голяма част от организаторите на освободителното дело, а по-късно и дейците от свободна България. Този герой задава вътрешната гледна точка към събитията и техни-

¹ ИВАНОВА, Е. *Фото Стоянович*. София: Балкани. 2007. По-нататък страниците ще бъдат давани по това издание.

² ИЧЕВСКА, Т. Страници на Татяна Ичевска. *Фото Стоянович*. – *Страница*, 2008, № 3, с. 183.

те деятели. Изборът на фотограф за център-фокус към събитията по думите на Милена Кирова „замества гласа с окоето“³. Снимката за времето си е уникален продукт на технологията и е модерен източник на информация за историята. Според Петър Боев тя е „образно свидетелство“, което ни накара да се вживеем непосредствено в дадена епоха, а самата фотография „ни дава автентичен образ на лица, места и събития и най-добре запазва миналото за настоящето и настоящето за бъдещето“⁴. Книгата на Евгения Иванова си играе с идеята за необходимостта от задължителното документиране на историческото време. В този смисъл съдбоносно звучат думите на Раковски към Карастоянов: „на революцията ще ѝ трябва фотограф“ (с. 25). Снимката се смята за документ, защото фиксира света в определен момент. Но снимката е толкова документ, колкото и интерпретация. В книгата си „За фотографията“ Сюзан Зонтаг говори, че снимките превръщат събитието и преживяването в реалност, която има траен характер – снимките могат да ни надживеят. Една от масовите употреби на фотографията според Зонтаг е запечатването на паметни мигове от живота на семейството: „Чрез снимките всяко семейство си прави портретен летопис – портативен комплекс от образи, свидетелстващи за неговото единство“⁵, а албумът е „най-разпространен начин за подреждане (най-често умаляване) на снимките“⁶.

Стъпвайки на казаното от Зонтаг, бихме могли да кажем, че чрез колажа от снимки в романа на Евгения Иванова читателят има възможност да напасне всички моменти и важни събития към едно общо платно, където ще се пресекат пътищата на „най-важните“ личности за българската история. Според Зонтаг благодарение на фотографията се появява усещането, че „можем да вместим целия свят в мозъка си – като сбирка от образи“⁷. Колажът от снимки в повествованието, от една страна, внушава чувството, че можем да обхванем цялата история на две толкова важни десетилетия. От друга страна, снимката проявява своя двойствен характер. Работата на фотографите според Зонтаг изобщо не е изключение от обичайната „контрабанда“ между изкуството и истината: „Дори когато действително се стремят да изобразят реалността, те се влияят от безмълвния диктат на своя вкус и своята съвест“⁸. Самото снимане се превръща в събитие, което дава

³ КИРОВА, М. Българската история – мисия или кауза. – *Култура*, № 35 (2871), 25 окт. 2013: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21428>.

⁴ БОЕВ, П. *Фотографско изкуство в България Част 1: 1856–1944*. София: Септември, 1983, с. 8.

⁵ ЗОНТАГ, С. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013, с. 14.

⁶ Пак там, с. 9.

⁷ Пак там, с. 7.

⁸ Пак там, с. 11.

извънредни правомощия – „да се впуснеш, да посегнеш – или пък да пренебрегнеш случващото се“⁹. Това право веднъж дава възможност да пренаредим историческия разказ, да го организираме, друг път – да наблегнем върху даден детайл или да пропуснем нещо. Фотографът Анастас Карастоянов се възползва от правото да моделира представата за историческите личности чрез композиране на обстановката в ателието, чрез обзавеждането, чрез дрехите, които героите обличат (респ. събличат), преди да застанат пред обектива.

Четниците също се възползват от възможността да застанат в желана от тях поза. Анастас Карастоянов снима Левски, Каравелов, Караджата и още много други революционери. Една от снимките, на които се набляга в романа, е известна като „Ходещият Левски“, на която Апостола е облечен с четнически дрехи, калпак с шито лъвче и много оръжие. Според написаното в дневника на Карастоянов Левски не е искал да използва подпорката. По такъв начин фотографията улавя сериозната и напрегната фигура на Апостола, която сякаш крачи („Застанал изпъчен, както и другите, подпрян само на пушката. Искал да изглежда, като че ли ходи“, с. 77). Това е една от първите фотографии на човешка фигура в движение. Мнозина виждат в тази снимка нещо символично, като знак за пробуждане на българския народ от петвековен сън.¹⁰ Любопитен факт от фотографията за онова време е нейната примитивност, която позволява намесата на фотографа да дорисува определени дефекти на снимките. Фотографите сами приготвяли емулсии, а обективите били с малка светлосила и моделът трябвало да стои неподвижен, почти без да диша, в продължение на цели минути. Затова се използвали дървени подпорки или се правели снимки в седнало положение. Иначе моделът можел да припадне, а техниката била толкова примитивна, че синеоките излизали без очи: „По-късно трябвало да се дорисуват на ръка“ (с. 24). В случая очите от портрета на „Ходещият Левски“ се оказват дорисувани, което веднага поражда съмнението в достоверността на фотографията.

В главата „Бури“ Анастас Карастоянов си позволява да пренебрегне исторически достоверното и да си послужи с манипулация, за да изфабрикува снимка на българските доброволци във войната между Сърбия и Османската империя. Докато в Белград тържествуват заради отстъплението на турците, сред българските четници настъпва униние, защото Ботев и неговата чета загиват. В писмо до Белград Иван Карастоянов пише, че въстанието в България и Босна все по-смело повдига глава и че към четата на Панайот Хитов се опитва

⁹ Пак там, с. 17.

¹⁰ ДРУМЕВА, М. Фотографската фамилия Карастоянови. – *Свет*, 2017, № 4: <https://www.svet.bg/фотографска-фамилия-карасторянови>.

да се присъедини отред от 4000 човека под началството на Ботев (с. 168). Това, разбира се, е лъжа за пред обществеността. Но знаейки истината, българските доброволци се изпонапиват в кръчмите, а Анастас Карастоянов ги измъква, за да ги фотографира: „строени като за парад. (Не личи да са пияни или раздърпани от паническото отстъпление. Вероятно ги е понагласил за снимката)“ (с. 169). Тук виждаме и една от ролите на фотографа, който, по думите на Зонтаг си позволява да пренебрегне случващото се и се възползва от правото да моделира историята, замаскирайки истината, като я „понаглася“ за пред обектива. Във фотоателието на Карастоянов освен четниците се снимат и много други българи от различни краища „с бели униформи, общити с гайтани, с черните овчи калпаци и златния лев върху тях, на който пишело „Свобода или смърт“ (с. 28). Но след разпускане на легията българите разпродават пушките, калпаците, дрехите, започват да се шляят из Белград „без надежда, без пари и без въодушевление“ (с. 34). Една от униформите купува Анастас, за да я превърне в своего рода атракция. С нейна помощ започва и т.нар. патриотично фотографиране – облечени с униформата, пред обектива застават търговци, занаятчии, калфи, богаташки синчета. Съобразителността на Карастоянов, че 1867 година ще бъде „бурна“, понеже „в бурни години напливът за фотографиране се засилва“ (с. 63), го кара да закупи специален шарен килим като „прекрасен фон за фотографираната фигура, особено ако била облечена с бялата легионерска униформа“ (с. 63). Пред обектива с четнически униформи започват да позират и най-обикновени дребни дюкянджии. От дреха, с която се влиза в сражения, четническата униформа се превръща във фотографски костюм, а оръжията – в реквизит.

Освен снимките в романа на Евгения Иванова свидетелство за миналото е и дневникът на Анастас Карастоянов, който би трябвало да има документална (фактологическа) стойност. Дневникът обаче е мистификация. Той се появява точно толкова внезапно („Никой въкъщи не подозираше съществуването му“, с. 7), колкото и изчезва („Когато завърши разказа си (баба Виктория – б. м., Д. М.), умря, а дневникът изчезна“, с. 7). Дневникът на свой ред има възможност да пренарежда и манипулира историята. В него се усеща силната лична гледна точка, на преден план са изведени симпатиите на „пишещия“ към едни личности за сметка на други познати лица от историята. У Анастас познанството с Раковски, този огромен мъж, който непрекъснато изригва „огнени слова“, буди голямо възхищение. В дневника, според преразказването от баба Виктория, Анастас му прави подробна характеристика: „Очите му горяха трескави, бълнуваше все Гарибалди – как негов глас е достигнал между италианскому народу като глас божи и цял италиански народ гледа го като полубог“ (с. 17). Анастас фотографира Раковски с военна униформа, зелени панталони и червен мундир (цветовете са

отбелязани в дневника) – с крива турска сабя и развяно знаме в ръка, на което пише „Свобода или смърт“ (с. 27). В действителност обаче такава фотография не съществува. Раковски за фотографа се превръща в личност еталон, според която се мерят останалите исторически фигури – и като външност, и като заслуги за националното дело. Интересно е съизмерването му с Любен Каравелов, което прави Карастоянов. Според Ангел Кънчев Каравелов е „енергичен, пълен с темперамент, с поглед на някакъв Тамерлан“, „с чисто бяло лице, гъста черна брада и къдрава коса, с лула между зъбите“ (с. 63); според Хитов пък „когато пламне [...], целият му образ до врата се покрива с червенина, очите светват и тежко е човеку да издържи неговия поглед“ (с. 63). Анастас Карастоянов обаче не само няма да бъде впечатлен от тези характеристики, но дори ще възрази: „Защото не са виждали Раковски“ (с. 64). От срещата на фотографа с Каравелов не остават никакви трайни и незабравими спомени. Каравелов закупува няколко картички, а в дневника си Анастас пише, че Каравелов никак не прилича на Раковски: „Макар да не бил сигурен кой е точно Тамерлан (знаел, че е военачалник), погледът му сякаш не бил неговият, а присмехулен като на някой аристократ“ (с. 65). По външност Карастоянов оприличава Каравелов на благородник, но не като сръбските „благородници“ – търговци на свине, нито като руските, а като на някой френски граф или барон. Единственото нещо, от което фотографът е силно впечатлен, са тънките дълги пръсти на Каравелов, каквито не е виждал преди това. Така се ражда и желанието на Карастоянов „да ги фотографира – само ръцете“. В същото време именно те пораждат и съмнението на героя доколко това може да бъдат ръце на революционер – „не си представял да държат пушка или сабя“. И веднага след това Анастас прави сравнение отново в полза на Раковски – „ръцете на Раковски можели да размахват боздуган...“ (с. 65).

Романът предлага интересни подробности около последните дни на Раковски. Независимо от особеното благоговение, което Анастас изпитва към Раковски, в книгата Раковски е показан не само в неговото величие. Така например Карастоянов посещава Раковски в една от последните му квартири, в която липсват тежките мебели и украшения, има само канапе и писалище, вероятно същото, на което преди това е написал „Апел към българския народ!“. Зад писалището е Раковски, но не снажен и напет, какъвто го е запечатвал преди това по снимките си, а „поизгърбен с поизтрит сюртук“ и треперещ (с. 35). Героят е смъкнат от високия пиедестал, като е показан сред битовизмите на всекидневието, които обаче го смачкват, правят го жалък. „Огромният мъж, който всеки миг изригвал огнени слова“ всеки ден сменя квартирите си, изчезва по цели седмици, за да успее да се спаси от скъпи наеми и кредитори. Иронията е насочена колкото към Раков-

ски, толкова и към действителността, принуждаваща революционера да се държи като мошеник. „Българският Гарибалди“ е принуден да живее в невзрачни квартири, пред които няма пазвантин, няма неделни събрания с пламенни речи, няма разходки с файтон. Героят се крие из белградските покрайнини.

Другата личност, която впечатлява силно фотографа и след това се превръща в призма, през която се четат определени лица и техните качества, е Васил Левски. Показателно е противопоставянето му на Димитър Общи. Според Анастас Карастоянов Левски е „най-авторитетният измежду нас“ (с. 89), докато Димитър Общи в дневника на Анастас е назован с даденото му от Левски определение „крастава коза“ (с. 90). Анастас се среща с Левски в Белград, където цялата българска легия взема участие в Косовската битка. Впоследствие Левски идва в ателието, за да се снима. След разпускането на легиите, смъртта на Раковски и разправиите и кавгите на старите войводи се оказва, че няма личност, която да обедини българските легионери. Тримата войводи Ильо, Цеко и Панайот нямат никакво влияние върху тях, нито пък има други авторитетни лица, които да им повлияят и обединят чрез своя авторитет, а като няма кой да ги подчини, те са въвн от строя на ротата, тълпа, „тяло без глава“ (с. 87). В началото Анастас мисли, че Каравелов трябва да ги поведе, но Каравелов е изгонен от Белград, затова Левски остава най-авторитетната личност.

Всяка глава от романа на Евгения Иванова започва с резюме. Обикновено наименованието на главата фиксира определена година, в други случаи заглавието е кратко, дори от по една дума като „Знамения“, „Предчувствия“, „Комитети“. Всяка от главите е последвана от не толкова кратко резюме, в което се маркират основните събития от българската история и от личния живот на Анастас Карастоянов и неговото семейство, за които ще става дума в главата. Можем да кажем, че самите резюмета, които фиксират точно определена година, конкретни истории и лица, също наподобяват „снимки“ на времето. Впоследствие повествованието доразширява тези „заснети“ моменти от историята, но разбира се, без да излиза от набелязаните в началото рамки. Следователно романът съзнателно избира какво да разкаже и също толкова съзнателно – какво да пропусне. В главата „Пустота“, която се вира в 1869 година, само се споменава за безнадеждния изход на четата на Стефан Караджа и Хаджи Димитър, но не се разказва подробно за нейната гибел, което означава, че романът пропуска този трагичен момент.

В книгата си Евгения Иванова прокарва множество оптики към историята, в резултат на което миналото се оказва непрекъснато обект на спор. В повествованието се срещат – сблъскват интерпретациите на настоящи (професионални) историци (Евгения), дневникът на Ана-

стас Карастоянов, в който героят вписва впечатленията си от революционери и четници, разказите на наследниците на фотографа (баба Виктория и нейната внучка). Чрез трите си героини, (до)разказващи „големия исторически сюжет“, се поставя един от важните проблеми в романа – за необходимостта от преосмислянето на историята. Именно преосмислянето на историята е мотивът, който движи Евгения към амбициозния план за написването на книга. Личният интерес на Евгения обаче конкретно към Левски, а не към другите „велики мъже на нацията“, подсказва и следващият важен проблем в романа – за загърбването на обективността, за филтрирането на историята, за нейното прекомпозиране (а и преиначаване).

Баба Виктория е на другата крайност – голямата история въобще не я интересува. За нея основният източник на разказа ѝ (респ. на историята) е дневникът на Анастас Карастоянов. Тя не позволява дневникът да попадне в чужди ръце, но се съгласява да го преразкаже („Говореше наизуст, с ясен младежки глас и изключителна памет за подробностите“, с. 7). Тетрадката се отваря рядко единствено когато бабата трябва да прочете „най-вълнуващите пасажа или някои особено важни размишления на Анастас“ (с. 7). Отказвайки демонстративно да чете дневника на Анастас Карастоянов, баба Виктория всъщност мощно налага своя разказ за историята, който също представлява своеобразен филтър. За разлика от фотографа, който е реално съществувала личност и изпълнява ролята на свидетел на историята „отвътре“, наследницата на Карастояновия род е фикционален герой. Баба Виктория не е пряк свидетел на времето и събитията в него, но се опитва да ги реконструира с помощта на чутото, на впечатленията си от дневника, на спомените си. В нейния разказ историческите събития се реконструират (премоделират) въз основа на чуждия спомен. Като го преразказва, баба Виктория също прави интерпретация на историята, привнасяйки своето тълкуване, своите оценки за (не) станалото. Тя разказва на своята внучка и на нейната приятелка (Евгения) за отминалите събития от болничното си легло – като един вид завет. Това, което обаче не бива да забравяме, е, че двете момичета принадлежат към време, в което доминира не толкова респектът, а скептицизмът към историята. Именно затова разказът на баба Виктория бива разколебан от Евгения, която оспорва достоверността както на чутото, така и на дневника, и на свой ред прави нов – свой – прочит, който трябва да коригира „грешната“ история. Правото да нанесе корекции върху предишните версии ѝ дава достъпът ѝ до снимкови и документални архиви, трупани през годините, с помощта на които тя се опитва да подреди и синхронизира историческия разказ. Затова и в романа Евгения се явява своего рода редактор на историята. Нейният глас се появява, за да оспори или потвърди даден „факт“ от историче-

ските разкази, а книгата, която пише – да наложи „последната“ дума върху историята; това е прочит, с който „всички оттук нататък ще се съобразяват“ (с. 7).

От самото начало романът започва да разколебава понятия като истинност и обективност, както и схващането за историята като последователен низ от събития. Повествованието ни позволява да видим всички процеси сякаш като синхронни. В същото време романът държи на хронологията. Според Лоуентал хронологическата рамка поставя нещата в контекст, в противен случай събитията се разбъркват в „чувала на епохите и империите“.¹¹ Така се ражда усещането, че миналото, което реконструираме, е по-свързано от миналото, такова каквото се е случвало: „Промените и прибавките към миналото усилват чувството, че в същността си то цялото е единно. (...) Приспособяването на реликвите и документите също прави миналото все по-хомогенно. Преработеното наследство придобива вида на свързана еднаквост, чужда на разнебитената и пълна с несъответствия природа на естественото минало“¹². В романа на Евгения Иванова „целостта“ на историята непрекъснато се опитва да се постигне чрез засрещането на гледните точки на трите герои, които до(уточняват) историята, чрез свидетелствата на личности, живели през епохата, чрез писмата, статиите във вестниците. Ако едната тенденция в романа е стремежът към подреденост, към яснота, то другата води до разтварянето на строго фиксираните от хронологията граници на историческия разказ – в резултат на различните оптики, прокарани от авторката. Така историята се оказва непрекъснато допълвана и променяна. Тук роля играе езикът, който „преструктурира образите на миналото“. Според Лоуентал: „Всяко разстояние – във времето, в пространството, в културата, между гледните точки – разширява празнината между разказвача и публиката“.¹³ Във „Фото Стоянович“ усещането за подобна празнина се създава както от разстоянието във времето между Анастас Карастоянов и баба Виктория, така и между баба Виктория и нейната внучка. Пространството между времето на събитията в миналото и нашето време създава усещане за дистанция, която пък ни дава възможност да видим приключили събития, финализирани социални движения, личности, чийто житейски път е извървян по един или друг начин, но тези завършени процеси остават невидими за културно-идеологическото съзнание на своето време. Историята достига до нас като едно категорично цяло, защото процесите или дадения обект е завършен и ние виждаме резултатите от тях. Желанието да направим

¹¹ ЛОУЕНТАЛ, Д. *Миналото е чужда страна*. София: Критика и хуманизъм, 2002, с. 352.

¹² Пак там, с. 495.

¹³ Пак там, с. 343.

оценка на миналото, придвижвайки го към настоящето, не може да остане без своя интерпретация, защото самото знание за тези събития е невъзможно без езиковите актове, които играят основна роля за предаването и осмислянето на историята. Според Козелек нито един разказ не може да обхване изцяло миналото: „Казано много обобщено, езикът и историята си остават взаимозависими, но никога не се покриват напълно (...) Така че винаги са налице две различия – едното между една случваща се история и нейните езикови условия на възможност, а другото между една минала история и нейното езиково предаване“¹⁴. В романа на Иванова всеки един от разказвачите неизбежно става интерпретатор на историята. Интересно е да се наблюдава как дистанцията променя гледната точка, а с това се променя и отношението към определена личност. Такъв е случаят например, в който баба Виктория се изказва положително за подетата инициатива от Мидхад паша да се строят училища и да се спонсорира безплатни учебници. Това, което от бабата се преценява като добро, изглежда различно в гледната точка на Евгения. Според Евгения подобна инициатива е обусловена от користната цел за асимилирането на малцинствените групи. По-интересно в случая е възражението на баба Виктория – „това те (съвременниците – б. м., Д. М.) не са го знаели“ (с. 53).

Романът „Фото Стоянович“ на Евгения Иванова напълно се вписва в маниера на постмодерната литература. Както казахме в самото начало, в книгата авторката използва похвата на колажа и мистификацията. Непрекъснатото смесване на фикционалното с нефикционалното превръща четенето в своеобразно (пре)нареждане на пъзел. В романа не се стига до обобщения, изводи, нравствени оценки и(ли) присъди, характерни за класическото историческо повествование. Променено е и отношението към историята, която вече не се мисли като гладък и постъпателен процес, а като разказ, който непрекъснато събира в себе си множество други разкази – на официални свидетелства, на очевидци и техните спомени и дневници, които допълват официалната история и влизат в диалог с нея. Всеки един от тях би могъл да представлява своеобразен филтър, през който да бъде видяно и разказано миналото. Същевременно обаче книгата се доближава до класическия роман от Талев тип, където историческото преминава през и е неизбежно свързано с личното – точно затова голямата история се пише заедно с историята на няколко поколения на един български род. Ателието на Анастас Карастоянов, както отбелязва Татяна Ичевска, се превръща в кръстопът на личности – подобно на дома на Глашеви¹⁵.

¹⁴ КОЗЕЛЕК, Р. *Студии по история на понятията*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2007, с. 78.

¹⁵ ИЧЕВСКА, Т. Цит. съч., с. 183.

Ателието на Карастоянов е основният топос, където се пресичат пътищата на много от историческите лица, посветени на делото, на революцията, всеки от които оставя своята следа пред обектива. „Фото Стоянович“ показва не само отминалите събития, но дава повод за размисъл върху въпроса как тези събития „се запечатват“ в документи и как подобни документи формират на свой ред нашето знание за миналото. Неслучайно в романа реалността бива подлагана на промяна, подмяна, на измисляне. И не на последно място – налагайки тезата, че е трудно да се постигне обективна истина в историческия разказ, повествованието настойчиво проблематизира и възможността да има абсолютни авторитети – било то личности или институции, които да гарантират подобна истина за миналото.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БОЕВ, П. *Фотографско изкуство в България. Част 1: 1856–1944*. София: Септември, 1983.

ДРУМЕВА, М. Фотографската фамилия Карастоянови. – *Свет*, 2017, № 4: <https://www.svet.bg/фотографска-фамилия-карастойанови> [прегл. 25.12.2019].

ЗОНТАГ, С. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013. Прев. Хр. Кочемидова, Юл. Антонов.

ИЧЕВСКА, Т. Страници на Татяна Ичевска. Фото Стоянович. – *Страница*, 2008, № 3, с. 183.

КИРОВА, М. Българската история – мисия или кауза. – *Култура*, № 35 (2871), 25 окт. 2013: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21428> [прегл. 20.01.2020].

КОЗЕЛЕК, Р. *Студии по история на понятията*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2007. Прев. Хр. Тодоров.

ЛОУЕНТАЛ, Д. *Миналото е чужда страна*. София: Критика и хуманизъм, 2002. Прев. М. Русков.

REFERENCES

BOEV, P. *Fotografsko izkustvo v Bulgariya (1856–1944)*. [Photographic art in Bulgaria (1856–1944).] Sofia: Septemvri [publ.], 1983.

DRUMEVA, M. Fotografskata familiya Karastoyanovi. [The Karastoyanov photographic family.] In: *Svet*, 2017, Iss. 4: <https://www.svet.bg/fotografaska-familiya-karastoyanovi> [seen 25.12.2019].

ICHEVSKA, T. Stranitsa na Tatyana Ichevska. Foto Stoyanovich. [Photo Stoyanovich.] In: *Stranitsa* (Plovdiv), 2008, Iss. 3.

KIROVA, M. Balgarskata istoriya – misiya ili kauza. [Bulgarian history - mission or cause.] In: *Kultura*, № 35 (2871), 25.10.2013: <http://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/21428> [seen 20.01.2020].

KOSELLECK, R. & H. TODOROV (trans.). *Studii po istoriya na ponyatiyata*. [The Practice of Conceptual History.] Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvo-to [publ.], 2007.

LOWENTHAL, D. & M. RUSKOV (trans.). *Minaloto e chuzhda strana*. [The Past Is a Foreign Country.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2002.

SONTAG, S. & H. KOCHEMIDOVA, Y. ANTONOV (tras.). *Za fotografiyata*. [On Photography.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2013.

HISTORY AND INTERPRETATION IN EVGENIA IVANOVA'S NOVEL *PHOTO STOYANOVICH*

Abstract. The novel *Photo Stoyanovich* is an attempt not just to create another historical narrative, which would repeat painfully familiar scenes from the Bulgarian Revival, but rather to allow for a dialogue with the history. The claim that recently was attributed to history to “speak” the truth is at the heart of this dialogue. The author takes advantage of some techniques typical of postmodern writing – the game, the hoax, the collage. The subtitle “novel-collage” draws attention to the specifics of the book, in which literature meets non-literature, and the novel itself is built on a collage principle, sketching – in the form of various fragments – photos, letters, articles (or individual passages) from newspapers, notes, diaries.

Keywords: literature, history, postmodernism

Dora Marinova, PhD

University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”

24, Tsar Asen Str., 4000 Plovdiv, Bulgaria

E-mail: marinova1dora@gmail.com

Мария Огойска, доц. д-р
Нов български университет

КОНСТАНТИН-ПЕТКАНОВИЯТ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН

Резюме. Текстът разглежда поместването на исторически сюжети в епическото романово повествование на писателя К. Петканов за Равна Гора. В този единен романов корпус на българската белетристика от първата половина на ХХ век са възкресени не само легендарни исторически персонажи, каквито са Индже войвода и Бимбелите, но и са ни представени, видени в автобиографична светлина, съселаните на автора от предисториите на неговото детство. Текстът изследва самото живяване на писателя Петканов в уюта на тракийското патриархално живеене и в съдбите на неговите идеализирани персонажи.

Ключови думи: исторически личности, историческа библиотека, Факийско предание, поетически реализъм, Караевренска буна

Непобедима е тази земя – да се знае! – макар че народът ѝ далеч не винаги е бил победител; тя сама е побеждавала победителите. Не със сила, насилие, че дори и с усилие, а със зрелостта на своите съмнения, безжалостната си преценка, с тежестта на заключенията си, със своята скъпо постигната мъдрост. Не се е оказвало трудно да я завладееш, нали тук са привикнали на смяна на властта; трудно е да я владееш – защото не успяваш да я убедиш. Накратко казано: тя си знае своето и всеки твой натиск има обратно действие – тя още по-здраво започва да си знае своето.

Вера Мутафчиева, „Балканските работи“¹

I.

В писмо до своя брат иконом Димитър Попниколов Петканов от 27 декември 1934 г. Константин Петканов пише: „Залових се за тежко хоро: работя в Обновата, живея с тракийските работи, издадох „Морава звезда кървава“, пиша „Инджето“, па и много други дреболии из разните вестници и списания... Както виждаш решил съм да форсирам крепостта на недоверието в българската книга и да я превзема. Надявам се да успея“²

¹ VeraQuota („Кота - Вера“) – един ВераЦитатник, съст. Рада Мутафчиева: <http://veramutafchieva.net/pdf/226.pdf>.

² Из „Разговори“, втора част от непубликувания ръкопис „Книга за моя брат“ (нач. на 60-те, семеен архив) на иконом Димитър Попниколов Петканов.

Проследявайки непубликуваната кореспонденция на Петканов с неговия брат, както и съкровените лични молитви, записки, наблюдения, спомени от „Бележник на писателя“, ясно можем да отчленим първенстващата творческа задача пред писателя Петканов от самото начало на 30-те години на XX век до смъртта му – двадесет години, подчинени на съсредоточен писателски труд в изследване на родовия тип и духовното битие на българския селянин.

По-нататък в кореспонденцията: „Писах я с увлечение и любов и струва ми се, че в страниците на „Индже войвода“ съм заключил юначния и свободолюбив дух на българина, в частност на българския селянин. Последните неприятности изиграха и една благодарна роля в мене. Затвърдиха намерението ми да посветя делото си на българското село“.³ Неуморният труд на българския селянин, чувственото отношение към родната земята, разбирането за лична и национална свобода – това са темите на автора, които в началото на 30-те изпълват амбициозния му белетристичен проект, наречен от него „Хроника на селото“: шест книги с общото название „Жътва“ – програма, която е напълно завършена в обхвата на десетилетието.

Каква е литературнокритическата преценка на Георги Цанев за продължението на „Индже“ и стратегиите на писателя: „Повечето от неговите романи са свързани по особен начин помежду си. Взети заедно те отразяват един определен, ясен и строго последователен на себе си поглед за живота. В творческата фантазия на автора този живот е разпланиран на периоди – построен е в своето историческо развитие. И Петканов търси отличителния знак, стила на всеки период от това развитие“⁴. Критикът ще определи постройката на романите като циклова и ще настоява те да се четат и преценяват в съвкупност:

Петканов търси да намери и вътрешния стил на българския роман. В силата, която движи хора и събития, той би искал да се чувства нещо специфично българско. Това ще рече – да се пренесе в едно художествено творение оная атмосфера, в която се кръстосват всички аромати и звукове на нашия живот.⁵

Важно е да проследим последователността в публикуването на поредицата, заявена от писателя като „Хроника на селото“: „Старото време“ (1930), „Хайдутти“ (1931), „Вятър ечи“ (1932), „Морава звезда кървава“ (1934), „Кирпичената къща“ (1939), „Ангелина“ (1940). Това е събирателен образ на няколко от големите, имотни села, пръснати из

³ Пак там.

⁴ ЦАНЕВ, Г. Преселници. Роман от Константин Петканов. – *Изкуство и критика*, I, 1938, кн. 2, с. 95.

⁵ Пак там, с. 99.

тракийската Равна гора. Тук вниманието ни ще се съсредоточи върху първите три заглавия от поредицата. По страниците на „Старото време“, без да присъстват исторически събития или пък конкретни исторически личности, авторът рисува живота преди Освобождението във Факия, Караеврен, Каваклия и няколко други села в легендарно-исторически маниер, както споменът се е запазил в устните предания. Характерни за поредицата са две основни черти: имотният, високонадарен чорбаджия и мястото, където челядта му е пуснала корени. В първия роман „Старото време“ това са село Топола (за чиито обитатели посоките, ориентирите в света, са нагоре към Странджа гора и надолу към Цариград) и „големият пендевски дъб“ – дядо Костадин, Ерина Костадиница и многолюдното им семейство. За дядо Костадин в селото се знае, „че ако той се помоли на Бог, молитвата му ще бъде чута“; затова именно той ще бъде натоварен с мисията да откупи от султана земята Елнъзач. Тези повествования, които би било опростено да сведем до „селска“ белетристика, както е правено в критическата литература, са исторически платна, чиито основополагащи протонаративи са пазени в дълбинната фамилна памет, но и са непрестанно извиквани за живот в устното народно творчество, около трудовия и празничния календар. Тук се разгръща патриархално-идиличното живеене на големите родове, кръвно привързани към равнорските плодородни земи. „От дядо си е слушал: изпразнила се султанската хазна и за да я напълнят пак със злато, султанът пратил да засеят Елнъзач. Хвърлили пшеница, а земята родила жълтици.“⁶ Авторът сплита легендарни, дори приказни сюжети – все около земята, труда и радостите, с които тя подчинява хората на своя вечен, от Бога зададен ритъм: трудът (страдание, но и благословение в етическата координатна система на Петканов), молебни песни за небесна помощ, Великденски веселби, променени моми и невести, хванати на хора⁷, приказки за самодиви в злачни дерета, надигравания и надпявания с гласове и гайди...

Неслучайно посвещението на тази първа част от поредицата е „В памет на родителите ми“. Впрочем един от упреците към художествения похват на автора е свързан с нескритото идентифициране с централните персонажи, с техните възторзи, възжеления, душевни и телесни страдания. Благоговеещият пред Създателя и творението Му писател другаде, в публицистичен текст, ще възкликне така: „За всичко е виновна Земята, тая огромна софра, сложена от Твореца за проверка и изпитание на човека“.⁸

⁶ „Старото време“, 1930, с. 44.

⁷ „Цъфналите като цветя престилки, извезаните със ситни мъниста колани и сключени със сребърни пахти, жълтиците на челото, на гърдите, широките гривни, усмивките на младостта – всичко това се преплита в алените нишки на слънцето и блести, лудува до насита...“ (пак там, с. 54).

⁸ „Селската душа“. – В: К. Петканов, *Опасно знание. Публицистика 1944–*

В поредицата от белетристични творби на Петканов от 30-те се открояват романите „Индже войвода“ (1935⁹), „Иде от равнината“ (1937), „Преселници“ (1937), създадени сякаш за да възсъздадат емоционално празници както в историографията, така и в колективната памет.

Големите теми на Петканов в десетилетията на писателското съзряване са българското национално осъзнаване, отърсването от робското битие, възрожденските борби. Под широкия исторически свод на два века се разгръща прослава на българската тракийска земя и на българския тракийски селянин с вътрешния му стремеж към свобода, с пълнокръвния му живот (и под иго), хармонично поделен между съзидателен труд и възнасяща към небесата вяра.¹⁰ В по-зрелите си години писателят Петканов сам осмисля собственото си дело едновременно като всекидневен усилен труд, но и като велик Божи дар, дарът на Словото: творчеството като състояние свише – мистическо настройване на творческия дух от дълбинния родов животворящ източник. Храмът и Земята – средоточията на духовна жизнена сила: това са свръхценностите за Константин Петканов. „Равнината – пише той в спомените си – е родина на всичките ми видения, мисли, чувства и надежди. Тя е любимо и вечно жилище на моите герои – на всички живи, бодри, юначни, добри и любвеобилни същества от моите разкази и романи... В нея оглушава от един разлюлян звън, в който са събрани: пролетното слънце, топлият въздух, усмивката на безоблачното небе, дъха на земята и чудните думи на татко...“¹¹

Писателят споделя огорчението си от квалификацията, че е „за простия читател“, че „романите му не задоволяват елитния читател“. Обвинението, че от края на 20-те е един от идеализаторите на селската действителност, се превръща в критически шаблон.¹² Писателят отговаря на нападите или пък на преднамереното мълчание, с което са посрещани книгите му (особено в „Златорог“) така: „Ако моите книги връщат читателя в моята Тракия и го сливат с нейните хора, то това е нито просто,

1948, съст. Пл. Дойнов, София: Кралица Маб., 2014.

⁹ Със следващи издания през 1946 г. и 1985 г.

¹⁰ За особената свързаност на К. Петканов с Тракия вж. студията на М. Неделчев „Мощният, монументален, сякаш транснационален регионализъм на Константин Петканов“ в „Как работи литературната история?“, т. 2: Литературноисторически персоналистически сюжети, кн. 1, София: НБУ, 2021, с. 343–350.

¹¹ Фрагмент от посмъртно издадената книга „Детски години“ (1965), с оригинално заглавие на ръкописа „По пътя на словото“.

¹² „Но Петканов идеализира патриархалния бит на някогашното българско село. Идеализира го и в произведенията си със сюжет от най-ново време и го противопоставя като идеал на новите явления в съвременния живот, които смята за поквара“ – пише критикът Г. Цанев в „Историческият роман в българската литература“, 1976, с. 216.

нито самоцелно възпоменание, а откровено и правдиво показване на живата стъпка, оставила дирята си по големия път на историческата истина, просмукано в националното съзнание, народността и родолюбивото чувство на българския човек. И хубавото е, че при мен това започва от синуриите на Одринска Тракия и просторите на Странджа.¹³

Българският тракийски селянин със своето сложно, лъкатушно придвижване наред ускореното историческото време е героят на Константин-Петкановото творчество. Виждаме го на излаза от робството, в защита на лична и родова чест – в романа „Старото време“. Виждаме го и при превръщането на спорадичните еднократни актове на съпротива в осмислена дългосрочна стратегия към общобългарско освобождение – в романа „Хайдутин“. И в стремежа към достигането на така желаната „българска царщина“ – в романа „Индже“. Изобразено е и цялостното духовно пречистване в църковната борба на този българин от Тракия – в романа „Вятър ечи“, където с идилично-поетичен патос е постигнат синтез на двете начала – национално-революционното действие и църковно-просветителското служение.¹⁴ Читателят става съпричастен на огромния възторг и непомерни мечти при пристигането на генерал Дибиш Забалкански в Тракия, както и на скоростижното отрезвяване след разгрома на четата на генерал Мамарчев. В „Преселници“ ще се даде емоционален отговор защо за тракийските българи Одринският мир е съкрушаващ: как този чужд мир отнема надеждите за „българска царщина“ в собственото им историческо време; как няколкостотин български семейства, милостиво получили „правото“ да напуснат благодатната си тракийска земя, изоставят костите на дедите си, за да се заселят някъде в Русия. Загубвайки разсъдъка си от скръб, някога юначният Вълко Бимбелов, в невъзможност да побере в ума си, да понесе в душата си отделянето от родната земя, проклинайки съселяните си, че са го принудили да поеме и той във върволицата от волски коли по пътя на преселението, ще издъхне, но все пак на българска земя.

Във всеки роман на Петканов живее един и същ стремеж – към разкриване природата на този „апостол на благодатния труд“, бил той чорбаджия, обикновен добропорядъчен селянин или дори хайдутин, войвода. Едновременно с това и „същността на свободата, която тъй страстно жадува“ той.¹⁵ Вътрешноприсъщо за Петканов е убеждението,

¹³ Из „Разговори“, втора част от непубликувания ръкопис „Книга за моя брат“ (нач. на 60-те, семеен архив) на иконом Димитър Попниколов Петканов.

¹⁴ Към края на романа ще се яви Иван Кралича (Бойчо Огнянов), за да се демонстрира една особена, композиционна и емоционална връзка с епоса на Вазов – не само литература, а дискретно загатване за паметта на скъпите безименни жертви на националното възмогане.

¹⁵ Вж. гл. „Селската душа“ в: К. Петканов, *Опасно знание. Публицистика 1944–1948*.

че „сърцето на българина е храм на свободата“. Авторът настройва слуха на читателя към хармонията на селското битие, която се състои в сплитането на идеята за свободата, пълноценния, изпълващ дните труд и съзнанието за благословената от Бога земя. Самият Петканов, роден през 1891 г. в богатото лозенградско село Каваклия, помни този божествено докоснат живот – неговото свещеническо, но и въстаническо семейство е сред преселващите се (вече през XX век) от Беломорска Тракия по черноморските градове в свободна България. Затова на упреците, че едностранчиво и прекалено сантиментално възкресява някакво старо време той отговаря, че винаги е писал каквото чувства и мисли за своята Тракия – никога извън действителността, на която е бил пряк, но и по родово-историческа памет свидетел. Самата му същност на писател се съпротивлява срещу подобни упреци; самият той мисли сочения при него поетически реализъм като сила, като преимущество, а не като недостатък.

И все пак трябва да признаем: Петкановата белетристика наистина се характеризира с особен поетически реализъм, обозначаващ от автора като докосване до свещеното озарение на тракиеца. Като изворна сила струят жизнените сокове на равнината, мекотата на земните извивки, където всичко плодотвори и се окръгля хармонично, изпълвайки битието на тракийския/странджански/беломорски българин – конкретните герои, но и обобщените художествени типове в битово-историческите повествования на писателя. Тракия е мислена като обетована земя за българина, като благодатен простор за българския гений. Писателската му амбиция е да съгради образи на българина-тракиец, каквито са Йовковите за Добруджа и Елин-Пелиновите за Шоплука, Димитър-Талевите за Македония (ако трябва да посочим и четирите формообразуващи нацията етнотипа).

Но дали усилията му са достатъчно признати и оценени? Тежък размисъл будят опасенията на писателя, изразявани в публицистичните му текстове: „За съжаление, Тракия не намери широко място в следосвободителната ни литература, но затова пък тя има своето старо и трайно място в народния ни епос. Една земя, за да влезе в приказката, легендите и песните, наистина векове трябва да е милвала сърцето на народа. Нивите в равнината, топлото море, разнообразните дарове на земята чрез тоя епос са за българите повече от земя и вода – те са творческа същина на неговата любвеобилна и поетична душа“.¹⁶ Двустийшия, четиристишия или цели народни песни могат да бъдат чути в историческите романи на Петканов за Тракия. И те не са просто ефектни

¹⁶ В. „Изгрев“, бр. 503, 30 май 1946 г. Текст, носещ описателното заглавие „Широтата на земята го е направила гостоприемен, свободолюбив, веротърпим и народник“.

етнографски кръпки, а плавно преливане на пряката реч в поетически откъслечи, като така писателят умело възсъздава пъстрия експресивен късновъзрожденски български говор. Тези страници все повече ще се нуждаят от речник на старинната, народно-поетична лексика с регионален стил регистър, за да бъдат разбрани побългарените турски думи и изрази, множеството поговорки, църковно-славянизми и пр.

Непосредственост, пълнозвучие и сочност на разказа – такава е преценката на Владимир Василев. Ето как вижда критикът един нов, предстоящ път в литературата: „от вътрешния мир на човека, от блянът, от митът – към прякото наблюдение на живота“. Тук той визира Елин Пелин, Йовков и Георги Райчев като произхождащи от селото писатели, които „имаха личен опит за него, не го правят проблема, не го вплитат в сложни идейни постройки. Дават го в неговата чиста и стройна същина, в обикновението му, дето най-вярно разкрива своята истина. Тя не е една. (...) Тая непосредственост на опита и на усетът именно отделя тия белетристи от предишните. Пълнозвучие и сочност нахлуха в разказа ни. Човешки радости и човешки беди. Природата се отбули, блеснаха просторните нивя, гърдите дишат въздуха на полето. (...) Тяхното творчество отбеляза разцъфването на битовия реализъм в нашата литература“.¹⁷ Вл. Василев акцентира и върху наблюдавания от него при тези автори битов психологизъм, с който си служи и К. Петканов: романите му изобилстват със социалнопсихологически характеристики, отнасящи се до частния живот на тракийския заможен селянин, до бита, всекидневните взаимоотношения между хората в селото, трудовите дейности на полето и в домовете, предопределени от двата вечни календара – природният и християнският. Дори хайдутите на Петканов (Богдан и дружината му, Вълчан войвода, дори Индже) мечтаят за земята, за жътвата, за обикновения трудов живот на село: „Далече в белите пазви на деня полето лъщеше като медна трапеза. Слънцето грееше от високо, но нататък към Топола, пращаше златни кълба, те се пръскаха на прах и позлатяваха земята. Небето трептеше като вир и оглеждаше стъпките на вятъра, а земята се жълтееше, догонваше краищата на света. Кърът изглеждаше без начало и без край. Всички птици отлитаха към Топола и не се връщаха. Дърветата и те, наведени, напъваха жили да се отскубнат – искаха да тръгнат към равнината, но планината не ги пущаше.“¹⁸

* * *

Не би могло да се говори за историческите сюжети на Константин Петканов без да се спомене за Книгоиздателство и печатница „Древна България“ и тяхната библиотека от началото на 30-те години „Българ-

¹⁷ ВАСИЛЕВ, В. От 1920 до днес. – *Златорог*, XIV, 1933, кн. 2, с.79–94.

¹⁸ Фрагмент от „Хайдутите“, XX гл. (1931, с. 160–161).

ски исторически романи“. Движещите личности в издателството са писателят и редактор Петър Карапетров и уредникът Александър Карапетров. Неговия траен принос писателят Петко Росен оценява така: „Целите и заслугата са не само литературно-художествени. Основната нишка е идеалистично популяризиране на националния ни героизъм. Редица исторически лица, за които историческите данни са твърде бледи, тука те са придобили ореола на романтично декорирани герои“.¹⁹

Авторите и заглавията, чрез които издателството се стреми да настрои масовия читателски вкус за възприемане на българското историческо минало във вид на художествено повествование са няколко десетки. Чрез неговия каталог можем в голяма степен да проследим мейнстрийма на популярния исторически роман през 30-те и до средата на 40-те години на XX век. Ще си позволя едно съвсем непълно, избирателно илюстративно изброяване: Фани Попова-Мутафова – „Йоан Асен“, „Несломимият“, „Дъщерята на Калояна“, „Боянският майстор“; Васил Каратеодоров – „Време на градеж“; Камен Каменов – „Кубрат“; Петър Карапетров – „Исперих“; Змей Горянин – „Утолена жажда“, „Бачо Киро“, „Дунавът тече“, „Силата на робите“; Константин Петканов – „Боляри“ (1939); Цветан Минков – „Чипровското въстание“, „Кърджалии“, „Софроний Врачански“; Никола Алексиев – „В ония дни“; Александър Гиргинов – „Огнен меч“; Добри Немиров – „Ангелогласният“; Стоян Загорчинов – „Юнаци“...

Жанрът на масовия исторически роман е в разцвет, тиражите са големи; обикновено на кориците са изредени няколко министерства, които препоръчват книгата, със съответно приложени „окръжни“. Например двете части на Петкановият „Индже войвода“ са препоръчани от М-то на Просвещението, М-то на Търговията, промишлеността и труда, М-то на войната и от Св. Синод.

II.

Канавата на описаните от Петканов в „Индже войвода“ исторически събития и тяхната достоверност

В с. Караеврен някъде в първите години на XIX век назрява народен заговор (буна) с цел първоначално да се вземе властта от българите сред кърджалийските дружини, а по-сетне и да се основе „независима Българска държава“ – по подобие на Сръбската. Начело на заговора са Вълко Бимбелов и Дядо Никола Узуна, първенците на Факия. Вълко Бимбелов е натоварен с инсигниите на властта – и символи, и действителни: родословие от българския Цар Петър, умножено с труд през поколенията имотно богатство, прескъпи подаръци от султан Селим Втори за особени заслуги. Бимбела, който във всичко

¹⁹ В. „Литературен глас“, 1938, бр. 405.

действия с размах, чиято дума тежи, сега трябва да съумее да привлече войводата Индже, известен до това време като безмилостен кърджалийски главатар. Цел на буната, разказва ни Петканов в двете части на романа, е да се събере българско народно опълчение в Тракия, а докато този процес е в ход, непрестанно и по всякакви начини да се внася разкол в съюза между бейовете Кара Фейзи и Омер Драза (Юмер Дразу), османлии, безчинстващи из Беломорието.

В историческите изследвания този заговор е фиксиран докъм 1810 г. Благодарение на настойчивите усилия на Вълко Бимбелов и Индже се предизвиква бунтовническа ситуация, като бейовете биват системно противопоставяни и насъсквани един срещу друг. Драза построява в своето селище Караеврен голяма кула, всъщност цяла крепост, чийто вдъхновител и архитект е самият Вълко Бимбелов. Нападението, обсадата и последвалият пожар костват ужасяващата смърт на около 700 души, изгорени в отбранителната кула. А населението от околните странджански селища напуска родните си места, за да се засели някъде по южно-черноморските краища. Според романа на Петканов Вълко Бимбелов още преди това ранно преселване отвежда семейството си в Ченгене скеле, а по-сетне и в Созопол, където ще се укрива след сраженията, пожара и разгрома на буната и преследваният Индже-Стоян.²⁰ Историческите свидетелства, които ние днес познаваме, К. Петканов не е ползвал, тъй като трите най-важни изследвания са от по-късно време: на Горо Горов „Индже войвода, кърджалия и народен закрилник“ (1941), на Щерю Атанасов „Селските въстания в България към края на XVIII и началото на XIX век и създаването на българската земска войска“ (1958) и разбира се, капиталният труд на Вера Мутафчиева за кърджалийското време (1977). Затова пък Петканов ползва ръкописа, озаглавен „Сбирки от народния живот“ на предосвободенския общественик Балчо Нейков, или т. нар. Факийско предание, пунктуално записани сведения по разкази на съвременници, съхранили огромен устен корпус в писмен текст, който е едновременно спомен, но и завещание на родовата памет на Бимбелови и Узунови, издънки от „царски род“. Тази летопис, извън конкретната цел, която самият Балчо Нейков си поставя – да се покаже подредена генеалогията на войводата Стефан Караджа, – запазва и паметта за големите тракийски български родове през последните около два века на робството. Тъкмо тази първа част на преданието се превръща в канавата на историописанието в трите книги на К. Петка-

²⁰ Няколко години преди Петканов Йордан Йовков пише разказа си „Индже“ (публикуван през 1926 г. в сп. „Демократически преглед“), ползвайки сведения от книгата на д-р Симеон Табаков „История на град Сливен“, както и изследвания върху миналото на Жеравна на историка Данаил Константинов.

нов: „Равна гора“ (1 част), „Индже войвода“ (2 част) и тяхното продължение „Преселници“, публикувано като отделен роман през 1937 г.

Сюжети и мотиви в „Индже войвода“

Повествованието в първата част на романа „Индже войвода“ с подзаглавие „Равна гора“ (подготовката, завръзката на големия сюжет, разполагането на основните действащи лица) е белязано и от любовния порив на голямата дъщеря на Вълко Бимбела Милка към войводата Вълчан – самият той реална историческа личност, но тук с функция по-скоро на предобраз на задаващия се на историческия хоризонт Индже. Симетрична във втората, същинска част на романа е сърдечната драма на малката дъщеря на Бимбела – Лава, увлечението ѝ по вече явения, истинския, страшния Индже войвода: твърдо стоящ в историческото си дело, той не откликва на любовните ѝ повици. Все нещастни трепети, все невъзможни любви! (Важно е да се отбележи, че в романите на К. Петканов неизменно присъстват пълнокръвни женски образи – тракийски мадони, равноценни на исполинските мъжки персонажи.) В началото на тази втора част ставаме свидетели на преobraжението на кърджалията Индже (рус перчан, сини очи и жълти ботуши, на бяла кобила) – самоосъзнаването му като Стоян. В християнския светоглед на писателя е пряка алюзията с преобразяването на Савел-гонителя в Христовия апостол Павел. Пред Индже, с натежала от кървавите деяния душа, сякаш проговаря слязлото долу небе, отразено в самото вечно тракийско поле: „Зрелите жита се плакнеха като мътна вода, и всеки клас се люшкеше като главата на удавено дете“. Героят се преражда за друг живот. Следва общата клетва пред Бога в името на българското царство. Застанал в планината (гората), войводата се сдобива с магическия дар да чуе песента на жетварките долу в полето: „Ей, гиди, Индже войводо, / къде си, бързо да дойдеш?“

И в сбирката на Балчо Нейков песента е признателност към някогашния кърджалия-насилник Индже – войводата Стоян, закрилник на българите, но и на мирното турско и помашко население. Ето и лирическото транспониране в романа на един от ключов митопоетични епизод, разкриващ психологическата съкровеност на героя: „По-късно, когато нощта заключи широките порти на Одринското поле, Индже войвода постави върху всеки неприбран сноп зелен лист, а на листа – по една жълтица. С часове той обикаля синурите на нивата. Нощната прохлада, сдържаният и потаен съсък на узрелите ниви извикаха в паметта му забравеното минало, не се прибра при конниците, седна върху един сноп и така остана до зори“²¹

В „Индже войвода“ и продължението му „Преселници“ писателят пресътворява в романова плът сюжети, съхранени в народната памет (записаните от Балчо Нейков устни предания), като съхранява тяхната

²¹ „Индже войвода“, 1 част „Равна гора“, 1932, с. 87.

простота и искреност и така доближава звученето им до автентичния народен епос. „Послужих си със словесни багри – багрите на Тракия, нейните ниви и лозя, на труда, борбите и възделенията на нейните хора. Земята ѝ вместо с житни класове наситих с образи и герои – свидетели за всички времена на нейното безсмъртие, разплакано от насилници. Душите на тези герои останаха там! И ще живеят докато има слънце в равнината!“²²

Така с историческите си романи от 30-те писателят, по собствените му думи, е на пътя на проникването в дълбочините на народното сърце и мъдрост. И през следващото десетилетие, в публицистиката и в етнографско-фолклористичните студии от зрелите си години, Петканов неотклонно ще твърди, че колкото по-издълбоко изследва за своите романови повествования българския селски човек, толкова повече животът му върви по линията на едно чисто творческо напрежение.²³ Схемата е проста и вечна, съдържаща се в една от любимите поговорки на автора – „Земята е от Бога, трудът – от човека“. И парадоксално, тъкмо това, изглежда, пречи на Константин-Петкановите романи да са в духа на собственото си време: прекомерно едносложно за модерния тип писане е неговото художествено мислене, някак нереалистично добропорядъчен, чувствителен, благообразен е неговият селски човек – търпелив в труда, смирен пред Бога.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВАСИЛЕВ, В. От 1920 до днес. – *Златороз*, XIV, 1933, кн. 2, с.79–94.

МУТАФЧИЕВА, В. Балкански работи. – *VeraQuota („Кома - Вера“)* – един *ВераЦитатник*, съст. Рада Мутафчиева: <http://veramutafchieva.net/pdf/226.pdf> [прегл. 24.04.2022].

НЕДЕЛЧЕВ, М. Мощният, монументален, сякаш транснационален регионализъм на Константин Петканов. – В: М. НЕДЕЛЧЕВ. *Как работи литературната история. Т. 2. Литературноисторически персоналистически сюжети. Кн. 1*. София: Нов български университет, 2021, с. 343–350.

ЦАНЕВ, Г. *Историческият роман в българската литература*. София: Български писател, 1976.

ЦАНЕВ, Г. Преселници. Роман от Константин Петканов. – *Изкуство и критика*, I, 1938, кн. 2, с. 95–99.

ПЕТКАНОВ, К *Опасно знание. Публицистика 1944–1948*. Съст. Пл. Дойнов. София: Кралица Маб., 2014.

²² Из „Разговори“, втора част от непубликувания ръкопис „Книга за моя брат“ (нач. на 60-те, семеен архив) на иконом Димитър Попниколов Петканов.

²³ Вж. изповедните страници на писателя в „Бележник на писателя“, София: Прозорец, 2017.

REFERENCES

VASILEV, V. Ot 1920 do dnes. [From 1920 until today.] In: *Zlatorog* (Sofia), Vol. 14, 1933, Iss. 2, pp. 79–94.

NEDELICHEV, M. Moshtniyat, monumntalen, syakash transnatsionalen regionalizam na Konstantin Petkanov. [The powerful, monumental, as if transnational Konstantin Petkanov's regionalism.] In: NEDELICHEV, M. *Kak raboti literaturnata istoriya*. [How literary history works.] Vol. 2. *Literaturnoistoricheski personalisticheski siuzheti*. [Literary-historical personalistic plots.] Book 1. Sofia: New Bulgarian University Publishers, 2021, pp. 343–350.

TSANEV, G. *Istoricheskiyat roman v balgarskata literatura*. [The historical novel in Bulgarian literature.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1976.

TSANEV, G. Preselnotsi. Roman ot Konstantin Petkanov. [Migrants. A novel by Konstantin Petkanov.] In: *Izkustvo i kritika* (Sofia), Vol. 1, 1938, Iss. 2, pp. 95–99.

KONSTANTIN PETKANOV'S HISTORIC NOVEL

Abstract. The text presents the adoption of historical plots about Ravna Gora in the epic-novel narrative of the writer Konstantin Petkanov. In this unified novel corpus of Bulgarian fiction from the first half of the 20th century, not only legendary historical figures are resurrected, but we also get acquainted with the author's countryman from the stories of his childhood seen in an autobiographical light. The text explores the immersion of the writer K. Petkanov in the cozyness of Thracian patriarchal living and in the destinies of his idealized characters.

Keywords: historical figures, historical collection, Fakian legend, uprising of the local Thracian population, poetic realism

Maria Ogoyska, Assoc. Prof., PhD
New Bulgarian University
21, Montevideo Str., Sofia 1618, Bulgaria
E-mail: mogoyaska@yahoo.com

Николай Димитров, проф. д. н.

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

СЛОВО И ВЛАСТ В ИСТОРИЧЕСКИТЕ РОМАНИ НА ВЛАДИМИР ЗАРЕВ

Резюме. Проблемът за властта е един от основните в творчеството на Владимир Зарев. Настоящата статия го разглежда през универсалната призма на езика. Словото и отношението му към историческото е интерпретирано на различни нива – Словото като памет, Словото като игра, Словото като себепознание. И в трите случая Словото придобива властови функции спрямо времето и личността. Така историческия наратив се развива в екзистенциален и онтологичен.

Ключови думи: Владимир Зарев, слово, власт, исторически роман

Романите на Владимир Зарев „Битието“, „Изходът“, „Изборът“, „Лето 1850“, „Поп Богомил и съвършенството на страха“, „Разруха“, „Законът“ имат различна тематична ориентираност, те прескачат в далечното, по-близко и още по-близко минало, връщат се в съвременността, носят различна епическа мащабност, запознават ни с различни индивидуални съдби, народни и обществени движения. Разказват по различен начин – ту епически разгърнато и всеобемащо, ту съсредоточено, пестеливо и емоционално концентрирано, ту аналитично-психологически, ту притчово-мъдро, ту философскоесеистично. Онова, което ги свързва обаче, не се съдържа в жанровата форматираност, във видимите очертания на сюжетите, в разнообразните фигури на персонажите и композиционните решения, а в невидимото развитие на идеите, в полифоничната структура и стилистични особености, и най-вече в дълбочината на внушението. Във всички тези романи ще открием присъствието на една и съща екзистенциална проблематика, свързана с избора, свободата, страха, доброто и злото, бог, щастието, словото, смъртта и пр. Каквито и да са по своя произход, социален статус, идеологическа обвързаност, пол и възраст, героите на писателя са изправени пред някакви прагови ситуации в своя живот, пред някакво ново начало. Това са интроспективен тип персонажи, които желаят да разберат себе си, да намерят своя път в живота, неистово се стремят към свобода и власт, вярвайки, че ще намерят щастието. Те са носители на противоречия, не са завършени, а са непрекъснато самоизграждащи се и саморазрушаващи се, всяко тяхно решение ги изправя пред нови

избори. Всички те са изпълнени със страхове, грижи, страдание, но и с нетърпение, очаквания, надежди; изпълнени са с незнание и познание. Всички те са залутани из лабиринтите на битието и търсят изход в своите човешки илюзии. Това са екзистенциалистки тип персонажи, защото са изправени пред някакъв избор, но и защото този избор е осмислен не само в социално-личностен и исторически план, а и в контекста на битийната цялост.

Проблемът за властта е един от основните в творчеството на Вл. Зарев. Още в трилогията „Битието“, „Изходът“, „Изборът“ той заема подобаващо място. Особено функционален е за идейно-семантичката структура на втория роман в трилогията. „Изходът“ може да се чете и като една своеобразна философия на властта. В това произведение главният герой Асен Вълчев пише книга за властта. В процеса на писането, подпомаган от разсъжденията на своя учител, професор Йовчев, той стига до психологическите корени на властта. Открива ги в избора. Ситуацията на избор е гранична в човешкото съществуване. Тя раздвоява човека и го угнетява в страха от очакването дали изборът е правилен. Така несигурността на избора довежда хората до доброволното лишаване от свобода и налагането на властта като основен стожер на общественото развитие. Властта е скрепяващ елемент не само за отношенията в обществото. Тя се открива и в отношението на човека към битието (Бог), и в отношението на битието към човека. Властта, в двойствеността си да бъде себе си и своята противоположност (подчинението) едновременно, е важен фактор и за вътрешноиндивидуалния живот. Същността на властта в романа се проявява в различните нива на духовната битийност: онтологическото, психологическото, митологическото, екзистенциалното, социалното. Конкретни ситуации, описани в произведението, вътрешни монолози, авторефлексивни и философически сегменти проблематизират мисленото за властта учителя, без да натрапват окончателен отговор. Идейният замисъл на „Изходът“ е прокаран през призмата на властта. Щастието, което търсят героите за себе си, е отвъд направения избор, в постигнатата свобода. Но свободата е неизменно свързана с властта – властта да владееш над другите (Илия Вълчев, деканът Коцев), властта да владееш себе си (пишейки за властта, търсейки нейните корени, Асен Вълчев се надява да излезе от собственото си раздвоение). Както вече стана въпрос, властта е оплела своите нишки на всяко ниво от битийното развитие. Нейната екзистенциална мрежа се простира чрез словото в идеологията на новия обществен строй, в психологията на всекидневието, във вътрешния свят на персонажите. Вторият роман в трилогията, „Изходът“, вече синхронизира обществената история с тази на рода и личността. За разлика от „Битието“, тук личността се оказва погълната от историята. Затова и проблемът за властта е много важен

за идейната постановка на романа. В него дейността на героите е значително ограничена. Вниманието е концентрирано върху езика като съсредоточие на борбата на идеи и идеологии. Дори деятелен човек като Крум Марийкин разчита повече на словото, отколкото на пистолета. Превръщането на езика в обект и субект на изображението естествено води до намаляване на сетивната пластичност за сметка на рефлексивността, която е характерна не за епическия, а за синтетичния тип повествователност. Властта непрекъснато изправя героите на Вл. Зарев пред някакъв избор и независимо от тяхното решение, ги води към следващия избор. По този начин свободата, постигната в избора, е временна и мнима. Животът се оказва низ от избори, щастието – пауза между две нещастия, доброто се явява в почивката на злото.

Най-прекият проводник на властта е езикът. Доколкото манипулирането на паметта е основно средство на властта, записаното слово за отминали събития формира и представите за историята като случило се. Не прави изключение от тази характеристика и романът „Лето 1850“. Това е роман за едно от селските въстания на българите през XIX век, избухнало във Видинския край и обхванало основно селата около Белоградчик и Лом. Като повечето селски въстания то е потушено бързо и не постига основните си цели. Все пак се оказва индикатор за настроенията на българите в този регион срещу беззаконията на местните управници и катализира някои мерки на правителството, най-вече по отношение на аграрната реформа. Това въстание оставя след себе си много малко документални сведения, което дава повод на Владимир Зарев да развие една от художествените концепции на произведението – за историческата памет и ролята на писменото слово в нейното изграждане. Именно тази концепция е съдържателната макрорамка на романа, превръщаща Словото в основен герой, в перформатив на историята. С други думи, историята и историческото, не само в това произведение на Вл. Зарев, но и в по-късните му „Поп Богомил и съвършенството на страха“, „Разруха“, „Законът“, донякъде „Орлов мост“ се явява повече като функция, отколкото като разказ. Превръщайки историята във функционален образ на езика, романите на писателя могат да се четат и като своеобразен метатекст, обговрящ собственото си съдържание от една отстранена, надпоставена гледна точка, която ги изважда от историческата конкретност и ги превръща в метафизичен текст, търсещ онтологичните основания на човешкото битие. Или, с други думи, вследствие на тази метатекстова „манипулативност“ историческото се превръща в екзистенциално, а историческият ход в битиен. Словото е видно като Власт, пренареждаща случилото се; власт, която може да заличи, но може и да съгради наново.

Записващият човек (летописецът, романистът, есеистът) се оказва основен персонаж в „историческите“ романи на Вл. Зарев. Той

е този, който трябва да превърне настоящето в памет, в история, но и да го осмисли през една универсална битийна призма. Записвайки общото, човекът на Словото се оказва владетел на времето, но дали това не е просто една илюзия за избора и свободата, която носи мислещият човек. Пред такава екзистенциална дилема е изправен Пуйо, наречен с праведното име Йоан, в романа „Лето 1850“.

Записващото Слово на Йоан на композиционно ниво изпълнява функцията на метатекстова макрорамка, обгръщаща, обговаряща цялото събитие, началото и края, но и отделните драматически епизоди на това събитие. Едновременно с това Словото на Йоан е насочено навътре към себе си, а през собствения Аз – и към човека на словото, направил личния избор да се превърне в Памет на колективния избор за съпротива. Така летописното слово е превърнато в екзистенциално. Във функцията си на историческо то съхранява, митологизирайки. Във функцията си на екзистенциално, то се усъмнява в собствения си смисъл и пригодност да служи. Тази борба в душата на героя го поставя в условията на избор, който преминава през много изпитания, за да се превърне накрая в убеденост и... свобода. Ето някои от разсъжденията на героя в началото на романа, отразяващи двуборството в душата му, породено не от конкретна ситуация, а от онтологичността на проблема:

„Не мога повече да мълча, словото е наказание, изящество и възхвала на духа, грях, който ни измъчва да се съизмерим с теб! Що е памет, освен словото, с което се отстояваме и огласяваме нетленността си? Що е истина, освен словото из което се търсим? Що е забрава, освен словото, което сме погубили? Що си ти, Отче мой, освен словото, с което те викам из самотата на молитвите си? // Но също тъй зная, че словото е суета и грях, че ме изпълва с непростимото коварство да се премеря с теб, да се докосна до съвършенството, като съм създаден от кал и хитростта на змията“ (с. 6)¹.

В романа има още един герой, който познава властта на словото – Рашид бей. На сюжетно ниво той влиза в директен словесен сблъсък със Срацимир Шишманоглу. Него той се опитва да овласти чрез страха. Бунтът е смазан чрез оръжието и страха. Но за Рашид бей нито Срацимир с индивидуалното си себеотрицание да му отмъсти заради смъртта на брат си, нито шепата лошо въоръжени бунтовници са заплаха за неговата и властта на правоверните. Истинската заплаха идва от немощния монах Йоан, за който той е чул, че записва случилото се по време на въстанието. Затова принуждава Срацимир да го размени срещу живота на водачите на бунта. „Виж, оня записвача ми е безкрайно потребен, това коварно зло буната трябва да бъде изличено не само с насилие и ятаган, но и с тишина“ (с. 244). Оставил Йоан без език и ръце,

¹ Цитатите са по първото издание на романа „Лето 1850“ от 1988 г.

Рашид бей постига така необходимата тишина около бунта, чието истинско поражение се оказва забравата.

Бунтът умира като памет за него, но не умира атавистичната памет на роба за свободата. Народът се е спотаил, но запазвайки водачите си, ще се подготви за нов бунт. Рашид бей славослови властта и нейното упражняване като единствен смисъл на живеенето, но не си дава сметка, че властта е не само във видимото, а и в невидимото – онова, което истинският приносител на словото, Йоан, е разбрал по-добре. В своята суета на пишещ се е възгордял и огласил делото си, с което го е провалил. Лишен от физическа словесност, той е прозрял греха си да се съизмерва с Твореца, осъзнал е цялата противоречивост на видимия свят и невидимия ток на божията промисъл: „Какво е господи, човешкия живот, властна суета или мечтание, надежда за сполука или неизлечима болест? [...] Истина ли беше нашата буна или е сън, що виждам и през деня? „Има време за всичко под слънцето ... учи ни Еклезиаст – време да се събират камъни и време да се хвърлят камъни...“ (с. 267). В тази противоречивост на силите, владеещи човешкия ум, романът е прозрял надежда за бъдещето. Всъщност самата поява на произведение за събитие, което не е записано, следователно според логиката на самия роман не се е случило, вече отрежда на текста му компенсираща, възкресяваща функция. Една своеобразна метадискурсивна игра, характерна за романистиката на Вл. Зарев, с най-голяма сила проявена в следващия му „исторически“ роман.

Романът „Поп Богомил и съвършенството на страха“ със своята сгъстена философичност се явява своеобразен идеен компендиум на авторските търсения на Зарев. Този роман извежда екзистенциалния опит от предишните му романи, парадигматизира го в един метафорично-притчов план, но го оставя незавършен и „безкраен“, повтаряйки онтологията на битието. Вглеждайки се в проблематиката на цялото творчество на писателя, ще се убедим, че той пише един и същ роман, който постепенно се преизпълва с отговори за човешкото битие и в същото време със съмнения в постигнатото познание, които предизвикват нови въпроси и търсения. Разбира се, някои отговори се утаяват в онтологичната дълбина на тази романистика като трайни модуси на битийното. Романът „Поп Богомил...“ съдържа посочените процеси, осмислени в един философически дискурс на вглеждане и самовглеждане в самото ставане на литературния текст и неговото пребиваване в читателското съзнание. Той демонстрира творческата зрялост на писателя, проблематизирайки наново целия спектър от метафизични казуси, залегнали в предишни текстове на Зарев и свързани с екзистенциални категории като: свобода, робство, власт, любов, смърт, различие, равенство, страх, вечност, Бог, Сатана, Добро, Зло; но той задава и проекцията на тяхното четене и разбиране – възприема-

нето на четенето и съдържащите се в него епистеми като игра.² Игра, която следва модела на битийното проявление като вечно променяща се и същевременно единосьща субстанциалност. Художествената структура на романа е подчинена на този модел. Тя се състои от четири жития, които повтарят една и съща история по различен начин през малките измествания в хронотопните различия и големите преобръщания (до тяхната противоположност) на смислите. Така нещата се повтарят, но не остават същите. Така и познанието на историята и битието е възможно единствено през изплъзващата се и променяща се телеологичност на Словото и неговата власт.

В четирите жития властта на словото има различни превъплъщения. Трите жития представят образа на поп Богомил в различни идентификационни вариации, асоцииращи един или друг тип духовно-властово поведение, без изцяло да го припокриват. Запазвайки повторимостта на нещата в тяхната видима страна, субективността на записващото слово променя смисъла им, разколебавайки отвътре същността им. Например в първото житие Словото-Любов е само микрия на Исусовото слово. То обслужва друг тип поведение на разпуснатата до ненаситност телесност. Чудодейността на словото е мнима. Във второто житие Словото-насилие лекува и възвисява чрез равенство и еднаквост. В него е показана властта на тиранин, като съвършена власт на реда. Третото житие е метафора на неума. Единствено в неума се отразява целостта на Бога като истинско познание за него. Неумът е единението с всичко, той е безкрайността, тъй като е в сегашността на нещата, в тяхното постоянно ставане и промяна. Неумът е вече опровержение на записаното слово и неговия смисъл. Той е еднократно изреченото слово и с това – смъртта и свободата.

Така трите жития демонстрират властовите механизми на словото, базирани на вярата, незнанието (тиранинът разчита на него) и мъдростта (да се следва естествения ход на битието). Те илюстрират различни типове социална, психологическа и екзистенциална власт, осъществявани в записаното слово и неговото утвърждаване или отрицание. По този начин словото е изобразено като проводник на абсолютната власт на битието над човешката духовност.

Властта има различни проявления в социално-политическия и биологично-психологическия живот на човека, които занимават Зарев още в ранната му романистика, но властта на Езика е онази трайна субстанциалност, която осмисля и претворява видовете власт във

² Властта на езика, ако цитираме У. Еко, се състои в играта, „която по пътя на непрестанни сблъсъци и борба, променя, укрепва и преобръща съотношението между силите“, властта е в „многообразието от съотношението на силите, присъщи на съответното поле на изява“ (ЕКО, У. Език, власт и сила. – *Съвременник*, 1988, № 3, с. 411).

времето. Ето защо в „Поп Богомил...“ онтологията на тази власт изпълва екзистенциалните ниши на текста, превръща четенето на романа в метафора на тази власт. Въвеждайки читателя в една Игра на промислянето, Зарев го прави съучастник в установяването и понасянето на тази власт. Четвъртото житие в романа има задачата да онагледява подобна игра. Никола от Конкорцецо, главният персонаж в това житие, наред с останалите функции в художественосемантичната система на романа, е и метафорично проявление на образа на Читателя, който е изправен пред загадката на четенето и разчитането. Читателят, който, докоснал се до измамливостта и несвободата на Словото, има възможност (избор) да избяга от властта на Словото, да преодолее нагнетения в него страх. А това може да стане, ако възприемаме словото като игра. Тогава и животът ще бъде възприеман като игра, и Бог ще бъде възприеман като игра, и страхът също ще се оттече в играта. Остава обаче онтологичният страх от смъртта, от изчезването, а единственият начин да се борим с него пак е Словото. В края на романа Никола от Конкорцецо, изправен пред екзистенциален избор, предпочита Библиотеката пред Вечното дърво, потвърждавайки съвършенството на страха от смъртта и неизменната власт на Словото.

„Поп Богомил...“ е роман-игра, в който Словото е превърнато в основен субект на историята, а четенето – в начин на пребиваване в битието. Романът разколебава категорията „автор“, изпълнен е със скрита и явна цитатност и перифразност, написан е като самочетящ се текст (последното житие на романа), а с това и като метатекст, който обговаря и заедно с това разколебава жанровата си природа. От друга страна, романът събира в себе си екзистенциалната проблематика на предишните романи (изборът, властта, страхът, истината, злото и доброто, смъртта и пр.), онтологизира я в метафоричния си език и я извежда като неизменна същност на повторителността и различността в битието. Философично напрегнат, разчитащ на въображението и интелекта едновременно, „Поп Богомил...“ довежда синтетичността в творчеството на писателя до пределна точка.

Философичността е важна особеност в романовия наратив на писателя. Тя се проявява на всички равнища в текста. Изгражда особената медитативна стилистика на отделни периоди, а понякога и на цели глави. На изреченско ниво тя се проявява в парадоксалността, метафоричната сближеност между конкретно и абстрактно,³ в афорис-

³ Вече проследихме механизмите на разрушаването и разминаването на истината, на загубата на автентичността и компенсирането ѝ от властта на езика. На историята се гледа като на метафора, а не като на нещо станало. Метафората е функционална на всички равнища в структурата на романа, което разколебава въщност и жанровата му определеност. В модернизкия роман, казва Дейвид Лодж, „нищо не е единствено по рода си: то е послание,

тичната синтезираност на езика. Предметите, интериорите, ситуациите в романа почти са изгубили конвенционалното си битово значение и са се превърнали в знаци на битийното, без да се лишават докрай от пластическата си функция.

Стегнатостта на изказа, редуцираната описателност, метафоричната образност, философичността и психологичността като особености на синтетичния стил, намират своето място и в историкоепическата линия в романистиката на писателя. От своя страна, характерната за епическия тип разказ линейност и причинно-следствена обвързаност в композицията и визуализацията на ситуации, както и пластичността в образната система ограничават обезпътняването и разбягването на смислите в синтетичния тип романи. Затова е трудно да класифицираме жанрово романите на Вл. Зарев. Насилено ще бъде да определим трилогията му като семейна сага или като исторически епос. Няма да бъдем много точни, ако говорим за „Лето 1850“ като за исторически роман и съвсем ще сгрешим, ако идентифицираме „Поп Богомил и съвършенството на страха“ с този жанр. А нима „Хрътката“ и „Хрътката срещу Хрътката“ са криминални романи, а „Светове“ – любовен? Ако към всички тези жанрови определения прибавяме по още една съставка от рода на психологически, философски, социален, може би ще бъдем по-точни, но в никакъв случай изчерпателни. И в тази жанрова неустановеност е спецификата и очарованието на Заревата проза. Онова, което е същностно за нея, е умелото съчетание между увлекателност, четивност, пластичност и дълбочина, ерудираност и психологическа прозорливост, между идеен полифонизъм и разчитаща се авторска позиция, между образна визия и сугестия.

Проблемът за властта ще стои в центъра и на следващите романи на Зарев от последните две десетилетия. От тях „Разруха“ е най-бли-

чието естествено изразно средство е метафората“ (ЛОДЖ, Д. Езикът на модернизма: проза: метафора и метонимия. – *Литературна мисъл*, 1991, № 8, с. 158). Разбира се, наред с метафората много същностна роля изпълнява и метонимията в поетиката на Заревия роман, която скрепява действието и спасява, за разлика от типичния модернистки роман, сюжета от разпадане. Метафората е по-скоро задаващ и организиращ принцип в концептуалността на текста, в неговата композиционна макроструктура, макар че не по-малко функционална в това отношение е и синтагматичната метафора, която нерядко изважда фразата от логическото ѝ съответствие, превръщайки я в абстрактно понятие, многозначен символ или парадокс. Ето два примера от „Лето 1850“: „Изгледаха се, харесаха се. „Далечните неща понякога са най-близки“ – рече си с болка Първул“ (с. 124); „Вече носех словото като знание, като сън и като бreme, ала все още не познавах греха от надменната му светлина...“ (с. 104).

зо до жанровите белези на историческото четиво. Въпреки липсата на историческа дистанция, романът все пак обговаря важен исторически момент от живота на българския народ – прехода между два обществени строя. Властта на Словото ще продължи да вълнува автора и в този роман не само като компонент на структурносемантичната система, но и като авторефлексивно самосъзнаване на текста. Въплътителят на Словото в „Разруха“, Мартин Сестримски, в сеансите на лама Шри Свана се докосва до прекия път към човешката свобода – достигането на нирванната Пустота. Но той се страхува, че по този път ще загуби Словото, а това ще бъде неговия край, защото ще изчезне като личност.

В романа се разказват две истории, а може би и три. Първата, вставената, е историята, в която писателят Мартин Сестримски разказва за бизнеса в България през 90-те години на миналия век. Той пише роман със симптоматичното заглавие „Разруха“, но и същевременно романът пише неговата лична история. Основният персонаж във „вътрешната“ история, Боян Тилев, е фотограф в МВР. След „избухването на демокрацията“ той трябва да изпълни поръчката на Партията, персонализирана чрез мистериозния образ на Генерала, да съхрани властта ѝ. Политическата и идеологическа власт трябва да се трансформира в икономическа. Оттук насетне романовият сюжет се превръща в история на парите в най-нова България. Проследени са механизмите на натрупване на първоначален капитал: чрез намирането на вратички в закона, изпирането на парите, кредитното милионерство, приватизацията на тъмно, йерархизацията на бизнеса, корупцията във всички етажи на властта и т. н. Онова, което вълнува писателя, са психологията и философията на парите. За Боян Тилев парите са власт и свобода, но те са и ред, който има собствени закони. Ред, който не зависи от отделни личности.

Втората история е историята на българската интелигенция през 90-те години на миналия век, разказана чрез съдбата на писателя Мартин Сестримски. Неговата история е историята на бедния и станал излишен интелектуалец, който обаче е все още господарят на Словото. А Словото е също власт. Историята, неразказана от Словото, е невъзможна. Боян Тилев е невъзможен без Мартин Сестримски. Той е замислен в Словото – словото на Партията и остава в Словото – словото на писателя. Така се случва и със смъртта на Генерала. Неговата смърт олицетворява смъртта на словото-мит, изградило представата за великата конспирация на комунистите.

Властта на Словото се разпростира не само върху Историята, но и върху този, който пише за нея. Докато писателят пише своя роман, неусетно романът започва да пише него, неговия живот. В редица отнoshения Мартин Сестримски прилича на своя герой. В стремежа си да забогатее се свързва с един мошеник и загубва много пари, пропива

се, стига до падението да открадне от свой добър приятел бизнесмен. Саморазрушава се и изгубва свободата си.

Проблемът за свободата е много важен и за двамата протагонисти. Бих казал, че е централен в романа. В своето саморазрушение и двамата изминават пътищата на свободата. Боян Тилев търси свободата в парите и във властта, която му осигуряват, но не съзнава как те го заробват, вкарвайки го в голямата Игра, която той не може да напусне. На властта на парите се поддава и Мартин Сестримски. Лакомията за бързо забогатяване го прави уязвим, наивен, слаб, вкарвайки го в една тривиална житейска клопка. Стремежът му към парите го отчуждава от близките хора. Той продава вилата на майка си, изпълнена с толкова спомени и интимност. Отрезвяването след тази несполука го довежда до мисълта, че на него не му е отредено да бъде богат, а да бъде различен. Завеждайки го на един от сеансите на лама Шри Свана, неговата дъщеря му сочи най-радикалния път към свободата – достигането на Пустотата. Но той не е готов за нея. Съмнява се дали това не е поредната илюзия. Какво ще е това щастие, ако изчезне неговият Аз, ако се лиши от всички свои идентичности, тогава кой ще е щастлив? Най-много обаче се страхува за Словото. Просветлението, което сочи Буда, е получаване на познание без участието на езика, без думите, без записаното слово. Ако престане да пише, това ще е краят на писателя. Тук Вл. Зарев продължава една важна мисъл от предишния си роман „Поп Богомил и съвършенството на страха“ – хората пишат, защото се страхуват от смъртта. Те възплъщават своите илюзии за безсмъртие в Словото.

Така стигаме до третата история в книгата – историята на повествователя, който до този момент се е оглеждал в раздвоения си Аз – Боян и Мартин – изкушението на Другото и призванието на Същото. Както и в „Поп Богомил“, Зарев е поставил читателя в играта на четенето – една модерна игра на тъждеството и изплъзването, на повторението и различието. Само че за разлика от предишния му роман, играта тук е прекалено лична, бих казал – автобиографична. До края разказвачът изживява своето несвършване в думите като трагична обреченост. До края той се съпротивлява на оная предреченост на Фуко, че със смъртта на разказвача идва и краят на Историята – и в това е неговият екзистенциален избор.

От направените дотук наблюдения е видно, че властта интересува автора на „Битието“ във всичките ѝ аспекти: социални, икономически, политически, психологически, екзистенциални, онтологически, езикови. Потърсени са корените на властта, механизмите на нейните проявления, моралните ѝ и екзистенциални измерения, възможностите за преодоляването ѝ, обвързаността ѝ със състояния на духа като избора, свободата, щастието. Срещнати са различни гледни точки, за-

дадени са въпроси, дадени са и отговори. Проблемът за властта присъства във всички нива от структурата на романите, за които стана въпрос. Той философизира наратива, усложнява и задълбочава езика, превръща четенето в извървяване на лабиринт. Подлагайки читателя на изпитание, го прави съучастник в смисловото надграждане на произведенията, въвежда го в една словесна игра, осериозностена в метатекстовия план на битието от мисълта, че пре-играваме на думи собствения си живот. Но в края на краищата властта на Словото не е само в самоизпитанията на Аза, на които то ни подлага, но и в освоената функция на илюзията, че всичко това не се отнася до нас.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЕКО, У. Език, власт и сила. Прев. Ст. Тафров. – *Съвременник*, XVI, 1988, кн. 3, с. 409–419.

ЛОДЖ, Д. Езикът на модернистката проза: метафора и метонимия. Прев. Вл. Трендафилов. – *Литературна мисъл*, XXXV, 1991, кн. 8, с. 149–158.

REFERENCES

ЕКО, U. & S. TAFROV (trans.). *Ezik, vlast i sila*. [Language, power and strength.] In: *Savremennik*, 1988, Vol. 26, Iss. 3, pp. 409–419.

LODGE, D. & V. TRENDAFILOV (trans.). *Ezikat na modernistkata proza: metafora i metonimiya*. [The language of modernist prose: metaphor and metonymy.] In: *Literaturna misal*, 1991, Vol. 35, Iss. 8, pp. 149–158.

THE WORLD AND THE POWER

IN VLADIMIR ZAREV'S HISTORICAL NOVELS

Abstract. The matter of Power is one of the main topics in the Vladimir Zarev's novels. This article analyses it through the universal prism of language. In reference to the question of the historical existence of the human participation and involvement, the Word is interpreted from a few points of view – the Word as memory, the Word as game, the Word as self-knowledge. In all three cases the Word acquires power over the time and individuality and the historical narrative grows into an existential and ontological one.

Keywords: Vladimir Zarev, word, power, historical novel

Nikolay Dimitrov, Prof., DSc.

St Cyril and St Methodius University of Veliko Tarnovo

2, T. Tarnovski Str., Sveta Gora, Veliko Tarnovo 5003, Bulgaria

E-mail: dimitrov_n@abv.bg; n.dimitrov@ts.uni-vt.bg

Мира Душкова, доц. д-р
Русенски университет „Ангел Кънчев“

ХУДОЖЕСТВЕНИ АСПЕКТИ НА УТОПИЧНИЯ СВЯТ В РОМАНА „КРЪВ“ НА КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Резюме. Най-предвидимият анализ на „Кръв“ (1933) от Константин Константинов е романът да бъде представен откъм неговите социални, исторически, политически характеристики, да се търсят в него рефлексии върху българския XX век или проекции на реални личности. Настоящият анализ предлага различен поглед – текстът да бъде разгледан като произведение, в което могат да се открият художествени аспекти на литературната утопия. Подобна интерпретация позволява да бъде представен по-цялостно утопичният свят, описан в романа на Константин Константинов.

Ключови думи: „Кръв“ от Константин Константинов, роман, литературна утопия

Действието на романа „Кръв“ (1933) на Константин Константинов се развива през 20-те години на XX век и визира едно от най-трагичните събития от съвременната българска история – взривяването на черквата „Света Неделя“/„Свети Крал“. Художественото решение на Константинов е атентатът в романа да бъде извършен не в светия храм, а на гарата. Разбира се, писателят е знаел, че неговите съвременници безпроблемно ще разпознаят кои точно събития е имал предвид.

Провокативният наслов на панела „Българският исторически роман – наследство и актуални тенденции“ от научната конференция „Романът на историята“ предполага търсенето на по-различния поглед. С оглед на това настоящият доклад предлага нова интерпретация на „Кръв“ – като съвременен роман, съчетал в себе си черти на жанра утопия¹.

В литературознанието литературната утопия се разглежда като художествено произведение, съдържащо картина на идеалното общество, населено с щастливи хора, живеещи в условията на съвършено държавно устройство. Не са много българските изследователи, които спират вниманието си на проблемите на литературната утопия. Тек-

¹ Утопията (от гр.: οὐ – ‘не’ и τόπος – ‘място’, т. е. „не-място“ или „място, което не съществува“) изобразява един желан, съвършен свят, който е различен от реално съществуващия.

стът „Скандалът на утопията“ на Александър Кьосев представя „сложен, генеалогически конструиран наратив, който разказва за исторически разновидности, трансформации, тривиализации и разклонения на жанра, за вътрешно-жанрови полемики, при които се променят престижът, текстовите формати, перформативната енергия и социалното влияние на утопията“.² Росица Димчева и Цветана Хубенова съпоставят утопията със сатирата, като фокусът на изследване на Димчева е върху „Утопия“ на Томас Мор³, а при Хубенова – върху сатиричните романи на Ивлин Уо, Олдъс Хъксли и Джордж Оруел⁴. В книгата си „Политики на днешното“ Амелия Личева разглежда противопоставянето между утопиите и антиутопиите.⁵ Тъй като за настоящия анализ на романа „Кръв“ за нас бяха необходими теоретически постановки за жанровата характеристика на литературната утопия, се позовахме на двама руски учени, които представят особеностите на този жанр – Анатолий Ануфриев и Алфия Файзрахманова.

Една от важните характеристики на литературната утопия е критическото отношение към действителността. Цветана Хубенова посочва, че „утопията, чрез представянето на идеалния обществен ред косвено, а понякога и пряко, изобличава конкретната авторова действителност, която пречи на идеала“.⁶ В романа „Кръв“ персонажите (Деян Чавдаров, Вяра Добрева, Владимир Вихров) описват съвременния свят като стар, прогнил и престъпен, покрит с „мръсотии, трупани от векове“, част от „престъпен, прогнил строй“, в който живеят „скотове, гадове и едри и дребни потосмукачи“, по думите на художника Вихров. Комунистите правят социален анализ на действителността и се стремят да разрушат този свят, тъй като неговото време вече е свършило. Затова за персонажите, изповядващи комунистическата идея, е необходимо да го променят. Деян Добрев чувства, че новият свят е съвсем близо: „Ето, аз виждам това тъй ясно, че струва ми се, да простра ръка, и ще го докосна“ (с. 15)⁷. Деянов казва на Людскан, че те творят

² КЪОСЕВ, Ал. Скандалът на утопията. – *Пирон*, № 7, 1.01.2014: <https://piron.culturecenter-su.org>.

³ ДИМЧЕВА, Р. *Проблеми на теорията на сатирата*. София: Наука и изкуство, 1981, с. 105–120.

⁴ ХУБЕНОВА, Цв. *Сатиричните романи на Ивлин Уо, Олдъс Хъксли и Джордж Оруел*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

⁵ ЛИЧЕВА, А. *Политики на днешното*. София: Сиела, 2010, с. 164–186.

⁶ ХУБЕНОВА, Цв. Цит. съч, с. 36.

⁷ Всички цитати са по второто издание на романа: К. КОНСТАНТИНОВ. *Кръв*. София: Хемус, 1946. Цитатите се дават с осъвременен правопис. Тук и по-долу след цитатите в скоби се посочва цитираната страница. Цитирам по второто издание, тъй като в него са направени повече от 50 промени: осъвременяване на думи, стилистични и синтактични промени. На практика

„ново съзнание“, „нов свят“. Младата лекарка Вяра Добрева (името на героинята се асоциира с вяра в доброто) се подготвя за „пречистен и прекрасен живот“ („Тя вярваше в онзи радостен празник“).

Според Алфия Файзрахманова една от характеристиките на литературната утопия е принципът на двомирието – съществуването на реалния материален свят и на иреалния свят на мечтите.⁸ В „Кръв“ двомирието е ясно очертано – между стария и новия свят, който трябва да бъде построен. Много отчетливо е разграничението между две различни общества, между две различни класи – ние и те. Това разделение ярко проличава в диалога между Чавдаров (осъзнаващ себе си като новатор) и Дрински (носител на идеята на старото, „буржозното“), както и в разговорите между Чавдаров и Радева, Соколова и Добрева и др. Противопоставянето се подчертава и посредством думите на Минчев: „Два свята един срещу други, и всеки да си знае мястото – там или тук“ (с. 21). Ние – това са новите хора, посветените, просветлените, които ще преустроят света, и вие/те – буржоата, хората от стария свят, които не могат да се променят. В „Кръв“ е активна още една противоположност: *nunc vs. tunc* (сега vs. тогава). *Nunc* е настоящият свят – прогнил, разпадащ се, нуждаещ се от коренна промяна. А *tunc* е новият, бъдещият свят, който ще бъде създаден. За Амелия Личева утопията „винаги е конструкт, разчитащ на фантазията, на представата за добро и справедливо бъдеще, на усещането за ред и справедливост“.⁹

В романа новият свят е поливалентен – всеки от героите го вижда по различен начин. Художникът Вихров го визуализира в материално-битов план. В бъдещия свят на новите хора ще принадлежат непознатите, несънваните неща за ядене и пиене и накитите от кристалните витрини. Мечтата му е да не се занимава с физическа работа и да бъде само свободен художник. Поетът Борис не е съгласен, че такива трябва да бъдат бляновете на „освободения човек“. Янко, млад идеалист, вижда проекцията си в бъдещето като червен авиатор, който ще обиколи целия свят, ще стигне до Индия и до Африка и ще се бори с колониалния империализъм. За македонца Кръстьо бъдещето пред-

то е непознато на съвременните читатели, тъй като третото, последно издание на романа от 1991 г. се печата по първото. Изданието от 1991 г. не отразява последната авторова воля. – Вж.: ДУШКОВА, М. Текстологични наблюдения върху първите две издания на романа „Кръв“ на Константин Константинов (1933 и 1946 г.). – В: 1946. *Между Царството и Народната република. Годината на прокомунистически прелом. Поетика на новия канон.* София: Кралица Маб, 2019.

⁸ ФАЙЗРАХМАНОВА, А. Типология жанра литературной утопии. – *Вестник Челябинского государственного университета*, 2010, № 13 (194). Филология. Искусствоведение. Вып. 43, с. 139.

⁹ ЛИЧЕВА, А. Цит. съч., с. 164.

ставява ритуален жест: „Помните ми думата, у Велес байрак со срп и чук яс пръв ке побия, момчиня!“ (с. 43).

Най-конкретен е новият свят за поета Борис Бисеров. За него бъдещият свят има име – Ливадия. Прочетеното във вестника съобщение, че царският дворец се превръща в летовище за литературните работници, завладява съзнанието на Борис. Ливадия се превръща в символ за поета, разкрива му възможностите как върху руините на старото може да се изгради новото.¹⁰ Младият поет, болен от туберкулоза, мечтае поне за месец да отиде в Крим, за да може да се лекува. Това не е само екзотичният източен свят, който ще възвърне здравето на младежа. Във въображението си Бисеров вижда идилична картина – кипариси, лозя, синьо-синьо море и топлите скали на Крим.

За утопичните произведения е характерно въвеждането на сакрално място. В романа „Кръв“ функцията на утопичното, сакралното пространство носи Ливадия. То е изградено върху стария свят и функционира с нови значения. От друга страна, ясната съотнесеност с природата и с представата за идиличност и хармоничност го откъсва от реалния свят с неговите конкретни урбанистични очертания. Превръща се в митологично място, в което царят вечността (кипарисът и лозата като свещени дървета, символи на безсмъртието), неизменността (чрез образа на скалата), но и промяната (морето като символ на възраждането и движението). Тук можем да открием различие с класическия утопичен свят, който е съвършен, замръзнал, непроменим.

Въпреки своята поливалентност в представения утопичен свят (с различна визия в съзнанието на всеки един от персонажите) лесно можем да разпознаем някои от идеите на социалистическо-комунистическата утопия: вярата на колектива в бъдещето, където ще цари свободата, идеята за равенството между хората и за достъпа до всички блага. От тази гледна точка можем да припознаем романа „Кръв“ не единствено като утопия, а като социална утопия.

При анализирането на утопията от особено значение е как тя ще бъде осъществена, с какви средства. Новият свят в „Кръв“ не може да бъде постигнат чрез „революция с ръкавици“, както казва аптекарката Цветана Соколова, активен член на партията. Асен Минчев също е против „полубуржоазните глупости“ за една „революция почти безкръвна“. Новият свят ще бъде построен от хора сурови и безпощадни.

¹⁰ При описанието на Ливадия интересен е цитатът „Оттуда виден и Кавказ!“, който е част от поемата „Мцыри“ на М. Лермонтов. От една страна, той е свързан с идеите за романтичната смърт (частта от поемата започва с думите „Когда я стану умирать...“) и с представите на поета, че гробът му ще се намира на красиво и възвисено място. От друга страна, цитатът може да се тълкува и като препратка към друго време, в което тогавашните луди глави са се борили с царщината.

Промяната, по думите на персонажите, трябва да дойде като жестока и кървава разплата, тя ще е грандиозна – като стихийен и кървав пожар. Тук можем да направим препратка и към поезията на Христо Смирненски, един от обичаните български поети от 20-те години на XX век, популярен с революционните си творби. В някои от стихотворенията му природните стихии и кървавият пожар са метафори на бунта, на революцията (вж. напр. „Карл Либкнехт“, „Към висини“, „Три години“, „Херолди на новия ден“ и др.). Бисера Дакова посочва, че „знакът на кръвта в романа обединява две твърде различни, дори полемизиращи помежду си визии за света: на септемврийската литература от 20-те години и на пролетарската поезия от 30-те. Връщайки се към трагическия патос на септемврийската литература, писателят сякаш минира безпределния оптимизъм на по-късната пролетарска поезия“.¹¹

Повечето герои говорят за бъдещето с патос, с тържествено-приповдигнати интонации, с клиширани понятия. Ето например думите на Цветана Соколова:

А-а! Каква пролет ще бъде, Минчев, каква кървава и радостна пролет!... И как ми е драго, че заедно ще участвуваме в това велико дело!... Така, рамо до рамо, към утрешния ден! Колко съм мечтала за това някога! (с. 52)

Тук освен клишетата велико дело, рамо до рамо, утрешен ден, нов свят, можем да говорим и за препратка към произведенията на септемврийските поети, които отъждествяват революцията с пролетта. В случая пролетта също се оказва един от кодовете за разчитане на новото, на очакваното, на обновлението, като промяната се свързва и със символиката на кръвта: „А-а! Каква пролет ще бъде, Асене, кървава и радостна пролет!... (Соколова, с. 52).

В романа са активни още няколко асоциации на революцията – с празника, с огъня и с кръвта: „Ще бъде стихийен и кървав пожар, онова, което се готви!“ (Чавдаров, с. 14); „Тя вярваше в онзи радостен празник на едно освободено от мъка човечество“ (Вяра Добрева, с. 35); „– Ето – тържествуващо пошепна тя, – това е само началото. Първите схватки. Езичета пламък – тук, там, оттатък...“ (Соколова, с. 52); „Фронтът е осигурен, циментиран с кръв и куршуми“ (Радев, с. 58); „Ето го – празникът, огнен и кървав...“ (размисли на Дойчинов, с. 87); „В името на какво, кажи... На някакъв неизвестен, фантастично прекрасен, утрешен ден, окъпан в кървите на днешния?“ (Дрински, с. 137). Един от символните аспекти на огъня е пречистването и възраждането. В този смисъл разрушението е с положителен знак. Кръвта символизира всички значения, свързани с огъня. Тя е носител на живота, но

¹¹ ДАКОВА, Б. Романът „Кръв“ между литературата и идеологията – проблеми на рецепцията. – *Летописи*, 1992, кн. 9-10, с. 193.

изтичащата кръв се асоциира и със смъртта. Обвързването на двата символа в романа напомня за жертвата, която ще бъде дадена, а от друга страна, виждаме и връзката с апокалипсиса (срв.: „Първият Ангел затръби, и се появи град и огън, смесени с кръв, и паднаха на земята; и третата част от дърветата изгоря, и всичката зелена трева изгоря“, Откровение на Свети Йоана Богослова, гл. 8: 7, и: „Всичко имаше някакъв червеникав отблясък – кръв и огън бяха боядисали въздуха, хората и нещата“, „Кръв“, с. 92).

В своя анализ на романа Бисера Дакова стига до извода, че „високохудожествените образи на пролетарската литература присъстват в „Кръв“ като речевни клишета, като словесни реалии с избледняла естетическа функция, като знаци, лишени от своето означаемо, от своя висок идеен смисъл.“¹²

За персонажите е от особено значение съществуването на абсолютната вяра, че тяхното дело ще успее, усеждането им за непогрешимост – като идеи за бъдещето и като средства за реализацията му. За тях няма съмнение, че това, което са замислили, ще се реализира. Подобна позиция е характерна за утописта, у когото „преобладават убеждението, ентузиазмът, волята за социално експериментирание, конструктивната сила на духа“.¹³ След атентата на гарата Чавдаров продължава да вярва в своите идеи и въпреки дадените жертви заявява на Дрински, че „всяко средство е добро – щом ни приближава към целта“ (с. 136). Дрински се опитва да опонира, да демонстрира своята позиция, да се откъсне от колективистичното мислене, да се разграничи от действията на комунистите, които доскоро е подкрепял, като обрисова с черни краски настоящето:

– При вас?... В името на какво, кажи... На някакъв неизвестен, фантастично прекрасен, утрешен ден, окъпан в кървите на днешния?... При вас?... Да убивам стражари, които служат за хляба си, и да смятам, че преобразявам човечеството?... Ха! При вас?... В името на някакъв нов свят, заченат в отмъщение и откърмен с омраза?... Не го ща, не го ща тоя ваш свят, разбираш ли? – махна гневно с ръка той. (с. 137–138)

Думите на Дрински не са чути. Деян Чавдаров, Богдан Радев и другите комунисти, вярвайки фанатично в своята идеология, жертват себе си и останалите в името на изграждането на „новия свят“.

Друга характеристика на литературната утопия е връзката ѝ с ритуалното. Според Анатолий Ануфриев утопичните жанрове ограничават поведението на човека само в зададената от ритуала роля. Тя предлага отказ от свободен избор, подчинение на йерархичните отно-

¹² ДАКОВА, Б. Цит. съч., с. 186.

¹³ ДИМЧЕВА, Р. Цит. съч., с. 106.

шения, пълно разтваряне в безликото множество, загуба на индивидуални качества, като следствие от това в утопията отсъстват психологически разработени характери и персонажи.¹⁴

В романа „Кръв“ можем да говорим за един своеобразен социален ритуал, обвързан с няколко важни момента: посвещаването в тайното общество (тайните квартири, нелегалността, паролите на Златните мостове; заклеването на Минчев; неслучайно Вера си представя своите съратници като невидими), мотива за жертвоприношението (жертвата и саможертвата, връзката с кръвта и с жертвения огън; смъртта на ученика Янко е видяна като курбан), култа към идеята; култа към водача (в случая – към Богдан Радев)¹⁵; ритуално действие (взривяването на бомбата на гарата – сигнал за започване на бойните действия; но и желание изцяло да се унищожи старият свят и да се изгради новият). Целта на социалния ритуал е създанието на новия свят. Обредът е извършен, за да се случи „празникът“ („радостен празник на едно освободено от мъка човечество“; „Ето го празника — огнен и кървав...“).

Следването на ритуалните практики е осъществено от персонажите, носители на комунистическата идея, с едно встрастяване и с религиозен фанатизъм. Извън идеята за постигането на новия свят не съществуват аргументи, че бъдещето може да бъде друго. Персонажите вярват, че само чрез смъртта целта може да бъде постигната. Средствата нямат значение, важен е крайният резултат, такъв, какъвто е начертан в предварителните представи.

В няколко епизода от романа е изведена идеята, че смъртта на един човек, или смъртта на много хора е без значение:

Веднага резервният член да застъпи мястото на Матей и всичко – точно по дадения план! За мъртвите после ще жалим. Хайде! (Радев, с. 67).

Но слепци ли сте вие – нервно поде другият, – вие, които се ужасявате от смъртта на стотина души, та не виждате това непрекъснато унищожение, тая безпощадна война, която всеки ден – в крайнини, във фабрики, по нивя – опустошава света по-сигурно от всяка друга? (думи на Чавдаров към Дрински след атентата на гарата, с. 137)

Човекът е единица от колектива. Колективът движи живота по железни закони. (Чавдаров към Дрински, с. 138)

¹⁴ АНУФРИЕВ, А. К вопросу о доминантных признаках жанра литературной утопии. – *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*, 2012, № 2-2, с. 108.

¹⁵ Ануфриев посочва, че почти във всички утопични произведения съществува култ към мъдрия владетел или вожда на нациите, основаващ идеалната държава и полагащ основата на нейното благоденствие и процъфтяване.

Човекът не е видян в неговата индивидуалност и неповторимост, а като безлична част от масата. Човешкият живот е значим само дотолкова, доколкото осъществява идеята. Извън постигането на идеала животът няма смисъл.

В „Кръв“ смъртта неизбежно води до друга смърт. В духа на Гео-Милевия „Септември“ сеещият смърт е застигнат от смърт: Янко уби стражаря и загина; Кръсто стреля по полицията и загина; Чавдаров уби полица и загина; Богдан Радев стреля по полицията и загина...

Мечтаната хармония не е постигната, жадуваният празник не се осъществява. Появява се фигурата на ужаса, поражда се хаос:

А тук носеха и носеха нови, още живи и охкащи, други, онемяли вече, хора, засипани със сив прах, неузнаваеми и странни като зловещи восъчни фигури в някакъв музей на страхотиите... (с. 126)

След атентата на гарата човекът е представен в ужасяващ облик – като част от аморфна, опредметена, безформена маса.

Във връзка с ритуала използването на цитати може да се разглежда като част от култовия арсенал. Към него ще причислим и началото на стихотворението „На баща ми“, което Борис чете на приятелите си:

*Вам бяха чужди наш'те дръзки вери –
а нам е чужд спокойния ви път.
И никои свой във своя не намери –
два лагера, враждуващи до смърт.
Ний – кървав знак на буреносно време,
и първите към вечността стрели!* (с. 45)

Първата строфа и последвалото двустихие са посрещнати много добре от Вихров. Особено много му харесва словосъчетанието враждуващи до смърт, а чутото той определя като чудесно, знаменателно, планетарно. Борис Вихров обаче знае, че следващите редове са ерес, т. е. те излизат извън рамките на култа към революцията. След настояването на приятеля си той все пак ги прочита:

*Но вгледан днес във твойто бледно чело,
де всяка бръчка стара мъка крий,
съзнавам аз дълбоко и всецяло,
че прави сме еднакво двама ний¹⁶.* (с. 46)

¹⁶ Тук ще споделя една любопитна подробност. През 1911 г. в сп. „Съвременник“ К. Константинов публикува стихотворението „На баща ми“, като част от цикъла „У дома“. В „Кръв“ цитирането на стихотворението е автоцитат, като в романа са приведени само части от поетическия текст, подчинени на новия художествен замисъл на писателя (в оригинала то се състои от шест строфи).

Реакцията на художника не закъснява. Той отрича написаното, като за него то не е ерес, а контрареволуция, защото правото е само едно – и то принадлежи на комунистите: „Прави сме само ние, ние! Прав е винаги новия[т], силния[т], прави са милионите, масите!“ (с. 46).

Част от ритуалната практика е и предсмъртната песен на Кръстьо и Янко – „дълбоко, като изпод земята, се чува странни звукове – звукове на песен“ (с. 84–85). Думите дават кураж на младежите и са послание към насъбралата се тълпа.

*Не ти, Боже, на лъжците,
на безчестните тираните,
не ти идол на глупците –*

Песента е пресечена от гласа на картечниците, за да се чуе най-накрая и молитвата, прекъснатата молитва:

*Подкрепи и мен ръката,
та кога възстане роба – (с. 85).*

Двата цитирани текста – на Константин Константинов и на Христо Ботев – са част от ритуалното слово. Чрез него персонажите заявяват себе си, своето верую или показват висшия идеал, в чието име жертват живота си.

Друга съществена черта на утопичния роман е дидактизмът.¹⁷ Той в голяма степен присъства и в „Кръв“ и проличава най-вече в диалозите. Речта на персонажите, които споделят комунистическата идея, се характеризира с емоционално-приповдигнати интонации, с патос. Героите говорят призивно, агитационно с цел да убедят събеседника си в идеите си или се стремят да поучават останалите. Назидателни, а не утешителни са думите на Чавдаров към възрастния баща на убития ученик Янко:

– Престани най-после, старче! – не се стърпя Чавдаров. – Твоя син, както хиляди други, ги убива тоя престъпен строй, тази държава, на която ти служиш като верно псе... (с. 109)

Заложената назидателност схематизира изказа на персонажите. Дори смъртта на младежа не е разгледана от хуманна гледна точка, с преклонение пред погубения млад живот, а с клишираните фрази, съдържащи в себе си и дидактичност: „умря за доброто на другите... за всички“; „умря с радост“; „умря като истински революционер“. За Чавдаров смъртта в името на постигането на идеала изразява нравствена по-

¹⁷ АНУФРИЕВ, А. Цит. съч., с. 107–108.

зиция, тя показва силата на характера. Самият той е готов да умре за идеята („...и нашият ред иде. Днес или утре и нас това ни чака“, с. 110).

Именно чрез думите персонажите заявяват позицията си, като при комунистите от „Кръв“ думите означават и дела (с изключение на художника Вихров, който се спасява в чужбина, изоставяйки и Катя, и революционните идеи). Речта на персонажите е изпъстрена със специфична лексика, която е шаблонна: другарю, поет на революцията, дребно-буржоазни предразсъдъци, скотове, прогнил строй, литработници, пролетарска революция, пролетарски поет, буржоазия, буржоазни мърши, буржоазен морал, полубуржоазни глупости, революционен кураж, истински революционер, пропагандна дейност, нелегална квартира, нелегални, провокатор, индивидуален терор, конспирация; „строят е пречупен вече в съзнанията“; „фронтът е осигурен, циментиран с кръв и с куршуми“; „масите да се държат в остро революционно напрежение“; военен спец, компартията; клишета като „конфликти във възгледите“, „класови предразсъдъци“, „идейно гледище“ и др. Тоест налице е „официалната публична утопическа фразеология“, с която героите-идеолози проповядват и увличат масите.¹⁸

За Бисера Дакова речта на персонажите има следните характеристики: „всички [персонажи – бел. моя, М. Д.] (с изключение на „опонента“, авторовия резоньор Дрински), говорят един наиндивидуален партиен език, в който преобладават различни устойчиви фразеологизми, представляващи травестирани партийни поетизими“.¹⁹

Тук ще представим още няколко цитата, които онагледяват „дървения език“, характерен за правоверните комунисти от романа:

Човекът е единица от колектива. Колективът движи живота по железни закони. (думи на Чавдаров към Дрински след атентата на гарата, с. 138)

Масите осъзнават вече силата си и ще станат господари на живота, който те творят. (думи на Чавдаров към Дрински след атентата на гарата, с. 138)

Схематично, както при Деян Чавдаров, е и говоренето на Богдан Радев и Цветана Соколова, които са заслепени от идеята и я отстояват докрай.

Комунистите се опитват да убедят другите в своите идеи, да им покажат, че пътят към бъдещето е само един и той е начертаният от тях. Усилията им не са увенчани с успех – Дрински остава на своята позиция, а Павел Дойчинов и Вяра Добрева се разколебават в правотата на идеята.

Героите от „Кръв“ вярват, че могат да променят мирогледа на

¹⁸ По: КЪОСЕВ, Ал. Цит. съч.

¹⁹ ДАКОВА, Б. Цит. съч., с. 189.

другите, или ако не успеят, всеки трябва ясно да заяви своята (идейна) позиция. След като не успява да убеди бащата на Янко в правотата си, Чавдаров казва на осиротелия родител: „Пътищата ни са различни...“. Възрастният мъж е сломен от мъка и не разбира патоса на Чавдаров, затова отговаря по човешки: „Пътища – за живите“.

Деян Чавдаров, Боян Радев, Людскан, Цветана Соколова не само говорят клиширно, но техните постъпки не са психологически мотивирани, а са предзададени от ясно очертани правила за действие (в името на революцията). Въпреки че има известен психологизъм (например вътрешните диалози на Дойчинов и Вяра Добрева, саморазкриването на героите посредством диалога), романът „Кръв“ не е лишен от известен схематизъм в представянето на характерите на персонажите, за което писателят е обвиняван от своите критици още през 1934 г., след публикуването на първото му издание.²⁰ Причината за това най-вероятно се корени в замисъла на Константин Константинов – да изобрази не толкова отделни личности и индивидуалности, колкото да представи ролята на колективистичното мислене при осъществяването на една фанатична идея; при изобразяването на персонажите водещата е тяхната „идеологическа“ маска, която е определяща за мисленето им, поведението, позициите и миросгледа им. До подобни обобщения достига и Бисера Дакова, която пише, че персонажите „като че ли не са романови герои в същинския смисъл на думата, а – нарочно клиширани типове социално поведение, знакови персонификации.“²¹

Тайното общество е свързано с колектива, с колективното мислене, с идеите на хората, изповядващи социалистическата идея. Както бе посочено, за персонажите комунисти единиците не е от значение, важна е само общността и постигането на общата цел. В класическата утопия има герой-мъдрец, носител на истината, докато в „Кръв“ носител на „истината“ е колективът, създаден от новите хора. Идеята за колективното минава през отричането на отделната личност, но и през разпада на семейството (изневяратата на Радева, невъзможността на семейството да бъде цяло: Чавдаров е разделен от жена си и дъщеря си, Дойчинов е вдовец, Вяра Добрева и Катя остават самотни майки, отсъствието на бащата). Бисера Дакова обръща внимание, че дори любовните отношения в романа са приведени под колективния знаменател: „Изразяването на любовното чувство, както и всичко останало, е тясно свързано с цялостния, твърде специфичен начин на мислене на героите, при което личните чувства винаги са тясно свързани с общото, с колективните интереси“²².

²⁰ ДУШКОВА, М. 1934 година: Дебатът за романа „Кръв“ на Константин Константинов. – В: *Арnaudов сборник*. Юбилеен том 5. Русе: Лени-Ан, 2008, с. 282–291.

²¹ ДАКОВА, Б. Цит. съч., с. 186.

²² ДАКОВА, Б. Цит. съч., с. 190.

При изграждането на колектива основна роля играе Богдан Радев. Той е „идеологически баща“ – на него не може да му се противоречи, защото е Авторитетът. Той не само представя връзката между колектива и Военния щаб, но чрез Радев идват заповедите от щаба. Дори да има някакво недоволство (Чавдаров и Дойчинов не са съгласни с директивите), Радев го неутрализира: „Другарю Чавдаров, ти забравяш, че аз ти съобщавам окончателното решение на Военния център, взето по инструкции отгоре. Твоето лично мнение не може да измени нищо, освен твоето лично поведение!“ (с. 56). В рамките на романа, с оглед на липсата на истинско семейство, можем да говорим за патернализъм, представен чрез образа на Богдан Радев, който е на върха на идеологическото семейство. Пред него останалите имат респект и му се подчиняват.

Няколко са пунктовете, по които „Кръв“ се отличава от класическия утопичен литературен текст. Докато утопичният текст е безконфликтен и представя едно хармонично общество, романът на К. Константинов се основава на идейния конфликт между два непримирими свята. Друга отлика е, че в „Кръв“ има наличие на ясно изразен сюжет, което не е характерно за утопичния текст; не присъства и характерната фигура на героя-пътешественик, както и фантастичният сюжет и др. „Отклонението“ от класическата утопия е закономерен процес, тъй като всеки роман е своеобразен и не е възможно да бъде рамкиран в тесните граници на повествователната матрица. Прегледът на Александър Кьосев на историята на (литературната) утопия показва, че художествените произведения от ХХ век, базирани на утопичното, са стилово разнообразни. Изследователят дава достатъчно примери от съветския авангард (1909–1930): мечтата за „човешка общност на бъдещето“; разделянето на две фундаментални класи – „изобретатели“ и „приобретатели“; взаимовръзка между утопията и руския космизъм; „политизиране“ на природата и пр., и пр.²³ Анализирайки невероятните синтези в „Чевенгур“, Кьосев находчиво нарича романа на Андрей Платонов „късо съединение“ в развитието на жанра.²⁴ Очевидно всяка отделна художествена творба предлага различен проект на утопичното. В този смисъл изследваният от нас роман представя героите чрез различна, оригинална форма на утопия.

Изследователите на литературната утопия често я виждат като синтез от различни романови елементи. Разгледан като утопия (обрисувана от персонажите, привърженици на комунистическата идея), „Кръв“ е сюжетна социално-политическа утопия, разглеждаща хуманистична проблематика. Въпреки че сюжетът е свързан с конкретни исторически събития, разгърнатите идеи не се отнасят само до локал-

²³ КЪОСЕВ, Ал. Цит. съч.

²⁴ Пак там.

ни проблеми. Съвременният читател си задава въпроси, актуални и днес: Целта оправдава ли средствата? Идеалът на всяка цена ли трябва да бъде постигнат? Кое е по-важното: идеалът или човекът? Човекът по-малък ли е от идеала? Идеалната цел оправдава ли убийството? Всеки режим ли трябва да бъде сменен с кръв? Кой решава какво да представлява бъдещето? Кой има право да го построи? Имат ли основание „новите хора“ да решават бъдещето вместо другите? И т. н., и т. н. Подобни въпроси с цялата си острота се свързват с всеки един исторически, граничен, преломен момент, но поне българската история показва, че не им е отговорено навреме.

Финалът на романа внушава, че няма общо, колективно щастие, че щастието е осъществимо само за отделния човек (идеята за майчинството). Кръвта не трябва да се обвързва с жертвеността, а с победата на живота. В представите на Вяра Добрева синът ѝ, който е новият човек, човекът на бъдещето, ще остане с чисти ръце, които няма да бъдат изцапани с кръв. Постигането на социалния идеал се оказва невъзможно, а пътят, който героите изминават, за да постигат целта си, е осъдителен: с цената на убийства, жертви и саможертви. Новият ден не може и не трябва да бъде обогатен с кръв.

В изследването си върху утопиите и антиутопиите Амелия Личева посочва, че „в претенцията си да моделира идеалното тя [утопията – бел. М. Д.] така го хипреболизира, че то се превръща в своето опакó“; „всяка утопия [...] преминава в своята огледалност и неизменно обслужва и жанра на антиутопията. Което прави утопичното самó по себе си проблематично, заредено с противоречивост, с неставане и винаги склонно към метаморфози“.²⁵ „Кръв“ от Константин Константинов изобразява идеите на комунистите, които в представите си изграждат нов, утопичен свят, съграден от социални илюзии. В хода на развитието на сюжета утопията се превръща в антиутопия, а „светлото бъдеще“ разкрива неизменната си тъмна страна.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

АНУФРИЕВ, А. К вопросу о доминантных признаках жанра литературной утопии. – *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*, 2012, № 2-2, с. 106–110.

ДАКОВА, Б. Романът „Кръв“ между литературата и идеологията – проблеми на рецепцията. – *Летописи*, 1992, кн. 9-10, с. 185–194.

ДИМЧЕВА, Р. *Проблеми на теорията на сатирата*. София: Наука и изкуство, 1981.

ДУШКОВА, М. 1934 година: Дебатът за романа „Кръв“ на Константин Константинов. – *Арнаудов сборник*. Юбилеен том 5. Русе: Лени-Ан, 2008, с. 282–291.

²⁵ ЛИЧЕВА, А. Цит. съч., с. 164.

ДУШКОВА, М. Текстологични наблюдения върху първите две издания на романа „Кръв“ на Константин Константинов (1933 и 1946 г.). – В: 1946. *Между Царството и Народната република. Годината на прокомунистически прелом. Поетика на новия канон*. София: Кралица Маб, 2019, с. 345–366.

КЪОСЕВ, А. Скандалът на утопията. – *Пирон*, № 7, 1.01.2014: <https://piron.culturecenter-su.org> [пегл. 22.07.2021].

ЛИЧЕВА, А. *Политики на днешното*. София: Сиела, 2010.

ФАЙЗРАХМАНОВА, А. Типология жанра литературной утопии. – *Вестник Челябинского государственного университета*, 2010. № 13 (194). Филология. Искусствоведение. Вып. 43, с. 136–145.

ХУБЕНОВА, Ц. *Сатиричните романи на Ивлин Уо, Олдъс Хъксли и Джордж Оруел*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

REFERENCES

ANUFRIYEV, A. K voprosu o dominantnykh priznakakh zhanra literaturnoy utopii. [To the question of the dominant features of the literary utopia.] In: *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo humanitarnogo universiteta* [Kirov, Russia], 2012, Iss. 2-2, pp. 106–110.

DAKOVA, B. Romanat “Krav” mezhdurazgovornata i ideologiyata – problemi na retseptsiyata. [The novel *Blood* between literature and ideology – problems of reception.] In: *Letopisi*, 1992, Iss. 9/10, с. 185–194.

DIMCHEVA, R. *Problemi na teoriyata na satirata*. [Problems of satire theory.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1981.

DUSHKOVA, M. 1934 godina: Debatat za romana “Krav” na Konstantin Konstantinov. [1934: The debate on the novel *Blood* by Konstantin Konstantinov.] In: *Arnaudov sbornik* [Arnaudov's collection]. Yubileen tom 5. Ruse: Leni-An [publ.], 2008, pp. 282–291.

DUSHKOVA, M. Tekstologichni nablyudeniya varhu parvite dve izdaniya na romana „Krav“ na Konstantin Konstantinov (1933 i 1946 g.). [Textological observations on the first two editions of the novel “Blood” by Konstantin Konstantinov (1933 and 1946).] In: 1946. *Mezhdurazgovornata i Narodnata republika. Godinata na prokomunisticheski pralom. Poetika na noviya kanon*. [1946. *Between the Kingdom and the People's Republic. The burn of a pro-communist turn. Poetics of the new canon*.] Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2019, pp. 345–366.

FAYZRAKHMANOVA, A. Tipologiya zhanra literaturnoy utopii. [Typology of the literary history genre.] In: *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Chelyabinsk, Russia], 2010. Iss. 13 (194). Filology. Art history. Vol. 43, p. 136–145.

HUBENOVA, T. *Satirichnite romani na Ivlin Uo, Oldas Haksli i Dzhordzh Oruel*. [The satirical novels by Evelyn Waugh, Aldous Huxley and George Orwell.] Sofia: St. Kliment Ohridski University Publishing, 1992.

KYOSEV, A. Skandalat na utopiyata [Scandal of history]. In: *Piron* [Sofia], Iss. 7, 1.01.2014. Retrieved: <https://piron.culturecenter-su.org> [seen 22.07.2021].

LICHEVA, A. *Politiki na dneshното*. [Politics of today.] Sofia: Siela [publ.], 2010.

**ARTISTICAL ASPECTS OF THE UTOPIAN WORLD
IN THE NOVEL *BLOOD* BY KONSTANTIN KONSTANTINOV**

Abstract. The most predictable analysis of *Blood* (1933) by Konstantin Konstantinov is the novel to be presented in terms of its social, historical, political characteristics, to look for reflections on the Bulgarian twentieth century or projections of real people. The present analysis offers a different view – the text to be considered as a work in which artistic aspects of literary utopia can be found. Such an interpretation allows a more complete presentation of the utopian world described in Konstantinov's novel.

Keywords: *Blood* by Konstantin Konstantinov, novel, literary utopia

Mira Dushkova, Assoc. Prof., PhD
ORCID ID: 0000-0003-0243-4294
Web of Science Researcher ID: AAG-2288-2021
University of Ruse
8, Studentska Str., Ruse 7017, Bulgaria
E-mail: mdushkova@uni-ruse.bg

Ирина Якимова, гл. ас., д-р

Институт за исторически изследвания – Българска академия на науките

ДВА РАЗКАЗА ЗА ВОЙНАТА: „ТЮТЮН“ НА ДИМИТЪР ДИМОВ VS. „СОЛЕНИЯ ЗАЛИВ“ НА ЯНА ЯЗОВА

Резюме. В статията е направен опит за сравнителен анализ на авторския подход към историческите факти в романа „Тютюн“ на Димитър Димов и романа „Соления залив“ на Яна Язова. Статията има за цел да открие основните сюжетни акценти в двете произведения без претенции за изчерпателност. От позицията на професионален историк авторката разсъждава върху степенята на автентичността на представените исторически събития и алтернативните, но същевременно взаимно допълващи се гледни точки, които двамата писатели предлагат на читателя по отношение на последиците от Втората световна война, ролята на България в нея и печално известната дата 9 септември 1944 г. като ключов повратен момент в най-новата българска история.

Ключови думи: Яна Язова, Димитър Димов, Втора световна война, 1944 г., тютюн, Народен съд

Тази статия предлага паралелен прочит на романа „Тютюн“ на Димитър Димов и романа „Соления залив“ на Яна Язова – две от най-значимите произведения в съвременната българска литература, които, единствени от своя жанр, са не просто ситуирани сюжетно в епохата на мащабните социално-политически трансформации, провокирани от избухването на Втората световна война, но и представят едновременно художествено и стриктно исторически издържано разглежданите събития в тяхната многоаспектна сложност и дълбочина. Въпреки сходната тематика обаче до настоящия момент не е правен сравнителен анализ на двата романа – нито литературнокритически, нито литературноисторически.¹ В статията се опитвам да запълня

¹ През годините вниманието на изследователите е съсредоточено най-вече върху „случая“ „Тютюн“ – т. е. върху анализа на идеологическия отзвук от романа на Димитър Димов в Съюза на българските писатели, последвалата висша партийна подкрепа на Вълко Червенков и историята на преработването на романа, за се спази препоръката за по-точно отразяване на постулатите на социалистическия реализъм. Това е акцентът в известните критични публикации, както следва: *Случаят „Тютюн“ на Димитър Димов, 1951–1952 г. Стенограми, статии, рецензии, спомени*. Съст. А. Бенбасат, А. Свиткова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992; *Другият „Тютюн“*. Документи и спомени. Съст. А. Свиткова, П. Дойнов.

тази празнина, като представя своя опит за такъв кратък сравнителен поглед. Позволявам си да използвам може би малко нетрадиционна изследователска призма, тъй като акцентът ми не е върху това как е показана „личността в историята“, върху „личната драма на общия исторически фон“, а по-скоро върху наистина прецизната историчност, поставяща на една и съща аналитична плоскост двамата автори и техните произведения.

Разсъжденията и изводите ми съвсем съзнателно са основани върху текста на първоначалния вариант на романа „Тютюн“ – т. нар. негова „първа редакция“ от 1951 г.² като най-меродавна за автентичното мнение и оценка на Димитър Димов относно описваните от него събития. Що се отнася до диалогията „Соления залив“ на Яна Язова, избрах да разгледам нея, а не „кратката“ ѝ версия, придобила популярност под заглавието „Война“³, защото в първата част, озаглавена в пълното издание от 2003 г. „Голямо и малко“, се съдържат някои детайли от характеристиките на герои като Катерина, Фердинанд и Русан, които помагат по-правилно да бъдат разбрани политико-философските противопоставяния в отношенията между тях впоследствие на фона на разгръщането на историческите събития.

От гледната точка на днешния ден може да открием доста сходства между романите „Тютюн“ и „Соления залив“. Освен по засегнатата проблематика, те са сравними и по обем⁴, и по дълбочина

София: Несарт, 2010. В случая с романа „Соления залив“ ситуацията е сходна. Яна Язова също се оказва интересна за критици и читатели някак много повече заради драматичната си житейска съдба и скандалите около нея като личност и писател за сметка на истински задълбочения анализ на нейното творчество. Такива са акцентите, включително в публикациите, посветени на Яна Язова у самия Петър Величков, който е нейният безспорен откривател за съвременната читателска аудитория. Вж.: ВЕЛИЧКОВ, П. *Яна Язова: Проклятието на дарбата*. София: Изток-Запад, 2007 (2. изд. 2009); ВЕЛИЧКОВ, П. Вместо сбъднати сънища – изчезнали романи и загадъчна смърт. – *Европа 2001*, 1996, № 21, с. 44–47. Вж. също: ПЕЛЕВА, И. Случаят „Яна Язова“ или възходът на биографията. – *LiterNet*, 05.11.2010: http://litenet.bg/publish20/i_peleva/iana-iazova.htm; ТРИФОНОВА, Ц. Сага за отсъстващата книга. – *Словото*: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=20&WorkID=149&Level=1>.

² Използваните в статията цитати от романа „Тютюн“ са съгласно странирането на текста на преиздадената от ИК „Труд“ през 1992 г. негова „първа редакция“.

³ Романът „Война“ представлява всъщност втора част на оригиналното произведение, чийто текст Петър Величков открива, събира и разчита в архивите на Язова.

⁴ Дори погледнато чисто технически, сюжетното действие във всеки от двата романа обхваща на практика идентичен обем от приблизително 600 страници, ако не се броят задължителните заглавни части и бели полета.

и сила на въздействието на художествения изказ, както и донякъде по перипетиите, свързани с публикуването им за широката читателска публика. Добре известни са подробностите около случая „Тютюн“, върху който тук не смятам да се спирам в детайли. Като се има предвид господстващата в онези години конюнктура, принудила дори убеден и активен член на БКП като Димитър Димов да си наложи автоцензура, е повече от разбираемо защо „Соления залив“ остава скрит в продължение на десетилетия, за да „блесне“ в литературното си великолепие едва наскоро, за да може да бъде обективно оценен, осъзнат и разбран.

Важно отправно начало в сравнителния анализ на двете произведения е също обстоятелството, че и двамата автори са непосредствени свидетели на социално-политическите превратности на своето време. Това обяснява защо написаното от тях носи характеристиките на полумемоарна литература, при което стриктната, почти научна коректност към всичко действително случило се не само че не отнема нищо от художествена сила на повествованието, но превръща „Тютюн“ и „Соления залив“ в два алтернативни, взаимно допълващи се и същевременно достатъчно реалистични разказа за времето на Втората световна война и съдбата на България, предопределена от нея.

Може би най-ярко открояващата се пресечна точка между романите на Димитър Димов и Яна Язова е майсторски изпълненото съотношение *слово – образ* в хода на конструирането на историческия наратив. Разбира се, сюжетното действие във всеки от двата романа е позиционирано времево и събитийно по различен начин, с оглед специфичните моменти в личните биографии на двамата автори. Така погледът на Димов е обърнат към съдбата на Пиринския край и особено към българското и германското военновременно присъствие в Беломорието, докато Яна Язова отделя сериозно внимание на съюзническите бомбардировки над София през 1943–1944 г. Това съвсем не е случайно. Както е добре известно, Димов израства под покровителството на втория си баща, който е тютюнев експерт, ползва неговите записки и архиви⁵ и така успява да пресъздаде една повече от автентична картина на тежките условия на работа в тютюневите складове, механизмите на тютюневата търговия, спекулативните практики и политико-икономически обвързаности, съпътстващи конкуренцията за пазари за българските тютюни в чужбина. За бомбардировките той не споменава почти нищо – освен съвсем краткото описание на „разрушената“ и „изгорена от бомбите“ София, поместено някак между другото

⁵ Специално внимание на този въпрос обръща Екатерина Иванова, която първа се опитва да пресъздаде пълната житейска картина и присъстващите в нея реални прототипи, вдъхновили Димитър Димов да напише романа „Тютюн“. – Вж.: ИВАНОВА, Е. Из реалния свят на романа „Тютюн“. – В: *Отломки от миналото*. София: Пандора-Прим, 1994.

почти в края на неговия роман⁶. В периода 1943–1944 г. Димов пътува на специализация в чужбина и натрупва много повече непосредствени впечатления за случващото се навсякъде другаде в Европа, но не и в своята родина. Яна Язова, напротив, фокусира своето житейско и авторско внимание към морския бряг и живота по Черноморието. При нея има ясно изразен, силно емоционално наситен афинитет към морето. Тя често пътува до Варна, влюбва се в художника на рибарския живот Марио Жеков и често може да бъде видяна в неговата компания сред артистичните среди на Стария Созопол. Ето защо основните житейски противопоставяния в нейния роман са поставени в контекста на развитието на солната индустрия около т.нар. от нея „Морски град“ (най-вероятно днешно Поморие – б. м., И. Я.), но далеч не в педантичните икономически детайли, на които залага Димитър Димов. Акцентът върху епизодите с бомбардировките – заемащи цели 48 страници от текста на „Соления залив“⁷ – също съвсем не е случаен. Язова е не просто съвременник и непосредствен свидетел на унищожението на стария сецесионов облик на столичния град. Бомбардировките оставят незаличим отпечатък в нейното съзнание, тъй като тя самата оцелява като по чудо по време на голямото въздушно нападение над София през март 1944 г., криейки се в подземията на Съдебната палата.

Войната и произтичащите от нея политически противоречия са основен конструктивен елемент от цялостния сюжет както при Димитър Димов, така и при Яна Язова, като и двамата пречупват своите авторски оценки през призмата на философските търсения на епохата. Но докато Димитър Димов вярва в животворната енергия на „здравите сили“ у народа и това го кара да бъде толерантен към налагащите се нови марксистически идеи, макар и да не ги приема безусловно, Яна Язова гради своя разказ чрез крайни контрасти, с уклон към психологическия фатализъм, който напомня nihilистичната философия на Фридрих Ницше. Така още при въвеждането на образа на главната героиня Ирина в „Тютюн“ на преден план се откроява искреното ѝ съчувствие към бедните студенти комунисти и присмехът ѝ над бутафорната идеологизация на студентския живот в София до степен на абсурдност.⁸ Винаги подхождаща към живота с тънка ирония, Ирина до последно остава „гласът на разума“ сред общия хаос от страсти, надпревара за богатство и политически борби. В предадените от нейно име разсъждения върху живота във всичките му аспекти може да се разпознае в

⁶ ДИМОВ, Д. *Тютюн*. София: Труд, 1992, с. 565.

⁷ ЯЗОВА, Я. *Соления залив*. София: Изток-Запад, 2003, с. 412–460.

⁸ Ярко впечатление оставят у читателя сцените в „Тютюн“, в които са описани сблъсъците между студентите от различните прогермански националистически „корпорации“ и студентите – евреи или комунисти. Вж.: ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 84–85, 87.

най-пълна степен езоповският език на самия Димов, който се опитва да остане максимално безпристрастен критик на своето време.

За разлика от него, Яна Язова е доста по-крайна в авторската си присъда, особено по отношение на податливостта на нейните герои пред обсебващата сила на идеологията. Подобно на Димов, тя също се опитва да разбере техните мотиви, но не и да ги приеме. Затова Фердинанд изслушва Русан Кондуктора, но е безмилостно прям в опита си да обори наивните му мечти за „свобода, равенство и братство“. Сам изминал вече достатъчно дълъг житейски път, той знае, че подобни химери се свеждат просто до задоволяване на „обикновените ежедневни нужди за храна и подслон“⁹ и са едно измамно отражение на „човешката борба за просъществуване“¹⁰. По този категоричен начин Язова осъжда комунистическата идея като утопия, защото тя е несъвместима с практическата действителност точно в това, конкретното, познатото на Русан и Фердинанд несъвършено общество от 40-те години на XX век. Всъщност авторката поддържа тезата, че идеята сама по себе си не е била изначално лоша, но тъй като се е оказала недостижима за непросветените и нисши духом хора – както разочаровано установява Фердинанд¹¹, – тя не е успяла да ги „поправи“, те са я „развалили“ с озлоблението си и стремежа да я използват за постигане на личен реванш в реалния живот.¹² Обяснението на този елемент от българската народопсихология звучи очевидно просто: българите са свикнали да бъдат „роби“, да се поставят доброволно в състояния на външни зависимости от „пришълци“ и „чужденци“¹³ и бидейки недостойни за свободата си, просто са сменили „старите“ господари с „нови“, и то далеч не по-добри (с. 297, 362). За да се стигне до момента, който ще превърне в „искри и дим“ всички Русанови човешки чувства и идеали¹⁴, партизанинът Русан ще се изправи срещу човека Русан и ще се окаже принуден да „стреля в сърцето си“, за да не попадне под куршумите на собствените си „другари“ като поредната невинна жертва на „Народния съд“.¹⁵

⁹ ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 248.

¹⁰ Пак там, с. 253.

¹¹ Пак там, с. 468.

¹² Пак там, с. 562. Върху този аспект от разказа за войната на Яна Язова се спира изрично Цвета Трифонова в своята прекрасна статия „Сага за отсъстващата книга“. Тя обръща внимание на изненадващо живо и релефно представените образи на комунистическите функционери. Само мога да се присъединя към изказаното от нея съжаление, че техните прототипи продължават да бъдат неизвестни за съвременния изследовател. Това явно ще остане едно от неизбежните и непреодолими бели полета, както за литературната критика, така и за историческата наука.

¹³ ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 466, 493–494, 503, 517.

¹⁴ Пак там, с. 571.

¹⁵ Пак там, с. 574.

Когато говорим за контрастната образност в романа на Яна Язова, си заслужава да поразсъждаваме върху предложенията от нея вариант на опозицията „свои“ – „чужди“. Русан Кондуктора, който става един от пионерите на новите, „чуждестранни“ идеи, в крайна сметка е предаден в искрената си вяра не от друг, а от „своите“. Бери-Бери, напротив, очаква да се изправи в последната си битка срещу работниците, на които цял живот е бил „господар“, срещу „своите хора“, а се оказва обкръжен и принуден да се сражава срещу „чужденци“. Противопоставяйки индиректно житейските съдби на тези двама герои на „Соления залив“, Яна Язова поставя въпроса коя зависимост е по-страшна – от „чуждата“ или от „своята“ власт, и през тази философска призма търси границата между „старото“ и „новото“ време, очертана от историята буквално за една нощ.¹⁶

Димитър Димов също използва широко опозицията *старо – ново*, но без присъстващия при Язова краен философско-политически контекст. В „Тютюн“ акцентът е по-скоро върху социалните конфликти и по тази причина образът на „старото“ е някак „приземен“. Това е „старият свят“ на капитала, на крайната бедност, на моралната деградация. Всъщност и Димитър Димов, и Яна Язова отделят значително сюжетно пространство в своите романи, за да разкритикуват с цялата сила на белетристичното перо този изчерпан от съдържание „стар свят“. Авторски намеци в този смисъл може да се открият в „Соления залив“ при разгръщането на образите на Катерина, която е вечно „болна от несговорчивост и несъгласие“ с хората¹⁷, защото не иска да участва в техните дребнави сплетни, и Фердинанд – винаги „чужд сред своите“, с алтернативно мнение и гледна точка. По много подобен начин у Димов не на място изглеждат Костов, Ирина, дори германецът със сърце на заблуден идеалист фон Гайер. Те всички са хора, неразривно свързани със „стария свят“, носещи в себе си пълното съзнание за своя житейски и ценностен упадък и затова готови за едно повторно начало, в което се надяват да открият надежда за спасение. Присъствието на всеки от тези герои – във всеки от двата романа – създава у читателя усещането за едно трепетно очакване на „промяната“, която и Язова, и Димов възприемат като настъпване на „новото време“ в най-общ и недотам ясен смисъл.

Авторското отношение на двамата към този „нов свят“ обаче е различно. Димитър Димов вярва в неговия положителен потенциал да създаде едно по-справедливо общество, без всевластни олигарси като Борис Морев. Това е един мирен свят, много по-спокоен и по-справедлив. Свят, в който господства „равният и велик патос на всекидневие-

¹⁶ Пак там, с. 505.

¹⁷ Пак там, с. 511.

то¹⁸, а трудът на всеки човек е обективно оценен както при Чингис – отритнатия доскоро беден студент по медицина, влязъл в партизанските редици и достигнал до положението на военен лекар, за да открие най-накрая своето лично семейно щастие. Противопоставяйки тази идеалистична представа за „светлото бъдеще“ на „мрачното минало“, на различни места в своя роман Димитър Димов убеждава читателя, че „светът на капитала“ е достигнал предела на своя потенциал за развитие, защото всички нравствени норми в него са били необратимо опорочени и изгубени завинаги. В този остарял обществен строй на „господари и роби“ има нещо „тъпо, жестоко и противно на човешкия разум“, „нещо безумно и ненаситно, което поглъщаше хората, смазваше устрема, убиваше радостта, подиграваше се на благородното и забравяше подвига“¹⁹. Авторът внимателно и методично прокарва тезата, че именно неограничената и безконтролна власт на парите е унищожила всяка здравословна жизнена енергия, убивайки „не само работниците, но и господарите“²⁰. Затова човекът, издигнат от „стария свят“, при Димитър Димов е представен като изроден продукт на капитала, безвъзвратно „пропуснал живота“ заради „тези безполезни, ненужни пари“²¹. Неговият образ е придобил „антихуманни“ черти и той се е превърнал в „пълно отрицание на всичко човешко“.²² Затова авторското дискредитирането на Борис, Костов, Ирина е съвсем целенасочено и завършва логично с тяхната физическа смърт. Защото новият свят, за който мечтае Димов, е несъвместим с „отломките от старото“²³ и в него трябва да присъстват само романтични герои – като отдалия живота си на борбата срещу „властта на олигархите“ партизански командир Динко, „генерала от съпротивата“ Павел Морев или пък ремсиста подполковник Данкин.

Точно обратното, в „Соления залив“ Яна Язова разсъждава върху силата на човешкия дух и неговата способност да съхранява градивния си потенциал въпреки бурите на времето. В такъв ред на мисли капиталът според нея е директен продукт не на друго, а на креативността, волята и отдадеността на отделната личност. Това разбиране за капитализма като обществен строй е въплътено както в образа на Бери-Бери, така и в този на Катерина – и двамата забогатели благодарение на труда на „своите две ръце“. Нещо повече – авторката старателно убеждава читателя, че останалите жители на Соления залив са бедни не поради обективно наложеното несправедливо разпределение на материалните

¹⁸ ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 589.

¹⁹ Пак там, с. 468.

²⁰ Пак там, с. 544.

²¹ Пак там, с. 464.

²² Пак там, с. 177.

²³ Пак там, с. 584.

блага само между „господарите“, а защото са били неспособни сами да организират успешното им разпределение помежду си в „работническия колектив“²⁴. Язова не вярва, че такива хора могат да изградят „светлото бъдеще“, проповядвано от идеологията на комунизма, и затова предпочита да даде „втори шанс“ на запазените „там някъде“ жизнени сили на „стария свят“. Наистина, и в нейния разказ – подобно на Борис Морев и Костов в „Тютюн“ – Беро-Беро и Фердинанд, като „хора от миналото“, чиито професионални и житейски съдби са неразривно преплетени и зависими от съществуването на „стария свят“, в крайна сметка се оказват „излишни“ за „новото време“. Но остава Катерина, Катерина, която – също като Ирина при Димитър Димов – е „случаен пришълец“ в света на капитала, издигнала се до най-висшите слоеве на буржоазното общество, но никога неуспяла да се впише напълно в него. Катерина на Яна Язова остава в значителна степен „чиста душа“, морално съхранена „отломка от старото“, ако използваме отново определението на Димитър Димов. Неприемаща обществените догми на „стария свят“, заклеими я завинаги заради миналото на нейната майка и особената ѝ връзка с Фердинанд, за нея се оказва невъзможно да намери своето място и в „новото време“, в което жените са груби и безскрупулни, с „широки червени ленти през гърдите“, бродят из планините „заедно с въоръжените мъже“ и носят на себе си „тяхното мъжко облекло и оръжие“²⁵. При тези обстоятелства доброволната изолация остава за Катерина единственият здравословен изход. Точно както самата Язова, и тя се затваря в собствена си вселена от потиснати страсти, за да оцелее физически, но и да се подготви духовно за голямата си житейска мисия: да съхрани и „сглоби“ отломките на разрушеното „старо“, като отгледа внуците на своята неочаквана и непозволена любов – загиналия в неравната битка с „новата власт“ някогашен „господар на Соления залив“ Беро-Беро.

Колкото повече напредва ходът на сюжетното действие в романа на Яна Язова, толкова по-мощно пред читателя се разкрива без-

²⁴ ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 301–303.

²⁵ Пак там, с. 481–482. Образът на жената партизанка, разбира се, се появява още в първата редакция и на романа „Тютюн“ на Димитър Димов. Но неговата Варвара някак бледнее пред яркостта на същия този образ, пресъздаден в „Соления залив“. Партизанките на Яна Язова са много по-колоритни, макар и описани „мимоходом“, защото в тяхно лице авторката очевидно се е опитала да засегне една, вече изключително модерна към средата на 40-те години тема – за новия, разкрепостен дух на жената, за равноправието между половете, но и за това дали все пак отказът от консервативните морални предразсъдъци не води до загуба на женската същност и облик. Поне читателят остава с такова усещане в сцената, когато партийните функционери посрещат ранената партизанка в стаичката зад киносалона на евреина Давид. – Пак там, с. 307–309.

дънната бездна, в която се е сринал българският национален дух и от която са изскочили неподозирани демони на крайна жестокост, лична омраза и потъпкване на всички идеали и всичко човешко. На фона на богатия спектър от чувства и философски находки авторката разгръща майсторски една несравнима по дълбочина картина на историческите превратности, сполетели България през есента на 1944 г. Георги Мишев неслучайно отбелязва, че тя е единствената сред съвременните български писатели, която обрисова атмосферата на тези събития така „силно и ярко“²⁶. Тук бих добавила, че Язова е първа и до момента единствена в модерната българската художествена литература, успяла да представи така издържано аналитично Втората световна война именно като глобален „двубой“ между Изтока и Запада²⁷, оставайки същевременно еднакво скептична и към „стария“, и към „новия“ политически ред, и към „старото“, и към „новото“ геополитическо статукво. Нейният Фердинанд, чийто непосредствен прототип в реалния живот е проф. Александър Балабанов, е отявлел критик на външната политика на Царството и лично на цар Борис, който в най-критичните за живота на България години се е уединил „в едно опасно самовластие“, без да посвети никого в своите политически ходове, за да осигури така необходимата управленска приемственост²⁸. Освен недоверието към безизразния поглед в „чуждестранните очи“ на Борис III²⁹, фрапиращо смело звучи и риторичният въпрос на Катерина „какъв цар е бил този“³⁰.

И това съвсем не е всичко. Язова отива още по-далеч в болезненото си несъгласие с политическото безсилие на регенти и министри, прозиращо зад празните им коледни пожелания от страниците на вестниците, когато над България се изсипват бомби, а българското „стадо“ се е „разпиляло“ на „нас“ – т. е. криещите се по зимниците наплашени граждани интелектуалци – и „онези“, другите, избрали да избягат по горите – т. е. партизаните, възприемащи всички останали като народни „врагове“³¹. „Колкото една власт затъва по-дълбоко, толкова повече говори“³², отсича Яна Язова със същата строга острота, с която заклемява и захвърленото в уличния прах от комунистите българско национално знаме³³. Навлизайки дълбоко в дебрите на националната народопсихология, тя размишлява върху изначално погрешния политически път

²⁶ МИШЕВ, Г. „Никога не съм бил каруца с четири колела...“, интервю с Петя Александрова. – *Над* 55, № 32, 6–12 авг. 2012.

²⁷ ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 287.

²⁸ Пак там, с. 389.

²⁹ Пак там, с. 385.

³⁰ Пак там, с. 391.

³¹ Пак там, с. 444, 452–455.

³² Пак там, с. 432.

³³ Пак там, с. 466.

на страната, върху необмислената ориентация към нацистка Германия, оказала се точно толкова стратегически неправилна, колкото и последвалото обвързване със СССР. Но Язова „сваля вината“ от българите, напомняйки, че и германците, и руснаците са дошли като нежелани гости. „Българският селянин“ посреща еднакво резервирано както „стария Дойчо“, който „блести като железен“ на брега на Дунава през 1941 г.³⁴, така и съветските войници, следващи „стъпките на заминалите си германци“³⁵. Затова и „революцията“ от 9 септември 1944 г. за Язова всъщност е псевдореволюция, тъй като е дала безконтролна власт на „тълпата“, довела е до самозабрава и саморазправа под маската на лозунгите за свобода и победа над „фашизма“ и в крайна сметка се е изродила до крайни форми на терор и политическа тирания³⁶.

Димитър Димов, от своя страна, представя една малко по-нюансирана картина на тези събития. По отношение на самата война двамата с Язова са на почти еднакво мнение: тя е била „самоубийство“ както за България, така и за Германия³⁷ и не би могла да донесе истинска победа на нито един от народите на Европа, защото за първи път в историята „човек се бие срещу машина“, не „герой срещу герой, а материал срещу материал“³⁸. На този фон „войнствените демонстрации“ на „миниатюрната българска флота“ в Черно море, която „показва зъби“ като „малко безобидно зверче“ „в полза на бъдещия си съюзник“³⁹, изглеждат смешни, а политическите лутания, увлекли безразсъдно българските войски в пагубния марш на Вермахта към „новите земи“ на Егейска Македония – безумни. Пронизващата емоция в кратката констатация: „Походът за Беломорието започваше“⁴⁰, разтърсва с болезненото усещане за обреченост. Авторски вметки като тази ни казват на

³⁴ Пак там, с. 279.

³⁵ Пак там, с. 464.

³⁶ Пак там, с. 534, 547. Интересно в случая е обстоятелството, че Яна Язова използва в своя роман именно определението „революция“, описвайки събитията около 9 септември 1944 г., явно под влияние на наложения пропаганден език в годините на комунистическия режим. С оглед историческата коректност тук е мястото да се отбележи, че професионалната българска историография отдавна е отхвърлила това определение. Подробна аргументация на различните гледни точки по темата може да се открие в: БАЕВА, И. 9 септември 1944 г. – повратна дата за българската история през XX век. – В: *70 години от поврата на Девети септември 1944 г. – исторически предпоставки и последствия*. Сборник с научни изследвания. София: Манта принт, 2015, с. 22–23; ВЕЗЕНКОВ, А. *9 септември 1944 г.* София: Институт за близкото минало, 2014.

³⁷ ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 440.

³⁸ ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 237, 453.

³⁹ ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 302.

⁴⁰ Пак там, с. 318.

практика всичко за мнението и оценката на Димитър Димов за българската окупация на „новите земи“⁴¹ и репресиите над местното гръцко население⁴², за неговото недоверие към политическите обещания на германците, че искат да осигурят на България „велико бъдеще“, за последвалото оттегляне на българската военновременна администрация от Беломорието⁴³, за предаването на властта там на частите на гръцката лява съпротива в лицето на ЕАМ⁴⁴. Авторът е категоричен, че българският съюз с Третия райх е бил погрешен, и то не само защото е донесъл измамно териториално разширение. Димов отрича привидната полза от този съюз най-вече защото вярва, че той е довел до общото срастване на националното стопанство и държавната политика с корпоративните интереси на „транснационалните“ – както бихме ги нарекли днес – гиганти на международната тютюнева промишленост⁴⁵, създавайки икономически „чудовища“ като „Никотиана“⁴⁶.

⁴¹ Димитър Димов не е поддръжник на налагащото се в съвременната българска историческа наука мнение, че установеното през 1940–1944 г. българско военновремено административно управление в областта Егейска Македония (днешна Северна Гърция) е било равносилно на осъществяване на националния идеал за „обединена България“ в нейните естествени етнически граници. Темата е изчерпателно разработена в историографията от: ТОШКОВА, В. *България и Третият Райх (1941–1944). Политически отношения*. София: Наука и изкуство, 1975, с. 51–60; ЙОНЧЕВ, Д. *България и Беломорието (октомври 1940 – 9 септември 1944 г.). Военнополитически аспекти*. София: Дирум, 1993, с. 34–94; ДАСКАЛОВ, Г. *Драмското въстание, 1941 г.* София УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 61–94.

⁴² Запомнящи се и редки както в българската художествена литература, така и в българската историография са описваните от Димитър Димов картини, илюстриращи лошото българско управление в Беломорието – в частност в Кавала и на остров Тасос – гладуващите гърци там, пренебрежителното и грубо отношение на българските власти. Вж.: ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 387, 398, 400–401, 416,

⁴³ Димитър Димов дава ценни исторически сведения в тази посока, описвайки как „някакъв български кмет“ е бил качен в моторната лодка от Керамоти и е бил предаден на пристанищните власти в Кавала „като изхабена и ненужна държавна вещ“. На неговия роман дължим и сведения като това, че в българската казарма в Кавала започва „комунистически бунт“, а войниците в Неа Плайя са изсипали няколко тона захар в морето и после са полели с бензин и запалили седемстотин противотанкови снаряда, за да не бъдат принудени да ги предадат в гръцки ръце. Вж.: ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 444, 459, 538, 540.

⁴⁴ Пак там, с. 547, 549–552.

⁴⁵ Разсъждения, изводи и оценки с такава насоченост могат да се открият на различни места в романа. – Пак там, с. 288–289, 394, 439–441, 479, 519, 532, 544–545, 553–554, 567–568.

⁴⁶ Когато става дума за прецизност към фактите в романа на Димитър

Що се отнася конкретно до темата за преврата на 9 септември 1944 г., интересно е обстоятелството, че както Яна Язова, така и Димитър Димов избират да не разказват от първо лице за навлизането на Червената армия в България и последвалата смяна на властта. И при двамата тази тема е представена опосредствано, като новини, дочути от другаде, като нещо по-скоро невероятно и трудно за осмисляне в рамките на познатите категории на „стария свят“. Така Бери-Бери по-скоро „надушва“ „тънка, лоша миризма“ на „заразна болест“⁴⁷, разнесена във въздуха от „колебливия“ лош вятър от Север (Източния фронт – б. м., И. Я.), а Ирина и фон Гайер научават някак случайно и между другото, че „в София има ново правителство“⁴⁸. След това първоначално недоумение обаче отново изпъква смелата критична острота на авторското повествование в „Соления залив“ в контраст с внимателните и често индиректни оценки в „Тютюн“. Язова не се страхува да изправя своя читател пред непрекъснати провокативни въпроси – дали „революцията“ не е донесла на народа не „свобода“, а едно ново „робство“⁴⁹, дали да си заклеят като „фашист“ не е един вид знак на особено „отличие“, с една дума „титла“⁵⁰ и показател за неподвластно на конюнктурата достойнство. Димитър Димов не е толкова смел. Няма как да бъде, тъй като той е „повярвал“ сам в неизбежността и правдивостта на „моралната санкция“ на новото статукво. Тук не бих спорила дали тя е била само „илюзия на историята“, както пише Тончо Жечев.⁵¹

Димов, няма как да не споменем изключително автентично пресъздадената от него атмосфера на преговорите и задкулиските игри между „тютюневите князе“, както самият той нарича висшия елит в международната секторна търговия. Изключително точно например са описани механизмите на директна зависимост при износа на тютюни на българските компании от решенията на германската корпорация Реемтсма – реалния първообраз на Немския папиросен концерн в романа „Тютюн“. Конкретни данни в цифри за развитието на тютюневата търговия в междувоенния период през 30-те и 40-те години на XX век са цитирани от: ЯДКОВ, Д. *Булгартабак*. София: Сибия, 2007, с. 107–108. Дори само един бегъл преглед на тази „суха“ статистическа информация е достатъчен, за да ни накара да се възхитим още веднъж от майсторството, с което Димитър Димов успява да придаде „документалност“ на своето художествено повествование.

⁴⁷ ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 286.

⁴⁸ ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 439. Почти идентична сцена и фраза може да се прочете и в „Соления залив“, когато хазяинът на селската плевня, дал подслон на беглеца Фердинанд, му съобщава разтреперан: „В София, казват, имало революция и ново правителство взело властта“. Вж.: ЯЗОВА, Я. Цит. съч., с. 465.

⁴⁹ Пак там, с. 508.

⁵⁰ Пак там, с. 526.

⁵¹ ЖЕЧЕВ, Т. Препрочитайки „Тютюн“. – *Летописи*, 1992, № 7–8, с. 5.

Факт е обаче, че Димов не включва в своя роман нищо от ексцесиите и убийствата от есента на 1944 и пролетта на 1945 г., преди и по време на „Народния съд“, в пълно противоречие с Язова, която посвещава на тези епизоди около 80 страници⁵². В „Тютюн“ няма кървави сцени като нейните. Но въпреки този своеобразен отказ от говорене по темата в разказа на Димов неизменно се прокрадва една „тънка червена линия“, която преминава през всички етапи от развитието на сюжета и може да се проследи през вътрешните колебания, породени от носталгията по охолния „буржоазен“ живот у Макс Ешкенази⁵³, до самия финал, когато тя отново обърква строгата и целенасочена партийна мисъл на Павел Морев.⁵⁴ Прикривайки истинското си мнение с предварителната застраховка, че те и двамата носят някъде дълбоко в себе си по нещо „от другия свят“, Димитър Димов всъщност прави индиректното внушение, че комунистическият идеал е точно толкова обсебващ, колкото тъмната сила на капитала. И точно по същия начин, както алчността към парите и властта е превърнала Борис в „морално нищожество“, така и безусловното преследване на партийния идеал е направило неговия брат Павел неспособен и несвободен да живее пълноценно и да се отдаде на своите естествени човешки чувства⁵⁵. Но сякаш за да не остане читателят с неправилно впечатление, Димитър Димов веднага бърза да подчертае, че това все пак е равностетка, засягаща отделната личност, чиито терзания са далеч по-маловажни от голямото „общочовешко добро“. Именно такава е генералната гледна точка, от която той разглежда поврата на 9 септември 1944 г. и точно затова – в коренно противоречие с оценките на Яна Язова в „Соления залив“ – в неговия роман настъпващата „нова епоха“ носи положителен обществен заряд, възпъгнен в сцените с „хилядите работници“ от тютюневите складове, посрещащи „с ликуване“ слизането на партизанските отряди в селата или в онзи момент, когато Ирина разменя учудени погледни със съветското момиче-регулировчик, поставено да контролира реда в движението около Орлов мост. За да се стигне до финалната, някак умишлено примирителна оценка за всичко случило се, синтезирана в известната максима на марксистското учение, че „страданието изостря борбата и движи света напред“⁵⁶.

За романа „Тютюн“ е изписано много. Романът „Соления залив“ пък е толкова многопластов, че той винаги ще представлява безкрайно благодатно четиво за всяко проникателно изследователско око.

⁵² Ексцесиите на Народния съд и предхождащите го и съпровождащи го убийства без съд и присъда заемат основно място в сюжетното действие на „Соления залив“ от с. 496 до с. 574.

⁵³ ДИМОВ, Д. Цит. съч., с. 211.

⁵⁴ Пак там, с. 584, 592.

⁵⁵ Пак там, с. 353, 592, 602–603.

⁵⁶ Пак там, с. 599.

Анализирайки двете произведения от позицията на модерното ни време и през специфичната призма на съдържащия се в тях историцизъм, можем категорично да твърдим, че със своя алтернативен и допълващ се подход към точното пресъздаване на историческите събития Димитър Димов и Яна Язова, всеки по своему, предлагат на вниманието на професионално подготвения читател неповторима и безценна информация – заради педантичната коректност към обективната фактология и критичния авторски поглед не само върху съдбата на отделните герои, но и върху политическите и идеологически противоречия в един от най-драматичните периоди от новата българска история, чийто анализ все още предизвиква множество емоционално обременени спорове. Двата романа, независимо от своя характер на литературни произведения, представляват незаменимо допълнение към „сухия“ текст на познатите и достъпни архивни документи, тъй като спомагат изключително много за формирането на една по-цялостна и „многоцветна“ представа за историческите събития, за изграждането на една по-обективна и многоаспектна оценка за протичащите в България социално-политически процеси през 40-те години на ХХ век. Затова те заслужават да бъдат обект на изследване далеч не само от литературната критика и история. Тяхната стойност като незаменим източник за съвременната българска история тепърва ще бъде оценявана по своето заслужено достойнство.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БАЕВА, И. 9 септември 1944 г. – повратна дата за българската история през ХХ век. – В: *70 години от поврата на Девети септември 1944 г. – исторически предпоставки и последиствия*. Сборник с научни изследвания. София: Манта принт, 2015.

ВЕЗЕНКОВ, А. *9 септември 1944 г.* София: Институт за близкото минало, 2014.

ВЕЛИЧКОВ, П. Вместо сбъднати сънища – изчезнали романи и загадъчна смърт. – *Европа 2001*, 1996, № 21, с. 44–47.

ВЕЛИЧКОВ, П. *Яна Язова: Проклятието на дарбата*. София: Изток-Запад, 2007.

ДАСКАЛОВ, Г. *Драмското въстание, 1941 г.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

Другият „Тютюн“. Документи и спомени. Съст. А. Свиткова, П. Дойнов. София: Несарт, 2010.

ЖЕЧЕВ, Т. Препрочитайки „Тютюн“. – *Летописи*, 1992, № 7-8, с. 3–17.

ИВАНОВА, Е. Из реалния свят на романа „Тютюн“. – В: *Отломки от миналото*. София: Пандора-Прим, 1994.

ЙОНЧЕВ, Д. *България и Беломорието (октомври 1940 – 9 септември 1944 г.)*. Военнополитически аспекти. София: Дирум, 1993.

МИШЕВ, Г. „Никога не съм бил каруца с четири колела...“, интервю на Петя Александрова. – *Над 55*, № 32, 6–12 авг. 2012.

ПЕЛЕВА, И. Случаят „Яна Язова“ или възходът на биографията. – *LiterNet*, 05.11.2010: http://litenet.bg/publish20/i_peleva/iana-iazova.htm [прегл. 01.05.2021].

Случаят „Тютюн“ на Димитър Димов, 1951–1952 г. Стенограми, статии, рецензии, спомени. Съст. А. Бенбасат, А. Свиткова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

ТОШКОВА, В. *България и Третият Райх (1941–1944). Политически отношения.* София: Наука и изкуство, 1975.

ТРИФОНОВА, Ц. Saga за отсъстващата книга. – *Словото*: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=20&WorkID=149&Level=1> [прегл. 01.05.2021].

ЯДКОВ, Д. *Булгартабак.* София: Сибия, 2007.

REFERENCES

BAEVA, I. 9 septemvri 1944 g. – povratna data za balgarskata istoriya prez XX vek. [September 9, 1944 - a turning point in Bulgarian history in the Twentieth century.] In: I. BAEVA (ed.). *70 godini ot povrata na Deveti septemvri 1944 g. – istoricheski predpostavki i posledstviya.* Sbornik s nauchni izsledvaniya. [70 years since the turn of September 9, 1944 – historical background and consequences. Collection of scientific research.] Sofia: Manta print [publ.], 2015, pp. 22–23.

BENBASAT, A. & A. SVITKOVA (eds.). *Sluchayat “Tyutyun” na Dimitar Dimov, 1951–1952 g. Stenogrami, statii, retsenzii, spomeni.* [The “Tobacco” Case of Dimitar Dimov, 1951–1952. Transcripts, articles, reviews, memoirs.] Sofia: St. Kliment Ohridski Univ. Press, 1992.

DASKALOV, G. *Dramskoto vastanie, 1941 g.* [Drama Uprising, 1941.] Sofia: St. Kliment Ohridski Univ. Press, 1992.

IVANOVA, E. Iz realniya svyat na romana “Tyutyun”. [In the real world of the novel “Tobacco”.] In: *Otlomki ot minaloto.* [Fragments of the Past.] Sofia: Pandora-Prim, 1994.

PELEVA, I. Sluchayat “Yana Yazova” ili vazhodat na biografiyata. [The Yana Yazova case or the rise of biography.] In: *LiterNet*, 05.11.2010: http://litenet.bg/publish20/i_peleva/iana-iazova.htm [pregledan 01.05.2021].

SVITKOVA, A. & P. DOYNOV (eds.). *Drugiyat “Tyutyun”. Dokumenti i spomeni.* [Other “Tobacco”. Documents and memories.] Sofia: Nesart [publ.], 2010.

TOSHKOVA, V. *Balgariya i Tretiyat Rayh (1941–1944). Politicheski otnosheniya.* [Bulgaria and the Third Reich (1941–1944). Political relations.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1975.

TRIFONOVA, Ts. Saga za otsastvashtata kniga. [The saga of the missing book.] In: *Slovoto*: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=20&WorkID=149&Level=1> [seen 01.05.2021].

VELICHKOV, P. Vmesto sbadnati sanishta – izcheznali romani i zagadachna smart. [Lost novels and mysterious death instead of dreams come true.] In: *Evropa*

2001, 1996, Iss. 21, pp. 44–47.

VELICHKOV, P. *Yana Yazova: Proklyatiето na darbata*. [*Yana Yazova: The Curse of Talent*.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2007.

VEZENKOV, A. *9 septemvri 1944 g.* [*September 9, 1944*.] Sofia: Institut za blizkoto minalo [publ.], 2014.

YADKOV, D. *Bulgartabak*. [*Bulgartabac*.] Sofia: Sibia [publ.], 2007.

YONCHEV, D. *Balgariya i Belomoriето (oktomvri 1940 – 9 septemvri 1944 g.)*. *Voennopoliticheski aspekti*. [*Bulgaria and the Aegean (October 1940 – September 9, 1944). Military-political aspects*.] Sofia: Dirum [publ.], 1993.

ZHECHEV, T. Preprochitayki “Tyutyun”. [Rereading “Tobacco”] In: *Letopisi*, 1992, Iss. 7-8, pp. 3–17.

TWO NARRATIVES ABOUT THE WAR:

TOBACCO BY DIMITAR DIMOV VS. THE SALTY BAY BY YANA YAZOVA

Abstract. The aim of this article is to suggest a comparative analysis of the historical facts appearing to be the common focus in both Dimitar Dimov’s *Tobacco* and Yana Yazova’s *The Salty Bay*. Given the limitations of this article, it dares not claim to be exhaustive, but rather highlights the general story landmarks. From the position of a professional historian, Irina Yakimova reflects on the degree of event authenticity in each of the two novels, with either author actually proposing two alternative but mutually complementary views on the consequences of the Second World War, Bulgaria’s role in it and the notorious date September 9th, 1944 as a major turning point in Bulgarian history. *Keywords:* Yana Yazova, Dimitar Dimov, Second World War, 1944, tobacco, People’s Court

Irina Yakimova, PhD

Institute of Historical Research – Bulgarian Academy of Sciences

52, Shipchenski Prohod Blvd., Bl. 17, 1113 Sofia, Bulgaria

E-mail: iyakimova@ihist.bas.bg

Пенка Ватова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ЧОВЕКЪТ МЕЖДУ ИСТОРИЧЕСКИТЕ ПРЕВРАТНОСТИ И ЛИЧНИЯ ИЗБОР (ВЪРХУ ДВА РОМАНА ЗА ДЕВЕТОСЕПТЕМВРИЙСКИТЕ СЪБИТИЯ И СЛЕД ТОВА)

Резюме. Статията се фокусира върху отражението на историческите събития от края на 1944 и началото на 1945 г. върху съдбата на хора от различни социални слоеве, така както това отражение е пресъздадено в романите „Война“ на Яна Язова и „Кротките“ на Ангел Игов. Проследена е историята на централните герои от двата романа, които застават от двете страни на линията, разделила радикално българското общество, след като комунистите завземат властта на 9 септември 1944. Анализирани са психоемоционалните профили на героите и повествователните стратегии те да бъдат използвани за мотивиране на личното им поведение. Съдбата на героите е основата, върху която читателите са оставени да оценят историческите събития. Акцентирани са наративни похвати, които се съобразяват с времевата дистанция на писането спрямо изобразяваното, така че историческият разказ да се доближи максимално до истината.

Ключови думи: исторически роман, 9 септември 1944, наративни похвати, личен избор, историческа истина

Има събития в живота на народите, чието художествено преработване не е по-малко социално отговорно от документирането и архивирането им за бъдещето. Ако художествената условност на историческия роман няма за цел да подмени историческите факти и да използва характеристиките на жанра за алиби, за да манипулира подмолно читателското възприятие, то нейното свидетелстване за историческото събитие и хората, участвали в него, е също толкова обвързано с истината, колкото свидетелството на документа. Историята събира свидетелства от различни източници. Литературата избира свои оптики към историята и свързва минало, сегашно и бъдеще с отправна точка съвременността. Романът по жанровата си природа е обвързан с днешния ден, с неговите липси, потребности, императиви, с потулени истини и потиснати травматични моменти. Както сочи Албена Хранова,

„Историята е всички времена, но и всички начини, по които времената я пишат“¹ – тъй като всяко време на писането ѝ е „днес“, а то разполага с определено знание за „тогава“, пък и с определена мотивация да използва по специфичен начин това знание.

Прикривана, деформирана, съчинявана и въдворявана в идеологическа изрядност почти половин век е истината за деветосептемврийските събития и за случилото се след тях – непосредствено, още през есента на 1944 и през зимата в края на годината и началото на 1945. Навярно тъкмо поради тази причина, преди литературата да се заеме с историзирането на това време, след 1989 обществото като цяло се устремява към разкриване и изговаряне на истината за него – чрез свидетелства и спомени на участници и очевидци, чрез научни изследвания, публицистични текстове, документални филми и пр. Вече се знае и за убийствата без съд и присъда преди конституирането на Народния съд, и за жертвите на това противоконституционно съдилище, и за лагерите за другомислещи след това. Знаят се и имената на палачите. Произнесени са на глас, посочени са, разобличени са. Но сякаш предходното половинвековно потуляване и изопачаване на истината е направило писателите предпазливи, когато пристъпват към темата за тези събития. Затова и не са много произведенията за тях – независимо дали се стремят да влязат в жанра на историческия роман, или имат по-скромната заявка да разкажат малки истории за хората от времето на този исторически разлом, както го нарече Пламен Дойнов² – за жертвите, за палачите и за безучастните. Самите писатели сякаш имат нужда да покажат и дори да докажат на читателя, че художественият текст не се отдалечава от историческата истина за времето, събитията и участващите в него, а само добавя още щрихи към нея, вади на светло скритото, забравеното, връща живота на станалото.

Три романа, посветени на тези събития, излязоха през последните години: „Патриархат“ на Георги Мишев (2008, 2015), „Кротките“ на Ангел Игов (2015) и „Поразените“ на Теодора Димова (2019). Само че ориентирайки се към темата, нямаше как да не тръгна от романа „Война“ на Яна Язова – едно от големите произведения за това време. При прочита му някак сами и категорично се изтеглиха важни нишки от него към „Кротките“ – такива, които ме провокираха да навляза в повествованието за човешкия избор, направен при превратни исторически обстоятелства.

¹ ХРАНОВА, А. *Историите*. – В: А. ХРАНОВА. *Литературният човек и неговите български езици*. Пловдив: Университетски издателство, 1995. Цит. по: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=99&WorkID=2333&Level=3>.

² ДОЙНОВ, П. *Разораване на литературното поле (септември – декември 1944)*. – В: *9 септември 1944: Литература и политика*. София: Кралица Маб, 2015, с. 14.

Романът на Яна Язова, за разлика от този на Ангел Игов, няма нужда да се осланя на документираната история. Романовото повествование самò играе роля на източник на фактология за случилото се през няколкото месеца на 1944–1945 година – разбира се, това можем да оценим, след като от точката на днешния ден знаем ако не всичко, то поне повечето факти за онези зловещи месеци на кървав терор. Романът следва събитията на съвсем късо времево отстояние – писан е през 1946 г.³ Освен това писателката е съвременник и свидетел на немалко от тях. Не просто споменът е пресен или раните – незараснали, кошмарът е от онези, които преследват независимо колко време те дели от него. Творбата остава неразчетена в архивното наследство на писателката, докато идва времето да излезе пред читателите си. Ясно е, че произнасянето на истината, не, дори самата мисъл за истината за онези събития би струвало живота на Яна Язова. И фактът, че ръкописът на творбата остава „скрит“, е вече свидетелство за неговата фактологична правдивост.

Романът на Ангел Игов е писан 70 години след събитията. Те са вече разбулени пред обществото, разказвани са по различен начин и от различни хора, проучвани са и са получили обществена оценка. Игов не може да свидетелства лично за тях освен чрез привличането на източници. И той го прави явно в паратекста на авторовите благодарности, поместен в края на романа, като изрежда книгите и текстовете, сочещи за историческата достоверност на произведението. Заедно с това авторът държи в интервюта да подчертава, че романът не е исторически, а само разказва за едно историческо време.

Как обаче романът като жанр разказва за историческото време и за историческите събития? Ако го прави чрез хрониката, репортажа и документа, то резултатът е документална проза. (В скоби ще отбележа, че пак от последните години имаме великолепната художествено-документална книга на Ивайла Александрова „Горещо червено“, 2008.) Ако художествената фикция лежи в основата на текста, то тогава повествованието е за хората, които изпълват историческото събитие и време, за човешкия свят – личен и социален, за човешкото в неговите проявления. Тъкмо така са центрирани двата романа. И в този повествователен фокус е тяхната несъмнена близост. Най-важен в тях е имплицитният въпрос „Какво кара героите да приемат новите си роли, поднесени им от историческата случайност?“. В романа „Война“, като в далеч по-мощно епическо произведение, този въпрос е съпътстван от редица други, които разширяват темата за личния избор на човека,

³ За датирането на романа съществуват различни хипотези. Едната е на откривателя на недатирания ръкопис Петър Величков и тя се отнася към 70-те години на XX век. Другата е на изд. „Българска история“, което поставя под творбата 1946 г. За целите на настоящата статия това разминаване не е от съществено значение.

попаднал във водовъртежа на историческите превратности, за неговите действителни мотиви и движещите механизми на поведението му. Защо човек, който целия си живот е преминал в добротворство – като главния герой Фердинанд, се оказва враг номер едно на новата власт? Как този, който има репутацията на обществен и икономически тиранин и „изедник“, какъвто е друг герой – Беро-Беро, днес, при новите обществени обстоятелства може да бъде възприет от същите тези, потискани до вчера негови съграждани като оръдие на възмездието за всички, чийто живот е напълно разломен след преврата на 9 септември? Идеологията, Партията или нещо друго води обикновени хора от редиците на Комунистическата партия, като учителката Анастасия, или директора Александър, до освирепяване или пълно равнодушие пред човешката горест в следдеветосептемврийските месеци и по време на Народния съд? А защо от страната на хората с леви убеждения, дори не формални и умозрителни, а съвсем дейни представители на Комунистическата партия, преминали през закалката и рисковете на нелегалното функционерство, като Русан Кондуктора, се прокрадва и заявява на глас недоволството и съпротивата срещу разстрелите без съд и присъда, срещу развилнелия се терор?

Романът с еднаква категоричност поставя и търси отговор на тези въпроси, като не се плъзга по опростенческата плоскост на обясненията с комунистическата идеология и правилата на новия ред. „В името на народа!“, „Смърт на фашизма!“ и прочие лозунги звучат в романа, но остават само възглас от масовката на травматичните сцени в него. Поведението на фокусните герои е внимателно отразено посредством скритите, вътрешните гласове на саморефлексия или в притулени диалози на съмишленици, които споделят дълбоките мотиви на едно или друго свое поведение. Драматичната сцена с взривяването на Общинското управление от Беро-Беро, исполинската битка, която той води с въоръжената милиция, и отгласът на това събитие сред гражданите в Соления залив, в който отглас се прокрадва удовлетворението, че Беро-Беро е защитил честта и достойнството на всички, е използвана в повествованието за проникване в дълбоките слоеве на човешката природа и емоционалност. Мотивите на Анастасия, тайните механизми на нейното поведение по време на заседанията на Народния съд в градеца, амбицията и настървеността, с които се изправя срещу жертвите, смъртните присъди, които постановява – тя, най-образованата от съдиите, се оказват не обусловени от догматична идейна последователност или сляпа вяръност на партията, а плод на неудовлетворено любовно чувство. Жестокостта на Анастасия към изправените пред съда всъщност преследва одобрението и благоволенията на директора Александър, в когото несподделено е влюбена от младини и когото се надява тъкмо със старанието си на палач да впечатли.

Разбивайки обичайния свят с неговата подреденост и установени правила, историческото събитие открива неочаквани възможности пред хората и те се изправят пред избора къде да застанат – да останат на страната на човешината като обикновени хора или да преминат на страната на антихуманното, облечени във власт. И понеже често причините за заемането на една или друга позиция не произтичат от изявената до онзи момент характерология на героите, проникването в тях, узнаването и проумяването им зарежда с напрежение самото повествование. Тази особеност се отнася преди всичко до героите, които са чужди на разказвача – така обобщено те са наречени на не едно и две места в романа „Война“: чужди, чужденци („въоръжените младежи, непознати чужденци за Соления залив“, „те бяха дошли от чуждо място“ и др.). Тяхното поведение внезапно дерайлира от релсите на човешкото и води след себе си чудовищни поражения върху живота в буквалното му разбиране и върху човешкия свят изобщо. Този „разгром на България“, въпреки обобщението, което се съдържа в това определение, е пластично показан в романовото действие – тъкмо в действието, чрез активни глаголи, които онагледяват развихрилата се антихуманност и жестокост, като „разграбиха“, „застреляха“ („разграбиха дома на Бери-Бери, застреляха Сандро Гърка, а Жулиета и двете ѝ деца повлякоха към Общината“), „вилнеят“; и пасивни форми, назоваващи „развалините, които хората наричаха минало“ – „опустошен“, „изтърбушени“ и т. под.

Психологически плътен като поведенческа изява, подобен на учителката Анастасия от романа на Яна Язова, е главният герой на романа „Кротките“ Емил Стрезов. Той е безличен, потиснат от криволиците на личната си история човек, преселник от провинцията в столицата, но и не просто в столицата, а в бедняшкия Ючбунар, приютен в полухраненическа роля в семейството на обучаващия бай Петър. И след като „народът взема властта“, по силата на историческите обстоятелства, но много повече по силата на случайността Емил Стрезов става народен обвинител в Шести състав на Народния съд – онзи, който съди творческата интелигенция. И изведнъж героят от невзрачен и незабележим става значим – израства не само в собствените си очи, но и другите в квартала започват да го гледат с друг поглед. Импулсите му, породени от новата роля, първоначално са обвързани със стремеж към справедливост – една почти перверзна в педантичното ѝ преследване справедливост, която кара героя старателно да търси нови и нови доказателства за „престъпленията“ на задържаните журналисти, писатели, карикатуристи, радиожурналисти и др., да ги анализира, систематизира и подрежда в таблици, за да разиграва живота им с хазартна страст и хладнокръвие. Движещият мотив за поведенческата му метаморфоза обаче не са нито левите му убеждения (защото героят е само беден, не лав или десен, той няма никакви лични убеждения, по една

случайност е станал член на „ремса“), нито дори манипулацията, която упражняват над него висшестоящите другари. При Емил Стрезов липсва дори мотив, свързан с някакво разбираемо човешко чувство, например с любов или ревност, както е при Анастасия и Александър в романа на Яна Язова. Тясната кройка на героя, неговата психическа и емоционална малоформатност се проявява в маниакалното му вторачване във фигурата на един също незначителен посвоему човек, поета Ростислав Щилиянов, светски живеещ франт, вменил си трубадурска роля във всяка ситуация, който в очите на Емил Стрезов води незаслужено охолан и безгрижен живот. Сложната смес от завист и омраза към Щилиянов – най-напред към външните знаци на принадлежността му към един друг свят, света на парадния вход, докато за него е отворен само слугинският, после към хората, с които общува, към непроменения му начин на живот, нищо че е дошло друго време, с друга власт и други правила – тази сплав от емоции го кара да не се колебае, разпоглеждайки се с живота на Щилиянов, и да иска смъртна присъда за него.

И двата романа показват как банални причини може да превърнат най-обикновени хора в инструмент на терора, дори повече – в амбициозни преследвачи на – безпричинно възмездие (какъв оксиморон!), което в онези зловещи месеци е равно на смърт. Играта с живота и смъртта, самата възможност за нея разкрива неподозирани тъмни недра на човешката психика, които – оказва се – историческите превратности задвижват с решителна сила, отекваща напред във времето на човешкото общество. В „Кротките“ е добавен и още един, прозрачен исторически щрих – явяването пред съда на писатели – в качеството им на свидетели, които нямат търпение да излеят завистта и отмъстителността си над своите събратя по перо. За зла участ и на едните, и на другите, там, където го правят, не се решава съдбата на някое тяхно произведение, а на живота им. Така че едните записват имената си в редицата на жертвите, а другите – сред имената на палачите.

Двата романа показват обаче и алтернативите на това (анти)човешко преображение. В случая те са две. Във „Война“ Яна Язова подхожда като че ли предсказуемо, посредством една класическа опозиция – противопоставяйки на злото доброто. В противовес на човека като инструмент на злото се явява трайната връзка на човека с добрата страна на природата му, здравият му усет за позволено и извънмерно, за удържане в границите на човешкото и в проявите на човешина. В това отношение романът на Яна Язова отново не използва политическото деление ляво–дясно, което би дало лесно и опростенческо решение на въпроса за личния избор. Не е проблем, разбира се, добротворецът Фердинанд да остане на страната на доброто и до края на затрития си живот да се осланя на своята невинност – въпреки въпросите, които този негов избор поражда у представителите на „новото време“: „Защо този Ферди-

нанд, който бе тъй добър и умен, искаше принудително да изостане от техните редици, далеч от новото време и бъдещия светъл живот, за да погине изоставен от всички?“ (с. 218).⁴ Привързаността към нравствените ценности на един, за ден превърнал се във вчерашен, отминал свят диктува поведението на героя и в епизоди на крайни решения – както когато освобождава бедния селянин от грижите за себе си, за да може селянинът да се върне при необработеното си лозе, при работата си, а той сам поема към гибелта си. Тези ценности задават и неговата психологическа възраст. В епизода, когато вижда виненочервените знамена без българския трикоълор сред тях, реакцията му е покъртителна – тя е дълбоко свойствена на личността му, не подлежи на избор, нито на съмнение: „Фердинанд прокара ръка през лицето си и почувства, че плаче. Той плачеше отдалеч като изгнаник, който с голяма мъка разпознава от чужда земя пределите на своето отечество. Тези въоръжени непознати младежи бяха свалили старото трицветно знаме. А Фердинанд е вече стар и за него трицветното знаме значеше България“ (с. 221).

Но не толкова прост е изборът на Русан Кондуктора – комунистически функционер от висок ранг, който се стреми да остане верен едновременно и на левите си идеи, и на хуманността. Но инстинктът му за справедливост и човещина го води преди всичко останало, докато се противопоставя на отдадените на кърваво опиянение млади милиционери, или се опитва да запази живота на преследвания, а после и арестуван Фердинанд. Русан рискува всичко в средата, в която е вписана личната му история, а като читатели знаем, че рискува и живота си. За него обаче е важно онова, което проумява в хода на събитията: „Аз не се борих за власт, а за човещина! – каза той. – Но сега вече зная, че това, човещината, за която се борихме, цялата тази наша борба – е била една глупост! Човекът не се бори за човещина. Той се ражда с нея или се ражда без нея! Човещината не се носи от Партията, а от човека!“ (с. 293).

Различно от това на Яна Язова – и изненадващо – е художественото решение в романа на Ангел Игов, което показва друга алтернатива на антихуманното преображение на човека в хода на историческото събитие. Тук това са „кротките“, наблюдателите, неучастващите, тайният хор, който съпровожда всичко случващо се в романовото действие. Те са безразлични спрямо събитията и не заемат позиция („и бунтовете, и престъпленията ни бяха малки“; „с нищо не пострадахме, а и никому не сторихме зло“⁵). От своя страна този тип поведение също е избор, макар и без разгърната мотивация в романа. Освен това обаче „кротките“ в повествованието имат и чисто художествена функция, която е ключова в романовата структура и заслужава отделен анализ. Тук ще

⁴ Цитатите са по: ЯЗОВА, Я. *Война*. София: Българска история, 2020.

⁵ Цитатите са по: ИГОВ, А. *Кротките*. Пловдив: Жанет 45, 2015.

посоча само, че те са фикционалният глас, който коментира, припомня, цитира и заедно с това създава една особена гласова среда, забележителна аудиографичност, допълваща изобразителната кинематографичност на случващото се.

В богатата палитра от герои в романа на Яна Язова се наблюдават и други важни противопоставяния – по осите образование, интелект, принадлежност към българското и пр., които имат отношение към темата за личния избор, но биха представлявали интерес при едно по-мощно интерпретиране. Те впрочем много ясно кореспондират със същите опозиции, в които са поставени героите на Теодора Димова в романа ѝ „Поразените“.⁶

Ще се опитам да направя няколко обобщения.

По отношение на историзирането на събитието. И двата романа назовават случилото се на 9 септември с определенията, дадени от друг, който се намира извън романовото действие. Във „Война“ този „друг“ е мълвата: „В София, казват, имало революция и ново правителство взело властта“; в „Кротките“ е лозунгът, клишето „Народът взе властта“, звучащо нееднократно – и патетично, но с примес на тънка ирония, и безстрастно. И в двете произведения събитието е видяно през оптиката на човешкото поведение и на последиците за човешките съдби и за човешкия свят изобщо. Имплицитната оценка за него е като за погром над ума, таланта и човешината. Потъпкването на цивилизационните ценности, на хуманността, събуждането на човешки страсти от най-ниски равнища води не просто до затриването, а до изтриването на живота – съвсем по Смирненски: „Два свята, единият е излишен!“. Неслучайно един от героите на Яна Язова към края на романа с рев извиква: „Отивам в гората! [...] За нас няма повече място между хората!“ (В плана на историческото тази реплика препраща към друг епизод от българската следдеветосептемврийска история – горянското движение, също десетилетия наред държано в тъмния ъгъл на родната историография.)

По отношение на героите, което има по-пряка връзка с темата за личния избор. Героите и в двата романа са художествено фикционални. Яна Язова обобщава в тяхно лице свидетелството за човешката природа – така както тя я вижда и осмисля в кървавото време на събитията; Ангел Игов добавя един допълнителен щрих, който прави несъмнена алузия за действителни лица, използва словесни свидетелства на времето и така подсилва документалния пласт на романа. Достоверността и в двата случая е налице. Но и двамата писатели, независимо от времето си от-

⁶ Така в „Поразените“ противопоставянето на Никола, писател и журналист, на Методи Желязков – началник на отдел в Народната милиция, метонимично представя опозицията образование – малограмотност, респ. талант – бездарие, резултираща в крайна сметка в единоборството на доброто и злото.

стояние спрямо изобразяваните събития, оставят категоричната оценка за тях да даде читателят, основавайки се на съдбата на романовите герои. И двата романа имат потенциал да се развият като политически, но и двата не го правят, при това и двамата автори не вземат експлицитно страна – единият, като се придържа здраво за устоите на универсалните хуманистични ценности, другият – като отразява завоите на случайността в съдбините на хората и обществата, обикновените мотиви на обикновените хора във време на исторически превратности, а и като разчита на знанието, което към днешна дата имаме за тях.

В заключение ще кажа, че и двамата писатели навярно са убедени, че не е имало как да се избегне случилото се. Историята, разказана през тези призми в двата романа, води към това предположение, но намерих и потвърждение за него – в едно интервю Ангел Игов казва тъкмо това: „Разбрах, че едва ли е можело по някакъв друг начин да се случат нещата в онзи исторически момент с тези дадености, в тази наша България. Макар да вървеше едно време през 90-те години един лаф колко била хубава България през 39-та година, истината е, че България и през 39-та, и през 44-та е била много силно бремна с тези неща, които са ѝ се случили в самия край на войната с развихрянето на този организиран, а на места и хаотичен терор.“⁷

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДОЙНОВ, П. Разораване на литературното поле (септември–декември 1944). – В: *9 септември 1944: Литература и политика*. Съст. П. Дойнов. София: Кралица Маб, Департамент „Нова българистика“ на НБУ, 2015, с. 13–89.

ИГОВ, А. За да има терор, трябва да има и „кротки“. [Интервю на Стефан Джамбазов]. – В: *Въпреки.com*: <https://въпреки.com/post/132884336971/ангел-игов-за-да-има-терор-трябва-да-има-и> [прегл. 12.02.2022].

ХРАНОВА, А. Историите. – В: А. ХРАНОВА. *Литературният човек и неговите български езици*. Пловдив: Университетско издателство, 1995. Цит. по: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=99&WorkID=2333&Level=3> [прегл. 12.02.2022].

REFERENCES

DOYNOV, P. Razoravane na literaturnoto pole (septemvri–dekemvri 1944). [Ploughing up of the literary field (September–December 1944).] In: P. DOYNOV (ed.). *9 septemvri 1944: Literatura i politika*. [September 9, 1944: Literature and Politics.] Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2015, pp. 13–89.

⁷ ИГОВ, А. За да има терор, трябва да има и „кротки“. [Интервю на Стефан Джамбазов]. – В: *Въпреки.com*: <https://въпреки.com/post/132884336971/ангел-игов-за-да-има-терор-трябва-да-има-и>.

HRANOVA, A. Istoriiite. [The Histories.] In: A. HRANOVA, *Literaturniyat chovek i negovite balgarski ezitsi*. [*The literary man and his Bulgarian languages*.] Plovdiv: University Publ., 1995: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AutID=99&WorkID=2333&Level=3> [seen 12.02.2022].

IGOV, A. Za da ima teror, tryabva da ima i "krotki". [In order to have terror, there must be also "meek." An interview by Stefan Dzhambazov.] In: *Vapreki.com*: <https://vapreki.com/post/132884336971/ангел-игов-за-да-има-терор-трябва-да-има-и> [seen 12.02.2022].

**THE MAN BETWEEN HISTORICAL VICISSITUDES
AND PERSONAL CHOICE
(ON TWO NOVELS ABOUT THE NINTH OF SEPTEMBER EVENTS
AND AFTER THAT)**

Abstract. The article addresses the period from the end of 1944 and the beginning of 1945 and focuses on the historical events' impact on the fate of people from different social strata, as this reflection is recreated in the novels *War* by Yana Yazova and *The Meek* by Angel Igov. The central characters' story in the two novels, who stand on both sides of the line that radically divided Bulgarian society after the Communists took power back on September 9, 1944, is traced. The psycho-emotional profiles of the characters and the narrative strategies, that are used to motivate their personal behavior, are analyzed. The characters' fate is the basis on which readers are left to assess the historical events. The article also emphasizes the narrative techniques, which consider the time distance of the writing in relation to the depicted events, so that the historical narrative is as close as possible to the truth.

Keywords: historical novel, September 9, 1944, narrative techniques, personal choice, historical truth

Penka Vatova, Assoc. Prof., PhD
Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52, Shipchenski Prohod Blvd., Bl. 17, 1113 Sofia, Bulgaria
mail: penka.vatova@gmail.com

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

„РАЛИ“ – КОНТЕКСТИ НА СЪЗДАВАНЕ

Резюме. Пряк предмет на статията е една от любимите юношеско-приключенски творби в българската литература – повестта „Рали“ от Стефан Дичев (1960). Вниманието най-напред е насочено към реставриране на различните, разноредови контексти на нейното възникване не като еднократен акт, а като траещ във времето процес: жанровите колебания и промените в различните издания, илюстрациите и художественото оформление, крайно загадъчните отношения с друга, създадена едновременно творба – „Диарбекирски заточеници“ от М. Марчевски. Необичайната история на възникване на „Рали“ е повод да се засегнат в по-широк контекст отношенията на литературата с други, съседни ѝ дискурсивни територии, „преводът“ на литературния текст на други дискурсивни езици: илюстрацията и художественото оформление, киното (екранизацията), но преди всичко комиксът, доколкото „Рали“ се ражда тъкмо като първият успешен опит в този междинен жанр.

Ключови думи: юношески историко-приключенски роман, илюстрация/оформление, комикс

Първата уговорка в пояснение на назова – и аргументация на самата тема – е, че създаването на повестта „Рали“ не е еднократен акт, а продължителен процес, който при това интерферира различни, успоредни плоскости. Това е уникална особеност на тази творба и тъкмо тя ще е предмет на заниманията ми тук: опит за реставриране на цялата разноредова, хоризонтална и вертикална мрежа от контексти около създаването на творбата, за да добие тя вида, в който я познаваме.

В какво се състои проблемът?

Накратко, „Рали“ излиза през 1960 г. (изд. „Медицина и физкултура“) и в продължение на около 20 години съществува като самостоятелна творба. Спечелва си завидна, при това неказионна популярност като едно от любимите юношеско-приключенски четива в българската литература (в една анкета сред малките читатели десетина години след създаването си творбата заема челно място, наред с „Под игото“¹),

¹ ЙОРДАНОВ, Ю. „Рали“ – тридесет години по-късно. – Послеслов към изданието от 1990 г., с. 363.

претърпява няколко издания – пет до юбилейната 1976-та² (след малко ще видим защо точно до 1976-та). А за две десетилетия след появата си – до 1980 – е преведена на 17 езика.³

А след това изведнъж губи своята автономност, променя заглавието си и се превръща в част от по-обемна творба, в която, директно казано, потъва и изчезва.

Това квазижанрово понятие – творба – е много удобно; но все пак – какъв е жанрът? – Тъкмо това е първият проблем.

1. ЖАНРОВИ КОЛЕБАНИЯ

Ако се вгледаме отблизо в самономинациите на творбата, картината изглежда така:

В първото издание от 1960 г. означението е „повест за юноши“. Тогава се появява и посвещението „На моето момче“, което ще се запази докрай. (В скоби казано, въпросното момче – идеалният адресат – е небезизвестният днес Ивайло Дичев, професор по културна антропология, който през 1960 г. е на 5 години.)

Същото жанрово определение се запазва и при второто издание година по-късно (отново „Медицина и физкултура“), означено като допълнено. Това издание е важно, защото именно тогава творбата добива окончателния си вид.

В последните самостоятелни издания на „Рали“ като повест – от 1969 (ДИ Варна) и юбилейното от 1976 г. („Отечество“, библиотека „Златно сърце“) – жанровото уточнение „за юноши“ е отпаднало.

Но междувременно назрява друг жанров преход – към роман. В изданието от 1976 г. сблъсъкът е съвсем директен: докато в издателското каре стои традиционното „повест“, то в уводна авторска бележка, озаглавена „Няколко предварителни думи за тая книга“, въпросната книга последователно е определяна като роман, и по-точно като юношески роман („Как написах юношеския роман „Рали“?“ гласи още първото изречение). Тук, в това последно самостоятелно издание, се появява и карта с маршрута на героите която съвсем скоро, с края на „Рали“ като самостоятелна творба, ще стане безпредметна.

Краят на „Рали“ като самостоятелна творба идва малко след това, през също така юбилейната 1978 година. В същото издателство „Отечество“ тогава излиза друга творба, която се самозаявява като нейно продължение: „Съдбоносната мисия“, с подзаглавие „Новите приключения на Рали“. – Определих повода като юбилеен, защото сю-

² 1960, 1961, 1964, 1969, 1976.

³ ЯНЧЕВ, Т. Виден представител на историческата проза. – *Родна реч*, XXIV, 1980, кн. 2, с. 49.

жетът на „новите приключения“ на Рали е свързан с Освободителната война, така както „старите“, автентичните приключения на невръстния герой са свързани с Априлското въстание от 1876 г.

Подзаглавието „Новите приключения на Рали“ е важно за легитимиране на продължението и това най-ясно личи от коричното оформление (дело на художника Венелин Вълканов, но със сигурност не без решаващото съучастие на самия автор). С най-едър шрифт върху корицата е изписано тъкмо името на героя, единствено то също така е в ярко червено, така че е превърнато във визуална доминанта, като решително засенчва същинското заглавие („Съдбоносната мисия“).

За отбелязване е, че жанровото самоозначение на въпросното продължение е „роман“.

Оттук нататък започва галиматията, включително и що се отнася до отношението „заглавие – жанр“ и номерацията на изданията.

Двете творби губят своята самостоятелност. Те ще се превърнат в две части, съставляващи общо романа „Рали“, докато самата повест „Рали“ – генеративното ядро на целия конгломерат – вече ще е Първа част и ще се нарича „Крепостта на страданията“. Втората част запазва назова на продължението.

Първото общо издание на „Рали“ – вече не като себе си и не като повест, а като роман – е от 1985 г. С него започва нова номерация на изданията.

Посвещението „На моето момче“ е запазено, но вече към целия роман.

В хоризонталния жанров контекст на епохата подобни жанрови преноминации и реструктурирания не са рядкост; напротив. В края на 1950-те години, доминирани от монументален, именно исторически епизъм, всички по-малки романови форми практически изглеждат като повести: свиването на мащабите и обемите, психологизацията и лиризацията на прозата, еманципирането на малоформатния (камерен, психологически) роман – всичко това тепърва предстои през 60-те.

От друга страна, по това време – част от тоталното съветско влияние – е валидно едно по-широко разбиране на славянското понятие „повест“ в свръхжанровия смисъл на повествование-изобщо („Повест за два града“, „Повест за истинския човек“, „Повест за Зоя и Шура“). Това е устойчива традиция, водеща родословието си дълбоко назад към „Повестъ временных лет“, класически средновековен паметник на руската литературно-историографска проза.

От трета страна – частично и в резултат на казаното дотук – подобни авторски жестове на окрупняване и жанрово преноминиране съвсем не са непознати в българската проза през този период (което не зна-

чи, че са добра практика). Достатъчно е да припомним класическия цикъл с разкази на Васил Попов „Корените“ (1967), който после, след дописване на втори цикъл – „Вечни времена“ (1973), се превръща в част от романа „Корените. Хроника на едно село“ (1975). Съществуват и жанрови метаморфози по най-простия способ – количествения: чрез разширяване на обема един и същи сюжет – „Своя земя“ у Ст. Ц. Даскалов – изминава пътя от разказа (1947) през повестта (1948) до романа (1952).

Но да се върна към „Рали“.

Без да навлизам в щателни текстологични операции, ще отбележа, че различията между първото издание от 1960 и второто от 1961 г., когато творбата добива окончателния си вид, са в три посоки:

1) Окрупняване на главите и озаглавяването им. В първото издание те са по-къси и само номерирани (с арабски цифри). Озаглавени са само трите части („По следите“, „Крепостта“ и „През пустинята“). – Във второто издание по няколко глави са обединени в една и в този уедрен вид тя – новообразуваната глава – е снабдена с наслов, като насловите са в първоличния изказ на самото повествование, често (но не винаги) събитийно разгърнати, по маниера на класически образци в жанра като „Островът на съкровищата“ или „Хъкълбери Фин“ (например: „Разпитвам и диря“, „Постъпвам като Левски“, „Сам влизам в капана на черното безмълвие“). Със заглавия в същия разгърнато повествователен стил се сдобиват също въведението и епilogът, които в първото издание са неозаглавени.

2) Налице са също така отделни, общо взето незначителни стилистични поправки в текста.

3) Но най-сериозната промяна във второто издание е едно обширно дописване на повестта в последната, трета част, когато след бягството си от Диарбекирската крепост героите прекосяват обширната малоазийска пустиня, преди да стигнат средиземноморския бряг при град Триполи и да се качат на гемия, с която, обикаляйки чак през Марсилия, ще се завърнат в България в навечерието на Освободителната война.

Именно това дописване оправдава в най-голяма степен паратекстовото означение „второ допълнено издание“. То обхваща около 60 страници (190–250), в него са въведени нови герои, които бегълците срещат по пътя си през пустинята, претърпяват нови приключения...

Това дописване усилва значително авантюрия характер на повестта.

2. ИЛЮСТРАЦИИ

Това, което би могло още да се добави, е свързано с илюстрациите. Въпросът с илюстрацията е принципно важен, когато се отнася

до детско-юношеско четиво, макар точно в случая той да не е от решаващо значение. – От решаващо значение обаче е в друг аспект, на който именно ще се спра по-нататък.

Художник на първото издание е Юли Минчев. Макар и пестеливо, изданието е илюстрирано. Освен цветната корица и рисунката на титула (плюс две малки „винетки“ в началото на въведението и послеслова, още неозаглавени в това първо издание), с черно-бели рисунки са снабдени заглавките на трите части, които в това първо издание – за разлика от второто и всички следващи – са композиционно-графично обособени на отделни страници. Още няколко илюстрации в реалистичния стил на епохата (общо пет: 1+3+1 в съответните части на творбата) са вмъкнати тук-там и в основния корпус.

От самия брой на илюстрациите, а и от обема на трите части (съотв. 51, 100 и 35 страници) става ясно, че централна, средишна в структурно-композиционен аспект е средната: първата, може да се каже, изпълнява функцията на увод към нея, на „влизане“ в същинския сюжет (или завръзка), а третата – на изход от него (развързката). Неслучайно като част от романа „Рали“ повестта „Рали“ ще бъде преозаглавена в „Крепостта на страданията“: пребиваването на героите в диарбекирската крепост е предмет тъкмо на втората част.

Но да се върна към илюстрациите и оформлението.

Второто преработено издание от 1961 (каноничното) е с променена визия. Макар да запазва малкия формат на първото, то е с твърда корица и с обложка. Тук наивната илюстративност е силно туширана за сметка на един по-модерен, експресивен стил, а шарената многоцветност е заменена с двуцвет: жълто-оранжево и кафяво върху черно-бяла основа. Художник е Иван Кьосев. Илюстрирана е само обложката, плюс стилизиран малък „портрет“ на главния герой на титула. Самият текст не е илюстриран; не са илюстрирани и заглавките на трите части (които вече не са обособени на отделни страници, а са изтъкнати само чрез по-едър шрифт).

Единственото самостоятелно издание на „Съдбоносната мисия“ (1978) е нагъсто илюстрирано. Като изключим коричното оформление на Венелин Вълканов (за което стана дума), това е направено от съпругата на писателя Лиляна Дичева, която вече е илюстрирала последните самостоятелни издания на „Рали“ (от 1969 и 1976). Оттук насетне тя ще се превърне в постоянен художник-илустратор на „Рали“ в новия романов формат (а и на други творби на съпруга си: „Крепости“, „Среща на силите“ и др.).

Това е повод да изтъкна пътем още един интимен парасюжет, вграден в „Рали“: освен че творбата е посветена на „момчето“ Ивайло (чиято момчешка физиономия разпознаваме впрочем и в специална

контратитулна портретна рисунка на главния герой, разположена на страницата срещу самото посвещение във важното последно издание от 1976 г.), в името на главната героиня – девойката Лиллях (която впоследствие ще се омъжи за спасения брат) – лесно съзираме, или по-скоро дочуваме тюркско-арабската версия на името Лиляна.

...Но това „влизане“ на съпругата художничка Лиляна Дичева в „сюжета Рали“ става на един по-късен етап. В акта на същинското му зачеване важна е ролята на Юли Минчев (и неговата съпруга); при това тази роля е специално значима: те буквално, в най-пряк смисъл, са с ранг на съавтори.

Тук ще прекъсна за малко сюжета, за да направя едно отклонение встрани, което ми се струва интересно.

3. ЕДИН ИНТЕРТЕКСТ: „ДИАРБЕКИРСКИ ЗАТОЧЕНИЦИ“

Самó по себе си такова съучастие на Юли Минчев не е изненадващо: той е сред водещите илюстратори на детско-юношески издания по това време (а и дълго след това, когато в съавторство със съпругата си Калина Тасева илюстрират множество издания, особено в едната от двете специализирани поредици – „Юношески романи“/„Четиво за юноши“ на изд. „Народна младеж“). Затова няма и нищо необичайно, че през същата 1960 година, когато излиза първото издание на „Рали“, илюстрирано от него, той илюстрира и една друга творба за юноши – „Диарбекирски заточеници“ от Марко Марчевски (изд. „Народна младеж“).

Казвам „творба“ неслучайно, макар че на титула жанровото самообозначение е съвсем категорично: „Роман в две части“.

Работата е там, че втора част така и не излиза никога (въпреки натрапващите се анонси: освен жанровото подзаглавие на титула и в карето на книгата, в края на текста стои „Край на първа част“). А в този си непълен, буквално половинчат вид творбата, също като „Рали“, е по-скоро повест.

Но не само това я сближава с „Рали“; не само общото съучастие на художника Юли Минчев.

Сюжетът на „Диарбекирски заточеници“ във вида, в който разполагаме с творбата – като първата част от „роман в две части“, – е съвсем близо до първата част (завръзката) на „Рали“.

Двете творби споделят обща сюжетна схема, която в тази си част се свежда до следното: по-големият брат на главния герой – момче на около 14 години – е арестуван от турската власт и тикнат в местните зандани; момчето се среща с него, носи му храна и т. н.; братът е изпратен на заточение в Мала Азия (важният топос Диарбекир); момчето, останало без други близки в България, тръгва по следите на брата със смътното намерение да го освободи.

(Налице са и отклонения, разбира се. Първото по-важно сред тях е от собствено сюжетен характер: изходният пункт в „Рали“ е потушаването на Априлското въстание; този в „Диарбекирски заточеници“ е разбиването на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа, а действието е локализирано в Русчук; както далеч по-плътен изобщо е целият исторически фон тук, за разлика от „Рали“. Второ, разказът в „Рали“ се води в първо лице от името на момчето, което му придава по-голяма експресивност; този в „Диарбекирски заточеници“ е от името на обичайния всезнаещ повествовател. А това, от трета страна, засилва обективната историчност и „се връзва“ с обстоятелството, че, за разлика от „Рали“, сред героите тук са фигури като Митхад паша и Баба Тонка, мярват се също Хаджи Димитър и Стефан Караджата... Трябва да се изтъкне, че повествованието на „Диарбекирски заточеници“ е много по-разгърнато и като вътрешен, и като външен обем, с много повече герои и събития, разгърнати на много повече страници.)

Общото *stricto sensu* свършва там, където свършва първата (налична) част на „Диарбекирски заточеници“. Но общият сюжет е ясно проектиран и по-нататък, във втората. Тя обаче остава ненаписана. – Защо?

Можем само да гадаем. – Точно това смятам да направя.

Лично аз не съм се натъквал на преки (мемоарно-документални) свидетелства, но подозирам, че тъкмо появата на „Рали“ отказва М. Марчевски от продължаване на романа – сюжетът е вече изчерпан.

От специално значение тук е едновременното публикуване на двете творби. Вглеждане в техните издателски карета (една полезна практика на тогавашното държавно книгоиздаване, изоставена по-късно) ни казва, че „Рали“ е подписана за печат на 20 юли 1960 г., което означава, че ще да е излязла през есента, ако за сравнителна мяра приемем „Диарбекирски заточеници“, в чието каре е означено, че книгата е подписана за печат на 26 юли (само шест дни след „Рали“), а излиза от печат на 15 октомври.

Тоест двете творби не само са изключително близки сюжетно, но буквално излизат едновременно. С тази разлика, че едната излиза в пълния си обем, а другата – само в първата си част. Което и прави втората излишна.

Казвайки това, искам да уточня, че съвсем не е необходимо да се подозира който и да е от двамата автори – например Марчевски – в плагиат; фабулната схема е толкова архетипна, че е напълно допустимо двамата да са стигнали независимо, по собствен път, до нея.

И все пак аз ще си позволя да поудължа този интертекст, да го разчепкам по-подробно. – Защото крушката си има опашчица. Или по-точно обратното – има си предисловие.

Предисловие в буквалния, етимологичния смисъл на думата, т. е. – преди словото, преди литературата.

И точно тук главна, съавторска е ролята на художника Юли Минчев, илюстратор на първото издание на „Рали“ от 1961 г.

4. ПРЕДИСЛОВИЕТО: КОМИКСЪТ

Работата е там, че преди да излезе в това първо издание като по-вест, „Рали“ се появява като „роман в картини“ в средношколския вестник „Септемврийче“ и художник на „картините“ е именно Юли Минчев, заедно със своята съпруга – художницата Калина Тасева (на самия комикс в началото означена като „К. Минчева“, а от един момент насетне – като „Калина Минчева“).

Комиксът излиза през първата половина на 1958 г. – от бр. 1 (801), 3 януари, до бр. 49 (849), 21 юни 1958.

Стана дума по-горе за уводния авторски предговор към последното самостоятелно издание на повестта от 1976 г., озаглавен „Няколко предварителни думи за тая книга“. В него самият писател подробно разказва тази собствено предлитературна предистория на „Рали“. В разговор с Леда Милева и Николай Зидаров, главен редактор на в. „Септемврийче“ по това време, възниква идеята да се създаде първият „наш“ комикс – или „картинен роман“ според тогавашната терминология; „наш“, това в случая означава по-скоро социалистически, отколкото български, т. е. комикс, който да е лишен от недостатъците на западните образци в жанра: „непрекъснати юмручни боеве, мъчения, убийства и т. н.“ (богатият български опит в жанра от преди 1944 г. е напълно игнориран). „Помня – продължава Ст. Дичев, – и тримата бяхме съгласни, че е желателно да се експериментира в тая насока. И ето как приех да напиша за в. „Септемврийче“ сценарий за такъв именно патриотичен, непретенциозен „картинен роман“ на юношеска тема из нашето героично минало. Сценарият бе изпълнен после като рисунки от известните художници Калина Тасева и Юли Минчев и в продължение на три месеца излизаше във вестника.“ За всеобщо удовлетворение експериментът се оказва успешен сред читателите. „Много по-късно – добавя Дичев, – когато в мен сюжетът беше улегнал, а и видях въздействието му върху читателя, аз превърнах готовия вече сценарий в белетристична творба...”

Самият писател споменава във въпросната бележка, а и сравнението показва, че сюжетният обхват на комиксовия протовариант е по-ограничен от този на повестта, особено в края – бягството през пустинята. (Именно него следва първото издание от 1960 г. преди разширението си във второто.)

Налице са и други промени при прехода от комикса към по-

вестта. Най-съществената се отнася до субекта на нарация: докато в повестта самият герой Рали води разказа в първо лице, в комикса той тече от името на неутрален „всезнаещ“ повествовател (както е у М. Марчевски).

И така, когато се разгръщат във вид на „разказ в картини“ по страниците на средношколския вестник, приключенията на Рали все още са далеч от идеята да станат литература. Тъкмо популярността, която добиват те сред малките читатели от комикса, кара Ст. Дичев да преразкаже сюжета във вид на „повест за юноши“.

До този момент той е автор само на монументалния двутомен роман „За свободата“ (1954–56), който му е донесъл завидна слава, и на една историческа повест за първата българска легия, недопринесла нищо към тази слава, която излиза през същата 1960 г., когато и „Рали“.

Е, да, впоследствие Дичев ще се насочи към детско-юношеската тематика, макар и частично – освен с „Рали“, и с творби като „Младостта на Раковски“ (1962), означена като „историческа повест за юноши“, и особено с „Неуловимият“ (1976) – „новели за юноши“ из живота на В. Левски (всъщност белетризирани версии на четири епизода от телевизионния сериал „Демонът на империята“, на който Дичев е сценарист). Тук може да се добави, че с тези новели Дичев се явява най-пряк продължител на Вазов в осмисляне образа на Левски в авантюрен маниер, както е в разказите „Най-чистият път“ и „Апостолът в преमेждие“. Частично към младите читатели са адресирани още два романа: „Крепости“ (1974) – за обсадата на Плевен през Руско-турската освободителна война, наподобяващ в сюжетно отношение „Съдбоносната мисия“ по това, че включва елементи от разузнавателен (шпионски) роман, също както „Ескадронът“ (1968) – с остродинамичен сюжет от същата война – следва екшън-модела на „специалния отряд“, който изпълнява бойна задача дълбоко във вражеска територия.

От друга страна, и в много от останалите, неюношески, романи на Ст. Дичев много силен е авантюрният компонент, остросюжетната динамика – дори в „Пътят към София“ (1962), може би най-добрият сред тях. Или в „Подземята на Сен-Жан д'Акр“ (1988) – последният завършен преди смъртта на писателя през 1996 г.⁴

Любопитно е, че юношеската тематика в творчеството на Дичев се явява обикновено в гранична позиция: телевизионният сериал при „Неуловимият“ или комиксът при „Рали“. Но Дичев е автор на още

⁴ През 1999 г. излиза последният недовършен роман на Дичев „Завоевателят на миражите“ – за Александър Македонски; всъщност това е единствената творба, която стои встрани в творчеството на писателя, доминирано изцяло от епохата на Българското възраждане.

два комикса в „Септемврийче“. През 1978 г. в продължение на 21 епизода е публикуван картинният роман „Раковски, образ невъзможен“, комикс-версия на повестта „Младостта на Раковски“, с художник Христо Кърджилов.⁵ А от началото на 1980 г. започва да излиза поредицата „Повторното начало“, означена като „юношески роман“ (отново в 21 епизода). Художник е Стоян Шиндаров, несъмнено най-добрият български автор в този жанр. За разлика от „Рали“, тук сценарият не прераства в белетристичен текст. За отбелязване е обаче, че това (заедно с „посмъртния“ роман-трилогия за Александър Македонски) е единственото изключение от националноосвободителната тема в творчеството на писателя – сюжетът на комикса е от историята на Първата българска държава: осушеният опит на Владимир Расате да възстанови езичеството след оттеглянето на Борис I от престола, неговото ослепяване от стария княз и замяната му със Симеон.

Така Стефан Дичев се явява родоначалник и активен сторонник на един специфичен, граничен жанр в българската литература за юноши, който още дълги години, до появата на специализираното списание „Дъга“ през втората половина на 80-те, ще си остане периферен – историческият комикс. Но затова пък след това, през 1990-те и особено след началото на новото столетие, ще претърпи небивал ренесанс, като част от общия подем на историческия роман в широкия социокултурен контекст на „новите национализми“, антиглобалистки по вдъхновението и патоса си; но това е друга тема (която не е нашата тук).⁶

5. „РАЛИ“ – „ДИАРБЕКИРСКИ ЗАТОЧЕНИЦИ“: ЕДНА ХИПОТЕЗА

Но в синхронния контекст на 1960 г. това са все още сюжети от бъдещето. Тогава самият Дичев едва прохода в юношеския жанр и „Рали“ е първият му опит.

Точно обратно, М. Марчевски (който е с две десетилетия по-възрастен) по това време е утвърден автор за юноши, при това с остър усет за приключенското. Нещо повече, той вече е създал класическите си творби в този поджанр, начело, разбира се, с „Остров Тамбукуту“ (1956–57); но също с партизанските повести „Сините скали“ (1948),

⁵ Дължа подсещането за този трети опит на Дичев в жанра на комикса на Александър Въчков, сам художник, доктор по изкуствознание и един от изследователите на българския комикс.

⁶ Оставайки в собствената си тема обаче, бих могъл да добавя, че някои от най-успешните явления в този междинен жар през периода споделят, случайно или не, тъкмо родоначалния опит на „Рали“ в начина си на възникване – от комикса към литературата. За един от тях – може би най-успешният – ще стане дума по-нататък.

„Партийна тайна“ (1949), „Героите на Белица“ (1950; роман), „Митко Палаузов“ (1951). Тук трябва да прибавим и по-малко известната повест с обичайния за епохата диверсантски сюжет „Тайнствените светлини“ (1958).

Макар и малко встрани с възрожденската си тематика, сред тях достойно стои и „Диарбекирски заточеници“ от 1960 г.

Впрочем уточнението на датата е ненужно: изданието от 1960 г. си остава единствено; нито е дописана обещаната втора част, нито първата някога ще излезе във второ издание.

С една дума – творбата е напълно отхвърлена от автора си. – Защо този радикален жест, след като тя съвсем не е лишена от собствени качества; дори напротив?

Обяснението трябва да се търси извън самата нея и според мен това е тъкмо предложеното по-горе, макар да нямаме никакви преки доказателства.

Но тук изниква един друг въпрос: защо изобщо е написана?

Ако двете творби излизат едновременно и можем да допуснем, че са и писани едновременно, т. е. че Марчевски е писал своята без да подозира, че по същото време своята пише и Дичев, то можем ли да допуснем, че Марчевски не е познавал комиковия протовариант, появил се година-две преди това? – Можем, разбира се; но още повече имаме основания да се съмняваме в това, след като знаем, че Марчевски е изявен автор за юноши, пък и с оглед на малкия писателски свят в тази сплотена епоха, в който едва ли съществуват много тайни.

А ако е познавал комикса от в. „Септемврийче“, то защо все пак е пристъпил изобщо към писане на романа си?

Ще предложи един възможен отговор. А именно – Марчевски просто не е възприел комикса на Дичев в литературна перспектива, като литература.

И тук, влезли в жанра на литературноисторическия детектив, или по-скоро на литературноисторическата реконструкция, ще си позволим да предположим дори обратната хипотеза. Не е изключено тъкмо този комикс – ако го е познавал – да му е дал идеята, да е породил сюжета, без да подозира, че самият Дичев ще пристъпи към неговото олитературяване. (Косвен аргумент за това е възрожденската тема с оглед на вече изтъкнатото, че Възраждането не е „епохата“ на Марчевски. – Точно обратно е у Дичев.)

Марчевски вероятно не е имал усещане за кражба, защото в писателското му съзнание комиксът е бил нещо същностно различно от литературата. Отделен жанрово-дискурсивен модус, различен от литературния.

(Mutatis mutandis, при спазването на всички пропорции – жа-

нрови и аксиологически, казусът е подобен на този със „Записки по българските въстания“, които дълго са били смятани не за литература *per se*, а само за „суров“ ресурс, от който всеки „истински“ писател е можел да черпи „материал“, без да чувства угризения за това; правила са го, както знаем, и Вазов, и Славейков.)

И така, хипотетично реконструираният сюжет би могъл да изглежда така: М. Марчевски, вече изявен и плодовит автор на юношеско-приключенски творби през 1958 г., вижда комикса във в. „Септемврийче“ и решава, че сюжетът е добра основа за занимателен роман. И пристъпва към създаването му, без да подозира, че едновременно с него със същото се е заел и самият автор.

А когато го разбира, напълно естествено е да се откаже от продължението.⁷

6. „РАЛИ“ – ИЗВЪНЛИТЕРАТУРНИ КОНТЕКСТИ

Тук може да възникне въпросът доколко си струват такива обстоятелствени вглеждания в творба от „маргиналният“ жанр на юношеско-приключенското четиво, която все пак не принадлежи към каноничния свод на националната литература, където обичайно са съсредоточени изследователските интереси. – Бих отговорил следното: дори да игнорираме професионалната наслада от литературноисторическия детектив, „Рали“ е един от съвсем не многото успешни опити за приключенски домогвания в българската юношеска литература, на които тя никак не е богата (за разлика от някои други славянски literatures, като полската и руската например). Без да мога да се позова на никакви конкретни статистически данни, разбира се, бих споделил убедеността си, че въпреки значимото място, което двутомният епос „За свободата“ заема в общата картина на литературата през 50-те години и уважението на литературната история към него, въпреки популярността, на която до преди няколко десетилетия се радваше телевизионният сериал „Пътят към София“ (също нелишен от авантюрни компоненти, впрочем), именно „Рали“ си остава сумарно най-„живата“, реално най-четената творба на този иначе доста плодовит писател – „Рали“ в първоначалния си вид на повест, не в разширения романов вариант след 1978/1985 г. (който формално, *in littera legis*, представлява и последната авторска воля).

Тук се натъкваме на друго обстоятелство, свързано с по-тесния или по-широк контекст около творбата, с други дискурсивни територии, съседни на литературата и интерфериращи по един или друг на-

⁷ Отново да изтъкна изцяло умозрителния, хипотетичен характер на тези построения.

чин с нея. – Вече неколкократно стана дума за отношенията на Стефан Дичев с киното (или по-точно с телевизионната екранизация), които са твърде активни. Макар телевизионният сериал по романа „Пътят към София“ (1978, реж. Микола Машченко) да бележи най-високия успех в опита на писателя, той съвсем не изчерпва тези отношения. На не по-малка, макар и не толкова безспорна популярност се радва и друг телевизионен сериал, за който също стана дума – „Демонът на империята“ (1971, реж. Вили Цанков); дълги години, съвсем доскоро, той си остана единственият опит на българското кино за доближаване до образа на Левски.⁸

Стефан Дичев има и други докосвания до киното.⁹ Но това, което ни интересува, е съдбата на „Рали“: най-успешната творба на писателя по някакви причини се разминава с него. Малкоизвестно е, че има своята екранизация. През 1978 г. (случайно или не, това, да припомним, е годината на преждевременната кончина на творбата, когато излиза продължението ѝ) започват снимките на двусериен игрален филм по нея – всяка от сериите със собствено заглавие: „Рали“ и „Рали в пустинята“. Стефан Дичев е съсценарист заедно с посвещенския субект на творбата Ивайло Дичев, режисьор отново (след „Демонът на империята“) е Вили Цанков, а оператор Красимир Костов. Опитът е по-скоро неуспешен; макар да присъства в анализите на българската кинематография, разминаването със зрителската аудитория е пълно, особено на фона на популярността на литературния първообраз.

Възстановявайки мрежата от контексти на повестта – извънлитературни и собствено литературни, констатираме провал на следхождащите я. На всякакви опити за излизане от собствените ѝ рамки, за тяхното продължаване и езиково разширяване, било в границите на самата литература (дописването на втора част) или преразказването ѝ на друг език (екранизацията). По-важни и по-успешни са генеалогичните контексти на творбата – предхождащите я, предлитературни култации. Не киноекранизацията, а комиксът.

Можем да кажем, че ако не единственият, това е първият, и то определено успешен акт в българската литература на колаборация с такъв определено низов, квазилитературен жанр на масовата култура, какъвто е комиксът, оставащ си такъв дори и при всички усилия за облагородяването му в патриотично-възпитателен дух, съсредоточаването му изцяло в

⁸ През 2015 г. се появява амбициозният „проект“ на Максим и Николай Генчеви „Дякон Левски“, минисериал в две част. В ролята на Левски е актьорът от плевенския театър Веселин Плачков. Официалната премиерна е в чест на годишнината от смъртта на Апостола – на 16 февруари 2015 г. Минисериалът, отбелязват медиите, е първият български филм с напълно частно финансиране.

⁹ „Отвѣд отчаянието“ (1978), „Среща на силите“ (1982).

историческата тематика. – Факт е, че нито „Раковски, образ невъзможен“ (в едната посока – от наличната литературна основа към комикса), нито „Повторното начало“ (в противоположната – от комикса към литературата, останала по някаква причина нереализирана) успяват да повторят успеха на „Рали“ в Стефан-Дичевите изкушения в комиковия жанр.

Успехът на „Рали“ тук е щастливо изключение, което задълго остава уникално в българската литература. Той ще бъде частично повторен едва десетилетия по-късно, в съвършено различна социокултурна ситуация – в началото на 1990-те години, от един друг исторически роман, възникнал първоначално като сценарий за комикс (и без идея за по-нататъшното си превръщане в литература). А именно „Добромир“ от Асен Кожухаров (1992), роман за епохата на Втората българска държава, който по подобен начин е романизирана, олитературена версия на едноименния комикс, публикуван в продължение на 17 епизода в култовото издание „Дъга“ през втората половина на 80-те (1985–1991) с художник Евгений Йорданов. Но в собствената си коренно променена ситуация романът – като собствено литературен факт – не успява, за разлика от „Рали“, да постигне популярността на комиковия си протовариант; той дължи завидната си популярност именно като комикс и именно сред почитателите на този жанр, не толкова сред читателите.

Опитът на двете творби обаче поражда интересни, пък и значими въпроси от интердисциплинарно естество за езиково-дискурсивните взаимодействия между двете изкуства – комиксът и литературата: сговарянето между тях, начините за успешен „превод“ от единия език на другия... Съществува ли – и доколко – някаква жанрова специфика на единия жанр (в който приоритетна е ролята на изображението, на „картинката“, не на словото, което е с вторична, спомагателна роля) – специфика, която да се пренася върху другия жанр? Или пък напротив – да се конфронтира с него до степен на несъвместимост.

Докато междудискурсивните отношения на литературата с киното са добре проучени, включително и в жанра на историческия роман, където това взаимодействие бележи редица безспорни върхове (от „Шибил“ до „Време разделно“, пък и „Възвишение“, въпреки сериозните ми лични резерви към качествата на филма), то интересът на литературознанието към комикса датира съвсем отскоро. Едва през последните години комиксът започна да се радва на такъв интерес, и в частност – взаимодействието му с литературата. В това число и споделянето му на общо жанрово поле с историческия роман, несъмнено един от двата жанра, наред с научнофантастичния (или фентъзи), където това взаимодействие е най-силно.

Точно тук специално важен е опитът на „Рали“ – опит, който с основание можем да определим като класически, първопроходчески за българската литература.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЙОРДАНОВ, Ю. „Рали“ – тридесет години по-късно. – В: С. ДИЧЕВ. *Рали*.
София: Отечество, 1990, с. 362–365.

ЯНЧЕВ, Т. Виден представител на историческата проза. – *Родна реч*,
XXIV, 1980, кн. 2, с. 48–50.

REFERENCES

YANCEV, T. Viden predstavitel na istoricheskata proza. [Prominent representative of historical prose.] In: *Rodna rech* [Sofia], 24/1980, iss. 2, pp. 48–50.

RALLY – CONTEXTS OF CREATION

Abstract. The long-story *Rally* by Stefan Dichev (1960), one of the favorite youth-adventure works in Bulgarian literature, is a direct subject of the article. First of all, attention is focused on the restoration of the different, diverse contexts of its creation, not as a one-time act, but as a process lasting over time: the genre fluctuations and the changes in the various editions, the illustrations and the artistic design as a book, the extremely mysterious relations with another, simultaneously created work – *Diyarbakir Exiles* by M. Marchevski.

The unusual creation of the *Rally* provides a reason for us to touch the relationship of literature with other, neighboring discursive territories, the “translation” of the literary text into other discursive languages, and all that in a broader context: illustration and art design, film adaptation, but above all comics, as far as *Rally* was born just as the first successful experience in this intermediate genre.

Keywords: youth historical-avanture novel, illustrations / layout of a book, comic books

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: plamen.antov@abv.bg

Светлана Стойчева, проф. д-р

Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

ЛИТЕРАТУРА – ИСТОРИЯ – ПАРАИСТОРИЯ (ТРИ СЦЕНАРИЯ)

Резюме. Статията разглежда три сценария на отношението между литература, история и параистория през призмата на три романа: единият е написан преди рухването на социализма, другите два – в постсоциалистическата култура. И трите се обръщат към една и съща историческа епоха – Българското средновековие, и поставят на фокус един и същ литературно-митичен герой – Боян Мага. Първият роман е пример за надграждането на историята чрез параисторическите проникновения на автора, разгърнати благодарение на автономната романова форма, и нещо повече – обръщането на гледните точки и поставянето на параисторическото посредством парапсихологията в режим на коригиране на историческото; вторият е пример за използването на сензационно историческото за сензационен сюжет, който, от една страна, трябва да дразни любопитството към „заклучената стая“ на българската история, и от друга, да удовлетворява вечния читателски глад към авантюрното и криминалното; третият показва използването на литературата като камуфлаж на параисторията и квазиисторията, рискувайки да подведе и заблуди читателя, който иска да чете историческия роман като „абсолютна истина“.

Текстът констатира засиленото конвергиране на история, параистория и литература в последните десетилетия и го свързва с вечния недостиг на история при надигане на всякакъв национализъм, подплатен с множество исторически и квазиисторически факти. Съвременният поглед към Българското средновековие се отличава с опита за радикално коригиране на националната памет. Цялата офанзива за ново „тестване“ на историческите факти, опитът за буквално „обръщане“ на исторически конвенции говори за перманентна национална неудовлетвореност и неудовлетворимост – тема, която тук не се подхваща.

Ключови думи: литература, исторически роман, история, параистория, Българско средновековие

Да започнем аксиоматично. Границата между литература и история е била ясно очертавана още от времето на Аристотеловото ѝ теоретизиране: правдоподобната измислица срещу невинаги правдоподобно случилото се. Ако има намеса от страна на литературата в

историографския дискурс, тя следва да бъде най-вече реторическа (случаят с романа „Под игото“, допринесъл за затвърждаването на възрожденското название на османското владичество в българската историография). Историографията обаче също може да се разглежда като литературен жанр, както я разглежда и Карло Гинзбург – жанр, който, „между другите си цели, служи и за това да записва и съхранява вестите за всички достопаветни събития“¹. Все пак ще се придържаме към етимологичната спецификация на думата история (гр. ἱστορία – „издирване, изследване“), което достатъчно я оразличава от литературата. Едната (историята) дистанцира и каузализира миналото, другата (литературата и конкретно историческият роман) го приближава и подобно на ритуала, за който разсъждава Гинзбург, не предполага задължителна рефлексия върху дистанцията. Напротив, бихме добавили, разглежда го като художествено настояще.

Нека продължим с още една аксиома: читателят чете и иска да чете историческата художествена литература като „самата“ история. Авторът сключва така да се каже въображаемо „споразумение“ с възприемателя за доверие в истинността на това, което му предлага, а получава в замяна пълната свобода да създава фикции. Нерядко интересът към дадено историческо четиво е продиктуван не толкова от естетическите му качества (въпреки че са важни за постигане на убедителност), а от любопитството към „билдто“, за което често историците разполагат само с отделни догадки. Този род любопитство, добре знаем, историците няма как да задоволят – нито фактите им достигат, нито символният език на фактите. Тъкмо този недостиг привлича историческия писател – трета аксиома.

Гладът по генеалогия е другата причина за „гледа“ по историческите повествования: желанието да си обясним сегашното чрез миналото – един запазен, бих казала, митологичен жест. Колкото по-назад във времето – толкова по-ясен става светът.

В литературния дискурс „битката“ между фикцията и историческия факт е предрешена, нещо повече: и фикцията може да бъде възприета като факт. За да се случи това обаче, първите крачки на историческия писател са на историка, който проучва, изследва историографските извори. Не са редки случаите, когато той може да надмине по осведомеността си върху конкретен исторически обект професионалните историци (да кажем Болеслав Прус, а ми се струва, че архивът и на нашия Иван Богданов говори за същото: подобни примери са изключително много), а може дори и той самият да е професионален историк (Вера Мутафчиева). След предварителното проучване (не само на историята,

¹ ГИНЗБУРГ, К. *Дървени очища. Девет размишления за дистанцията*. София: Критика и хуманизъм, 2016, с. 270.

но и на всичко около темата) идва литературното „вдаване“ в историята, или фикционалното ѝ овладяване.

Какво обаче се случва, когато в срещата на историята и литературата се намеси параисторията (в смисъла на недоказаната, неконвенционална, неакадемична история)? Накратко, наблюдаваме сближаване на границите им. „Сценариите“ са различни: срещата на историята и параисторията на свободния терен на литературата може да изглежда ползотворно; но може да изглежда и като кич – пошло, нелепо; може да изглежда като подвеждаща заблуда (особено ако читателят е ориентиран до известна степен в темата).

В близкото социалистическо минало идеологическата цензура ревностно пази границите между история и параистория. Канонът се възпроизвежда в учебниците по история: не го ли пише в учебника, значи е „параистория“. Така на параисторията се гледа не толкова като на „виновна до доказване на противното“, колкото като на своеволна фикция/измислица с претенции за историчност (както се гледа на историческите романтични идеи на Раковски). По онова време нейното осъществяване може да бъде мислимо или като исторически апокриф, или като исторически роман. След 1989 г. наблюдаваме все по-голямото сближаване на исторично и параисторично и съответно все по-трудното им разграничаване. „Учебникът“ се разроява в „учебници“. Все по-често се появява въпросът на кого да вярваме.

Пренаписването на казионната история след края на социализма (почти паралелно на ревизирането на литературния канон) подкопавва (дори разрушава) функциите ѝ на безусловен ориентир за т. нар. историческа истина, опорочен още от времето на идеологизацията и политизацията ѝ. Отвързването на историческите езици, образно казано, освобождава параисторическото въображение, нерядко окриляно от отдавна отхвърлени и забравени от историческата наука теории. Създават се зони на преливания между историческите и квазиисторическите проучвания – особено когато в редиците на параисториците се включват и автори, които, по думите на историка Александър Николов, „спадат по формален признак към академичната общност, но поради материални, идеологически и други интереси са склонни да участват в подобен род дискусии и изследвания, които атакуват както общоприетите до 1989 г. тези, така и опитите за деконструкция и демитоголизация, възникнали в постмодернистка среда“². Възходът на параисторията е подпомогнат и от все по-отварящото се, лесно достъпно и за автори, и за читатели интернет пространство. Във всевъзможните блогове, форуми, сайтове академичните статии имат най-малък

² НИКОЛОВ, А. Параисторията като феномен на прехода: „преоткриването“ на древните българи. – <https://www.academia.edu/4388505/paraistorija>.

шанс да се появят в сравнение с тези, които, без да цитират каквито и да било източници, огласяват, и то с апломб, „историческата истина“.

Трудно ще се намери по-добра „сцена“ за наблюдаване на тези процеси от Българското средновековие. Това е историческият период, в който, добре знаем, още от Възраждането насам се търсят ключовете на националната идентичност и националните основания за самочувствие и срам (след 1989 г. по-скоро само на самочувствие). Пренаписването на историята се превръща, образно казано, в написване на нови сериали à la „Индиана Джоунс“, лишени от какъвто и да е хипотетичен оттенък – особено що се отнася до първата „серија“, да я наречем „Genesis“, в която буквално се роят теории за произхода на българите и на българските азбуки. Там са най-ярките проявления на параисторическия дискурс и съответно най-острият сблъсък с историческия. Цитираната статия на Ал. Николов „Параисторията като феномен на прехода: „преоткриването“ на древните българи“ проследява диалектиката и динамиката на трисъставното уравнение траки – славяни – прабългари през призмата на параисторията. Припомняме си как Аспаруховата конница непрекъснато променя и количеството, и състава си: прабългарите се превръщат ту в културни герои, ту в конкистадори, славяните ту се претопяват, ту са претопени, траките също. Всички тези теории според историка се оказват добре забравени някогашни хипотези, непробили си път в официалната историография. Например излязлата отново на мода автохтонна теория на Ганчо Ценов, според която скити, траки, хуни, готи, славяни и българи са всъщност названия на един народ, който винаги е обитавал Балканския полуостров и Северното Причерноморие. Теорията му всъщност реабилитира и доразвива идеите на Раковски. В последните години се разравят въглените и на яфетическата теория на Н. Я. Мар за произхода на чувашите и българите от Месопотамия, а не от Алтай.

Има една специфична тема обаче, в която по условие историята не може да спечели състезанието с параисторията, и тя се нарича княз Боян Вениамин, или Боян Мага/Боян Магесника. Нейната нарастваща актуалност в днешно време има връзка с освободения дух от бутилката в епохата „Ню ейдж“, наричана още „Космически хуманизъм“, и с възхода на езотеричното знание около и след началото на новото хилядолетие. Тя най-добре подкрепя тезата за литературата като „инкубатор“ на параисторията, за което има и принципни основания: прозренията на литературата изпреварват доказателствата на историята. Литературните митове възкресяват отхвърлени исторически тези, придавайки им нова светлина и познавателна сила. Параисторията се „отплаща“ на литературата при създаване на литературния митосюжет. Как и защо се създава литературният мит за Боян Мага през Възраждането (от Юрий Венелин и Раковски) е дискутирана тема, както е дискутирана

но и как и защo достига кулминацията си в творчеството на езотерично настроените български модернисти (най-вече у Николай Райнов), мимикрира в метода на социалистическия реализъм (при Камен Зидаров), стихва заедно с усещането за погубващия се интелектуализъм в обществото ни в края на ХХ – началото на ХХI век и отново избуява в средите на масоните и Бялото братство, а в литературата – във формати, които бихме определили по-скоро като масови.

Една от най-интересните срещи на история, параистория и литература по времето на социализма откриваме в романа на Димитър Делян „Глиненият ангел“. Предговорът със заглавие „Нов прочит на историческите свидетелства за цар Петър I“, написан от историка Петър Коледаров, като начало предпоставя новата историографска гледна точка, която ревизира утвърденото отпреди 9 септември 1944 г. отношение към цар Петър като „слаб“ и „компромисен“ цар. Писателят очевидно споделя гледната точка на историка, но още от началото я надгражда и с една друга, негова собствена, която може да се приеме като параисторическа. Стремeжът му е да разкрие Истината, която вярва, нека подчертаем, че е една, и която не може да бъде разкрита единствено чрез средствата на историографията (да напомним, че освен историк, писател, изследовател на паранормалното името му е на първо място в листата на българските уфолози).

С цел да „каже“ повече Димитър Делян поставя историографския материал в „хипермисловното пространство на полевата връзка с Незримото“:

При това – не толкова науката история ме привлича, а живото ѝ възсъздаване и връзка, сякаш чрез нещо като телепатия – не през пространството, а през времето.³

Става дума за практикуване на съвършено друг подход към историята, който, наред с традиционното историческо проучване, си служи и с оръжието на „третото око“. Налага се сериозно да приемем параисторическата постановка на писателя, че той твори от „висшите информационни полета на България“, без да пренебрегва академичната историография:

Аз знам твърде много за древна България, затова понякога прочетеното – било то историческа белетристика или опит за научно описание – ме дразни, готов съм да викна: Не е така! Вие не разбирате! Виджал съм „кановете сювиги“, насядали в стаята ми, загледани в мен през времето. Знам, че цар Петър съвсем не е бил тъй безволев и слаб, както го рисуват днес (той е от Крумовия род!), че Боян Мага не е магьосник, а светла личност с необикновени възможности за връзка с От-

³ ДЕЛЯН, Д. *Второто пришествие*. София: Хемус, 1995, с. 71.

въдното, че свети Иван е достигнал прозренията на хималайски гуру, а поп Богомил... съвсем не е бил поп.

„Знам“ и „виждам“ тук, разбира се, насочват към парапсихологичното познание. Същата, да я наречем окултна, стратегия откриваме и в другия роман на Делян, „Второто пришествие“, който излиза след 1989 г. в условия на реактивиране и свободно манифестиране на теософския езотеризъм vs. научния атеизъм. По думите на автора този негов роман е замислен като „духовен мемоар на едно съзнание, попаднало в близост до повратната точка на онова световно завъртане, което Седящият на Елеонската планина сигурно е съзирал“⁴. Подробен анализ на романа тук няма да правя⁵, но ще подчертая многото препратки към светогледната база на „Ню ейдж“ и нейните прорицатели и проповедници (от Христовата проповед на Елеонския хълм, т. нар. Проповед на планината, до словата на Петър Дънов).

За да разгърне „времето разделно“ на българския X век, Делян прилага тройна разказваческа призма: паралелно „четене“ на писмените свидетелства на двама разказвачи на едно и също време. В своеобразното „двугласие“ участват гледните точки на исторически известния Презвитер Козма, апологета на официалната църква през X век и осъдител на богомилството, и на не толкова известния Стефан Българин, за когото обаче има исторически свидетелства (Васил Златарски споменава, че е взел участие в подготвянето на мирния договор между България и Византия и нещо повече: че е бил „най-близката до българския цар личност“⁶). Презвитер Козма „чете“ и коментира, но най-вече оспорва в обстояйни приписки намерения от него ръкопис на идейния му враг Стефан Българин, в книгата представен като потомствен колобър, пазител на тайните на българските маги, предшественик на поп Богомил, посветил Боян Венеамин (второто е предполагащото християнско име на сина на цар Симеон) в магическите тангрически тайни. В самия край на романа се появява и трети глас – на онзи, който на свой ред намира записките, нараснали по обем заедно с приписките на презвитера, и добавя свой „послеслов“. Знаменателно е решението на Делян именно чрез гласа на Боян Магесника да каже своята дума на арбитър и да даде ретроспективно тълкувателски ключ към романа си. Имитацията на композиционната плетка от „автентични“ гласове на епохата има комплексен ефект: запазва се историческата дистанция спрямо историческата епоха и се създава усещането, че читателят на книгата пие не от един, а от два, че и от три извора, които не са били

⁴ ДЕЛЯН, Д. *Глиненият ангел*. София: Военно изд., 1985, с. 2.

⁵ По-подробно вж.: СТОЙЧЕВА, С. *Боян Мага. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017, с. 349–385.

⁶ ЗЛАТАРСКИ, В. *История на българската държава през средните векове*. Т. 1, ч. 2. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 1994, с. 523.

достъпни дори на съвременниците на изобразяваните събития. Различието и сблъсъкът на двете гледни точки съответства, първо, на сблъсъка на християнството и езичеството, когато България се християнизира официално, и второ, на сблъсъка между каноничното и гностическото езотерично християнство. Тъкмо тези два сблъсъка виждаме отразени и в богомилската доктрина.

Защо наричам романа „Глиненият ангел“ „новобогомилски“? Богомилско е още метафоричното заглавие на романа, отпращащо към богомилския демиургичен мит в „Тайната книга на богомилите“. От самото начало авторът ни подготвя за една гностико-историческа версия на случилото се през X век, в която най-сериозни участници се оказват цар Петър, Стефан Българин и Боян Венеамин. Димитър Делян гледа на историческите си видения не само като разкриване на окултния смисъл на едно отминало историческо време – смисъл, понятен само за посветени умове, но и (погледнато в обратна перспектива) като на разкриване на собственото му послание към съвременниците. Внушението: богомилите не са изчезнали, движението е живо, пратениците са при нас. Делян е записал, за да се помни и предаде.

Ако в романа на Димитър Делян наистина може да наблюдаваме как литературното видение приема облика на параисторическо (литературата като „инкубатор“ на параисторията), то в книгата на Людмила Филипова „Война на буквите“ (2014) може да видим как историческият и параисторическият дискурс се развиват напълно в едно историческо фентъзи. С помощта на приключенско-авантюристичната матрица à la Дан Браун тук Боян Магесника (с името Баян) се преобразява не толкова в епичен, колкото в „бестселърен“ герой (според блърба на корицата авторката има зад гърба си цели осем бестселъра). Заслужава да се цитира поне част от предисловието на книгата:

...За някои от изложените тук твърдения почти няма документална информация. За други е твърде разнородна. За трети е обект на тежки спорове. За четвърти – живее в легендите. В това сказание за буквите има *по малко от всичко* [подч. мое, С. С.], но са направени и предположения, които, макар и логични, поставят под съмнение написаното в българската история. Целта на автора е да провокира читателя да чете отвъд внушенията, удобните твърдения и политиката.⁷

Ето как покрай разработването на традиционния любовен триъгълник (Боян Магесника, византийската принцеса Мария, възкачения на българския престол Петър, когото виждаме отново в клишето на слабоволевия цар) романистката си поставя „сериозни“ задачи, ре-

⁷ ФИЛИПОВА, Л. *Войната на буквите*. София: Егмонт, 2014, с. 5.

шени знаменателно: „по малко от всичко“. За да придаде документален характер на „всичкото“, тя активира по нетипичен за литературно фикционално произведение връзката между текст и паратекст. „Под линия“ са включени редица бележки на автора и на редактора: редакторските са рутинни (обяснения на непознати думи, превод на използваното старо летоброене), но авторските са доста повече – пояснения, етимологии, подробности, и всичко това, заето буквално „отвсякъде“ (било споменати исторически извори, било от в. „Сега“, от сайта „Откровения“ или... по предание, нали живеем в постмодернистичната епоха). Бележките под линия очевидно трябва да легитимират исторически повествованието, но по-скоро показват вкусовете и „читателския дневник“ на авторката: латински и гръцки извори за Българското средновековие, колосът Васил Златарски, последният „крясък“ на параисторическите „находки“, включително споменатият Ганчо Ценов, списъци със „славяно-български“ и „прабългарски“ имена и т. н. Техният микс се превръща по-скоро в псевдоверификатор на разказаната история. При все че авторката услужливо се старее „да не се обърка читателят“⁸, показвайки му също и фотографии, диаграми и други нагледни материали (като карта на разпространението на българската азбука), подходът ѝ е по-скоро спекулативен и би могъл да „улови“ най-вече масовия читател.

Заглавията на отделните глави извеждат две основни фигури, пряко обвързани с „войната“ на буквите – Баян и Песоглавеца, измислен син на Симеон, изваден от „въпросителните“ около Черноризец Храбър, уродлив брат на Баян (?). Обитаващ подземията (мястото на тайните), неговите живот и мисия са едно: „да пази букви“ и „да събира истории“. Той е натоварен със задачата да разкрие приетата от авторката истина за българската азбука (кирилицата) и за Баян. Въпреки всичките исторически „приписки“ авторовата интенция е насочена по-скоро към заплитането на интригата и търси отведен вкус у читателя. Историческият роман се превръща в посредствено авантюрно-криминално четиво.

През 2019 г. излиза нов „новобогомилски“ роман – „Боян Мага. Синът на Симеон“ (2019), жанрово обозначен като „исторически роман“. Авторката му, Павлина Павлова, има богат опит в писането най-вече на криминални романи. Това е вторият ѝ исторически роман след „Спартак, гладиаторът“ (2017), ако не се брои книгата ѝ „Петър Дънов – Спасителят. Съвременна Библия“ (2018), която според мен я е вдъхновила и довела до образа на Боян Мага.

Заглавието, „обещаващо“ историко-биографичен роман, съдържа интригуващата комбинация от „непознато“ и „познато“ (непознатото на широката публика лично име и прозвище и познатото име на

⁸ Бележките под линия на с. 56–57.

неговия отец – цар Симеон). Знае се, че доказаната историографска информация за Боян Мага се събира в едно изречение. В литературата за него съществуват не един и два опита за пресъздаване на биографията му, но опит за автобиография в романова форма не е правена. Авторката се отказва от посредничеството на каквито и да било измислени очевидци разказвачи и смело избира аз-формата – смело, тъй като подобно повествователно решение предполага разкриване на вътрешния живот на героя, а подобно нещо не се случва.

Литературоведски много по-малко може да се говори за този роман, отколкото от гледна точка на историята или културологията, с други думи, провокациите към историците и културолозите са много повече. Авторката е вземала с широка ръка от „всичко“ с усещането, че не е пропуснала нищо, и като че ли това е било по-важното за нея от ориентацията в историческата материя. Едва ли би се съгласила с рецептата на Литън Стрейчи за ползата от незнанието на историка.⁹ Например твърдението, че Тервел е „превзел“ византийската столица (с. 9), според което излиза, че българската мечта по Константинопол е била осъществена още през VIII век; или преекспонирането на българската следа чак до египетската цивилизация, „създадена от нашите предци“ (с. 25); или за легендата за основаването на Рим, взета от „нашия фолклор“ (с. 26), и какво ли още не, извадено от графата „кражба на история“, както се изразява авторката (с. 58–59). В романа се откриват куп „стилистични“ неточности, които ще научат широкия читател, че Симеон получава титлата „цезар“ (с. 77), а не „кесар“; че „Калила и Димна“, арабският превод на Панчатантра, е погрешен превод на „Стафанит и Ихнилат“ (с. 93), а не обратно; че „апокрифно“ е антоним на „автентично“ (с. 200), които впрочем са допустими за неисторик и нелитературовед, но в „исторически роман“ изглеждат като редакторски пропуски. В същото време ще се натъкнем на цели пасажки от преразказана историографска литература, подсилена от параисторическа езотерика (окултно-теософска и масонска).

Павлина Павлова няма претенциите на медиум, надграждащ историческите факти (видяхме ги у Димитър Делян) – авторските си потенции тя мобилизира най-вече в изграждането на един панорамен исторически „гоблен“ от 600 страници, пропъстрен с днешните параисторически предания: тук на първо място ще отличим книгата на Дамян Попхристов (обозначен в издателското каре като консултант на Павлова) „За богомилите „от уста на ухо“ (2018) и собствените му източници (преди всичко Николай Райнов и някои, получени „на ухо“), както и дъ-

⁹ Мисълта е следната: „...незнанието е първият необходим реквизит на историка, незнание, което опростява и изяснява кои факти да бъдат подбрани и кои да бъдат пропуснати“. – Цит. по: ПЕТРОВ, П. *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021, с. 567.

новистката книжнина с нейния силен месианистичен заряд, превърнат от Павлина Павлова в патос на книгата. Заявлението „Един живот не стига, за да обгърнем и една страничка от величавата ни история“ (с. 412) звучи някак скромно за амбициозния проект на авторката.

Натрупаната литература за Боян Мага го поставя в самия възел на X век, може би „най-кармичното“ време в българската история: официалното приемане на християнството, налагането на славянското писмо, появата и разпространението на богомилството, края на Първото българско царство. „Възелът“ съдържа толкова неизвестни, колкото и самият негов образ. Така го мисли и Павлина Павлова („В историята е втъкана нишката на кармата“, с. 332), залавяйки се и тя да направи своя опит в развързването му. Но и това не е достатъчно за нея: романът дава поле на още дискуссионни теми около Българското ранно средновековие, като се започне с „дунавското“ начало и все по-интересното му предначало, което в романа съвсем не се разглежда като „азиатско“.

Нека отново напомним, че всички тези провокационни теории дефилират от първо лице, разказани от името на Боян Мага. Доколкото той не придобива своя собствена художествена автономност и психологическа плътност, то основната му роля остава да „съобщава“ в аз-форма осведомеността на Павлина Павлова по въпросите на Българското средновековие. Колкото и каквито и да са темите, историческата истина се дестилира през неговия глас – истински паметоносител на българите, „говоряща хроника“ от най-висока инстанция. Има и обяснение: по пътя на самоусъвършенстването си той сам е повишил капацитета на работата на мозъка си на 15%, което ще го „приближава до Божественото“ (с. 22) – един от митовете, споделяни от авторката, че човек използва само 10% от мозъка си (митът тръгва от психологията на Уилям Джеймс в началото на XX век, но тук е представен като теория на Великия Посветен Вотан). Веднъж приет като лице на истината, Мага изяснява всички неизяснени въпроси както около особата си, така и около века си, прокарвайки всевъзможни пунктири напред и назад във времето.

Не знам защо ми се е врязала в паметта една сцена от романа, която функционално се повтаря няколко пъти: тя илюстрира византийския похват за шпиониране, използван успешно от царица Ирена (Павлина Павлова я вижда като коварна и похотлива, за разлика от Людмила Филипова). Става дума за пробитите дупки в стената точно там, където трябва да бъдат очите в картината, окачена в стаята на княз Венеамин. Няколко пъти там се появяват зениците на царицата шпионка. По същия начин усещам бдителните очи на авторката, гледаща, образно казано, през очите на статичния портрет на княза. Може да се каже, че през процепите гледат и очите на „днешните“ богомили, както се зоват последователите на дъновисткото Бяло братство (така е наречено в романа и богомилското движение).

По презумпция „пактът“ за истинност с читателя и тук е сключен, но дали авторката е сключила подобен „пакт“ с историята? Книгата има мощна информативна тежест, но е премесена с псевдоинформативни добавки, нямащи нищо общо с художествена фикция. След като отпада дискуссионният характер на иначе щедро споделеното историческо знание, самото то зазвучава проповедно сугестиращо. Стремешът към кодифициране на историческата истина винаги съдържа потенциал за манипулиране: недоказани факти биха могли да се възприемат като последната и „най-вярна“ историческа истина (напр. за българския автохтонен произход, за славяните-траки и пр.) – да не забравяме, че историческият роман все още се чете от по-широката аудитория от откровено любопитство към непознати моменти в историята. Сугестиращото звучене е право и територия на литературата. Авторът на воля може да внушава първенството и мисията ни като народ и в частност на Бялото братство на богомилите, както го прави Павлина Павлова.

В този роман координацията между фикция и факт не се случва. На авторката ѝ е по-важно да „съобщи“ историята, отколкото да я сюжеттира. Не го е поискала – допускам, че в другите си книги тя показва повече поетическо вживяване и вкус към съспенса. Тук те почти се изгубват в широкото културно-историческо поле, което собствено изтъквава. Пример е напрегнатата сцена на битката на двата елена със заплитането на рогата им и намесата на княз Боян. Но подобно сюжетирание и оживяване е рядко, тъй като през ръцете и главата на героя, образно казано, трябва да премине не само направата на сурвачките с допълнителен образвателен разказ за произхода им, но и хорото, шевицата, изобщо цялата култура на неговото време (както си я представя, разбира се, авторката).

Оттук и „отдаването“ на романа за терен на историята, параисторията и окултната културология. Четенето му се превръща в разходка из новите исторически предания и тълкувания, мислени като откриване на тайна („от уста на ухо“), която трябва да предизвика интереса на читателя. Да добавим и своеобразните „екскурзии“ из средновековни култови места, из „географията“ на богомилите в страната и в чужбина. Както е спестен дискуссионният характер на хипотезите, вплетени в романа, така се оказва съкратена и вътрешната дискуссионност на самия персонаж, който има защо да се раздвойва. Излиза, че ако не се намеси психологията и философията, т.е. ако не се превърне историческият роман в психологически (както е при Димитър Димов) или философски (както е при Емилиян Станев), той бива оставен в сферата на масовата популяризация на история и параистория от заелия позицията на „всезнаещ“ разказвач.

Подобни мисли са вълнували и Георги Цанев през миналия век в статията му „Романисти и романи“. Констатирайки романовия „щурм“ (метафората е негова) през 30-те години и в частност на историче-

ския роман, той се опитва да го осмисли, като най-интересна изглежда ретроспекцията към възрожденската литература и пошлата актуализация на Вазовия модел. На полето на историческата белетристика между двете световни войни вазовистите се оказват твърде много, но недостатъчно талантливи. Критикувайки художествените качества на излезлите романи (той включва и библиотеката „Исторически романи“), Цанев решава да „припомни“ критерия, колкото и да е ясен: „Всеки истински роман, както и да го наричаме, е преди всичко, решение на психологическа задача...“¹⁰ Същата мяра критикът налага и към историческите романи, като добавя още една важна „съставка“: „За създаване на исторически роман не е необходим само белетристичен талант, нито са достатъчни исторически познания. [...] тук е нужна още специфична историческа интуиция – оная неизследвана сила, която не само ще извика образи от миналото, но ще проникне в тяхната духовна същност, като намери органическата връзка между хора и среда.“¹¹ Очевидно е, че Цанев нямаше да бъде удовлетворен и от романа на Павлина Павлова тъкмо по линия на психологическото уплътнение на образа. Аз-формата не е достатъчна да стопи дистанцията на времето и да ни приближи до героя ѝ.

В библиографските бележки към „Мемоарите на Адриан“ на Маргьорит Юрсенар откриваме още по-сериозно основание за критика на подхода на Павлова:

Една романизирана биография на историческа личност [...] в първо лице и излязла от устата на човека, който трябваше да бъде обрисуван [дотук досущ съвпада с разказваческото решение на Павлова – б. м., С. С.], се доближава до романа по някои свои черти, а по други – до поезията и следователно би могла да не бъде подкрепена от исторически факти; въпреки това човешката стойност на творбата се обогатява особено много благодарение на верността към фактите.¹²

След изказаната мисъл Юрсенар, следвайки примера на Расин, дава пълен списък на авторите, на които се е позовала при написването на романа си, на това доколко и как ги е ползвала и какво и защо е привнесла от себе си (разбира се, извън изграждането на сюжетната структура). Тя е висок пример за писател, изключително прецизно познаващ историческия контекст на темата си и съзнавам, че сравнението превръща коментирания роман в антиобразец.

Засиленото конвергиране на история, параистория и литература в последните десетилетия има връзка с вечния недостиг на история

¹⁰ ЦАНЕВ, Г. Романи и романисти. – В: Г. ЦАНЕВ. *Писатели и творчество: Литературни изследвания*. София: Т. Ф. Чипев, 1932, с. 175–176.

¹¹ Пак там, с. 211.

¹² ЮРСЕНАР, М. *Избрано*. София: Парадокс, 1998, с. 273.

при надигане на национализма, който също може да бъде разглеждан като заблуда¹³, подплатена с множество исторически и параисторически факти. Този рефлекс е наблюдаван още у Паисий. Съвременният поглед към Българското средновековие се отличава с опита за радикално коригиране на базисни истини. Тези нови „тествания“ на приети от историческата наука исторически факти, опитът да бъдат буквално „обърнати“, възкресяването на добре забравени хипотези – всичко това всъщност говори за национална неудовлетвореност и криза на национализма.

Ако сменим социологическата с литературна гледна точка, може да не поставяме толкова строга граница между времената. Възходът на неакадемичната история след 1989 г. може да се опира на познатия от масовата култура на социализма традиционен литературен вкус с очаквания към историческия роман да изобразява наративи или фигури „такива, каквито вероятно са били“ и „така, както вероятно са се случили“. Знаем обаче колко големи исторически романи се появяват в българската литература през периода 50-те–90-те години на миналия век, удовлетворяващи и масовия, и елитарния вкус. Последните два „сценария“, които разгледахме, си приличат в търсенето по-скоро на историческото сензационно и остават там.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ГИНЗБУРГ, К. *Дървени очища. Девет размишления за дистанцията*. София: Критика и хуманизъм, 2016. Прев. В. Калинов, Т. Петков.

ЗЛАТАРСКИ, В. *История на българската държава през средните векове*. Т.1, ч. 2. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1994.

НИКОЛОВ, А. Параисторията като феномен на прехода: „преоткриването“ на древните българи. – <https://www.academia.edu/4388505/paraistorija> [прегл. 25.03.2022].

ПЕТРОВ, П. *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

СТОЙЧЕВА, С. *Боян Мага. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017.

ЦАНЕВ, Г. Романи и романисти. – В: Г. ЦАНЕВ. *Писатели и творчество: Литературни изследвания*. София: Т. Ф. Чипев, 1932.

ЮРСЕНАР, М. *Избрано*. София: Парадокс, 1998.

REFERENCES

GINZBURG, C. & V. KALINOV, T. PETKOV (trans.). *Darveni ochishta. Devet razmishleniya za distantsiyata*. [Wooden Eyes.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2016.

NIKOLOV, A. Paraistoriyata kato fenomen na prehoda: „preotkrivaneto“ na

¹³ ГИНЗБУРГ, К. Цит, съч., с. 99.

drevnite balgari. [Parahistory as a phenomenon of transition: the “rediscovery” of the ancient Bulgarians.] – <https://www.academia.edu/4388505/paraistorija> [seen 25.03.2022].

PETROV, P. *Izkustvo i vlast v Balgariya prez 70-te godini na XX vek.* [Art and power in Bulgaria in the 1970s.] Sofia: St. Kliment Ohridski Univ. Press, 2021.

STOICHEVA, S. *Boyan Maga. Izsledvane na literaturniya mit.* [Boyan the Magician. A study of the literary myth.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2017.

TSANEV, G. Romani i romanisti. [Novels and novelists.] In: G. TSANEV. *Pisатели i tvorchestvo: Literaturni izsledvaniya.* [Writers and Creativity: Literary Studies.] Sofia: T. F. Chipev [publ.], 1932.

ZLATARSKI, V. *Istoriya na balgarskata darzhava prez srednite vekove.* [History of the Bulgarian state in the Middle Ages.] Vol.1, part 2. Sofia: Prof. M. Drinov Academic Press, 1994.

LITERATURE – HISTORY – PARAHISTORY (THREE SCENARIOS)

Abstract. The article examines three scenarios of the relationship between literature, history and parahistory through the prism of three novels: one was written before the collapse of socialism; the other two – in post-socialist culture. All three turn to the same historical epoch – the Bulgarian Middle Ages and focus on the same literary and mythical hero – Boyan the Magician. The first is an example of upgrading history through the author’s parahistorical insights, developed, thanks to the autonomous novel form, and moreover, the reversal of points of view and the presenting of the parahistorical through parapsychological events in an effort to rewrite history. The second is an example of the use of the sensational historical for a sensational plot. The third is about the use of literature as a camouflage of parahistory and the risk of misleading the reader who wants to accept the historical novel as the absolute truth. The text notes the increased convergence of history, parahistory and literature in recent decades and connects it with the eternal deficit of history in the rise of any nationalism, backed by many historical and quasi-historical facts. The modern view of the Bulgarian Middle Ages is characterized by the attempt to radically correct the national memory. The whole offensive for a new “testing” of historical facts, the attempt to literally “reverse” historical conventions, it all speaks of permanent national dissatisfaction – a topic to be addressed later
Keywords: literature, historical novel, history, parahistory, Bulgarian Middle Ages

Svetlana Stoicheva, Prof., PhD

National Academy of Theatre and Film Arts “Kr. Sarafov“

Georgi S. Rakovski Str., 1000 Sofia, Bulgaria

E-mail: svetlana.stoicheva@gmail.com

Мариета Иванова-Гиргинова, доц. д-р

Институт за литература –Българска академия на науките

Елизария Рускова, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ИСТОРИЧЕСКИ ПРОТОТИПИ, АРХЕТИПИ И МИСТИКА В БЪЛГАРСКАТА МОДЕРНА ДРАМА ОТ ПЪРВИТЕ ТРИ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА ХХ ВЕК

Резюме. Статията изследва функционирането на понятия като исторически прототип, архетип и мистика в драматургичните текстове на Антон Страшимиров („Свети Иван Рилски“, 1911), Константин Мутафов („Омуртаг хан“, 1924), Людмил Стоянов („Томирис“, 1921), Николай Райнов („Имало едно време...“, 1923) и Боян Дановски („Йоан Владимир“, 1924). Пиесите интерпретират в съвсем произволен план исторически личности, факти и събития от средновековна България. Новият тип протагонист в тях е сложно моделиран между исторически унаследеното като памет и факти, като културен архетип и като самоопределящ се модерен субект. В статията се търсят отговорите на няколко основни въпроса: как българският драматург обработва историческите факти, защо подменя документираното, реално-историческото с мистично-легендарното, приказното, фантазното и дори сюрреалното; кое задвижва художествената рефлексия и провокира мистифицирането на историческия наратив, създаването на широка мрежа от културни асоциации и отключването на архетипни и митологични модели. Отговорът на тези въпроси показва, че историческата тематика дава необходимия тласък за модернизиране на българската пиеса през първите три десетилетия на ХХ в. чрез използване на принципа на естетическия синкретизъм.

Ключови думи: българска модерна драма, исторически прототип, културен архетип, модерен субект, жертвоприношение, мистика, история, мистификация, сюрреално, естетически синкретизъм.

Родината е митологична същност, отечеството – политическа. Родината е поема, отечеството – епос. Родината е женствено начало; тя е първомайчинският Свети Дух на битието. Отецеството е мъжествено и войнствено начало. Родината се корени във философията на копнежа, отечеството във философията на подвига. Родината възпяваме, за отечеството се борим. Родината е завет, родината е последно изкупително лоно.¹

¹ ЯНЕВ, Я. Философия на Родината. – В : *Защо сме такива? В търсене на*

Българската модерна драма от първите три десетилетия на ХХ век е създавана по време на три войни: Балканска, Междусъюзническа и Европейска, чиито завършек води до крах на иредентистката идея (една нация – една територия), която Ньойският договор безкомпромисно и завинаги разрушава. Травмите от войните и безуспешното решаване на националния въпрос, разкъсването на националното тяло и оставането на редица български земи извън пределите на държавата, идеологическото противопоставяне на отделни общности в нея водят до създаване на драматургични творби, които през призмата на историческата тематика рефлектират възникналата сложна историческа и социокултурна действителност. Кой сме, къде сме, откъде идваме и накъде отиваме, каква е историческата ни съдба се превръщат в основополагащи въпроси и за националната ни драматургия в разглеждания период.

Целта на нашето наблюдение е да се изследва функционирането на понятия като исторически прототип, архетип и мистика в драматургичните текстове „Свети Иван Рилски“ (историческа трагедия в 5 действия) от 1911 г. на Антон Страшимиров, „Омуртаг хан“ (трагедия в 4 действия и 1 картина) на Константин Мутафов, написана през 1917, но излязла през 1924 г., „Томирис“ (трагическа поема) от 1921 г. на Людмил Стоянов, „Имало едно време...“ (сказание в три действия с пролог) от 1923 г. на Николай Райнов и „Йоан Владимир“ (драматическо видение в стихове) от 1924 г. на Боян Дановски. Посочените пиеси интерпретират в съвсем произволен план исторически личности, факти и събития от средновековна България. Първото българско царство е обект на художествена реконструкция именно в периода на войните и след Първата световна война, защото историографските материали са оскъдни и авторите се чувстват освободени от строгата историческа рамка. Първите три столетия след създаването на Аспарухова България са особено трудни за конструиране на единен етнос (вливането на прабългарските и славянските племена в една общност), религия (преход от езичество към християнство) и държавност и привличат българските писатели със своята сложна проблематика. Кръстопътна и като геополитика, и като духовно състояние, средновековна България – първата независима държава на Балканите – изпробва различни формули за политическо и духовно оцеляване и съхраняване, които родната историография от началото на ХХ век подлага на различни интерпретации. В дебата за осмисляне на историческите ни корени, духовност и национална идентичност се включва и модерната българска драма. Тълкуването на историческото минало в условията на настъпилата модерност налага промени в разбирането на жанра историческа

българската културна идентичност. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. София: Просвета, 1994, с. 348.

драма и в интерпретиране на тясно исторически събития и факти. Историята се превръща в отправна точка за художествена рефлексия и философско осмисляне на съвременността чрез по-модерните техники на конструиране на драматургичния конфликт, персонажна система и драматически ситуации. Преодоляват се романтико-сентименталната и героико-патриотичната линия в жанра (историческите драми на Добри Войников и Иван Вазов) и се отваря поле за модернистични експерименти в територията на историческата пиеса у нас. Настъпват промени в осмисляне на историческото като тематичен белег на драмата. Става спорно доколко създаваните пиеси на историческа тематика принадлежат към типа историческа драма или надскачат типологията в жанра и очертават ново поле на експерименти, свързани с функционирането на символистични и постсимволистични техники, със зараждащи се ранни авангардни прийоми в драматургията от разглеждания период. Интуициите за модерното сякаш по-лесно пробиват в драматическата обработка на исторически сюжети и персонажи чрез нов тип конструиране на конфликта – не като обективна, а като силно субективизирана величина. Новият протагонист в историческите пиеси е сложно моделиран между исторически унаследеното като памет и факти, като културен архетип, от една страна, и от друга, е представен като самоопределящ се модерен субект. Историята се превръща в благодатен материал за конструиране на нов, по-сложен тип персонаж, далеч от монолитните образци на създадените досега исторически герои. Водеща черта се явява подчертаната субективност на драматургичния Аз и напрегнатият вътрешен живот – противоречията и психологическите колизии, желанието на проблематизирания и фрустриран герой да се самоопредели, да постигне нова идентичност. Този процес е свързан с модернизиране на драматургичната техника Така историческата тематика дава необходимия тласък за трансформиране и модернизиране на българската драматургия с оглед на функционирането на символистки, постсимволистки и предавангардни техники в драматургическите текстове от първите две десетилетия на ХХ в. Ще разгледаме няколко въпроса: как българският драматург обработва историческите факти, защо подменя документираното, реално-историческото с мистично-легендарното, приказното, фантазното и дори сюрреалното. Кое задвижва художествената рефлексия и провокира мистифицирането на историческия наратив?

Образът на владетеля между историята и фикцията

Кризата в националната идентичност, проблемът за властта, напреженията в социалното пространство, въпросите за мира и войната и най-вече промените в осмислянето на понятия като Родина и

Отечество след Първата световна война отключват интереса към историята и националните архетипи. Неслучайно историческите романи, драми, народопсихологически изследвания и философско-исторически студии² бележат разцвет и предлагат нови инструменти за философското конципиране на историята и за решаване на наболели въпроси в духовното и политическото битие на нацията и държавата. Предимствата на драмата, за разлика от епиката, са в свойството ѝ да огласи публично новите подстъпи към българската история. Знак за това са множеството български пиеси на историческа тема, които се създават в тези години и търсят път към сцената на Народния театър. Идеята е да се открие функцията на изконни архетипи, заложили в националната памет, които се активират и вдвояват с исторически имена и емблеми на българското в посочените по-горе драматургични текстове. Те не са исторически пиеси в тесния смисъл на думата, защото позоваването на исторически събития, фигури и реалии най-често е търсен ефект с цел отключване на асоциациите в исторически план и активиране на колективната памет и колективното несъзнавано. И така, през историческото съвременният творец осмисля настоящето, а драматургията чрез своята публичност и комуникативност става особено актуална. Неслучайно почти всички известни български писатели пробват перото си в жанра на историческата пиеса.³ Историческата проблематика се превръща в притегателна зона, в територия за самопознаване и рефлектиране на минало и настояще. Различни са и прилаганите художествени подходи към темата. Най-често историческото е обект на мистификация и мистично конструиране. В действието на драмата става раздвоение на историческата фигура, а превръщането ѝ в драматически персонаж запазва връзката ѝ с историческия прототип, но я конструира като нов фикционален, сложен и мистичен образ. Така се създава едно видимо противоречие в образите на историческите персонажи. Например изведените още в заглавията на пиесите исторически фигури на Омуртаг хан (К. Мутафов), св. Иван Рилски (А. Страшимиров), княз Йоан Владимир (Б. Дановски) асоциират с реални личности от историята, но в драматическия наратив се отделят от историческия прототип и се превръщат в нови фикционални герои.

² Най-обобщаващи като философски и културни размишления са статиите и студиите на Найден Шейтанов от цикъла „Българска магия“: „Змеят“, „Село“, „Човекът“, „Войнът“ (1923–1926) и „Хилядогодишнината на Боян Магесника“ (1923); на Петър Мутафчиев „Към философията на българската история“ (1929); на Янко Янев „Духът на нацията“ (1933) и „Философия на Родината“ (1934).

³ Вж. изследванията на Цветан Минков „История на българската драма“ (1936) и на Ромео Попилиев „Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката“ (2008).

Сюжетите и конфликтите в споменатите по-горе драми се конструират в разрез с историческата истина. Хан Омуртаг в едноименната пиеса на К. Мутафов осъжда на смърт своя първороден син Енработа⁴, който отказва да участва в битката срещу франките поради християнските си убеждения. Според историческите хроники и житието на светеца убийството на Енработа (Енравота)⁵ е извършено от брат му Маламир десетилетия по-късно, след смъртта на Омуртаг, по религиозни причини – за да се спре разпространението на християнството сред българското племе. Омуртаг, за когото историческите факти се раздвояват в твърдението дали е бил християнин или не, в пиесата действа като езически владетел, говори и се държи като модерен субект, толерантен към градивното чуждо мнение – „почитам всяка чужда творческата мисъл у човека, като не забравям да ценя своето“⁶ – и едновременно с това постъпва като авторитарен вожд, вярва само в силата на оръжието и на военната дисциплина. Ключов елемент в пиесата е представяне на драмата на бащата, решена в ключа на трагичното, като поставяне на общото благо над личното. Военната етика изисква първородният син, бъдещ владетел, да следва модела на бащата и да бъде рамо до рамо с него във военните походи и битки, а наказанието за неспазването на този модел е убийството на сина, което превръща бащата в дълбоко трагична фигура. Константин Мутафов разгражда историческия факт, за да построи нов тип конфликт – конфликт вътре в Аза между бащата и хана, който предполага силен драматизъм и създава сложния образ на модерния владетел, пожертвал личното в името на колективното. Поливалентният образ на хан Омуртаг включва и отношение към новата религия – християнското учение, което не може да има бъдеще без писменост. Прозорливостта на владетеля показва неговото стратегическо мислене и вдвоява образа му с този на по-късни български владетели като цар Борис I.

Княз Йоан Владимир във видението на Б. Дановски също губи историческите си очертания, въпреки че авторът запазва историческия скелет на сюжета Йоан Владимир е сръбски жупан, зет на цар Са-

⁴ В текста на пиесата авторът изписва името Енработа, а не узаконеното от историческите хроники и житието на светеца име Енравота.

⁵ Св. мъченик Боян-Енравота, княз български, е първороден син на хан Омуртаг и внук на хан Крум. Той приема християнството няколко десетилетия преди официалното покръстване на страната от Борис I и заради вярата си в Христа е осъден на смърт от брат си Маламир в 833 г. Той е първият канонизиран български християнски светец. За по-подробна информация вж. „Жития на българските светии“, Света Гора, Атон: Славянобългарски манастир „Св. вмчк Георги Зограф“, 2002, с. 449–450.

⁶ К. Мутафов. *Омуртаг хан. Трагедия в 4 действия и една картина*. София: Ив. М. Дилберов, 1924, с. 47.

муил, женен за дъщеря му Теодора/Косара – духовна личност, която се превръща във великомъченик.⁷ Дановски подлага на нова интерпретация житийната схема, като реорганизира редица елементи в нея: премахва убийството на героя от княз Иван Владислав и дава възможност и на двамата князе да преживеят мистично прераждане, за да стигнат до духовно просветление и познание. Йоан Владимир преминава през трансформацията „владетел – отшелник – спасител на племето“ в драматически сюжет, наситен със символно-мистична знаковост. Ключов елемент в превръщането на светския владетел в монах е символичният път в омагьосаната гора като път към духовно самопознание на Аза, изпълнен с мистични знаци и прозрения за отвъдното. Отклонение от църковното канонично житие на светеца е и връщането му към функциите на владетел, активирани от личната вина към любимата му жена Косара, превърнала се в невинна изкупителна жертва – агнец в символичната битка между доброто и злото в пиесата.

Още по-необичайна и провокативна е мистификацията на реалната историческа фигура на най-популярния български светец – св. Иван Рилски Чудотворец, духовният покровител на България, която Страшимиров прави в своята едноименна трагедия. Драматургичният персонаж напуска познатата житийна схема на каноничната и апокрифната литература и се превръща също в герой от напълно нов тип. В пиесата светецът най-напред се явява със светското име Иво, което го изважда от високата сакралност, доближава го към делничното и обикновеното и загатва за разрыв с историческия наратив и конструиране на фикционален герой, в чийто образ познатото и непознатото ще моделират енигматичната му същност. В драматическата фабула на пиесата Иво е незаконен син на Боян Мага от византийката Зина и внук на цар Симеон. Героят се явява само символичните три пъти в иначе обемния текст на Страшимиров. Финалът на пиесата отново припомня житийната сцена със срещата-благослов на цар Петър със св. Иван Рилски, конструирана по модела на Богоявление Христово от Новия завет. Тази компилация между религиозно-житийното, историческо-

⁷ Княз Йоан-Владимир е убит от княз Иван Владислав, който се възкачва на престола чрез убийството на сина на Самуил цар Гавраил-Радомир през 1014 г. Иван Владислав се страхува от отмъщение или от законните права на княз Йоан-Владимир, законен наследник на престола, и поради това го убива. Според житието на св. княз Йоан-Владимир той е много боголюбив и в самата му смърт (при посичането му на 22 май 1016 г.) присъства елемент на християнското чудо: „Тогава стана едно голямо чудо: Светецът взе в ръцете си своята отсечена глава и вървеше към църквата, като пееше: „Зарадвах се, когато ми казаха: да идем в дома Господен!“! А като влезе в църквата, легна и рече: „В твои ръце, Господи, предавам духа си!““ („Жития на българските светии“, с. 648).

то и фантазното в образа на светеца създава редица съпротиви в интерпретацията му и показва проблемите в литературната обработка на сакрални образи от българската духовна история. Според началния паратекст идеята на автора е да покаже културния сблъсък на византийския декаданс със силата на българския дух, на цивилизационния разпад с разцвета на средновековната българска духовност и мистика, и да открие фигурата на Рилския пустинник като носител на висшата истина в един разпадащ се свят. Липсата на традиция и опит в литературната интерпретация на свещени образи от националната история всъщност опровергава намеренията на автора. Литературният случай с фикционалния образ на св. Иван Рилски, твърде произволно конструиран и художествено необедителен, поставя и по-общия въпрос за отсъствието на идейно-естетически и философски опит в интерпретирането на религиозно-християнските сюжети и образи в българската драматургия, който заслужава да бъде предмет на отделно изследване. От изложеното дотук става ясно, че наименованието на пиесата е до известна степен подвеждащо и мистифицира една от най-сакралните фигури в българския светителски пантеон. Страшимиров въвежда в пиесата си и друг исторически персонаж – княз Венеамин, един от синовете на цар Симеон, и го сдвоява с фигурата на легендарната личност на Боян Мага. От всички разглеждани пиеси трагедията „Св. Иван Рилски“ представлява най-сложен лабиринт като сюжет и персонажна система, в която историческото отстъпва място на мистичното, фантазното и сюрреалното. Появяват се познати от историята лица като поп Богомил, княз Венеамин / Боян Мага, цар Петър и св. Иван Рилски / Иво. Целта е чрез мистифициране на историческите фигури да се създаде драма на инициацията, присъща на символизма, и да се открие фигурата на възмъжалия, минал през огъня на изпитанията владетел. Всъщност архетипът на инициацията стои в основата на всички разглеждани пиеси, той играе ролята на сюжетен инвариант, разигран в различни сюжетни матрици. От разгледаните дотук примери за духовни пастири и светски водачи прави впечатление сложното конструиране на техните образи като модерни личности, в които историческият субстрат избледнява за сметка на символно-мистичната знаковост. Целта е да се покаже драмата на духовния водач и владетел, който в различните исторически времена е изправен пред универсалните дилеми на властта, които включват опозициите „любов – дълг“, „обществено – лично благо“, „мир – война“ и др. За разлика от разгледаните дотук пиеси, чиито заглавия отправят към конкретни исторически лица, съществуват и друг тип драматургични текстове, в които историческите асоциации следват различна логика. Писатели като Н. Райнов и Л. Стоянов избират друг подход в драмите си. В тях препратката към исторически персонажи и реалии не е директно изведена в

заглавието на творбите, а е кодирана в изборния от авторите жанров маркер на текста и сама, от своя страна, сигнализира за начина на обработка на историческия материал. Николай Райнов създава „историческо сказание“, което започва с традиционната словесна формула на вълшебноприказния наратив „Имало едно време...“. Жанрът на историческото сказание и на вълшебната приказка влизат в сложни взаимоотношения в драматургичния модел на пиесата. Заявката на заглавието и жанрът обезсилват знаците на историческото и го подчиняват на легендарното и приказното. Различен е подходът на Л. Стоянов, който реконструира образа на митичния прабългарски хан Исперих в мистичната светлина на владетеля-спасител, намерил нов идеал за племето си. Но пиесата му е озаглавена „Томирис“ с жанровата конкретизация „трагическа поема“. Според естетиката на символизма авторът прибегва до екзотично заглавие на текста си, използвайки името на митичната царица на масагетите Томирис Сакска, надарена с необикновена красота, ум и храброст, чиито победи над персийския цар Кир я превръщат в модел за жена-владетел и войн през VI в. пр. Хр. според Херодот. В текста на пиесата обаче Томирис се явява образ, съвсем различен от своята митична предшественичка. В българския вариант тя е символ на женското прабългарско начало, архетип на анимата: любима наложница на Исперих и почитана от неговите войни като духа на българското племе. Авторът прибегва към тази основна трансформация на древния мит, за да засили мистиката, характерна за символистичната легенда, както и да задейства универсалното и провиденческото в женското начало. Срещу жената воин от сакската легенда се изправя жената, символ на родовите корени, семейството и дома. Тя носи мекотата и светлината на напуснатите домове, на изоставените в тях жени и деца, на уютата и светостта на мирния живот. Модерната трактовка на образа го прави част от войнстващия свят на прабългарския хан Исперих, товари го със сублимативна енергия и го подчинява на една съвсем нова идеология, свързана с ценностни понятия като Родина и Отечество и тяхната символистична употреба. „Родината е женствено начало; тя е първомайчинският Свети Дух на битието. Отечеството е мъжествено и войнствено начало. Родината се корени във философията на копнежа, отечеството във философията на подвига“.⁸ Тази теза на Янко Янев обяснява донякъде използвания от Л. Стоянов подход в символно мистичната и приказна трансформация на женския образ. Екзотичният персонаж на Томирис е ключ към интерпретирането на нееднозначния образ на Исперих, който преживява сложна трансформация, свързана с кризата на раздвоението в Аза – преход от стара към нова същност. Този екзистенциален конфликт ще завърши с умъртвя-

⁸ ЯНЕВ, Я. Цит. съч., с. 348.

ване на страната половина, която го тегли към миналото, към познатото, към уюта и спокойствието на познатите юрти, чиито символ е любимата Томирис, и с победа на новата същност на прабългарския хан, чийто символ са непознатите смугли жени отвъд реката. Тя го води по пътя напред към завладяването на нови земи. Исперих преминава през драматичния процес на самопознанието и от фрустриран и колебаещ се символистичен герой се превръща в силен и уверен владетел, който повежда прабългарската орда към нови земи и светове. Магическата жена се явява протетична фигура в изясняване на трансформациите в образа на модерно конструирания тип владетел. Неслучайно избраният от автора жанр на трагическата поема загатва за символистичната интерпретация на историческите митове, легенди и архетипи, разработени в нея.

Архетипът на Бащата в образа на владетеля

Амбицията на българските писатели модернисти в драматургията е да интерпретират национално-историческото през универсалното и архетипното. Мъжкият архетип се представя чрез образа на владетеля – хан, княз, цар, който репрезентира драмата на своята държавническа мисия. Персонажът на владетеля преминава през различни трансформации, а устойчив елемент в тях е инициацията, която отключва процесите на самопознанието. Познанието за настоящето преминава през разрешаването на метафизична загадка. Инициацията е ритуален процес на посвещаване, който включва редица елементи, свързани с преминаване на Аза от една състояние в друго. При драматургичния персонаж това е сложен комплекс от словесни и поведенчески жестове, от думи и постъпки, които го преобразяват. Ключов момент в развитието на образа на владетеля е постигане на мистично прозрение/познание посредством активиране на легендарен или вълшебнопrikaзен сюжет. Чрез него героят преживява дълбинна трансформация и открива непознати лични светове, проглежда за света на невидимото. Прозрението открива нов хоризонт за Аза, излаз от ограничени свят на познатото към неограничения свят на новото, което най-често има духовна субстанция. Символно-мистичните преживявания са формулата за онагледяване на процеса на инициация в драмата, като движещ елемент в нея става любовта. За княз Енработа това е приемането на християнската доктрина и любовта към Елена; за княз Йоан Владимир е изборът му на монашески живот и любовта му към Косара; за хан Исперих е жертвоприношението на любимата наложница Томирис и решението да поведе ордата на юг към великата река; за княз Владимир е любовта към езичницата самодива Светла и изборът на духовно битие отвъд религиозните догми, поемане по пътя на Юлиан Отстъпник; за княз Боян / Боян Мага е любовта към болярката

Меглена, реформаторското мислене и прозрението му за суетната преходност на светската власт.

Властта се превръща в основен тематичен център и източник на драматически колизии в пиесите. Тя се разгръща в образа на владетеля и се конкретизира в няколко основни типа конфликти опозиции. Най-често тя изправя един срещу друг баща срещу син, брат срещу брат, нов срещу стар владетел. Чрез тези архетипни опозиции стават видими различните концепции за политическата и духовната власт в държавата и нейното бъдеще.

Трагическият конфликт баща–син най-често е представен като борба на идеологии, на различни визии за бъдещето на общността. Той не е частен и няма родов характер, а е универсален. В пиесите „Омуртаг хан“ и „Имало едно време...“ колизията баща–син (хан Омуртаг и синът му Енработа, цар Борис-Михаил и синът му цар Владимир) изразява цивилизационен сблъсък, проектиран в конфликта християнство–езичество. Чрез него се поставят и дискутират редица съвременни въпроси от политическото и духовното битие на българина, белязано от травмите на войните, от братоубийствени конфликти, проблематизиращи изконни понятия за Отечество и Родина, разпадането на националния космос. Както се изтъкна дотук, в търсене на отговорите за своето настояще българските драматурзи сближават средновековната проблематика със съвременността. Драмата на владетеля–държавник и на владетеля–баща е многозначно разгърната и създава условия за дълбоко трагичен личен конфликт. Хан Омуртаг изпълнява своя държавнически и военен дълг, като осъжда на смърт изповядващия християнството свой син Енработа, който с отказа си да участва в битката с франките се превръща в изменник. Синът не само отказва да изпълни своя воински дълг, но и се готви да избяга с любимата си жена Елена, християнка като него, във Византия. Зад предателството на сина и търсенето на лично щастие и духовно самоусъвършенстване се крият може би и други причини освен съблюдаване на етиката на християнството. Ценностите на новата религия предполагат и промяна в съществуващия управленския модел, основаван на завоевателски политики и натрупване на материални блага. Не е ли образът на младия княз заявка за едно бъдещо управление от нов тип, с по-цивилизован и дипломатически характер, далеч от постоянните кръвопролития и завоевателски битки. В пиесата на Н. Райнов конфликтният модел езичество–християнство се запазва, но се разменят местата в архетипната опозиция баща–син, като старият владетел е носител на християнството, а синът – на езичеството. Кулминацията на конфликта в пиесата е детронирането на младия владетел и възстановяването за кратко на властта на бащата. Цар Борис-Михаил захвърля монашеското расо и се връща на престола в Преслав, за да отстрани своя син езичник Вла-

димир-Расате, превърнал се в изменник и застрашил с действията си устоите на държавността. Конфликтът се усложнява и обраства с нови смисли в рамките на религиозното противопоставяне. Известен е историческият факт, че цар Борис използва християнството, за да консолидира българската държава. Така неговият образ следва историческия прототип, докато в образа на Владимир Н. Райнов намесва фантазни и мистични елементи. Най-ярка линия в тази посока е любовта между младия княз и загадъчната самодивата Светла, разгърната в стила на приказно-фантастичното с неговите два свята – на видимото и невидимото, на събитията в царския дворец и халюцинациите на Владимир. В ценностната система на бащите синовете заслужават най-строго и справедливо наказание, защото са рушители на традиционния порядък и властта, върху които се крепи редът в общността. Драмата на синовете е в ненавременното им визионерство, в отстояване на идеи, които ще се оценят едва от следващите поколения. Персонажът на ханския син Енработа, конструиран по модела на първия български светец и великомъченик Боян-Енработа, застъпва религиозната доктрина на християнството за ненасилие и мир, за управление, построено на хуманни основи. Той е вестител на духа на новите времена, в които християнската религия ще умиротвори войнстващия дух на прабългарската орда. Още по-интересна е философската доктрина, изповядвана от цар-Борисовия син Владимир. В образа му Н. Райнов развива част от гностичните си идеи за познанието, за дематериализирането на плътта, за преодоляване на видимия свят и проникване в невидимото. Но това става не с мистичните заклинания и спиритическите сеанси на жреците на капището, а с духовно прозрение и интелектуален труд на водачи като цар Борис I (игумен Дукс), презвитер Климент и княз Симеон. Много нелогични преходи има в поведението на княза иконоборец – образ, конструиран изцяло под влияние на богомилската космогония за привидността на видимия свят и истинността на невидимия. Княз Владимир застъпва мистичната теза за постигането на единния Бог в сърцето на човека, а не чрез изображението му на иконите и фигурите на идолите. Философията на княза се отклонява от познатите тогава религиозни доктрини – на християнството и езичеството. Тя е еkleктична сплав от теософия, богомилство и гностицизъм, с което се разрушава връзката с историческия прототип. Политическите му възгледи са смес от алтруизъм и демократичност и са пагубни за средновековната българска държава. Младият владетел, който познава невидимото, не може да разбере видимото. Отстранен от престола като вероотстъпник, той бленува „за мир и сговор на земята“, като предлага третия път, а именно – правото на всеки да тачи Бога в сърцето си, а не да се кланя на кумир и икона. Неговият образ асоциира с поведението на римския император от IV век сл. Хр. Юлиан, наречен Апостат (Отстъ-

пник), който връща езичеството в Римската империя. Райнов се явява продължител на търсенията на Ибсен от пиесата „Императорът и галилеянинът“ (1873) и на Мережковски от романа „Смъртта на боговете. Юлиан Отстъпник“ (1895) посветени на сложната личност на римския император. Българският му аналог, цар Владимир, е носител на утопичната идея за Третото царство „небесно царство – тук, наземи, царство на мир и сговор“⁹, за един хармоничен, идеалистичен свят, освободен от религиозни и политически противоречия, невъзможен в реалния живот. Третият път е този на обединение на религиите и свобода на вероизповеданията, който е практически непостижим в средновековната държава. Тези му убеждения го превръщат в изцяло фикционална и мистична личност, негодна да изпълни владетелските си функции, и в лесна жертва на Черноризеца с покривалото, алегория на Злото в пиесата. Драмата на бащата владетел Цар Борис I Покръстител е разработена според историческите документи и предания и обогатена с психологическата лична трагедия на царя, раздвоен между бащинската обич към първородния син и отговорността към акта на покръстването, създал нова християнска държава на Балканите. Реално и символично бащинство бележат трагедията на Борис, който ще жертва сина в името на общността, за укрепването на новосъздадената държава.

Друго измерение има разглежданата опозиция баща–син в пиесата на А. Страшимиров. Произволна е тезата на автора за бащинско-синовна връзка между Боян Мага и Иво (св. Иван Рилски). Тя е продиктувана от намерението на драматурга да проследи някои средновековни духовни брожения като ереста на богомилството, проявите на отшелничеството и произтичащите от тях последствия за социалния и духовен порядък в обществото. В метафоричната пещера на познанието (аналогична на омагьосаната гора, в която попада Йоан Владимир от едноименната пиеса на Б. Дановски) Иво извървява своя път на инициация чрез преодоляване на бащиния авторитет. Развенчаването на бащата – духовен кумир за сина – е свързано с узнаване на истината за незаконното му рождение и любовната връзка на сестра му с учителя Боян, която има инцестен характер. Новото познание отключва процеса на инициацията и духовното възмъжаване на сина, активира разпадането на бащиния авторитет, отделянето от бащата и води до трансформацията на светското лице Иво в духовника св. Иван Рилски. Този изцяло фикционален сюжет е привнесен от Страшимиров, за да уплътни картината на духовните движения в средновековна България.

Новото в трактовката на драматурзите е усложняването на архетипа на бащата с драмата на страдащия човек и държавник, осъз-

⁹ Н. Райнов. *Имало едно време... Сказание в 3 действия и пролог*, Пловдив: Хр. Г. Данов, 1923, с. 43.

наващ извършеното престъпление в името на общността и жестоко страдащ в качеството си на осиротял модерен герой, разбрал трагиката на направения избор. Драмата на бащите убийци е екзистенциалната драма на модерния човек и на архетипния баща, усъмнил се впоследствие в смисъла на принесената жертва. Тази драма преминава в трагедията на просветения владетел, особено въздействащо разработена от К. Мутафов в последната картина на пиесата му „Омуртаг хан“, съизмерима в някаква степен с трагедията на бащата в Шекспировата драма „Крал Лир“. Финалите на пиесите на К. Мутафов и Н. Райнов са идентични, свързани с възкачването на следващия владетелски син на престола – съответно Маламир и Симеон, носители на ценностите на бащата и общността.

Каиновият архетип в образа на владетеля

Архетипната опозиция във властта брат–брат също предполага смесването на историческо и фикционално в моделирането на конфликта и образите на героите. В Страшимировата пиеса „Св. Иван Рилски“ чрез персонажите на цар Петър и Боян Мага, синове на цар Симеон, се разиграва мотивът за братоубийството в доста усложнен, исторически трансформиран и модернистичен вариант. Конфликтът между двамата братя за сърцето на красивата болярка Меглена започва като конфликт на желанието, в което победител е Боян, и се трансформира в непряк конфликт за властта, в който царевич Петър трябва да спаси царството, разклатено от богомилската ерес и коварните стремежи на Византия, от интригите в двореца и абстрактната богоборческа идеология на брат си Боян. Конфликтът за властта има по-сложни измерения в пиесата. Той се явява многогълник, който включва различни гледни точки и визии за бъдещето на българската средновековна общност. Цар Петър е носител на реалистичния светоглед за властта, който преминава през различни колебания, съмнения, страхове, за да достигне до просветление за бъдещето на страната си чрез жертвоприношение на своите близки, като брат му Боян и любимите жени Зина и Меглена, превърнали се в изменници и в заплаха за стабилността на държавата. Под въздействието на рилския монах царят избира пътя на разумния владетел пред пътя на сърцето и страстите. Дватамата братя са достатъчно раздалечени по нрав и духовност и според сюжета на пиесата колизията между тях не стига до реален идеологически сблъсък. Конфликтът е опосредстван и затова липсва вината на цар Петър в езекутирането на собствения му брат Боян. Решена изцяло в стила на символистичния декаданс, опозицията брат–брат попада в мрежите на еkleктичната философия на Страшимиров, в която отекват разнопосочни идеологически и културни модели: от Соломоновата „Песен на песните“ и новозаветната притча за преродената блудница Мария-Ма-

гдалена през дуализма и гностичните идеи на богомилството за видимия и невидимия свят до модните концепции на Ницше и Ото Вайнинггер за свръхчовешкото познание, тъмната власт на пола и либидните енергии в психиката на Аза.¹⁰

Предпочитаният през 20-те години Каинов мотив на братоубийството получава нова символистично-експресионистична версия при Б. Дановски в драматическото видение „Йоан Владимир“, където се разработва мотивът за мнимото братоубийство. Конфликтната опозиция между Йоан Владимир и Иван Владислав, които не са кръвни братя, а сродници, е представена не като конфликт за властта, а като мъжки конфликт за любовта на княгиня Косара, дъщеря на цар Самуил и жена на сръбския княз Йоан Владимир. Драматическата колизия задвижва механизма на двойната инициация. В разрез с историческата истина за сръбския княз и неговия сродник – племенник на Самуил, героите постигат своята нова идентичност изцяло в класическата схема на инициацията (за която стана въпрос по-горе). Тя е разработена в ключа на един мистичен символизъм. По време на лов персонажите попадат в омагьосаната гора, напоена с кръвта на праотците български воители. Йоан Владимир преживява мистичен транс и проглежда за света на невидимото, а Иван Владислав, след мнимо убийство на княза, също преживява фантастична трансформация. Чрез магическата среща с мъртвите и двамата князе се прераждат за нов живот. Йоан Владимир става монах, а Иван Владислав се връща в двореца при Косара и изповядва своята греховна любов и престъплението си. Пиесата на Дановски визира архетипа на възмездие то за невинно пролятата кръв на княгинята – жертвен агнец на тълпата. След нейната смърт Йоан Владимир напуска отшелническият живот и се връща към мисията си на владетел, който, подкрепен от възкръсналите прародители, освободени от магията на проклятието, повежда общността към нов живот. Във видението образът на колективния персонаж, на озверелите от мъки, глад и изпитания жени, които убиват княгинята, е решен изцяло в естетиката на експресионизма. Текстът е изпълнен със символи и алегии от света на невидимото, на колективната памет за греха, саможертвата и изкуплението.

Разглежданите варианти на мъжкия архетип на владетеля и конфликта за властта са част от един патриархален модел, в който интерпретирането на националната съдба и търсенето на ориентири за оцеляване на националната общност през вековете привличат различни модернистични похвати с цел трансформиране на историческото в универсални образци.

¹⁰ По-подробна информация за функционирането на част от посочените културни модели предоставя книгата: СТОЙЧЕВА, С. *Боян Магесника. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017, с. 172–207.

Мотивът за жертвоприношението на владетеля

Разработката на трагичното като дилема на персонажа, изправен пред екзистенциален избор – съзнателно действие, което носи страдание, – добавя нови дълбочини в интерпретиране на мотива за жертвоприношението. Той е в основата на всички разгледани случаи, свързани с архетипа на мъжа владетел. Жертвоприношението в коментираните пиеси може да бъде третирано в духа на архетипите на Юнг за трансформацията и изкуплението, отнасящо се до промените в образа на protagonistите.¹¹ То се реализира чрез мотива за невинно пролятата кръв на „жертвения агнец“ и включва богат пласт от културни асоциации. Ще разгледаме неговите прояви в рамките на архетипната двойка „владетел – любима жена“, реализирани в схемата на любовен триъгълник.

В плана на драматургичното действие жертвоприношението се явява кулминация в сюжета и символен преход от сферата на несъзнаваното към тази на съзнаваното в Аза на владетеля, от интуитивното и емоционалното към рационалното. В разглежданите пиеси взаимоотношенията в двойката „владетел – любима жена“ най-често са усложнени и интерпретирани в рамките на любовен триъгълник, който натоварва изборите с допълнителен трагизъм. В пиесата на А. Страшимиров „Св. Иван Рилски“ любовният триъгълник обвързва цар Петър, Меглена и княз Боян. В трагическата поема на Л. Стоянов „Томирис“ той функционира в отношенията между хан Исперих, неговата наложница прабългарката Томирис и образа на фантазните славянки. В драматическото видение на Б. Дановски се проявява между княз Йоан Владимир, неговата съпруга княгиня Косара и болярина Иван Владислав, а в пиесата на К. Мутафов „Омуртаг хан“ е между младите ханове Енработа и Звиница за сърцето на Елена.

В най-чист вариант архетипът на пожертваната любима присъства в драматичната поема на Людмил Стоянов. Мистичният ритуал на жертвоприношението, предпочитан от символистите като фабулен елемент на прехода от едно състояние на личността към друго, превръща мъжа владетел в съзнателен или подсъзнателен убиец и задълбочава трагичното познание за тежестта на царската короната, в основата на което стои личната себежертва. В духа на Юнг любимата Томирис се явява част от анимата на прабългарския хан Исперих, която го свързва с миналото, с родовите ценности и старата родина чрез гласа на кръвта, докато другата част от анимата му се носи от образа на митичните славянски „смугли жени“ – амазонки, символ на либидните енергии и страстта, на възжеланата нова родина. В архетипния конфликт в душа-

¹¹ ЮНГ, К.-Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. Плевен: ЕА, 1999, с. 376.

та на хана между съзнателното и подсъзнателното, символизиращи съответно от Томирис и непознатите жени амазонки, побеждава демонът на желанието по новото с неговите неизпитани наслади, страстта по чуждото, екзотичното и непознатото. Себеразпознаването на Исперих минава през ритуалното убийство-жертвоприношение на любимата Томирис, символ на освобождаването на персонажа от оковите на миналото и на поемането по новия път отвъд реката към непознатата, обетована земя, респективно към новото му Аз.¹² Песента и танцът на Томирис, последен и отчаян опит на любимата да върне хана към себе си и родината, катализират решението на героя да заключи миналото в териториите на спомена и преживяното, да издигне ритуала на жертвоприношението в сакрален акт, да свърже в едно целувката и смъртта на любимата – ритуалната „жертва за бъдещите дни“.¹³ Трагическата поема на Л. Стоянов интерпретира изконните категории на Родината и Отечеството, своето и чуждото, познатото и непознатото като неразривна част от процесите на самопознание и идентичност на модерния драматически Аз.

Интересна е обработката на мотива за жертвоприношението през мистичния код на християнската доктрина в пиесата на Б. Дановски. Любимата на Йоан Владимир княгиня-християнка Косара ще бъде принесена в жертва от колективния персонаж на жените, озверели от мор и бедствия – знак на колективното несъзнавано. Доведена от чужди земи, след изчезването на княза тя е разпозната като вещица, виновна за сполетелите народа нещастия. Символиката на невинната жертва се усилва от обстоятелството, че актът на жертвоприношението се извършва пред християнския параклис, в който се моли князът, станал монах, и след всенощното бдение на предвожданите от Косара жени. Парадоксалното е, че религиозният ритуал не умиротворява натрупаното страдание и гняв, сърцата на жените са окаменели и в истеричен транс те разкъсват тялото на светлата княгиня. Така жертвоприношението ѝ добива ореола на мъченичество, знак за което е мистичното изчезване на кръвта от Христовия кръст във видението на Йоан Владимир. Невинната жертва изкупва греховете на праотците и те, мистично възмездени, подпомагат княза да се върне на престола и да укрепи държавността. Ритуалните жертвоприношения на любимите жени са разгърнати в различни стилистики: Томирис – в приказно-мистичен и сецесионен план, Меглена – в декадентско-символи-

¹² Вж. разработката на проблема в: ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М., РУСКОВА, Е. Българската модерна драма по време на войните – синтез на естетически почерци. – В: *Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия*. София, Скопје: Век 21-прес, 2015, с. 227–242.

¹³ Л. Стоянов. Томирис. Трагическа поема в пет сцени. – *Хиперион*, III, 1924, кн. 4-5, с. 231.

тичен, Косара и Елена – в религиозно-мистичен. Тяхното пожертване е всъщност саможертва, която излъчва ореола на светостта. Жените, влезли в ролята на жертвен агнец, са символ на безусловна любов, способна да преобрази владетеля и света, да изкупи колективния грях. Като модерни драматурзи, Б. Дановски и Л. Стоянов въвеждат и колективния персонаж на общността, свидетел и участник в мистичния акт на жертвоприношението, който също израства до идеята да приеме отговорността за собствената си съдба и бъдеще.

В духа на библейския архетип за жертвения агнец (старозаветната история за Авраам и Исаак) можем да разчетем и пожертването на синовете от бащите – на младия княз Енработа от хан Омуртаг в пиесата на К. Мутафов и на княз Владимир от цар Борис-Михаил в пиесата на Н. Райнов, чиито модели разгледахме по-горе в интерпретирането на архетипната фигура на бащата владетел.

Естетическият синкретизъм – единство на историческо и мистично

Типологичните сходства в разглежданите пиеси се налагат от функционирането на доминиращия синкретизъм, основен текстопораждащ механизъм в българската модерна драма. Принципът на естетическия синкретизъм предполага смесването на различни естетически реалности в единната драматургична сплав на текста. Той дава възможност за художествено съжителство на отломки от исторически образи, сюжети и събития с напълно произволни, фикционални и фантазни елементи. Именно недооценената от театъра в миналото и сега драматическа творба на Н. Райнов „Имало едно време...“ илюстрира много видимо този нов механизъм на конструиране на драматическите персонажи, дошли от различни епохи и култури и обекти на различни стилови интерпретации. В пиесата се наблюдават няколко паралелно работещи равнища, в които се срещат различни исторически и фантазни образи. В линията на историческото повествование се вписват персонажи като презвитер Климент (с исторически прототип св. Климент Охридски) и игумен Дукс (с исторически прототип цар Борис-Михаил), носители на християнско-теологическия светоглед. Другата линия – на мистичното – е застъпена в образите на фолклорно-сецесионната самодива Светла, езическия жрец Токту, развенчан като заклинател, философа-визионер и иконоборец цар Владимир и библейско-мистичната фигура на Черноризеца с покривалото. Последният образ, този на демоничния черноризец, е изключително знакова фигура в пиесата на Райнов и от днешна гледна точка е конструиран като типичен постмодерен герой, в чийто образ се разпознават различни културно-митологични фигури на злото. Персонажът на Черноризеца е магически символ на мрака и

смъртта, готов да пожертва всичко и всички в името на всевечната борба между двете начала – на доброто и злото. Като драматургичен герой този образ е и реален, и театрален, и метафизичен. Той има и своята лична история в пиесата – някогашен шут на царя, юродив и демоничен, изгубил разсъдъка си, обхванат от бесове, с мефистофелски смях. Същевременно обаче се явява и като монах-инок, черноризец, мрачен пророк, подбудител към грях и насилие, черен маг – плътен и безплътен, за когото няма време и пространство; злокобен образ на Сатаната. Черноризецът с покривалото е реална и фантастична фигура едновременно. В сюжета на драмата той изпълнява ролята на режисьор, който задвижва конфликтите и интригите, а в естетически план усложнява структурата на текста и въвежда плана на „театър в театъра“. Драматургът показва чрез своя герой мистичната намеса на злото в земното съществуване на човека. Това зло е алегорично и в същото време тайнствено и заплашително, лишено от човешко лице – покривалото пази тайната. Злото се храни с човешките пороци и страсти, прекосява векове и култури – вездещо, могъщо, изобретателно и различно.

Изпълненото с християнски и окултни учения българско средновековие се оказва примамлива територия за мистични постройки и образност, предпочитана от модерните драматурзи. Целта е чрез мистични мостове да се осъществи контактът между двата свята: видимия и невидимия, на живите и мъртвите, на живите с духовната инстанция на Бога. Драматурзите вмъкват в своите сюжети християнски и окултни мотиви, които натоварват със символно-мистична знаковост, интерпретират отделни образи като алегии в битката на двата свята – на доброто и злото. Особено силен е интересът към тайнственото прераждане на душата и новата идентичност на Аза, към неразрешеното познание и философския камък, към метафизичния пробив в инобитието. Затова фолклорната и езическа образност, християнската доктрина и богомилската ерес се оказват най-често в центъра на драматическото фабулиране.

Като теософ Николай Райнов е най-изобретателен в разработката на окултното. Неговата самодива Светла, изплувала от света на вълшебно-приказното, символизира анимата на княз Владимир и функционира в „Имало едно време...“ не само като свръхестествен образ, указващ връзката на човека с невидимото, но и като част от езическата същност на младия цар. Интересна е декоративната стилизация на образа с оглед магическите функции на персонажа. В описанието на енигматичната красота на самодивата чрез дрехата и излъчването ѝ присъства синьо-зелено-белият цвят, доминиращ и в декоративната живопис на Райнов. Като ерудит и модернист, авторът подрива мистичното в неговите сакрални прояви и форми, като ги декорира и превръща в орнаменти. Образите на неговите персонажи, носители на свръхестественото, се от-

личават с гротесково-пародийния си вид. Иронично снижен, травестиран е образът на езическия жрец Токту като антипод на християнските учители. Неговите мистични предсказания и заклинания протичат сред автентичния декор на езическото капище, където той извършва алхимично тайнство – хвърля смола в жертвеника, в резултат на което храмът се озарява от червен пламък и Владимир вижда отразена в щита Светла самодива. Самият свещенодействащ се оказва извън свещенодействието, защото чудото не се случва в неговите очи и сам той не вижда нищо. Акцентът в тази сцена е върху хипнотичните му възможности, разгорени от силното желание на княза да съзре въплътен образа на своята любима самодива. Щитът-огледало като вход към другия свят, от който идва Светла, е видим само за зрящите, духовно просветените, а жрецът се оказва лишен от това сетиво. Манипулациите му са разобличени по-късно от царя и в хода на драматическото повествование магическите ритуали – одежди на сакралното – губят своята мистичност, тяхното десакрализиране е особено видимо при смяната на нощта с деня. Подобни сцени са своеобразни интермедии в структурата на пиесите и илюстрират действието според принципа на театър в театъра, разгърнат на различни равнища в модернистичния текст. В най-ранната от разглежданите пиеси, тази на Страшимиров, в последната картина, наблюдаваме зрелищен театрален колаж – пред разказания цар Петър и духовенството се чуват гласовете на детски черковен хор, който измолва прошка за греховете на царя, и се появява група деца в бели одежди на херувими, които поднасят писмото от св. Иван Рилски на цар Петър. Картината добива белезите на мистерия, характерна за западната литургическа драма, и дава заявка за някои ранни, недостатъчно проучени театрални експерименти в полето и на българската драматургия.

Мистичното има своя запазена територия в стилистиката на символистичната драма. Хронотопът в пиесите следва фолклорно-приказния архетип, в който пространството е двуделно или триделно и съответства на инициационния път на драматургичните протагонисти. Най-често предпочитаните топови са царският дворец с неговите зали и подземни лабиринти/тъмници и ханската шатра като социално репрезентативни пространства, както и мистичното пространство на омагьосаната гората, самодивската поляна, капището с езическите кумири, подземният град, скалата на св. Иван Рилски и други места, свързани с прехода на героите от едно състояние в друго. Те се явяват места на своеобразни духовни и мистични прераждания, свързани с проникване в тайните на Отвъдното и с разгадаване на законите на земното битие. Хроносът в пиесите следва класическата матрица, заложена във вълшебно-приказния архетип със символичната смяна на деня и нощта. Нощта е времето на мистичните ритуали и тайнства, изгревът задава границите на двата свята и обикновено на прага на новия ден

става трансформацията на персонажите, тяхното ново раждане под лъчите на изгряващото слънце, което осветява новия живот на владетеля и открива пътя за спасението на общността. На фона на „исполинския пожар на новия ден“ (асоциацията със Смирненски тук е неизбежна) Исперих изнася от шатрата мъртвото тяло на княгиня Томирис и „сякаш върши богослужение, говори зададено: „Благословено слънцето, що багри с лъчи победни пурпурната рана на жертвата за бъдещите дни“¹⁴. Ханът дава свещен обет пред племето и повежда прабългарската орда към водите на великата река и непознатите нови земи. От друга страна, времето има своите митологични проекции, натоварено със сакралната знаковост на християнските празници. В навечерието на най-големия християнски празник – Възкресение Христово – протича действието в пиесата „Омуртаг хан“ на Мутафов. В „Св. Иван Рилски“ на Страшимиров и „Имало едно време...“ на Райнов хроносът подчертава династичния кръговрат – младият владетел наследява стария: историята продължава своя ход.

Четени заедно, и петте пиеси могат да бъдат разгледани като една своеобразна хроника на предаването на властта през Първото българско царство. Но историческите факти са подменени и мистифицирани с оглед на реконструирането на националния дух в историята и акцентирането върху архетипното и универсалното. В началото е Исперих, Маламир наследява Омуртаг, Симеон наследява Борис-Михаил, Петър наследява Симеон... Историческият наратив в драматическите текстове следва историческите факти, въпреки мистификационната им обработка. Извиква за нов живот архетипни модели от национално-историческото битие, материализира исторически прототипи, актуализира политически конфликти, психологически нагласи и стремежи, за да обвърже патриархално-родовия космос с очакванията на новото време и настъпилите промени в представите за изконните образи на Родината и Отечеството.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Жития на българските светии. Света Гора, Атон: Славянобългарски манастир „Св. вмчк Георги Зограф“, 2002.

ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М., РУСКОВА, Е. Българската модерна драма по време на войните – синтез на естетически почерци. – В: *Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия*. София, Скопје: Век 21-прес, 2015.

МИНКОВ, Ц. *История на българската драма*. София: Факел, 1936.

ПОПИЛИЕВ, Р. *Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката*. София: Просвета, 2008.

¹⁴ Л. Стоянов, цит. съч., с. 231.

СТОЙЧЕВА, С. *Боян Магесника. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017.

ЮНГ, К.-Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. Плевен: ЕА, 1999. Прев. Л. Атанасова, М. Бояджиева.

ЯНЕВ, Я. *Философия на Родината. – В: Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. София: Просвета, 1994.

REFERENCES

IVANOVA-GIRGINOVA, M., E. RUSKOVA. *Balgarskata moderna drama po vreme na voynite – sintez na esteticheski pochertsi*. [Bulgarian modern drama during the Wars – a synthesis of aesthetic handwriting.] In: M. GYURCHINOV, A. YORDANOV (eds.). *Modernizam v balgarskata i makedonskata literatura. Shodstva i razlichiya*. [Modernism in Bulgarian and Macedonian literature. Similarities and differences.] Sofia, Skopje: Vek 21-pres [publ.], 2015.

ZHITIYA na balgarskite svetii. [Lives of the Bulgarian saints.] Sveta gora, Aton. "Slaviyanobalgarski manastir Sv. vmchk Georgi Zograf" [publ.], 2002.

MINKOV, T. *Istoriya na balgarskata drama*. [History of Bulgarian drama.] Sofia: Fakel [publ.], 1936.

POPILIEV, R. *Istoricheskata drama: traektorii na istoriyata, mita i politikata*. [Historical drama: the trajectories of history, myth and politics.] Sofia: Prosveta [publ.], 2008.

STOYCHEVA, S. *Boyan Magesnika. Izsledvane na literaturniya mit*. [Boyan the Magician. A study of the literary myth.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2017.

JUNG, K.-G. & L. ATANASOVA, M. BOYADZHIEVA (trans.). *Arhetipovete i kolektivnoto nesaznavano*. [Archetypes and the Collective Unconscious.] Plevен: EA [publ.], 1999.

YANEV, Y. *Filosofiya na Rodinata*. [Philosophy of the Motherland.] In: I. ELENKOV & R. DASKALOV (eds.). *Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost*. [Why are we like that? In search of the Bulgarian cultural identity.] Sofia: Prosveta [publ.], 1994.

HISTORICAL PROTOTYPES, ARCHETYPES AND MYSTICISM IN BULGARIAN MODERN DRAMA FROM THE 1910s AND 1920s

Abstract. The article focuses on the functioning of concepts such as historical prototype, archetype and mysticism in the dramaturgical texts by Anton Strashimirov (*St. Ivan Rilski*, 1911), Konstantin Mutafov (*Omurtag Khan*, 1924), Lyudmil Stoyanov (*Tomiris*, 1921), Nikolay Raynov (*Once upon a Time...*, 1923) and Boyan Danovski (*Yoan Vladimir*, 1924). These plays interpret in an arbitrary way historical figures, facts and events from the Early Middle Ages in Bulgaria. The new type of protagonist in them is intricately modeled between the historically inherited as memory and facts, as a cultural archetype and as a self-defining modern character. The arti-

cle seeks to answer several basic questions: how the Bulgarian playwright handles historical facts, why he replaces the documented and the real-historical with the mystical-legendary, the fairy-tale, the fantasy and even the surreal? What drives artistic reflection and provokes the mystification of historical narrative, the creation of a wide network of cultural associations, and the unlocking of archetypal mythological models? The answer to these questions shows that the historical theme is a necessary impetus for the modernization of the Bulgarian drama through the use of the principle of aesthetic syncretism in the tens and the twenties of the twentieth century. *Keywords:* Bulgarian modern drama from the 1910s and 1920s, historical prototype, cultural archetype, modern character, sacrifice, mysticism, history, mystification, surreal, aesthetic syncretism.

Marieta Ivanova-Girginova, Assoc. Prof., PhD
Institute of Literature, Bulgaria Academy of Sciences
52, Shipchenski Prohod Blvd, bl. 17, Sofia 1113, Bulgaria
E-mail: mgirginova@gmail.com

Elizaria Ruskova, PhD
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvooboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: eruskova@abv.bg

Литература и философия

Съставител-редактор
Пламен Анто

Валентин Канавров, проф., д. н.

Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград

„АНТИХРИСТЪТ“ и „АНТИХРИСТ“. ДВА РАЗМИРНИ ОБРАЗА НА АНТИХРИСТА

Резюме. Текстът разбулва безумния опит на човека да прескочи апостериорно-априорния портал и откъм крайността и непосредствеността на случайно съществуващото да отрича безкрайността на божественото битие. Двама забележителни автори – Фридрих Ницше и Емилиян Станев – поемат по този път и разочароват в своите усилия да утвърдят моралната правота на антихриста, вкл. като стоварват върху себе си тази неблагодарна екзистенциална роля.

Ключови думи: антихрист, Фридрих Ницше, Емилиян Станев, нихилизъм, екзистенция

Именно с бога се провъзгласява враждебността към живота, природата, към волята за живот! Бог е формулата на клеветата по адрес на „земното“, формула на лъжата относно „отвъдното“. В бог е обожествено Нищото, осветена е волята към Нищото!

Фридрих Ницше, „Антихристът“, 1888

Прости ми, Господи, но като си ни сътворил с разум, защо искаш да се откажем от него и да приемем, че е премъдро онова, което не познаваме? [...] Криеш се от разума, а се откриваш в безумието.

Емилиян Станев, „Антихрист“, 1970

През август и септември 1888 г. Фридрих Ницше (1844–1900) написва „Антихристът. Проклятие над християнството“¹. В началото на октомври текстът е изцяло готов. Тези месеци са преломни за Ницше. Той работи върху няколко книги и същевременно върху мащабно съчинение, което години по-късно излиза под съставителството и редакцията на неговата сестра Елизабет, която му дава заглавието „Воля за власт“.

¹ NIETZSCHE, F. *Der Antichrist. Fluch auf das Christentum*. На български език книгата излиза без посочен в изданието преводач, под редакцията на д. ф. н. Пламен Градинаров и с редактор Саня Табакова: НИЦШЕ, Ф. *Антихрист*. София/Плевен: Евразия Абагар, 1991.

Ненадейно Ницше изоставя мащабния проект и се насочва към друг, не по-малко интригуващ и внушителен, който е трябвало да носи заглавието „Преоценка на всички ценности“. Първоначално „Антихристът“ е предвиден като първа част на „Преоценката“. Малко по-късно идеята за нея като самостоятелно издание е сведена само до „Антихристът“. Но Ницше изоставя и този план и се насочва към други, като че ли според него по-належащи и по-експресивни съчинения. Работи, както обикновено, разпалено и страстно, но и някак чрезмерно забързано. В края на 1888 г. е спокоден от мощен психичен срив, съпътстван от прогресивна парализа. Те се наслагват към и без това силно разклатеното му здраве. „Антихристът“ остава непубликуван от самия Ницше и излиза през 1894, издаден от Фриц Кьогел по поръчка на „Ницше-архив“.² Независимо от изменчивите намерения на Ницше относно книгата – той е замислял нейни преводи на основни европейски езици във високотиражни издания, но същевременно е търсил точното място на текста в един по-обхватен корпус, – „Антихристът“ е жалониращо съчинение в цялостната философия на Ницше. А и както ще се види, самият автор се самоотъждествява с антихриста, смята себе си за антихрист(ът).

Емилиян Станев (Никола Стоянов Станев, 1907–1979) издава

² По това време Ницше е тежко болен и не е в състояние сам да се грижи за своите издания. Не спира обаче да работи през кратките проблясъци на жизненост. През годините „Антихристът“ излиза с малки разлики, продиктувани от различните трактовки на подредбата на записките на Ницше според различните издатели. Ницше не може самостоятелно да структурира и комплектува своите ръкописи, не завършва вече започнати съчинения, не уточнява техните заглавия, не работи по архитектуриката на замислените от него фундаментални проекти. Всичко това е оставено в ръцете на неговата сестра Елизабет Фьорстер-Ницше, няколко верни приятели и редица по-ранни и по-късни издатели. „Антихристът“ излиза с различни подзаглавия. „Опит за критика на християнството“ (*Versuch einer Kritik des Christentums*) е подзаглавието на първото издание на Кьогел от 1894 г. и на някои следващи издания. Други издатели предпочитат подзаглавието „Проклятие над християнството“, което не само е по-експресивно и някак по-ницшево, а и е поставено от Ницше непосредствено преди предговора като сякаш второ заглавие на книгата.

„Ницше-архив“ е основан от Елизабет Фьорстер-Ницше през 1894 г. в Наумбург. През 1896 архивът е преместен във Ваймар. През 1908 г. институцията прераства във „Фондация Ницше-архив“, която има верни и състоятелни поддръжници, почитатели на Ницшевата философия. По време на националсоциализма, Втората световна война и социалистическия режим в Германската демократична република архивът претърпява множество организационни промени. От 1999 г. е преобразуван в Колеж „Фридрих Ницше“, в който са специализирали Жан Бодрийяр, Джани Ватимо, Славой Жижек и мн. др. Понастоящем колежът работи изключително активно и плодотворно.

романа „Антихрист“ през 1970 г. Той е предшестван от историческия роман „Легенда за Сибин, преславския княз“ (1968) и последван от романа „Тихик и Назарий“ (1977). Трите книги са своеобразна философско-историческа трилогия³ на иначе познатия на публиката с анималистичните си разкази, но и с внушителната си епопея „Иван Кондарев“, както и с камерни повести като „Крадецът на праскови“ и „Търновската царица“ автор. В интервю от 1977 г. Станев заявява: „безсъмнено най-цялостната ми книга като съдържание и форма това е „Антихрист““⁴. В интервюта Станев доверява, че на моменти от своя живот не само не е чужд на антихриста, а и се изживява като антихрист.

Ситуацията с „Антихристът“ и „Антихрист“ и с отношението на техните автори към проблема за антихриста⁵ предизвиква изследователски интерес, още повече че става дума и за един от много добрите български белетристи, съзнателно или несъзнателно заимствал заглавие от емблематичния немски философ, чиито книги през годините „се радват“ на крайно противоположни рецепции⁶. Няма сведения, а и от „Антихрист“ на Станев не личи той да се позовава на идеи на Ницше или да използва мотиви, схващания или образи от Ницшевия „Антихрист“. Точно обратното. Надежда Станева, съпруга на писателя, записва на 7 август 1970 г. следните негови думи: „Призори четох Ницше, неговите напъни към „воля за мощ“. Дивотии! Бог, вечност, божествена любов, воля за мощ – бълнувания! И накрая гол човек“.⁷

Настоящият интерпретативен проект се опитва да намери теоретично кохерентна основа за адекватно редополагане и осмисляне на основните белези на антихриста в двата текста. Задачата не е лесна. По много причини.

В случая библейското разбиране за антихриста не би могло да зададе конкретно и консеквентно решение. Безспорно е, че и Ницше, и Станев визират Библията и на места се позовават на нея. Но

³ ЙОВЕВА, Р. *Философско-историческите романи на Емилиян Станев*. София: Народна просвета, 1981.

⁴ САРАНДЕВ, И. *Емилиян Станев*. Литературна анкета. София: БАН, 1977, с. 78.

⁵ По проблема са писали мнозина – и български, и чужди автори. Настоящият текст не си поставя задачата да даде пълно библиографско описание на тези съчиненията, нито да осъществи по-обхватни компаративни анализи.

⁶ Показателен пример са диаметралните тълкувания на Ницшевата философия на двама велики интелектуалци, братята Ман. За Томас Ман Ницше е един от най-великите хуманисти в историята на човечеството. По-големият брат, Хайнрих Ман, смята Ницше за предвестник на националсоциализма.

⁷ СТАНЕВА, Н. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979, с. 341.

самият библейски текст не е категоричен относно антихриста. Често се смята, че заедно със св. ап. Иоан Богослов антихристът може да се опише като звяр със седем глави и десет рога, който прилича на леопард, има нозе на мечка и уста на лъв. Той хули Бога, като числото му е шестстотин шестдесет и шест (1 Иоан, 13: 1–18). Но това описание не касае директно антихриста. Точните слова на св. ап. Иоан Богослов са не картинна обрисовка, а обща характеристика на антихриста. Според светия апостол той е лъжепророк, фалшив мессия, противник, имитация и ерзац на Христос. „Кой е лъжец, ако не оня, който отрича, че Исус е Христос? Той е антихрист, който отрича Отца и Сина“ (1 Иоан, 2: 22; срв. Мат. 24: 24). Тези думи не се отнасят към един определен човек или звяр, а към много антихристи: „И както сте слушали, че иде антихрист, и сега са се появили вече много антихристи“ (1 Иоан, 2: 18). На второ място, антихрист и сатана не са тъждествени личности, макар в смислово отношение да са сродни в тяхното отрицание на Бога и в техните действия против Бога, респ. Христос и неговата Църква. Сатаната е дявол, луцифер, паднал ангел, змия, рогатия, лукавия, княза на мрака, зъбатия с копитата, владетеля на ада и т. н., а антихристът е анонимен и безличен. Трето, антихристът и дяволът по определение се домогват до божествен статус, или най-малкото до божествена сила, за да изглеждат равни на Христос (Бог). Но равенството с Христос – не равенството по Христос – е немислимо. Поне в ипостасно отношение. Четвърто, месията не е само помазаник, само пророк или само пропагандатор. Месияството няма за основание единствено родословието, а е свързано със спасението и принципното даряване на свобода.

На рефлексивна плоскост, т. е. при вторичното формално и методологично преосмисляне същността на антихриста, неговите схващания и стореното от него, при Ницше и Станев прозират индикации, които сближават образите на претрайващите в богоборството. Те са самота, отхвърленост от обществото и презрение към хората. При Ницше четем: „Поради факта, че ми предстои да отправя към човечеството най-тежкото обвинение, което изобщо му е било предявявано, смятам все пак за необходимо да съобщя кой съм аз. [...] Всъщност аз живея единствено за себе си, а може би това, че живея, е предразсъдък [...] всъщност не живея.“⁸ Станев споделя: „влязох в Руската църква, беше часът три. Отидох зад една колона [...] и станах сатана. Тогава бях просто обхванат от сатанизъм. [...] Бунт! Богоборство! Аз съм единствен – няма друг! Нещо такова. Из-

⁸ НИЦШЕ, Ф. *Ессе homo*. София: Критика и хуманизъм, 1991, с. 3, [1]. По общоприет във вторичната литература начин давам в квадратните скоби номера на афоризма в съчинението.

лязох горд и захванах да гледам хората с презрение.“⁹ И отново Ницше: „Понякога ме обзема най-черна меланхолия – презрение към хората. И за да няма съмнение по въпроса, кого точно презирам, ще кажа, че това е съвременният човек, човек, с когото съм фатално едновременен.“¹⁰

Случаят „антихрист“ не е от порядъка на чин от небесната йерархия, не е проблем на визуална образност, не е екстравагантно и/или претенциозно литературно явление. Антихристът (антихристиянинът) не е само противник и враг на Църквата. В него изпъква екзистенциална компонента, чиято свойственост е парадоксално заложена откъм отрицанието на тип битие, отрицанието на божественото и спасителното битие. Парадоксалността е в това, че крайното отрича безкрайното, преходното отхвърля непреходното, контингентното търси устои в оспорването, а не в утвърждаването. Ето защо същината на антихриста е по-скоро философски проблем и, разбира се, богословско изпитание. На делата му противодейства Църквата. И не само Църквата. Екзистенциалното отношение към битието на човека неминуемо инкорпорира по трансцендентален начин – представян като път на чистата форма на мисленето само и единствено от *a priori* към *a posteriori* – най-висшето благо в онтологично, гносеологично, морално и антропологично отношение.¹¹

1

Ницшевият антихрист компилира горепосочените роли. На Христос се противопоставя не сатаната, а Дионисий. „Разбрахте ли ме? – Дионисий срещу Разпнатия.“ Това е последното изречение от знаменитата автобиография на Ницше, написана непосредствено след „Антихрист“ през същата 1888 г. и носеща показателното заглавие „Ессе homo“, което повтаря Пилатовите думи за Христос.¹² От съществено значение са пет аспекта: (1) опълчване срещу Христос, (2) сриване на неговото учение, (3) противодействие на християнския морал, (4) провъзгласяване на бог Дионисий за битийна алтернатива на Христос и (5) прокламиране на нов човек и нов свят на основата на тази битиен източник. Тяжно динамично и продуктивно единство е перспективисткият антинихилистки nihilism

⁹ САРАНДЕВ, И. Цит. съч., с. 131.

¹⁰ НИЦШЕ, Ф. *Антихрист*, с. 42 сл., [38].

¹¹ КАНАВРОВ, В. *Трансценденталният път към човека*. София: Изток-Запад, 2020.

¹² Мотивът „Дионисий срещу Разпнатия“ Ницше повтаря в четвъртата, финална книга на „Воля за власт“: „Богът на кръста е проклетие на живота, указание да се освободим от него; – нарязаният на парчета Дионисий е одобрение на живота, той ще се възражда вечно и ще въстава от пепелта“. – НИЦШЕ, Ф. *Воля за власт*. Кн. Трета и Четвърта. София: Евразия, 1995, с. 299, [1052].

на Ницше.¹³ Това е концептът, който служи за адекватна основа при разбирането на Ницшевия антихрист.

Появата на Дионисий като противоположност на Христос нито е случайна, нито е плод на моментно хрумване. Още в ранното произведение „Раждането на трагедията от духа на музиката, или: елинизъм и песимизъм“, книга, в която ясно прозират влиянията на Шопенхауер и Вагнер, Ницше заявява себе си като филолог, който търси точната дума за своето антихристиянско учение, което в името на живота се изправя срещу християнския морал. С известна свобода – доверява Ницше – му дадох името на един гръцки бог, нарекох го Дионисиево.¹⁴ Не по-малко интересна е вметката в това изречение: „кой може да знае истинското име на Антихриста?“. Вметката пояснява свободата, с която философстващият филолог използва Дионисий за божествено знаме на своите идеи. Тя може да се тълкува амбивалентно. Дионисий и антихристът не са едно и също лице. Чисто исторически това безспорно е така. Ала все пак, дори никой да не знае кой е истинският антихрист, и Дионисий, и той са идейни, битийни и морални антиподи на Христос. Дионисий и антихристът са от едната страна на барикадата срещу Христос. Но антихристът е според Ницше безименен. Той продължава Дионисиевото начало в специфичната роля на отрицател на християнския морал. Парадигмата на антихриста е категорично декадентска.

В своето по-късно философско развитие Ницше скъсва с идеите на Шопенхауер и Вагнер. Изоставя песимизма в името на действителната волева борба срещу християнството. Песимизмът е изместен от нигилизма.¹⁵ Последният е кулминационна форма на негативизма срещу християнския морал. Но негативизмът не е пасивно отрицание, а волева дейност. В „Антихристът“ е оповестен повикът: „Нека гинат слабите и уродливите! – това е първата заповед на нашето човеколюбие. Трябва дори да им се помага да гинат.“¹⁶

В характерен философски ракурс Ницше описва себе си като декадент, но същевременно и като неговата противоположност.¹⁷ В случая няма игра на думи, няма мъгляви метафори, няма игрови обрати.

¹³ Ницше многократно представя своята философия като перспективизъм, предлага свое перспективистко учение за афектите на мястото на мнимите теории на познанието, разглежда наличното битие (Dasein) като перспектива, заявява себе си като философ на бъдещето. НИЦШЕ, Ф. *Веселата наука*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994, с. 237, [374]; НИЦШЕ, Ф. *Антихрист*, с. 5, [1] и мн., мн. др.

¹⁴ НИЦШЕ, Ф. *Раждането на трагедията от духа на музиката, или елинизъм и песимизъм*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 62, [5].

¹⁵ НИЦШЕ, Ф. *Воля за власт*. Кн. Първа и Втора. София: Евразия, 1995, с. 54, [37].

¹⁶ НИЦШЕ, Ф. *Антихрист*, с. 8, [2].

¹⁷ НИЦШЕ, Ф. *Ессе homo*, с. 11, [2].

В изказа си Ницше е винаги пределно пряк и пределно ясен. Смисълът на този изказ е единствено метафизичен. Само метафизичната (вероятно: донякъде и естетическата¹⁸) интерпретация на перспективистки утвърждаващия нихилист (респ. антихрист) води към изстъпления хуманизъм на Ницше. Антихристът, който същевременно трябва да е антинихилистски нихилист, е обрисуван по блестящ начин в „Към генеалогията на морала“: „Този човек на бъдещето, който също така ще ни избави от досегашния идеал, както и от това, което би трябвало да порасте от него, от голямата погнуса, от волята към нищото, от нихилизма, този камбанен удар на пладнето и на великото решение, който прави волята отново свободна, който възвръща на земята нейната цел, а на човека – неговата надежда, този антихрист и антинихилист, този победител на Бога и на нищото – той трябва някога да дойде.“¹⁹

Нито социалната, нито антропологичната, нито културологичната, нито историческата, нито етнологическата и ни най-малко богословската плоскост са релевантно условие на разбиране на търсения дионисиев антинихилизъм на антихриста, който се опира на инициацията „Бог е мъртъв!“.²⁰ Тя безспорно бележи връхната, респ. най-дълбоката точка на нихилизма, възвестил краха на чистия разум, абсолютния дух и задаващото ги трансцендентно присъствие. Тяхната възможна онтологична синтеза би увенчала античния порив за спекулативно постигане на трансценденталното единство на битие и съществуване на човека откъм света на идеите на Платон и учението

¹⁸ В „Раждането на трагедията“ Ницше записва, а във „Воля за власт“ дословно повтаря: „Изкуството като най-висша жизнена задача и истинска метафизическа дейност в духа“. – НИЦШЕ, Ф. *Раждането на трагедията*, с. 70, [предисл.].

¹⁹ NIETZSCHE, F. *Zur Genealogie der Moral*. – In: F. NIETZSCHE. *Werke in drei Bänden*. 9. Auflage. Bd. 2. Hg. v. Karl Schlechta. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 837, [24].

²⁰ НИЦШЕ, Ф. *Веселата наука*, с. 122, [125]; НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра. Книга за всички и никого*. Прев. Жана Николова-Гълъбова. София: Хр. Ботев, 1990, с. 27, [2]. Във връзка със студията на Хайдегер „Nietzsches Wort »Gott ist tot«“ (HEIDEGGER, M. Holzwege. – In: M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe*, B. 5. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977, S. 209–268) Владимир Теохаров интерпретира инициацията на Ницше „Бог е мъртъв!“ в контекста на неговата цялостна философия, разбирана като експериментална метафизика. Според Теохаров, следвайки Йорг Салакварда, „позицията на Антихриста, с която Ницше отъждествява себе си, преди всичко и най-вече има позитивен характер“ (ТЕОХАРОВ, В. *Експерименталната метафизика на Фридрих Ницше*. София: Библиотека 48, 2005, с. 123). Теохаров вижда разковничето в това, че християнството като чувство не бива да се отъждествява и дори смесва с християнската църква в нейната история, и най-вече с нейната политика да властва над културата.

за формата на Аристотел. Ала инициацията окончателно унищожава чистото мислене, чистото битие и чистата религиозна (християнска) вяра. Нихилизмът проследява и всъщност извървява това унищожение като естествен процес, като саморазграждане на Аполоновото начало и Сократическия морал. Но нихилизмът нито е финална точка, нито е цел на Ницшевата философия. Крайната цел е възвисяването на човека до Сврѣхчовека. Поетиката на Сврѣхчовека е прехласваща, описана с много патос и много метафори.

Пътят на човека към Сврѣхчовека е съпътстван от път на Сврѣхчовека към човека.²¹ Изоставянето и дори изгубването от поглед на всеки от тях е пагубно за антинихилиста. Срещата на двата пътя прогласява вечното възвръщане на екзистенциалното единство на Сврѣхчовека и човека в мига.²² Тази среща на портала между *a priori* и *a posteriori*, между оттатъшното и тукашното, е битиен миг за човека, миг, който може да се радва на безкрайни повторения, но е все пак само миг. Неговото постигане във философски интерпретативен план е, както беше посочено, единствено метафизично. Защото по определение разсъждението начева от априорното – и като смисъл, и като форма, и като път, и като метод. В това отношение са прави всички автори, които интерпретират философията на Ницше в контекста на европейската метафизика. Самият Ницше преследва обаче пътя на човека към Сврѣхчовека. Неговата битка е за спасението на човека откъм и с помощта на Сврѣхчовека. Това спасение е философско (метафизично) по същност. То се основава на словата, опита и действията на Заратустра, респ. на пътя, наченат с Дионисиевото начало. Спасението, т. е. човешкото постигане на Сврѣхчовека, е под диктата и покроя на Заратустра. Вечното възвръщане на Заратустра на портала към съществуващото е зов към човека за среща на човека със Сврѣхчовека, за единяване на човека със Сврѣхчовека, за постигане на екзистенциалното²³ единство на човека и Сврѣхчовека. Битийната зададеност на това единство не е субстанциално затворена в трансцендентното. Ницше не може да приеме тази постановка. Самотъждествеността на битието се постига на портала

²¹ Дали тук има възпроизводство на библейската версия на кеносиса на Исус Христос е въпрос на множество – впрочем интересни – коментари и спорове.

²² Тезата е неконсервативно разширение на Хайдегеровата концепция в „Nietzsches Wort »Gott ist tot«“ (HEIDEGGER, M. *Holzwege*, S. 209–268) и в двутомника за Ницше (HEIDEGGER, M. Nietzsche. – In: *Gesamtausgabe*. B-de 6.1 und 6.2. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977).

²³ Изписването е заимствано от късния Хайдегер и свидетелства битийна екстатика (ек-статика), а не налично съществуващо (напр. в контекста на Сартр).

между метафизика и физика от порива на човека към Сврѣхчовека. Заратустра трябва кеносисно да се запѣти към човека, за да събуди неговата воля за битие.

Често идеята за вечното възвръщане²⁴ – Ницше обича да се са-

²⁴ В „Ессе homo“ Ницше възвишено записва: „мисълта за вечното [въз] връщане, висшата форма [Formel] на утвърждаването, която изобщо може да бъде достигната“ – НИЦШЕ, Ф. *Ессе homo*, с. 85, [Тѣй рече Заратустра, 1]. За целта Ницше основно използва два термина: „die ewige Wiederkunft“ и „die ewige Wiederkehr“ (много рядко „ewig wiederkommen“, вечно идва отново, вечно се връща отново; НИЦШЕ, Ф. *Тѣй рече Заратустра*, цит. изд., с. 171, [За видението и загадката, 2]; NIETZSCHE, F. *Also sprach Zarathustra*. – In: F. NIETZSCHE. *Werke in drei Bänden*. 9. Auflage. Bd. 2, S. 409, [Vom Gesicht und Rätsel, 2]). Първият, който е по-често и по-характерно използван, акцентира повече върху вечното отновоидене, отновонастъпване, отновосбѣждане, отновосѣтворяване, възсѣздаване, претворяване, а вторият – повече върху вечния обрат, поврат, завой, обръщане. Ницше използва първия термин, когато става дума за неговото учение, за собствената му водеща идея и основаваща мисъл. Малко спекулативно и с известна доза приближение може да се каже, че в платформата на перспективисткия антинихилистки нихилизъм терминът носи акцента на перспективизма и антинихилизма, на водещото смислово начало, на претворяването, респ. акцента на концепта. Втория термин Ницше използва преди всичко по отношение на (антинихилистки) нихилизираните съществуващо, светово, човешко, дребно, низко и пр. Срв. напр. 55-я афоризъм на „Воля за власт“ и мн. др.

Преводачите на „Тѣй рече Заратустра“ и на другите по-късни съчинения на Ницше не са стриктни и педантични в преводите на двата термина. Мара Белчева / Пенчо Славейков превеждат двата като „вечно възвръщане“. Николай Райнов също превежда двата по един и същ начин, но като „вечно повръщане“, „вечен поврат“, в редки случаи използва „вечно връщане“ (НИЦШЕ, Ф. *Тѣй каза Заратустра. Книга за вси и никого*. Прев. Н. Райнов. София: Ст. Атанасов, 1919, с. 208); Райнов използва и израза „вечно възвръщане“, но с него превежда глагола *zurückkommen* (връщане обратно) (НИЦШЕ, Ф. *Тѣй каза Заратустра. Книга за вси и никого*. Прев. Н. Райнов, с. 208; NIETZSCHE, F. *Also sprach Zarathustra*, S. 463, [Der Genesende, 2]). Жана Николова-Гълѣбова обикновено превежда първия термин като „вечен възврат“ (но и като „вечно възвръщане“: НИЦШЕ, Ф. *Тѣй рече Заратустра*. Прев. Ж. Николова-Гълѣбова, с. 231, 232, [Оздравяващият, 2]; NIETZSCHE, F. *Also sprach Zarathustra*, S. 465, 466, [Der Genesende, 2]), а втория като „вечно възвръщане“. Донка Илинова копира този модел (НИЦШЕ, Ф. *Връщане към себе си. Избрани мисли от посмъртния архив*. Прев. Д. Илинова. София: БУКИ, 2004, с. 129, 130). Анонимният преводач на „Воля за власт“ превежда и двата термина като „вечно завръщане“ (НИЦШЕ, Ф. *Воля за власт*. Кн. Първа и Втора, с. 321, [417]; НИЦШЕ, Ф. *Воля за власт*. Кн. Трета и Четвърта, с. 301–306, [1057–1067]).

В настоящото изследване аз предпочитам да тълкувам двата термина по

моопределя като учител на вечното възвръщане („Тъй рече Заратустра“, „Залезът на боговете“) – се тълкува като мистична добавка в неговата философия. Едва ли е така. Във „Веселата наука“ той категорично отбелязва: „Смята се, че мистичните обяснения са дълбоки, а истината е, че те дори не са и повърхностни.“²⁵

Концептът „вечно възвръщане“ е ядрото на Ницшевата метафизика – синтеза на идеите за преоценката на всички ценности, за Свръхчовека и волята за власт. Вечното възвръщане не е повторение на някое вече конкретно случило се, не е перманентно редуване на зенит и залез, не е движение на колело между горна и долна точка, не е исторически зиг-заг. Това са плоски обяснения откъм случайното и преходното. Вечното възвръщане е единство на нихилизъм и антинихилизъм, на рушене и съзидание, на възможна среща на Свръхчовека и човека. Това единство е ек-статика на мига, при която изчезва порталът между метафизика и физика, между отгатъшно и тукашно. Изчезва не само необходимостта от трансцендентализиране, т. е. от прехождане между тях, изчезват пространството, времето и числото като модуси на трансценденталното. Формата става излишна и дори вредна. Изчезва затворената в себе си трансценденция. Неведомият бог се обезсмисля. Запътилият се към хората Заратустра възторжено споделя: „Самият

традиция с „вечно възвръщане“. Аргументът ми е един-единствен, и то не точно строго философски, а именно културната утвърденост (тя е станала почти магия) на словосъчетанието „вечно възвръщане“. Допълнително мога да изтъкна още три „о-правда-ния“: първо, доколкото антинихилистичният нихилизъм и нихилистичният антинихилизъм са реверсивни в онтологично отношение (макар коренно противоположни по същност), еднаквият превод е донякъде оправдан; второ, терминът „die ewige Wiederkunft“ е откъм бъднината на Свръхчовека и базисната за Ницшевата философия парадигмалност на перспективизма и съзидателността смислово по-близък до „вечно възсъздаване“, „вечно творческо отновоидене“, докато терминът „die ewige Wiederkehr“ е лексикално по-близък до „вечно възвръщане“; трето, еднаквият превод на двата термина като „вечно възвръщане“ е своеобразен резултат на преводачески „бръснач на Окам“, който не бива сляпо да орязва най-фините и съществени смисли, а да ги уточнява, макар и под линия.

²⁵ НИЦШЕ, Ф. *Веселата наука*, с. 123, [126]. Не бива да се смесват отношението на Ницше към митовете и мистериите, тяхното културно, историческо, алегорично и метафорично значение, с неговото отношение към философската стойност на мистиката. В кратък афоризъм от 80-те години, публикуван след смъртта му като част от неговото ръкописно наследство, четем: „мистиката, сладострастната наслада на вечната пустота [der wollüstige Genuß der ewigen Leere]“ – NIETZSCHE, F. *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*. – In: F. NIETZSCHE. *Werke in drei Bänden*. Hg. von Karl Schlechta. 9. Auflage. Bd. 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 911.

аз спадам към причините на вечния възврат“.²⁶ Вечното възвръщане възвестява срещата на Свръхчовека със човека, срещата на двата пътя – този на Свръхчовека към човека с този на човека към Свръхчовека. *Incipit tragoedia*, записва школуваният в класическите езици философ: „Ето! Пахарът се стреми пак да се изпразни и Заратустра иска да стане пак човек. Тъй започна залезът на Заратустра.“²⁷ Той е кеносисен, но именно той овъзможностява възходането на човека към Свръхчовека. Нихилизмът е същевременно антинихилистки.

В „Антихристът“ Ницше се фокусира върху естествения характер на нихилизма, чието финално осъществяване трябва да бъде активно подпомогнато от философа, който следва заветите и пътя на Заратустра от *a priori* към *a posteriori*. Напускането на метафизичната платформа при интерпретирането на този естествен за Европа духовен процес би могло да роди и обезателно ражда чудовища. Социалните, политическите, културологичните и др. под. интерпретации са тук напълно ирелевантни. Пред себе си имаме един изстъплен хуманизъм, който може да се представи като оригинална метафизична антропология. Тя е пленителна. Но само на портала на между битие и съществуващо, между Свръхчовек и човек. Порталът е реален, но все пак единствено философски-метафизично постижим. Постижим в неговото скриване при срещата на Свръхчовека и човека, която концептуално се представя като антинихилистки нихилизъм.

„Антихристът“ е патетика на антихристиянството. Строго погледнато, битката на Ницше е не толкова с Христос, колкото с християнството като вяра и религия, с християнската църква като институция, с нейните свещенослужители, с богослужението и християнския морал.²⁸ Ницше прави своеобразна вивисекция на християнството в

²⁶ НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра*. Прев. Ж. Николова-Гълъбова, с. 233, [Оздравяващият, 2].

²⁷ НИЦШЕ, Ф. *Веселата наука*, с. 196, [342]; НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра*. Прев. Ж. Николова-Гълъбова, с. 26, [Предислов на Заратустра, 1]. 342-я афоризъм на „Веселата наука“ (1882), крайт на който е цитиран тук, Ницше дословно записва като първи афоризъм на предисловието към „Тъй рече Заратустра“ (1883–1885). Педантичността изисква добавката, че е пропуснато само заглавието на афоризма от „Веселата наука“: *Incipit tragoedia*, защото проектът „Заратустра“ е преди всичко перспективистки и категорично позитивен.

²⁸ Тук е мястото за уточняване семантиката на понятието „антихрист“. То включва: (1) анти-Христос и (2) антихристиянин. Понятието задължително се изписва с малка буква, а не с главна, защото нито е конкретно име на някого, нито е номинално понятие, нито е название на ипостас. В преводите на български език *Antichrist* се превежда като (1) Антихрист, (2) антихрист и (3) антихристиянин. Главната буква в немския език идва от правилото, че

неговата същност и история и най-вече в неговата екзистенциална значимост по отношение смисъла на човешкото съществуване. Критиката е ожесточена. Тя почива на хипертрофирано възвеличаване на отсамния живот на човека, разбирани в неговата инстинктивна непосредственост и сведен до простата даденост на присъствието в естествени състояния, нужди и действия. От тази гледна точка всички духовни потребности изглеждат не само нелепо, а даже лицемерно и вредно. И съответно: християнството и християнинът са рушители на естествеността и простотата на отсамния живот в името на абстрактни идеали и обещания досежно отатъшния живот. Затова според Ницше „смело може да се постави знак за равенство между християнина и анархиста – и техните цели, и техният инстинкт – всичко е насочено към рушене“.²⁹

Но и антихристът руши. Той преди всичко руши. Тъкмо той е основният агент на преоценката на всички ценности, единственият, който стига докрай, който осъзнава, че Бог е мъртъв и че негов убиец е самото християнство. Думите са силни и екстремни. В потока на рушенето антихристът обхваща в себе си анархиста, рационалния философ, ригористичния моралист и християнина. Объркване няма. Парадоксът и абсурдът са действителни. Нихилизмът е всеобщ и всеобхватен. Ницше пише „Закон против християнството“.³⁰ В седемте члена (тези, Sätze в оригинала) на закона са резюмирани атаките на Ницше срещу хрис-

съществителните имена винаги се изписват с главна буква. Това правило не важи в българския език. В настоящия текст понятието „антихрист“ включва две значения – анти-Христос и антихристиянин, които контекстуално битуват и при Ницше, и при Станев. Тяхната синтеза, както и тяхната диференциация следва да се уточняват при всяка употреба на понятието.

²⁹ НИЦШЕ, Ф. *Антихрист*, с. 73, [58]; NIETZSCHE, F. *Der Antichrist*. – In: F. NIETZSCHE. *Werke in drei Bänden*. Bd. 2, 1982, S. 1228, [58]. В българския превод е допусната грешка, която тук е поправена. Вместо анархист там е записано антихрист. В бележките на А. М. Руткевич, които в превод на български език са дадени в изданието на „Евразия-Абагар“ след Ницшевия текст, коректно е обяснена връзката, която немският философ прави между християнството и анархизма.

³⁰ В записките на Ницше, с дата 30 септември 1888 г. и подпис „антихристът“, фигурира една страница, в която се говори за война срещу порока християнство. Става дума за „Закон против християнството“, състоящ се от 7 тези. Безспорен автор е Ницше. Неясно защо Елизабет Фьорстер-Ницше не е предоставила тази страница за издаване в съчинението „Антихристът“. Тя очевидно принадлежи към Ницшевите ръкописи на „Антихристът“ и се намира в „Ницше-архив“. Страницата става известна за изследователите през 1932 г., когато се прави поредното каталогизиране на архива. През 1961 г. Ерих Подах я добавя в своето издание на „Антихристът“. Късната поява на страницата със „Закона“ предизвиква дискусия, като не всички издатели я причисляват към текста на „Антихристът“.

тиянството, свещеничеството, богослужението, проповедта, църквата и Свещеното предание. Статусът на закон издава всемирни, нормативни и месиански претенции. Липсват нападки срещу Христос. За най-голям престъпник, „престъпникът на престъпниците“ (*der Verbrecher der Verbrecher*), е обявен философът, защото именно той е най-близо до науката, но същевременно ревностно участва в християнското богослужение. В заключение: търси се антихристът, философът-антихрист, който олицетворява епохалния декаданс и nihilизма като такъв.

В своята автобиография (главата „Защо пиша толкова хубави книги“) Ницше отсича: „аз съм, [казано] на гръцки, а и не само на гръцки – антихристът“.³¹ Написаното разочарова. Пълният член – още повече. Крайното надделява над безкрайното. Съществуващото сломява битието. Метафизиката отстъпва пред физиката. Мнението обезсърчително тържествува над философията. Перченето на индивида смазва екзистенциалния смисъл. Вечното възвръщане на екзистенциалното единство на Свръхчовека и човека в мига отстъпва своята битийна фундаменталност на чука.³² Nihilизмът побеждава антиnihilизма. Възторженият антиnihilист и перспективист е тотално изличен. Изпъква провалата. Човекът не среща Заратустра. Хубавите книги потъват в nihilистките порои. Антихристът се изхабява по същия начин както се изтрива битийният смисъл на възвестената от него инициация. В дъното на nihilизма е нищото. Антихристът не се отлепва и по дефиниция не може да се отлепи от това дъно. То е единствената перспектива пред него.

2

На 13 декември 1967 г. Станев написва първите страници на роман, чиито основни идеи и чувственост носи дълго време в съзнанието си и на който дава работното заглавие „Житие на душегубителя, грешника и смешника Теофил“. Надежда Станева предава еуфорията на писателя: „Сега Сибин избледня, а „Иванчо“ Кондарев стана „вятър работа“. За разказите си изобщо не иска да говори. Теофил е всичко.“³³ През

³¹ НИЦШЕ, Ф. *Ecce homo*, с. 53, [2]. В българския превод на Георги Кайтазов: антихристиянин. Немският оригинал гласи: „ich bin, auf griechisch und nicht nur auf griechisch, der *Antichrist*“ (NIETZSCHE, F. *Der Antichrist*, S. 1102, [2]). В бележка по-горе уточних двойната семантика на понятието „антихрист“.

³² През 1888 г., годината, в която са написани „Антихристът“ и „*Ecce homo*“, Ницше написва и книгата „Залезът на боговете, или как се философства с чук в ръка“ (НИЦШЕ, Ф. *Залезът на боговете, или как се философства с чук в ръка*. София: Хр. Ботев, 1992).

³³ СТАНЕВА, Н. Цит. съч., с. 246, 254 и мн. др.; САРАНДЕВ, И. Цит съч. с. 66

април 1970 г. романът получава заглавието „Антихрист“, а на 30-ти май същата година е окончателно завършен. Станев споделя, че не му се иска да издаде книгата, тъй като „се бои, че няма да я оценят“.³⁴ Неговата боязън се оправдава. Романът е твърде непривичен за очите на тогавашната марксистко-ленинска и социалистическо-реалистка критика. В него са конфронтирани в лицето на един герой фундаментални идеи, някои от които имат цивилизационно, културно, историческо и духовно естество и непосредствено излизат на повърхността като съмнения, изкушения, напрегнатост, вътрешни борби, емоционалност, идеали, разсъждения и преживявания на героя. Но има и скрити екзистенциални пластове, които всъщност задават извънмерния интензитет на множеството кулминационни моменти и множеството радикални обрати. Неслучайно писателят сравнява идеите в романа с идеите на Достоевски в „Братя Карамазови“, „Кротката“ и „Записки от подземиято“.

Романът е житие-изповед на Еньо, син на царски зограф от времето на Иван Александър и Иван Шишман. Еньо е търсеца истината натура. Той вижда навсякъде съблазните и деянията на сатаната, но не се отказва от пътя към Христос. Този път го отвежда в Кефаларевския манастир³⁵, където по примера и напътствията на Теодосий Търновски – в романа многократно наричан Светия, виден исихаст, ученик на Григорий Синаит – приема монашеско пострижение и името Теофил. Еньо-Теофил ревностно общува и с друг исихаст – Евтимий Търновски. Стреми се към исихията. „Велика обич ме доведе до тая самота“, доверява той (с. 121)³⁶. И тъкмо когато му се явява Таворската светлина, когато остава безмълвен пред прозрението, когато езикът и разумът са безпомощни пред чудото, когато цялата му душа слави Бога и ангелски сълзи се леят от него в неземна радост и възторг, той разбира, че сатаната ще пребъде в него, защото лукаво му проговаря откъм разума, оспорвайки божествения патос на душата. „В кръвта е силата му и в окоото човешко, що бди, алчно за тайни“, проникновено казва Теофил (с. 104). Сатаната се прикрива в разума („лукавства пак умът“) и сетивата („където господства рогатият“), спотайва се във видимия

сл., 158 и др.

³⁴ СТАНЕВА, Н. Цит. съч., с. 309.

³⁵ Манастирът е основан от Теодосий Търновски през 1348 г. с помощта на цар Иван Александър. Многократно е опожаряван от турците до неговото пълно заличаване. През 1718 е издигнат отново в близост до старите сгради. Претърпява много турски и черкезки набези. През 1840–1841 г. Кольо Фичето строи църквата „Св. Димитър“, която е запазена и до днес. Манастирът „Рождество Богородично“ сега е известен като Килифаревски манастир по името на близкия град. Вж. също САРАНДЕВ, И. Цит. съч., с. 63.

³⁶ Навсякъде по-нататък се цитира по изданието на романа от 1973 г. (София: Български писател).

и невидимия свят, дебне във всеки човек, независимо благороден или обикновен, духовник или мирянин. Единствено душата и сърцето на човека остават неподвластни на сатаната, защото са изконно отворени за Бога. „На едното блюдо е животът и умът го защитава най-подло, на другото е душата“ (с. 183). Естеството на човека, което се терзае от съмнения и безверие, които „като крадци обират плодовете на душата [...] са вратата към греха и пъкала, [но това] е духът човечески“, отсича Теофил. Още повече това е духът на българина, чиято историческа съдба е изпълнена с превратности: „нарекох Сатаната брат господен, та излизаше, че сега заставам между двамата да диря истината, както сме наклонни ние, българите, без да разумяваме, че който постъпва така, това, което днес му е било драго като божие, утре ще загуби цена като дяволско“ (с. 130).

Писателят се готви енергично за романа. Свидетелства, че в „Антихрист“ има много автобиография, че Еньо-Теофил възпроизвежда елементи и моменти от неговия вътрешен, личен душевен живот. „И този Теофил съм аз.“³⁷ Към Еньо-Теофил го тегли някаква необяснима сила, която той провижда в човешката душа и по-специално, в душата на българина. Защо обаче се насочва към българското Средновековие, към времето на Иван Александър, към исихазма, към манастирския живот, към падането под турска власт, към унищожаването на българската държава? Вероятно защото това са най-мъчителните години за българите, българщината и българската държава, погледнати откъм противоборството, откъм автентичния сблъсък на противоположни национални, духовни, конфесионални, религиозни, политически и човешки сили. България е преживяла много, но вече е държавнически и религиозно утвърдена, макар и в двете отношения да има множество вътрешни напрежения и борби. Предстои ѝ обаче да загуби почти всичко. Екзистенциалната трактовка на тази епоха, философското разкриване на нейните основни измерения и сблъсъци в лицето на Еньо-Теофил обуславят мощната заявка на романа.

Станев дава трибуна на всички тези обстоятелства, на всички тези екстремности. Защото го вълнува българският характер. В по-предни години този характер не е бил достатъчно формиран. В по-късни години е бил потъпкван, или политически надмогнат. Писателят живо се интересува от историческите тенденции и точно в името на тези тенденции търси примордиалния дух на българина в най-бушуващите години от историята на нашата страна. „Целта на моите книги – „Легенда за Сибин, преславския княз“ и „Антихрист“, е да покажат големите духовни ценности на народа ни.“³⁸

³⁷ САРАНДЕВ, И. Цит съч., с. 23, 45.

³⁸ СТАНЕВА, Н. Цит. съч., с. 267.

Има обаче още един изключително съществен момент. Той се изразява в отношението на Станев към Византия и нейното културно, духовно и религиозно въздействие върху България и българите. Според него това въздействие е пагубно. „Мощната средновековна империя ни е поставила в пълна културна и духовна зависимост.“³⁹ Византия като че ли е най-големият враг на младата българска държава. Към вражеския елемент спада и политически привнесеното в България християнство. „Чрез религията, чрез църквата, чрез азбуката византийското православие ликвидира първата българска държава [...] Православието е грешката. Ние трябваше да приемем католицизма.“⁴⁰ Затова, макар и приели православието, трябва отново да се върнем към корените на българщината. Това е напътствието на Станев.

Писателят си поставя задачата да разкрие предхристиянските начала на българския дух, който е бил осакатен от православието. Без да е краен противник на християнството, без да е негов тотален отрицател, защото то се е превърнало в устойчиво битие на българина, амбицията му е да разгадае първичния неподправен и неизкривен български дух. Теофил стига до прозрението: „Исправи ме на нозе земният дух, повлече ме към бунт [срещу Христос, християнството и Църквата].“

В този контекст: преди преднамерено и целенасочено да премине към християнството Еньо е красив и талантлив младеж, който търси своята идентичност. Но той трябва да загърби светското и естественото в себе си и да стане Теофил, да се превърне в православен божи човек така, както българите са приели византийското християнство. Теофил следва да се опълчи на Бога и да се изправи срещу Църквата, която исторически е затулила народността на българина. Според идейните представи на Станев Теофил е обречен на богоборство. Той сам описва себе си като Искарриот. Следва нов преход. Теофил трябва да премине към един нов Еньо, Еньо на инстинктите, сквернодеянията, разбойничеството и убийствата, злосторника Еньо. Това е отрицателят Еньо, който импулсивно се разделя с православието. Малко набързо и някак повърхностно Станев намира не оправдание, а по-скоро основание на новия Еньо. „Не си ли разбрал, че няма закон въвн от твоята воля да те предпази от злото в тебе“ (с. 175).⁴¹ Но и този Еньо не е последното преображение на героя. Познал силата на свободната воля, той мъдро пренамира в нея закона, който човек сам си налага и който го пази от сатаната. Пренамира своя „бог без име и без черква“. „Това е гласът на заключената истина, която

³⁹ СТАНЕВА, Н. Цит. съч., с. 299.

⁴⁰ САРАНДЕВ, И. Цит. съч., с. 23, 94 и сл.

⁴¹ Този шопенхауеровско-ницшеански мотив остава само маркиран. Писателят не го развива.

охулвах. [...] Ето човешката участ на тая земя! [...] Тук са изворите на вярата, красотата, художествата и боговете – венците, с които човекът се е окичил и отделил от тварите. Само чистотата на духа съзира целеустроението на света зад противоречията“ (с. 175). Достигнал до моралния закон⁴², разбойникът Еньо убива примикюра (финансовия и административен началник) Ангел, който е помогнал на турците при завземането на Търновград, убива ужасяващ турски военачалник, убива много злодеи – турци и българи, православни и еретици, духовници и миряни, грабители и мародери, – и така се превръща в хайдутин, осъзнат закрилник на народа: „ще събера робите да мъстя и да се боря с поробителя“. Отрицателят Еньо се преобразява в стихийно отстояващия моралния закон Еньо. „Вторият“ Еньо се прелива в „трети“ Еньо, Еньо на свободната нравствена спонтанност.⁴³

Според Станев това е ориста на българина, това е участта на неговия дух.⁴⁴ В основата на всички тези превъплъщения и екзистенциални установености лежи търсенето, което е заложено като отрицание на статуквото: „[...] познание, придобито с постоянно отрицание, се губи като вода под пясък“ (с. 130). Но и самото познание не спомага за здрави надежди и трайни благонравни пребъждания. „И възможно ли е чрез познание да станем еднакви по мисли и възделения и тъй да върнем рая на земята“, се пита „новият“ Еньо, който осъзнава, че в съжденията и представите си е отишъл далеч отвъд схоластичните възгледи на Теодосий и Евтимий (с. 167, 189).

Ето как кристализира образът на антихриста. Пътят от Еньо към Теофил, от Теофил към сквернодееца Еньо и от него към хайдутина Еньо е според писателя исторически начертан. Но начертан по силата на отрицанието и в парадигмата на нихилизма. „Горният свят [...] за мене бе смърт и отрицание, сиреч самото Нищо, наречено бог, което превръщаше в Нищо Нещото Човек“ (с. 188).

В изграждането на антихриста се преплитат (поне) четири основни мотива. Първият е типично богословски и е предаден чрез думите на Евтимий: „Сатаната е в тебе и лесно няма да излезе. И ако не

⁴² Личащото посредством утвърждаването на моралния закон и дълга кантианство също остава само маркирано, макар да е известно, че писателят се е запознал с Кантовите съчинения „Пролегомени“ и „Критика на чистия разум“.

⁴³ Странно защо в коментарната литература се говори само за Еньо-Теофил. Това е осакатяване на героя. След Теофил има още две трансформации на героя, има още „двама“ Еньовци.

⁴⁴ Любка Липчева-Пранджева търси експликация на духовността на българина през призмата на наслагващи и конфронтиращи се митологеми. – ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Л. Антихристът – библейски и романов. – В: Л. ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА. *Бързият сън на митовете*. София: Примапринт, 1999, с. 148 сл.

излезе, ти ще бъдеш първообразът на бъдещото чудовище от апокалипсиса, човекът с нова, зверска сила, що светът не познава – антихристът, дошел за неговия край“ (с. 173). Вторият мотив е исторически и е свързан с убежденията на писателя – Византия, гърците и християнството са основната беда, която прекършва за столетия българския народностен дух. Противдействието срещу всичко византийско, гръцко и християнско неминуемо ражда антихриста. Това е патос на Станев. Теофил ядно заковава Теодосий и Евтимий: „Гърци са и на гръцкото безумие служат. От него погива ромейското царство, погива и българското“ (с. 200). Третият мотив е откъм литературния талант на писателя при изграждането на сложен, напрегнат, противоречив и силен образ: „От страст за истина безумен става човекът, готов за най-люти мъки [...] Макар да съм антихрист, душата ми е човешка и се мъчи“ (с. 181, 231). Четвъртият мотив е философският, който е свързан с nihilизма на антихриста, с парадоксалното свързване на nihilизма и свободата и тяхната абсурдна проекция в моралния закон и дълга.

Кой мотив е основният и кой води неизбежно към антихриста? Защо Еньо-Теофил-Еньо-Еньо става и остава антихрист? Кога и как се става антихрист? Защо се остава антихрист? Категоричният отговор на писателя отвежда към типиката на исихията, която противопоставя ума на сърцето, твърдо оспорва възможностите на интелекта за богопознание, със сърдечни очи и чрез умно-сърдечна молитва се стреми към мистично съзерцание на Таворската светлина и така упорства във връзката с Христос: „Ако беше видял Таворската, както я видях аз, не би ли те превзел духът на отрицанието, съмнението и търсенето? [...] Преди да хвърлиш расото, стана антихрист. Христа погребя, при Искариот се нареди“ (с. 192, 204). Заплитането и оставането в съмнението, хипертрофирането на отрицателността, зачертаването на вярата, negliжирането на божия промисъл и поемането по „анти“-пътеката вместо диренето на Христовия път, независимо от различните трактовки за него, отвежда към антихриста. Многото тогавашни ереси също способстват формиране на антихристовата позиция, но в никакъв случай не са водещи при Еньо-Теофил-Еньо. Зад всичко важно стоят козните на Византия. И отношението на Станев към православие – респект и почителност, съпътствани от съмнение и отрицание.

В описанието на антихриста писателят показва изключителна духовна динамика, която се проявява както на историческо, религиозно и философско ниво, така и посредством непрестанните вътрешни борби на Еньо-Теофил-Еньо с Бога, сатаната и най-вече със себе си. Станев е наистина много силен при разкриването на образа на

антихриста в многопластовата напрегнатост на всички тези нива.⁴⁵ Към това се прибавя неговата сериозна всестранна подготовка относно романа: историческа, религиозна, църковна, вкл. за манастирския живот, архитектурна, езикова и пр., и пр. Еньо-Теофил-Еньо-Еньо не трябва да звучи земно, грубо, примитивно или вулгарно. Напротив, той „трябва да продължи да звучи мощно, величествено, макар и другояче [...] дали не може да се постигне словоред, в който да има фраза-ехо, надфраза и подфраза“, се пита писателят. Иска му се героят да звучи като Борис Христов. Вероятно – да звучи фугово, като в него хармонично се преплитат исторически предхристиянски, нравствени християнски и национални следхристиянски тонове.

Въпросът е: каква би могла да бъде тази fuga? Каква би следвало да бъде тази хармония? Кой е истинският Еньо-Теофил-Еньо-Еньо?

Няма такава хармония, няма неподправен и непорочен Еньо-Теофил-Еньо-Еньо. Той не носи никаква вина за своите страшни действия, защото претрайва в негативното, което стремително води към нищото. Това е краткият, точен и вкопан в романа отговор. Той обаче е и най-силният шамар срещу антихриста, разглеждан в неговата човешка, но и философска завършеност. Няма екзистенциална светлина за този, който търси истината по пътя на отрицанието.

Отговорът има впечатляващи интерпретативни продължения.

На първо място е простичката констатация, че сяпото и затворено в себе си отрицание никога не поражда нещо добро. Нещо повече, то поражда само зло. Еньо-Теофил-Еньо-Еньо се противопоставя на Евтимий, но бързо осъзнава: „Ти с горния Йерусалим, а аз с отрицанието му спомогнахме да се пороби българският народ“ (с. 232). Естеството на младенца Еньо не може да се крепи на отрицанието, младенецът Еньо не може да има за духовно битие единствено негативното.

На второ място, Станев подхвърля идеята на Кант за моралния закон и за това как основаният на свободата на човека морален закон сочи към дълга. Това е разсъждение на „новия“ Еньо, Еньо след Теофил и Еньо преди защитника на народа. Дали обаче свободата, моралният закон и дългът са същина на злодеятеля („втория“) Еньо?

На трето място, писателят настойчиво търси трансформация на разбойника Еньо в хайдутина Еньо, който се слива с народа. Вероятно така вижда разковничето за прокарване на кантианските идеи за свободата, моралния закон и дълга. Но все пак би било редно да загатне за Кант и неговата „Критика на практическия разум“. По това време

⁴⁵ Чавдар Добрев изброява четири основни етапа в развитието на Еньо-Теофил. Диференциацията се основава на тезата, че „Ем. Станев подсказва и в тази творба, че мерило за теорията е практиката“ (ДОБРЕВ, Ч. Апокалипсис. Възкресение. – В: Ч. ДОБРЕВ. *Забранените плодове на познанието*. Емилиян Станев. Пловдив: Христо Г. Данов, 1985, с. 237).

Кант се третира от българските марксисти-ленинци като субективен идеалист и някак не отива Станев да се позовава на Кант. Затова изходът от ситуацията е народът. Писателят обяснява в интервю: „Теофил се хваща о народа, защото се отказа от бога и отрече онзи свят. Той нямаше друг изход“.⁴⁶ Но защо в този случай новият Еньо да е антихрист? Нали народът български е християнски, като това е многократно подчертавано и изобразявано в романа. Дори да оставим настрана идеологическия момент с народа – трябва обаче да се подчертае, че с това решение политическата идеология безапелационно побеждава духовността, – разглеждането на народа като спасителна сламка не свидетелства и не узаконява антихриста, а напротив, дори го спасява. Има и друго. На много места в романа народът е представен така: „Простолюдието от Девинград, заело брега край Трапезица, като парцаливо стадо, дошло на водопой – блъскат се, ругаят и се бият“ (с. 194). Кой народ има предвид писателят? Описаното простолюдие, знатниците, към които той изобщо няма положително отношение, или духовниците, на които антихристът се противопоставя?

Четвърто, романът е замислен и се движи като житие-изповед на Еньо-Теофил-Еньо-Еньо. „Първият“ Еньо и Теофил са плътни образи. Богати, динамични, цветни, живи. Те изказват една наистина велика духовна битка. И когато писателят решава да вземе страна, да реши конфликта, да узакони антихриста, да разкрие „втория“ Еньо и да премине от разбойника Еньо към хайдутина Еньо, който идва от народа и брани народа, той догматизира образа. Свършва сакралната изповед на героя и започва идеологическият двубой между антихриста и Евтимий. Двата образа са статични и схематични. Изчезват пластиката и багрите. Евтимий е познатият исихаст, станал патриарх и защитавал Търново и България от поробителите. Дали неговите решения и действия са правилни, или не, дали е трябвало да предаде Търново на османците, или не, е друг въпрос.⁴⁷ Срещу него се изправя антихристът, който просто оспорва всичко у Евтимий. Квалификацията „антихрист“ се появява многократно в романа, но само в неговата последна част – когато Теофил се е преобразил в „новия“ Еньо, когато Еньо-Искарот е осъден като Еньо-еретик и когато еретикът разлютено спори с Евтимий. Станев катастрофира като писател и се явява като идеолог.

И накрая, ето едно показателно разсъждение на разбойника Еньо: „И се замислях над българския ум, дете кумири не признава, закон не тачи, със зло и добро хитрува и на жестоката земна пра-

⁴⁶ САРАНДЕВ, И. Цит съч., с. 46.

⁴⁷ Станев настоява, че Евтимий е трябвало да предаде Търново на османците и така да спаси града и населението от погрома.

вда робува“ (с. 200). Това антихристът ли го казва, или хайдутинът, хванал се о народа и тръгнал да го брани от злини, грабители и поробители? Нали проектираната в моралния закон свобода трябва да отведе към дълга? Не е ли горната срамна констатация апотеоз на nihilизма и трайно оставане в калта на духовната низост, от която християнството търси спасение по благопристоен начин? Българинът обречен ли е да робува на земното безчестие?

В „Антихрист“ Станев „рисува духа на българина“⁴⁸, но се проваля в прокламирането на неговия антихристиянски живец. Духът български не може едновременно да се сведе до ликуващо опиране о народа и бушуващо антихристиянство. При Станев екзистенциалният рисунък отстъпва място на идеологическата легитимация. Поривът към народа – назад към корените на народа – е химерично отрицание на православие, защото потъва в бездната на антихристиянството, което битийства единствено nihilистки.

3

Паралелите между „Антихристът“ на Ницше и „Антихрист“ на Станев са възможни откъм заявката, динамиката, ефектите и отзвучите на антихриста. И най-вече откъм неговото дело. То е безплодно. Антихристът не ражда антихристи. Дори не ги провокира. Те просто се тълпят на попрището на отрицанието. Политиканстваща и идеологизираща блъсканица. Без лице и име. Ницшевият антихрист няма същински философски последователи. Не може и да има. Вечното възвръщане работи единствено перспективистки и анти nihilистки в метафизичен досег, единствено на портала, където се отваря възможност за свобода и спасение. Станевият „Антихрист“ не провокира философски отзиви. Адептите на социалистическия реализъм в изкуството и диалектическия материализъм във философията мълчат от страх пред неформалните партийни позиции на автора. По-умните осъзнават, че заиграването с антихриста не е непременно екстатичен дитирамб на комунизма и атеизма. Станев се жалва: „Нито един не написа по-задълбочена рецензия за „Антихрист“ – и дори напада българския език: – струва ми се, че нашият език е беден откъм думи, изразяващи чисто философски, метафизични, сложни душевни състояния. Не мога да вина езика, може би аз сам не мога да ги намирам“.⁴⁹

Иманентното противоречие на антихриста е видно. Nihilизмът е социална и културна тенденция и едва вследствие на нея – екзистенциална участ. Анти nihilизмът е единствено персоналистичен. Поне при Ницше е така. Всеки сам поема към Сврѣхчовека. Няма ма-

⁴⁸ СТАНЕВА, Н. Цит. съч., с. 307.

⁴⁹ САРАНДЕВ, И. Цит. съч., с. 34, 86.

гистрален път към него. Следователно антихристът предопределено и предназначено остава на декадентската пътека. Вероятно пред него може да се открие път към Свръхчовека, но този път е индивидуален, объркан и задължително положен в обща нихилистка среда, т. е. път, който не стига до целта. Антихристът е предварително обречен да остане в обхвата на анти и на плоскостта на пустото прекословие. Неговият антинихилизъм е обречена кауза в общия декадентски хоризонт.

Станев се влита по забележителен начин в дилемите на българската душа. Търси нейните устойчиви предхристиянски корени, противопоставя се на догматите. Залага на историческата тенденция и силите на народа. Теофил е ренесансов човек, разсъждава Станев в своя кабинет⁵⁰ на фона на голяма библиотека, на която е „поставена икона с Исус и Юда, до иконата европейски трофей на елен-лопатар“ (по сведения на Й. Радичков от неговия послепис в „Дневник с продължение“ на Надежда Станева⁵¹), последван от множество други материални свидетелства за ловни подвизи, някои от които в дружинката на „човека от народа“. Писателят сам откровеничи, че нашият интернационализъм, с който се хвалим, „е подплатен с нихилизъм“. Но все пак в пространството между дявола и Бога търси опора в исихията на Евтимий, защото „художникът трябва да надделее дявола, да надделее отрицанието“.⁵²

Парадигмалната поява на антихриста при Ницше и Станев е много различна. При Ницше отсъстват всички чинове от небесната йерархия, отсъства и сатаната. Църквата е единствено обект на присмех и отрицание. При Станев сатаната е централна фигура, а антихристът се подвизава в детайлно обрисуваната обител. Ако при Ницше антихристът се опълчва в името на човека срещу християнската религия, християнския морал, християнската църква и донякъде срещу Христос, при Станев антихристът се бори с Бога и нихилиста в себе си в името на народа и неговите автентични родови корени. И при двамата антихристът е самотник, като водещо за него е сакралното „анти“. Битките на двамата са епични, но нихилистки обречени: колкото като философска постановка – положителните каузи на естествения живот (Ницше) и на устойчивата духовност (Станев) са вплетени в Христос, – толкова като екзистенциална орис и личностна бъднина, които са на парлив дневен ред и при Ницше, и Станев.⁵³

⁵⁰ Станев, а заедно с него и много литературни критици квалифицират Еньо-Теофил-Еньо-Еньо като ренесансова личност. Това е силно и невярно преувеличение. Дали точно мъстителите, еретиците, сквернодеятелите и антихристите са ренесансови личности?

⁵¹ РАДИЧКОВ, Й. Послепис. – В: Н. СТАНЕВА, Цит. съч., с. 363.

⁵² САРАНДЕВ, И. Цит съч., с. 96, 125.

⁵³ Станев кокетира, че не е „ученик на Сартр и че ако в „Антихрист“ има

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Библия, сиреч книгите на Свещеното Писание на Ветхия и Новия Завет. София: Св. Синод на Българската Църква, 2010.

ДОБРЕВ, Ч. Апокалипсис. Възкресение. – В: Ч. ДОБРЕВ. *Забранените плодове на познанието.* Емилиян Станев. Пловдив: Христо Г. Данов, 1985, с. 237–253.

ЙОВЕВА, Р. *Философско-историческите романи на Емилиян Станев.* София: Народна просвета, 1981.

КАНАВРОВ, В. *Трансценденталният път към човека.* София: Изток-Запад, 2020.

ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА, Л. *Антихристът – библейски и романов.* – В: Л. ЛИПЧЕВА-ПРАНДЖЕВА. *Бързият сън на митовете.* София: Примапринт, 1999, с. 146–160.

НИЦШЕ, Ф. *Антихрист.* Прев. С. Табакова. София, Плевен: Евразия-Абагар, 1991.

НИЦШЕ, Ф. *Веселата наука.* Прев. Х. Костова-Добрева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994.

НИЦШЕ, Ф. *Воля за власт.* Кн. Първа и Втора, Кн. Трета и Четвърта. Прев. Пл. Градинаров. София: Евразия, 1995.

НИЦШЕ, Ф. *Връщане към себе си. Избрани мисли от посмъртния архив.* Прев. Д. Илинова. София: БУКИ, 2004.

НИЦШЕ, Ф. *Ессе ното.* Прев. Г. Кайтазов. София: Критика и хуманизъм, 1991.

НИЦШЕ, Ф. *Зазоряване.* Прев. Е. Лазарова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1997.

НИЦШЕ, Ф. *Залезът на боговете, или как се философства с чук в ръка.* Прев. Г. Кайтазов. София: Христо Ботев, 1992.

НИЦШЕ, Ф. *Писма.* Прев. Г. Кайтазов. София: ЛИК, 1994.

НИЦШЕ, Ф. *Раждането на трагедията от духа на музиката, или елинтство и песимизъм.* Прев. Х. Костова-Добрева. София: Наука и изкуство, 1990.

НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра. Книга за всички и никого.* Прев. Ж. Николова-Гълъбова. София: Христо Ботев, 1990; НИЦШЕ, Ф. *Тъй рече Заратустра. Книга за всички и никого.* – В: Ф. НИЦШЕ. *Съчинения в 6 тома.* Т. 4. Прев. Мара Белчева под редакцията на Пенчо Славейков. София: Захарий Стоянов, 2003; НИЦШЕ, Ф. *Тъй каза Заратустра. Книга за вси и никого.* Прев. Николай Райнов. София: Самообразование, Ст. Атанасов, 1919.

НИЦШЕ, Ф. *Човешко, твърде човешко (книга за свободни духове).* Т. 1, 2. Прев. Д. Илинова. София: Христо Ботев, 1993–94.

екзистенциализъм, това е станало само по себе си, от самия характер на темата. [...] Ако на един работник му дам да чете „Старопланински легенди“, [...] той на другия ден ще работи по-добре, отколкото, ако му дам книгата, да речем, на Натали Сарот, или на... Алберт Камю „Чужденецът“.“ – САРАНДЕВ, И. Цит съч., с. 124, 104. Правописът е на Иван Сарандев. (Срв.: СТАНЕВА, Н. Цит. съч., с. 257.)

РАДЕВ, И., С. ВАСИЛЕВ (съст.). *Емилиян Станев и безкрайните ловни полета на литературата*. Юбилеен сборник по повод 100 години от рождението на писателя. Изследвания, архив, спомени. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2008.

САРАНДЕВ, И. *Емилиян Станев*. Литературна анкета. София: Издателство на Българската академия на науките, 1977.

СТАНЕВ, Е. *Антихрист*. София: Български писател, 1973.

СТАНЕВ, Е. *Събрани съчинения в седем тома*. П. Динеков, Ст. Каролев, Й. Радичков, Н. Станева (ред. колегия). Том 7: *Недовършени и непубликувани творби, сценарии, публицистика, писма*. Под ред. на Н. Станева, Ст. Каролев, Ив. Сарандев. София: Български писател, 1983.

СТАНЕВА, Н. *Дневник с продължение*. София: Партиздат, 1979.

ТЕОХАРОВ, В. *Експерименталната метафизика на Фридрих Ницше*. София: Библиотека 48, 2005.

REFERENCES

Bibliya, sirech knigite na Sveshtenoto Pisanie na Vethiya i Noviya Zavet. [The Holly Bible.] Sofia: St. Synod of the Bulgarian Church [publ.], 2010.

DOBREV, C. Apokalipsis. Vazkresenie. [Apocalypse. Resurrection.] In: C. DOBREV. *Zabranenite plodove na poznaniето. Emiliyan Stanev*. [The forbidden fruits of knowledge. Emilian Stanev.] Plovdiv: Hristo G. Danov [publ.], 1985, pp. 237–253.

HEIDEGGER, M. Nietzsche. In: M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe*, B-de 6.1 und 6.2. [Complete edition. Vol. 6.1 and 6.2.] Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977.

HEIDEGGER, M. Nietzsches Wort »Gott ist tot«. [Nietzsche's words "God is dead"] In: M. HEIDEGGER. *Gesamtausgabe*. B. 5: *Holzwege*. [Complete edition. Vol. 5: *Wooden paths*.] Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977, pp. 209–268.

KANAWROW, V. *Transtsendentalniyat pat kam choveka*. [The transcendental path to man.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2020.

LIPCHEVA-PRANDZHEVA, L. Antihristat – bibleyski i romanov. [The Antichrist – biblical and novelistic.] In: L. LIPCHEVA-PRANDZHEVA. *Barziyat san na mitovete*. [The fast sleep of myths.] Sofia: Primaprint [publ.], 1999, pp. 146–160.

NIETZSCHE, F. & D. ILINOVA (trans.). *Choveshko, tvarde choveshko (kniga za svobodni duhove)*. [Human, All Too Human: A Book for Free Spirits.] Vol. 1, 2. Sofia: Hristo Botev [publ.], 1993–94.

NIETZSCHE, F. & D. ILINOVA (trans.). *Vrashtane kam sebe si. Izbrani misli ot posmartniya arhiv*. [Return to yourself. Selected thoughts from the posthumous archive.] Sofia: BUKI [publ.], 2004.

NIETZSCHE, F. & E. LAZAROVA (trans.). *Zazoryavane*. [The Dawn of Day.] Sofia: St. Kliment Ohridski Univ. Press, 1997.

NIETZSCHE, F. & G. KAYTAZOV (trans.). *Ecce homo*. Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 1991.

- NIETZSCHE, F. & G. KAYTAZOV (trans.). *Pisma*. [Letters.] Sofia: LIK [publ.], 1994.
- NIETZSCHE, F. & G. KAYTAZOV (trans.). *Zalezat na bogovete, ili kak se filozofstva s chuk v raka*. [Twilight of the Idols, or How to Philosophize with a Hammer.] Sofia: Hristo Botev [publ.], 1992.
- NIETZSCHE, F. & H. KOSTOVA-DOBREVA (trans.). *Razhdaneto na tragediyata ot duha na muzikata, ili elinstvo i pesimizam*. [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music, or: Hellenism and Pessimism] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1990.
- NIETZSCHE, F. & H. KOSTOVA-DOBREVA (trans.). *Veselata nauka*. [The Gay Science.] Sofia: St. Kliment Ohridski Univ. Press, 1994.
- NIETZSCHE, F. & K. SCHLECHTA (ed.). *Werke in drei Bänden*. [Works in three volumes.] 9th edition. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [publ.], 1982.
- NIETZSCHE, F. & P. GRADINAROV (trans.). *Volya za vlast*. [Will to power.] Sofia: Evraziya [publ.], 1995.
- NIETZSCHE, F. & S. TABAKOVA (trans.). *Antihrist*. [Antichrist.] Sofia, Pleven: Evraziya-Abagar [publ.], 1991.
- NIETZSCHE, F. & Z. NIKOLOVA-GALABOVA (trans.). *Tay reche Zaratustra. Kniga za vsichki i nikogo*. [Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and No One.] Sofia: Hristo Botev [publ.], 1990; NIETZSCHE, F. & M. BELCHEVA (trans., edited by Pencho Slaveykov). *Tay reche Zaratustra. Kniga za vsichki i nikogo*. In: F. NIETZSCHE. *Sachineniya v 6 toma*. [Works in six volumes.] Vol. 4. Sofia: Zahariy Stoyanov [publ.], 2003; NIETZSCHE, F. & N. RAYNOV (trans.). *Tay kaza Zaratustra. Kniga za vsi i nikogo*. Sofia: St. Atanasov [publ.], 1919.
- RADEV, I., S. VASILEV (eds.). *Emilijan Stanev i bezkrajnite lovni poleta na literaturata. Yubileen sbornik po povod 100 godini ot rozhdenieto na pisatelya. Izsledvaniya, arhiv, spomeni*. [Emilian Stanev and the endless hunting fields of literature. Anniversary collection. Research, archive, memories.] Veliko Tarnovo: St. st. Kiril i Metodiy Univ. Press, 2008.
- SARANDEV, I. *Emilijan Stanev. Literaturna anketa*. [Emilian Stanev. Literary interview.] Sofia: Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences, 1977.
- SCHLECHTA, K. *Nietzsche-Index zu den Werken in drei Bänden*. [Nietzsche index to the works in three volumes.] 4th edition. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [publ.], 1984.
- STANEV, E. *Sabrani sachineniya v sedem toma*. T. 7: *Nedovarsheni i nepublikuvani tvorbi, stsenarii, publitsistika, pisma*. [Collected works in seven volumes. Vol. 7: Unfinished and unpublished works, screenplays, journalism, letters.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1983.
- STANEVA, N. *Dnevnik s prodalzhenie*. [Diary with sequel.] Sofia: Partizdat [publ.], 1979.
- TEOHAROV, V. *Eksperimentalnata metafizika na Friedrich Nietzsche*. [Friedrich Nietzsche's experimental metaphysics.] Sofia: Biblioteka 48 [publ.], 2005.
- YOVEVA, R. *Filosofsko-istoricheskite romani na Emilijan Stanev*. [The Emilian Stanev's philosophical-historical novels.] Sofia: Narodna prosveta [publ.], 1981.

THE ANTICHRIST AND AN ANTICHRIST.

TWO RIOTOUS ANTICHRIST IMAGES

Abstract. The text reveals the reckless human attempt to skip the a posteriori – a priori gate and on the side of the finiteness and immediacy of the occasional existence, to deny the infinity of the divine being. Two remarkable authors – Friedrich Nietzsche and Emiliyan Stanev – take this road and frustrate in their efforts to establish the moral rightfulness of the antichrist, including via loading themselves with this ungrateful existential role.

Keywords: Antichrist, Friedrich Nietzsche, Emiliyan Stanev, Nihilism, Existence

Valentin Kanawrow, Prof., DSc

South-West University “Neofit Rilski”

66, Ivan Mihaylov Str., 2700 Blagoevgrad, Bulgaria

E-mail: v_kanawrow@abv.bg; valentin_kanawrow@swu.bg

Боян Манчев, проф. д-р
Нов български университет

СВЕТЪТ КАТО ЗАДАЧА, ИЛИ ФИЛОСОФСКИ РАЗУМ И ПОЕТИЧЕСКА ЛУДОСТ. КАНТ, НОВАЛИС, ДЕЛЪОЗ¹

Резюме. Радикализацията на Кантовата критическа философия от страна на Йенските романтици и на първо място на Новалис е ключово за схващането на модерното отношение между философия и поезия (литература или по-общо изкуство), което е едновременно отношение на непрекъснатост и разрыв: това е изходната хипотеза на настоящия текст. Споделеният хоризонт, но и матрица на двойственото отношение на философия и поезия, е обратът, който описвам като преход от *онтология* към *онтогония*. След Кант онтологията става поле на модално насочване: светът е *необходим свят*. Светът става *задача*. Студията навлиза в концептуалната дълбочина на въпросния обрат, респективно на отношението философия-поезия, на основата на прочита на критическата философия на Кант, предложен от Жил Делъоз. Анализът си поставя за цел да открие неочаквани, но същностни измерения на установилото се едва през втората половина на XVIII в. модерно отношение между философия и литература. Фигурите на „Разума“ и „Лудостта“, изявяващи иманентното напрежение на продуктивната способност за въображение, ще заемат централно място сред тях. *Ключови думи:* Кант, Новалис, Делъоз, онтология, въображение, трансцендентален синтез, трансцендентален емпиризъм, пойезис, онтогония, *ново тяло*.

От трансцендентален идеализъм към трансцендентален емпиризъм: срещу Кант с Кант

Тази студия ще започне с крайно, а за мнозина вероятно и ере-

¹ Настоящата студия се основава на предложения в „Свобода въпреки всичко“ *свръхкритически* прочит на трансценденталната философия на Имануел Кант (вж.: МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко*. Том I: *Свръхкритика и модална онтология*, София: Метеор, 2021). Първата половина на настоящата студия представя отчасти шестата глава на изследването, част от все още непубликувания му втори том „Онтология на необходимия свят“.

тично твърдение: най-радикалният продължител на кантианската традиция в нашата епоха е френският философ Жил Делюз. В своята радикализация на Кантовия критически проект Делюз подема линията на посткритическия онтологически обрат, осъществен не само и не толкова от Маймон, Фихте и Шелинг, колкото от йенските романтици и на първо място от Новалис. От тази гледна точка принципите за разграничаване на трите „хаоида“, или трите форми на срез на Хаоса – философия, изкуство и наука – изложени в „Що е философия?“, късното съчинение на Делюз и Гатари, могат да бъдат отнесени към ранните занимания на Делюз с Кант и тяхната структурна близост до романтическия обрат. Нещо повече, последните биха хвърлили ретроактивна светлина върху комплексните основания на установилото се едва през втората половина на XVIII в., не само благодарение на абат Батьо и Лесинг, но най-вече на принципните постановки на Третата Критика на Имануел Кант, поставила основата на романтическата теория на изкуството, модерно отношение между философия и литература.

В сърцевината на предложената от Жил Делюз радикализация на Кант – изходна точка на собствения му онтологически проект, разгърнат експлицитно едва в края на 60-те години на миналия век в „Различието и повторението“ – е метакритиката на възможния опит като недостатъчен да проникне в генетичната структура на реалното. За да компенсира тази „недостатъчност“, Делюз предлага преработка или дори преодоляване на Кантовото понятие за възможно в линията на Спиноза, Ницше и Бергсон. Целеното преодоляване може да бъде описано като замяна на понятието за възможно с ницшеанските и бергсониянските хипостази на спинозистката идея за *потенция*, развити от Делюз: мощ, сила, виртуално. Зад този опит очевидно стои ясното осъзнаване от страна на Делюз на необходимостта задачата на критическата философия да бъде осъществена докрай. Делюз разкрива наново първоначалния блясък на критическия жест, по-специално отхвърлянето на трансцендентността и волята за иманентна критика на разума, схващайки трансценденталния метод на Кант като решаваща отправна точка за предложения от него в „Различие и повторение“ метод на трансценденталния емпиризъм. Делюз се стреми да радикализира обхвата му, като го мобилизира на страната на чистата иманентност, тоест на *реалния* опит. В своя радикален опит да преформулира трансценденталната философия на емпирични основи, тоест да замени, подобно на Бергсон, Кантовото понятие за възможен опит с понятието за реален опит и следователно условието на възможността на знанието с условията на генезиса на реалното, Делюз се обляга на своите прочити на Хюм, Маймон, Ницше и Бергсон. Всъщност Маймон, Ницше и Бергсон съставляват пост-кантианското „трио“ на Делюз,

така както Спиноза, Лайбниц и Хюм формират пред-кантианския му аналог: очевидно Кант остава средищният философ за Делъоз, стратегически съюзник в революционната съпротива срещу Хегеловата империя и тройното „Х“, доминиращо епохата: Хегел, Хусерл, Хайдегер.

Една от основните грешки на Кант според Делъоз е допускането на знанието и морала като даденост, чието условие за възможност е вторично осигурено чрез ретроактивното действие на трансценденталното. Ето защо Маймоновото изискване за изследване на генетичните условия на реалния опит чрез установяването на принципа на различието става червена нишка на ранното творчество на Делъоз. В линията на антихегелианската радикализация на Кант Делъоз противопоставя на диалектическата „затваряща“ машинария на Хегеловата система отворената прогресия на производителните, афирмативни, множествени и диференциални сили: именно те трябва да бъдат мобилизирани отвъд предполагаемото им едновременно разкриване, но и трансцендентално замразяване чрез изследването на условията на възможния опит у Кант.

Въпреки че перспективата на трансценденталния емпиризъм, призван да заеме мястото на трансценденталния идеализъм на Кант, е експлицитно формулирана едва в „Различие и повторение“, неговите залози кристализират още в „Емпиризъм и субективност“, първата книга на Делъоз, поставяща си за задача да препрочете не просто Хюм срещу Кант (както се опитва съвременната докса, установена от оригиналния, задължен на Делъоз прочит на Мейасу), а Хюм *заедно* с Кант. В тази линия ще се окаже, че да се чете Кант заедно с Хюм сякаш означава да се чете Кант заедно с Артюр Рембо: трансценденталният или „висшият“ емпиризъм според Делъоз би бил възможен единствено чрез един пределен, граничен опит на способностите, чрез едно „разстройване“ на всички способности, съзвучно с „разстройването“ на всички сетива, поставено като задача от Рембо², в което се разкрива и експериментира тяхната потенция, тяхната *страст*. Така в крайна сметка опитът се явява като граничен експеримент на условията на самия опит, на присъщата му потенция: „Затова трансценденталното е оправдано за негова сметка от един по-висш емпиризъм, единствен способен да проучва областта и участъците му, понеже, противно на смятаното от Кант, то не може да бъде индуцирано от обикновените емпирични форми такива, каквито се появяват под определянето на общия усет.

² „Става въпрос да стигна до непознатото чрез разстройване на *всички сетива*“ (писмо до Жорж Изамбар, [13] май 1871 г., прев. Марта Савова, в сб. „Слово и символ“, София: Наука и изкуство, 1979, с. 169); „Казвам, че трябва да бъдеш *ясновидец*, да станеш *ясновидец*. Поетът става *ясновидец* чрез продължителна, безгранична и преднамерена *разюзданост на всички сетива*“ („Парижка бойна песен“, прев. Анна Сталева, пак там, с. 161).

Недоверието, с което днес се ползва учението за способностите – при все това напълно необходима част от системата на философията, – се обяснява с пренебрегването на този собствено трансцендентален емпиризм, който напразно е заместван от възпроизвеждането на трансценденталното по модела на емпиричното. Всяка способност трябва да бъде доведена до пределната точка на своето разстройване, където сякаш става плячка на тройно насилие, насилие на онова, което я принуждава да се упражнява, на онова, което е принудена да долавя, и на онова, което единствена може да долови, при все че е недоловимо (от гледна точка на емпиричното упражняване). Тройна граница на последната мощ. Всяка способност открива тогава свойствената си страст, тоест радикалното си различие и вечното си повторение, отличителния и повторителния си елемент, като мигновено пораждане на действието и вечното преповтаряне на обекта ѝ, на нейния начин да се поражда, вече повтаряйки.³

От трансцендентално производство към онтологическо производство

Този радикален, потенциално свръхкантиански прочит – прочит, стремящ се да доведе критическия метод до предела на неговата възможност, ако не и да премине отвъд – може да бъде възприет като отправна точка на траекторията, която ще доведе Делюз до идеите за онтологическа производителност, включително за производство на „субективност“, която той ще разгърне в следващото десетилетие, често пъти в съавторство с Феликс Гатари. В основата на това производство стои идея, която в кантиански контекст бих описал като *свръх-синтетичен синтез* или *синтези* – синтезите, определяни в зрялото творчество на Делюз като *диференциални*⁴. Според Делюз диференциалните или *пасивни* синтези действат в едно безлично и пред-индивидуално поле, в което субектът произвежда активно сингуларни форми или идентичности, сам възниквайки в резултат на действието на диференциални синтези. Онтологическата необходимост от предпоставянето на диференциалните операции обуславя и генетическата перспектива към субекта и реалния опит, определяща за класическите книги на Делюз от края на шейсетте години нататък, на първо място

³ ДЕЛЪОЗ, Ж. *Различие и повторение*. София: Критика и хуманизъм, 1999, с. 185. Нанасям незначителни модификации във великолепия превод на Ирена Кръстева и Владимир Градев най-вече с оглед на понятйната кохерентност на настоящото изложение.

⁴ В това отношение, фантастичната органология на Новалис и Арто може да бъде схваната и като модел на *свръх-синтетично* или диференциално производство на субекта.

от „Различие и повторение“, докторската му дисертация за държавен докторат, допълнена от придружаващата теза в полето на историята на философията, „Спиноза и проблемът на изразяването“, в които именно Делюз набелязва своя онтологически обрат. В повратното си съчинение Делюз обозначава своята диференциална, иманентистка и генетична позиция като „трансцендентален емпиризъм“. Това на пръв поглед странно определение е мотивирано от фундаменталната идея на Делюз, която можем да определим като радикално-романтическа и според която задача на философията не е схващането на универсалното, а напротив – на сингуларните условия на производство на новото. „Философия, която не е нова, не е истинна“, пише Фридрих Шлегел в своите лекции по трансцендентална философия, изнесени в Йена през 1800 година. Делюз, който цитира рядко йенските романтици, би могъл спокойно да приеме тази формулировка като своя, твърдейки например следното: „Ако цялото не може да бъде дадено, то е защото то е Отвореното, и защото за него е свойствено непрекъснато да се променя или да даде тласък на нещо ново, накратко, да трае“.⁵

Това е вероятно основната предпоставка на Делюзовата критика на Кант. Доколкото според Делюз целта на философията не е да схване условията на знанието, а да открие и мобилизира условията за творческо производство, Кант трябва да бъде не толкова преодоляван, колкото радикализиран. А да бъде радикализиран Кант означава собствените му категории – трансцендентално, опит, синтез, както и самият метод на критиката да бъдат доведени до техните граници, тоест да бъдат трансформирани в собствените им генетични условия. Както вече видяхме, трансценденталният или „висшият“ емпиризъм според Делюз би бил възможен единствено чрез един пределен, граничен опит – изпитание на способностите, чрез едно „разстройване“ на всички способности, съзвучно с „разстройването“ на всички сетива, търсено от Рембо („Всяка способност трябва да бъде доведена до пределната точка на своето разстройване“⁶).

Радикализирането на Кант би представлявало следователно радикализация на обхвата на действие на синтетичната операция, от нивото на реалния опит до това на хаоидното пресичане на хаоса, както и на интензитета и на екстензията ѝ, тоест на семантичната дистанция между граничните ѝ термини. Това е причината, поради която Делюз критикува Кант за това, че възпроизвежда структурата на трансценденталното поле на нивото на емпиричното. Това означава, че емпиричното преживяване според Делюз е схващано като основано на индивидуална идентификация, тоест на „оличностяването“ на опита; то има централен фокус – су-

⁵ DELEUZE, G. *Cinéma I: L'image-mouvement*. Paris: Minuit, 1983, p. 20.

⁶ „Различие и повторение“, цит. изд., с. 185.

бектът, в който всички наши преживявания се означават като принадлежащи ни. Както се опитах да покажа по-горе обаче, в Кантовата критика на *проблематическия* или скептически идеализъм на Декарт централен момент беше дестабилизирането, чрез поставянето му под въпрос, на когнитивния субект – противно на това, което доксата приписва на Кант (един *метапроблематически* метод?), в съгласие с който съществуването трябваше да се изтегли пред скобата на полагането на самотъждествеността на субекта чрез рефлексивно отношение: „Мисля, следователно съществувам“. Независимо от това, Делюз явно схваща именно това извеждане пред скоби като предпоставянето на трансценденталното единство на аперцепцията – в съгласие с което неговата проблематизация се опитва да достигне до въвеждането на диференциалния момент в самото поле на трансценденталното. Именно вследствие на този краен опит за основаване на опита Делюз форсира прехода от сингуларния емпиричен опит, в който е опакована какавидата на индивида, към безличния и пред-индивидуален трансцендентален опит. Именно тези надлични или безлични условия на опита Делюз свързва с Бергсоновата категория *виртуално*: което именно е мислено не като условие на възможността на опита, а като условие на генезиса на реалния опит.

Как е възможен продуктивен синтез?

Как Делюзовата философия на различието, която обикновено е смятана за философия на радикалното различие – различието, изведено в полето на трансценденталното – разрешава в термините на радикализацията на Кант проблема на продуктивния синтез? Не е ли Делюзовото реално *преди* производителността?

Вероятно този въпрос, или по-точно необходимостта от разрешаването на този онтологически проблем отвежда Делюз и Гатари към фокусирането върху проблематиката на желанието като потенция, или дори я обуславя. Ето какво казва Феликс Гатари, опитвайки се да изясни в разговор с Джордж Стамболян споделяната с Делюз теза върху желанието: „За Жил Делюз и мен желанието е всичко, което съществува *преди* противопоставянето между субект и обект, преди репрезентацията и производството. Това е всичко, с което светът и афектите ни конституират въвн от самите нас, независимо от нас самите. Това е всичко, което прелива от нас. Ето защо ние го определяме като поток [flux]. В този контекст ние бяхме принудени да създадем ново понятие, за да бъде ясно защо този вид желание не е някаква недиференцирана и следователно опасна, подозрителна или кръвосмесителна магма. Ето защо говорим за машини, за „желаещи машини“, за да покажем, че тук все още не става дума за „структура“, тоест за каквато и да е субективна позиция, обективен излишък или референциални координати. Маши-

ните организират и свързват потоците. Те не признават различия между лица, органи, материални потоци и семиотични потоци.“⁷

В някакъв смисъл, но единствено синонимичен спрямо тезата на учителя на Гатари, Жак Лакан, желанието тук също е името на Реалното. Желанието е самото реално – то е материята на реалния опит, преди разделянето на субект и обект, преди репрезентация и производство. От тази гледна точка то се доближава до описанието на понятието за съществуване в идеогенетичния модел на Красимир Манчев: начална семантична потенция, подлежаща на прогресивна векторизация и диференциация чрез насочването от модалните оператори (между които именно модалността на желанието заема централна позиция)⁸. Същевременно тезата върху желанието прави ефективна и свръхкритическата потенция на Кантовото понятие за *Wirklichkeit*. Следователно може да се твърди, че повратът на Делюз по посока на проблематиката на желанието, свързан със съратничеството с Гатари, следва директно онтологическата революция, осъществена в „Различие и повторение“, революция, която все още трябва да установява своя нов порядък, своя *хаосмос*. Нека предположим, че потенцията, различна от възможния опит и същевременно алтернативна на производството, представлява своего рода алтер-производителност на самото реално, с други думи преодолява предполагаемата, посочена от Маймон пукнатина в архитектурата на Кантовата система, която, разбира се, и обуславя ключовата роля на Маймон и неговото понятие за диференциали в аргументацията на Делюз. Диференциалите задават перспективата на онтологическата сингуларност, която ще позволи съ-полагането на проблематиката на едногласието, тоест на битието, с тази на желанието, тоест на съществуването, като една *едногласна реалност* преди онтологическата разлика. Различието суспендира разликата.

Именно в тази перспектива Делюзовото понятие за дивергентен синтез очевидно трансформира Кантовото понятие за априорен синтез, но при все това запазва неговата матрица. Реалното е продукт на синтетично производство; синтетичното производство е *алтерпроизводство*; то не е позитивно, а афирмативно и трансформативно. Трансформацията на синтетичната матрица на реалното, предложена от Делюз и Гатари, предполага иманентизирането на субективния деятел, тоест „имплантирането“ на ядра на субективност на нивото на емпиричното. Пара-субективните диференциали са реалната материя на едногласното битие.

⁷ GUATTARI, F. Liberation of Desire. – In: G. STAMBOLIAN and E. MARKS (eds.). *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts / Critical Texts*. Ithaca: Cornell University Press, 1979, p. 57. Връзката на тази радикална дефиниция с Кантовото понятие за желание е отворен и сложен, ключов въпрос. Но тя ще бъде разисквана другаде.

⁸ Вж.: МАНЧЕВ К. *Принципи на оперативното езикознание*. София: Метеор, 2018.

Трансценденталното производство като онтологическо производство

През призмата на радикализацията, предложена от Делъз и Гатари, можем да разберем защо Кант, изобретателят на модерното понятие за реално, ще установи и структурната предпоставка за привилегироването на *новото* като моторна категория на модерността, която ще установи своето пълновластие с двойната революция на Робеспьер и Новалис. Нека уточним, че Кантовата теза върху *постоянството на субстанцията* отхвърля тезата за субстанциално нови неща, която би била Троянски кон на недопустимата за Кант идея за „зависимостта на света от върховна причина“: „тук става дума само за явления в полето на опита, единството на които никога не щеше да е възможно, ако бихме допуснали да се създават нови неща (нови с оглед на субстанцията).“⁹ Но ако трансценденталното е *новото реално*, то произведените от законодателстващия разсъдък с посредничеството на продуктивната способност за въображение обекти на възможния опит са именно новите *нови неща*. Същевременно в „Забележката към амфиболията на понятията на рефлексията“ Кант предупреждава именно срещу създаването на „ново поле от предмети“. Но предупреждението се отнася изрично за предмети, надскачащи света на явленията, тоест на опита, с други думи на материалния субстрат на нагледите: „Критиката на този чист разсъдък не позволява значи да си създаваме ново поле от предмети извън онези, които могат да му се представят като явления, и да блуждаем в интелигибилни светове, нито дори в понятието за тях“ (A289 / B345, с. 313). Кант подчертава, че подобна илюзия не е безоснователна, доколкото се корени в надскачането на „назначението“ на разсъдъка по посока на трансценденталната му употреба, в следствие на което „предметите, т. е. възможните нагледни, трябва да се съобразяват с понятията, а не понятията – с възможните нагледни“ (пак там). Именно трансценденталната употреба на разума позволява произвеждането на предмети на опита, без при това да отрича тяхното емпирично основание: напротив, сетивното определяне на предметите е необходимо условие на мисленето. С други думи, идеята за ново трябва самата тя да се мисли трансцендентално. Ако трансценденталното е онтологическата мяра на реалното, то тази мяра има продуктивен ри-

⁹ КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. Трето издание. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013 [Първо издание: София, Изд. на БАН, 1967], A186 / B230, с. 240. Оттук нататък ще цитирам по последното трето българско издание на Първата Критика, най-вече поради добавената в него оригинална пагинация на книгата (А се отнася до първото издание от 1781 г., а В – до второто от 1787 г.), значимо удобство при цитирането, което читателите и изследователите на Кант дължат на щедрите усилия на Огнян Касабов.

тъм. Но продуктивен ритъм означава склоняване на *необходимо* възможната материя на явлението; феномените следователно се явяват като склонения на съпротивляващото се ноуменално ядро на нещата в себе си: ядро, в което обаче действа същият микроонтологически синтез, който *клони* в трансценденталното склоняване. Учредяването на хоризонта на новото като едновременно регулативен и мобилизиращ действието, следователно е свързано с Кантовия модален обрат.

В това отношение предлаганият *свързкантиански* прочит на онтологията на Делъоз намира подкрепа в анализа на Стивън Шавиро, сближаващ Кант с Бергсон и Уайтхед в линията на Делъоз, вместо да ги разграничава банално, следвайки инерцията на привидните очевидности. Ще приведа един пространен цитат от забележителната статия на Шавиро „Новост и двойна причинност у Кант, Уайтхед и Делъоз“:

Разбира се, оценностяването на новото от страна на Уайтхед и Делъоз има своите предшественици. (...) Но истинската повратна точка идва век преди Бергсон и Ницше, с философската „Коперникова революция“ на Кант. Самият Кант не цени изрично новото, но именно той извършва подобно оценностяване (или преоценка) за първи път. Той я извършва, премествайки фокуса на философията от въпроса за същността („какво е това?“) към въпроса върху начина („как това е възможно?“). Кант отхвърля търсенето на абсолютно детерминиране на битието: това е неизпълнима и наистина безсмислена задача. Вместо това, той се опитва да определи необходимите условия – или това, което днес бихме нарекли структурни предпоставки – за съществуването на това, което е, в цялото му разнообразие и променливост. Това означава, че Кант ни предупреждава, че не можем да мислим отвъд условията или границите на мисълта, които той установява. Но той също ни казва, че след като тези условия са дадени, съдържанието на това, което се явява, не може да бъде предписано. Начините, по които се явяват нещата, са ограничени, но самите явления не са. Те не могат да бъдат известни предварително, а трябва да се натъкнем на тях в хода на опита. Това означава, че опитът винаги може да ни изненада. Нашите категории никога не са окончателни или всеобхватни. Аргументът на Кант срещу метафизичния догматизъм, подкрепян и от Уайтхед, и от Делъоз, означава, че битието винаги остава отворено. (...) Въпреки че Кант не изоставя напълно стария дуализъм на реалността и явлението, в крайна сметка той го преосмисля радикално. Защото в „Критика на чистия разум“ непроменливата реалност се отхвърля като недостижима и непознаваема и следователно като неподходящ обект за метафизични спекулации. Елиминирайки ноуменалната сфера от всяка възможност за познание, Кант в действителност подкрепя версия на „онтологичния принцип на Уайтхед“, който твърди, че „няма нищо, което да се влива в света отникъде. Всичко в действителния

свят се отнася до определена действителна същност¹⁰. В Кантови термини това означава, че явленията могат да се отнасят само до други явления – а не до ноумените като (предполагаеми) основополагащи причини. Всичко, което ни засяга, всичко, което е важно за нас, попада в сферата на променящите се явления.¹¹

Така Кант разтваря *серията на Реалното*: реалното вече се явява като *онтологически вектор с модално основание*. Следователно ако иманентни са понятията, които не надскочат границите на опита, то Кантовото трансцендентално, разбрано като същностна артикулация на реалното, ще обозначава не нещо друго, а безкрайната серия на реалното като продуктивна, *пойетична* серия. Трансценденталното, въобразено първоначално от Кант в опозиция на реалното, задава неговия нов, *необходим* хоризонт. Това обаче означава, че у Кант не може да става дума за изчерпване на възможното от реалното, доколкото реалното е потенциално отворено и следователно възможността е вписана начално в структурата му.¹²

Въображението отвърща на онтологическия удар

Тук е мястото, на което трябва по необходимост да апострофираме критиката на Делюз със свръхкантианския въпрос относно възможността на реалния опит въвн от априорния синтез на продуктивното въображение. С други думи, пита се: дали обратът на Делюз по посока на реалния опит не иззема позициите на въображението като потенциално продуктивна, *онтогонична* способност? Дали в своя опит за радикализация на трансценденталния жест Делюз не подценява свръхкритическата потенция на трансценденталната способност за въображение да достигне прага на *онтогонична* продуктивност?

Нека се спрем още веднъж за кратко върху способността за въображение, за да синтезираме Кантовите определения. Способността за въображение е определена като *свързваща* способност (B164). Тя се разделя на два типа, съответстващи на разделението между „низши“ и „висши“ способности: *репродуктивна* и *продуктивна* способност за въображение: „Доколкото способността за въображение е спонтанност,

¹⁰ WHITEHEAD, A. N. *Process and Reality*. New York: The Free Press, 1978, p. 244.

¹¹ SHAVIRO, S. Novelty and Double Causality in Kant, Whitehead and Deleuze. – In: S. O’SULLIVAN and S. ZEPKE (eds.). *Deleuze, Guattari, and the Production of the New*. London and New York: Continuum Books, 2008, p. 206.

¹² Следователно, противно на това, което смята Бергсон, Кантовото възможно в действителност е от порядъка на *потенцията*, на това, което самият Бергсон ще нарече *виртуално*. По същата причина и Делюзовият Бергсон не би бил възможен без Делюзовия Кант, така както Делюзовият Кант очевидно не би бил възможен без Делюзовия Бергсон.

аз я наричам понякога *продуктивна* способност за въображение и я отличавам по този начин от *репродуктивната*, чиято синтеза е подчинена единствено на емпирични закони, т. е. на тези на асоциацията, и която следователно не допринася нищо за обяснението на възможността на априорното познание и затова спада не към трансценденталната философия, а към психологията“ (В152, с. 183). Двата типа имат респективно два типа действие: *емпирично* и *трансцендентално*, определени съответно като *апрехензия* и *схематизъм*. Репродуктивната способност за въображение свързва представите, докато продуктивната свързва явленията като закони. Продуктивното въображение свързва представите според правилата на разсъдъка, в съответствие с неговите чисти понятия – категориите. С други думи, продуктивният синтез представлява действието на разсъдъка върху усещането (сетивния наглед). Така продуктивното въображение позволява преодоляването на хетерогенността на двата източника на знанието: „Тъй като всяко възможно възприятие зависи от синтезата на апрехензията, но тя самата, тази емпирична синтеза, зависи от трансценденталната синтеза, следователно от категориите, то всички възможни възприятия, следователно и всичко, което може евентуално да стигне до емпиричното съзнание, т.е. всички явления на природата, по отношение на връзката си трябва да се подчиняват на категориите, от които природата (разгледана само като природа изобщо) зависи като от първоначално основание на своята необходима закономерност (като *natura formaliter spectata*). Обаче и чистата способност на разсъдъка не може само чрез категориите да предпише а priori на явленията повече закони от тези, на които се опира една *природа изобщо* като закономерност на явленията в пространството и времето. Частните закони, тъй като засягат емпирично определени явления, *не могат да се изведат напълно* от категориите, въпреки че всичките са подчинени на тях. За да се познаят *изобщо* тези последните, трябва да се прибави *опитът*; но за опита изобщо и за това, което може да се познае като негов предмет, ни поучават само онези априорни закони“ (В164–165, с. 196–197). С други думи, въображението има законова роля не просто като „закон за свързване“ в репродуктивно отношение, а доколкото продуктивният синтез, дори и подчинен на разсъдъка, в действителност е израз на трансверсалното му действие. Това, което тук определихме като *трансверсално* действие, е именно осъществяването от продуктивната способност за въображение пресичане на онто-логическата бариера между двата източника на знанието: усещане и разсъдък.

Същевременно с оглед на трансверсалното действие на въображението се изправяме пред няколко принципни вътрешни противоречия в Кантовата аргументация, поне на реторично ниво. Те могат да бъдат сведени до въпроса: как въображението, от една страна, е *спон-*

танна способност, а от друга страна – не е *творческа* (доколкото не е автономна, а управлявана от разсъдъка способност, както видяхме на В165)? Та нали самият синтез е определен като творчество? Как без да е творческа, е *изкуство* („скрито в дълбините на човешката душа изкуство“, В181, с. 208)? Да разбираме ли Кантовата уговорка в смисъл, че въображението е продуктивна способност единствено с оглед на емпиричния синтез, условие на трансценденталния, а не с оглед на „субстанцията“, тоест конститутивно? Подобно предположение би открило допълнително основание в семантичната структура на немската дума за въображение – *Einbildungskraft*: въображението е ли способността, която произвежда единствено образи, но не и *материя*? В действителност ограничителната трансцендентална „санкция“ в случая има за задача да ограничи не толкова емпирическата възможност, колкото интелектуализма. Кант очевидно внимава да не предостави подстъп за схващането на въображението като *фантастична* способност в смисъла на схоластиката, преработваща на свой ред арабските преработки на Аристотеловите постановки от „За душата“, все още имащо отгласи в „рационалната психология“ на епохата¹³, тоест да не се позволява то да бъде мислено като форма на пасивния, „патетичен интелект“, обладаван от *pous poetikos*. Следователно въображението играе ключова роля в производството на феноменалния порядък, света за нас, съгласно законодателната дейност на разсъдъка.

Това обаче променя решително схващането за същностно отделяне на трансценденталния метод на Делюз от Кантовия първоизточник. Ако Делюз определя философията си като трансцендентална, то е именно поради синтетичната аксиоматика на метода, насочена срещу анти-иманентистките подходи. Да подчертаем още веднъж: Кантовият трансцендентален обрат от една страна отхвърля всяко метафизично трансцендиране на опита (в което остава съзвучен на скептическата аксиома на Хюм), но същевременно схваща самия опит като *творец*. От тази гледна точка трансценденталният метод се основава на *синтетична аксиома*; творческата му задача е да „регулира“ употребата на иманентните на опита синтетични операции. Но регулативната употреба сама е творческа, доколкото единствено чрез (мета)синтетичното свързване на трансценденталните и емпиричните синтетични операции те придобиват реално измерение. „Най-висшият принцип на всички синтетични съждения значи е: всеки предмет е подчинен на необходимите условия на синтетичното единство на многообразното на нагледа в един възможен опит“ (A158 / В197, с. 218). Независимо че Делюз подема Маймоновия опит за философия на различието чрез

¹³ Тоест схващането на *фантазията*, способността за производство на образи, като *материално* производство.

фундаменталната идея за диференциален синтез, той създава изключително комплексен понятиен механизъм, чрез който да я реинтегрира в трансценденталната аксиома, удържана докрай, тоест недопускателно никакъв трансцендентен излаз или основание. В тази комплексна операция Делюз открива парадоксална подкрепа у създателя на понятието за *реално* Дънс Скот и у неговия радикален последовател Барух Спиноза. Идеята за неотделимостта на потенция и експресия, развита, паралелно на „Повторение и различие“, в „Спиноза и проблемът за експресията“ (идея, очевидно свързваща имплицитно скотистката „чиста онтология“ на *univocitas entis* с единната и безкрайна субстанция на Спиноза – така както, според Аристотеловия постулат, развит от Дънс Скот, „битието се изказва в един и същ смисъл за всичко, за което се изказва“ [l'être se dit « en un seul et même « sens » de tout ce dont il se dit]¹⁴, субстанцията на Спиноза е иманентна на модусите си), би трябвало да ни отведе до заключението, че ако безкрайността на атрибутите и модусите са ко-субстанциални на субстанцията, то е защото субстанцията се изразява непосредствено в тях, при което всъщност, ни повече, ни по-малко, ги произвежда. Но тази онтомодална идея отговаря на структурата на трансценденталната модалност, а именно: трансценденталната схема, *третото*, е от една страна сетивна, а от друга – интелектуална (A138 / B177, с. 207). Тя може да даде единното на многообразието на явлението единствено *модифицирайки* сетивността: „Защото ние видяхме по този случай, че понятията са свършено невъзможни нито могат да имат някакво значение, когато не е даден предмет или на тях самите, или поне на елементите, от които те се състоят, и че следователно те съвсем не могат да се отнасят до неща сами по себе си (без оглед на това, дали и как тези могат да ни бъдат дадени); и по-нататък, че единственият начин, по който предметите ни се дават, е модификацията на сетивността ни; и накрай, че освен функцията на разсъдъка в категорията чистите априорни понятия трябва да съдържат а priori още и формални условия на сетивността (именно на вътрешното сетиво), които съставляват общото условие, единствено при което категорията може да се приложи върху някакъв предмет. Ние ще наречем това формално и чисто условие на сетивността, до което разсъдъчното понятие е ограничено в употребата си, схема на това разсъдъчно понятие, а начина на работата на разсъдъка с тези схеми – *схематизъм* на чистия разсъдък“ (A140 / B179, с. 207–208).

В „Критическата философия на Кант“, една от най-значимите книги върху Кант в последния половин век, поемаща наследството на радикалните прочити на Кант от Маймон и Фихте до Вилхелм Вайшедел и Фердинан Алкие, Делюз следва „възходяща“ линия на осмисля-

¹⁴ DELEUZE, G. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 210.

не на ролята на въображението у Кант. Изложението му също изхожда от констатацията за *подчинения* характер на въображението: „Няма да си позволим да приемем на основата на този текст, че схематизмът е най-дълбокият акт на въображението или най-спонтанното му изкуство. Схематизмът е оригинален акт на въображението: само той схематизира. Но той схематизира единствено когато разсъдъкът има ръководна роля или законодателна власт. Той схематизира единствено с оглед на спекулативния интерес.“¹⁵ Така на пръв поглед Делъзовото изложение не се разграничава решително от утвърдената интерпретация на средищната Кантова категория. Но в третата глава на книгата, „Отношение на способностите в критиката на способността за съждение“, поставяйки наново въпроса за въображението в контекста на Третата Критика, Делъоз предлага една същностно трансформирана идея, която придобива допълнителна значимост в контекста на повратните книги от 1968 г. „Различие и повторение“, „Логика на смисъла“ и „Спиноза и проблемът за експресията“:

Такова е разногласното съгласие на въображението и разума: не само разумът, но и въображението има „свръхсетивна цел“. В това съгласие душата се усеща като неопределено свръхсетивно единство на всички способности (...). И така, виждаме, че съгласието на въображението с разума не просто се предполага: то действително е *породено*, породено в несъгласието. Ето защо здравият разум, който съответства на усещането за възвишеното, не се отделя от „културата“ като движеща сила на генезиса си. Именно в този генезис научаваме същностното за собственото си предназначение. Всъщност идеите на разума са спекулативно неопределени, но практически определени.¹⁶

* * *

Така тук се изправяме пред необходимостта от метакритика на трансцендентално-емпирическите съюзнически критики от свръхкритическа позиция. Във фокуса на „вътрешното ѝ око“ – идеята за Кантовото въображение като производство на реалното. За да удържим стратегическото разграничение между нивото на радикално критическия хипотетичен прочит от това на свръхкритическата тетика, нека първо видим докъде текстът на „Критиката“ позволява на онтогоничната потенция на въображението да се разгърне и откъде нататък то се развихря според стихийната воля на нашето желание. Но най-важен тук е не толкова (авто-)контролът на пораждането на значения, тоест идентифицирането на така или иначе неидентифицируемата субстан-

¹⁵ DELEUZE, G. *La philosophie critique de Kant*. Paris: PUF, 2004 [1963], p. 29.

¹⁶ Пак там, с. 74–75.

циално, флукутираща и същностно пластична граница между интерпретация и свръхинтерпретация, или между критика и свръхкритика, а мобилизирането на тетиката като сърцевина на хипотетиката, която, според изискването на структурния миметизъм, би отговаряла на ретроактивното конститутивно действие на втората каузалност, необходимостта-желание на свободата, върху първия каузален порядък, необходимостта-действителност на природата, действие на пробива в самата онтологическа пустота на трансценденталния разрив.

Ако Саломон Маймон вярва, че осъществява скока между двата порядъка, то е може би именно защото му липсва онтогоничното реле на схематизма на продуктивното въображение. Така в крайна сметка се поставя въпросът: не предлага ли именно Кантовата стратегическа теза върху продуктивното въображение решението на идентифицирания от него проблем? А именно: продуктивният синтез на въображението засяга производството на реалното, давайки му собствените му понятия и свързаност. (Нещо повече, както вече отбелязахме по-горе, първоначално Кант смята, че априорните синтетични съждения могат да се отнасят към „нещата в себе си“.) Континуалната продуктивност на инфрапрезентациите сякаш отменя именно творческата потенция на Кантовия разсъдък; както и Хюм преди него, сякаш и на Маймон „не му е дошло на ум“, че „сам опитът е творец“. Но не е ли Кантовата идея за *опита-творец* предшественик именно на идеята за емпиричен синтез (вече налична у Кант под формата на синтеза на апрехензията, чрез който многообразното на емпиричния наглед, на явлението, става възприятие и следователно предмет на синтетичното му разширяване, осъществявано от опита) и следователно на трансценденталния емпиризъм?

Ето защо спонтанната каузалност отговаря на тайнствената спонтанност на способността за въображение, тоест не само надгражда връзката на разсъдъка с опита (емпиричните данни са сигурни единствено чрез синтетичното им производство от опита, без при това да бъдат Лайбницови „смътни идеи“ или неделими възприятия), но и разкрива продуктивното ядро на репродуктивния синтез. Тази *тайна* енигматична сила, както ще стане ясно чрез Третата Критика, е *присадена* върху спонтанния порив на природата, чиято пойетична структура същевременно е въз-произвеждана от способността за въображение; именно тя, тайната сила, (пре)образува природния импулс – по посока на името, което Шопенхауер ще даде на нещата в себе си: *воля*. Как в противен случай да разбираме енигматичното пояснение за тайното изкуство на схематизма? Да припомним още веднъж: „Този схематизъм на разсъдъка ни с оглед на явленията и тяхната чиста форма е скрито в дълбините на човешката душа изкуство, истинските похвати на което *мъчно ще можем да научим от природата* и да ги изложим открито пред нас“ (A141 / B181, с. 208, курс. мой, Б. М.).

Така в крайна сметка идеята за опита-творец, подсилена от продуктивната способност за въображение, разкрива онтогоничната *способност* или *сила* на *възможния* свят – като модалната енергия на *необходимия* свят. Противоцелесъобразният ход, чийто пулс се ускорява на ръба на бездната на възвишеното в Третата Критика, посочвайки *предела* на онтогоничната способност откъм възможното, утвърждава възможността на един *необходим* свят; една висша целесъобразност. Така необходимата способност на възможния опит (светът като съвкупност на свързаните от способността за въображение явления) става възможност на един *необходим* опит: опитът на свободата. Опитът на *необходимия* свят. Така противоцелесъобразният опит на чудовищната/възвишена несъизмерност, този спазъм на способността за въображение, който (само-)индуцира един друг порядък на идеята, извършва катастрофичния скок от хипотетичен към тетичен модус. Свърхкритическата му мобилизация разкрива неговата модална *хипертетика*, тоест иманентния закон на правилото. Ето защо синтезът на продуктивното въображение би следвало бъде мислен като продуктивна онтогонична деятелност.¹⁷

Преобърнатото въображение, или органи за бъдещия субект

Така *хипертетичният* хоризонт разтваря пространството на философската фантастика – пространството, където се рее най-радикалната романтическа фантазия, или фантастична лудост, тази на Новалис: за създаването на нови светове са ни нужни нови понятия, нови сетива, нови органи, нови тела, нов свят. Архаичната, древна поне колкото мистичния неоплатонизъм, биокосмическа визия за Космоса като живо същество, идея, възродена от маговете-философи на Новото време като Фичино, Парацелз и Бруно, тук става иманентен модел на онтогонията.

Ако въпросът за *Darstellung* (не толкова на репрезентацията, колкото на представянето, ако не и на *представлението*) е една от тайните обсеии на модерността, то това не се дължи просто на средищното място, което заемат в нея структурите на репрезентацията и логиката на манифестацията, на икономията на смисъла; напротив, тази обсеия се дължи на обзетостта на модерността от идеята за непредставимото, за

¹⁷ Едва ли е необходимо да се настоява върху съвършено различните основания на предложената тук онтологическа мобилизация на продуктивната способност за въображение в сравнение с опита на Хайдегер да използва способността за въображение като основание на привличането на Кант като съюзник в кръстоносния поход на фундаменталната онтология. При всички случаи обсъждането на оригиналната интерпретация на Хайдегер в „Кант и проблемът за метафизиката“ надскача задачата на тази студия.

това, което не може да бъде представено поради отсъствието на модел. В заключение ще се спра на тезата на Новалис върху *Darstellung*, която се основава на едно парадоксално усвояване на Кантовата идея, развита във формата на фантастично или чудодейно кантианство (термините на самия Новалис са „фантастика“/*Die Fantastik* или „гениология“). Въпросът за едно *анархично* сътворение и за *силата* на *Darstellung*, разбира се, произтичат от Кантовия въпрос върху способността за въображение, *Einbildungskraft* – въпрос, обвързан чрез една *чудодейна* предхегелова диалектика с въпроса за непредставимото, тоест за пределите на репрезентацията. На първо място, можем да разглеждаме естетическата идея и следователно *Darstellung* у Кант – доколкото, припомням, естетическата идея е именно представяне, *постановка*, според Кант – като ставането-сетивна на една идея на разума, например на едно невидимо същество или на един момент на опита. Цитирам Кант: „Поетът се осмелява да дава сетивна форма на идеи на разума за невидими същества, за царството на блажените, ада, вечността, творението и т. н.“¹⁸ Следователно у Кант поетът се осмелява да направи видимо невидимото, прави сетивно извънсетивното; но дали той би могъл да представи непредставимото, тоест това което пре-стъпва, из-стъпва способността за въображение? Така неизбежно достигаме до въпроса за възвишеното. Нека припомня съвсем накратко прочутата Кантова теза върху възвишеното. В § 25 на Третата Критика четем: „И така нищо, което може да бъде предмет на сетивата, разгледано по този начин, не може да се нарече възвишено. Но тъкмо затова, защото в способността ни за въображение има стремеж към напредване в безкрайното, в разума ни обаче лежи претенция за абсолютна тоталност като реална идея, самото онова несъответствие на нашата способност за преценка на величината на нещата от сетивния опит спрямо тази идея буди чувството за една свръхсетивна способност у нас“.¹⁹ С други думи, *Einbildungskraft* като субективна способност не може да бъде адекватна не само на силата, *Kraft*, в смисъла на *природна сила* – на суровата сила на природата (*Macht*), за която говори § 28 – но също и на идеята на разума за безкрайно или абсолютно, чието ядро остава свръхсетивно, въпреки че естетическата идея обвива със сетивна тъкан повърхността му. Възвишеното като неадекватност, която предполага *разстройването*, тоест развалянето на „настройката“ на способността за въображение и на *Darstellung*, се явява на първо място като неадекватност на способностите – на разума и въображението (*математическото възвишено*), и след това като неадекватност на идеята на разума с ноуменалната материя на света: „неадекватността“, „не-

¹⁸ КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: Изд. на БАН, 1980, § 49, с. 206.

¹⁹ Пак там, с. 132.

съразмерността“, на която се основава чувството за превъзходство на разума (*динамическо възвишено*). Става ли следователно дума, също и у Новалис, независимо от онтологическия му порив, за една субективна способност?

Ако у Кант усещането за свръхсетивна способност се явява като резултат на провала на способността за въображение, то за Новалис продуктивната способност за въображение или, според неговия предпочитан термин, фантазията, не е нищо друго освен „чудодейно сетиво“, което може да замени всички други сетива. Фантазията следователно е „екстра-механична“ сила, което е нещо напълно различно от свръхсетивното в кантовия смисъл: „Въображението е това чудодейно сетиво, което може да замени всички други сетива – и което е вече до голяма степен в наша власт. Докато външните сетива изглеждат подложени на механични закони, въображението не изглежда свързано с присъствието и контакта с външни стимули.“²⁰ Въпросът за въображението като свръхсетивно сетиво, тоест като сетиво, което обхваща всички останали сетива, трансформирайки ги в продуктивни органи, преминава през цялата рефлексия на Новалис. Въображението е свръх-сетиво, което умножава сетивата и техните органи; то е самата потенция на сетивата: „Хипотези върху умножаването на сетивата – върху потайни и нови сетива – върху тяхната възможна организация“ (фрагмент 671 на „Das Allgemeine Brouillon“). Така, логично съобразно своята фантастична логика, Новалис предполага, ни повече ни по-малко, възможността на нови сетива, на автопойетични сетива, които имат „преобърнато“, тоест продуктивно действие – те произвеждат собствената си възможност: нови органи. Произведените по необходимост нови органи учредяват една фантастична органология.

По този начин се осъществява прехода от *надсетивно* към *свръхсетивно*: от надсетивната способност (Кантовият разум) към една пойетическа способност – свръхсетивна творческа потенция. С други думи, фантазията у Новалис сякаш отвежда към преодоляването на различието между наглед и понятие; отсега нататък нагледът се представя като иманентна на понятието потенция, като негова ателическа иманентност. Според Новалис именно фантазията произвежда идеите. Фрагмент 318 на „Das Allgemeine Brouillon“ свидетелства за това чрез един симптоматичен пример, този за математика, майсторът на „числите“ идеи: *поетическият философ (poetus philosophus)* е „в състояние

²⁰ Фрагментите на Новалис са цитирани по т. нар. „Historische-Kritische Ausgabe“: Novalis, *Schriften*, под ред. на Paul Kluckhohn и Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, т. II (1960) и III (3 изд. 1983). Ползвам и небезпроблемното френско двутомно издание на Армел Герн: Novalis, *Œuvres complètes* (éd. et trad. par Armel Guerne), t. II. Les Fragments, Paris, Gallimard, 1975 (оттук нататък ОС). Предложеният тук цитат е от *Schriften*, т. II, с. 650.

на *абсолютно творчество*“. Продуктивната способност за въображение, издигната в творческа способност²¹, в крайна сметка обхваща целия разум, като негова способност или родова сила: „Творческото въображение се разделя на разум, съждение и сетивна сила. Всички те заедно съставляват всяка представа (израз на продуктивното вдъхновение)“ (ОС, с. 286). Така идеята на разума се оказва сама по себе си поетическа идея, и следователно *идея-свят*. Да го кажем така: ако светът има *поетическа форма* (фрагмент 325 „Das Allgemeine Brouillon“ говори за „поетическа форма на света“), то е защото въображението *формира* света. Нещо повече от трансцендентален хоризонт с онтологически произход, творческото въображение се утвърждава като онтологическа сила, иманентна на света: силата на въвеждането-в-образ или на живота е силата на света, която, чрез поета, *се прави свят*. Тоест тази екстра-механична или свръхсетивна сила е в същото време органична сила, органичната сила на ставането-органон на живота.

С други думи, поетът – или творецът – е *операторът* на онтологическата потенция: „творецът е дал живот в органите си на семето на самоформиращия се, самовъобразяващия се живот; той е усилил и издигнал тяхната възбудимост до духа, до степен, при която е в състояние да еманира навън идеи по собствена воля, без външно изискване – и той може да използва органите си като оръдия, като инструменти, модифициращи според волята му външния свят“ („Фрагменти, подготвени за нови сборници“, фрагмент 210; ОС, с. 92). Какво означава да се стимулират органите, за да станат продуктивни? Това означава на първо място да се мобилизират органите на сетивата, за да се задействат наобратно („Очевидно преобърнатата употреба на сетивата остава тайна за по-голямата част от хората, но всеки творец я познава“, пак там). Това означава, ни повече ни по-малко, да се трансформира продуктивното въображение в продуктивна органика. Въображението, и заедно с него диспозитивът на *Darstellung* напускат сферата на аналогичното, за да достигнат до една радикална, органична иманентност, която основава органически волята за действие в света. По този начин въображението става онтологическа техника, антропо-техника. Тази техника не е нищо друго – нищо по-малко от сътворението на ново тяло като инструмент на нов свят: „Тялото е инструментът, оръдието за формирането и модификацията на света. Трябва следователно да се стремим да направим от тялото си универсален орган.

²¹ Въображението се явява като творческа сила вече у Кант: „Когато под едно понятие се постави представа на способността за въображение, която принадлежи към неговото изображение, но сама за себе си дава повод да се мисли толкова много, колкото никога не може да се обхване в определено понятие, следователно разширява самото понятие естетически по неограничен начин, то способността за въображение тогава е творческа“ („Критика на способността за съждение“, цит. изд., с. 207).

Да модифицираме инструмента си означава да модифицираме вселената“ (фрагмент 242; ОС, с. 102–103). Трансформацията на света следователно ще се случи чрез трансформацията на органите, чрез преобръщането на сетивата. Да трансформираш света означава да трансформираш себе си; условието за трансформацията на света е да трансформираш себе си: такава е, рискувам да твърдя, хипотезата на Новалис, която не може да бъде отхвърлена освен чрез експериментален провал. Поетът, който оживява – интензифицира, трансформира – своите органи, за да трансформира света, е органът на света; той е органът на автоформативната, само-изобразяващата, автопойетична сила на света.²²

Така поетът на Новалис се явява като създанието, което актуализира радикално своята потенция, своята мощ; което изстъпва своята субективна самодостатъчност, за да стане онтологически орган, който формира-изразява живота, трансформирайки-интензифицирайки собствените си органи, трансформирайки органите на света, който именно чрез тях става свят, се прави свят. Човекът е задача, така както е задача самият свят. Тази задача е поетическа задача. Преди човекът да бъде надскачан, той трябва да бъде създаден. Поетическа антропотехника е онтологическа текно-айстетика.

Така невъобразимите техники на тялото се явяват като друго склоняване на представата за възможния опит и материята в самото им множествено ставане: фантастичната органология на Новалис сякаш дава отговор – радикално нов отговор, разбира се – *именно* на Кантовия въпрос от първата „Критика“: „[Д]али възможността на нещата се простира по-далеко, отколкото опитът може да стигне“?²³ Или: дали има едно „съвсем друго поле на материята“ отвъд синтеза на даденото, предмет на разсъдъка? Въпросът, чиято фантастична потенция Кант побързва да неутрализира („Защото ако само допуснем във въображението си външно сетиво, това би унищожило самата способност за нагледно представяне, която следва да се определи чрез способността за въображение“, уточнява бележката към В277, с. 269). И въпреки това въпросът, чиято фантастична потенция именно той е разтворил.

Въпросът и фантастичната хипотеза на Кант така предшества

²² Разбира се, тази fasciniраща и амбивалентна фигура разкрива мрачното присъствие на една романтическа антропотехника, ако ли не и на една романтическа евгеника, на идеята за едно органично, крипто-биологично измерение на аристократичното различие или на поетическото превъзходство, отличителните белези на романтизма. Художникът е същество от по-висок онтологически порядък. Все пак тази онтоестетическа фигура се основава преди всичко на една спекулативна операция, тя всъщност е неин резултат: трансформацията на поетическото творчество като висш израз на субекта в онтологическа пойетика.

²³ Пос. бълг. прев., с. 274.

трансхуманистичната или антропо-пoйетичната визия за човека като същество на ексцеса и метаморфозата – визията, получила ясен и директен израз у Фихте в „Предназначението на човека“, описваща човека като същностно метаморфично създание, като същество, чиято природа е в това да надскача и трансформира природата си: трансформативна природа и трансформативно битие.²⁴ Тази *антропопoйетическа* или *антропотехническа* линия дава израз на ново-Прометеевите – или Франкенщайнови – фантазии на епохата; тя ще устоява и ще бъде радикализирана от романтиците по посока на Маркс, Ницше и радикалната модерност. А оттам до късните визии на Арто за тялото без органи, което, надскачило биологичните си функции и следователно функционалната си органология, ще се научи „да танцува наопаки“, има само крачка. Именно тази крачка ще се опита да реализира Делюз в съвместното си творчество с Феликс Гатари. Ето защо ако чрез Новалис, Арто и Делюз говори лудостта на разума, то това е лудостта именно на Кантовия разум. Проектът за философската фантастика има за цел не толкова да отключи лудостта на разума, колкото да разкрие неразличимостта на тази „художествена лудост“ от този „философски Разум“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДЕЛЪОЗ, Ж. *Различие и повторение*. Прев. И. Кръстева, Вл. Градев. София: Критика и хуманизъм, 1999.

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. София: Издателство на БАН, 1980.

КАНТ, И. *Критика на чистия разум*. Прев. Ц. Торбов. Трето издание. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2013.

МАНЧЕВ, Б. *Свобода въпреки всичко. Том I: Свърхкритика и модална онтология*. София: Метеор, 2021.

МАНЧЕВ К. *Принципи на оперативното езикознание*. София: Метеор, 2018.

REFERENCES

DELEUZE, G. *La philosophie critique de Kant*. [Kant's Critical Philosophy.] Paris: PUF [publ.], 2004.

²⁴ Фихте твърди в „Основи на принципите на правото“, че човекът е единственото *недовършено* същество: „Всички животни са завършени, човекът е единствено указан и щрихиран. (...) Всяко животно е това, което е; единствено човекът първоначално не е абсолютно нищо. Това, което той трябва да бъде, той трябва да стане сам чрез себе си. Природата е завършила всичките си творби, не слагайки ръка единствено върху човека и именно така го е поверила на самия него“ (FICHTE, J. G. *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*, trad. Alain Renault, Paris: PUF, 1984, pp. 239–240).

- DELEUZE, G. *Cinéma I: L'image-mouvement*. [Cinema 1: The Movement-Image.] Paris: Minuit [publ.], 1983.
- DELEUZE, G. *Logique du sens*. [The Logic of Sense.] Paris: Minuit [publ.], 1969.
- DELEUZE, G. & I. KRASTEVA, V. GRADEV (trans.). *Razlichie i povtorenie*. [Difference and Repetition.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 1999.
- FICHTE, J. G. & A. RENAULT (trad.). *Fondement du droit naturel selon les principes de la doctrine de la science*. Paris: PUF [publ.], 1984.
- GUATTARI, F. Liberation of Desire. In: G. STAMBOLIAN and E. MARKS (eds.). *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts / Critical Texts*. Ithaca: Cornell University Press, 1979, pp. 56–69.
- KANT, I. & T. TORBOV (trans.). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. [Critique of Judgment.] Sofia: Publishing house of Bulgarian Academy of Sciences, 1980.
- KANT, I. & T. TORBOV (trans.). *Kritika na chistiya razum*. [Critique of Pure Reason.] Third edition. Sofia: Publishing house of Bulgarian Academy of Sciences, 2013.
- MANCHEV, B. *Svoboda vopreki vsichko*. T. I: *Svrahkritika i modalna ontologia*. [Freedom in spite of Everything. Vol. I Surcritique and Modal Ontology.] Sofia: Metheor [publ.], 2021.
- MANTCHEV, K. Principi na operativnoto ezikoznanie. [Principles of operational linguistics.] Sofia: Metheor [publ.], 2018.
- NOVALIS & P. KLUCKHOHN, R. SAMUEL (eds.). *Schriften*. [Works.] Stuttgart: Kohlhammer Verlag [publ.], Vol. II (1960), Vol. III (3 ed., 1983).
- NOVALIS & A. GUERNE (ed. & trans.). *Œuvres complètes, Vol. II. Les Fragments*. [Complete Works, Vol. II. The Fragments.] Paris: Gallimard [publ.], 1975.
- SHAVIRO, S. Novelty and Double Causality in Kant, Whitehead and Deleuze. In: S. O'SULLIVAN and S. ZEPKE (eds.). *Deleuze, Guattari, and the Production of the New*. London and New York: Continuum Books, 2008, pp. 206–216.
- WHITEHEAD, A. N. *Process and Reality*. New York: The Free Press, 1978.

THE WORLD AS A TASK OR PHILOSOPHICAL REASON AND POETIC MADNESS.

KANT, NOVALIS, DELEUZE

Abstract. The radicalisation of Kant's critical philosophy by the Jena Romanticism and, above all, by Novalis, is decisive for the understanding of the modern relationship between philosophy and poetry (i.e. literature or, more generally, art), which is both a relationship of continuity and rupture: such is the starting hypothesis of the study. The shared horizon, but also a matrix of the ambiguous relationship of philosophy and poetry, is the turn I venture to describe as a transition from *ontology* to *ontogony*. After Kant, ontology became a field of modal orientation: the world is a *necessary world*. The world is becoming a *task*. The study delves into the conceptual

depth of this turn, respectively of the relation between philosophy and poetry, based on the reading of Kant's critical philosophy proposed by Gilles Deleuze. The analysis sets itself the task of highlighting unexpected yet crucial dimensions of the complex relationship between philosophy and literature, established in modern terms only in the second half of the 18th century. The figures of "Reason" and "Madness", expressing the immanent tension of Kant's productive power for imagination, will occupy a central place among them.

Keywords: Kant, Novalis, Deleuze, ontology, imagination, transcendental synthesis, transcendental empiricism, poiesis, ontogony, *new body*.

Boyan Manchev, Prof., PhD
New Bulgarian University
21, Montevideo Str., Sofia 1618, Bulgaria
E-mail: b_manchev@yahoo.com

Кристиян Енчев, доц. д-р

Институт по философия и социология – Българска академия на науките

КАТАХРЕЗИСНАТА МЕТАФОРА В СВЕТЛИНАТА НА ТЕОРИЯТА ЗА МЕТАФОРИЧНОТО НАПРЕЖЕНИЕ

Резюме. В студията „Метафора и мит: Пърси, Рикьор и Фрай“ Хю Уайт цели да постави под въпрос традиционната дихотомия между когнитивните и афективните измерения на метафората, като предлага теория за метафората, която събира въпросните две измерения на интерсубективно равнище. Като отправя критика към теорията на Пол Рикьор, Уайт привлича на своя страна определението на Уокър Пърси за „катахрезисна метафора“ с оглед на изясняването на разбирането на Нортръп Фрай за екстатичната метафора и нейната роля в религиозния мит. Тук е мястото в предварителен план да бъде зададен въпросът доколко е уместно метафората да бъде приравнявана с грешка (при катахрезисната метафора) и доколко вярваният абсурд в мита може да бъде определян като метафора. Предлагам алтернатива на визията на Уайт за метафората, като за целта ще се позова на студията на Дъглас Бергрин „Употреба и злоупотреба с метафората“. Също така ще се позова критически и на отделни пасажи от Фрай, за да покажа стъпките за сближаване на афективния и когнитивния аспект на метафората в перспективата на „метафоричното конструиране“.

Ключови думи: катахрезисна метафора, екстатична метафора, стереоскопична визия, метафорично напрежение, метафорично конструиране

Формиране на (интер)субективност

Хю Уайт привежда модела на Уокър Пърси за разбиране на „примарна“ метафора, като подчертава, че за Пърси метафоричният ефект „не е просто реторичен, какъвто е за Аристотел, но е свързан с формирането на субективност“¹. Предхождащ неартикулиран персонален опит бива доведен до артикулация в „нов език“ при един първичен акт

¹ WHITE, H. Metaphor and Myth: Percy, Ricoeur, and Frye. – In: *A Wise and Discerning Mind (Essays in Honor of Burke O. Long)*. Saul M. Olyan and Robert C. Culley (eds.). Providence, Rhode Island: Brown Judaic Studies, 2020, p. 247.

на метафорично именуване. В такъв акт се запазва магията на възприетият многообразие като пълнота и единство на конкретен опит, който не е сводим до описателни изрази, а по-скоро една, случайно или не, възникнала енигматична езикова формула придобива силата да укаже битие. Това може да бъде илюстрирано със следната случка, разказана от Пърси в третата студия от книгата му „Писмото в бутилката“, озаглавена „Метафората като грешка“. Действието се развива в Южна Алабама по време на лов, малкият Пърси е заедно с баща си и брат си в ловна група. Момчето вижда в края на една гориста местност птица, която го запленива с красотата на полета си: „He flew as swift and straight as an arrow, then all of a sudden folded his wings and dropped like a stone into the woods“ („Тя прелетя бързо и устремено като стрела, после изведнъж сгъна крилата си и падна като камък в гората“)². Момчето пита водача на групата за името на птицата и той отговаря: „blue-dollar hawk“. Бащата по-късно разяснява на Пърси, че водачът е допуснал грешка и че името на птицата е *blue darter hawk*. Пърси споделя в текста си, че все още помни това разочарование. Енигматичното *blue-dollar hawk* се оказва заредено със силата да именува като за първи път, да доведе в езика като метафорично име предхождащия неартикулиран опит на младежа. Коментарът на Уайт гласи, че „макар собственото име да описва по-акуратно какво *прави* ястребът“, водачът предлага „поетична метафора“, разкриваща какво *е* птицата лично за него – метафората „предава своя онтологичен статус“.³ Поетичната метафора обаче, основаваща се върху грешка, тук се оказва, що се отнася до личното преживяване на Пърси, не извън контекста на сравнения, почиващи на конструктивна мрежа от прилики – със стрела, с камък. Ако се абстрахираме от формалния обозначителен признак на сравнението с думата „като“ и акцентираме на ефекта на взаимодействие, взаимооживяване на думите, образуващи сравнението, бихме могли да кажем също, че това са метафори по силата на метафоричния ефект. Така имаме разкриване на един свят на опита, в който обаче не са въввлечени по необходимост всички участници в сцената с ястреба. Ако не пренебрегнем заедно с Уайт този момент, бихме могли да кажем, че имаме цяла фигуративна мрежа, към която можем да се отнесем формално указателно и по този начин да признаем, че катахрезисната метафора *blue-dollar hawk* притежава потенциала да встъпи в многообразие от отношения с фигуративната мрежа на даден свят на опита. С това обаче претенцията на Уайт за отстраняване на сравнението в случай на катахрезисна

² PERCY, W. Metaphor as Mistake. – In: *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do With the Other*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989, p. 64.

³ WHITE, H. L. c., p. 247.

метафора от подобен тип става подвъпросна. Нещо повече: що се отнася до интерсубективността, метафоричната мрежа на споделен свят на опита може да премине в езикова артикулация или да остане като имплицитен фон, който е способен да афектира привидно отделената от концепта за сравнение „поетична“ метафора, основана върху грешка.

В „Мит и метафора“ Нортрѝп Фрай пише, че „много от най-интензивните форми на човешки опит приемат някаква форма на екстатична метафора“; до голяма степен литературното въображение би могло да се смята за „вид моделно мислене, едно безкрайно множество от възможности на опита да разшири и интензифицира нашия актуален опит“.⁴ Уайт коментира екстатичната метафора на Фрай с оглед на формирането и разширяването на съзнанието откъм условието на функциониращия в цялост като метафора език⁵. Така „ефектът върху субекта“ при всеки случай на метафора засяга размиването на границата между субекта и обекта за подателя и получателя: нещо от нас се идентифицира с полагането на идентичност в метафората между едно и друго нещо, изразени езиково⁶. Уайт отбелязва това като екзистенциална метафора, позовавайки се на Фрай и коментиранията от него екстатичност при Хайдегер като метафора на стоенето въвн от себе си: „Вместо размиване на денотативната субект/обектна релация на лексикален термин, обаче, този вид метафора размива установените граници на идентичността на субективния Аз, доколкото тя метафорично именува опита на бъдене „вън“ от себе си“.⁷ Такъв тип алтерирание участва в комуникативната ситуация на формиране на интерсубективност, при която напрежението между подател и получател на метафората се съотнася със споделен опит, който обаче не е безвъпросен и би могло да се стигне и до неразбиране. Тази несигурност означава поле на формиране на субективност в интерсубективно взаимодействие, чиято успешност би могла да се осъществи при артикулиране на предхождащи опита на метафорично именуване пластове от жизнения опит, които – имплицитно или експлицитно – биха отпразвили към аналогии на опита при въпросната артикулация.

Доколко случката с *blue-dollar hawk* притежава равномерна разпределеност на пластове на опита в артикулацията по такъв начин, че преживяното от Пърси да има силата на интерсубективен опит? Не знаем нищо за това как водачът възприема сцената с ястреба и дали изобщо неговото възприятие има нещо общо с поетично нарисуваната в разказа на Пърси картина, която не е гласно артикулирана

⁴ FRYE, N. *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974–1988*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990, p. 114.

⁵ See WHITE, H. L. c., p. 265.

⁶ Ibid, p. 266.

⁷ Ibid, p. 267.

във въпросната жива ситуация на очарование от птицата. Ние четем споделеното от Пърси в студията му и така ставаме съпричастни с поетичните метафори, чрез които добиваме представа за емоционално зареденото му възприятие в онзи момент. Тоест въпросът е: има ли „екзистенциален ефект“ от метафората *blue-dollar hawk* за всички участници в ситуацията? Уайт привлича Фрай и Пърси на своя страна, за да очертае своето виждане за екзистенциалния ефект едновременно върху подателя и получателя на метафората: „в термините на Пърси, тя [метафората] смекчава релацията между думата и нейния референт, чрез която субектът се присъединява към своята позиция на субект в релация с друг субект“.⁸ Това предполага, съгласно Уайт, предоговаряне на релацията на второ ниво, като алтерирането на субективността при това обединяване на референта с метафората в интерсубективно взаимодействие изисква афективното и когнитивното измерение на метафората да бъдат разглеждани заедно (чувството спрямо обекта е вплетено във възприятието за него). За мен обаче остава неясно какво точно може да произтече на това второ ниво. Ако денотативните речникови описания изчезнат от полето на значението, остава катахрезисно свързване на „предшестваш звук без значение (медиран от друг субект), установяващ неформизирано съзнание като субект“, с референта.⁹ Но в случай на грешка ние не знаем какво формира тази медиация и как тя обединява съдържания на опита при допускащия грешката подател на метафоричния израз. Така може да се окаже, че взаимодействието е привидно и единствено за получателю на метафората остава свързването на „магично“ име, което той чува за първи път, със собственото му преживяване на обекта и предшествашия ситуацията свят на опита му.

Теорията за взаимодействието

В разбирането на Уайт проблематично при метафората е основаването върху сравнение, което може според него да бъде елиминирано чрез изчерпателна парафраза. По тази причина той номинира за приза „най-бляскава метафора“ онзи тип катахрезисна метафора, която по никакъв начин не се опира на сравнение, тоест когато са отстранени възможностите за намеса на денотативни речникови описания или асоциирани мрежи от смисли в рамките на тези описания. За да бъде изяснен този въпрос, ще приведа метафоричния модел на Джанет Соскис, върху който Уайт критически изгражда модела на катахрезисна метафора в интерсубективна среда на взаимодействие между два ези-

⁸ Ibid, p. 266.

⁹ Ibid.

кови субекта. Доколкото Соскис стъпва на теорията на взаимодействието на Макс Блек, следва да се започне от нея.

Представянето на метафората като „филтър“ в теорията на Блек изисква, при анализ на изречение, съдържащо метафорично употребена дума, да отграничим два субекта (референта) – главен и подчинен; метафоричната дума е „лингвистичен фокус“ на метафората в „рамката“ на изречението. В прословутия пример за такова изречение: „The chairman plowed through the discussion“ („Председателят овладя дискусията“) *plowed* (глаголът *plow* буквално означава ора, обръщам земята с плуг преди сеитба), съгласно Блек, представлява фокална дума, вместена в „рамката“ на изречението, в което останалите думи са употребени в обичайния смисъл.¹⁰ В последния случай главният субект (референт) на метафоричния фокус е дейността на председател в една определена дискусия, в която трудно се въвежда ред, а подчиненият му референт, играещ ролята на филтър, представлява обичайната дейност на фермер, който оре на нивата.¹¹ Филтърът организира визията, определя начина „да се види като“ еди-какво-си главният субект. Това става възможно, съгласно Блек, благодарение на така наречената от него „система от асоциирани общи места“ – това са нещата, които обичайно приписваме към един термин като „множество от стандартни вярвания“ за него.¹² Метафоричната ефективност не зависи от това дали тези „обща места“ са истинни, или не спрямо визирания термин, а дали могат да бъдат призовани с лекота и готовност.¹³

Соскис приема с резерви теорията на взаимодействието на Блек: тя смята, че релацията между главен и подчинен субект не избягва напълно сравнението и затова взаимодействието между тях

¹⁰ BLACK, M. *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1962, pp. 26–27.

¹¹ See BERGGREN, D. The Use and abuse of Metaphor I. – In: *The Review of Metaphysics*, December, vol. XVI, № 2, iss. № 62, 1962, p. 238.

¹² BLACK, M. L.c., p. 40.

¹³ Предимствата на теорията за метафората като динамично взаимодействие между „фокус“ и „рамка“ са несъмнени: тя успешно опровергава тезиса, че метафората може да бъде заместена с изчерпателна парафраза, с което ѝ се приписва единствено орнаментална стойност – субституцията на термини не обяснява взаимодействието, чрез което метафората става носител на нова информация; също така въпросната теория опровергава и тезиса, че метафората е съкратено сравнение – експлицитното сравнение между термини не поражда напрежение между „виждам“ и „виждам-като“, каквото имаме между филтъра и организираната чрез него визия за нещо коренно различно, и затова не изисква никаква сила на въображението. И двата тезиса разглеждат метафората в редуccionистки аспект, затова Блек приема компаративистката теория за метафората за частен случай на субститутивната теория (BLACK, M. L. c., p. 31).

може да бъде смекчено или дори елиминирано.¹⁴ Тя заема от Айвър Армстронг Ричардс термините *tenor* (съдържание) и *vehicle* (посредник), които с известно приближение биха могли да се разглеждат като съответни на главен и подчинен субект от теорията на Блек, но с тази разлика, че реферират към един единствен субект: „метафората има един истински субект, който съдържанието и посредникът изобразяват заедно и осветляват така, че да е възможна пълна, интерактивна или интеранимативна теория“.¹⁵ Соскис се справя с проблема за еднозначната референция, като въвежда двойките значение/референция (*meaning/reference*) и смисъл/денотация (*sense/denotation*), всяка от които въвежда специфично различие. Първата от тях се основава на речеви контекст, а втората – на речниково описание. Когато в речеви контекст има изказване, при което има неточност или грешка в обекта на референцията, контекстът спомага за отстраняване на грешката и така значението на изказването е съхранено. По този начин се запазва единството на референцията, а плурализъмът остава за „асоциативна мрежа от смисли“ (*associative network of senses*) в речниковото описание. Така нейната теория за взаимодействието утвърждава „плурализъм на нивото на смисъла“ и „единство на нивото на референта/субекта“.¹⁶ По този начин Соскис утвърждава катахрезата като „форма на метафора“, произвеждаща унифицирана референция, способна „да разширява езика с оглед на това да попълва лексикални празнини“; чрез „свързване заедно на един комплекс от асоциирани значения“, катахрезата „може да опише нещо така ново и уникално, което не може да бъде описано по никакъв друг начин“.¹⁷ Тази позиция на Соскис, наречена от нея „критически реализъм“, има претенцията да работи дори тогава, когато метафората нарушава фиксирани смисъл и денотация на някой от нейните термини, чрез контекстуално пресяване на значения (*meanings*) и достигане до унифицирана референция. Критиката на Уайт към теорията на Соскис се състои в това, че тази теория не елиминира напълно сравнението при отсяването на смисли (*senses*) от асоциативната мрежа в акта на реферирание. Защото се оказва „трудно да се види как началната фаза, изискваща приемането на едни смисли и отхвърлянето на други, напълно избягва сравнение с буквалното“.¹⁸ Уайт предлага втори тип катахреза, която според него Соскис използва, но не разпознава: при този тип катахрезисна метафора полето от асоциирани смисли изобщо не бива достягано, а тя застава като уникална метафора в отсъствието на лексикализирана референция.

¹⁴ See WHITE, H. L. c., p. 250.

¹⁵ SOSKICE, J. M. *Metaphor and Religious Language*. Oxford: Clarendon, 1985, p. 47. – Cit. in: WHITE, H. L. c., p. 250.

¹⁶ WHITE, H. L. c., p. 251.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid, p. 258.

Съобщимостта на катахрезисната метафора

При катахрезисната метафора *blue-dollar hawk* съобщимостта на опита на Пърси в компанията на водача, допуснал грешка в именуването на птицата, и баща му, установил грешката и съобщил за нея на сина си малко по-късно, е под въпрос, доколкото собственото му преживяване, в което афективният и когнитивният компонент са неразграничими, е предадено впоследствие единствено за читателите на разказа чрез сравнения, които по своя ефект са метафори: устремът на птицата е сравнен със стрела, пикирането ѝ е сравнено с падащ камък. Тази метафорика остава несподелена с преките участници в случката. Така магичното име, дължащо се на грешка, отбелязва всъщност единствено собствения опит на Пърси и цялото богатство от черти на проява лично за него на полета на чудната птица. В този смисъл интерсубективността тук е по-скоро само една възможност, която може да остане и неосъществена или дори превратно осъществена с натрупване на „грешки“.¹⁹ Аналогично Валтер Бенямин говори за първоначалното именуване в един чист език. В друг свой текст, засягащ разликата, която прави Бенямин между първоначално именуване и преназоваване (*übernennen*), писах за възможността един фигуративен език да служи за указване на непреводимото. Грешката при Пърси е съотносима с „празнословие“, което обаче ни изправя пред възможност за „превод“, осъществим фигуративно и отнасящ се до споделен опит – до такъв би се стигнало, ако младият Пърси във въпросната ситуация е съобщил на баща си и на водача своето преживяване чрез упоменатата по-горе серия от метафори, които биха ги заговорили, биха дали споделимост в артикулацията. В известен смисъл единствено малкият Пърси

¹⁹ Въздействието на катахрезисната метафора *blue-dollar hawk* върху съвременни читатели на текста би могло, в определен социокултурен контекст, да извика разбирането за *blue dollar* като евфемизъм за черния пазар на долари в Аржентина (<https://bluedollar.net/>). Принципът за виталност може да сработи с тази вторична инициация: птица, атрактивна и бързоприла, непредвидима в полета си като възможните изненадващи промени в курса на долара на въпросния черен пазар. *Blue dollar* се използва в определени среди и като жаргонен израз за вдишване на стрити на прах (за по-силен ефект) сини на цвят таблетки от препарата *Generic aderall* върху доларова банкнота. Синята боя от праха полепва и оцветява в синьо краищата на банкнотата, откъдето идва и изразът (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Blue%20dollar>). Възможна втора инициация: птица, толкова запленаваща с полета си, че сякаш е халюцинация под въздействие на наркотично вещество. Тези примери илюстрират механизмите за наслагването на катахрезисни метафори и възможността на втора стъпка да сработи принципът за виталност.

въвежда като първоначално име²⁰ на ястреба полученото от водача на ловната група *blue-dollar hawk* спрямо опит, от който, както би казал Бенямин, „струи творческото слово“; това е максимално приближаване на акта на именуване до „иманото предвид“ (*das Gemeinte*) на чистия език: „В този чист език – който вече няма предвид нищо и не изразява нищо, а по-скоро като безизразно и творческо слово, е иманото предвид на всички езици – най-сетне всяко съобщаване, всеки смисъл и всяка интенция се сблъскват с един слой, в който са предопределени да се разтворят.“²¹

Пърси, освен примера с *blue-dollar hawk*, привежда в същия свой текст и други примери за грешки, с които илюстрира разбирането си за катахрезисна метафора. Например, че в Мисисипи в определени среди се употребява погрешното название *seabird* за джубокс машините, произведени от компанията *Seeburg*. „Възнамерявам да привлека внимание върху достатъчно значимия факт, че в схващането на машината под „погрешния“ символ *seabird* ние някак си я познаваме по-добре, възприемаме я по по-пълнен начин, имаме по-пряк достъп до нея, отколкото под нейното дескриптивно заглавие“.²² Ако оставим настрана възможното възражение, че въпросното грешно наименование може да се определи като мъртва метафора, можем да кажем, че липсата на връзка с асоциативна мрежа от смисли, които да призват денотацията на речниково описание, създава възможност да видим това именуване в светлината на инициацията – именуване в език, подобен на чистия език на Бенямин, при което именуване цялото богатство на опита бива

²⁰ В „Индикаторите: разбирането като вършене“ Кольо Коев анализира показателните местоимения в комуникативна ситуация във феноменологичната перспектива на Хусерловите „Логически изследвания“. За Хусерл говорителят, за разлика от слушателя, „от самото начало разполага с ‘указаното’ значение, при това в непосредствената, ориентираща се към нагледа интенция на представата“ (HUSSERL, E. *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. II Teil*. Tübingen: Max Niemeyer, 1968, S. 22 – Цит. по: КОЕВ, К. *Индикаторите: разбирането като вършене. – Критика и хуманизъм*, кн. 52, бр. 1, 2020, с. 106). Коев заявява, че „в този вариант на употреба на деиктичния израз Хусерл установява определено родство със собствените имена“ (пак там). Струва ми се, че в ситуацията, описана от Пърси, *blue-dollar hawk* узурпира ролята на собствено име (за разлика от нарицателното *blue darter hawk*, отпращащо като лексикализиран израз към речникови описания), само че не за говорителя, а за конкретния слушател. Слушателят Пърси извършва „самото посочване“ и титулува ястреба със „собственото“ име *blue-dollar hawk* (произнесено от водача на ловната група, който е далеч от подобна инициация, но погрешно произнася съществителното нарицателно име на птицата).

²¹ БЕНЯМИН, В. *Задачата на преводача*. – В: *Озарения*. София: Критика и хуманизъм, 2000, с. 58.

²² PERCY, W. L. c., p. 68.

запазено. Съгласно Хайнрих Лаусберг, наличието на *inopia* („липса на актуален израз“) в класическата теория е изискване при дефинирането на катахрезата, докато в модерната лингвистика имаме замяна на това изискване с принципа на „виталност“: „действителен израз, който вече съществува, може да бъде заменен с метафора, ако по някаква причина (например чрез омонимия) е станал „слаб“ или ако метафората е развила експанзивна сила по силата на своето евокативно съдържание“²³. Ако обаче наистина поискаме да видим виталност в названието *seabird*, следва да призовем възникването на напрежение (афективно, когнитивно и/или езиково), което не е отстранимо. В противен случай онова, което Пърси отбелязва като *inscape* – „неизразимото напрежение на терена, отличимостта, себесността“²⁴, би се стопило при превръщането на грешката в общоупотребимо име, подобно на мъртвата метафора (катахреза) „небостъргач“. Тук имаме благоприятната възможност да намесим теорията за метафоричното напрежение на Дъглас Бергрин с цел отстраняване на въпросната трудност с катахрезисната метафора.

Метафорично напрежение и конструиране: текстуралната метафора

Дъглас Бергрин се позовава на теорията за взаимодействието, прокарана от Макс Блек в „Моделите и метафори“, като в допълнение постановява определени критерии за метафоричност. Съгласно един от тях „разликата между референтите на която и да е метафора трябва да бъде такава, че една буквална или еднозначна интерпретация на тяхната конюнкция да произведе абсурдност“²⁵. Когато имаме „значимо самопротиворечие“ (*significant self-contradiction*), при което към референтите на метафората трябва да бъдат прибавени принципи на асимилиране, може да бъде намесено понятието за епифора на Филип Уилрайт: „надхвърляне и разширяване на значението чрез сравнение“²⁶. При Бергрин принципът на асимилация засяга картинния, структуралния и текстуралния (спрямо „текстурата“ на емоционалния заряд) типове епифорична метафора. Същият автор изтъква, като се позовава на Уилрайт, че освен епифоричното съществува и диафорично измерение на метафората: „създаване на ново значение чрез съпоста-

²³ LAUSBERG, H. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Trans. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen, David E. Orton; ed. David E. Orton and R. Dean Anderson. Leiden and Boston: Brill, 1998, par. 562, p. 255.

²⁴ PERCY, W. L. c., p. 68.

²⁵ BERGGREN, D. L. c., p. 239.

²⁶ WHEELWRIGHT, P. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1962, p. 72. – Cit. in: BERGGREN, D. L. c., p. 241.

вяне и синтез²⁷. Тук ключовата дума е „конструиране“, с позоваване на Блек – подчиненият субект играе ролята на „леща“ или „филтър“ за виждането на главния субект, така че сравнението бива надхвърлено: „Диафоричната метафора не просто сравнява antecedентно дадени подобия между главния и подчинения субект, но въвежда ново значение чрез конструиране на единия в термините на другия“²⁸. В резултат на метафоричното конструиране главният субект и подчиненият субект биват едновременно трансформирани и запазени; неоченимо в тази връзка е понятието на Уйлям Бедъл Станфорд „стереоскопична визия“: „способността да бъдат проиграни две различни гледни точки едновременно“²⁹. В една по-силна формулировка тезата метафоричното конструиране може да бъде изказана така: *няма епифора без диафора, трансформация без конструкция*. Във всеки случай на сравнение при епифората можем да мислим за специфичната оптика или за „особената светлина“, в която нещо се проявява като сходно с нещо друго. Тоест приликата не е просто *дадена*, тя е до голяма степен *създадена*. Конструкцията пък означава запазване на разликата между оптика („леща“, „филтър“, „фокус“) и образ, между противопоставяне, от една страна, и съпоставяне и синтез, от друга. Отново удобна възможност да бъде призован Блек с метафората „Човекът е вълк“ и съответно да бъде призован „вълчият език“ при организирането на „нашата визия за човека“: „Ако да наречем един човек означава да го поставим в особена светлина, то не трябва да забравяме, че метафората прави вълка да изглежда повече човек, отколкото в противен случай той би бил“.³⁰ Тук ще направя един скок назад, за да се върна към екзистенциалната (екстатична) метафора на Нортръп Фрай, анализирана от Уайт – обръщам внимание отново на тезата: нещо от нас се идентифицира с полагането на идентичност в метафората между едно и друго нещо, изразени езиково. С оглед на тази теза приемам, че „особената светлина“ (Блек) или „асимилативното конструиране“ (Бергрин) постановяват метафоричното напрежение заедно с нещо „от нас“ – особеното настроение: *mood* по Фрай и *Befindlichkeit* (разположение) по Хайдегер. Тук е възможен, съгласно „Анатомия на критиката“ на Фрай, един „центростремителен“ ход: „Единството на една поема в такъв случай е най-добре схванато като единство на настроението [mood], настроение, биващо фаза на емоция, и емоция, *оживяваща* [being] обикновената дума за състоянието на духа, отправено по посока на преживява-

²⁷ WHEELWRIGHT, P. L. c, p. 72. – Cit. in: BERGGREN, D. L. c., p. 242.

²⁸ Ibid.

²⁹ STANFORD, W. B. *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*. Oxford: Blackwell, 1936, p. 378. – Cit. in: BERGGREN, D. L. c., p. 243.

³⁰ BLACK, M. L. c., pp. 41, 44.

не на удоволствие или съзерцание на красота“.³¹ Съгласно Пол Рикъор, „това „mood“ е доста повече от една субективна емоция, това е начин на вкореняване в реалността, онтологичен индекс“³². В тази линия на мислене разглеждам „текстуралната метафора“ на Бергрин, с добавяне на акцент върху диафоричния аспект, като основаваща метафоричното напрежение. Езикът, ориентиран центростремително, „дава форма“ на настроението (*mood*), но именно чрез този вид чувство, оформено от езика, печелим онтологичен индекс (ориентиран „центробежно“). Имаме ли основание тук да се съгласим с критиката на Уайт към Рикъор, че държи разделени когнитивното и афективното измерение на метафората? В духа на казаното по-горе, по-скоро не, защото в „метафоричния схематизъм“, основан на метафорично напрежение, *mood* играе особена роля: в констукцията настроението и когнитивното съдействие на „особената светлина“ са неразделни, *mood* е модален индекс, белег за начин на битие. Има още един упрек от страна на Уайт към Рикъор относно това, че вторият, изхождайки в „Живата метафора“ от, така да се каже, епифорична визия, не реализира възможност за изразяване на радикално ново знание посредством метафората³³. Този аргумент може да бъде обезсилен от тезата на Рикъор за метафорична референция посредством семантична иновация: „предизвиквайки поява на една нова семантична уместност върху руините на буквалния смисъл, метафоричното тълкуване поражда също така едно ново референциално намерение по силата на разрушаване на референцията, отговаряща на буквалното тълкуване на изказа“³⁴. Тези аргументи ме интересуват с оглед на преместването на погледа от теорията за унифицираната метафорична референция, при която метафоричното напрежение е ситуирано между вербални субекти и съответния референциален риск, който се поема, към теорията за метафоричното напрежение, спрямо която Рикъор дава своя принос. Така или иначе обаче за целите на настоящия текст се оказва ключово акцентирането върху работата на Дъглас Бергрин с оглед на „текстуралната“ метафора, за да бъде отличен в добавка диафоричният аспект на метафората.

Рекапитулация: центростремителност и центробежност

За Фрай метафората, възприета като „мост между съзнанието и природата“, е „микрокосмос на самия език“; в тази линия на мислене езикът „става една единствена гигантска метафора, обединяваща

³¹ FREY, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957, p. 80.

³² РИКЪОР, П. *Живата метафора*. София: ЛИК, 1994, с. 212.

³³ See WHITE, H. L. c., p. 257.

³⁴ РИКЪОР, П. Цит. съч., с. 329.

съзнанието с онова, което е съзнавано от него“ – това обединение е „трансфигуриране на съзнанието така, както то се слива с артикулираното значение“³⁵. Ключовата дума тук е „трансфигуриране“, този пасаж дава основание на Уайт да разглежда екзистенциалната метафора и алтерирането на субективността в полето на интересубективен контекст: „трансформация на идентичността, която е била формирана вътре в първоначален интересубективен контекст, и интегриране на субекта в нова общност на значение, която дарява една нова себеидентичност“³⁶. Този трансформативен ход в мита не бива обаче да ни накара да загубим „стереоскопичната визия“, за която стана дума по-горе, в противен случай, както отбелязва Бергрин, не бихме могли да направим разлика „между поетичните текстури и примитивния анимизъм“: „поетът не бърка митично текстуралните чувства-за-нещата с актуалните неща-на-чувствата“³⁷. „Конструирание на света с чувства“³⁸ – това внушават субективизмът и „центростремителността“. Ако останем на равнището на интересубективност по Уайт и в рисковата зона на напрежение между участващите в комуникативната ситуация субекти, би могло да се окаже, че една евентуална грешка заиграва на терена на катахрезата, само че без някаква ясна референтна рамка откъм фигуративните пластове на езиково артикулиран опит, общ за участниците в ситуацията. По този начин трансформирането на субективността не би могло да излезе извън митичната абсурдност и би останало без дистанция от текстуралната реалност. Защото текстурите, освен субективистки разбрани и притежавани „центростремителност“, притежават и „центробежен“ момент – „те не са вътрешни чувства, емоционални реакции, но са поне феноменологично обективни“³⁹. Така поетичната истина е истина едновременно на свободата и откровението – позоваване на Хайдегер, с което Бергрин затвърждава тезата си, че без стереоскопичната визия губим от поглед фундаменталната разлика между текстуралните чувства и възприетото (не по-малко: конструираното) чрез тях в поетичните текстури. Поетическите образи, съгласно Фрай, „не извяват и не сочат нищо“, но „изразяват или артикулират настроението [mood]“: „посочвайки един към друг, предлагат или извикват настроението, което информира поемата“⁴⁰. Този „центростремителен“ момент обединява когнитивния и афективния аспект на езика като една голяма метафора, но въпросът за споделения опит на обитаван

³⁵ FRYE, N. *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974–1988*, p. 115.

³⁶ WHITE, N. L. c., p. 267.

³⁷ BERGGREN, D. L. c., p. 255.

³⁸ *Ibid*, p. 256.

³⁹ *Ibid*.

⁴⁰ FRYE, N. *Anatomy of Criticism*, p. 81.

свят изисква да прибавим „центробежния момент“ на метафоричното конструиране, онтологичния индекс, на който настоява Рикьор. Несъмнено, метафоричното напрежение, уловено от стереоскопична визия, е предпоставка да мислим конструктивните потенцици на метафората за езиково артикулиране на жив опит в рамките на дадена общност. Дали това би могло да бъде надежден инструмент за анализ на катахрезисната метафора, зависи от нашата изследователска готовност за разпознаване и признаване на фигуративните мрежи, които заварваме като скрито условие за възможност.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БЕНЯМИН, В. Задачата на преводача. – В: В. БЕНЯМИН. *Озарения*. Прев. Ан. Рашева, Б. Рачева, К. Коев, Св. Маринова. София: Критика и хуманизъм, 2000, с. 49–59.

КОЕВ, К. Индикаторите: разбирането като вършене. – *Критика и хуманизъм*, кн. 52, бр. 1, 2020, с. 101–117.

РИКЬОР, П. *Живата метафора*. Прев. В. Пенчев. София: ЛИК, 1994.

REFERENCES

BENJAMIN, W. & K. KOEV (trans.). *Zadachata na prevodacha*. [The task of the translator.] In: W. BENJAMIN. *Ozarenia*. [Illuminations.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2000, pp. 49–59.

BERGGREN, D. The Use and abuse of Metaphor I. – In: *The Review of Metaphysics*, December, vol. XVI, № 2, iss. 62, 1962, pp. 237–258.

BLACK, M. *Models and Metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1962.

FREY, N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1957.

FREY, N. *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974–1988*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.

KOEV, K. Indikatorite: razbiraneto kato varshene. [Indicators: understanding as doing.] In: *Kritika i humanizam*, vol. 52, iss. 1, 2020, pp. 101–117.

LAUSBERG, H. & M. T. BLISS, A. JANSEN, D. E. ORTON (trans.), D. E. ORTON and R. D. ANDERSON (eds.). *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Leiden and Boston: Brill, 1998.

PERCY, W. Metaphor as Mistake. In: *The Message in the Bottle: How Queer Man Is, How Queer Language Is, and What One Has to Do With the Other*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989, pp. 64–82.

RICOEUR, P. & V. PENCHEV (trans.). *Zhivata metafora*. [Living metaphor.] Sofia: LIK [publ.], 1994.

WHITE, H. Metaphor and Myth: Percy, Ricoeur, and Frye. In: S. M. OLYAN and R. C. CULLEY (eds.). *A Wise and Discerning Mind*. Providence, Rhode Island: Brown Judaic Studies, Ch. 17, 2020, pp. 245–269.

KATAHRESTIC METAPHOR IN THE LIGHT OF THE THEORY OF METAPHORICAL TENSION

Abstract. In his study “Metaphor and Myth: Percy, Ricoeur, and Frye”, Hugh White aims to question the traditional dichotomy between the cognitive and affective dimensions of metaphor by proposing a theory of metaphor that brings these two dimensions together on an intersubjective level. Criticizing Paul Ricoeur’s theory, White draws on Walker Percy’s definition of “catachrestic metaphor” in order to clarify Northrop Frye’s understanding of the ecstatic metaphor and its role in religious myth. Here is the place in advance to ask the question to what extent it is appropriate to equate the metaphor with an error (in the case of the catachrestic metaphor) and to what extent the believed absurdity in the myth can be defined as a metaphor. I propose an alternative to White’s vision of metaphor, referring to Douglas Bergren’s study “The Use and Abuse of Metaphor”. I will also refer critically to individual passages by Frye to show the steps taken to bring the affective and cognitive aspects of metaphor closer together in the perspective of “metaphorical construing”.
Keywords: catachrestic metaphor, ecstatic metaphor, stereoscopic vision, metaphorical tension, metaphorical construing

Kristiyan Enchev, Assoc. Prof., PhD
Institute of philosophy and sociology – Bulgarian Academy of Sciences
13A, Moskovska Str., 1000 Sofia, Bulgaria
E-mail: chris.enchev@gmail.com

ПОДРИВАНЕ НА ТЕОРИЯ НА ОТРАЖЕНИЕТО: ИСАК ПАСИ СРЕЩУ ТОДОР ПАВЛОВ

Резюме. Битката за истинския реализъм е особено изострена в марксисткия дискурс, както на изток, така и на запад от Берлинската стена. Отделни кадри от тези полемики включват не просто засрещането на разноречиви дискурси, но и прякото заставане лице в лице на леви мислители. Сблъсъкът между Исак Паси и Тодор Павлов е само частен случай в една много по-широка рамка, мислен от замесените в нея като епическа битка през 60-те във философския факултет на Софийски университет. Във връзка с този прастар дебат за правдоподобността/илюзорността на изкуството Исак Паси, критикувайки теория на отражението на Тодор Павлов, привлича иносказателно анекдотичната история, записана от Плиний Стари. Това е разказът за агона между Зевксид и Паразий. Статията ще разгледа начините, по които е възможно да бъде подрита догматичната теория на отражението.

Ключови думи: теория на отражението, модернизъм, модерен реализъм, ефект на реалността, саморефлексивност

1. Модернизъм или модерен реализъм

Битката за истинския реализъм между 30-те и 60-те години на ХХ в. е особено изострена в марксисткия дискурс както на изток, така и на запад от Берлинската стена. Отделни кадри от полемиката за реализма включват не просто засрещането на разноречиви дискурси, но и прякото заставане лице в лице на отделни мислители. Конфронтацията на българските философи Исак Паси и Тодор Павлов през 60-те в България е само частен случай в една много по-мощна битка. Лукач и Адорно (Лукач и Блох; Лукач и Брехт)¹ са марксистите, които в този прочит набавят допълнителни контексти в един по-обхватен кадър.

Теорията за реалистичния роман на Лукач е съпоставима с те-

¹ За писмата между Лукач и Ана Зегерс върху понятието реализъм вж.: LUKÁCS, G. *Essays on Realism*. London: Lawrence and Wishart, 1980.

орията на отражението на Павлов, доколкото и двамата автори стъпват на едни и същи ленинистки предпоставки. Лукач все пак мисли противоречието в изкуството по по-сложен начин, отколкото Павлов. Адорно, от друга страна, изработва миметична теория, която, за разлика от тази на Павлов и Лукач, не разчита на логиката на тъждеството, а напротив – тя е изградена върху логиката на *негативността*, *несъвпадението* и *опосредяването*. Така Адорно теоретично дава точката на радикалната критика срещу теорията на отражението. Лукач и Павлов защитават модерния реализъм срещу модернизма. В контраст с тях миметичната теория на Адорно признава и се позовава на модернистичните творби. Тя стъпва върху творчеството на Кафка като парадигматично за работата на негативността в литературата. Кафка като пример застава решително срещу модерния реализъм. От друга страна, самото припознаване (и позоваване) на авангарда и модернизма има политическа значимост, тяхната употреба е арсенал за противопоставяне на номенклатурната власт.²

В тази статия прокарвам типологичната разлика между *автентичен* и *неавтентичен* мимесис през анекдота за античните художници Зевксид и Паразий. На метаниво алегорията показва как теорията на подражанието може да препраща както към *емпиричната реалност*, така и към *фикционалната реалност*. Тя обобщава разбирането за реализма като директна транспозиция и идентификация с външния свят (Павлов) или като автономен саморефлективен похват (Паси).

2. Адорно срещу Лукач: Франц Кафка или Томас Ман

Фигурата на Тодор Павлов сама по себе си е институция, която представлява монопола на официалната идеология у нас след 1945 г. През нейната призма най-ясно може да се артикулира тоталитарно репресивният глас, както и механизмите – видимите и невидимите битки – да се открият гласове на несъгласие, различие, плурализъм. Него-

² За естетиката на модернизма като инструмент за съпротива са показателни цяла серия от изследвания през 60-те в България, като: КРЪСТЕВА, Ю. *Характерни тенденции в западната литература от XX век*. София: Издание на комисията по идейно-възпитателната работа при ЦК на ДКМС, 1964; НАТЕВ, Ат. *Съвременна западна драматургия*. София: Наука и изкуство, 1965; АВРАМОВ, Д. *Естетика на модерното изкуство*. София: Наука и изкуство, 1969; СТОЯНОВ, Цв. *Проблемът за героя в модерната западна литература*. – В: *Съч. в два тома*. Т. I. София: Български писател, 1988. Всъщност, авангардът от първоначален съюзник на комунистическия проект се превръща в противник, той е причина за интелектуални чистки и неизтощими сблъсъци с режима, повече виж NIKOLCHINA, M. *Revolution and Time in Kristeva's Writing*. – In: *Diacritics* 45, no. 3, 2017, pp. 76–98: <https://doi.org/10.1353/dia.2017.0013>.

вият *magnum opus*, „Теория на отражението“³, въвежда идеологически правилната формулировка, че изкуството е „субективно отражение на обективната действителност“. Така като официална линия на българския литературен канон заляга изискването за реализъм в изкуството. Модернизмът е стигматизиран като нереалистичен, той носи в себе си вредата на индивидуализъм, алиенация, буржоазност. В България заниманията с авангарда и модернизма е позиция, която подрива и преобръща официалната власт.⁴

Павлов прокарва ясна дихотомия на идеологически *правилното* реалистично (миметично) изкуство и *неправилното* авангардно (антимиметично) изкуство: „Задачата на марксистката естетика не е да доказва недоказуемото – че модернизмът не е – обективно или субективно – реакционно буржоазно явление, а да води непримирима, неотстъпна, компетентна борба срещу философията и естетиката на модернизма“⁵. И Павлов се сражава яростно срещу модернизма в лицето на Фройд, Бергсон, Ницше.⁶ Той изковава фразата *модерен реализъм* – това е реализъм, който се противопоставя на модернизма. Така според официалния възглед истински новото изкуство се оказва точно модерният реализъм.⁷

Лукач е другият важен протагонист, който се бори за истински реализъм. В същата 1936 г., когато се появява „Теория на отражението“, унгарският учен излиза със статията „Толстой и проблемите на реализма“. В нея той се обръща към постановката на Ленин, за да развие възгледа си за реализма, който е конкретно свързан с жанровата теория на романа (реалистичен роман, исторически роман) с оглед на неговата компози-

³ „Теория на отражението“ на Павлов излиза първо на руски в Москва през 1936 г., а нейното второ и преработено издание на български е през 1945 г. По-късно, през 1962, Sofia Press издава и английски превод, така че западните публики да имат възможност да се запознаят с този фундаментален труд.

⁴ Конкретно за антимодернистичната тенденция и за (идеологическия) реализъм при Павлов и Лукач вж.: АНГЕЛОВ, А. *Историчност на визуалния образ*. София: алтера, 2009, с. 32. Цялата глава „Неустановеност и избор: формиране на (не)дисциплинарни полета за изучаване на визуалния образ“ разгръща тезата, че заниманията с модернизмът представляват опасност за идеологическата среда.

⁵ ПАВЛОВ, Т. *Избрани произведения*. Т. 10. София: Ленинизъм и хуманизъм, 1970, с. 233.

⁶ Това са все философи, които Исак Паси припознава. Той води съзнателна политика за тяхното въвеждане и превеждане на български, което е още една точка на сблъсък с Т. Павлов.

⁷ АТАНАСОВ, А. Началата на реализма и на антиреализма. – В: Сравнителна естетика, 1988, с. 126–163. Към книгата на Атанасов „Сравнителна естетика“, в която се разглежда детайлно близостта и различието на Лукач и Павлов, ме насочи референцията от „Историчност на визуалния образ“ на А. Ангелов.

ция, епическия стил, персонажите.⁸ Акцентът на Лукач не е върху автентичното отражение на политическата истина, какъвто е у Павлов, а върху динамиката на историческото развитие и възможността самата литература да бъде изтъкана от подобни противоречия. За Лукач самото наблюдение и отражение на действителността нямат художествена стойност. Вместо това е необходимо особено слепване на вътрешната композиция на романа и обществената динамика. При големите реалисти самата композиция улавя и вкарва в хомогенен кохерентен порядък противоречията в обществото. За унгарския философ образцови примери на големи реалисти са Балзак, Стендал, Толстой, Достоевски и Горки. Лукач посочва като истински наследник на реализма през XX в., като модерен реалист Томас Ман.

Макар да има по-сложен възглед за природата на романа, Лукач подобно на Тодор Павлов залага на една реалистична теория, която разчита на логиката на тъждеството, тоталността и хомогенността. Романът на модернизма е критикуван за неговата статична форма, която не може да улови историческата динамика, а героят в него е индивид с обездвижена, парализирана сила. Според Лукач идеолозите на модернизма Бергсон, Фройд, Хайдегер са причина за естетизирането на захвърлеността на субекта.

В ранната си полемика с Е. Блох Лукач манифестно застава срещу експресионизма и сюрреализма като антиреалистично изкуство („Es geht um den Realismus“, 1938). Според унгарския учен техниката на вътрешния монолог при Джойс е неспособна да даде тотален и кохерентен наглед за реалността. Вътрешният монолог произвежда своя ефект, съполагайки разнородни фрагменти от реалността, разкъсвани от техния контекст. Подобна техника е видяна като едноизмерна и хетерогенна, тя се опитва, но не успява да оформи реалността, защото тази реалност е нереална.⁹ Лукач смята, че модернистичните похвати

⁸ Лукач има влиятелен наследник в лицето на Фр. Джеймисън. Последният коментира, че важните идеи на унгарския философ са *защитата на литературния реализъм и идеята за тоталност*. Джеймисън разглежда обратна на Лукач от философското поприще към естетиката, като следствие на критиката от страна на партията към „История и класово съзнание“ (1923) като твърде идеалистична: „Вместо това той се концентрира върху естетиката: популярните есета върху реализма на XIX в. и историческия роман са непосредствените резултати от неговата нова посока. Освен това те са вписани в самата „теория на отражението“ – тъждество между субективната идея и обекта във външния свят, концепция, която той вече е развил в „История и класово съзнание““ – JAMESON, F. *Valences of the Dialectic*. London, NY: Verso, 2009, p. 201.

⁹ LUKÁCS, G. *Realism in the Balance*. – In: *Aesthetics and Politics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács*, ed. Frederic Jameson. New York: Verso, 2007, p. 44.

вместо форма произвеждат хаос. Можем да видим, че отново битката е срещу модернистичното изкуство. Оста *хомогенност – хетерогенност* е важен разграничителен симптом при подхождането към различни миметични концепции.

Друга разгорещена точка в дебата върху реализма е сблъсъкът между Лукач и Брехт относно техниките на експресионизма. Poleмиката се развива и конкретно върху модернисти като Джойс, Пруст, Кафка. Докато за Лукач те са заклеени като декаденти, то Брехт ги защитава като експериментатори, които си служат с нови похвати. Коментирайки монолога на Моли в края на „Одисей“ на Джойс, Брехт се противопоставя на оценката на същото място у Лукач: „Отхвърлен бе и вътрешният монолог като технически похват; нарекоха го формалистичен. Тази аргументация така и не успя да проумея никога. Обстоятелството, че Толстой би направил подобно нещо, но по друг начин, не ни дава основание да отричаме начина, по който Джойс го прави“¹⁰.

За Лукач сблъсъкът модерен реализъм срещу модернизъм е фигуриран конкретно като противопоставяне между Т. Ман и Ф. Кафка. В статията си „Франц Кафка или Томас Ман?“ той е категоричен – модернизъмът не просто фрагментира литературната форма, модернизъмът руши самата литература.¹¹ Лукач изработва парадигмата на модерния реализъм върху Томас Ман като пример. Т. Ман контрапунктно е противопоставен на декадента модернист Кафка, който така и не успява да мине отвъд индивидуалистичния страх и трепет. Адорно през същата 1958 публикува разгромителната рецензия за книгата на Лукач „Принудено помирение“ („Erpresste Versöhnung“), в която критикува разбирането на Лукач за реализъм и защитава правото на модернистичните автори начело с Кафка.¹²

Естетическата теория на Адорно е антиреалистична и той яростно защитава автори като Кафка и Бекет от нападите на Лукач в солипсизъм и отчуждение.¹³ За Адорно е важна негативността в миметичното

¹⁰ БРЕХТ, Б. За формалистичния характер на теория на реализма. – В: Б. БРЕХТ. *Избр. творби*. Т. 4. София: Народна култура, 1985, с. 121.

¹¹ LUKÁCS, G. Franz Kafka or Thomas Mann? – In: *Realism in Our Time*, p. 45. „Томас Ман или Кафка?“ е лекция на Лукач от 1955, която той слага в книга първоначално на италиански през 1957 г., а после в известното издание от 1958 „Wider den mißverstandenen Realismus“. Върху решаващата позиция на Лукач при битката Кафка или Ман в кадъра на студената война вж. повече: ВЛАШКИ, Мл. Дългият път на Кафка към България. Наблюдение върху контекстите. – *Пирон*, бр. 13, 30.11.2016, с. 9–12: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/11/Mladen-Vlashki_Kafka%E2%80%99s-Long-Way.pdf.

¹² Повече за дебата върху Кафка вж.: HERMAN, L. *Concepts of Realism*. Camden House, 1996, p. 137–152.

¹³ Георги Илиев разглежда Кафка като пример при Адорно, като се спира

и нейното въплъщаване. Конфронтацията на Лукач и Адорно отново се случва на терена на реалистичното срещу модерното изкуство. Основна сцена на полемиката е примерът с Кафка.¹⁴

Адорно атакува пряко Лукач и непряко Павлов, предлагайки миметична теория и естетика, която не само не изключва, а напротив, основава се на модернистични автори. Адорно в студиите върху Хегел от 1963 г. критикува автентичността и непосредствеността в понятието за реализъм при Лукач. Той също иронизира и „нерефлексивната отражателна теория“ (unreflektierten Abbildtheorie; unreflected copy theory¹⁵) в Източния блок. Според него в тази теория всъщност няма никакъв елемент на опосредяване между изкуство и реалност. Адорно твърди, че тя се основава не на диалектическа логика, а на логиката на автентичността. Адорно се надсмива над теорията на отражението, че е ригидна, статична и догматична. Това според него е диалектика без реално понятие за промяна. За да се вмъкне такава, Адорно смята, че трябва да се работи с негативността, което води и до преобръщане на самата диалектика. В литературата това конкретно е свързано с работата на негативността по отношение на езика.¹⁶ Аргументът срещу понятието за реализъм при Лукач е по-сложен: той критикува връзката между субекта и реалността като опосредена от позитивно дадената тоталност, каквато за Адорно е невъзможна, доколкото негативността винаги прекъсва, изкривява и фрагментаризира.

върху ролята на негативния мимесис: „То сочи към онова, което го няма за мисленето. Изкуството не съдържа показание, но съдържа свидетелство. То е дръзновено пътешествие към местата, които са недостъпни за познанието; то свидетелства за тези места чрез мимесиса, но не ги изобразява.“ – ИЛИЕВ, Г. Интерпретации на франкфуртската школа върху Франц Кафка. – *Литературен вестник*, № 27, 2020, с. 9–10.

¹⁴ За субверсивната роля на Кафка през 60-те в светлината на Пражката пролет вж.: НИКОЛЧИНА, М. *Метаморфоза и изваждане: логика и биография в призрака на човешкото.* – В: *Времето на метаморфозата. Опити върху Кафка.* София: Изток-Запад, 2016, с. 59–92.

¹⁵ ADORNO, T. *Drei Studien Zu Hegel.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963, p. 257; ADORNO, T. *Hegel: Three Studies.* Cambridge, Mass: MIT Press, 1993, p. 8.

¹⁶ Галин Тиханов, като изследва дебата върху реалистичния роман между Бахтин и Лукач, отбелязва: „За Лукач езикът е напълно неутрален към процеса на отражение“; докато при Волошинов езикът е основен фактор, който „пречупва вместо да отразява реалността.“ – ТИХАНОВ, G. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time.* Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 59, p. 99. Върху теория на пречупването (*преломление*) при Бахтин с оглед на сложната динамика между вътрешното пространство на творбата и външното пространство на контекста вж.: КАЛИНОВА, М. *Екзотопия: за външния контекст на дискурса.* София: Унив. библ. „Св. Климент Охридски“, 2020, с. 13–22.

Съответно Адорно ще предложи стратегии за неавтентичен негативен мимесис, основан на нетъждествеността и саморефлексивността. Той ще постави акцент върху поетическите техники и жестове на негативността като хиатуса, елипсите, зевовите, лакуните, празните места. Ключовото при Адорно е, че негативният елемент има материален израз в творбата, той е изразен. Миметичната му теория борави с понятието за експресия на негативността, което разкъсва дихотомии от типа на изразяване и подражаване. Така, ако Лукач твърди, че модерният роман е статичен, то Адорно му отговаря, че миметичният ефект на парализата, напротив, съдържа динамична трансформативна сила. Парализата е скритата динамика на формата в творбата на изкуството. *Stasis*, или парализиращата сила, е част от негативността, която извършва собствено естетическото възплъщаване.¹⁷

Централният нерв в битката на модернизма срещу реализма е въпросът от какъв тип е връзката изкуство – реалност. Дали връзката е на основата на автентичен хомогенен подход (Павлов, Лукач¹⁸) или на неавтентичен опосредяващ подход, който се вглежда в техниките и похватите на производство на изкуството (Адорно). Опримеряването на естетическите теории с големите реалисти, с модерните (соц)реалисти или с опасните модернисти не е невинна процедура. То дава напълно различна основа на противоречиви естетически теории. Въпросът Франц Кафка или Томас Ман не е невинен въпрос.

3. Ревизионисти срещу догматици

В началото на 1960-те години във Философския факултет на Софийския университет се води открит битка на догматици срещу ревизионисти. Първите налагат щампите на добре заучените марксистко-ленински постулати, докато вторите се опитват да реформи-

¹⁷ Великолепната статия на Артемий Магун изяснява момента на негативността във връзка с миметичната теория при Адорно като възплъщаваща и изразяваща негативността. Така парализата може да се мисли като особено състояние на субекта: „Адорно твърди, че неговата „негативна“ диалектика почива на „превеса на обекта“, че в този смисъл тя е асиметрична и че обектът принадлежи на страната на „нетъждественото“ (Адорновия логически *analogon* на мимесиса), [...] обектът не е „отвъд“, той по-скоро е хаотично объркващо движение, което вече е в субекта.“ – МАГУН, А. (Не)възплътената негативност. Филип Лаку-Лабарт и Теодор Адорно върху мимезиса. – *Критика и хуманизъм*, кн. 34, 2010, с. 62.

¹⁸ Миметичната концепция, която Лукач разработва, развива понятието за *своеобразното* в изкуството като неповторимо отношение между твореца и социалната действителност, виж повече: БОРИСОВА, С. Фигурата на гения: варианти на граничност. – *Философски алтернативи*, кн. 5, 2020, с. 41–53.

рат системата отвътре, без малодушие и уплах да следват критерия на високото академично знание. Тази битка между политическия монопол и научната съпротива може да се проследи през сблъсъка между Тодор Павлов и Исак Паси.¹⁹ Въпросът за миметичната природа на изкуството – дали връзката между предмета в света и предмета в творбата е отражателно тъждествена или творчески трансформативна – съвсем не е само естетически. Той е преди всичко политически спор.

Исак Паси в своята „Автобиография“ разказва за едно прагово стълкновение, което е показателно за живота на Философския факултет по това време. Той е млад преподавател по естетика в катедра „Марксизъм-ленинизъм“ (1958), наскоро защитил докторска дисертация на тема „Г. В. Плеханов и марксистическата естетика“ (1957). Изнася публична лекция пред студенти и колеги, в която критикува теорията на отражението. Това е първият толкова явен политически сблъсък на „догматиците“ и „ревизионистите“.²⁰

Една лекция на Исак Паси от летния семестър на 1961 г. предизвиква ревностни несъгласия, тя е подложена на серия многочасови нагнетени обсъждания. Основната точка на съпротива предизвиква теорията на изкуството като отражение, към която Исак Паси не се придържа. Един от преподавателите, Марко Марков, присъстващ на тези обсъждания, но отсъстващ на самата лекция на Паси, изпраща писмо до ЦК на партията. Пунктуално и добросъвестно той засвидетелства критиките към Исак Паси, като пряко го обвинява, че отрича теория на отражението. Писмото стига до Митко Григоров, т. нар. „неформален заместник“ на Тодор Живков и отговорник по идеологическите въпроси, който издава резолюцията „За преподавателите, които отричат теорията на отражението, няма място в университета“.

Критическото отношение към теория на отражението е равносилно на обявяване на война на Павлов, който по това време е като господар на Философския факултет. Той не закъснява със своя критически отговор към Исак Паси с разгромителната статия „И естетиката е

¹⁹ Най-подробно разгръщането на този дебат през конкретни архивни материали и писма е проследено в: ЗНЕПОЛСКИ, И. Случаят Исак Паси. Между научната позиция и дискурсивните стратегии. – В: И. ЗНЕПОЛСКИ. *Как се променят нещата. От инциденти до голямото събитие*. Първа част. София: Сиела, 2016, с. 122–142. До голяма степен в изложението следвам това представяне на битката във Философски факултет между Паси и Павлов.

²⁰ Разбира се, има и други интересни дебати и опити за противопоставяне с аргументи на „теория на отражението“ във Философския факултет. Заслужава да се проследят сблъсъците на Павлов с Димитър Михалчев, Аристотел Гаврилов, Кирил Василев и др. Повече върху случая „Димитър Михалчев – Тодор Павлов“ може да бъде прочетено в: ГОЧЕВА, Д. Дискусии и репресии. – *Блог на Димка Гочева*: http://dimkasdiary.blogspot.com/2019/05/blog-post_8.html.

партийна²¹. Основната линия на изобличението е, че Паси пренебрегва теорията на отражението и принципа на партийността, застава на страната на индивидуалното и субективната преценка, естетически се увлича от вредното модерно изкуство и литература, а това го отдалечава от идеологически правилната марксистко-ленинска естетика.²² Философът на властта пряко обвързва принципа на партийността с правилното следване на постулатите на неговата теория на отражението. Тодор Павлов обвинява пряко Паси, че не поддържа теорията на отражението, като му вменява и прегрешения като политическа неангажираност, формализъм, индивидуализъм. Тази явна атака цели отстраняването на Паси от университета. Паси обаче намира изход, той се обръща като гарант за нормализация на ситуацията с писмо към Тодор Живков, като последователно се защитава срещу ангро обвиненията от страна на Павлов, набавяйки конкретните контексти на статиите си:

Статията на акад. Т. Павлов не посочва дори отделни цитати от моите публикации, тя се изгражда върху подозрения, върху предположения, върху това, което бих могъл да кажа, а не върху това, което действително съм казал. (...) Аз ви моля, другарю Живков, да съдействате за създаването на нормална обстановка около мене, за да мога да поставя на разположение на Партията, на марксизма и социализма в нашата страна скромните сили, с които разполагам.²³

Жанрът „писмо до вожда“ проработва. Назначена е нова серия проверки и проучвания на възгледите на Исак Паси. Резултатът е, че той не е уволнен и продължава да изнася своите лекции, като през 80-те неговата увлекателна реторика и мисъл вече привлича по 1000 студенти от всички специалности в 65 и 272 аудитория на Университета. Подобно „спасяване“ на Паси би било напълно немислимо през 40-те или началото на 50-те, когато режимът е много по-рестриктивен и императивните инструкции на Тодор Павлов постановяват „правилния език“.

²¹ Исак Паси разказва за случая в режима на смешното и в жанра на вица: той си купува новия брой на седмичника „Народна култура“ в една октомврийска съботна сутрин и открива че целият брой е посветен на него. По ирония на съдбата на 20 май 1989 г. Паси печели голямата награда за приноси в областта на философията „Академик Тодор Павлов“, вж.: ПАСИ, И. *Tempora Mutantur, et Nos Mutamur in Illis*. – В: И. ПАСИ. *Автобиография*. София: Фондация КОМ, 2009, с. 87.

²² ПАВЛОВ, Т. И естетиката е партийна! – *Народна култура*, № 40 (1964), с. 1, 6. Аргументи срещу идеологията на модерното изкуство в голяма степен се припокриват с критиките на Лукач срещу модерния роман.

²³ ЦДА, Необработен фонд Тодор Живков, ф. 23, оп. 1, а.е. 49524. Цит. по: ЗНЕПОЛСКИ, И. Цит. съч., с. 136–137.

Исак Паси посочва като житейски избор на някои свои колеги да удържат на партийния натиск вътре в рамките на лявата идеология. Този момент е важен да се подчертае. Те не са опозиция или дисиденти срещу тоталитарната машина, а се разграничават от стигматизиращата догма на идеологическите клишета, за тях „където имаше партийност, нямаше истина, а където имаше истина, нямаше партийност“²⁴. Дебатът не е за/срещу системата, а е вътрешно разногласие, опит да се преосмисли системата и да се ревизира отвътре. Точно тези „ревизионисти“, които са добре интегрирани в институционалните структури, дават категоричен отпор както на натиска и резолюцията за изключване на Паси, така и на философско-догматичната разправа в лицето на Павлов. Решителната подкрепа от страна на инакомислещите в рамките на системата дава своя ефект²⁵.

Макар да има идеологически чистки и други „по-успешни“ удари на догматиците, случаят с Исак Паси е показателен за настроената в хуманитаристиката през 60-те²⁶. Неговата фигура в никакъв случай не е дисидентска – и няма нужда нито излишно да се героизира, нито да се виктимизира.²⁷ Паси е част от лявата идеология и споделя стратегията

²⁴ ПАСИ, И. Плеханов–Ленин. – В: *Автобиография*, с. 20. Паси поименно изброява колегите, които го подкрепят (Кирил Василев, Добрин Спасов, Елка Панова, Иванка Апостолова, Ангел Бънков, Аристотел Гаврилов, Бернард Мунтян, Петър Митев, Любен Николов). Това са и хората, които стоят като реална микрообщност зад Паси и допринасят за смяна на културната обстановка, за надделяването на научния над политическия критерий (ПАСИ, И. Не желая репресивен закон да ме ограничава и насочва. – В: *Автобиография*, с. 85).

²⁵ Втори кадър от битката Паси–Павлов е свързан с вътрешната защита на Борис Ценков (протеже на Тодор Павлов) през 1963 г. Паси категорично застава срещу труда на Цветков „Из история на естетическата мисъл в България. Очерци“ като неспазващ високата академична мяра. Трудът въпреки това е придвижен и предвиден за отпечатване, което е причина Паси да напише Павлов, че „дезавуира единодушното мнение на секцията“ и заобикаля позицията на специалистите по естетика. Знеполски, коментира този случай като маркиращ границата между псевдонаука и наука: „По същество писмото на Паси е демонстративен отказ да се примири с ролята на част от „философската бригада“ на академика, където хората се подкрепят и издигат само на базата на лична преданост и „политически достойнства“ (ЗНЕПОЛСКИ, И., цит. съч., с. 127).

²⁶ Най-показателният пример е, разбира се, Желю Желев и неговата незащитена дисертация от 1965 г. „Определението на материята и съвременното естествознание“, в която критикува директно догмата на ленинизма. Естетическите несъгласията с Тодор Павлов са криво-ляво допустими, но идеологическите критики към Ленин – категорично не.

²⁷ Има нещо достойно в поведението му – той самият никога не застава в

за ревизиране на режима отвътре. Убежденията му подкрепят режима, но неговата кауза е в рамките на системата, и още по-тясно в университета, да се отвоюва територия за едно сложно мислене. Срещу догматичното говорене, което фанатично си служи с ритуално цитиране и готови формули, каквато е и формулата, че изкуството е „субективно отражение на обективната действителност“, Паси предлага сложната мисъл на познавач на естетиката и литературата, която винаги казва и нещо встрани и нещо повече. Парадоксално, за преподавателите, които отричат теорията на отражението, има място в университета.

4. Примерът Балзак

Каква е толкова опасната лекция на Исак Паси, която предизвиква буря във Философския факултет? Паси сам разказва какви са основните тези, като за тяхното по-детайлно разработване можем да съдим от статията му от 1968 г. „Прорицанията на художника“ върху „Неизвестният шедьовър“ (1831) на Балзак.²⁸ Лекцията и статията се занимават с отношението модел – портрет, моделиране и претворяване в литературата и изкуството в един ключ, основаващ се на немската класическа естетика и кантианската роля на твореца. Заключението на Паси доста категорично застава срещу Павлов: „изкуството е преди всичко творчество, а не отражение, въпреки че в него могат да се намерят някои други компоненти на отражението, които обаче не само че не са задължителни, а в многобройни случаи може да мине и без тях“²⁹. За него красивото не е обективно свойство, което се отразява, а изисква око на художника, т.е. то е свързано със субективно преобразуване. Естетическият аргумент на Паси срещу партийния елемент е позоваването на Кант и неговото съждение за вкуса като лишено от интерес. Той застава на позиция, която защитава автономията на изкуството, а това е и своеобразна защита от догматичната реторика на ортодоксалния идеологически език.³⁰

позицията на жертва, а намира изход да се справи със системата, без да „предаде“ научните си интереси.

²⁸ ПАСИ, И. Прорицанията на художника. – *Философски литературни етюди*. София: Наука и изкуство, 1968, с. 153–181.

²⁹ ПАСИ, И. Из живота на философския факултет. – В: *Автобиография*, с. 24.

³⁰ Огнян Касабов се спира на друг момент в дебата Паси–Павлов – философията на Хегел, четена от Паси и критикувана от Павлов в един антропологичен интерпретативен ключ с акцент върху неповторимото и индивидуалното, вж.: КАСАБОВ, О. Исак Паси и антропологическият прочит на немската метафизическа естетика. – *Философски алтернативи*, кн. 4, 2018, с. 26–30. Реконструкцията на Касабов върху случая Павлов–Паси даде отправна точка и идея за този текст.

Другите тезиси от лекцията поддържат кантианската пойетична логика на творбата – изкуството не наподобява природата; изкуството не е подражание (*Nachahmung*); изкуството прилича повече на модела, отколкото моделът прилича на себе си, красотата е в окото и ухото на художника, а не в природата. Паси разработва една естетика на подобие, която минава отвъд логиката по отъждествяване между оригинал и копие през верифициращите процедури за по-добро или по-лошо съвпадение.

Повече от находчив ход е, че Исак Паси си служи с Балзак, „Неизвестният шедьовър“, за да опримери функцията на фантазията и техническото майсторство на твореца.³¹ Така той удря в центъра на догматичния марксизъм, служейки си с каноничния реалистичен автор. Тодор Павлов често припомня, че за Маркс и Енгелс най-голямо значение имат романите на Балзак, а за Ленин – романите на Толстой.³² Исак Паси показва едно друго лице на Балзак, което не се вписва в каноните на отражателната теория. Той извежда за централна ос на статията си съдбата на твореца през думите на Френхофер: „Мисията на изкуството не е в това да копира природата, а да я изобразява! Ти не си жалък копист, а поет!“³³ Учителят-художник Френхофер показва на ученика си, че върнатата гипсова отливка на жена е ужасен труп, а истинската форма в изкуството е като морското божество Протей – променлива, динамична и изменчива – тя може да се улови само с майсторство и творческа сила. Паси интерпретира смъртта на Френхофер като трагедия на твореца, застигнат от „комплекса на Касандра“ – да прорицава истината и никога да не му вярва; да провежда новото като нарушение и аномалия на традиционните похвати, но шедьовърът да остане неразпознат, видян просто като „хаос от багри“. Така всъщност Френхофер антиципира новото нефигурално изкуство. В края на ста-

³¹ Подобен е жестът на Людмила Стефанова по привличане на фигурата на Балзак като авторитет срещу официалната трактовка на реализма с нейния външнолитературен критерий за вярност на творбата към социалната действителност. В предговора към съчиненията на френския реалист Стефанова отбелязва: „*вярното често не е правдоподобно, както литературно вярното не е вярно в живота*“, твърди Балзак“ – СТЕФАНОВА, Л. Оноре дьо Балзак и неговата „Човешка комедия“. – В: О. дьо БАЛЗАК. *Човешка комедия*. Т. I. София: Народна култура, 1970. Така Балзак е поставен по-близо до вътрешнолитературния поетически принцип, отколкото до външнолитературния критерий за вярност до социалната действителност.

³² ПАВЛОВ, Т. *За типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството*. София: Български писател, 1955, с. 27.

³³ „La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète!“ (BALZAC, H. *Le Chef-d'œuvre inconnu*. – In: *La Comédie humaine*. Paris: Gallimard, 1981, p. 418).

тията Паси реторически се пита не е ли точно тази трагическа ирония в съдбата на твореца причината Маркс да се възхищава на „Неизвестният шедьовър“.

Подобно четене извършва няколко подривни хода: то директно атакува теорията на отражението на Павлов и възгледа, че художественият образ е вярно „субективно отражение на обективната действителност“; екземплифицира тезата си за пойетичната сила на изкуството с детайлното познаване на неопровержимия Балзак; обосновава се с много популярната връзка Балзак – Маркс; обяснява загадката на неизвестния шедьовър през призмата на импресионизма или на модерното изкуство. Не на последно място, Паси дава алегоричния режим на четенето на „комплекса Касандра“ – за онези, които, въпреки че имат смелостта да изрекат истината, остават нечути и неразбрани. Не е трудно тази алегория да насочи към фигурата на учения, който в тоталитарния режим на цензура и засилено следене намира начина да изрече своята истина.

5. Паразий срещу Зевксид: саморефлексия или ефект на реалността

Във връзка с този прастар дебат за правдоподобността/илюзорността на изкуството Исак Паси привлича иносказателно анекдотичната история, записана от Плиний Стари, за агона между Зевксид и Паразий.³⁴ Живописците от класическа Гърция решили да представят по едно платно и така да разберат чие майсторство е по-величествено³⁵. Зевксид нарисувал чепка грозде толкова правдоподобно, че птиците дошли и започнали да кълват рисунката. С хюбристична надменност Зевксид тръгнал да отмества завесата от платното на Паразий, за да види какво ли ще да е нарисувал, но засрамен установил, че Паразий е изобразил съвършена илюзия на самото було. Неразпознаването на представеното и объркването му с реалност е свързана с умелото произвеждане на илюзия за истинност или „ефект на реалността“ (*effet de réel*) в термините на Барт³⁶. Стратегията на Зевксид е творбата да бъде

³⁴ Плиний Стари. Естествена история, кн. 35. Прев. Николай Шаранков. – *Ах, Мария*, № 17, 2011, с. 94.

³⁵ Фигурата на Зевксид като фабулиращ залозите на мимесиса във възела образ(*eikon*)-истина-идеал вж.: MANSFIELD, E. *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, pp. 26–29.

³⁶ Ефектът на реалността може да бъде видян като свързан с проблема за фигуративното измерение на реализма. От екфразата в александрийските реторики до „Мадам Бовари“ на Флобер ефектът се произвежда през детайлно описание, като „правдоподобността тук не е референциална, а открито дискурсивна“, BARTHES, R. *The Reality Effect* (1968). – In: R. BARTHES.

вярно отражение на външния свят, докато стратегията на Паразий е да се заеме със самото було като означаващо, с поетиката на творбата.³⁷ Така докато птиците се объркват за границата на органично-то/изкуственото грозде, художникът Зевксид бърка представеното с похвата. Паси се обръща към един от базовите митологични разкази, които посочват реалистичното изкуство като продукт на изкусно владееене на кода на творбата и така разобличава базовата предпоставка на теорията на отражението. Докато Тодор Павлов подобно на един Зевксид може да измами само „папагалите“ в режима, то познавачите на изкуството се обръщат към стратегията на Паразий. Те анализират направата на самата творба или нейните саморефлексивни жестове да посочи измамната граница между факт и фикция: огледалото, портрета, рамката, кадъра, завесата, булото.

Историята за гроздето и булото извежда наяве двойната функция на мимесиса. От една страна, мимесисът засвидетелства логиката на идентификация и еквивалентност в режима на възпроизводство на дадена реалност. От друга страна, насочва към автопоейетичната функция на творбата, която опримерява собствената си направа. Саморефлексивното обръщане разкрива илюзията на самите техники по натурализиране и верифициране на изкуството като реалност. Това като е знак за дистанция и невъзможно съвпадение, обективната реалност в творбата е просто технически ефект, „фокус-бокус“ със свои собствени закони. Изграждането на *като че ли* свят е поетическа илюзия. И е твърде просто да свържем майсторството на Зевксид с реалистичния роман, а Паразий с авангардната и модерна литература. Паси ни показва, че при умелото боравене с примери дори от най-образцовия представител на реализма, какъвто е Балзак, може да бъде извлечена саморефлексивната функция, когато огледалото е обърнато не навън към света, а навътре към самата организация на творбата.

Идентификационният мимесис се нуждае от трансцендентален или идеологически гарант, който да изчиства реалистичните от нереалистичните репрезентации и да въвежда в хомогенния и кохерентен порядък на нещата. Саморефлексивните точки в творбата обаче посочват самата двойна природа на миметичното и радикално разколеба-

The Rustle of Language. California: Univ. of Chicago Press, 1989, p. 144. Реално е, ако е детайлно описано. Барт препраща към реторическата фигура *илюстрация* (Ἰποτύπωσις), която представя нагледното и подробно пред очите и ушите на реципиента по маниера „разказвате, сякаш като че там сте били“.

³⁷ Лакан разчита булото като означаващо в историята на Зевксид и Паразий, като разраничава *илюзията на очите* и *илюзията на погледа* (trompe-l'œil), вж.: LACAN, J. *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York / London: W. W. Norton & Company, 1977, pp. 111–112.

ват идентификационната логика, като деавтоматизират похватите ѝ. Те обръщат внимание на хетерогенната структура на мимесиса, който си служи с различни (суб- или мета-) нива и така не съвпада напълно със себе си. Саморефлексивният жест е заставането леко встрани и самопосочването: „това е само игра“. Това дава основание да бъдат разграничени два типа миметични теории – тези, които разчитат на тъждеството или тоталността (Павлов, Лукач), и тези, които познават двойната миметична игра, в която несъвпаденията и точките на негативност са част от булото на Паразий (Паси, Адорно).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АВРАМОВ, Д. *Естетика на модерното изкуство*. София: Наука и изкуство, 1969.
- АНГЕЛОВ, А. *Историчност на визуалния образ*. София: алтера, 2009.
- АТАНАСОВ, А. Началата на реализма и на антиреализма. – В: А. АТАНАСОВ. *Сравнителна естетика*. София: Партиздат, 1988, с. 126–163.
- БОРИСОВА, С. Фигурата на гения: варианти на граничност. – *Философски алтернативи*, кн. 5, 2020, с. 41–53.
- БРЕХТ, Б. За формалистичния характер на теория на реализма. – В: Б. БРЕХТ. *Избрани творби в четири тома*. Т. 4. *Размисли върху театър и литературата*. Прев. В. Брюкнер. София: Народна култура, 1985.
- ВЛАШКИ, М. Дългият път на Кафка към България. Наблюдение върху контекстите. – *Пирон*, бр. 13, 30.11.2016: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/11/Mladen-Vlashki_Kafka%E2%80%99s-Long-Way.pdf [прегл. 28.02.2022].
- ГОЧЕВА, Д. Дискусии и репресии. – В: *Блог на Димка Гочева*: http://dimkasdiary.blogspot.com/2019/05/blog-post_8.html.
- ЗНЕПОЛСКИ, И. Случаят Исак Паси. Между научната позиция и дискурсивните стратегии. – В: И. ЗНЕПОЛСКИ. *Как се променят нещата. От инциденти до голямото събитие. Първа част*. София: Сиела, 2016, с. 122–142.
- ИЛИЕВ, Г. Интерпретации на франкфуртската школа върху Франц Кафка. – *Литературен вестник*, бр. 27, 08–14.07.2020, с. 9–10.
- КАЛИНОВА, М. *Екзотопия: за външния контекст на дискурса*. София: Университетска библиотека „Св. Климент Охридски“, 2020.
- КАСАБОВ, О. Исак Паси и антропологическият прочит на немската метафизическа естетика. – *Философски алтернативи*, кн. 4, 2018, с. 26–30.
- КРЪСТЕВА, Ю. *Характерни тенденции в западната литература от XX век*. София: Издание на комисията по идейно-възпитателната работа при ЦК на ДКМС, 1964.
- МАГУН, А. (Не)въплътената негативност. Филип Лаку-Лабарт и Теодор Адорно върху мимезиса. Прев. Д. Тенев. – *Критика и хуманизъм*, кн. 34, 2010, с. 55–84.

НАТЕВ, А. *Съвременна западна драматургия*. София: Наука и изкуство, 1965.

НИКОЛЧИНА, М. *Метаморфоза и изваждане: логика и биография в призрака на човешкото*. – В: *Времето на метаморфозата. Опити върху Кафка*. София: Изток-Запад, 2016, с. 59–92.

ПАВЛОВ, Т. *За типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството*. София: Български писател, 1955.

———. *И естетиката е партийна!* – *Народна култура*, бр. 40, 1964, с. 1, 6.

———. *Избрани произведения*. Т. 10. София: Ленинизъм и хуманизъм, 1970.

ПАСИ, И. *Tempora Mutantur, et Nos Mutamur in Illis*. – В: *Автобиография. 44 философски преживявания*. София: Фондация КОМ, 2009, с. 87–88.

———. *Из живота на философския факултет*. – В: *Автобиография. 44 философски преживявания*. София: Фондация КОМ, 2009, 23-25.

———. *Не желая репресивен закон да ме ограничава и насочва*. – В: *Автобиография. 44 философски преживявания*. София: Фондация КОМ, 2009, 83-86.

———. *Плеханов–Ленин*. – В: *Автобиография. 44 философски преживявания*. София: Фондация КОМ, 2009, 17-21.

———. *Прорицанията на художника*. – В: *Философски литературни етюди*. София: Наука и изкуство, 1968, с. 153–181.

СТЕФАНОВА, Л. *Оноре дьо Балзак и неговата „Човешка комедия“*. – В: *О. дьо БАЛЗАК. Човешка комедия*. Т. I. София: Народна култура, 1970.

СТОЯНОВ, Ц. *Проблемът за героя в модерната западна литература*. – В: Ц. СТОЯНОВ. *Културата като общение. Събрани съчинения*. Т. I. София: Български писател, 1988.

REFERENCES

ADORNO, T. W. *Drei Studien Zu Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

———. *Hegel: Three Studies*. Translated by Shierry Nicholsen. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.

ANGELOV, A. *Istorichnost na vizualnia obraz*. [Historicity of the Visual Image.] Sofia: altera [publ.], 2009.

ATANASOV, A. *Nachalata na realizma i na antirealizma*. [Sources of realism and anti-realism.] In: *Sravnitelna estetika*. [Comparative aesthetics.] Sofia: Partizdat [publ.], 1988, pp. 126–163.

AVRAMOV, D. *Estetika na modernoto izkustvo*. [Aesthetics of modern art.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1969.

BARTHES, R. *The Reality Effect* (1968). In: R. BARTHES & R. HOWARD (trans.). *The Rustle of Language*. California: University of Chicago Press, 1989, pp. 141–148.

BORISOVA, S. *Figurata na geniya: varianti na granichnost*. [The figure of

genius: variations of boundaries.] In: *Filosofski alternativni* [Sofia], Iss. 5, 2020, pp. 41–53.

BRECHT, B. Za formalistichniya karakter na teoriya na realizma. [On the Formalistic Character of the Theory of Realism.] In: B. BRECHT & V. BRYUKNER (trans.). *Izbrani tvorbi v chetiri toma. T. 4. Razmisli varhu teatar i literaturata*. [Selected works in four volumes. Vol. 4. Reflections on theater and literature.] Sofia: Narodna kultura [publ.], 1985.

GOCHEVA, D. Diskusii i represii. [Discussions and repressions.] In: *Blog na Dimka Gocheva*. [Dimka Gocheva's blog.]: http://dimkasdiary.blogspot.com/2019/05/blog-post_8.html.

HERMAN, L. *Concepts of Realism*. Camden House, 1996.

ILIEV, G. Interpretatsii na frankfurtskata shkola varhu Frants Kafka. [Interpretations of the Frankfurt School on Franz Kafka.] In: *Literaturen vestnik* [Sofia], no. 27, 2020, pp. 9–10.

JAMESON, F. *Valences of the Dialectic*. London, New York: Verso, 2009.

KALINOVA, M. *Ekzotopiya: za vanshniya kontekst na diskursa*. [Exotopy: on the outside context of discourse.] Sofia: Universitetska biblioteka "Sv. Kliment Ohridski" [publ.], 2020.

KASABOV, O. Isak Pasi i antropologicheskiyat prochit na nemskata metafizicheska estetika. [Isak Passy and His Anthropological Reading of German Metaphysical Aesthetics.] In: *Filosofski alternativni* [Sofia], Iss. 4, 2018, pp. 26–30.

KRISTEVA, J. *Harakterni tendentsii v zapadnata literatura ot XX vek*. [Characteristic trends in 20th Century Western literature.] Sofia: Izdanie na komisiyata po ideyno-vazpitatel'nata rabota pri TsK na DKMS [publ.], 1964.

LACAN, J. & A. SHERIDAN (trans.). *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. The Seminar of Jacques Lacan, XI. New York / London: W. W. Norton & Company, 1977.

LUKÁCS, G. & *Essays on Realism*. London: Lawrence and Wishart, 1980.

———. Franz Kafka or Thomas Mann? (1958). In: G. LUKÁCS. & J. and N. MANDER (trans.). *Realism in Our Time: Literature and Class Struggle*. New York: Harper & Row, 1962, pp. 47–92.

———. Realism in the Balance. In: JAMESON, F. (ed.). *Aesthetics and Politics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács*. New York: Verso, 2007, pp. 28–59.

MAGUN, A. & D. TENEV (trans.). (Ne)vaplatenata negativnost. Filip Laku-Labart i Teodor Adorno varhu mimezisa. In: *Kritika i Humanizam* [Sofia], Iss. 34, 2010, pp. 55–84.

MANSFIELD, E. *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

NATEV, A. *Savremenna zapadna dramaturgiya*. [Contemporary Western Drama.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1965.

NIKOLCHINA, M. Revolution and Time in Kristeva's Writing. In: *Diacritics* 45, Iss. 3, 2017, pp. 76–98.

———. Metamorfoza i izvazhdane: logika i biografija v prizraka na choveshkoto. [Metamorphosis and subtraction: logic and biography in the spectre of the human.] In: *Vremeto na metamorfoznata. Opiti varhu Kafka.* [The time of metamorphosis. *Experiencing Kafka.*] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2016, pp. 59–92.

PASI, I. Tempora Mutantur, et Nos Mutamur in Illis. In: I. PASI, *Avtobiografiya. 44 filosofski prezhivyavaniya.* [Autobiography. 44 philosophical experiences.] Sofia: Fondatsiya KOM [publ.], 2009, pp. 87–88.

———. Iz zhivota na filosofskiya fakultet. [From the life of the Faculty of Philosophy.] In: *Avtobiografiya. 44 filosofski prezhivyavaniya.* [Autobiography. 44 philosophical experiences.] Sofia: Fondatsiya KOM [publ.], 2009, pp. 23–25.

———. Ne zhelaya represiven zakon da me ogranichava i nasochva. [I do not want a repressive law to restrict and direct me.] – In: *Avtobiografiya. 44 filosofski prezhivyavaniya.* [Autobiography. 44 philosophical experiences.] Sofia: Fondatsiya KOM [publ.], 2009, pp. 83–86.

———. Plehanov–Lenin. In: *Avtobiografiya. 44 filosofski prezhivyavaniya.* [Autobiography. 44 philosophical experiences.] Sofia: Fondatsiya KOM [publ.], 2009, pp. 17–21.

———. Proritsaniyata na hudozhnika. [The prophecies of the artist.] In: I. PASI. *Filosofski literaturni etyudi.* [Philosophical Literary Studies.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1968, pp. 153–181.

PAVLOV, T. *Za tipichnoto v deystvitelnostta i hudozhestvenoto mu otrazhenie v izkustvoto.* [For the typical reality and its artistic reflection.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1955.

———. I estetikata e partiyna! [Aesthetics is also party!] In: *Narodna kultura* [Sofia], no. 40, 1964, pp. 1, 6.

———. *Izbrani proizvedeniya.* [Selected works.] Vol. 10. Sofia: Leninizam i humanizam [publ.], 1970.

STEFANOVA, L. Onore dyo Balzac i negovata “Choveshka komediya”. [Honored de Balzac and his “The Human Comedy”.] In: H. de BALZAC. *Choveshka komediya.* [“The Human Comedy”.] Vol. I. Sofia: Narodna kultura [publ.], 1970.

STOYANOV, T. Problemat za geroya v modernata zapadna literatura. [The problem of character in modern Western literature.] In: T. STOYANOV. *Kulturata kato obshtenie. Sabrani sachenienia.* [Culture as communication. Collected works.] Vol. I. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1988.

TIHANOV, G. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time.* Oxford Modern Languages and Literature Monographs. Oxford: New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2000.

VLASHKI, M. Dalgijat pat na Kafka kam Bulgaria. Nablyudenie varhu kontekstite. [Kafka’s long way to Bulgaria. Observation on contexts.] In: *Piron*, Iss. 13, 30.11.2016, pp. 1–25.: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2016/11/Mladen-Vlashki_Kafka%E2%80%99s-Long-Way.pdf [seen 28.02.2022].

ZNEPOLSKI, I. Sluchayat Isak Pasi. Mezhdou nauchnata pozitsia i diskur-

sivnite strategii. [The case Isac Passy. Between the science position and discursive strategies.] In: I. ZNEPOLSKI. *Kak se promenyat neshtata. Ot insidenti do golyamoto sabitie.* [How Things Change? From Incidents to the Big Event of 1989. First part.] Sofia: Ciela [publ.], 2016, pp. 122–142.

SUBVERTING THE THEORY OF REFLECTION: ISAAC PASSY VERSUS TODOR PAVLOV

Abstract. The article focuses on the battle against modernism by the Marxist theory of reflection in Eastern Europe. The term *reflection* was in circulation as one of the key concepts of the dogmatic Marxist-Leninist aesthetics and especially of Todor Pavlov's *theory of reflection*, in which literature is seen as an authentic reflection of reality, it requires the correct mirror of sober realism. The confrontation between Isaac Passy and Todor Pavlov in the early 1960s demonstrates the mechanisms of subverting the ideological state. *Keywords:* theory of reflection, modernism, modern realism, reality effect, self-reflexivity

Kamelia Spassova, Assoc. Prof. Dr
ORCID ID: 0000-0002-7920-7228
SCOPUS ID: 57211476615
Web of Science ID:G-4150-2019
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvooboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: ksspasova@uni-sofia.bg

Никита Нанков, д-р
независим учен

ЗА УТОПИЯТА КАТО ДИСТОПИЯ: КНИГАТА НА МИХАИЛ ГОРБАЧОВ „ПЕРЕСТРОЙКА И НОВОТО МИСЛЕНЕ ЗА НАШАТА СТРАНА И ЦЕЛИЯ СВЯТ“

Резюме. Четена в контекста на западната философска и литературна утопична традиция от Платон до Достоевски, книгата на Михаил Горбачов „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“ (1987 и 1988 г.) показва не само утопичния си характер, но предизвиква и дистопични теоретични и практически възражения. Есето анализира шест централни утопични характеристики на книгата и техните дистопични превращения. Първо, утопичният постулат, че хората са философи и затова се съгласяват с единствената истина на перестройката, е абстрактно-теоретична, но не и реалистична възможност. Второ, гласността е нова формулировка на утопичния катафатичен език, изказващ единствената истина, но езикът може и да лъже. Трето, утопичната самокритика на съветските ръководители поражда омраза у обикновените хора поради това, че техните ръководители са или слаби, или себични лицемери. Четвърто, утопичната идеалистична вяра в потенциала на бъдещия истински и процъфтяващ социализъм се опровергава от практиката на бедния реален социализъм. Пето, перестройката като утопия предполага идеалистична темпоралност, която обаче противоречи на историко-материалистическите и диалектическите претенции на перестройката. И шесто, както утопиите са оксиморонно отворени-затворени светове, които не допускат внос на несъвършенство, но изнасят съвършенство, така и перестройката показва своята самодостатъчност, но и своя латентен империализъм и милитаризъм. Противоречивата утопично-дистопична същност на перестройката до голяма степен е резултат от наивния псевдомарксизъм, господстващ в СССР. Парадоксално, но и закономерно той задушаваша останалите философски алтернативи и така води не до укрепването, а до разпадането на СССР и до собственото си философско и практическо самоубийство.

Ключови думи: перестройка, утопия, дистопия, философия, литература

От успеха на перестройката зависи бъдещето на социализма и бъдещето на целия свят.

М. Горбачов

Руската империя ще се опита да покори Европа и самата тя ще бъде покорена.

Ж.-Ж. Русо

Руснаците имат забележителната дарба драстично да опростяват чуждите идеи и да действат, водени от тях: нашият свят е преобразен – за добро и лошо – от неповторимото руско приложение в практиката на западна социална теория.

А. Бърлин

Това есе, което е в жанровата традиция на Монтен, анализира утопично-дистопичния характер на съветската перестройка (1986–1991), както е набелязан в книгата на Михаил Горбачов (всъщност на неговите неспоменати автори, скрити зад името му) „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“, излязла първо на английски през 1987 г., а след това и на руски през 1988 г. Разглеждайки книгата в контекста на западната утопична традиция от Платон до Достоевски, ще покажа някои основни утопични черти на перестройката и как те се превръщат в дистопичната си противоположност. Такъв културно-философски и литературен подход за обясняване на провала на перестройката и края на съветския и източноевропейския социализъм е по-рядък в сравнение с другите методи за анализ на тези явления, а понякога и не е особено сполучлив, както е например в книгата на Хилъри Апъл „Нов капиталистически ред. Приватизация и идеология в Русия и Източна Европа“. Философско-литературният прочит може да разбуди дремещите хилядолетни утаявания на човешкия опит, нещо, което науки, занимаващи се с видимите, изчислимите явления, трудно могат да постигнат. Изчезването на социализма, най-значимото явление във втората половина на XX век, и вероятно най-светопроменящото за моето поколение, заслужава такъв анализ, за да разбираме по-добре кои сме, откъде идваме и накъде отиваме.

Следвайки „Държавата“ на Платон, социалната утопия, представяща справедливи общества, се гради на два постулата, над които се надстрояват останалите ѝ характеристики: първо, равно поделена или обща собственост, което изключва класово неравенство, алчност, експлоатация и несправедливост (не обсъждам тази особеност, понеже Горбачов не я засяга); и второ, всички хора са рационални философи, приемащи единствената непротиворечива истина (тази черта е в цен-

търа на анализа, понеже тя поражда повечето дистопични характеристики на перестройката).

Преди да се вгледам в книгата на Горбачев, трябва да спомена логическия принцип, на който се строи вторият постулат на утопията. Философско-политическият и литературният жанр утопия се гради на двувалентна (бивалентна) логика, на твърдения, които са или истинни, или неистинни, но не са едновременно и в един и същ смисъл и верни, и неверни. Рационалният философ умее да отличи верните от неверните твърдения. Именно затова ако всички граждани на идеалното общество имат философско мислене или, ако не са философи, се съгласяват да следват философите, приемат единствените истини и отхвърлят неистините. Това общо съгласие, отстраняващо противоречията и прибъгващо при нужда до цензура и наказания, изключващи несъгласните от обществото (както е например в „Държавата“, „Ликург“ на Плутарх, „Утопия“ на Томас Мор и „Островът на Пайн“ на Хенри Невъл), е причината за приемането на универсалните идеални обществени принципи. Двувалентната логика е основата на философията на Платон, а Аристотел на тази основа формулира дедуктивна логика, която се нарича още и Аристотелова, или класическа (доминираща докъм края на XIX и началото на XX век). Бивалентните логики са Аристотеловата и символната логика. Тези дедуктивни логики разглеждат аргументи, достигащи само два вида заключения: вярно и невярно. Тези две стойности са взаимно изключващи се и взаимно се изчерпват. Оперирането на тези две стойности се вижда в трите основни закона, достатъчни за „правилно“ мислене: първо, принцип на идентичността (ако всяко съждение е вярно, то е вярно; $p \supset p$); второ, принципът на противоречието (никое съждение не може да е и вярно, и невярно; $p \& \sim p$); и трето, принципът на изключеното средно (всяко съждение е или вярно, или невярно; $p \vee \sim p$). Първото и третото съждение са тавтологични, а второто противоречи на себе си. От друга страна, основната характеристика на поливалентните логики, развити предимно през XX век (например индуктивна логика, тернарна/тризначна/троична логика, размита логика, вероятностна логика, интуиционистка/конструктивистка логика и т. н.), е, че те се занимават със степени на вероятност вместо със сигурност и предлагат повече от две верни стойности – краен или безкраен брой междинни верни стойности. Поливалентните логики не работят в утопията.

Поливалентността се изключва не само посредством цензура и жестоки наказания, но и чрез убеждаване. Пример за непринудително движение от поливалентност към бивалентност има в „Утопия“ на Мор. В страната Утопия се допускат много религии, но все пак една от тях, най-истинната, все повече преобладава. В „Ликург“ на Плутарх също има пример как доброволно се преминава от поливалентност към би-

валентност – в идеализиран анекдот от живота на Ликург противник на идеите му се опитва да му навреди, но лично се убеждава в мъдростта и душевната щедрост на Ликург, който не го наказва, а му прощава, и става предан негов поддръжник. В „Островът на Пайн“ на Невъл бивалентността се утвърждава с едновременното прилагане на смъртно наказание за водача на размирици Джон Фил, престъпил законите на страната, и с прошка за неговите последователи, които след бунта се връщат към единствено правилния начин на живот.

Интелектуално най-интересно е отхвърлянето на поливалентността в името на бивалентността в „Държавата“, понеже то се осъществява със сложния философски апарат на диалектичното мислене и в различни дисциплини. Платон мисли дедуктивно – свойствата на множеството са свойства и на всеки елемент на множеството. Затова какъвто е полисът (областта на политическото), такъв е и гражданинът в него (зоната на психологическото). В политическо отношение, от петте режима, които Платон анализира, само меритократичната аристократична философска утопия е съвършено справедлива, тъй като там цари общо съгласие кое е истина и кое неистина. Останалите четири режима – тимокрация, олигархия, демокрация и тирания – са нестабилни поради вътрешни противоречия, те са в състояние на перманентна гражданска война. В областта на социалната психология в идеалното общество разумната част на душата контролира частта на смелостта и гнева, както и на най-обширната част – тази на желанията и алчността. Този контрол осигурява единомислие и хармония между трите части. В другите политически режими между частите на душата има несъгласия и противоречия: в тимокрацията връх взема частта на душата, която проявява смелост, а в олигархията и тиранията – частта на алчността.

В Книги I–IV на „Държавата“ се въвеждат не по-малко от пет концепции за преодоляване на противоречията, които позволяват да се следват основните принципи у Платон: дедуктивност, двувалентна логика, статичното бъдене на Идеите или Формите. Концепциите са от различни дисциплини и се преливат една в друга. Първо, естетическата и политическо-философската благородна лъжа (за която говорях по-нататък). Второ, етичната умереност, средата между крайностите. Трета (и синонимна на умереността) е музикалната хармония, сладкозвучието на няколко едновременни тона – философите-стражи на полиса изучават поезия и музика, които в древна Гърция са неразделни, за да избегнат противоречието, като хармонизират любовта си към града-държава с омразата си към враговете му. Четвърто, естетическа цензура: за боговете, героите и Хадес трябва да се говори еднозначно положително, представянето на тези теми по противоречив начин е недопустимо. И пето, политическо-административна меритокрация,

която осигурява статичното аристократично ръководене на полиса, използвайки динамика в управленския апарат – издигането или понижаването на водачите става според способностите им, а не според произхода им, но общото ръководство неизменно е поверено на най-просветените и добродетелните, на философите аристократи.

При Платон епистемологията, дидактиката и педагогиката в утопията са дълбоките основи на общото философско съгласие. Епистемологически казано, рационално познаваемото са Идеите, бъденето, постоянното и непротиворечивото. Рационално непознаваемото са материалните неща, ставането, непостоянното и противоречивото. Когато става дума за дидактика, във „Федон“ Платон обяснява, че душата (митично-религиозен синоним на философския разум) е безсмъртна и притежава изначално знание за истините, тоест Идеите. Ученето не е запомняне на факти, а спомняне чрез ориентирането на душата към това, което тя вече знае. Това насочване става посредством правилни въпроси. В „Менон“ чрез питане неук роб достига до абстрактни геометрични правила. В „Държавата“ правилното ориентиране на разума към предварително известното знание също е представено като принципа на образованието. В това произведение се обяснява и как се възпитава и образова бъдещият философ, ръководителя на полиса. На младини се упражняват атлетически игри и се изучава математика, геометрия, астрономия, военно дело, поезия и музика, а на зрели години се усвоява диалектиката, абстрактното логическо мислене, което философски подчинява всички отделни дисциплини и се въззема до Идеята на Доброто, която е нужна за управлението на идеалния град-държава и съдържа разбирането на другите Идеи. Дидактиката и педагогиката са неотделими. При Платон философът е не само рационално, но и етически обществено ангажиран, понеже е учител, който напътства нефилософите към познаването на Идеите. Философският смях на учителя над нефилософските неправилни и безкритични мнения не е разобличаващ и отхвърлящ, както е спрямо софистите, а добронамерен и подканващ нефилософите да се надсмеят над собствената си наивност след като я осъзнаят. Утопията е общество на учители (философите) и ученици (нефилософите). Това се показва на практика в „Утопия“ на Мор и „Ликург“ на Плутарх, където гражданите се хранят заедно и това не само ги сплотява като приятели и ги изравнява в диетата им, но е и начин мъдростта на по-възрастните да се прелее у по-младите и така да се постига мисловна хомогенност. (Подобна практика съществува и в християнските манастири – по време на колективното хранене се четат агиографски примери за святост.) Предаването на знания и мъдрост от поколение на поколение е една от формите на интелектуалната (платоничната) любов у Платон, при която зрял образован и добродетелен мъж става наставник (и любовник) на мом-

че. В историческата (и Плутарховата) Спарта близкото приятелство и еднаквото мислене на младите мъже, живеещи заедно в казарми, води до военни успехи – армията от неразделни приятели-любовници и единомишленици, строена в бойна фаланга, е непобедима. Единството на съзнанията е и единство на телата. Отделният човек надраства индивидуалната си слабост, вливайки се в огромната сила на колективното тяло. Малката частна истина се въззема до общата голяма истина. (Съвременните идеологически подклаждани митинги, манифестации, демонстрации и военни паради са прояви на подобно уголемяване на индивида посредством колективно единоедействие и единомислие – което може и да е безсмислие, формулирано простишко и просташки в лозунгите на някой „вожд и учител на народа“, както гласи социалистическото и изобщо всяко авторитарно клише.)

Бивалентната логика в утопията предполага и бивалентна етика, в която постъпките между Аз и Ти/Другия се определят или като добри, или като лоши, без преходни степени. Пример за двувалентна етика дава Конфуций в „Аналекти“: „мъдрецът никога не се колебае“ по отношение на правото и неправото. В „Държавата“ стражите на идеалния град „трябва да бъдат нежни към своите и жестоки към враговете“. Лао Дзъ в „Дао дъ дзин“ съчетава поливалентната логика с поливалентната етика: „Между да и не каква е разликата? Между доброто и злото какво е разстоянието?“. В интервю Йосиф Бродски сравнява двувалентната и поливалентната етика: „Баща ми следваше принципа „или-или“, както впрочем цялото му поколение. Ние много се ласкаем, че сме хора на нюансите. Струва ни се, че разбираме повече, че повече знаем, че чувстваме по-дълбоко и т. н. Но ако ще си говорим съвсем сериозно, тяхното „или-или“ включва в себе си цялата амплитуда, която ние артикулираме толкова подробно и детайлно, но която всъщност ни докарва, така да се каже, до състояние на пълна импотентност по отношение на действителността. А те въпреки еднозначността на решенията си можеха да направят избор.“ У Платон търсенето на логическата истина е съпроводено с постигането на етична добродетелност. Платоновият Сократ е не единствено диалектичният акушер на логическата непротиворечивост, но и висш морален пример. Морално почтените нефилософи, мислещи се за философи, са нелогични и неетични без да го съзнават. В „Критон“ Платон пише, че „човек не трябва никога и по никакъв начин да върши съзнателно нещо неправилно“, защото „правенето на нещо неправилно или несправедливостта вредят по всякакъв начин и са срамни за извършителя“. Да си рационален и самокритичен означава и да си етичен и добродетелен. В „Критон“ приятелите на Сократ искат да го спасят от несправедливата екзекуция, като му помогнат да избяга от Атина, но Сократ отказва не само с логически, но и с етически аргументи, изтъквайки взаимната морална

обвързаност между гражданина на полиса (Аза) и законите на полиса (Другия/Другите). Така Платон формулира ранна версия на теорията за обществения договор, идеи, подети през XVII век например от Джон Лок във „Втори трактат за управлението“, а подир това от Русо в „За обществения договор“ и от мнозина други и станали крайъгълен камък на модерната държавност. От Платон до днес обществената справедливост е многоаспектна – рационална, етическа, политическа.

Сравнявайки успоредните животописи на Ликург и Нума, Плутарх следва Платон, като обвързва еднаквото възпитание и мислене на спартанците при Ликург (логика, педагогика), еднаквите им действия, целящи добродетел (етика), и справедливостта и устойчивостта на законите на страната, попили в съзнанието на гражданите (политика).

Дори в случаите, където съществуват междинни степени между истината и лъжата, между доброто и злото, като например в благородната или полезната лъжа в „Държавата“, тази малка неистина и зло се създават съзнателно, култивират се, контролират се и служат на голямата истина и доброто. Така лъжата е благородна и полезна в общия бивалентен логически и етически контекст на утопията. Благородната лъжа представя логическото и етическото противоречие като непротиворечие. Тя убеждава гражданите на идеалния град-държава, първо, че всички те са равни, понеже са братя, родени от майката Земя, и второ – че не са равни, тъй като по божествена воля при раждането им в някои от тях е вложено злато (висшата класа, философите ръководители), в други сребро (средната класа, стражите), а в трети желязо и бронз (долната класа, работниците). Благородната лъжа се създава от поетите, тя е фалшив наратив, но се използва от водачите философи, за да се постигне единомислие и единодействие в класовото размислие и разноедействие.

Неделимостта между двоичната логика и двоичната етика превръща утопията в колективистично общество, което се регулира предимно от рационално и разумно съгласие между членовете му относно единствените истини и мъдро следване на правилните морални кодове. Девизът в утопията е: „Един за всички, всички за един“. Логическите и етичните правила са записани в умовете и сърцата на гражданите, а не в правните книги. Законите и наказателните институции в утопията имат вторична роля в социалното регулиране.

Софистите у Платон са архетипни прототипи на дистопичните герои. Платон критикува така наречената първа вълна софисти в две главни отношения – те са съзнателно нелогични и съзнателно неетични. По този начин, както пише в „Държавата“, те спечелват лошо име на философията сред обикновените хора. Както в Платоновата метафизика осезаемият материален свят е лоша имитация на Идеите, така в обществото – във философията, етиката, дидактиката, педагогика-

та, реториката, политиката – софистите са имитация на философите. Първо, за Платон софистите са оратори виртуози с огромен арсенал от методи, маскиращи логическите противоречия като непротиворечия. В „Евтидем“, един от най-комичните диалози на Платон, осмиващ софизма, се намира следният софизъм: „Следователно тъй като кучето е баща и е твое, излиза, че то е твой баща и ти си брат на кутретата, нали?“. И второ, Платон смята софистите за себични лъжци, които, претендирайки, че търсят истината безкористно и за общо благо, както постъпват философите, всъщност продават интелекта и знанията си за лична облага. В образованието и възпитанието на младежите от богатите семейства, които са бъдещите водачи на полиса, софистите, които са всъщност учители-професори, работят за пари. Слабостта на платеното обучение, позната и днес, е че учител, който зависи от таксата на ученика, преподава не както нещата са, а както би угодил на ученика, за да получава парите му. Втората софистична вълна включва софисти, които са политически съветници на римските императори. Не е трудно да отгатнем дали съветите им са били мъдри или са били ласкателства. В младите си години, когато Платон напразно се опитва да стане политически съветник на владетели, той – също като Конфуций – се проваля, защото не казва на тирана онова, което тиранът иска да чуе, а го наставлява и критикува като философ.

Ако утопията е царството на бивалентната логика и бивалентната етика, то дистопията до голяма степен е господарството на поливалентната логика и поливалентната етика, на дозираните полуистини и уклончивите морални позиции. Поливалентната логика-етика изобилства в литературата изобщо и героите, представяни чрез нея, са етично непривлекателни или, на популярен език, те са отрицателни герои. Пьотър Степанович Верховенски в „Бесове“ на Достоевски е правнук на античния етичен софист у Платон. Той е сладкодумец, революционер нихилист, заговорник, интригант, манипулатор, конспиратор и терорист. Когато се появява в романа, главната му характеристика е начинът, по който словопроизвежда: думите се изтъркулват от устата му като топчета, бисери или грахови зърна. В „Бесове“ има още двамана сатирично портретувани морални софисти – единият е бащата на Пьотър Верховенски, Степан Трофимович Верховенски, мързелан и самоповярвял си имитатор на романтичен всезнайко и поборник за свобода, а другият е самовлюбеният преуспял писател Семьон Егорович Кармазинов, гений на литературната баналност. В по-ранния роман на Достоевски „Играчът на рулетка“ („Игрок“) Рулетенбург е софистичен локус, зад чийто аристократичен блясък върлува бестиална алчност. Главният морален софист тук е французинът маркиз де Грие, в чието прощално писмо до Полина, негова любовница до времето, докогато тя има шанс да стане богата наследница, се редуват неискрена любовна

галантност, съмнителна почтеност и финансови сметки. Негов морален антипод е англичанинът мистър Астли, който винаги казва истината и е безкомпромисен морален коментатор на другите герои. Рудин в едноименния роман на Тургенев е умник, словесен чародей, смел социален мечтател, зобал голяма наука в Немско, чиито красиви словеса рухват, когато влюбената в него Наталия, наполовината на годините му, му се обяснява в любов, готова да му пристане, на което героят смутолевява някакви уж разумни съображения и се измъква.

Въпросът за етиката – поливалентно условна или двоично безусловна – е отворен при древните софисти. Някои съвременни философи мислят, че при античните софисти няма релативизъм в етиката, тъй като те поставят етичните критерии не в категорията на правилата, утвърдени чрез конвенции и договаряния, а в природно дадените правила за човешко съжителство (вж. напр. „Протагор“ на Платон). Ала не по-малко е вярно, че стигне ли се до поливалентна етика, злото започва да изглежда като добро, а доброто като зло – което е стожерно положение в дистопията. Споменах, че в утопията обществото се организира най-вече от логически и морални правила, а не от силови институции. В дистопията е иначе. Правото и законът, изродени в безправие и беззаконност, бюрократичните и наказателните институции, тоталното следене и доносничеството – изобщо всички дейности, които в съвкупността си са противоположни на златното етическо правило „Постъпвай с другите така, както искаш те да постъпват с теб“ – определят в най-голяма степен социалния живот в дистопията (и в съвременните реални автокрации), както е в романа на Оруел „Хиляда деветстотин осемдесет и четвърта“ или във филма „Бразилия“ на Тери Гилиъм.

Горбачев, в духа на Сократ и Платон, мисли за хората в Съветския съюз и по света предимно като за рационално-логични същества, разбиращи и приемащи доброволно перестройката. Той пише, че обикновените хора в Съветския съюз приветстват перестройката ведно с техните водачи, понеже всички разбират нуждата от промяна на съветското общество. Това, което Горбачов нарича с оксиморонното партийно клише „демократичен централизъм“ (перестройката се замисля и обявява отгоре, от комунистическите лидери, и се подкрепя и превръща в действителност отдолу, от обикновените труженици, чрез уж диалектична връзка между върха и низините), се основава на платоничната идея, че има само една истина и тя не зависи от контекста. При Платон тази единствена истина са Формите или Идеите, постигани с абстрактно философско логическо мислене. При Горбачов тази истина се изразява чрез гласността и става основа на общите действия на хората в Съветския съюз и по света, тъй като те разбират тази истина по един-единствен и споделян начин.

Първата слабост на абстрактния възглед за хората като най-ве-

че рационални философски същества е, че той забравя, че свеждането на хората до рационални мислители е теоретична концепция, която не може да се приложи пряко в действителността. Това стана очевидно веднага след перестройката. След падането на СССР теоретичното единомислие между управляващи и управлявани се преобрази в практическо поляризиране: от една страна партокрация-клептокрация, а от друга – обедняло население. Случи се това, за което предупреждава Платон в „Държавата“ – идеалното справедливо общество загива, когато водачите на полиса се преобразяват в негови грабители, когато кучетата, пазещи стадото, разкъсват стадото. Втората уязвимост на така наречения демократичен централизъм и революции отгоре е, че те се основават на картезиански рационализъм: перестройка отгоре, чрез демократичен централизъм, предполага първичност на идеите на политическия елит по отношение на практическата дейност или праксиса на масите. Подобно обвинение към сталинисткия марксизъм е изказано от Сартр в книгата „Критика на диалектичния разум“. Комунистическият елит съществува в *mauvaise foi*, понятие, формулирано в друга книга на французина, „Битие и нищо“. Такова съществуване обаче е самоизмама – в кулата си от слонова кост водачите сляпо вярват в собствената си доктрина без да се интересуват дали тя има онтологичен референт. Те мислят за себе си единствено като лидери и това ги прави неспособни да общуват с обикновените хора – което превръща демократическия централизъм в екзистенциална невъзможност.

Романът „Катастрофка“ (1990) на Александър Зиновиев е дистопично опровержение на перестройката и книгата на Горбачов. Понеже взаимозависимостта между утопия и дистопия е отделна тема, тук се задоволявам с кратки бележки. Стожерите на утопията – философското единомислие, двувалентната етика и справедливо разпределената собственост – в „Катастрофка“ са заменени от логически противоречия и оксиморони (Зиновиев е учен-логик от международна класа), глупости и абсурди, морална безпринципност, егоизъм и класово неравенство. Вождовете, които са философи, законодатели и морални примери в утопията, при Зиновиев са тъпацы, тарикати, службогонци, подлещи, страхливци, чревоугодници, пияници. Високият и интелектуално изтънчен език на утопията в дистопията е принизен до вулгаризми и цинизми. Утопичната мултидисциплинарност се е преоборила в дистопична пошла битовост. Времето и пространствената отдалеченост, чуждост и условност на утопията (обсъждани по-нататък) са станали разпознаваемо родно руско-съветско тук-и-сега. На мястото на идеалното градоустройство са се ширнали всепоглъщащи блатата. Свещените, култивирани от изкуствата, образованието и цензурата наративи за богове, герои и религиозни вярвания са пародирани – ключови топови и фигури в руската легендарна вехта и нова история се кълчат в шу-

товски балаган. На пръв поглед „Катастройка“, в смисъла на Бахтин, е карнавално преобръщане на перестройката и книгата на Горбачов. Но по-точно е да се каже, че дистопията изобщо карнавализира утопията, ала не в смеховия, „всенародния“, освобождаващия и екзистенциално автентичния Бахтинов смисъл, а в неговия ужасяващ двойник, както е например в „Бъчвичка амонтиладо“ на Едгар По, където карнавалът е уж свобода, братство, веселие, изобилие и радост, но всъщност е коварно прикритие на изобретателно подло и ненаказано убийство. Дистопията в някакъв смисъл е карнавализирана утопия, в която карнавализацията е негативна, на заден ход, със знак минус – превъртане, при което разумът, истината, равенството и добротата пропадат, а се възцаряват безумието, лъжата, себичността и безчовечността.

Презумпцията, че хората са предимно рационални, води и до втората характеристика на перестройката, която е най-пълно изразена чрез понятието гласност. Гласност означава свободно и честно говорене за лошото, случващото се в СССР. Това е ново за онова време функциониране на средствата за масова информация, което отслабва цензурата и има сходства с „размразяването“ (*оттепель*) от средата на 1950-те докъм средата на 1960-те години, периодът след смъртта на Сталин. Гласността е само друга, по-нова формулировка на една кардинална идея на Платон – а преди него и на Конфуций в „Аналекти“ – а именно, че езикът е инструмент, който ясно и пълно формулира универсалната истина. Удобно е този вид език да бъде именуван катафатичен. В теологията катафатичният език говори за Бог по позитивен начин – това, което Бог е. Аз ползвам термина по-широко – това е език, който изразява пълно и утвърдително непротиворечивата логическа истина за всяко нещо. Платон и Конфуций пишат катафатично и защитават такова говорене. Например във „Федон“ Платон пише: „Човек, който знае, би бил способен да изкаже каквото знае [...]“. В същия диалог Сократ казва, че може да „изследва истината за нещата чрез думите“, а „който се изразява зле, е виновен не само спрямо езика, но причинява зло и на душата“. В „Държавата“ Сократ строи идеалния полис, красивия град-държава Калиполис, с думи, понеже като философ не може да го построи в действителност. (В „Ликург“ Плутарх споменава, че спартанският владетел и законодател Ликург, за разлика от Сократ и Платон, е успял да построи идеалната Спарта не само на думи, а и на дело.) Рационализмът на Платон се основава на убеждението, че езикът може да изкаже логически непротиворечиво всяка Идея, като преди туй, във философски диалектичен диалог, отхвърли логическите противоречия. Светът, разумът и езикът образуват триъгълник, при който всеки връх е преводим на другите два. Този вид говорене е и висшата степен на етичността в двата ѝ вида: говоренето на най-издигнатия морален индивид (Сократ) и говоренето в идеалния полис в „Държавата“.

Конфуций в „Аналекти“ изрича поне две доктрини, които имат отношение към катафатичния изказ. Първо, идеалният морален характер, възплъщаван от благородния човек, предполага основното качество да бъдеш „син“ (xìn 信), тоест да може да се вярва на думите в най-широкия смисъл. На благородния човек „трябва да може да се вярва на онова, което казва“ и той „трябва да държи на думата си“. Втората доктрина често се формулира като „поправяне на имената“ – „джънмин“ (zhèngmíng 正名), название, което е игра на думи между китайските омофони „джън“ – „поправям“ (zhèng 正) и „джън“ – „управлявам“ (zhèng 政). Според тази доктрина, изразяваща важни черти от политическите идеи на Конфуций, да се управлява значи да се поправя, като езикът се използва точно. Ако езикът се употребява неточно от благородния човек, който управлява, социалната тъкан се разпада.

За да се разбере Горбачов е нужно да се допълни, че в теологията апофатичният език говори за Бог чрез отрицание, той казва онова, което Бог не е. За мен и този термин е по-широк и значи непряко говорене за нещата посредством онова, което те не са. Легендарният Лао Дзъ пише апофатично и е за подобен вид изказване. Пример за апофатичност е началото на главната даоистка книга „Дао дъ дзин“, приписвана на Лао Дзъ: „Пътят, за който може да се говори, не е истинският път; името, което може да бъде именувано, не е истинското име.“ В апофатичното изразяване се напуска крайната словесна изчерпаемост на понятията и се навлиза в неизчерпаемостта на понятията, определяни негативно. Прочутото „Nevermore“ в стихотворението на По „Гарванът“ е апофатично изказване на птицата, което лирическият Аз се опитва да преведе на катафатичния език на ерудиран любовник, скърбящ безмерно за мъртвата си любима. Повестта на Мелвил „Бартълби преписвачът. Една история от Уолстрийт“ се строи на напразния опит на първоличния повествовател, адвокат на Уолстрийт, да преведе апофатичния многократно повтарян отговор на своя преписвач Бартълби „Не бих предпочел“ (I would prefer not to) на катафатичния бизнес- и правен език на Уолстрийт. Привилегированият добронамерен адвокат, който е разказвач, комуто не може да се вярва, не успява да разбере Бартълби, алиенирания от труда си наемен работник в смисъла на Маркс, на чиято несрета той гради добруването си и чиято апофатична и социална „ненормалност“ позволява на разказвача самодоволно да се мисли за катафатично и социално „нормален“.

В книгата на Горбачов катафатичният език на перестройката, именуван *гласност*, е противопоставен на апофатичния език на враговете на комунизма. При Горбачов апофатичността има две основни форми. Първата е идеологическа – тя може да бъде открита в антикомунистическата и антисъветската пропаганда в западните медии. Горбачов многократно атакува тази апофатичност. Вторият вариант на

апофатичност е политически и той е деконструиран най-енергично в последната, седма глава на книгата: съветското ръководство предлага просто и без заобикалки решение за разоръжаване и намаляване и премахване на опасността от ядрена война, докато американското правителство и неговите дипломати отговарят с неясни и свръхсложни документи, заобикалящи въпроса за разоръжаването.

Противопоставянето на катафатичния и апофатичния изказ у Горбачов не е ново в западната утопична традиция. Утопичните страни като Калиполис в „Държавата“ и философията на Платон като цяло подкрепят катафатизма и критикуват и избягват апофатизма. В „Ликург“ на Плутарх спартанците говорят с остроумни катафатични максими и апофтегми, а техните атински гости произнасят засукани софистични речи. В романа на Чернишевски „Какво да се прави?“ Рахметов, образцовият утопичен герой, говори катафатично. В „Утопия“ на Мор и в страната на Хоинъмите в четвъртата част на „Пътешествията на Гъливер“ от Суифт адвокатите, правнуци на софистите, критикувани от Платон като псевдо философи, нямат място в идеално управляваните общества. Адвокатите, с техните тълкувания, превръщат свършените, прости и разбираеми за всички закони в непонятни ребуси. В есето на Монтен „За суетата на думите“, което следва критиката на Платон на реториката като софистично квазифилософско публично убеждаване на простолюдието, политическата реторика цъфти където и когато обществото и държавата са в дълбока криза. В „Градът на слънцето“ на Кампанела законите са малко на брой, кратки и ясни, и висят отвън на храма, до сбито обобщената сърцевина на всички метафизични истини.

При Горбачов, подобно на Платон, Плутарх, Мор, Монтен, Кампанела, Суифт и Чернишевски преди него, може да се съзре парадигматичният сблъсък между философията и софистиката, диалектиката и реториката, еленкуса и еристиката. В комедията „Облаци“ Аристофан разиграва именно това противопоставяне и вредите, които то нанася в религията, обществото в полиса, семейството и отделния индивид. Дистопичният отговор на гласността е, че езикът се ползва не единствено за да се казва истината, но и да се лъже. Както Платон показва в „Малкият Хипий“, онзи, който знае най-добре истината, е едновременно и най-добрият лъжец, защото най-добре може да я скрие. Достоевски в „Идиот“ дава друг вариант на способността на езика да играе с истината и лъжата, разменяйки местата им. Княз Мишкин винаги казва истината, но доброто общество гледа на него или като на дете, или като на социален идиот, ако наистина го прави. В обратния случай обществото го мисли за идеалния светски лъжец, който лъже, преструвайки се, че казва истината. Официалната руска пропаганда през Руско-украинската война, започнала през февруари 2022 г., е абсолютната противоположност на гласността.

Третата характеристика на перестройката, свързана у Сократ и Платон с презумпцията за предимно рационалния характер на човека, е самокритиката. В „Апология“ на Платон Сократ става философ, когато осъзнава собственото си невежество и така негативността на самопознанието и самосъмнението отварят пътя за истинско познание в най-общ смисъл. Това е известната Сократова *docta ignorantia*. Гласността и перестройката като утопични проекти започват с подобно признание за миналите политически и икономически грешки на съветските лидери. Любопитно е, че атеистичните гласност и перестройка са оцветени с християнско-православно покаяние и поплаци за прошка и милост, които трябва да поведат страната към ново и свято съществуване. Връщайки се към времето, когато съветските велможи правеха доброволни и шокиращи разкрития, които дръпваха стола изпод тях, не може да не си спомним за Расколников в „Престъпление и наказание“ на Достоевски, който в утопично-етичен порив пада на колена на кръстопътя, целува земята и вика в четирите посоки на света, че е убиец. Впрочем успоредачката между комунистическите лидери и Расколников в рамката на Платоновата философия не е случайна, тъй като романът на Достоевски развива на стотици страници два етични принципа в Платоновия диалог „Горгий“: първо, справедливостта не почива на природна физическа сила (престъплението, Наполеоновото бълнуване на Расколников) и второ, че е за предпочитане да си жертвата, отколкото престъпникът; и освен това, че е по-добре да приемеш наказанието, ако си виновен, отколкото да го избегнеш (наказанието и самонаказанието на Расколников).

Дистопичните опровержения тук са поне две и перифразират идеята на Макиавели в „Принцът“, гласяща, че за държавника е за предпочитане да се страхуват от него, а не да го обичат, ако страхът не поражда омраза. Първо, съветските ръководители, които се самокритикуват à la Сократ, не предизвикват страх, понеже действат като философи, а не като практически лидери, което пък предполага необходимостта поданиците им да мислят философски, за да ги оценят и обичат – нещо практически невъзможно. Същата вяра, че всички хора са философи, осъжда на смърт Сократ, който в „Апология“ говори на членовете на съдебното жури като на философи, а не като на простофили, които лесно могат да бъдат манипулирани от съдебна реторика. И, второ, в нормалния живот такива водачи биват виждани като самоубийци и луди или като самообслужващи се лицемери и негодници (виж по-горе, княз Мишкин), което става причина те да загубят общественото доверие и подкрепа. Просейки любов, съветските управници си навлякоха омраза и като последица социализмът се сгромоляса без бой.

Четвъртата утопична особеност при Горбачов е идеята, че перестройката ще отприщи пълния потенциал на комунизма, който до-

тогава е бил задушаван от неизброимите грешки на някогашните и сегашните комунистически водачи. Разделението между реалното и идеалното напомня за Платоновата дуалистична метафизика и нейното непреодолимо противоречие между видимостите, или материалния свят, и Формите или Идеите, постигнати единствено по рационален път. Платон съзнава чисто теоретичната необходимост от това разделение, чиито области съществуват във времето, но Горбачов е убеден, че реалният и несъвършен социализъм и комунизмът, който напълно ще разкрие потенциала си, следват един друг във времето. Тук идеализмът отново подрива претендиращото за материализъм мислене на Горбачов: първият вид социализъм е съществувал десетилетия със зловещо празните си магазини дори в центъра на Москва, докато вторият не е бил видян никога, защото съществува единствено в теоретизиранията на Горбачов.

Отмествайки пълния потенциал на комунизма в бъдещето, Горбачов следва една от основните характеристики на утопията, която е разграничението ѝ от реалния свят, в който е създадена. Утопията се намира извън реалното време и пространство. Неологизмът „утопия“ (utopia), изкован от Мор, е игра от две гръцки думи – „никъде“ (u-topia) и „добро място“ (eu-topia). Калиполис на Платон е философска постройка, Спарта на Плутарх е в легендарното минало, Утопия на Мор, Островът на Пайн на Невъл и страната на хоинъмите на Суифт са далечни неоткрити острови, в „Сънят на смешния човек“ Достоевски пише за неизвестна планета. Утопията е философско-литературна условност, която едновременно е и не е. Но напълно развитият комунизъм на Горбачов, който е и не е, е политическа недомислица и както се оказа, самоубийствено партийно обещание, при което условността, границата между реалното и философско-литературното, е изличена и е останала само практическата безусловна невъзможност обещаното да се постигне.

Петата утопична характеристика на перестройката е свързана с четвъртата, защото конструира темпоралност, в която реалният сивичък социализъм на сегашното се преобразява в разкошния богат комунизъм на бъдещето. Тази темпоралност се развива на три идеалистични и взаимносвързани равнища: историческо, недialeктическо и наративно. Времето е един от най-трудните философски проблеми и затова е нужно да се взем по-внимателно в темпоралните особености на утопията и перестройката.

Първо, на историческо ниво, метаморфозата на сегашния беден социализъм в бъдещия богат комунизъм предполага модерна идея за времето от вида, който се намира у Хегел и Маркс, където течението на времето води до прогрес и подобрене.

Второ, недialeктическата темпоралност се основава на трите

възможни отношения между Аза (настоящото) и Другия (миналото), обяснени от Рикъор във „Време и разказ“. В първото отношение Азът е различен от Другия, сегашното е несвързано с миналото. Във втория случай, който е най-интересен за мен, Азът е като Другия, настоящето съвпада с миналото. При третата възможност Азът е диалектически едновременно еднакъв и различен от Другия, сегашното и миналото съвпадат и не съвпадат.

Как оперират тези три възможности в книгата на Горбачов? Последният съветски ръководител непрестанно свързва идеите на перестройката с идеите на Ленин, особено в късните му трудове. Така Другият или миналото (Ленин) става еднакъв с Аза или сегашното (перестройката). Въпреки обсесята си, с Ленин и с думата „диалектика“ Горбачов не обяснява кои от Лениновите идеи използва и как именно перестройката ги прилага диалектично. В това отношение книгата прилича на политическия доклад на Горбачов, изнесен на Двайсет и седмия конгрес на КПСС, проведен през 1986 г., в който идеите на Маркс, Енгелс и Ленин са заместени с обилни цитати и позовавания на тях. Както в книгата си, така и в политическия си доклад Горбачов вместо логика използва аксиоматични авторитети и така стига до логическата заблуда (fallacy) *petitio principii*. Заблудата се състои в това, че логическата предпоставка е повторена като псевдологическо заключение, тоест в заключението не се достига до ново знание. И в книгата, и в политическия доклад има порочно кръгово мислене: Ленин и класиците на марксизма имат аксиоматично велики идеи (или цитати), понеже са аксиоматично велики, а са аксиоматично велики, понеже имат аксиоматично велики идеи (или цитати). В „Размишление за първата философия“, в началното писмо, посвещаващо книгата на Сорбоната, Декарт критикува пример за порочно кръгово мислене, аналогичен на разсъжденията на Горбачов: „ние трябва да вярваме в съществуването на Бог, защото това е доктрина на Светото писание, и обратно, ние трябва да вярваме на Светото писание, понеже то идва от Бог“. И при Декарт, и при Горбачов вместо заключение се дава втора предпоставка, казваща същото, както и първата, макар и с други думи. Логическата заблуда при кръговото мислене е в това, че всяка една от двете предпоставки преpraща към другата.

Третата, наративната темпоралност, се основава на архетипния сюжет Рай – Изгубен Рай – Възвърнат Рай или, което е същото, Рай – Грехопадение – Изкупление. Първият етап е щастливото време, когато социализмът процъфтява под ръководството на Ленин. Във втория етап социализмът се препъва поради некадърни вождове (Сталин, Никита Хрущов, Леонид Брежнев, Юрий Андропов, Константин Черненко). И накрая, в третия стадий (Горбачов) социализмът ще достигне пълния си потенциал посредством перестройката. Въпреки че съвет-

ските комунисти се кълнат, че са материалисти, наративната темпоралност, обременена с идеализъм, е онтологично неубедителна, понеже почива единствено върху връзка между знаци, а не на отношението между знаци и реални референти.

При втората и третата темпоралност – недиалектичката и наративната – Ленин е представен като митичен водач полубог, идеална комбинация от вожд и мъдрец, даряващ на човеците законите на новото идеално общество. По това той прилича като близък на библейския Мойсей, краля-философ на Платон в „Държавата“, крал Ликург на Плутарх в „Ликург“, крал Утопус на Мор в „Утопия“, крал Саломон на Франсис Бейкън в „Новият Атлантис“ и патриарсите губернатори Джордж Пайн и сина му Хенри Пайн в „Островът на Пайн“ на Невъл.

Анализът на вожда-мъдрец осветява поне още три особености на утопията изобщо и две на перестройката в частност: първо, патриархалния мачизъм на законодателя; второ, контролирането на времето посредством рационално планиране; и трето, някои наративни модели без отношение към перестройката. Нека започна с първата особеност. Вождът-мъдрец по правило е патриархална фигура и това е особено видно в „Островът на Пайн“. Там, след корабкрушение и спасяване си на безлюден остров, Джордж Пайн става биологичен баща на 47 деца от четири жени, а когато умира на осемдесет години, неговите наследници наброяват 560 души. До смъртта си, през шейсетте години, прекарани на острова, той е бащата, политическият водач, духовно-християнският пастир и законодателят на новата островна цивилизация. Управлението на острова е наследствена християнска монархия – Джордж Пайн назначава за свой приемник сина си Хенри Пайн, а той – своя син Уилиам Пайн. Тази династична приемственост обяснява заглавието на творбата на Невъл, което може да се преведе и като „Островът на династията Пайн“. Във всекидневното съзнание и език патриархалността в аристократичното общество, изродено в авторитарно, битува вярата, че водачът на страната е „баща на народа“, изразено с руското просторечиво „батюшка“.

Патриархът мъдрец и законодател в някои утопии подир Платон, като „Островът на Пайн“, значително се отклонява от „Държавата“, където жените притежават философски способности, равни на мъжките, и следователно могат да управляват Калиполис наравно с мъжете. Тази разлика показва силата на Платоновото мислене, което забележимо и забележително се противопоставя на практиката на собственото си време, докато някои негови наследници в утопията силно се влияят от ценностите на обществото, в което живеят, и това се отразява негативно на дълбочината на мисленето им. В патриархална Атина, отреждаща второстепенно място на жените и изключваща ги от обществения и политическия живот, идеята на Платон за инте-

лектуално и политическо равенство между половете е философски пара-докс, тоест философска истина, различна (пара) и вървяща срещу общоутвърдените и безкритично приеманите мнения на нефилософите (докса). В „Симпозиум“ Алкивиад демонстрира парадоксалното мислене на Сократ – приятелите на Сократ са нефилософи, изказващи общоприети мнения, вярвайки, че те са философски истини. Сократ обаче казва точно обратното, което на пръв поглед звучи невярно. След това чрез диалектичен диалог Сократ оборва мненията на приятелите си и доказва философската си правота. „Утопия“ на Мор, до голяма степен следваща Платон (книгата на Мор се разгръща в рамката на позицията на морския капитан-философ Рафаел Хитлодей, който споделя убеждението на Сократ в „Апология“, че философът търси истината като свободно частно лице, извън институционални и политически обвързаности), също определя достойно социално и политическо място на жените. Така постъпват и Плутарх в „Ликург“ и Чернишевски в „Какво да се прави?“. Дистопичният коректив на патриарха мъдрец и законодател е, че общество с такъв водач е идеално за сметка на интелектуално-образователното и политическото дискриминиране на женската половина на човечеството.

Второ, патриарсите-мъдречи-монарси не само създават законите в утопията, но управляват със силата на ума си времето, създавайки утопично безвремие. Как да се разбира този оксиморон? Гадамер в „Истина и метод“ излага теория за опита: опитът е човешкото, което се определя от разминаването между това, което очакваме и планираме за живота си, от желанието ни да контролираме бъдещето, и онова, което ни се случва в действителност. Опитът е победата на праксиса над рационалните ни построения. В такъв смисъл опитът е непрекъснатата болезнена загуба на очакванията ни и повтарящо се разочарование. Но след всяко поражение на плановете ни ние строим нови плановете. Миналите ни неуспехи в това начинание ни учат, че не можем да контролираме времето със силата на ума си, но също така ни дават възможност отново да се опитваме да го правим. Опитът не може да бъде превърнат в обект, изчислен, научно повторим и преподаван на другите, защото е *pathei mathos* („учене чрез страдание“), както пише Есхил в „Агамемнон“. Ако можем да накараме времето да работи според нашите плановете, то излизаме от зоната на човешкото и навлизаме в не-човешкото. Опирайки се на Гадамер, можем да кажем, че литературата на абсурда през ХХ век е абсурдна, защото от човешкото разминаване между плановете и действителност тя прескача в не-човешкото, където плановете и действителността съвпадат, там времето и бъдещето са изчислими обекти и опитът е повторим. В някои отношения nonsensът на Даниил Хармс („Смъртта на старчето“ и „Падащи бабички“) и драмите на Йонеско са абсурдни, понеже изобразяват повторим

опит, тоест не-човешкото. (Проронвам сълза за Даниил Хармс, който в литературния си абсурд показва не-човешкото естетически, с усмихнато иронично намигане, а умира мъченически от не-човешкия сталински политически абсурд, който сериозно вярва, че може рационално да покорява времето...)

Как се прилага теорията на Гадамер към безвремието на утопията? Споменах, че Идеите на Платон са непротиворечиви вечни логически истини, определящи се тавтологично и самопредикатно (Красотата е Красота) и съществуващи независимо от контекста и времето. Тъй като утопията се гради на такива истини, то тя е свят на безвремието, на вечността. По такъв начин, обратно на теорията на Гадамер, утопията е съвършен социален свят извън времето или, речено инак, свят, където мъдрите закони на патриарха-монарх планират идеално бъдещето, което се случва точно според тези планове. В такъв смисъл философско-политическата утопия на справедливия човешки живот е и политически режим на не-човешкото, където има предвидимост и повторимост. В „Ликург“ крал Ликург с политическа хитрост се опитва да продължи и подир смъртта си безкрайното действие на съвършените му закони в Спарта. „Държавата“ стига до заключението, че разумът, истината и Калиполис са божествени, сиреч вечни. Книгата завършва с красивия мит за Ер, създаден от Платон – мит, който универсализира социално-политическите закони на Калиполис във вечността на космоса, боговете и блаженството на добродетелните души и страданията на злите подир смъртта. Статиката в „Ликург“ е и жанрово-речева. Спартанците са пословично немногословни, лаконични (от Лакония, географската област, където се намира Спарта), техният предпочитан жанр на изразяване е афоризмът, максимата. Този жанр е монологично затворен в себе си, той изказва кратко и остроумно истина, към която не може нищо да се добави и от която не може нищо да се отнеме. Жанрът се родее със самопредикатните и тавтологични Идеи при Платон. В такъв смисъл максимата и афоризмът са не само „вечни“, но и лесно достъпни, лесно запомнящи се и образцови интелектуално и морално възпитателни примери. С тези свои качества жанрът подсилва по-общият образователно-етичен замисъл на „Успоредни животописи“, най-четената книга на Плутарх, част от която е „Ликург“.

Статиката на идеалното общество е не само във времето, но и в пространството. Калиполис в „Държавата“ и градовете в Утопия в „Утопия“ не растат и не намаляват, понеже те са оптимални както урбанистично, така и демографски. Историческата Спарта, едно от философско-политическите вдъхновения на Платон и на мнозина просветени атиняни, е стриктно ексклузивна – да станеш спартанец без спартанска кръв е изключително трудно. Тази ексклузивност води до демографски срив, който е причина за военното поражение на Спарта

през 371 г. пр. н. е. и края на доминирането ѝ в Гърция. Консервативната статика на Спарта ускорява динамиката на упадъка ѝ.

При социализма вярата, че времето може да бъде контролирано посредством разума се изразява например в парцелиране на живота в петилетни планове, които, според отчетните партийни доклади, винаги се изпълняват и преизпълняват, или в клиширани фрази за неизбежното „светло комунистическо бъдеще“ (Хрущов обещавахе достигане на комунизма в СССР през 1980 г.). Комунизмът, теоретизиран като висш и последен обществен строй, при който се преходява от историята във вечността на постигнатото и необратимо социално съвършенство, е една от най-популярните и всеобемни прояви на вярата в утопичното безвремие, статичност и бъдеще-без-ставане. В книгата на Горбачов дистопичното превръщане на времето в обект, който може научно да се изчисли и планира, се изразява във вярата, че перестройката ще обнови за добро СССР и целия свят.

И трето – което не се отнася пряко към перестройката, предметът на това есе, но е интересно да се спомене – боравенето с времето има специфично наративни характеристики в утопията. В литературно-философската утопия идеалната уредба се описва синхронно (което прави тази част от наратива скучновата за обикновения читател, свикнал на действие във времето), а ако има диахронно развитие, то предшества или следва утопичната част. В „Ликург“, текст, който е съчетание от биографията на спартанския законодател и политическата уредба на Спарта, биографичната част е диахронна, а политическата – синхронна. Баланс между диахрония и синхрония има в „Пътешествията на Гъливер“ – приключенията са дадени последователно-диахронно като пътепис, а устройството на различните страни – синхронно, като политически каталог или списък. В „Държавата“ синхронността доминира, понеже творбата е философска. И все пак времето присъства в „Държавата“, но в друго, философско, а не наративно измерение, тъй като диалектичният философски диалог, търсещ истината, отхвърляйки неверните аргументи, е неограничен във времето. Затова в „Апология“ Сократ се оплаква, че той няма достатъчно време да подложи на философски разпит обвинителите си (понеже в древна Атина съдебният процес трае само един ден).

Ако се използват технически наратологични термини (както ги определя Джералд Принс), може да се допълни следното. *Фабула* се дефинира като веригата събития, следващи едно друго във времето; въпросът към фабулата е „кога?“. *Сюжет* се определя като последователността от събития, следващи едно друго логически; въпросът към сюжета е „защо?“. (Понякога фабулата се нарича „story“ – „разказ“ и се оразличава от „plot“ – „сюжет“.) Една фабула е основа за безбройни сюжети, понеже хронологическата последователност на събитията може

да се разкаже по много начини според логиката на събитията, определящи времевия им ход. Затова големите автори намират значими логически връзки между събитията и създават класически творби, а слабите автори се задоволяват с елементарна логика и произведенията им са едnodневки. Пример за фабула/разказ: „Кралят умря и след това умря кралицата“. Един възможен любовен сюжет по тази фабула е такъв: „Кралят умря и след него кралицата умря от мъка“. Слаб комичен сюжет по същата фабула би бил такъв: „Кралят умря и след него умря кралицата, защото, отивайки на погребението, падна по стълбите и си разби главата“. В „Хамлет“ на Шекспир тази фабула се превръща във велик сюжет по логиката на трагедийния жанр. Използвайки термините фабула/разказ и сюжет може да се направи заключението, че синхронната част на утопията е царството на сюжета, там връзките между чертите на идеалния политически режим са логически – нещо, което е показано блестящо в „Държавата“. Частта на творбата, която не е политическо-философска, а се използва като литературна рамка на същинската утопия, е построена предимно фабулно-диахронно – например биографичните части в „Ликург“, пътеписните в „Пътешествията на Гъливер“ и „Утопия“ и епистоларно-пътеписните в „Островът на Пайн“.

Да се върнем към перестройката и да се запитае какви са слабостите на трите темпоралности при Горбачов. Проблемът на първата, историческата темпоралност е, че модерното време не е единствено възможното, както мисли Горбачов. Например митичното време, както е представено от Хезиод в „Дела и дни“ и Овидий в „Метаморфози“, носи единствено влошаване: Златният век е следван от Сребърния, Бронзовия и Железния (прескачам Героичния век у Хезиод, който е по-добър от Бронзовия). Перестройката обещава прогресивна и рационална история по модела на Хегел и Маркс, тоест модерно време, което носи само подобряване; новото е по-добро от старото, настоящето е за предпочитане пред миналото, а бъдещето – пред настоящето. По зла ирония перестройката обещаваше модерно време, но стана предвестник на митичното време, на злощастното десетилетие от разпадането на СССР през 1991 г. докъм началото на XXI век, годините на криминално разграбване на някогашната обща социалистическа собственост и страданията на стотици милиони хора в бившия Съветски съюз и Източна Европа. Втората форма на времето при Горбачов, както видяхме, е недialeктична (и с доза мачизъм), а третата е идеалистична.

Шестата утопична черта на перестройката в книгата на Горбачов е парадоксът на затворената отвореност или отворената затвореност. По дефиниция утопиите са затворени светове, защитени от прониквания отвън, понеже те са идеални по принцип и всеки внос на чужди идеи и практики води до несъвършенства и нечистоти,

които ги замърсяват и разрушават – както пишат Платон, Плутарх, Мор, Бейкън, Кампанела, Суифт и Достоевски в разказа си „Сънят на смешния човек“. В „Държавата“ например на трагичните и комичните поети, както и на авторите на епос няма да е позволено да живеят в Калиполис, понеже те, с дискурсивно противоречивите си творби (различните герои изказват различни и следователно конфликтни гледища), ще подронят идеалния ред в града-държава, почиващ на непротиворечиви истини. Единствено поетите на дитирамби, на хваления на боговете, имат място в Калиполис. При Плутарх в „Ликург“ и Мор в „Утопия“ вносът на материални излишества, лукс, пари води до алчност, жестокост, неравенство, раздори и бележи предела на справедливото общество. Затова Мор изказва някои от най-силните утопични проклетия за парите. От друга страна, утопиите изнасят в други, несъвършени страни своето съвършенство, което е идеологическата основа на техния колониализъм, милитаризъм и империализъм, а изнасят и политически съветници, какъвто е случаят със Спарта на Ликург, Утопия на Мор и Града на слънцето на Кампанела.

Горбачов следва подобен утопично-оксиморонен модел. От една страна, той представя Съветски съюз като твърдо решен да строи комунизъм, уж най-напредничавият обществен строй, и следователно енергично отхвърля всеки опит на капиталистическия Запад да промени съветската политическа система. (В това отношение Горбачов поразително напомня портрета на затворения Съветски съюз в десетилетията след Втората световна война в книгата на Айзек Бърлин „Съветското съзнание“ и мемоара му „Срещи със съветски писатели през 1945 и 1956 г.“) В същото време съветският лидер утвърждава, че всички страни и народи са свободни да избират своя обществен и политически ред. Казано инак, той признава правото на всяка страна да бъде политически и идеологически затворена и непроницаема за чужди политически модели. Най-яркият пример за самодостатъчния характер на перестройката като утопия се намира в седма глава, където Горбачов пише за липсата на политически и хуманитарен диалог между Съветския съюз и САЩ, двете най-могъщи и най-самодостатъчни страни в света. От друга страна обаче перестройката трябва да вдъхне живот на социализма в страните в Източна Европа, да промени политическото и военното мислене на империалистическия Запад и в крайна сметка, както заглавието на книгата гордо прогласява, да преобрази цялия свят за добро. (Фразата „всега мира“ – „целия свят“ е клише в късния съветски социализъм. Изразът е миниатюрен, но безпогрешен езиков сигнал за дремещия милитаристично-империалистически дух на перестройката като затворено-отворена утопия.) Оказа се обаче, че перестройката премахва единия полюс на парадокса – отвореността на разширяващия се

диалог между двете системи, социализма и капитализма, и разчисти пътя за доминирането на другия полюс – затвореността, която първо се прояви като безпрекословния монолог на неолибералния капитализъм (глобализирането), а в началните две десетилетия на ХХІ век – и на все по-засилващата се политическа авторитарност и агресивност на Русия (лидер автократ, цензура на свободните руски и западните медии и лъжлива официозна пропаганда, преследване на инакомислещите, войни в Чечня, Грузия, Сирия и Украйна).

Критичният прочит на Горбачовата книга „Перестройка и новото мислене за нашата страна и целия свят“ като утопия разкрива плачевно разминаване между философските намерения и практическите резултати: всеки път връзката между благородна теория и брутална действителност ражда дистопични теоретични и житейско-практически чудовища. Парадоксално, безалтернативното господство на официозния псевдомарксизъм в Съветския съюз, който е главната причина за снишаването и изчезването на всички други философски възможности, доведе и до самоубийството и изчезването на доминиращия псевдомарксизъм. И понеже псевдомарксистката перестройка е светла, но опростена и наивна утопична конструкция, тя поражда своята противоположност – дистопични теоретични възражения и сенчести практически последици.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БРОДСКИЙ, И. *Книга интервью*. Сост. В. Полухина. Изд. 5-е, испр. и доп. Москва: Захаров, 2010.

ГОРБАЧЕВ, М. С. *Перестройка и новое мышление для нашей страны и всего мира*. Москва: Издательство политической литературы, 1988.

ГОРБАЧЕВ, М. С. Политический доклад Центрального комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского союза. – *XXVII съезд Коммунистической партии Советского союза, 25 февраля – 6 марта 1986 года*, с. 23–121: <http://soveticus5.narod.ru/85/xxviit1.htm> [прегл. 15.08.2020].

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград: Наука, 1972–1990.

ЗИНОВЬЕВ, А. *Катастрошка, Повесть о перестройке в Партграде*. <https://www.zinoviev.ru/ru/zinoviev/textkatastroika.pdf> [прегл. 02.18.2022].

ТУРГЕНЕВ, И. С. *Собрание сочинений в двенадцати томах*. Москва: Государственное издательство Художественной литературы, 1953–1958.

ХАРМС, Д. *Полное собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство „Академический проект“. Т. 2, 1997.

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ, Н. Г. *Что делать? Из рассказов о новых людях*. Москва: Гос. издательство Художественной литературы, 1963.

REFERENCES

- APPEL, H. *A New Capitalist Order: Privatization and Ideology in Russia and Eastern Europe*. Pitt Series in Russian and East European Studies. Pittsburgh, Pa.: U of Pittsburgh P, 2004.
- BERLIN, I. Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956. In: I. BERLIN. *Personal Impressions*. 2nd ed. London: Pimlico, 1998, pp. 198–252.
- BERLIN, I. *The Soviet Mind: Russian Culture under Communism*. Washington, D. C.: Brookings Institution Press, 2004.
- BERLIN, I. The Three Strands in My Life. In: I. BERLIN. *Personal Impressions*. 2nd ed. London: Pimlico, 1998, pp. 255–259.
- BRODSKY, I. & V. POLUHINA (ed.). *Kniga interv'u. [Interview book.]* 5nd ed. Moscow: Zaharov [publ.], 2010.
- COPI, I. M. *Introduction to Logic*. 3rd ed. The Macmillan Company, New York, and Collier-Macmillan Limited, London, 1968.
- DESCARTES, R. & J. COTTINGHAM (ed. and trans.). *Meditations of First Philosophy. With Selections from the Objections and Replies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- FOSTER, M. H. and M. L. MARTIN (eds.). *Probability, Confrontation, and Simplicity: Readings in the Philosophy of Inductive Logic*. New York, 1966.
- GADAMER, H.-G. *Truth and Method*. [No translator given.] Translation edited by G. Barden and J. Cuming from the second (1965) edition. New York: Crossroad, 1975.
- GORBACHEV, M. *Perestroika: New Thinking for Our Country and the World*. New York: Harper & Row, 1987.
- GORBACHEV, M. *Perestroika i novoe myshlenie dlya nashey strany i vsego mira. [Perestroika and New Thinking for Our Country and the Whole World.]* Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury [publ.], 1988.
- GORBACHEV, M. Politicheskii doklad Tsentral'nogo komiteta KPSS XXVII saezdu Kommunisticheskoy partii Sovetskogo soyuza. [Political report of the Central Committee of the CPSU XXVII Congress of the Communist Party of the Soviet Union.] In: *XXVII saezd Kommunisticheskoy partii Sovetskogo soyuza, 25 fevralya – 6 marta 1986 goda. [XXVII Congress of the Communist Party of the Soviet Union, February 25 – March 6, 1986.]*, pp. 23–121: <http://soveticus5.narod.ru/85/xxviit1.htm> [seen 15.08.2020].
- HAACK, S. *Deviant Logic, Fuzzy Logic: Beyond the Formalism*. Chicago: University Chicago Press, 1996.
- HANSEN, H. Fallacies. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*: <https://plato.stanford.edu/entries/fallacies/> [seen 02.03.2022].
- KAHANE, H. *Logic and Philosophy: A Modern Introduction*. Belmont, California, 1969.
- KNEALE, W., M. KNEALE. *The Development of Logic*. London: Clarendon Press, 1964.
- PLATO. *Complete Works*. Ed. J. M. Cooper. Indianapolis: Hackett, 1997.

PRINCE, G. *A Dictionary of Narratology*. Revised Edition. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2003.

RICOEUR, P. *Time and Narrative*. Trans. K. McLaughlin and D. Pellauer (vols. 1 and 2); K. Blamey and D. Pellauer (vol. 3). Chicago: U of Chicago P, 1984–1988.

SARTRE, J.-P. & H. E. BARNES (trans.). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. New York: Avenel/Gramercy Books, 1994.

SARTRE, J.-P. *Critique de la raison dialectique (précédéde de "Question de méthode")*: *Théorie des ensembles pratiques*. Tome I. Paris: Gallimard, 1960.

OF UTOPIA AS DYSTOPIA:

MIKHAIL GORBACHEV'S BOOK *PERESTROIKA: NEW THINKING FOR OUR COUNTRY AND THE WORLD*

Abstract. In the context of western utopian philosophical and literary tradition from Plato to Dostoevsky, Mikhail Gorbachev's book *Perestroika: New Thinking for Our Country and the World* (1987 and 1988) demonstrates not only its utopian character, but simultaneously tempts one to come with theoretical and practical dystopian objections. This essay analyzes six key utopian features of the book and their dystopian metamorphoses. First, the utopian postulate assuming all people are philosophers and, therefore, embrace perestroika's only possible truth is an abstract philosophical concept, but not a practical possibility. Second, *glasnost* is the new garb of the old utopian requirement for a cataphatic language fully expressing the truth; language, however, can lie, too. Third, utopian self-criticism of Soviet dignitaries fosters incredulity and hatred in their subjects, who detest them as either weak leaders or self-serving hypocrites. Fourth, utopian belief in a future true and flourishing socialism is undermined by the paucity of real socialism. Fifth, perestroika as a utopia presupposes an idealistic temporality, which, however, contradicts perestroika's claims to historical materialism and dialectics. Finally, following in the footsteps of utopia, which is an oxymoronic closed-open world not allowing imports of imperfection but exporting perfection, perestroika proclaims its self-sufficiency, but also lays bare its latent imperialism and militarism. Perestroika's contradictory utopian-dystopian essence results to a great extent from the naïve quasi Marxism enjoying an unchallenged status in the USSR. Paradoxically, but also inevitably, pseudo Marxism smothers all other philosophical alternatives and thus leads not to strengthening, but collapsing of the USSR and its own philosophical and practical suicide.

Keywords: perestroika, utopia, dystopia, philosophy, literature

Nikita Nankov, PhD

Independent scholar

E-mail: nnnankov@gmail.com

Владимир Сабоурин

Бесове, Достоевски

Владимир Сабоурин, проф. д. н.

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

ДЕМОНИ, БЕСОВЕ, ХЛЕБАРКИ

Резюме. Настоящият текст разглежда генеалогията на левия радикализъм и консервативната революция при Достоевски с фокус върху романа Бесове (1872). Проследява се зараждането на левия радикализъм на ранния Достоевски в руския либерализъм от 40-те и революционно-консервативната конверсия на зрелия и късния му период като модел за разбиране на случващото с неолиберализма в пост-Тръмп епохата.

Ключови думи: Достоевски, радикално ляво, консервативна революция, конверсия, неолиберализъм

*Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...*

Игнат Лебядкин*

На Първия конгрес на Съюза на съветските писатели през август 1934-а, изпълвайки с концептуално съдържание и диалектическа, в конкретния случай ренегатско-авторепрезентативна, структура претенциозната опорка на М. Горки за Достоевски като *злой гений наш*, Виктор Шкловски резюмира: „Ф. М. Достоевски не може да бъде разбран извън революцията и не може да бъде разбран по друг начин, освен като изменник“.¹ До началото на сталинските показни процеси оста-

* ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Бесы [1872]. – В: Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 10. Ленинград: Наука, 1974, с. 141: „Имало една хлебарка, / хлебарка от самото детство, / после паднала в буркана, / пълен с мухоѣдство...“ (прев. мой, В. С.). Цитирам „Бесове“ по това издание по-нататък в текста със сиглата БЫ, томовете с римски, страниците с арабски цифри. Срв. прев. на Венцел Райчев: „Имало една хлебарка, / тя ударила на бягство. / И се пѣхнала във чаша, / пълна с мухоядство...“ – ДОСТОЕВСКИ, Ф. М. *Събрани съчинения в дванадесет тома*. Т. 7. София: Народна култура, 1983, с. 161. За Мая Горчева стихотворението на Лебядкин тематизира „тревожната истина за неразличимостта на реално, свръхсмисъл и глупост, която Достоевски сочи – без съмнение, удивен, но навярно и изплашен“. Вж.: ГОРЧЕВА,

ват само две години и определението „изменник“ трябва да се разбира буквално юридически. Осъденият на смърт чрез разстрел – и „помилван“ в последния момент на каторга и последваща безсрочна военна служба като редник в Сибир – млад симпатизант на френския утопичен социализъм със сигурност би бил перфектната „лявотроцкистка“ жертва още на първия показен процес, дълго преди да е успял да извърви пътя на своята зряла консервативно-революционна конверсия. Самият Шкловски дължи оцеляването си по време на Големия терор както на принадлежността си към тесния кръг на Маяковски, канонизиран от Сталин през 1935 г.², така и на виртуозността си на конвертит със смъртоносна идентичност за отричане. Конвертираният към сталинската марксистко-ленинска ортодоксия някогашен съосновател на формалната школа и войнстващ социалреволюционер определено има какво да каже по въпроса за раждането на консервативната революция от духа на детската болест на левичарството при Достоевски. Авторът на „Бесове“, от своя страна, е първият, който в скандално-памфлетна форма фикционализира и прогностицира политическия скандал³ на генеалогията на левия радикализъм, отглеждан и назряващ във все по-ожесточено обезопасяването, все по-канселиращи и все по-всеобхватни убежища и паник стаи на неолиберализма. Ако Тургеневите

М. Новата класика на „Двойник“ на Ф. М. Достоевски: машини, поети и насекоми. – В: *Литературата: образи и контексти. Юбилеен сборник, посветен на 60-годишнината на професор Цветан Раковски*. В. Търново: Фабер, с. 450. Поезията на капитан Лебядкин ще послужи за вдъхновение на обериутския абсурдизъм от 30-те, преди всичко при Николай Олейников, вж. неговия „Таракан“ (1934) в: ОЛЕЙНИКОВ, Н. *Число неизреченного*, Москва: ОГИ, 2016, с. 274–276; бълг. прев. на Олейниковата „Хлебарка“ в: САБОУРИН, В. *Смъртта*. Антология. София: самиздат, 2021, с. 116–119.

¹ Речь В. Б. Шкловского. Заседание шестое. – В: *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет*. Москва: ГИЗ Художественная литература, 1934, с. 154.

² Вж.: ЯНГФЕЛЬДТ, Б. *Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг*. Москва: КоЛибри, 2009, с. 602: „Въпреки всички нелепи страни на канонизацията на Маяковски, те имат едно положително следствие: чистките на 30-те заобикалят повечето хора от най-близкото му обкръжение“. През същата 1935 г. по инициатива на Лев Каменев се подготвя двутомно издание на „Бесове“ с коментари на Леонид Гросман. След излизането на първия том тиражът е иззет и унищожен. Година по-късно Каменев е осъден и разстрелян в рамките на първия показен процес срещу лявотроцкистката вътрешнопартийна опозиция.

³ Игор Волгин определя скандала като „мерна единица“ на романите на Достоевски, срв.: ВОЛГИН, И. *Родиться в России. Достоевский: начало начал*. Москва: Академический проект, 2018, с. 484.

архетипи на консервативните⁴ бащи и радикалните деца все повече остават в миналия век, все повече звучат като сантиментална баналност от времената на един добре подреден и комфортен свят от вчера, либералните бащи и майки от „Бесове“ ще се конфронтират сякаш в реално време с епохата на децата, които доносничат за родителите си след шурма на Капитолия. Яростният консервативно-революционен роман-памфлет ще е едновременно „разкриване на провинциалния живот“ на периферните прояви на господстващия (нео)либерализъм на метрополията и „ясновидска антиципация на съвременния ни *radical chic*“.⁵ Хегелово-марксовата поредност на повторението в историята се обръща: фарсът на либералните бащи се повтаря в трагедията на ляворадикалните синове. Раждането на консервативната революция от конверсията на левия радикализъм, на свой ред, има за парадигма неговото „самонадмогване“ (самоодоление)⁶ в рамките на един катастрофично-апокалиптичен опит, преминал през конфронтацията с абсолютния господар в лицето на инсценировките на абсолютистка-та власт – и в лицето на абсолютния господар сам по себе си, смъртта.

* * *

Тръгвайки от „Хлебарката“ на капитан Лебядкин, ще започна връщането си към един спомен за „Бесове“ от началото на 80-те с прочит на романа на Виктор Пелевин „Животът на насекомите“ (1993), отличен във вече далечното близко минало на 90-те като „най-доброто художествено произведение за живота и необикновените приключения на демокрацията в Русия“.⁷ Въпреки неволния (или волен) комизъм

⁴ За „консервативния“ баща – за разлика от консервативно-революционните деца – е уточнено иронично в „Идиот“: „никога не е скривал, че е малко страхлив или, по-добре казано, във висша степен консервативен“. – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот [1869]. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 8, 1973, с. 38. Същото е валидно и за (нео)либералния баща.

⁵ Вж.: FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Vol. IV, Princeton & Oxford: Princeton UP, 1995, pp. 473, 446 (курс. в ориг.). „Достоевски: чудедейните години“ е четвъртият том на 5-томната биография на североамериканския русист Джозеф Франк, излязла между 1976 и 2002 г., най-мащабното до този момент индивидуално представяне на живота и творчеството на Достоевски. През 2010 г. е публикуван синопсис на петте тома в едно книжно тяло, обхващащо близо 1000 стр. (FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton & Oxford: Princeton UP, 2012).

⁶ „[Ц]ялата тайна на първата крачка“ е в самопревъзмогването – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Русское решение вопроса (Дневник писателя 1877). – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 25, 1983, с. 63.

⁷ Съгласно годишните номинации на сп. „Знамя“, където първоначално е публикуван романът. – *Лауреаты „Знамени“ за 1993 год.*: <https://web.archive>.

на тази категоризация, гротескно усилен от последвалите десетилетия живот и приключения на въпросната героиня, политически натоварената номинация на „Животът на насекомите“ улавя нещо важно както конкретно за втория роман на Пелевин, така и за по-нататъшното му творчество. Формулирането на номинацията като заглавие на пикаресков роман е повече от уместно: генеалогията на жанра е укоренена в епоха на упадък и крах на Империята. Мястото на действие на романа е превзетото от насекоми запустение на черноморски курорт от Стария режим. „Фасадата му [на почивния дом, б. м., В. С.] с колони, пропукани звезди и навеки огънати под гипсовия вятър снопове бе обърната към тесен двор, където се смесваха миризмите на кухня, пералня и фризьорски салон [...]. На няколко метра от колонадата се издигаше бетонна ограда, по която се проточваха в далечината тръбите на парното, проблясващи в лъчите на залеза. Високите тържествени врати, скрити в сянката на опирация се на колоните циклопски балкон (по-скоро даже тераса), бяха заключени толкова отдавна, че дори пролуката между двете ѝ крила беше изчезнала под няколко слоя запекла се боя“.⁸ Вятърът откъм бъдещето е секнал, оголвайки гипсовата си фактура. Над далечината на пространството и времето господстват тръбите на парното, циклопската тържественост на някогашния живот е запечатана под слоеве боя. На терасата с отдавна и плътно заковани врати излиза животът на насекомите. Руините на Империята е мястото на всекидневния апотеоз на този живот. Гипсовият вятър откъм несбъдналото се бъдеще, мутирало в „историческото и онтологическо лимбо“⁹ на завладян от насекомите старорежимен курорт, се развихря под цветомузиката на крайбрежна дискотека, съзерцавана от мистично настроената нощна пеперуда Митя. (Близо трийсет години по-късно в „Transhumanism Inc.“ герой със същото име ще се впусне в изпепеляващата мистика на светлината на субхуманни селскостопански биороботи от сибирска ферма през 206 г. от Green Power ерата, но за това по-късно). „Изведнъж музиката стана по-силна, лампите угаснаха, а след това почнаха по ред да припламват за част от секундата, изтръгвайки от тъмнината една ту зелена, ту синя, ту червена моно-

[org/web/20150429085132/ http://magazines.russ.ru:81/znamia/ant/93-2000_93.html](http://magazines.russ.ru:81/znamia/ant/93-2000_93.html) (прегледан 22.10.2021). Формулировката подхваща може би заглавието на ранния разказ на Пелевин „Животът и приключенията на барака номер XII“ (1991), вж.: ПЕЛЕВИН, В. *Сумасшедший по фамилии Пустота*. Москва: Эксмо, 2020, с. 92–102.

⁸ ПЕЛЕВИН, В. *Жизнь насекомых*. Москва: T8RUGRAM, 2018, с. 6. Цитирам романа по-нататък в текста със сиглата ЖН.

⁹ UPCHURCH, M. Getting the Bugs Out. – *New York Times*, 8.05.1998: <https://archive.nytimes.com www.nytimes.com/books/98/03/08/reviews/980308.08upchurt.html> (прегл. 22.10.2021).

литно-неподвижна тълпа, която в кратките моменти на съществуването си напомняше сметище с гипсови фигури, докарани тук от всички съветски градинки и пионерски лагери; така минаха няколко минути и стана ясно, че всъщност няма нито танци, нито площадка за танци, нито танцуващи, а множество мъртви паркове на културата и отдиha, всеки от които съществува онази част от секундата, в продължение на която присветва лампата, а после изчезва завинаги, за да се появи след миг на негово място друг парк на културата и отдиha, също толкова безжизнен и безлюден, отличаващ се от предходния само по цвета на еднократното небе и по ъглите, под които са огънати крайниците на статуите“ (ЖН 58). Дори весело жужащите момичета в зелени и сини роклички – *руската красавица*¹⁰ на Пелевин е млада муха – не могат да скрият от мистично просветления поглед на мъжката нощна пеперуда безлюдното запустение на крайбрежната дискотека.

Знаковите руини в „Животът на насекомите“, привличащи погледа и желанието за населяване на новите обитатели на курорта, са продукт не толкова на достолепната архитектурна субстанция на миналото, колкото на налудната виртуалност на недостроеното бъдеще. „Пътят минаваше покрай дълбок изкоп с руини на недостроена сграда. В пукнатините на стените растеше трева, храсти и даже няколко млади дръвчета и изглеждаше сякаш това не е изкоп, изровен за ново строителство, а гробница на загинала сграда или разкопки на древен град“ (ЖН 74). Недостроените руини на Стария режим са останки на съветския трети Рим, превърнал се в археологичен пласт преди да бъде построен. „В Ялта – каза Наташа – на три часа оттука с катер има лифт. Качваш се на крайбрежната улица и стигаш в планината. Там строяха дворец или музей на Ленин, не знам точно. А после го изоставиха. И останаха само колоните и част от покрива. Едно огромно такова и наоколо пустош. Като някъв храм. Точно си е трети Рим“ (ЖН 75). Наркоманите от главата „Черният конник“, които предстои да се превърнат в конопени дървеници и да бъдат изпушени от други герои на романа (също насекоми), преди да стигнат до сметището-склад-за-строителни-материали, където ще се скрият от патрулка в бетоновата тръба-джойнт, ще минат покрай недостроен санаториум, който през началото на 90-те е имал всички шансове да остане недостроен. Всевъзможните планове на „избелялото на слънце бъдеще“ (срв. ЖН 86) – най-осезаемо строителните – се оказват *план*: „жаргонно название на наркотични вещества, най-често имащо предвид марихуаната“.¹¹ Планът ГОЭЛРО, ленинският

¹⁰ Фамилното име на героинята-разказвачка в „Руската красавица“ (1990) на Виктор Ерофеев е Ирина *Тараканова* (Хлебаркова).

¹¹ Вж. списъка със значения на думата на руски във *Википедия*: <https://ru.wikipedia.org/wiki/План> (пегл. 22.01.2021).

кооперативен план, планът на индустриализацията, планът на построяването на социализма в една отделно взета страна – всички те ще се окажат по-нискокачествени от много редкия (и, уви, нереализиран в съответните отделно взети страни) план Маршал, „удивителен сорт от Далечния Изток [...], така запомнил се, че всяка нова партия неизбежно сравняваха с него“ (ЖН 129). По пътя към изпушването си конопените дървеници ще се опитат да избегнат съдбата, заобикаляйки „блестящите врата, образувани от тръбата на парното, която се изгъваше над пътя във формата на буквата ‘П’“ (срв. ЖН 133–134) – първите ентомологични представители на *generation „П“*, надрусано изпреварили едноименния роман от края на 90-те. „[Д]а минеш под буквата „П“ си беше доста страшно и Максим и Никита се прекатериха през тръбата няколко метра вдясно от арката, като измокриха панталоните във влажната трева и омацаха краката си в калта“ (ЖН 134). Те няма да избегнат обаче *низдец*-а с главно „П“.

Впримченият в надземните тръби на топлофикация живот на насекоми се движи между епифаниите на електрическата крушка, от една страна, и фосфоресциращия гнил пън, от друга. „Знаеш ли [казва нощната пеперуда Митя, б. м., В. С.], ако пишех роман за насекомите, именно така бих изобразил живота им: някакво курортно градче край морето, тъмнина – и в тази тъмнина светят няколко електрически крушки, а под тях – отвратителни танци. И всички летят към тази светлина, защото няма нищо друго“ (ЖН 64). След посещението на профанната мистерия на цветомузиката на крайбрежната дискотека в началото на романа Митя ще присъства в края и на елевзинии на гнил пън в гората.¹² „Долу животът вършеше еднообразните си движения: мириади разноцветни насекоми пълзяха по земята и всяко едно буташе пред себе си топка тор. Някои разперваха криле и се опитваха да литнат, но това се удаваше на малцина, а и те веднага падаха на земята под тежестта на топката си. Голяма част от насекомите се движеха в една посока, към залятата от светлина поляна, която понякога се мяркаше в пролуките между стеблата. Митя полетя в същата посока и скоро видя отпред голям пън от неизвестно южно дърво – той беше напълно изгнил и светеше в тъмнината“ (ЖН 160). Въпреки „почвеническата“ си автентика на „сплута яма, пълна с гнила вода“, дълбинно-родният пън прецизно възпроизвежда футуристичната гипсова динамика на крайбрежната дискотека. „И в този момент той забеляза, че излъчваната от пъна светлина странно мъждука – сякаш някой със страшна скорост го гаси и пали пак, изтръгвайки от тъмнината неподвижната тълпа от мънички гипсови насекоми, почти същата като преди миг, но все пак

¹² „Животът на насекомите“ започва с „взимането на кръвна проба“ от страна на комар, попаднал на алкохолик в запой с одеколон „Русский лес“.

малко различна“ (ЖН 162). Нощната пеперуда Митя, която по пътя на едно мистично самопознание ще открие, че всъщност е светулка¹³, а в някой предишен живот е била цикада, установява в качеството си на имплицитен автор на романа за насекомите (който си представя, че би могла да напише) тъждеството между епифаниите на крайбрежния курорт от Стария режим и тези на дълбинния руски лес. Това прозрение на аукториалната нощна пеперуда напомня за преплитането на мистика и политика в испанския пикаресков роман.

В „Животът на насекомите“ няма персонажи хлебарки, но героите на романа имат изострена – може да се каже човешки изострена – чувствителност към тях. Американският комар-бизнесмен Сам и мухата руска красавица Наташа (чиято соцмайка е мравка) веднага усещат хлебарката в таксиджията със старата сива волга с елен на капака. „Шофьорът имаше дълги рижави мустаци, стърчащи малко несиметрично настрани сякаш току-що бе приключил да опипва нещо с тях“ (ЖН 75). Хлебарката в него е едновременно мрачна жертва на капиталистическите кръвопийци, убеден соцносталгик и продавач на матрьошки (Горбачов, Елцин). Докато американският комар му смуче кръвта, хлебарката в него резоньорства по въпроса (всъщност каламбур-палиндром) дали Русия е трети Рим или трети свят (*третий мир*). „Какъв ти там трети свят – с горчивина каза шофьорът, неестествено размърдвайки мустаци – продадоха ни. Като стой та гледай ни продадоха всички. С ракетите и флота. Цялата кръвчица ни изсмукаха“ (ЖН 76–77). Да си хлебарка – или да имаш нещо такова в произхода си – в началото на Прехода ще рече да спадаш към лузърите, които бяха идеологически виновни, че са жертви. „Какъв комар съм аз – с извиняващ се тон промълви Арчибалд, – само по име. Майка беше калинка, само кръстче ми остана от нея – той измъкна из-зад яката на бялата престилка златна верижка, – а татко хлебарка. Аз самият съм неясно какво“ (ЖН 114). Хибридността, включваща наследственост на хлебарка, е стигматизирана като социална обремененост. Нещо повече: дори да си роден като цикада не ти гарантира, че няма да регресираш до хлебарка – това е травмата на цикадите на прехода. „Колко време съм бил хлебарка?“ – с ужас си помисли той и си спомни клетвата, която си бе дал в детството обезателно да си проправи с ровене път към повърхността“ (ЖН 180).

¹³ Просветлението идва при двубой на живот и смърт с прилеп, срв.: ЖН 100–106. В разказа „Светлината на хоризонта“ (2004), който астрофизически – от „хоризонта на събитията“ на „черната дупка“ на нощна лампа – продължава мистично-философския диалог на Митя и Дима от „Животът на насекомите“, метаморфозата на нощната пеперуда в светулка е описана така: „ти ставаш светулка всеки път, когато поне за секунда разбереш, че не си отражение, а самото огледало“. – ПЕЛЕВИН, В. Свет хоризонта. – В: В. ПЕЛЕВИН. *Сумасшедший по фамилии Пустота*, с. 367.

Успявайки да се докопа – буквално с ровене – до достъп на Запад, цикадата-хлебарка научава там, че много прилича на типичен западен къкроуч. „Като ѝ разказа, че едно време едва не станал хлебарка в далечна северна страна, Серьожа предизвика у нея недоверчива усмивка; тя каза, че той изобщо не прилича на нещо изпъзляло от Русия. / – По вида си ти си типичен американски къкроуч – каза тя“ (ЖН 187). Макар и доволна от асимилацията си, източната цикада-хлебарка прави проверка пред огледалото. „Оттам го гледаше кафява триъгълна главичка с дълги мустаци, която вече бе виждал някога отдавна.“ В крайна сметка Серьожа успява да си пробие път до идентичността си на цикада, за да установи изведнъж, че „английската дума „Paradise“ означава място, където се попада след смъртта“ (срв. ЖН 190).

Във вътрешния опит на мистичното си пътуване нощната пеперуда Митя ще подхване закъснялата интуиция на цикадата-хлебарка, че и летейки, всъщност продължава да копае въздуха с криле и че „целият предхождащ живот се е занимавал[а] именно с това“ (ЖН 209). Двойникът на Митя, носещ друг вариант на умалителното от Дмитрий, ще предложи една ентомологическа интерпретация на мистичния му опит. „Цикадите са наши близки родственици – каза Дима. – Но те живеят в напълно друг свят. Бих казал, че това са подземни пеперуди“ (ЖН 210). В края на „Животът на насекомите“ аукториалната нощна пеперуда, преминала през опита на светулката, цикадата и двойничеството, ще получи пълното си име. „Дмитрий пъкна ръце в джобовете и продължи нататък“ (ЖН 225). При тази разходка по крайбрежната улица на курорт от стария режим в Крим от началото на 90-те необикновените приключения на демокрацията в Русия тепърва предстоят, независимо дали героят им ще е мистик, пикаро или КГБ офицер. На плажа остава забравен в пясъка „вграден предупредител“¹⁴, чиито единствени безразлични слушатели са хищните мравколъвовете, на които предстои да се превърнат във водни кончета. Метаморфозата на мравколъва е описана подробно в „Животът на насекомите“: „Сред неизброимото количество насекоми, живеещи сред просторите на нашата необятна страна, има и такава – мравколъв. През първата фаза на живота си това е отвратително същество, приличащо на скорпион без опашка, седи на дъното на пясъчна фуния и яде изтърколили се надолу мравки. После нещо се случва и чудовището със страшни щипки се покрива с обвивка, от която след една-две седмици се излюпва удивително по красотата си водно конче с четири широки крила и зеленикаво тънко коремче.

¹⁴ Вж.: ПЕЛЕВИН, В. Встроенный напоминатель [1991]. – В. ПЕЛЕВИН. *Сумасшедший по фамилии Пустота*, с. 115: „звука на забравен в пясъците будилник, добросъвестно задействал се в срок, макар че стопанинът му вече отдавна е далече и е неизвестно дали е жив, а единствените безразлични слушатели са мравколъвовете и малките им кафяви клиенти“.

И когато отлита по посока на пурпурното вечерно слънце, то, което в предишния си живот е могло да го гледа само накриво от дъното на фунията си, навярно не помни вече за изядените някога мравки“ (ЖН 159). Тези превращения трябва да му бъдат припомнани.

1

Непосредствено преди началото на работата върху „Бесове“, започната на Запад и завършена в Русия, е написана новелата „Вечният съпруг“ (1870), която заедно с „Идиот“ е единственото произведение на Достоевски, създадено изцяло в чужбина. Подобно на ранния „Двойник“ (1846), който ще послужи двадесет години по-късно за модел на субектността в големите романи от „Престъпление и наказание“ на сетне, предшестващата „Бесове“ новела разработва в един пределно изчистен план на формата друг съществен елемент на зрялата концепция на Достоевски за субектността, допълващ двойничеството: диалектиката на хищника и жертвата. От възникването си през Ренесанса именно новелата е жанрът, в който се решават формалните задачи, структурно подсигуриращи последващото тематично-персонажно разгръщане и социалноисторическо уплътняване на големите наративи. Въпреки че обема си от над 100 стр., който по-скоро се вписва в представата за „кратък роман“, както „Двойник“, така и „Вечният съпруг“ (определен жанрово като „разказ“) се характеризират със схематична пестеливост на материала и настойчиво-повторително проиграване на възможните повествователни вариации в рамките на определена формална задача. Оголената схематичност при значителен обем е особено силно изразена в „Двойник“, който през първата половина на 60-те ще бъде подлаган както на (неуспешни) опити за социалноисторическо актуализиране и уплътняване на „похвата“, така и на опити за съкращения, редуциращи вариативната повторителност, които в крайна сметка също не придобиват каноничен статус. Късната новела ще е значително по-безшумна по отношение на „празния“ ход на формата и по-успешна при включването на актуалнополитически референции, без обаче да се отказва от изходния принцип на изпробване в квазилабораторни условия на определени формални елементи.

Приемствеността между двете новели, разделени от четвърт век, е маркирана в самото начало на „Вечният съпруг“: „фактът на изменението и даже раздвоението на мислите и усещанията нощем при безсъница, и изобщо нощно време, е общ за всички „силно мислещи и силно чувстващи“ хора“.¹⁵ *Unheimlich* появата и разпознаване на „гос-

¹⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Вечный муж. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 9, 1974, с. 7. Цитирам по-нататък в текста със сиглата ВМ.

тите“-двойници в дома на субекта – който вече не е господар в дома си – и в двата случая е нощем. Малко преди ужасяващо „(не)домашната“ поява на „госта“ у Велчанинов, любовникът на жената на Вечния съпруг си дава сметка, че вече е успял да „съчини поема от него“ (ВМ 16–17) – подзаглавието на „Двойник“ е „Петербургска поема“. Вечният любовник¹⁶ си дава също така сметка, че той е този, който поражда и извиква Вечния съпруг като свой двойник. „А дали пък – помисли си той – дали пък не той за мен, а, напротив, аз съм се лепнал за него и целият номер е именно в това?“ (ВМ 14). Вечният съпруг е двойник, породен и извикан от вечния любовник, вечният любовник е гостоприемник на Вечния съпруг. Кроткият тип на Вечния съпруг е двойник на хищния тип на вечния любовник.¹⁷ „Изведнъж Велчанинов нервно и раздражително избухна в смях: / – Пу да му се не види! Та вие сте направо някакъв „хищен тип“! А аз си мислех, че вие сте само „вечен съпруг“ и нищо повече“ (ВМ 47). Двойникът на господин Голядкин от едноименната новела демонстрираше на гостоприемника си, че не е господар в дома си, изтласквайки го постепенно от света му и пращайки го накрая в лудницата. „Кроткият тип“ на Вечния съпруг, на свой ред, гостувайки у „хищния тип“ на вечния любовник, ще се опита да го заколи в собствения му дом със собствения му бръснач, докато хазяинът на дома спи. Диалектиката на хищника и жертвата, изпробвана в камерните рамки на семейния интериор, радикализира разработения в двойничеството модел на субектността, подготвяйки го за екстраполация в сферата на политическото. „Бесове“ ще реализират това политическо екстраполиране на интериорно-семейната диалектика на хищника и жертвата в разгърнатото повествователно справяне с екстериорно-публичната социалнополитическа проблематика на една лявохегелианска диалектика на господаря и роба. На прага на „Бесове“ 19-годишен либерален (т. е. ляворадикален) конкурент на Вечния съпруг при поредния му опит отново да се задоми умъдрено ще сподели с вечния любовник: „И знаете ли, преди, отдавна вече, аз бях по убеждения чист славянофил, но сега ние чакаме зората от запад...“ (ВМ 105). Имайки предвид възрастта му, младият либерал от „Вечният съпруг“ явно е бил в самото начало на тийнейджърските си години, от *самото детство* ако не консервати-

¹⁶ „The eternal lover“ е определението на Велчанинов, дадено от Франк, цит. съч., с. 385.

¹⁷ Типологията на „хищните“ и „кротките“ характери възхожда към литературния критик Аполон Григориев, който разграничава чрез нея „западното“ и „руското“ като културологически дадености: „Григориев разглежда цялата следпушкинска литература от гледна точка на тази борба между „хищните“ (*khishny*) и руските „кротки“ (*smireny*) типове [...] „кротките“ типове са истинските носители на руските морално-социални ценности“ – FRANK, J. Op. cit. Vol. III, 1986, p. 45 (курс. в ориг.).

вен революционер, то поне във *висша степен консервативен*. (Същото важи и за стария неолиберал, който е активен неолиберален борец против комунизма и фашизма от самото детство.) Семейно-интериорната диалектика на хищника и жертвата, формализирана във „Вечният съпруг“, вече е на разположение за прилагане към политически явления. И нота бене: Вечният съпруг е хищен тип.

Преди да бъде приложен към политически (и семейни) явления, моделът на демоничното, включващ като структуриращи елементи двойничеството и диалектиката на хищника и жертвата, бива изпробван в сферата на естетическото, олицетворено в абсолютната (романтическа) фигура на музиката. В периода на най-активната си въвличеност в събитията около кръжеца на Петрашевски, която ще му коства ареста на 23 април 1849 г., Достоевски създава в романа „Неточка Незванова“ (1849) – най-обемното му и амбициозно (недовършено) произведение преди Сибир – персонажа на музикант, сключил договор с дявола. Този предтеча на Адриан Леверкюн, предхождащ го точно с един век и носещ селски звучащото име Егор Ефимов, играе загадъчна и така и неизяснена в романа роля в сюжет, съдържащ първата автобиографична препратка в творчеството на Достоевски към смъртта на баща му, убит от крепостните си селяни десет години по-рано. Като причина за смъртта на италианския капелмайстор, учител на героя-музикант от „Неточка Незванова“, следствието посочва „апоплектичен удар“¹⁸ – каквато е официалната версия и при бащата на Достоевски. По-късно Ефимов ще бъде обвинен в смъртта на учителя си и делото за смъртта на капелмайстора ще бъде възобновено. В случая с убийството на Михаил Андреевич Достоевски това ще се случи по донос на съсед на имението му в Даровое. Първоначалната версия за смъртта на капелмайстора от апоплектичен удар вследствие на „пиянство“ (срв. НН 144) също препраща към макабрен детайл от убийството на бащата: „Да са го били, не са го били, боели се да оставят следи. Пригответе те бутилка спирт, разтворили устата на барина, излели му целия спирт в глътката и му запушили устата с парцал.“¹⁹ „Неточка Незванова“ започва с отрицание, което на автобиографично равнище имплицира утвърждение: „Не помня баща си“ (НН 142). Бащата на аз-повествователката Неточка – името, галено на Анна, звучи като отрицание – е починал, когато тя е била на две години (Ефимов е неин пастрок), началото на романа обаче е автобиографично припомняне за смъртта на бащата на Достоевски. В тази двупластова сюжетна тъкан,

¹⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Неточка Незванова. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 2, 1972, с. 143. Цитирам романа по-нататък в текста със sigлата НН.

¹⁹ ВОЛГИН, И. *Родиться в России. Достоевский: начало начал*, с. 389.

просмукана от травматични автобиографични реминисценции, Достоевски въвежда Адриан-Леверкюновия мотив на музиканта, сключил договор с дявола. Опитвайки се да обясни меко казано странното си поведение, Ефимов заявява: „Дяволът (*бес*), види се, ме подучи! И сам не зная кой ме натирва към всичко това! [...] Самият дявол (*дьявол*) ми се е лепнал!“ (НН 146). Разговорно-идиоматичното просторечно тематизиране на демоничното придобива в по-нататъшните му обяснения персоналистична плът. „Казвам ви, че дяволът ме сподиря! Ще ви запала къщата, ако остана при вас [...]! Сега и за себе си не мога да отговарям [...]. Всичко това е откак онзи дявол (*дьявол*) ми стана побратим...“ (НН 147). Идиомът *бес попутал* („дяволът ме обърка“, „дяволът ме подучи“, „дяволът ме накара“) се превръща в лице: учителя по музика, едновременно бащина и демонична фигура, за когото възникват съмнения, че не е умрял от естествена смърт. Наученото от демоничния капелмайстор е гибелно. „На много неща ме научи за моя погибел“ (пак там). Неясно и двусмислено остава дали демоничният учител не е научил ученика си и на неща, довели до смъртта му.

Пастроктът на Неточка, с когото осемгодишното дете има страстна връзка дъщеря-баща, е обладан от демоните на Романтизма.²⁰ Доколкото музиката е парадигматичното въплъщение на романтическия естетически абсолют, фигурата на бащата в „Неточка Незванова“ е екстремно въплъщение на романтическата митология на артиста, подложена на пречупване през призмите на двойничеството и „подземната“ диалектика на хищника и жертвата. В писмо до брат си Михаил от зимата на 1847 г. Достоевски пише за „Неточка Незванова“: „Това ще е изповед като „Голядкин“ [т. е. „Двойник“, б. м, В. С.], макар и в друг тон и вид.“²¹ Карайки дъщеря си да открадне пари от майка си, за да купи билет за концерта на цигуларя-виртуоз, който ще го съсипе, бащата и артистът двойник извършва престъпление от категорията на ставрогинското, грях на един Ставрогин от подземиято. Син на беден музикант от селски помешчически оркестър и самият той посредствен кларнетист в него, Ефимов става артист в романтическия смисъл на думата посредством „побратимяването“ с демоничния капелмайстор. Селският кларнетист е двойник на пропилия се вдън руската провинция италиански маестро, научил го да свири на цигулка – Ефимов наследява инструмента му като фетиш – и инфектирал го с романтическия естетически абсолют, който

²⁰ Според Франк „Неточка Незванова“ „съдържа едно от най-горчивите обвинения срещу романтическия егоизъм в неговата „артистична“ разновидност, което може да се открие в съвременната на романа литература“. В този ред на мисли фигурата на Ефимов е „морална присъда над безсърдечието на романтическия естетизъм“. – FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*, p. 115.

²¹ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1832–1857. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 28, кн. 1, 1985, с. 139.

двойникът не е в състояние да понесе. Романтическият абсолютен, въплътен в музиката, не може впрочем да бъде понесен по дефиниция, по дифолт²², но някогашният селски кларнетист дори не може да не го понесе в съгласие с романтическия *lege artis*, т. е. в регистъра на по необходимост провалящия се пред лицето на абсолюта романтически артист. Той е само двойник на този артист, двойник от провинциалното подземие. Подобно на Вечния съпруг от едноименната новела, двойникът на романтическия артист е боготворен от дете (и в двата случая са дъщери), което не е негово. Аз-повествователката ретроспективно констатира: „меня испортила фантастическая, исключительная любовь моя к отцу“ (НН 164). Двойникът пази цигулката на мъртвия романтически хазаин на музиката като фетиш на абсолюта, епифанично-пародийно ваден от калъфа и поднасян за целувка на детето. „Очите му се насълзиха и по бузите му потекоха сълзи. Аз бях много развълнувана. Накрая той целуна цигулката и ми я даде да я целуна“ (НН 172). На прага на лудостта бащата двойник ще посегне да убие детето с цигулката: „очите му заподскачаха и засноваха на всички страни; той сякаш търсеше нещо, изведнъж сграбчи цигулката, замахна с нея над мен... още минута и той може би щеше ме убие на място“ (НН 184). Финалната лудост на двойника на романтическия артист е формулирана като превърната във възклицание догма на романтическата митология на артиста: „Най-сетне той беше сам, нищо не го стесняваше: той бе накрая свободен!“ (НН 188). Лишен от последното убежище на романтическата ирония вследствие на самата реализация на романтическия естетически абсолютен в подземията на един човек от подземията, двойникът побягва, погнат по зимните улици на Петербург от всички бесове на Романтизма.

Екскурс I: Човекът от подземията пише до генерал Тотлебен

„Записки от подземията“ (1864) е първата повествователно разгърнатата сатира на левия радикализъм като автобиографичен опит, видян от дистанцията на една вече формирала се консервативно-революционна позиция.²³ В този смисъл човекът от подземията е преработен както най-общо на всички последващи интелегентски идеолози в

²² Вж. Хайнрих фон Клайст, „Св. Цецилия или силата на музиката“ (1810).

²³ „[Г]орчивите уроци от годините, които Достоевски прекарва в затвора, с кошмарното им доказателство, че човек изпитва неизкоренима потребност да се чувства свободен, се комбинират с размислите му върху социализма, руската община и отношенията на Русия с Европа, за да създадат очертаванията на човека от подземията.“ – FRANK, J. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860–1865*, p. 246 (курс. в ориг.). Този коментар на Франк се отнася до пътеписа на първото пътуване на Достоевски на Запад „Зимни бележки за летни впечатления“ (1863), на който ще се спрем по-нататък отделно.

зрялото творчество на Достоевски, така и конкретно на конспираторите от „Бесове“. „Достоевски най-сетне намира голямата тема на по-късните си романи, които до един ще бъдат вдъхновени от амбицията да се противопостави на морално-духовният авторитет на идеологията на радикалната руска intelligentsia.“²⁴ Във втората част на новелата 40-годишният аз-разказвач си спомня епизод от времето, когато е бил млад 24-годишен чиновник в канцеларията, където работи господин Голядкин. Събитията от преди шестнайсет години спрямо момента на разказване през 1864-а ни отправат в революционната 1848 година. По това време 27-годишният Достоевски вече от една година е член на кръжеца на Петрашевски, Юнското въстание в Париж и Пролетта на народите в Европа карат въздуха в Петербург да трепти. До ареста остава една година. Младият чиновник от канцеларията на господин Голядкин на пръв поглед е много далече от окото на революционната буря, състоянието на духа на младия човек от подземие то обаче доста напомня на преживяването по същото време от младия Достоевски. Стилът на описанието е канцеларски, самото описание трябва да послужи за оправдание пред високопоставено лице, към когото се обръщат за услуга от дълбините на сибирските руди. „Аз може би бих могъл да поднеса [sic] известно оправдание. Преди това [осъждането и изпращането в Сибир, б. м., В. С.] две години подред бях болен, имах странно, нравствено заболяване. Впаднах в ипохондрия. На моменти дори губех разсъдъка си. Бях прекалено раздразнителен, с болезнено развита впечатлителност, със способност да изкривявам най-обикновените факти и да им придавам друг вид и размери. Но аз чувствавах, че макар и тази болест да има силно враждебно влияние върху съдбата ми, тя би била много лошо оправдание и дори унижително.“²⁵

Това пише подофицерът от 7-и Сибирския пехотен батальон Фьодор Достоевски в писмото си от 24 март 1856 г. до генерал-адютант граф Едуард Иванович Тотлебен, героя от Севастопол (по-късно и от Плевен). Човекът от подземие то добре знае що е унижение, подофицерът се сепва. „Простете ми, че навлязох в такива подробности“ (ТОТ 224). Подофицерът си позволява да доложи, че „дългият опит, тежък и мъчителен, ме отрезви и в много отношения промени мислите ми“. Човекът от подземие то подхваща: „Но тогава – тогава аз бях сляп, вярвах в теории и утопии“. И с ясното съзнание и чувство, че е унижител-

²⁴ FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*, p. 440. Франк схваща революционното движение в Русия – почвайки от декабристите – като „дълъг и смъртоносен дуел между руската intelligentsia и висшата аристократична власт“ (пак там, с. 4).

²⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1832–1857, с. 224. Цитирам по-нататък в текста със сиглата ТОТ.

но продължава с много лошото оправдание – по същество е прав²⁶, но унижението, той знае, променя съществото: „аз бях осъден за мечти, за теории...“ (ТОТ 225, многоточие в ориг.). В заключение подофицерът ще констатира, че въпреки оправданията на човека от подземие то е извършено грубо нарушение на устава. „Знам, че с написването на това писмо аз се провиних отново, против военната служба. Прост войник пише на генерал-адютант!“ (ТОТ 226). Въпреки че самото писане в случая е провинение по устав, човекът от подземие то не спира. „Помислих си: няма ще ме отблъснете сега, когато стъпихте на такава славна и висока степен [отличието за защитата на Севастопол, б. м., В. С.], а аз паднах толкова ниско, ниско?“ (Повторението, глупако – ремарка „на себе си“.) Писмото до генерал Тотлебен е прошение за ходатайство, в прав текст: „Бих желал да имам позволение да публикувам“ (ТОТ 225). Просителят ще приложи като спесимен на благонадеждността си стихотворението „Към коронацията и сключването на мира“²⁷. На полето на прошението ще бъде отбелязано „Принятъ к сведению“ (срв. ТОТ 472, бел. 7), без да се дава ход на публикацията, и Императорът ще се резолира да се „учреди над него секретно наблюдение до свършеното удостоверяване в неговата благонадеждност“.²⁸ Секретният полицейски надзор над Достоевски ще продължава да е в сила четири години след публикуването на „Бесове“, когато човекът от подземие то отдавна вече ще е навлязъл в терористичната фаза на покушенията срещу Александър II, които ще се увенчат с успех един месец след смъртта на автора.

2

Определянето на „Бесове“ като „памфлет“ принадлежи на самия Достоевски. Това жанрово самоопределение е направено в писмо до Николай Страхов, негов съмишленик-почвеник и по-късно първия му биограф (и обвинител в педофилия)²⁹. Доколкото спада към ранна-

²⁶ Съдебното дело на петрашевците е *procès de tendances*, „съд над намерения“, срв.: ВОЛГИН, И. *Пропаший заговор. Достоевский: дорога на эшафот*. Москва: Академический проект, 2017, с. 378. По-нататък ще се спра отделно на тази книга на Игор Волгин, фундаментална за проблематиката на младия леворадикален Достоевски.

²⁷ Коронацията на Александър II, на която Достоевски разчита за облекчаване на положението си, е била на 18 февруари / 2 март 1855 г.; мирът, слагаш край на Кримската война, е сключен на 18 / 30 март 1856 г.

²⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <На коронацию и заключение мира>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 2, 1972, с. 520 (бележки).

²⁹ В писмо до Толстой от 28 ноември 1883 г., близо четири години след смъртта на Достоевски и непосредствено след излизането на биографията

та фаза на работата над „Бесове“, писмото от 24 март (5 април по стар стил) 1870 г. маркира процеса на еманципация на романа от големия проект с работно заглавие „Житието на великия грешник“, който Достоевски се вижда принуден да отложи наред с шеметата на хазартните си страсти и ескалираща тежка зависимост в Германия, от една страна, и обичайната при неговия начин на писане форсмажорна необходимост да финализира текст, от друга, за който вече е получил аванс и отчаяно се нуждае от следващ. Основната интенция на писмото е да мотивира и оправдае пред Страхов поредното неизбежно отлагане на обещания роман на живота му и по-общо отлагането на идеала на една „работа, която искам да направя начисто, с цялото старание – така, както правят онези господа (тоест великите)“.³⁰ За пореден път се дават обещания за срокове, които няма да бъдат спазени, а иманентната стойност на „тази моя работа, най-скъпа за мен“ влиза в неразрешимо противоречие с най-ценната за момента разменна стойност на следващия аванс. За пореден път го измъчва подозрението, че е принуден да жертва иманентната стойност на труда си, осигуряваща добрата направа на творбата, за разменната, която я осуетява или най-малкото отлага. „Това [проектът за „Житието“, б. м., В. С.] е една от най-скъпите ми мисли и ми се иска да го направя много добре“ (С 111). Темата е травматична за Достоевски и не може да бъде сведена до реториката на оправданието, в рамките на която се разгръща. Съобщението за работата над „Бесове“ е въведено в тази антиномия между идеалното време на труда с иманентна стойност и реалното настояще на господството на разменната. „Сега обаче, в настоящия момент работя над нещо за „Русский вестник“,

му, Страхов се „изповяда“ пред адресата си, че „[п]рез цялото време на писането [на биографията на Достоевски, б. м., В. С.] бях във вътрешна борба, борех се с надигащото се в мен отвращение, опитвах се да потисна това лошо чувство в себе си“. – *Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым*. Санкт-Петербург: Типография Б. М. Вольфа, 1913, с. 307. Страхов запазва отвращението си и обвинението в педофилия в рамките на частната кореспонденция, но на най-високо ниво документира литературната клюка. В края на лудите 90, във в. „Московский комсомолец“ педофилията и садизмът биват сензационалистски привидени като вървящи ръка за ръка в либерално-ляворадикалната среда на младия Достоевски: „Ръководителите и активистите на революционния кръжец на петрашевците во главе с шефа си палували с педофилията, някои от тях получавали заряд на бодрост, съзерцавайки тасчета с кръв в близката бръснарница“. – Цит. по: ВОЛГИН, И. *Пропавший заговор. Достоевский: дорога на эшафот*, с. 178.

³⁰ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1869–1874. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 29, кн. 1, 1986, с. 111. Цитирам писмото до Страхов по-нататък в текста със сиглата С. Онези велики господа са Тургенев, Толстой и Гончаров, които са можели да си позволят невъзможния за Достоевски лукс да не пишат с дедлайн и авансови плащания.

скоро ще го завърша“ (пак там). Това „скоро“ ще се проточи две години и половина. Предчувствайки го, Достоевски отново настоява, че става дума за икономическа логика, която влиза в противоречие с творческия му идеал. Тази икономическа логика е формулирана с впечатляваща степен на рефлектираност и незауалираност под булото на естетическото. „Сега ще Ви повторя това, за което Ви говорих и по-рано: аз винаги през целия си живот съм работил за онези, които са ми плащали авансово. Така се случваше винаги и никога не е било по друг начин. Това е зле за мен от икономическа гледна точка, но какво да се прави!“ (С 112). Недвусмислено разкривайки икономическата логика на творческия си процес, Достоевски държи да подчертае, че тази логика, макар и да противоречи на идеала му за творчество, не е от спекулативен тип. „Получавайки авансово парите, винаги съм продавал (*продавал*) обаче нещо вече налично, т.е. аз съм се продавал (*продавался*) само тогава, когато поетическата идея вече се е родила и по възможност вече е узряла“ (пак там, курс. мой, В. С.). Достоевски подчертава, че не продава спекулативно на зелено, продава се реално, което с оглед спецификата на стоката ще рече концептуално-естетически, съществуващ продукт в напреднал – *по възможност* – стадий на продуктивна готовност за текстурална реализация.

Това е едно от най-ранните прецизни описания от страна на автор на случващото се на глобалните панаири на книгата: продажбата на концептуални идеи на литературни произведения, притежаващи още в стадия на концепт удостоверими за страните по сделката параметри. Силно впечатление прави прехода от транзитивна към възвратна употреба на глагола „продавам“ – от *продавал* към *продавался* – с който се настоява на моралния интегритет на автора като гарант на неспекулативното естество на трансакцията. За хазартния играч с тежка форма на зависимост, достигнала своята кулминация в началната фаза на работата над „Бесове“, спекулацията с концептуални идеи на творби е очевидно морално неприемлива. Тук има парадокс, доколкото сърцето на модерния капитализъм е уловено от Достоевски тъкмо в хазартно-спекулативния му характер и той самият обикновено е най-продуктивен в ситуации на хазартно високорискови залози върху крайни срокове и брой книжни коли. Толкова по-значимо е настояването му, че никога не спекулира с концептуални идеи на творби. „Не съм вземал авансово пари на *празно място, т.е.* надявайки се в определен срок да *измисля и съчиня* роман“ (С 112, курс. в ориг.). С други думи, макар че цялата му аргументация в писмото до Страхов се вписва в една реторика на оправданието, от една страна, и антиномията между творчески идеал и икономическа логика, от друга, Достоевски на практика твърди, че етиката на естетическия идеал работи дори в сърцето на мрака на хазартно-спекулативната икономическа логика.

И това не е само оправдание. „Мисля, че тук има разлика“, казва Достоевски – фундаменталната разлика между продажбата на вече родена *поетическа идея* и яловата спекулация на *празно място*. И тази разлика е положена в икономическата логика по същия начин, по който е вмъкнато в скоби съобщението за началната фаза на работата над *Бесове* в рамките на големия разказ за творческия идеал, противоречащ на икономическата логика. „(Силно разчитам на нещото, което сега пиша за „Русский вестник“, но не в художествен план, а в тенденциозен; иска ми се да изкажа няколко мисли, дори и при това да загине художествеността ми. Но мен ме увлича насъбралото се в ума и сърцето; нека да се получи дори памфлет, но ще се изкажа. Надявам се на успех. Впрочем кой може да седне да пише, без да се надява на успех?)“ (С 111–112). Скобите се затварят задълго. „Бесове“ не просто няма успех, но е и един от най-малко издаваните в Русия романи на Достоевски не само през целия съветски период, но и преди 1917-та. Приживе на автора първото издание (1873)³¹ си остава и единствено.³² Пробивът за „Бесове“ в Русия и Източния блок идва едва след 1989-а.

Заскобената в големия разказ за творческия идеал авторефлексия върху „Бесове“ формулира интуициите, които ще ме водят в тази книгата. На първо място, това е недвусмисленото привилегироване на политическия аспект пред естетическия. Ако някой се страхува от политическата тенденциозност, това определено не е бившият политзатворник. И това определено не е липсата на страх у верноподаника, който, чувствайки се от правилната страна на идеологическата барикада, праща романа си на престолонаследника с надеждата, че „Бесове“ може да бъде от полза като „добросъвестен опит“ да се информира, а може би дори и да се донесе на Неговото Императорско Височество пред какви летални предизвикателства предстои да се изправи Руската империя след по-малко от 45 години.³³ „Блазни ме и ме възвишава духом надеждата, че Вие, владетелю, наследник на един от височайшите и тежчайши жребии в света, бъдещият водител и владетел на Руската земя, може би ще обърнете макар и малко внимание на моя опит – слаб,

³¹ Първоначално романът излиза в подлистника на в. „Русский вестник“ през 1871–72 г.

³² Вж.: GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie*. 2. durchges. Aufl. München: C. H. Beck, 2018, S. 325. На неуспеха в Русия противостои огромният и устойчив успех в Германия: 12 превода в периода 1888–1998 г. Заглавието получава четири варианта: „Обладаните“ (Die Besessenen), „Демоните“ (Die Dämonen), „Дяволите“ (Die Teufel) и „Зли духове“ (Böse Geister). Биографията на швейцарския славист Андреас Гуски е за момента последното немскоезично обзорно представяне на живота и творчеството на Достоевски.

³³ „Бесове“ трябва да се разглеждат като роман-предупреждение, а не като историческа хроника“ (БЫ XII, 154).

зная това, но добросъвестен – да изобрази в художествен образ една от най-опасните язви на настоящата ни цивилизация, цивилизация странна, неестествена и несамобитна, но продължаваща да оглавява руския живот.³⁴ Бъдещият Александър III със сигурност е имало какво да научи от стария ляворадикал³⁵ и настоящ радикален монархист. Достоевски подчертава пред 28-годишния престолонаследник, че романът е „почти исторически етюд, с който аз исках да обясня възможността в нашето странно общество на такива чудовищни явления като нечаевското престъпление.“ Застъпвайки пред цесаревича почвеническите си възгледи, Достоевски му обръща внимание, че господството на либералната, ще рече ляворадикална, интелигенция на пазара на идеи на практика го обрича на „ролята на парий“ – и именно от тази позиция на парий консервативният революционер разкрива генеалогическата връзка между либерализма и левия радикализъм. „Ето тази родственост и приемственост на мисълта, развила се от бащите към децата, исках да изразя в моето произведение.“ Няма по-ценна от вътрешната информация, която може да бъде предоставена от един ренегат и страстен конвертит³⁶, намиращ се в позиция на парий, ако някой има очи да вижда и уши да чува – но видимо е нямало, обикновено няма. Съдържащата се в „Бесове“ вътрешна информация на свръхнадарения конвертит остава нечута, незабелязана и неразбрана, когато, за да изкаже гложещия го автобиографичен опит на конверсията, той е

³⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1869–1874, с. 260–261. Писмото до Негово Императорско Височество Цесаревича Александър Александрович Романов, придружаващо дарствения екземпляр на „Бесове“, е от 10 февруари 1873 г.

³⁵ В края на същата година, в която пише това писмо до престолонаследника, Достоевски определя себе си като „стар нечаевец“, срв.: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Одна из современных фальшей* (10.12.1873). – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 21, 1980, с. 129. По-нататък ще се спрем отделно на този текст.

³⁶ Генеалогическото дърво на рода на Достоевски възхожда към напусналия през 1389 г. Златната Орда и покръстил се родоначалник Аслан Челеби-мурза (протагонистът на „Хазайка“ се казва Василий Ординов). Родът ще се установи в един мултиетнически и мултиконфесионален латвийско-полско-белоруско-украински ареал, в който са обичайни политически и социално обусловените преходи между католицизъм, униатство и православие. През 1793 г. е документиран преход на член на рода от униатство към православие. „Достоевски е бил исторически „млад“ гражданин на Русия. Само едно поколение го е отделяло от предци, живели на територия на съседна държава, на кръстопът на наречия и вери.“ – ВОЛГИН, И. *Родиться в России. Достоевский: начало начал*, с. 55, 59. Имайки многовековна традиция на конверсията в рода си (и бидейки сам конвертит), Достоевски е свръхчувствителен към темата, срв. реакцията на княз Мишкин, когато научава, че благодетелят му е преминал към католицизъм. – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Идиот*, с. 449–451.

готов да жертва дори художествеността. Това е втората интуиция, която ме води тук: потенциалът на опита на конвертита да взриви естетическото.³⁷ В жанров план този потенциал за субверсия на естетическото, укоренен в опита на раждането на консервативната революция от духа на левия радикализъм, отваря естетическата модерност към политическото – дори с риска да се получи памфлет, политически роман, който да няма успех в рамките на една икономическа и творческа логика, която отчаяно го изисква.

Екскурс II: Започнато на Запад, завършено в Русия

„Бесове“ завършват със самоубийството на един швейцарски гражданин и по-точно на гражданин на кантона Ури. Всичко в начина на извършване на самоубийството свидетелства за „преднамереност и съзнание до последната минута“ (БЫ X 516). В писмо до любовницата си от предния ден той я уведомява, че заминава след два дни и не смята да се връща в Русия (откъдето самоубиецът е родом). Любовницата му бързо се приготвя да го последва, но неочаквано той се връща в имението на майка си, където същия ден майката и любовницата го откриват обесен в таванска стаичка. Писането на романа върви в обратен ред: започнат е на Запад, на четвъртата година от престоя на Достоевски в Европа, а е завършен в Русия, където писателят е нямал търпение да се върне. Преди да представи в двата си романа, написани в чужбина („Идиот“ изцяло, „Бесове“ отчасти), руски емигранти, които след престой в родината се връщат отново и окончателно на Запад (и по-точно в Швейцария и в лудницата – княз Мишкин) или пък придобиват швейцарско гражданство с идеята завинаги да напуснат Русия, но се самоубиват непосредствено преди отпътуването (Ставрогин), Достоевски написва след първата си обиколка на Европа през лятото на 1862 г. пътеписа „Зимни бележки за летни впечатления“ (1863), чието антистетично заглавие улавя началната фаза на генезиса на темата

³⁷ Вж. за потенциала на опита на конвертита в ранната естетическа модерност: САБОУРИН, В. *Произход на испанския пикаресков роман*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2006. За конверсията на Иван Шатов (*alias* нечаева Иван Иванович Иванов, *alias* Достоевски) Степан Трофимович Верховенски, бащината фигура на либерализма в романа, казва: „Този човек промени прекалено рязко, според мен, предишните си, може би прекалено младежки, но все пак правилни схващания“ (БЫ X, 76). Самият Степан Трофимович обаче има отношение към проблема на конверсията: прототипът на неговата „поема“, пародиран в началото на романа (срв. БЫ X, 9–10), е „Триумфът на Смъртта“ на о. Владимир Печерин, руски емигрант, преминал към католицизма и присъединил се към католическия орден на редemptористите, срв.: FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, p. 200–202.

Запада-Русия, добила канонична форма в „източно-западните“ романи. Пътеписът започва с ранен детски спомен за Европа и „готиката“, чиято имагинерност ще бъде за Достоевски първоначалната материя, от която е направен Западът. „Не бях пътувал нито веднъж в чужбина; голях от желание да отида там кажи-речи от най-ранното си детство, още тогава, когато през дългите зимни вечери, не можейки още да чета, слушах с отворена уста и замрял от възторг и ужас как родителите ми четяха преди заспиване романи на Радклиф, от които после трескаво бълнувах насън. Утолих накрая желанието си за чужбина на четиридесет“.³⁸ Копнежът по Европа е детски, пралитературен, готически. Латенцията му обхваща на практика време, равно на попрището жизнено в средата. „Господи, колко очаквах за себе си от това пътешествие!“ (ЗЗЛВ 46). Европа е първоначално и преди всичко друго нещо в модуса на очакването, антиципацията на самия себе си. „Много очаквах от събора [Кьолнския, б. м., В. С.], признавам си; с благоговение го чертаех още като младеж, когато учех архитектура“³⁹ (ЗЗЛВ 48). Отбелязвайки, че за двата месеца и половина на дългоочакваното пътешествие нещата могат да се видят само панорамно, от птичи поглед, изтръгналият се от родината 40-годишен писател уточнява, хвърляйки поглед към студентските си години: „от птичи поглед не означава отвисоко. Това е архитектурен термин, знаете“ (ЗЗЛВ 48). Преди да бъде преосмислен от висотата на идеологията на почвеничеството, Западът е видян през птичия поглед на детско-юношески антиципации, за които пътеписът изрично споменава, и през не по-малко птичата ляворадикална перспектива на критиката на буржоазния свят, явяваща се в зимните бележки за летни впечатления инкогнито в превърнатата форма на консервативно-революционния радикализъм.

Първата близка среща с буржоазния свят, повествователно разгърнатата в пътеписа, е с полицейската държава на Втората империя. Четирите цивилни ченгета, настанили се в купето след пресичането на

³⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 5, 1973, с. 46. Цитирам по-нататък в текста със сиглата ЗЗЛВ. Достоевски описва дългогодишния си неутолен копнеж по Европа с двойката рватьсья-вырватьсья, която има силна пространствено-постъпателна семантика на откъсване-изтръгване от и към (б. м., В. С.).

³⁹ В Главното инженерно училище (1837–1843) Достоевски изучава чертене, рисуване и архитектура. Срв. за „готическото настроение“ в рисунките на Достоевски в ръкописа на „Бесове“: „в ръкописите към „Бесове“ (чийто автор избира през годините на учение за тема на курсовата си работа Кьолнския събор) знаците на високата готика „изведнъж“ се допълват с елементи на руските православни храмове или, свръх това, готически детайли се вписват в „образа“ на руската селска изба“. – ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*. Москва–Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019, с. 603, 606.

френската граница, не могат да бъдат социално идентифицирани. „Да са работници – не са работници, да са буржоа – не са буржоа“ (33ЛВ 65). Външният им вид напомня на мултиплициращите се двойници от бюрократичния верижен саморазпад на господин Голядкин (или на чифтовите фигури от „Замъка“) с целия им всекидневен демонизъм. „Всички те бяха облечени в някакви лекички сюртучета, страшно протрити и износени, не много по-хубави от онези, дето носят у нас ординарците на офицери или прислугата по селата у средна ръка помешчици. На всички долните им дрехи бяха мръсни, вратовръзките с много ярки цветове и също много мръсни [...] и без да си приличат по лица, и четиримата изключително приличаха един на друг. Лицата им бяха поомачкани, с шаблонни френски брадички, които също много си приличаха“ (33ЛВ 65). Първите французи, които разказвачът среща „на родната им земя“ – след униформените митничари – са цивилни, но все пак двойнически униформирани тайни агенти, напомнящи на фигури от Валтер-Беняминовия Париж на Втората империя при Бодлер. Европа, ще рече преди всичко Франция, за която писателят „безплодно е мечтал почти четиридесет години“ (срв. 33ЛВ 51), се явява на първата среща в облика на банално-демоничен ченгеджийско-двойнически износен втори ампир. Намиращият се след завръщането си от Сибир под таен полицейски надзор (който ще продължи до 1875 г.) бивш ляв радикал се сблъсква с модерната полицейска държава и по-късно в парижкия хотел, където в дружелюбно-откровена форма е подложен на лицево разпознаване: „[б]лондин, хм... с доста светъл оттенък... коса права... [...]. Хм, очи светли... [...] По-скоро със сив оттенък [...] над веждата [...] малък белег на челото“ (33ЛВ 65). След приключването на лицевото разпознаване бившият каторжник и някогашен симпатизант на френския утопичен социализъм ще констатира: „И тъй, аз съм в Париж...“ (33ЛВ 65). По същото време Бодлер ще види в цикъла „Парижки картини“, включен във второто издание на „Цветя на злото“, нещо подобно в Париж на Втората империя, сменяйки постоянно квартири, за да избягва кредиторите си в ситуация на една все по-прецизна идентификация и локализация. По-късно, при четиригодишния си престой на Запад, където създава „Идиот“ и започва „Бесове“, Достоевски основно ще се крие от кредиторите си и вече няма да се изненадва от напредъка на модерната полицейска държава.

Темата на полицейската държава е вписана в по-общите наблюдения върху „западната личност“ (срв. 33ЛВ 79), буржоата като събирателен субект. „[В] буржоата има много вродено шпионство“ (33ЛВ 82). Това, което прави най-силно впечатление на Достоевски при първото му излизане на Запад, е нещо едновременно много абстрактно и пределно сетивно възприемаемо: редът (*порядок*), дефиниращ за него видяното в Париж на Втората империя. „Какъв ред само!“ (33ЛВ 68) е

възклицание, в което иронията и почудата в еднаква степен водят до познанието за едно състояние на света, което триумфиращият в края на следващия век неолиберализъм ще нарече „край на историята“. Руският пътешественик, видял за първи път това, го нарича – и курсивира – *затишье порядка*. За бившия ляв радикал *затишието на реда* е преди всичко продукт на интериоризирано социално дисциплиниране. „Разберете ме: не толкова външната регламентация, която е нищожна (погледнато сравнително, разбира се), а колосалната вътрешна, духовна, произлязла от душата.“ В концепцията за затишието на реда някогашният поглед и глас на бившия ляв радикал съвпада с погледа и гласа на настоящия консервативен революционер: „По-нататък няма и път“. В това усещане, което е еднакво безутешно както за бившия ляв радикал, така и за настоящия консервативен революционер, визиите за Париж на Втората империя на Бодлер и Достоевски се припокриват. „Защо той е потулил някъде всички бедни и уверява, че изобщо ги няма? Защо той се задоволява с официалната литература? Защо ужасно му се иска да увери самия себе си, че списанията му са неподкупни? Защо се съгласява да дава толкова пари за шпиони?“ (ЗЗЛВ 75). Тази каскада от питання е адресирана до буржоата, когото питат едновременно левият радикал и консервативният революционер. „Защо най-сетне – аз все си знам своето – защо най-сетне буржоата продължава сякаш да се бои от нещо, да седи сякаш в небрано лозе? [...] От кого да се страхува? От работниците? Та всички работници са също собственици в душата си“ (ЗЗЛВ 78). С враговете на буржоата е приключено „на юнските барикади с пушка и щик“ (ЗЗЛВ 82) по същото време, когато е приключено с ляворадикалната младост на Достоевски. Втората империя е краят на историята, след който „буржоата благоденства, плаща за благоденствието си ужасно висока цена и се бои от всичко тъкмо защото всичко е постигнал. Когато постигнеш всичко, става тежко да изгубиш всичко. От това пряко следва, приятели мои, че който най-много се страхува, значи най-много благоденства“ (пак там, курс. в ориг.). Правопропорционалната зависимост между благоденствието и страха е усетена от една чувствителност, в която опитът и интуициите на левия радикализъм и консервативната революция съвпадат.

Пътеписът на Достоевски разгръща една феноменология на буржоата, в която наративно естествено се прехожда от ляворадикалния антибуржоазен афект към не по-малко антибуржоазни консервативно-революционни интуиции. Когато буржоата говори за „гнусните бланувания на нелепи скитници-комунисти“ (срв. ЗЗЛВ 91), авторовият глас, цитиращ в „двугласното слово“ (Бахтин) погнусата на буржоата, се измества рисковано вляво. Когато същият глас определя като фундаментални за буржоазния субект „потребността да се натрупа и потребността от красноречие“ (вж. ЗЗЛВ 94), отчетливо се чува консерватив-

но-революционната концепция за буржоазията като *clase discutidora* по Доносо Кортес и Карл Шмит⁴⁰. Достоевски конкретизира „потребността от красноречие“ в жанров план като същностната мелодраматичност на буржоата, играеща ключова роля в затишието на реда. „Мелодрамата няма да умре, докато е жив буржоата“ (ЗЗЛВ 95). Мелодрамата е жанрът, отговарящ на вечността на неолибералния край на историята. А в качеството си на дискутираща класа буржоазията е мелодраматична класа. Заклучителната глава на „Зимни бележки за летни впечатления“ е издържана изцяло в регистъра на памфлетното представяне на буржоазната мелодраматичност, в който повествователен регистър по-късно ще бъде конституирана фигурата на Степан Трофимович. Сърцевината на зимните бележки за лятното европейско пътешествие обаче е мрачната готика на описанието на един Ставрогински Лондонград, където ляворадикалната и консервативно-революционната критика на демонизма на капитала се сливат в една старозаветна (и по-общо библейска) образност, която по-късно ще бъде подхваната от натуралистическия роман (и от социално ангажирани епигонални форми на символизма). Като праобраз на края на историята, Лондон на Първото световно изложение въплъщава „отчаяния стремеж да се вкопчиш от отчаяние в *statu quo*-то, да изтръгнеш с все плътта си всички желания и надежди, да прокълнеш бъдещето си, в което липсва вяра дори у самите предводители на прогреса – и да се поклониш на Баал“ (ЗЗЛВ 69). Лондон на „Зимни бележки за летни впечатления“ е неолибералният Ад, неолибералният Апокалипсис сега. „Наблюдават тези стотици хиляди, тези милиони хора, покорно стичащи се тук от цялото земно кълбо – хора, дошли с една-единствена мисъл, тихо, упорно и мълчаливо гълпящи се в този колосален дворец⁴¹, и чувствате, че тук е станало нещо окончателно, случило се е и е приключило. Това е някаква библейска картина, нещо за Вавилон, някакво пророчество из Апокалипсиса, случващо се пред очите ви. Чувствате, че е необходим голям вековечен духовен отпор и отрицание, за да не се подадеш, да не се подчиниш на впечатлението, да не се поклониш на факта и да не обоготвориш Баала, тоест да не приемеш съществуващото за идеал...“ (ЗЗЛВ 70).

⁴⁰ Или по Борис Гризлов – председател на Държавната Дума (долната камера на руския парламента) през първите два мандата на Путин (и „мандата на Медведев) – дефинирал путинската „консервативна революция“ с оглед тъкмо на институционалната квинтесенция на буржоазната *clase discutidora*: „парламентът не е място за дискусии“. Цит. по: ГЕЛЪМАН, В. *Авторитарная Россия. Бегство от свободы, или Почему у нас не приживается демократия*. Москва: Говард Рорк, 2021, с. 196.

⁴¹ Кристалният дворец (The Crystal Palace) е първата сграда от желязо и стъкло, изградена във връзка с Първото световно изложение в Лондон през 1851 г. (б. м., В. С.).

Лондон е бал, организиран за „бели негри“, глобален, пиян на кирка Слънчак, сред който разказвачът се разхожда като праобраз на Свидригайлов и Ставрогин. „На Хеймаркет забелязах майки, които водят за поминък малолетните си дъщери. Малки момиченца на по дванайсет години ви ловят за ръката и молят да ги последват“ (ЗЗЛВ 72). Ставрогин дава милостиня на видимо малтретирано шестгодишно дете. „Помня веднъж, в тълпата хора, на улицата, видях едно момиченце на не повече от шест, цялото в дрипи, мръсно, босо, изпито и бито – тялото ѝ, прозиращо през дрипите, беше в синини“ (пак там). „Изобщо игриви предмети“, коментира Ставрогин (или Свидригайлов). Баал е капиталът, който „дори не изисква покорност, защото е убеден в нея“ (ЗЗЛВ 74). Капиталът като Баал е заключението от видяното в лондонския кошмар в лятна нощ, до което достигат както левият радикал (например Ставрогин), така и консервативният революционер (например Шатов). „Радикалният руски социалист Херцен и почвеникът Достоевски [...] споделят едно и също отвращение от западното общество и възлагат една и съща надежда на хипотетичната социалистическа тенденция на руския селянин.“⁴² В „Бесове“ Шатов ще бъде запратен чак в САЩ, за да се завърне в провинциалното руско градче, обърнал се от Баал – „капитализма като религия“ (Бенямин) – към едно консервативно-революционно православие.

3

Преди да продължим с опита на конвертите да осмисли праисторията на генеалогическата връзка между либерализма и левия радикализъм (и между левия радикализъм и консервативната революция), ще направим една обходна маневра откъм бъдещето на света, описан от Достоевски, като се спрем на емблематично повествование в жанра на журналистическото разследване: „Хората на Путин: Как КГБ си върна Русия и се обърна към Запада“ (2020)⁴³ на Катрин Белтън. През пролетта на 2021-а срещу издателството и авторката са подадени серия от искове по обвинения в клевета, един от тях от Роман Абрамович, собственика на „Челси“, оспорващ, че е ковчезник на Путин и че

⁴² FRANK, J. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860–1865*, p. 241–242 (курс. в ориг.).

⁴³ BELTON, C. *Putin's People. How the KGB Took Back Russia and Then Took on the West*. London & Dublin: William Collins, 2021. Цитирам по-нататък в текста по това издание със сиглата PP и съответните страници. Подзаглавието на книгата съдържа етимологична фигура, която се опитам да запазя при превода в двойката върна си / обърна се, въпреки двусмислието на „обръщането към“ Запада. Концепцията на книгата съдържа тази двусмисленост: КГБ-капитализмът се обръща към Запада като ученик на дявола и се обръща към него като към следващата си жертва.

клубът е купен по лично указание на президента на Русия. Процесът започва на 28 юли в Лондон. Абрамович е представляван от кантората Harbottle & Lewis, „адвокатите на Кралицата“. В предговора на книгата си Белтън описва в сегашно време корумпирането на британското общество с пари, чийто генезис отвежда към КГБ. Корупционното проникване се простира от купуването на най-четения лондонски всекидневник „Ивнинг Стандарт“ и „Челси“ през дарения за Кеймбриджкия университет до успешното използване на британската съдебна система за преследване на набелязани от Путин лица (срв. РР 3–4, 6–7). Обръщаме поглед към едно актуално журналистическо разследване, следвайки погледа на самия Достоевски: изходната точка на работата над „Бесове“ и сюжетният вектор на романа са зададени от съобщения в пресата за убийството на студента от Петровската академия по земеделие и гори Иван Иванович Иванов (*alias* Иван Павлович Шатов). *Dramatis Personae* на *Хората на Путин*, на свой ред, са глобалните бесове на руския „преход“ от късен развит социализъм към „хиперкапитализъм“ (Т. Пикети)⁴⁴. Ако разгърнем концепцията за политически роман⁴⁵, реализирана в „Бесове“, по посока на по-нататъшното развитие на жанра от втората половина на ХХ в. насетне в симбиозата му с форми на факшън, идващи от разследващата журналистика, можем да открием в книгата на Катрин Белтън образцов пример за „хроника“ на настоящите бесове на Русия. Нека си представим при четенето ѝ един предстоящ руски *Пиер Менар*, автор на „Бесове“ на нашето време, който след четиригодишен престой в Лондонград, познат още като Москва на Темза, сяда да пише политически роман за Русия на Путин, използвайки като материал информацията, събрана във фасциниращото журналистическо

⁴⁴ „Посткомунизмът в неговите руски, китайски и източноевропейски разновидности в началото на XXI век е като цяло най-добрият съюзник на хиперкапитализма.“ – PIKETTY, T. *Kapital und Ideologie*. München: Beck, 2020, S. 726.

⁴⁵ Цитати от „Бесове“ могат да се чуят включително и в политически подкасти на остатъчните свободни руски медии (квалифицирани като „чуждестранни агенти“), срв.: „До выборов в Госдуму осталась неделя. Что может пойти не так?“ – *Перцев и Гаазе*, 11.09.2021: „Если бога нет, то какой же я после того капитан?“ (БЫ X, 180). Единият журналист цитира „Бесове“ (другият мисли, че колегата му ще цитира далеч по-познатата фраза от „Братя Карамазови“) в контекста на тълдейтнати формати на манипулация и фалшификация („административна корекция“) на изборните резултати чрез инженерно създаване на квазипротестни партии и преливане на гласове към тях не на последно място посредством машинното гласуване. След „затягането на гайките“, последвало протестите на комунистите срещу „коригираните“ изборни резултати, К. Гаазе коментира сардонично: „Те обикновено идват рано сутрин...“ – „Когда в России отключат YouTube? И почему теперь враги – и коммунисты, и либералы“ – *Перцев и Гаазе*, 2.10.2021. Враговете на путинската „консервативна революция“ вече са и комунистите, и либералите.

разследване на Белтън. В рамките на по-малко от 100 страници, веждащи в света на *Хората на Путин*, тя успява да резюмира „прехода“, моделирал и довел ВВ на власт – да резюмира епохата на Прехода, както прологът на „Бесове“ резюмира либерализма на поколението на бащите и майките, отгледало левия радикализъм на децата (и консервативно-революционните деца на левия радикализъм).

Глава по глава и точка по точка британската журналистка и дългогодишен кореспондент в Москва ни представя Прехода, обяснен за деца, остарелите деца на прехода. Първо и преди всичко, Прехода (кратък член) е *inside job*, „престъпление и по-специално обир, извършен от някого на работното му място“ (*Cambridge Dictionary*) или също „нещо, извършено от или с помощта на някого, заемащ определена позиция в организация или група“ (*Merriam-Webster*). Този някой е външнотърговският елит на Държавна сигурност, „хората на върха на външното разузнаване на КГБ“ (РР 74) – Прехода е техен *inside job*. Второ, преходът от социализъм към капитализъм, започнал още по времето на реално съществувалия развит социализъм, е „пазарен експеримент“ на „прогресивните сили“ в Държавна сигурност, дълбоко впечатлени от престоя си на Запад, които започват „да култивират и създават свои собствени предприемачи от редиците на комсомола“ (РР 67), отгледаните и назначени от ченгетата капиталисти с куфарчетата реален и символен капитал. „[Б]ившите членове на комсомола се превърнаха в дръзки символи на новата капиталистическа епоха“ (РР 77). По-предпазливите някогашни комсомолци се ограничават да бъдат умни и красиви, без да забравят ръката, която ги е захранила при първоначалното натрупване на капитала, т.е. първоначалното назначение на новите постове в пазарната икономика и неолибералната култура. Трето, но не по значение, демоните на ДС-капитализма (*sic*) рано или късно се завръщат да си съберат вересиите от комсомолците, назначени за капиталисти – и от либерализма като цяло. И събирането на вересиите става под егидата на консервативно-революционната тройца на чудото, тайната и авторитета. Чудото е тогава в петрола. Встъпването в длъжност на ВВ съвпада с дългосрочното му тръгване нагоре.

Държавна сигурност е не по-малко разочарована от социализма, отколкото Великият инквизитор – от Исус. Както християнството, така и реално съществуващият социализъм се оказват фрустриращо неефективни в очите на новото поколение в създадените от тях високоефективни дисциплинарни институции. „Макар че скърбят за срутването на съветската империя, мнозина от по-младия, среден ешелон на службите за сигурност, към който спада Путин, бързо прегръщат принципите на капитализма и отхвърлят догмите на Комунистическата партия. За това ново поколение комунизмът носи отговорност за провала на империята, изоставяйки ги на произвола на съдбата в Афганистан и

Източна Германия. „Те гледаха на комунизма като на нещо, което ги е предало“, твърди Андрей Иларионов, бивш съветник на президента по икономическите въпроси. Те бяха продукт на операциите, предприети от КГБ в последните години на съветската власт, целящи създаването на мрежи от фирми в чужбина“ (РР 95). Започналата превантивна подготовка на мирния преход от социализъм към капитализъм стъпва на пазарната експертиза на елита на външното разузнаване, който се справя с моментните турбуленции на свободния пазар през 90-те и продължава по набелязания маршрут към успешното налагане на завършената форма на държавния ДС-капитализъм. „Путин [...] сега се оказва в състояние да завърши пазарния преход на Русия по начина, планиран от Андропов⁴⁶“ (РР 190). В основата на успеха на ченгеджийския капитализъм лежи негласният консенсус, имащ на своя страна историческите факти, че приватизацията е в основата си нелегитимна и съответно обратима от страна на нейните организатори, които са крайните ѝ легитимни бенефициенти. „Не може да кажеш, че си законният собственик. Приватизацията не създава легитимна собственост. Другите олигарси [за разлика от Ходорковски⁴⁷, б. м., В. С.] добре разбраха това. Никой от тях не претендираше, че е собственик на бизнеса си. Те разбираха, че са само ползватели“ (РР 239). Назначеният капиталист няма как да е истински собственик, връчената за ползване собственост няма как да е лична, да не говорим за свещена. Комсомолците, превърнати в капиталисти, си остават комсомолци. Магията има срок на годност – за превърнатия в капиталист комсомолец винаги е дванадесет без пет. Всеки миг може да удари полунощ и от собствеността да остане само спомен под формата на стъклена пантофка, чийто чифт е в ръцете и се връчва на правилната Пепеляшка от Държавна сигурност. „Това беше измама, вкоренена в убеждението на КГБ, че те са създали магнатите, когато Русия започва прехода си към пазарна икономика, че всичко, спечелено от новите милиардери, се дължи на тях“ (РР 240). Тази легитимационна оптична измама не се премахва от познаването на законите на пазарната икономика, доколкото в случая самата тя е продукт на субекта на измамата. „КГБ създаде олигархията и тя трябваше да им служи“ (пак там). Създаденият от Държавна сигурност рейдърски капитализъм не реституира собствеността като основа на

⁴⁶ Белтън застъпва тезата, че „реалната перестройка“ (срв. РР 66, курс. в ориг.) започва не с Горбачов, а с Андропов: „[Ч]аст от елита на външното разузнаване на КГБ започва да се подготвя за прехода към пазарна икономика още по времето, когато бившият шеф на КГБ Юрий Андропов става лидер на съветската държава през 1982 г.“ (РР 61–62) (б. м., В. С.).

⁴⁷ За мястото на Михаил Ходорковски в генезиса на КГБ-капитализма вж. гл. „Операция Енергия“ (РР 211–240). Срв. той самият за себе си: „Ходорковски – об олигархах, Ельцине и тюръме“ – *ВДудь*, 8.08.2017.

субектността и свободата, а я превръща в постмодерен симулакрум на ръка разстояние на и за вечните комсомолци.

Отгледали и назначили неолибералните комсомолци, самите ченгета се изживяват като консервативни революционери, самопревъзмогнали в себе си не само либерализма, но и левия радикализъм. В навечерието на Прехода същите поемаха шефство над крайнолевия тероризъм като неразделна част от борбата с все по-съмнителни изгледи за износ на революция и глобално налагане на съветската империя. „Според бивш член на крайнолявата Фракция Червена Армия, който твърди, че се е срещал с него в Дрезден, Путин отговарял за групата, сеяла терор в Западна Германия през 70-те и 80-те: „В Дрезден нямаше нищо, абсолютно нищо освен радикална левица. Никой не следеше в Дрезден, нито американците, нито западногерманците. Там нямаше нищо. Освен едно-единствено нещо: тези срещи с онези другари““ (РР 36). Петнайсет години по-късно „онзи другар“ от Дрезден се опитва да заеме спрямо собственото си минало позицията на консервативно-революционен Велик инквизитор. „Преки наследници на белогвардейски емигранти, много от които вече са тясно свързани с КГБ, стават част от най-тесния вътрешен кръг на Путин като водещи фигури в усилието да се изгради мост към имперското минало на Русия“ (РР 260). Когато британската журналистка се обръща към един от тях – Jean Goutchkov – за коментар по темата, той отговаря, че е „възпрепятстван да коментира от швейцарския закон за банковата тайна“ (РР 561, бел. 59). Друг от тях е по-разговорлив и описва „философията на управлението на Путин“ като „възел от три елемента“ (срв. РР 260): Автокрация, Отечество, Църква. На този самопревъзмогващ ченгето в себе си Велик инквизитор определено му липсва въображение, ограничавайки се с копипейст на добре познатото Православие-Самодържавие-Народност на Николай I. Макар че дължи първичната сцена на конверсията си именно на инсценираната от Николай I⁴⁸ екзекуция и помилване, Достоевски вероятно би се усмихнал под мустак на тази тавтология на ченгето в огледалния свят. Но много би му допаднала вероятно следната случка, разказана от Сергей Пугачов, „банкера на Кремъл“, съществено допринесъл за избора на Путин за президент (и по-късно негова жертва). „Веднъж когато Путин и Пугачов присъствали заедно на служба на Сирни заговезни, последния ден преди православните Велики пости, Пугачов казал на Путин, че трябва да направи земен поклон пред отчето, какъвто бил обичаят, и да поиска прошка.

⁴⁸ Императорът, съдбовен за младия Достоевски, се появява в „Бесове“ у Лебядкини: „на стените висяха два големи, потъмнели маслени портрета: единият на покойния император Николай Павлович, правен, съдейки по вида, още през двайсетте години на века; другият изобразяваше някакъв архиерей“ (БЫ X, 91).

„Той учудено ме изгледа. „Защо?“ отвърна, „аз съм Президентът на Руската Федерация. Защо трябва да моля за прошка?“ (РР 259).

Разказаната на британската журналистка история иде да разкрие неавтентичността на православието на ченгето, симулиращо конверсия, но всъщност демонстрира една автентично православна цезаропапистка почуда, която авторът на „Бесове“ би оценил по достойнство – тези бесове не искат и не молят да влязат в свинете. Николай Ставрогин и Великият инквизитор не са конвертити (макар че историческият Торквемада е бил). Встъпвайки в огледалния свят, ченгето не се издава, а настоява на един дълбоко православен цезаропапизъм, без дори да си дава сметка, че го прави. „Хората на Путин“ завършва с каещата се изповед⁴⁹ на православния християнин Сергей Пугачов. „[В]ластта е свещена. Да вярваш, че хората са глупави и че ако не предприемеш нещо, те ще гласуват за комунистите и ще ги върнат на власт⁵⁰, това беше голяма грешка. Всички мислехме, че хората не са готови и трябва да сложим Путин. Но всяка власт е от Бога. И ако властта идва от Бога, не е необходимо да се намесваш“ (РР 499). Ако съдим по „Левиатан“ на Звягинцев⁵¹, съвпадащ по време с интервюто

⁴⁹ Срв. многочасовото (близо пет часа и половина) интервю с Пугачов на украинския журналист Дмитрий (Дмитро) Гордон. – „Близкий друг Путина миллиардер Пугачев. Вся правда о Путине, его семье и деньгах“ – *В гостях у Гордона*, 28.09.2021. Дистанцираната позиция на Белтън (макар че Пугачов е неин основен свидетел и персонаж на повествованието ѝ) в рамките на интервю на разследващ журналист е много по-информативно и аналитично от разговора на Пугачов със звездния украински журналист, разбиращ го от половин дума в шоу формат. Интервюто с Гордон все пак е интересно, защото виждаш човек, който определено не е жертва, а в трезвата книга на Белтън оставаш с усещането за Пугачов все пак като жертва. Един остарял и обърнал се към православието Ставрогин, „банкер на Кремъл“, Елцинския и ранния Путински.

⁵⁰ Кланът на Елцин, в който Пугачов е ключова фигура, прибързано, да не кажем панически, се спира на Путин като негов наследник в ситуация на политически цайтнот и цугцванг, вж. гл. 4 „Операция Наследник: Минаваше полунощ“, РР 115–152. По това време Путин е експедитивен високопоставен кремълски чиновник без лице, смятан за „мениджър“, „експерт“, не политическа, а служебна подставена фигура, която по всяко време може да бъде сменена от онези, които „временно“ я инсталират за консолидиране на едно олигархично статукво. Няма нищо по-постоянно от временното. Приемствеността между Елцинската епоха и Путинската – преди всичко в сферата на медиите – е прекрасно представена от разследващия журналист Иля Жегульов. Вж.: ЖЕГУ-ЛЕВ, И. *Ход царем: Тайная борьба за власть и влияние в современной России. От Ельцина до Путина*. Москва: Говард Рорк, 2022, с. 146, 164 (б. м., В. С.).

⁵¹ Вж.: МАРКОВ, М. „Левиафан“. *Разбор по косточкам: режиссёр Андрей Звягинцев – о фильме кадр за кадром*. Москва: Интеллектуальная литература, 2021, с. 287, и по-общо с. 286–296 за цялата сцена в кабинета на архиеерея.

на Катрин Белтън с Пугачов, *Вся власт от Бога*⁵², която отритнатият и преследван бивш „банкер на Кремъл“ чете квиетично, може да бъде прочетена в рамките на същото православие и като пастирско напътствие за активно мероприятие. Консервативната революция може да бъде симулакрум, който не се нуждае от автентичния опит на конвертита – Лебядкин в огледалния свят. Тъкмо този Лебядкин ще заяви: „я читая Иљина, да, читая до сих пор“.⁵³ В своята есен на патриарха той настойчиво (твърди, че) чете консервативно-ортодоксалния философ и религиозен мислител Иван Илин, леко издайническото „досега“ е есента на 2021-а. В синхрон с това височайше четене ще цитирам последната незавършена книга на Илин, неговото издадено посмъртно „завещание на философа“ „За възраждането и обновлението на Русия“, което читателят суверен напълно естествено отнася към себе си. Още в предисловието към книгата на Илин, датиращо от май 1945 г., може да се прочете следното: „Тъкмо такава воля породила новите форми на тоталитарна държава, където жаждата за власт без сърце, без отговорност и без милосърдие превръща хората в роби, а политиците – в тирани“⁵⁴. Височайшият читател спокойно може да отнесе това към Хитлер (по-малко вероятно към Сталин), имайки предвид датата на написване – и абстрахирайки се от датата на четене.

Екскурс III: „Катехизис на революционера“, Федка Каторжня и „Записки от Мъртвия дом“

При завръщането на Достоевски в Русия през лятото на 1871 г. след четиригодишния му престой на Запад публикацията на „Бесове“ в подлистника на в. „Русский вестник“ е стигнала до началото на II част, до двете глави „Нощта“ – „Нощта“ и „Нощта (продължение)“ – където за първи път се появява фигурата на Федка Каторжня, съизмерима с капитан Лебядкин по езикова и екзистенциална екстремност. Срещата на двамата в края на романа ще бъде фатална за капитана: Федка ще го заколи заедно със сестра му. Появата на Федка в „Нощта (продължение)“ и неговата последваща роля в романа е свързана с публикацията във в. „Правительственный вестник“ на „Катехизис на революционера“ (1869 на Сергей Нечаев като ключов документ в публичния съдебен процес срещу тайното общество на нечаевците. Със започването

⁵² „Всяка душа да се подчинява на върховните власти, защото няма власт, която да не е от Бога; и каквито власти има, те са от Бога наредени. Затова, който се противи на властта, противи се на Божията наредба.“ (Рим. 13:1–2)

⁵³ „Путин назвал наиболее близких ему философов“ – РБК, 21.10.2021: <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/61719c749a7947e4686fe911> (прегл. 28.11.2021).

⁵⁴ ИЛЪИН, И. О возрождении и обновлении России. – В: И. ИЛЪИН. *Собрание сочинений*. Т. 32. Москва: Институт Наследия, 2021, с. 56.

на съдебния процес и съпътстващите го публикации на документи по делото в пресата Достоевски ще има възможност в движение да инкорпорира във II и III част на „Бесове“ нова документална информация, с която не е разполагал в началната фаза на работата над романа. Фигурата на беглия каторжник има пряко отношение към заключителните параграфи на „Катехизиса“. „25. Затова, сблизявайки се с народа, ние преди всичко трябва да се съединим с онези елементи на народния живот, които от времето на основаването на Московската държава не са преставали да протестират не на думи, а на дело срещу всичко, което пряко или косвено е свързано с Държавата; срещу дворянството, срещу чиновничеството, срещу поповете, срещу света на търговците и срещу кулака-изедник. Ние ще се съединим с юначния разбойнически свят: този истинен и единствен революционер в Русия. / 26. Да сплотим този свят в една непобедима, всесъкрушаваща сила – ето цялата ни организация, конспирация, задача.“⁵⁵ В юначно-хайдушкия финал на Катехизиса си Нечаев използва централно положение на М. Бакунин (което със сигурност е коментирал с Хр. Ботев при срещата им в Браила, срв. СР 179), концептуализирано в „Постановка на революционния въпрос“ (1869). „Разбойничеството (разбой) е една от най-почетните форми на руския народен живот. То е било от времето на основаването на Московската държава отчаян протест на Народа срещу гнусния обществен ред, който не е изменен, но бива усъвършенстван по Западен образец и укрепен още повече от реформите на Петър и освобожденията на Благодушния Александър [т. е. Александър II, б. м., В. С.]. Разбойникът е герой-защитник, народен отмъстител, непримирим враг на държавата и на целия обществен и граждански строй, борец на живот и смърт срещу цялата чиновно-дворянска и официално-попска цивилизация“ (СР 149). Когато по-късно талантливият ученик решава да организира в Швейцария банда от крадци, която да се специализира в ограбване на богати туристи за набавяне на „революционен капитал“, учителят се стряска. „Последният му замисъл беше ни повече, ни по-малко да образува банда от крадци и разбойници в Швейцария[,] естествено с цел да се състави революционен капитал. Аз го спасих, принуждавайки го да напусне Швейцария, тъй като непременно биха го разкрили, него и неговата банда, в рамките на няколко седмици; той щеше да загази – да погуби със себе си и нас“ (СР 335). Реакцията на Нечаев ще бъде жлъчно да се подиграе на Учителя като „инициатор на теория (*в теории*)“, неспособен на практика да реализира концепцията си за съюз между престъпния свят и революционното движение.

⁵⁵ ЛУРЬЕ, Ф. *Созидатель разрушения. Документальное повествование о Сергее Нечаеве (Историческая фабула романа „Бесы“)*. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2011, с. 147. Цитирам по-нататък в текста със сиглата СР.

Федка Каторжня е споменат за първи път от Пьотр Верховенски, който като демоничен двойник инсинуационно подмята на Ставрогин възможността беглия каторжник да бъде използван за „делото“ (предполагащо криминалното въвличане на дърпащия се Ставрогин в революционната конспирация: идеята е Федка да убие Лебядкина, за да може Ставрогин да се ожени за Лизавета Тушина.) „Ах, тъкмо като стана на дума [за Лизавета, б. м., В. С.]: тук в града и околностите обикаля един беглец от Сибир, Федка Каторжня, бивш мой крепостен от прислугата, моля ви се, когото преди петнайсет години моето татенце тикнало войник и прибрало парите. Крайно забележителна личност. [...] Личност, готова на всичко, на всичко; срещу пари, разбира се, но има и убеждения, своеобразни, разбира се“ (БЫ X, 181). Още при първото споменаване на Федка в романа се тематизира добилата с обнародването на Катехизиса широка публичност Бакунинско-Нечаевска концепция за обвързването на революционното движение с престъпния свят. (Франк нарича Федка *the executive arm of the revolution*⁵⁶.) Ако едната валентност на фигурата на Федка е актуалнополитическа и публицистична, другата преpraща, връщайки десет години назад, към „Записки от Мъртвия дом“ (1862). Резервоар на персонажи, теми и фабули, захранващ големите романи от „Престъпление и наказание“ до „Братя Карамазови“, документалната книга за каторгата съдържа не само прототипа на беглия каторжник от „Бесове“, но и тандема Верховенски–Федка: дворянина-доносник А-в (Павел Аристов) и циганина конекрадец и конетърговец Куликов (Александър Кулишов).⁵⁷ За аз-разказвача А-в е най-отблъскващият обитател на ада на Мъртвия дом, попаднал в Сибир като автор на фалшив донос за съществуването на „тайно общество“, набеждаващ 89 души. Доносът е изпратен до тайната полиция през ноември 1847 г., когато Достоевски вече е член на кръжеца на Петрашевски. И като каторжник А-в продължава да доносничи. В „Бесове“ няколкократно ще се намеква, че Верховенски-син е получил разрешение да се завърне необезпокояван в Русия, донасяйки на властите за дейността на революционната емиграция.⁵⁸ Куликов, от

⁵⁶ FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, p. 447.

⁵⁷ Срв.: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Записки из Мертвого дома. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 4, 1972, с. 285–286 (Бележки). Цитирам понататък в текста със сиглата ЗМД. В „Записки от Мъртвия дом“ откриваме и фигурата на един *конвертит*: приелия православието еврейин Исая Бумщел, прототип на Исая Фомич Бумщейн, представен от Достоевски като практикуващ еврейин; срв. за това обратно превръщане на конвертита в ортодоксален еврейин: FRANK, J. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860–1865*, p. 215–216 (бележка).

⁵⁸ Срв. слуха, че е „получил опрощение, назовавайки няколко други имена“ (БЫ X, 169).

своя страна, е инициатор на бягството, описано в предпоследната глава на „Записките“, разчитайки на А-в за фалшив паспорт (срв. ЗМД 222), с който Верховенски ще шантажира Федка. В портрета на Федка, видян в тъмното през погледа на Ставрогин, прозират циганските черти на Куликов: „Трябва да беше наситен брюнет, сух и мургав; очите бяха големи, със сигурност черни, много лъскави и бялото им се жълтееше, като у циганите“ (БЫ X, 204). В образа на Федка се пази както страшно-то на фигурите от Мъртвия дом, така и „затаената радост“, обхванала каторжниците при новината за бягството. „Всички приемаха новината с някаква необикновена, затаена радост. У всички някак трепна сърцето... [...] бягството – и подобно бягство – някак родствено откликна във всички души и раздвижи в тях отдавна забравени струни; нещо като надежда, сърцатост, възможност да промениш участта си се размърда във всички сърца. „Избягали са хората, защо пък да не..?“ И при тази мисъл всеки се приободряваше и с предизвикателен вид гледеше останалите“ (ЗМД 224). Радостта безсловесно избухва в неговорещия и неразбиращ руски татарин Маметчо:

- Кво, Маметчо, якши [хубаво], а? [...]
- Якши! уха, якши! – заломоти, като целият се оживи, Маметчо, кимайки със смешната си глава [...], – якши!
- Нема да ги фанат? Йок?
- Йок, йок! – и Маметчо заломоти пак, този път вече ръкомахайки“ (ЗМД 227).

Радостта и предизвикателството на бягството (в крайна сметка неуспешно) от Мъртвия дом ще се повтори в разбунтуването на беглия каторжник срещу революционера в „Бесове“. Бунтът на престъпника човек-от-народа срещу революционера-идеолог ще опира до пари, *разбира се*, но и до убеждения. „И знаеш ли ти докъде си я докарал с този едничък пункт, че в самия бог, твореца истинен, престана поради разврата си да веруваш? Все едно си идолопоклонник и се равняваш с татарите и други езичници [...] досущ като оня злодей-съблазнител, нарицаем атеист...“ (БЫ X, 428). За бившия крепостен селянин на Верховенски, за когото дворянинът продължава да е „природный мой господин“, атеизмът на революционера е *този едничък пункт*, който не само изключва всяка възможност за споделяне на някаква (идеологически) обща картина на света, но не подлежи дори на делово (криминално) договаряне да бъде изнесен пред скоба. Ако някой в „Бесове“ е с *natural born* имунитет *от самото детство* спрямо ляворадикалната идеология – смята „почвеникът“ Достоевски, – то това е Федка. С видимо разказваческо удоволствие е описана „отвратителната сцена“ как престъпникът (и човек от народа) шамаросва до загуба на съзнание

революционера (и дворянин, бивш негов помешчик). „Тук се разигра една светкавична и отвратителна сцена: преди Пьотр Степанович да успее да насочи револвера, Федка мигновено се извърна и с все сила го удари по бузата. В същия миг се чу ужасен удар, после трети, четвърти, все по бузата. Шашнат, опулил очи, Пьотр Степанович изломоти нещо и изведнъж се строполи на пода“ (БЫ X, 428). Така човекът от народа (и от Холивуд) Брад Пит бие до кръв и изплути зъби хипарчето от свърталището на Менсън в „Имало едно време в Холивуд“. Федка ще бъде екзекутиран по нареждане на Верховенски и за назидание на низовата партийна организация, чиито членове присъстват на унижението на революционера-идеолог. Горчивата истина е, че дори бягството от Мъртвия дом, довело Федка десет години по-късно в „Бесове“, всъщност е неуспешно. И за жалост историческите факти както в случая Менсън, така и при реално съществувалия социализъм (и реално осъществения мирен преход от социализъм към капитализъм) са други: сътрудничеството между победилата Революция/контрареволюция и престъпният свят не се влияе от идеологически, да не говорим за религиозни, различия. „Записки от Мъртвия дом“, констатиращи, че А-в и Куликов „бяха един дол дренки и за това предприятие бяха взаимно подходящи хора“ (срв. ЗМД 221), са по-близо до света от утре на болшевиизма и путинизма, отколкото „Бесове“, разчитащи на естествения „руски“ имунитет на Федка и народно-почвената му несъвместимост с Верховенски-син. И нота бене: офицер на КГБ трудно се шамаросва четири пъти, особено когато отговаря за достъпа до поминъка ти. След публикуването на „Катехизис на революционера“ „наполовина комическото лице“⁵⁹ на Верховенски-син ще бъде доработвано, без да губи първоначалния си двойническо-подземен комизъм, по посока на демоничния тип, на когото принадлежи бъдещето.

4

Нека сега се върнем от настоящето на „Бесове“ в „Катехизис на революционера“ (и бъдещето им в глобалния свещен алианс на КГБ-капитализма и руския престъпен свят) към изходното травматично-катастрофично – автобиографично – време на раждането на левия радикализъм от духа на либерализма. Ляворадикалният опит, пречупен в романа през ненадеждния поглед на един аз-повествовател „умерен либерал“⁶⁰, за Достоевски е първоличностен. Двадесет години преди

⁵⁹ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1869–1874, с. 141.

⁶⁰ Иван Шатов, екзекутиран в края на романа от „базовата партийна организация“ по подозрение в донос – изходното за „Бесове“ „нечаевско престъпление“ – казва на хроникъора директно и в прав текст, макар и в кавички: „вы – „умеренный либерал““ (БЫ X, 111).

събитията в „Бесове“, 27-годишният автор взема участие в „социалистически заговор“⁶¹, за което е осъден на смърт чрез разстрел и „помилван“ на 4 години каторга и последваща безсрочна военна служба като редник в Сибир. Съвременник на Достоевски описва ситуацията на заговора по следния начин, близък и познат на източния човек от Стария режим. „Всички тези европейски вълнения [Пролетта на народите, Революциите от 1848-а, б. м., В. С.] по никакъв начин не ни касаеха, само с любопитство ги следяхме от нашата прекрасна далечина. У нас нямаше нито работнически въпрос, нито пролетариат, нито демокрация, нито политически и социални партии. Последното въстание в Полша [Ноемврийското въстание, б. м., В. С.] беше потушено преди 18 години, последният заговор [Декабристкото въстание, б. м., В. С.] – унищожен преди почти четвърт век. И изведнъж в Петербург, в края на април [1849 г., б. м., В. С.] се разнесе слух, че са открили някакъв социалистически заговор.“ Пушкин вероятно е щял да бъде на площада с декабристите, ако на 14 декември (26 декември по нов стил) 1825 г. беше в Петербург, Достоевски, четвърт век по-късно, е осъден като участник във втория заговор през 30-годишното царуването на Николай I.⁶² Макар че първите съзаклятници излизат на площада, а вторите интеллигентско-камерно⁶³ остават *во стаичката*, реакцията на властите – и преди всичко лично на императора – е съизмерима, изравнявайки по този начин двете събития по политическа значимост. Самият Достоевски, на свой ред, директно съполага в своя „Дневник на писателя“ левия радикализъм на 60-те и 70-те години със собствената си ляворадикална младост. „Но позволете ми да кажа единствено за самия себе си: *Нечаев* вероятно не бих могъл да стана никога, но *нечаевец*, не гарантирам, може би бих могъл... в младежките си години.“⁶⁴ Първото споменаване на Достоевски „на Запад“, дълго преди по-късния му пробив като най-универсалния руски писател, е именно в качеството му на осъдения заговорник „инженер-поручик в оставка Фьодор Достоевски (le lieutenant due génie en retrait Theodore Dostoievsky)“ (ПЗ 676) – във вестникарски публикации от януари 1850 г. При погребението му на 31 януари 1881 г. двама учас-

⁶¹ ВОЛГИН, И. *Пропаший заговор. Достоевский: дорога на эшафот*, с. 268. Цитирам монографията на Волгин по-нататък в текста със сиглата ПЗ и съответните страници.

⁶² В края на I част на „Бесове“ е направена разгърната съпоставка между Николай Ставрогин (*alias* петрашевеца Николай Спешнев) и декабриста Л-н (Михаил Лунин), срв. (БЫ X, 165).

⁶³ „Петрашевците станаха първите руски интеллигенти – в онзи класически смисъл, който ще придобие това понятие към края на XIX век“ (ПЗ 811).

⁶⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Одна из современных фальшей* (10.12.1873), *Дневник писателя* 1873, с. 129 (курс. в ориг.). Цитирам статията от „Дневник на писателя“ по-нататък в текста със сиглата ОСФ.

тници в заговора – Алексей Плещеев и Александър Палм – ще участват в носенето на гроба (срв. ПЗ 124). Въпреки зрялата си консервативно-революционна конверсия (или тъкмо поради нея) Достоевски отново и отново ще се връща към опита на ляворадикалната си младост. В подготвителните бележки към „Дневник на писателя“ от 1877 г., на прага на работата върху „Братя Карамазови“ Достоевски недвусмислено ще декларира: „Аз съм социалист, но промених идеала си от ешафода. Великата идея на Христос, по-висока няма“.⁶⁵ В планираното продължение на „Историята на Великия грешник“ Альоша Карамазов е трябвало да извърви обратния път.

Статията „Един съвременен фалш“⁶⁶, с която Достоевски затваря рубриката си „Дневник на писателя“ в консервативното списание „Гражданин“, даваща име на по-късното му собствено периодично издание, реализира в публицистична форма останалия неосъществен замисъл за предговор (или послеслов) към „Бесове“. Романът-памфлет настоятелно търси и в крайна сметка намира своя фейлетонен⁶⁷ паратекст. Полемизирайки с модерния фалш на коткането на младежта-като-такава, фейлетонът взема повод от редакционен обзор в друго консервативно издание, сп. „Русский мир“, коментиращ съдебния процес срещу Нечаев. Оптимистичната теза на консервативния събрат е, че само „бездейната, недоразвита и съвсем не учаща се младеж“ (ОСФ 125) е контингент на левия радикализъм. Опитът на Достоевски, който ще се окаже прогностичен, сочи тъкмо обратното: „а ако изведнъж се случи, че в някакво *проблематично начинание* се окажат замесени съвсем не недоразвитковци, съвсем не размирници, клатещи крака под масата, съвсем не само ленивци, а напротив една прилежна, гореща, именно учаща се и дори с добро сърце младеж [...]?“ (ОСФ 128, курс. в ориг.). Въпросът е реторичен, това вече се е случило в едно катастрофално *изведнъж* в собствената му младост. „Нима наистина мислите, че прозелитите, които би могъл да събере в страната ни някой Нечаев, непременно трябва да са само безделници? Не вярвам, не всички; аз самият съм стар „нечаевец“, аз също стоях на ешафода, осъден на смърт, и ви уверявам, че стоях в компанията на хора образовани. [...] Съвсем

⁶⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Дневник писателя 1877 (Подготовительные материалы). – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, 1984, с. 185.

⁶⁶ В руски фалш не е *singularia tantum*. За да запазя в превода думата „фалш“, която в своята конкретност е по-сугестивна и смислово поливалентна от „фалшивост“, се отклонявам от буквалния превод „Една от съвременни-те фалшивости“.

⁶⁷ „[Р]оманите на Достоевски могат да се разглеждат в известен смисъл като романи-фейлетони (включително и имайки предвид използването на „журналистически“ методики)“. – ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 595.

не, нечаевците не винаги са само лентяи, които не са се учили на нищо“ (ОСФ 129). След интеллигентския преврат през 1917-а тази социология на левия радикализъм ни се струва самоочевидно труистична, но очевидно е била много самотна в аргументацията си в охранително-консервативните среди, за които се предполага, че тъкмо те трябва да разполагат с експертиза по въпроса. С тази необходима експертиза разполага обаче конвертитът, докато „ортодоксалните“ консерватори са обезпокоително зле информирани. „Откъде знаете, че петрашевците не биха могли да станат нечаевци, тоест биха могли да поемат по пътя на нечаевците, *в случай че така се обърнат нещата?*“ (пак там). Преминалият през опита на левия радикализъм конвертит информира в прав текст ортодоксалните консерватори, че *не гарантира*, че не би станал персонаж на „Бесове“... *в младежките си години*.

В тази логика „Един съвременен фалш“ е манифест на консервативната революция, аргументиращ откъм опита на конвертита, без който консервативността е просто слаба информираност по отношение на собствената си генеалогия. В качеството си на фейлетонна притурка към романа-памфлет текстът от „Дневник на писателя“ разкрива дълбинната автобиографичност на „Бесове“, хвърляща светлина върху скандала и ужаса⁶⁸ на раждането на консервативната революция от духа на левия радикализъм. „И тъй, защо си мислите, че дори едно убийство à la Нечаев би спряло ако *не всички, разбира се, то поне някои* от нас [петрашевците, б. м., В. С.] в онова горещо време, наред обземащите душата учения и тогавашните потрисащи европейски събития, които ние, напълно забравили отечеството, следяхме с трескаво напрежение?“ (ОСФ 131). Случващото се в „Бесове“ е можело по вероятност и необходимост да се случи – не на всички, разбира се – но поне на някои младежи, сред които със сигурност би бил 27-годишният Достоевски. „Ние, петрашевците, стояхме на ешафода и слушахме присъдата си без

⁶⁸ Специално внимание заслужава естетиката на ужасното на режисурата лично от Николай I инсценировка на екзекуцията на 22 декември 1849 г. „Самият той преживял няколко ужасни часа на площада пред Зимния дворец [по време на Декабристкото въстание, б. м., В. С.], той знаел цената на смъртния страх. Знаел, че този страх често е по-страшен от самата смърт“ (ПЗ 669). Инсценировката включвала маскарадно използване на погребални свещенически одежди и бутафорна употреба на свещени предмети и тайнства: предсмъртно целуване на кръста и изповядане. Достоевски отказва да се изповяда, но целува кръста. По-късно възрастният консервативен революционер ще възкликне: „Не могли же они шутить даже с крестом!...“ (ПЗ 789). Първичната сцена на конверсията е маскараден и профаниращ театър на жестокостта. Режисираната от Николай I фейк-екзекуция може да си съперничи по радикално просвещенската си същност с богохулните инсценировки на Маркиз дьо Сад.

ни най-малкото разкаяние. [...] мисля, че няма да сгреша, ако кажа, че тогава, в онази минута, ако не всеки, то поне значителното мнозинство от нас би сметнало за безчестие да се отрече от убежденията си. [...] нима това упорство и липса на разкаяние се е дължало само на лоша природа, на недоразвитковци и размирници? Не, ние не бяхме размирници, дори, може би, не бяхме лоши млади хора. [...] почти всички осъдени [на смърт чрез разстрел, б. м., В. С.] бяха сигурни, че присъдата ще бъде изпълнена и изтърпяха поне десет ужасни, неимоверно страшни минути в очакване на смъртта. В тези последни минути [...] нещото, за което ни бяха осъдили, мислите, понятията, владеещи духа ни, ни се представяха като не само не изискващи разкаяние, но дори като нещо пречистващо ни, като мъченичество, за което много ще ни се прости! И така продължи дълго“ (ОСФ 133). Раждането на консервативната революция от духа на левия радикализъм не е било мигновена поразеност по пътя за Дамаск – и не е предполагало отричане от убежденията. „Не годините на изгнание, не страданията ни сломиха. Напротив, нищо не ни сломи и нашите убеждения само поддържаха духа ни със съзнанието за изпълнен дълг“ (пак там). Подобно на финала на „Престъпление и наказание“ с неговото трикратно заклинателно *постепенно* – постепенното обновление, постепенното прераждане, постепенния преход, – „Един съвременен фалш“ настоява върху темпоралността на конверсията. „Повтарям – това не се случи толкова скоро, а постепенно и след много, много дълго време“ (ОСФ 134). Както ухажването на младежта от страна на „ортодоксалните“ консерватори – за неолибералните ласки да не говорим – така и мигновеността е ключов модерен фалш. Истината, ще каже Достоевски в края на „Един съвременен фалш“, за жалост е *недостатъчно либерална* (срв. ОСФ 136, курс. мой, В. С.) – истина, която предполага темпоралността на опита на конвертитата.

Автобиографичната плътност на бесовете на левия радикализъм⁶⁹, които всеки уважаващ себе си консервативен революционер

⁶⁹ „Разказват, че веднъж наркомът на просвещението Луначарски се допитал до старите професори: какъв надпис би приличал на замисления от болшевиките паметник на Достоевски? И получил отговора: „На Ф. М. Достоевски от благодарните бесове“ – ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 584. Планираното от Л. Каменев (един от най-ранните съратници на Ленин, някогашен член на Политбюро) двутомно издание на „Бесове“ ще бъде инкриминирано, а инициаторът му разстрелян като член на левотроцкистката опозиция в рамките на сталинската консервативна революция. Издателите на академичното „Пълно събрание на съчиненията“ успяват още в средата на 70-те – под обичайното за онези години алиби на „критиката на буржоазната идеология“ – да информират внимателните си читатели за антиболшевишката интерпретация на романа: „възниква тенденцията на обществената реакция [т. е. на „реакционните кръгове“, б. м.,

трябва да познава от личен опит, образцово е реконструирана от Игор Волгин в „Пропадналият заговор. Достоевски: пътят към ешафода“ (2017). С обилие от архивни материали и постмодерно наративно обилие Волгин демонстрира тезата си, че „духът, витаещ над сцената на 1849 година, понякога започва да напомня атмосферата на знаменития роман“ (ПЗ 177), а тъканта на романа, на свой ред, е просмукана от автобиографичен опит, който възхожда към „социалистическия заговор“, към чието твърдо ядро е спадал младият Достоевски. Това е първата изненада, с която „Пропадналият заговор“ конфронтира всеки отдаден фен на автора на „Бесове“ – колкото и странно да звучи, Достоевски е бил същински съзаклятник, което ще рече не просто един от петрашевците, а участник в тайно общество, съставено от членове на фуриеристкия кръжец на Михаил Петрашевски, без обаче главата на кръжеца да знае за съществуването на обществото. С други думи, Достоевски членува в ляворадикална „фракция“ (срв. ПЗ 322) – определението е на неговия съвременник Аполон Майков, когото Достоевски безуспешно се опитва да вербува – която е структурирана като тайно общество, каквото самият кръжец на Петрашевски не е. При опита си да вербува Майков – авторът на „Бесове“ вербува членове за тайно общество! – Достоевски му казва в прав текст: „Вие, естествено, разбирате, че Петрашевски е дърдорко, несериозен човек и от приумицата му не може да излезе нищо смислено. И затова няколко сериозни членове на неговия кръжец решиха да се отделят (но тайно и без да казват нищо на останалите) и да образуват особено тайно общество с тайна печатница за отпечатване на различни книги и дори списания, ако това е възможно“ (ПЗ 87). Достоевски планира, ни повече, ни по-малко, да издава първото нелегално списание в Русия. Реакцията на поета Майков е повече от естествена – бихме очаквали и Достоевски да реагира така, ако тръгнат да го вербуват: „Какви политически дейци сме ние? Ние сме поети, художници, не сме практики и сме без пукнат грош. Нима ставаме за революционери?“ (ПЗ 87). Очевидно Достоевски за кратко е смятал, че става за революционер. Макар и под надвисяващия дамоклев сталински меч, Шкловски не пропуска да каже нещо

В. С.] да се използва памфлетното съдържание на романа в борбата с новия етап на революционното движение в Русия [т. е. победилия болшеvizъм, б. м., В. С.], обявявайки го за пряко порождение на обрисуваната и осъдена в романа „бесовщина“ (БЫ XII, 272). Срв. разказа на В. Пелевин „Кристалният свят“ (1991), в който Рудолф Щайнер предрича на руски юнкер апокалиптичното явяване на „древен демон“, който се материализира пред него, патрулиращ в Петербург в нощта срещу Октомврийския преврат, като травестиращ се субект, който във всичките си превращения – включително и като дрънчащи в количка бутилки лимонада – не може да произнася „р“. – ПЕЛЕВИН, В. Хрустальный мир. – В: *Сумасшедший по фамилии Пустота*, с. 218, 222.

литературноисторически вярно: Достоевски *не може да бъде разбран извън революцията*. И добавката също е вярна, въпреки надвисващата сянка на показните процеси – *и не може да бъде разбран по друг начин, освен като изменник* – стига да заменим камуфлажното „изменник“ с неутралното конвертит.

Ако неочакваната истинност, макар и в различен контекст, на портрета на младия Достоевски като революционер сама по себе си изненадва, трябва да се подготвим за една квазификционална ескалация на почудата при по-нататъшното разгръщане на сюжета на революцията във фигурата на най-вероятния „вербуващ офицер“ на младия революционер. Сведенията за него идват от максимално достоверен източник – д-р Яновски, лекуващ лекар на Достоевски в периода 1846–1849 г. Д-р Яновски констатира „промяна в характера на Фьодор Михайлович“, но не установява „никакво органично разстройство“ и се опитва да успокои пациента, че „това ще мине“ (ПЗ 319). Намираме се във времето, в което лекарите все още не само диагностицират, но и изслушват и успокояват пациентите. Но Фьодор Михайлович, въпреки хипохондрията си, определено не е от пациентите, които търсят преди всичко успокоение. „На тези мои успокоения обаче Фьодор Михайлович веднъж ми отговори: „Не, няма да мине, а дълго, дълго ще ме мъчи, тъй като взех пари назаем от Спешнев (при това той посочи сумата, около 500 среб. рубл.) и сега аз съм с него и негов. Няма да съм в състояние никога да върна тази сума, а и той няма да приеме да ги върна, такъв човек е [...]“. Фьодор Михайлович няколко пъти повтори: „Разбирате ли сега, че оттогава имам свой Мефистофел“ (ПЗ 319, курс. в ориг.). Вербуващият офицер като Мефистофел, Мефистофел като вербуващ офицер – това вече е в самото сърце на мрака на „Бесове“. За да оценим тежката патогенност на ситуацията, в която е въввлечен младият революционер, трябва да имаме предвид, че Достоевски цял живот е живял назаем и винаги си е връщал дълговете (включително и дълговете на покойния си брат Михаил). Очевидно става дума за специфичен дълг, който не може да бъде върнат или с оглед на катастрофично-апокалиптичния си падеж, или по дефиниция – той няма да приеме да ги върна – и по този начин влиза в дълбинното противоречие със стриктната етика на длъжника, към която се придържа Достоевски. „Невъзможността да се върнат 500-те рубли в този смисъл е равносилно на невъзможността да се върне дадената дума. Фауст вече е *вързан*“ (ПЗ 99, курс. в ориг.). Наистина, как да бъде върнат един значителен като сума дълг, когато краят е близко – и длъжникът е обвързан с кредитора в конспиративно начинание, чиято крайна цел е ускоряването на идването на края? Невъзможността на върнеш дълга (Schuld) го превръща във вина (Schuld). Ако революцията е опрощаване на дългове/вина – в основата си тя е това още

от шумеро-акадски времена⁷⁰ – младият революционер се е въвлякъл в свършената апория. Революцията е дяволска работа в чист вид. Вербуващият офицер е Мефистофел. Името му е Николай Спешнев⁷¹, каквото е името и на Императора (Николай I) – и на Ставрогин.⁷² В „Бесове“ това ще бъде формулирано така: слово дали, деньги взяли (БЫ X, 468; курс. мой, В. С.).

Споделянето на апорията с лекуващия лекар като единственото лице, пред когото младият революционер може да се „изповяда“, без да подлага на риск конфиденциалния аспект на неразрешимата *double bind ситуация*, е симптоматично за самата „революционна ситуация“, в която се намира Достоевски през ляворадикалната си фаза. Критикът Висарион Белински, посрещнал възторжено „Бедни хора“ (1846) и ляворадикална бащина фигура на дебютиращия писател, вече се е отрекъл от него на прага на гроба. Това е вид „завещание-присъда“ (срв. ПЗ 499), окончателно остракираща го през 1848-а от левите литературни среди. Петрашевски и неговият кръжец могат да служат само като концептуален философско-политически сурогат след изгнанието от лявото литературно пространство, доколкото не са носители на литературен авторитет. Перфидна ирония на съдбата е, че ключов елемент от състава на престъплението, въз основа на който Достоевски е осъден на смърт чрез разстрел, е четенето пред членове на кръжеца на „престъпното писмо на литератора Белински за религията и правителството“ (ПЗ 770) – писмото е до Гогол⁷³ и критикува религиозния му обрат. За Белински както късният Гогол, така и Достоевски, провъзгласен първоначално за „новия Гогол“ (но след „Бедни хора“ тръгнал по „готическите“ пътища на „Двойник“ и „Хазайка“), предават социално

⁷⁰ Вж.: GRAEBER, D. *Debt: The First 5,000 Years*. New York: Melville House, 2014, pp. 81–82, 411 (бел. 22).

⁷¹ В показанията пред Следствената комисия през юни 1849 г. Достоевски категорично отрича да е присъствал на събиранията у Спешнев: „Спешнев познавах лично, ходех у тях, но на събиранията у тях не съм бил и почти при всяко ходене при него го заварвах сам.“ – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, с. 153.

⁷² „Ставрогин, вие сте красавец! – извика Пьотър Степанович почти в упование. – Знаете ли, че сте красавец!“ (БЫ X, 323). Според съвременници, сред които са Михаил Бакунин и маркиз Астолф дьо Кюстин, Николай Спешнев (и Николай I) са били ефектни красавци (срв. ПЗ 455 и 489). Ставрогин ще каже (в отпаднал вариант) за своя *personal demon*, т. е. мизерния си собственный бес: „самодоволство от шейсетте години, лакейство на мисълта, лакейство на средата, душата, развитието, с пълна убеденост в непобедимостта на своята красота...“ (БЫ XII, 141; курс. мой, В. С.).

⁷³ Съдбовното писмо е споменато в самото начало на „Бесове“ от Степан Трофимович: „През четиридесет и седма година Белински, намирайки се в чужбина, пратил на Гогол прочутото си писмо“ (БЫ X, 33).

„прогресивния“ проект на т. нар. натурална школа. „Животът му сякаш спира. Към края на десетилетието е обзет от дълбоко недоволство от самия себе си. Продължава да е беден, необичан от жените, самотен. [...] Постоянно се чувства не съвсем здрав и действително страда от различен род телесни и душевни разстройства“ (ПЗ 498). Тук е мястото д-р Яновски да се намеси, но нещата започват да излизат извън контрол както в социалния, така и в психическия свят. Вече като арестант в Петропавловската крепост, давайки показания пред извънредна следствена комисия, Достоевски ще представи следната картина на света: „На Запад се случва зрелище страшно, разиграва се драма безпримерна. Пращи и се съкрушава вековният порядък на нещата. Най-основните начала на обществото грозят да рухнат всяка минута и да повлекат в падението си цялата нация. Тридесет и шест милиона души всеки ден поставят като на карта цялото си бъдеще, имане, своето съществуване и на децата си! И нима тази картина не е такава, че да не възбуди вниманието, любопитството, любознателността, да не потресе душата?“ (ПЗ 533). В Русия любопитният поглед на Запад се налага или с цялата мощ на абсолютистката държава, или трябва да бъде оправдано от позицията на обвиняем пред нейното лице. Следственият инженер-поручик в оставка го прави образцово, следвайки директивите на официалната пропаганда и същевременно представяйки една потресла душата му картина на Пролетта на народите. Автентичността на картината в това показание и съобщение до една следствена комисия прозира недвусмислено във фигурата на тридесет и шестте милиона души, залагащи всеки ден всичко на карта. Хазартният играч Достоевски знае добре какво означава това в екзистенциален прав текст. Той самият вече го е направил като член на тайно общество, сглобило нерегистрирана печатарска преса и планиращо издаването на първото нелегално списание в Русия, *ако това е възможно*.

Всекидневното хазартно залагане на всичко на една карта и взаимоподсилващият се потрес от революцията на Запад, от една страна, и тази в душата, от друга, кулминират в едно апокалиптично състояние, за което катастрофата е спасение. Анна Григориевна ще отбележи в един от многобройните си стенографски бележници: „По собствените думи на Ф. М-ч, той щял да полудее, ако не била катастрофата“ (ПЗ 568). Апокалипсис или лудост. Мнозина от арестантите ще преминат по време на 8-месечното заключение в Петропавловската крепост през тежки психични разстройства, двама ще стигнат до лудницата. Достоевски, напротив, ще намери покой, което ясно личи от показанията му. Внимателно изгражданият от тях образ на художника като обвиняем е едновременно прагматично функционален и правдив, което определено предполага добро психично здраве. „Той не моли за милост и не извява разкаяние“ (ПЗ 381). Рационалността на себеизграждането под

следователския поглед се проявява не на последно място в трудното постижение да „не съобщи на следствието нито един компрометиращ факт за който и да било от другарите си“ (ПЗ 384–385). Освен всичко друго, никога не говори за себе си като известен писател. Вместо това прави писателя персонаж на самия себе си в сложен и добре темпериран разказ, избягващ неефективни или рисковани повествователни ходове. В сравнение с неочаквано доброто справяне с интернирането от страна на писателя изпъква тежкото състояние на юриста, мислител и глава на кръжеца Петрашевски. Четири месеца след ареста той подава следното прошение до следствения комитет. „В името на отца и сина и святого духа. С настоящото завещавам в пълно владение на паметта и ума. Цялото имущество, принадлежащо като движимо, така и недвижимо, да бъде дадено на моята сестра Ольга Василиевна Петрашевска и на никой друг, така че тя да благоволи една трета от настоящия капитал, връчен за продажбата на имуществото, да даде на Консидеран⁷⁴, глава на школата на фуриеристите, за основаване на *фаланстер*, а останалата трета на болница за душевно болни. Книгите ми, от своя страна, да бъдат дадени на Хаников и Дебу. Селяните да бъдат освободени, в случай че при подялбата биха се паднали в моя дял. [...] Относно моето погребение да не се полагат големи грижи, а да бъде извършено по най-икономичен начин, най-добре да бъде дадено на моргата за приготвяне на анатомични препарати. От червата или жилите, не зная точно, да се опитат да направят струни“ (ПЗ 564, курс. в ориг.).

Двадесет години по-късно капитан Лебядкин ще напише подобен текст, завещавайки тленните си останки на „[о]течеството, човечеството и студентите“. За разлика от депресивния епизод на следствения социалист-утопист, на капитана наистина му остават, без да предполага, броени дни живот. „Николай Всеволодович, прочетох във вестниците биография за един американец. Той оставил цялото си огромно състояние за фабрики и за положителните науки, скелетът си на студентите, в тамошната академия, а своята кожа за барабан, тъй че деня и нощя да се тупа на него американският национален химн. Уви, ние сме пигмеи сравнително с полета на мисълта на Северо-Американските Щати; Русия е игра на природата, но не и на ума. Ако аз пробвам да завеща кожата си за барабан, примерно в Акмолинския пехотен полк, в който имах честта да започна службата си, за да се тупа на него всеки ден пред полка руският национален химн, ще го сметнат за ли-

⁷⁴ Виктор Консидеран ще бъде споменат в началото на „Бесове“: „Я, я! какво виждам! – викна Nicolas, забелязвайки изведнъж на най-видното място на масата том на Консидеран. – Ама вие да не сте фуриерист? И таз добра!“ (БЫ Х, 44). Липутин, на чиято маса Ставрогин вижда книгата, е лилипутският вариант на фуриеристите от ляворадикалната младост на Достоевски. Капитан Лебядкин е бробдингнагският.

берализъм, ще забранят кожата ми... и затуй се ограничих единствено със студентите. Искам да завещая скелета си на академията⁷⁵, тъй обаче, че на челото му да бъде залепен на веки веков етикет с думите: „Разкажал се волнодумец“⁷⁶ (БЫ X, 209). Фуриеристкият фаланстер, разраснал се до континентални размери, е сега в Америка.⁷⁷ Анатомичната утилизация на тленните останки както при социалиста-утопист, така и при капитана е музикално, макар че имаме изместване от щрайх секцията към перкусиите. Лебядкин обаче се притеснява, че музикалната утилизация може да бъде сметната за *либерализъм* и бърза да се пре-застрахова с постмортално изявено *разкажание*, което да е означено на видно място върху анатомическия препарат. Пародирайки тестаментарното „прошение“ на Петрашевски, завещанието на капитан Лебядкин е ключов документ, свидетелстващ за автобиографичния характер на романа-памфлет – и на саморефлексията върху раждането на левия радикализъм от духа на либерализма.

Екскурс IV: Към диалектиката на Просвещението

Когато в „Правительственный вестник“ започват да излизат първите стенограми на съдебните заседания и документи от процеса срещу нечаевците, публикацията на „Бесове“ в подлистника на „Русский вестник“ вече е стигнала до края на I част. Едва оттук насетне Достоевски ще може да инкорпорира в романа документални елементи, свързани със заговора на Сергей Нечаев.⁷⁸ Въпреки това относител-

⁷⁵ Три години по-рано Иполит от „Идиот“ ще направи подобно завещание, макар и в по-висок персонажен регистър (но в сходен стилистичен): „Завещавам скелета си на Медицинската академия за научно оползотворяване.“ – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот, с. 342. Иполит е предходник на по-късния Кирилов, но за разлика от него не успява да се самоубие, а умира от естествена смърт – скоротечна туберкулоза – поради която иска да се самоубие.

⁷⁶ Анонимното писмо-донос – пашквил – на Лебядкин до губернатора фон Лембке ще бъде подписано с „разкажлия се волнодумец Incognito“ (БЫ X, 280). Освен поет и автор на анонимни пасквили Лебядкин е писател и в метанаративен план, имайки принос към композицията на романа: определението му на Ставрогин като „премудрый змий“ (БЫ X, 83) е изведено като заглавие на 5 гл., I част (срв. БЫ X, 127).

⁷⁷ Конвертитът Иван Шатов именно „в Америка променя схващанията си“ (БЫ X, 192).

⁷⁸ Срв. ЛУРЬЕ, Ф. *Созидатель разрушения. Документальное повествование о Сергее Нечаеве (Историческая фабула романа „Бесы“)*, с. 273. Въпреки заявката в скоби на подзаглавието, книгата на Феликс Лурие при цялото си обилие от архивни материали е бедна на синапси между историческата „фабула“ на биографията на Нечаев и фикционалния „сюжет“ на „Бесове“. За Лурие „Бесове“ са „покаянието на Достоевски“ за леворадикалната му младост (срв. с. 93).

но късно „документализиране“ на „Бесове“, случило се в сюжетен план след приключването на дългата завръзка, романът ще понесе критики за слабата си „художественост“, изхождаща тъкмо от ляворадикалните среди. Бланкистът Пьотр Ткачов, определен като първия руски марксист (и дори „ленинист“ *avant la lettre*) и оказал влияние върху формирането на Нечаев, ще подхване възхождащата към Белински ляворадикална критика на Достоевски, но вече не заради „фантастичното“⁷⁹ на „Двойник“, „Хазайка“ или „Господин Прохарчин“, а заради „документалното“ в представянето на левия радикализъм: „В „Бесове“ окончателно се разкрива творческият банкрут на автора на Бедни хора; той започва да преписва съдебната хроника, смесвайки и изопачавайки факти, и наивно си въобразява, че така създава художествено произведение“.⁸⁰ От интерпретациите отляво бихме очаквали по-скоро да изтъкват фикционалните и/или памфлетни деформации, на които е подложен документалният материал, но със своя микс от памфлет и документалистика романът подвежда ляворадикалните си критици към естетизация на едни в основата си идеологически дразнения. Зад това, което Ткачов пренебрежително нарича „съдебна хроника“, използвайки го за естетическо-идеалистическа дискредитация на „Бесове“, се крие всъщност исторически прецедент за руската съдебна система, от който Достоевски не пропуска да се възползва в реалното време на писането на романа. „Правителството решава за първи път в Русия да демонстрира пред обществото политически процес при открити врата.“⁸¹ Памфлетно-документалният прецедент на „Бесове“ стъпва в направата си върху прецедента на руски публичен политически процес. Независимо от пропагандистката му цел, първият публичен политически процес в Русия става възможен благодарение на предходна съдебна

⁷⁹ Белински ще отсъди за „Двойник“: „В нашето време мястото на фантастичното може да е само в домовете за луди, а не в литературата и за него могат да отговарят лекарите, а не поетите; затова повестта на Достоевски, високо оценена от отделни „дилетанти на изкуството“, не случайно остана чужда на интересите на широката публика.“ – Цит. по: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 1, Ленинград: Наука, 1972, с. 492. „Хазайка“ ще бъде квалифицирана Белински направо като „нервозна хуйня“ (нервическая хуёвина), цит. по: ШАВЫРИН, С. Анализ повести Ф. М. Достоевского „Хозяйка“: <http://samlib.ru/s/shavirin/hozyaushka.shtml> (прегледан 19.09.2021). Волгин свързва новелата със „стихията на руското сектантство“, (срв.: ВОЛГИН, И. *Родиться в России. Достоевский: начало начал*, с. 323–324), чиито следи открива и в „Бесове“ (срв. с. 321). Вж. също жената на „вечния съпруг“ от едноименната новела, характеризирани като „хлистовска богородица“ (ВМ 27).

⁸⁰ Цит. по: ЛУРЬЕ, Ф. *Созидатель разрушения. Документальное повествование о Сергее Нечаеве (Историческая фабула романа „Бесы“)*, с. 270.

⁸¹ Пак там, с. 245.

реформа, която структурно противоречи на абсолютистката система. „Съдебната реформа от 1864 година изпреварва самодържавния начин на управление на империята. Реформата и монархията по никакъв начин не съответстват една на друга.“ Парадоксално (или диалектично) консервативно-революционният автор на „Бесове“ се възползва при разкриването на либералната генеалогия на левия радикализъм от процедури, осигурявани от една либерална съдебна реформа, направил възможно провеждането на *публичен* политически процес срещу ляворадикална тайна организация, без този процес да е чисто показан в абсолютисткия (по-късно сталинистки) смисъл на думата.

5

Като се има предвид, че младият Достоевски е бил член на тайно общество (държано в тайна и в рамките на кръжеца на Петрашевски), което е разполагало с нелегална печатарска преса и е планирало издаването (вътре в страната) на първото нелегално списание в историята на Русия, прави силно впечатление присъствието на духа и степента на контрол и дискурсивно-повествователна кохерентност на показанията му пред височайше учредената Секретна следствена комисия по време на 8-месечния арест в Петропавловската крепост. Разкриването на тайното общество (и на членството на Достоевски в него) вероятно би резултирало в ефективни (и изпълнени) смъртни присъди за неговите членове. Незаживяващата декабристка травма на Николай I – декабристкят заговор е стъпвал върху мрежа от тайни организации и довежда до пет екзекуции чрез обесване (при трима от екзекутираните първият опит е неуспешен и биват бесени повторно) – едва ли би допуснала варианта с инсценировката на екзекуция, в случай че Следствената комисия бе разкрила наличието на тайна организация вътре в кръжеца на Петрашевски. На фона на неизвестността с каква информация разполага Секретната комисия авторът на „Двойник“ демонстрира респектиращ контрол върху образите на себе си: както върху създавания от самия него, така и върху предполагаемите, но неизвестни на обвиняемия образи, конституирани от донесения, показания на другите обвиняеми, на възможни свидетели и т. н. „[Н]икой донос на света няма да отнеме от мен и няма да ми добави нищо; никой донос няма да ме накара да бъда различен от това [*быть другим*], което съм в действителност.“⁸² Тази декларация от писменото *Обяснение* пред

⁸² ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Объяснение Ф. М. Достоевского>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, 1978, с. 120. Пространното Обяснение е написано непосредствено след първия разпит на Достоевски на 6.05.1849 г. Цитирам този ключов документ от показанията на Достоевски по-нататък в текста със сиглата ОФМД.

Следствената комисия, предшестващо разпитите, е толкова по-важна и надскачаща обичайната защитна реторика, колкото по-отчетливо в нея звучи автентичния вътрешен глас на специалиста по двойнически дру-гости: *Аз контролирам двойниците*. Тук говори един Аз, който е гос-подар в дома си в екстремната ситуация на напълно реална смъртна опасност. Ръкописът на *Обяснението* носи следите на детайлна редак-ция, стремяща се към постигането и на най-леките, но очевидно жиз-неноважни за пишещия нюанси, в което е впрегнато цялото му езиково и литературно умение. Например още в самото начало на текста: „Да к тому же мне *бывало* иногда любопытно *ходить* на его пятницы.“ (А и освен това на мен ми *се случваше* понякога *да ми е* любопитно *да ходя* на неговите петъци [винителен падеж]) (ОФМД 117, курс. мой, В. С.). Това е редактиран вариант на първоначалното: „Да к тому же мне *было* иногда любопытно *бывают* на его пятницах“ (А и освен това на мен ми *беше* понякога любопитно *да бъда* на неговите петъци [предложен па-деж]). Емендацията *было*→*бывало* засилва нюанса на нещо, което ситу-ативно-събитийно „*се случва* понякога“, за разлика от първоначалното по-субстанциално бъдене на „*беше* понякога“. Втората нюансировка *бывают*→*ходят* също е по линията на редуцирането на субстанци-алността от бъдене към процесуално придвижване в пространството. Посещението на петъчните сбирки у Петрашевски е не толкова суб-станциално бъдене там, колкото ситуативно-събитийно *ходене* – нека си припомним, че още Диоген перформативно е използвал ходенето назад-напред, за да опровергае неподвижното битие на Парменид. На Достоевски му *се е случвало* да му е било любопитно *да ходи* на петъч-ните сбирки у Петрашевски. Доколкото тук разказването и писането е буквално отлагане на смъртта, и най-дребните стилистични нюанси не са без значение за живота, това сноване назад-напред пред лицето на смъртта, отричайки нейното единно, вечно, неподвижно, еднородно, неделимо и завършено битие.

На ситуативно-събитийното *ходене* без единно, неподвижно, еднородно, неделимо и завършено бъдене на инкриминираното място отговаря изобразяването на петъчните сбирки като либерално-инте-лигентска говорилня, също толкова лишена от единство, еднородност, неделимост и завършеност на концептуалната, идеологическа и поли-тическа позиция. „Всички тези мнения са в по-голямата си част несъг-ласувано шумно разногласие (*разноголосица*) – и едното противуречи (sic) на другото. Аз не се натъкнах на никакво единство в обществото на Петрашевски, на никаква насока, на никаква обща цел. С положи-телност може да се каже, че не могат да се открият трима души, между които да има съгласие по някоя точка, по каквато и да е определена тема. Оттам вечните спорове един с друг; вечните противуречия (sic) и несъгласия в мненията. В някои [първоначално: „много“, б. м., В. С.]

от тези спорове вземах участие и аз“ (ОФМД 119). Многоуважаемите членове на Секретната следствена комисия би трябвало да се усъмнят (или поне да наострят уши) при правещата впечатление настойчивост – или поне повторителност, – с която обвиняемия се завръща към тази „либерастка“ картина на света на кръжеца на Петрашевски: десет страници по-късно Достоевски амплифициращо и с удебелявания ще повтори зарисовката. „Аз казах, че в обществото, което се събираше у Петрашевски, нямаше ни най-малка цялост, ни най-малко единство нито в мислите, нито в насоките на мислите. Изглеждаше, че това е спор, който беше започнал веднъж, за да не завърши никога. Тъкмо в името на този спор се събираше обществото – за да спори и да се изпонаспори; защото почти всеки път се разотиваха с нагласата да възобновят следващия път спора с нова сила, чувствайки, че не са изказали и десетата част от онова, което им се е искало да кажат. Без споровете у Петрашевски щеше да бъде изключително скучно, защото единствено и само споровете и противуречията (sic) можеха да съединят тези разнохарактерни хора. Говореше се за всичко и за нищо отделно и особено и се говореше така, както се говори във всеки кръжец, събрал се случайно. Уверен съм в това“ (ОФМД 129). При картината, която изобразява, Достоевски изхожда като меко казано добър писател от нещо реално видено-и-чуто и преживяно, от автентичната фасцинация на свободата да се спори и противоречи в кръг от съмишленици, обособили автономно интериорно пространство на спора в една авторитарно без-спорна среда. Именно това автономно интериорно пространство на спора е *най-малка цялост, най-малко единство*, което обвиняемият отрича, имплицитно утвърждавайки го чрез вторична негация като нещо дълбоко преживяно и последно основание на едно твърдо ядро на целостта и единството. Усещат се удоволствените ядрени сили на привличането в това *изпонаспорване*, което на повърхността трябва да изглежда и да бъде сведено до контингентно брауново движение, декларативно изключващо всяка възможност за цялост и единство в това *несъгласувано шумно разногласие*. Трябва да си преживял това удоволствие, за да си дадеш сметка, че това отрицание е утвърждаване, че тази негация е позиция. Или пък да си чел фрагментите на Фр. Шлегел и Новалис.

Описаният от младия леворадикален обвиняем *спор, който беше започнал веднъж, за да не завърши никога*, целящ да подведе пазителите (и любители) на авторитарната без-спорност да погледнат отвисоко (и съответно подценявайки риска) на интериорното интелегентско говорене – този безкраен спор ще бъде характеризирани тринадесет години по-късно в „Зимни бележки за летни впечатления“ вече от консервативно-революционния критичен обозревател на Запада като същностна специфика – и източник на легитимната власт – на

буржоазията като *clase discutidora*, вечно дискутиращата и така упражняваща властта си класа. Освен че е уловил в своето описание на петъчните сбирки у Петрашевски една типологична особеност на модерната (буржоазна) публичност, пишещият до по височайше нареждане учредената Комисия има да решава много конкретна и жизненоважна аргументативна задача, която проличава при третото споменаване и „припомняне“ (в случай че многоуважаемите членове на следствената комисия междуременно за забравили или дори пропуснали да забележат повторението) на топоса на спора. Този топос, експлицира сега обвиняемият, има отношение към решаващия въпрос, въпроса на живот и смърт: „Не е ли имало някаква тайна, скрита цел в обществото на Петрашевски?“ (ОФМД 129). С други думи, спада ли петъчният кръжец към категорията на тайните общества или не? „За де се отговори на въпроса не е ли имало някаква тайна, скрита цел в обществото на Петрашевски, може утвърдително да се каже, припомняйки си цялото несъгласувано шумно разногласие (*разноголосицу*), цялото това смешение на понятия, характери, личности, специалности, всички тези спорове, достигащи почти до вражди и които въпреки това си оставаха единствено и само спорове, – оглеждайки и преценявайки всичко това, може утвърдително да се каже, че не е възможно да е имало някаква тайна, скрита цел в целия този хаос. Тук нямаше и сянка на единство и не би имало до края на вековете“ (ОФМД 130). Което и следваше да се докаже с топоса на спора. Мимоходом се доказва и основен постулат на консервативно-революционната политическа теория: буржоазията е дискутиращата класа. Това ще бъде от полза в дългосрочен план, в случай че не бъде разкрито тайното общество, *скрито* в кръжеца на Петрашевски. Младият писател аргументира безупречно и с впечатляващо присъствие на духа *на краю*, както би казал Висоцки. Той е бил член на конспиративна тайна организация – и успешно доказва нейната невъзможност в рамките на кръжеца на Петрашевски. И удържайки се авторепрезентативно на ръба на пропастта, Достоевски си извоюва времето за осмисляне на ляворадикалния си революционно-конспиративен опит от консервативно-революционна позиция.

Автопортретът, който обвиняемият внимателно и прецизно нахвърля пред Секретната следствена комисия, е на безвреден *чудак*, лишен от връзка с действителността, която да не е опосредена от писането, когото трудно бихме могли да си представим в ролята на революционен *деятел*. И в екстрената ситуация на криминално разследване, чиято цел е да осветли в лицето (или под маската) на писателя фигурата на опасен политически престъпник, трудно си представяме автора на „Двойник“ и „Хазайка“ в ролята на конспиративен съзаклятник. И още по-трудно – самообладанието на автора на *Обяснението*, знаейки, че докато е конструирал персонажа си на интровертен невротичен чудак,

когото така добре познава от произведенията си (и така добре отговаря на популярната представа за Достоевски), се е намирал в смъртна опасност. „Половината на времето ми е заета с работа, която ме изхранва; другата половина постоянно е заета с болестта, хипохондрическите припадъци, от които страдам скоро ще станат три години. Едва остава малко време за четене и за това да узная какво се случва по света“ (ОФМД 122). Близко трите години⁸³ на невротичните припадъци точно съвпадат с периода, интересуващ следствената комисия като времето, през което обвиняемият е бил член на кръжеца на Петрашевски. Като подобен персонаж авторът на *Обяснението* характеризира и самия Петрашевски. Ако авторът е Писателя от „Сталкер“ на Тарковски, то Петрашевски е в ролята на Професора. „И затова аз категорично не мога да кажа нищо за Петрашевски като фуриерист, освен в чисто научно отношение“ (ОФМД 131). Теоретичната отвлеченост на фуриеризма – т. е. утопичния социализъм – на Петрашевски допълнително бива подсилена с естетизацията му като философска система. „Фуриеризмът е мирна система; тя очарова душата със своята изящност [...] и удивява ума със своята стройност“ (ОФМД 133). Системата на Фурие е представена като „кабинетна“ и по самото си същество лишена от всякаква възможност да стане „популярна“. Марксовият „научен социализъм“ – а и авторът на „Бесове“ – едва ли биха възразили на тази презентация. „По време на целия февруарски преврат [т. е. Февруарската революция от 1848 г., б. м., В. С.] фуриеристите нито веднъж не излязоха на улицата, а останаха в редакцията на списанието си, където те прекарват времето си вече над двадесет години в мечти за бъдещата красота на фаланстерата. [...] колкото и да е изящна, тя [системата, б. м., В. С.] все пак е утопия, при това най-неосъществима“ (пак там). Утопията е безвредна в своята неосъществимост (дали още тогава авторът на „Бесове“ е знаел, че това не е вярно?), естетизираната утопия, на свой ред – още една степен по-безвредна.

В този момент от аргументацията обвиняемият е готов вече да отговори на заключителния въпрос, стоящ пред него в *Обяснението* пред следствената комисия: „Вреден човек ли е самият Петрашевски и до каква степен той е вреден за обществото?“ (ОФМД 117). Вреден ще рече политически престъпник. Политически престъпник ли е Степан Трофимович? Знаел ли е авторът на *Обяснението*, че кабинетният учен и ценителят на красотата и изяществото на теоретичните построения в тяхната политическа нерелевантност (ще) е бащина фигура на левия

⁸³ В показанията си през юни 1849 г. Достоевски заявява: „Познавам Петрашевски от точно три години. Видях го за първи път през пролетта на 1846 година. [...] За първи път отидох у тях вече някъде по постите, четиридесет и седма година“. – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, с. 136–138.

радикализъм? Степан Трофимович от „Бесове“ е комична фигура, Петрашевски от *Обяснението* също. „[В]редата, произвеждана от тази утопия, ако ми позволят да се изразя така, е по-скоро *комична*, отколкото предизвикваща ужас. Няма социална система, която да е до такава степен осмяна, до такава степен непопулярна, освиркана, колкото системата на Фурие на Запад. Тя вече отдавна е умряла и предводителите ѝ сами не забелязват, че те са само живи мъртъвци и нищо повече“ (ОФМД 133, курс. в ориг.). Комизмът – и литературността, предизвикваща с безвредността си ведрa усмивка – нараства на Изток. „Що се касае до нас, до Русия, до Петербург, то тук е достатъчно да направиш двадесет крачки по улицата, за да се убедиш, че фуриеризмът на нашата почва може да съществува само или в неразрязаните⁸⁴ листове на книга, или в една мека, незлоблива, мечтателна [последната дума е добавена при редакцията на текста, б. м., В. С.] душа, но не другояче, освен във формата на идилия или подобно на поема в двадесет и четири песни в стихове“ (пак там). Писателят се шегува, утопичният социализъм е изящна словесност.

Идилията е ироничен жанр, в който една високоразвита градска цивилизация се разведрява със селското. Селяните в нея не са мужици, още по-малко земеделски работници. „Защото височайшият комизъм за мен е *ненужната* никому [последната дума е добавена при редакцията на текста, б. м., В. С.] *дейност*. А фуриеризмът, а заедно с това и всяка западна система са тъй неудобни за нашата почва, така не отговарят на нашите обстоятелства, тъй не са в характера на нацията – а, от друга страна, до такава степен са порождение на Запада, до такава степен са продукт на тамошното, западно положение на нещата, на сред които се разрешава на всяка цена пролетарският въпрос – че фуриеризмът с настойчивата си необходимост в сегашното време, у нас, между които няма пролетарии [вметнатото изречение е добавено при редакцията на текста, б. м., В. С.], би бил убийствено смешен. Дейността на фуриериста би била най-ненужната, следователно най-смешната. [...] Всичко останало аз, *това е самата истина*, бях готов да сметна за шега [първоначалният творителен падеж „шуткою“ е редактиран във винителния „шутку“, б. м., В. С.]“ (ОФМД 134, курс. в ориг.). Утопичният социализъм в Русия е шега. „Смешен, а не вреден!“ (пак там). *Много шуму из пустяков* – старият руски превод на заглавието на комедията на Шекспир. В „Бесове“ ще бъде запазен убийствено комичният (първоначално за пред Следствената комисия) характер на „идиличния“ ляволиберален радикализъм от 40-те, представен в *Обяснението* – но ще има и убийство. Знаел ли е членът на тайното общество, забаламосващ Секретната комисия със смехотворната безпоследственост на дейност-

⁸⁴ В детството авторът на тези редове още собственоръчно е разрязвал листовите на испаноезични книги на баща си (б. м., В. С.).

та на петрашевците, за този риск? Ако приемем тезата на Феликс Лурие за „Бесове“ като „покаянието на Достоевски“⁸⁵ за ляворадикалната му младост, може би да. Ако се доверим на свидетелствата, че зрелият консервативен революционер до края не се отрича от ляворадикалната си младост, по-скоро не. В показанията си пред височайше учредената Секретна следствена комисия през юни 1849 г. обвиняемият ще заяви: „я никога не был социалистом“⁸⁶ – и ще успее да избегне разконспирирането си като член на тайно общество. Според В. И. Ленин историята на социалистическата интелигенция в Русия започва „някъде от кръжеца на петрашевците“.⁸⁷ Франк, от своя страна, ще свърже участието му в кръжеца – и съответно младежките му ляворадикални възгледи – с чувството му за вина за смъртта (убийството) на баща му. „Нищо не би било по-естествено от това да се опита да разтовари чувството си за вина като го проектира навън в социални термини, където то придобива специфичната хуманитарна форма на присъединяването към заговор, целящ разпространението на пропаганда срещу крепостничеството.“⁸⁸ Последното писмо на бащата непосредствено преди смъртта съобщава на сина в отговор на поредната му молба за пари, че имението е разорено (и му праща пари) – раждането на левия радикализъм от духа на вината за убийството на бащата. Същото чувство за вина ще породи по-късно и консервативно-революционното обръщане.

Екскурс V: Към генеалогията Голядкин / Лебядкин

Господин Яков Петрович Голядкин и капитан Игнат Тимофеевич Лебядкин съставят морфологична рима, позволяваща да се мисли за се-

⁸⁵ Петка от „Чапаев и Пустота“ (1996), говорейки за обхваналата го „мрачна достоевщина“, ще я формулира така: „моего съзнание, увредено от метастазите на чуждото покаяние“. – ПЕЛЕВИН, В. *Чапаев и Пустота*. Санкт-Петербург: Азбука, 2021, с. 19.

⁸⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, с. 162. По отношение на увлечението си от утопичния социализъм Достоевски твърдо ще поддържа версията за чисто научния интерес, приложена преди това в Обяснението пред следствената комисия към случая Петрашевски: „Социализмът е наука в брожение, това е хаос, това е алхимия преди химията, астрология преди астрономията; макар че, струва ми се, от сегашния хаос впоследствие ще се изработи нещо стройно, благоразумно и благотелно за обществената полза точно по същия начин, както от алхимията се е изработила химията, а от астрологията – астрономията“. Прогнозата на младия Достоевски ще се сбъдне под формата на „научния социализъм“.

⁸⁷ Цит. по: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского>, с. 317 (Бележки).

⁸⁸ FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*, p. 49.

мантични съответствия. „Двойник“, чиито главни герои са „същият“ и „другият“ Голядкин⁸⁹, е втората творба на Достоевски непосредствено след триумфалния му дебют с „Бедни хора“ (1846). Новелата радикално скъсва с формулата на успеха на дебютния роман, фиксирана от Белински, който побързва да формулира, на свой ред, формулата на неуспеха, въплътена от „Двойник“ (прозорливо определен от младия писател като „моя chef-d'œuvre“⁹⁰ още преди завършването на текста). Белински не би могъл да бъде по-категоричен: „В нашето време мястото на фантастичното може да е само в домовете за луди, а не в литературата и за него могат да отговарят лекарите, а не поетите; затова повестта на Достоевски, високо оценена от отделни „дилетанти на изкуството“, не случайно остана чужда на интересите на широката публика“. Тъкмо с прословутата „втора книга“ Достоевски демонстрира обаче, че не може да бъде пречупен от успеха, изневиделица надскачайки успешния си дебют и отмествайки хоризонта на очакване, който „широката публика“ ще достигне едва двадесет години по-късно при втория, значително по-дружелюбен към потребителя шедьовър на „Престъпление и наказание“. Оттук насетне принципът на двойничеството ще бъде инкорпориран като задължителен структуроопределящ елемент на големите романи на Достоевски. Макар да не успява да предвиди тази еволюция, която ще се разгърне десетилетия след смъртта му, Белински прецизно улавя както самия ефект на драстичното отместване на хоризонта, така и психиатричната му мотивираност. „Двойник“ е първият недвусмислен знак – при цялото формално съвършенство на новелата (и тъкмо поради него), – че младият Достоевски *щял да полудее, ако не била катастрофата*. С думите на „същия“ господин Голядкин при първата среща с „другия“: „странна работа, той дори желаше тази среща, считаше я за неизбежна и само молеше всичко това по-бързо да свърши, положението му да се разреши по какъвто и да е начин, но само по-бързо“ (Д 142). Още преди срещата с двойника господин Голядкин ще получи от лекаря си терапевтичен съвет в същия дух. „Хм... казвам – прекъсна го докторът, – че имате нужда от коренно преобразуване на целия си живот и в известен смисъл да пречупите характера си“ (Д 115). Същият доктор, разкриващ в края на новелата „другото“ си естество на немскоговорящ модерен Луцифер, ще откара „същия“ господин Голядкин в лудницата. Създавайки една ужасяващо оголена чиста форма, „Двойник“ жадува за нов катастрофичен опит, който да

⁸⁹ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Двойник [1846]. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 1, Ленинград: Наука, 1972, с. 143. По-нататък цитирам новелата в текста със сиглата Д.

⁹⁰ „Голядкин выходит превосходно. Это будет мой chef-d'œuvre.“ – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1832–1859. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, Т. 28, кн. 1, 1985, с. 116.

я уплътни и облече – и по този начин дълготрайно да я стабилизира. Още преди катастрофата, раздвоен между безапелативната присъда на Белински и очевидния неуспех, от една страна, и творческата интуиция, че е напилал нещо ключово за цялото си творчество, от друга, Достоевски ще мисли за преработка на новелата. Едва по-късно, през първата половина на 60-те той реално ще пристъпи към опити за „насищане на „Двойник“ с нова сложна идеологическа и политическа проблематика“ (срв. Д 485), които в крайна сметка ще отстъпят място на интегрирането на принципа на двойничеството в „Престъпление и наказание“ като пръв работещ модел за по-нататъшния живот на чистата форма в големите зрели романи. „Бесове“ ще инкорпорира, на свой ред, демоничния⁹¹ характер на двойничеството, който ще получи завършен вид в „Братя Карамазови“.

Господин Голядкин и неговият двойник се появяват на емблематично място в „Бесове“ – на нощния пожар. Появата им е едновременно в строго официалното им качество на „титулярни съветници“ и на демонични същества с „разрушителни инстинкти“, извикани от анархистичната стихия на огъня. „Друго нещо е истинският пожар: тук ужасът и все пак известно чувство, че си отчасти лично застрашен, съпроводено от някакво радостно впечатление от нощния огън, предизвикват у зрителя (то се знае, не у самия пострадал от пожара) известно сътресение на мозъка и сякаш повик към собствените му разрушителни инстинкти, които – уви! – се спотайват във всяка душа, дори в душата на най-смирения и семеен титулярен съветник...“ (БЫ X, 394). На сутринта на съдбовния ден, в който господин Голядкин ще направи катастрофалния си опит да се задоми, отприщващ разрушителното двойничество, той все още изцяло притежава душата на най-смирения и несемеен титулярен съветник. „Беше малко преди осем сутринта, когато титулярният съветник Яков Петрович Голядкин се събуди след дълъг сън, прозя се, протегна се и отвори накрая напълно очите си“ (Д 109). В „Бесове“ той вече ще е семеен титулярен съветник с нормални разрушителни инстинкти.

Опитите за преработка на „Двойник“ през първата половина на 60-те, оставили следа в бележниците на Достоевски⁹², са предвиждали

⁹¹ „Двойникът на господин Голядкин, Голядкин-младши, има очевидно същата природа като нощния посетител на Иван Фьодорович Карамазов“. – ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 241.

⁹² Връщането към „Двойник“ през първата половина на 60-те оставя следа и в „Записки от подземиеето“ (1864): Човекът от подземиеето на младини е бил чиновник в канцеларията, където работи господин Голядкин. Двамата чиновници са седели бюро до бюро в отделението с началник служба Антон Антонович Сеточкин, „добрия Антон Антонович“ (Д 147): „Недостигащата и доста значителна за мен сума реших да измоля назаем от Антон Антонович Сеточкин, моя началник служба“. – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Записки из подпо-*

ретро- и проспективното свързване на Голядкин с левия радикализъм от втората половина на 40-те в актуалнополитическия контекст на една вече консервативно-революционна полемика с левия радикализъм от епохата на „Бесове“: „да се въведат в тъканта на повестта ред епизоди от историята на кръжеца на М. В. Петрашевски, правейки от Голядкин посетител на неговите сбирки и карайки героя да играе ролята ту на ентузиаст, на когото убежденията на кръжеца импонираат със своята смелост и новост, ту на доносник-предател“ (срв. Д 498). Планираното идеологическо и политическо актуализиране на двойничеството на господин Голядкин като ляворадикален симпатизант и доносник го подготвя за по-късното му превръщане в капитан Лебядкин. Припомняйки (си) тази генеалогия, наследникът на Голядкин ще настоява преди знаменитата си рецитация на стихотворението „Хлебарката“ едновременно на психическото си здраве и на своята наследствена обремененост и предразположение. „Госпожо, още не съм луд! Ще бъда луд, сигурно ще бъда, но още не съм луд!“ (БЫ X, 141). Другият-и-същият Лебядкин първоначално ще раздвои авторството на „Хлебарка“: „Госпожо, един мой приятел – най-бла-го-родна личност – написа една басня на Крилов под заглавието „Хлебарката“ – мога ли да ви я прочета? [...] моя басня, моя собствена, мое съчинение!“ (пак там). Четвърт век по-рано, съблазнявайки „същия“ Голядкин в ролята му на хазаин-гостоприемник, „другият“ като гост-пришълец също ще прибегне до поезия. „Като взе перо и листче хартийка, той помоли господин Голядкин да не гледа какво ще пише, а после, когато свърши, сам показва на своя хазяин всичко написано. Оказа се, че това е четиристишие, написано доста чувствително, с прекрасен стил и почерк впрочем, и както беше видно, съчинение на самия любезен гост. Стихчетата бяха следните:

*Ако мене ти забравиш,
Теб не ще забравя аз;
В тоз живот се случва всичко,
Мен не ме забравяй ти!“ (Д 157)*

На следващата сутрин след гостуването и пренощуването на „другия“ Голядкин прислужникът на „същия“, взимайки хазяина си за госта, ще му заяви *барина дома нет* (Д 160, курс. мой, В. С.), в превод на български (и немски) *Азът не е господар в собствения си дом*. В края на операцията по интернирането му господин Голядкин „първия“ (Д 174) ще направи жест, с който по-късно капитан Лебядкин реторично и поетично ще злоупотребява: „поради обилието на всичко, насъбрало се в него, не можа да обясни нищичко, а само с доволно красноречив жест мълчаливо посочи към сърцето си...“ (Д 226). При подгръвката преди

лъя. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 5, 1973, с. 131.

рецитацията на „Хлебарката“ това изглежда така: „Мълчи безнадеждно сърце! – И неистово се удари в гърдите“ (БЫ X, 140). Волен цитат от романс на Глинка и преиграване в стил „Голядкин-младши“ (Д 155) – с прекрасен стил и почерк впрочем – този прародител на капитан Лебядкин от сферите на двойничеството, демонизма, поезията.

6

Раздвоен между творческия идеал на изповедното „Житие на великия грешник“, от една страна, и настоящата автобиографична необходимост от недвусмислено политическо изказване по въпроса за генеалогията на левия радикализъм, граничещо с памфлетност, която поставя на карта естетическото, от друга, „Бесове“ в крайна сметка взима най-доброто и най-ужасното и от двата жанрови свята. „В окончателния вариант на „Демоните“ двата изходни проекта – епосът на пречистването и романът-памфлет – биват сплавени в едно композиционно отчасти неизчистено, но въпреки това фасциниращо цяло.“⁹³ Андреас Гуски се придържа към наложилия се в немскоезичния свят превод на заглавието на „Бесове“ като „Демоните“. В романа Ставрогин дефинира разликата (на руски) между *демон* и *бес* по следния начин: „О, какъв ти мой *демон*! Това е просто мъничък, гадничък, живеничав, хремав бяс, от неполучилите се“ (БЫ X, 231; курс. мой, В. С.). В отпаднал вариант Ставрогин е още по-експлицитен, антиципирайки пошлия дявол-бяс на Иван Карамазов. „Това е тъп семинарист, самодоволство от шейсетте години, лакейство на мисълта, лакейство на средата, душата, развитието, с пълна убеденост в непобедимостта на своята красота... нищо не можеше да бъде по-гадно. Бях бесен, че собственият ми бяс (*бес*) може да се яви под такава калпава маска“ (БЫ XII, 141). *Демон* е от Лермонтовия (високо-романтически) регистър на руската класическа литература, *бес* – от Пушкиновия (всекидневно-разговорен и „реалистично“-библейски). Думата *демон* ще бъде систематично използвана в сцената на *Идиот*, описваща приближаването на епилептичния припа-

⁹³ GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie*, p. 302. Дж. Франк нарича това *remarkable fusion* (FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, p. 381). Ако за Гуски синтезът – макар и фасциниращ – е композиционно „неизчистен“, за Франк той е *masterly* (срв.: FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*, p. xvi). Както Франк, така и Гуски следват и варират теза на редакторите на академичното Пълно събрание на съчиненията: „политическият памфлет се съединил с романа-трагедия, а централен персонаж на „Бесове“ станал Ставрогин.“, срв.: ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Бесы [1872]. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 12, Ленинград: Наука, 1975, с. 183 (Бележки). Цитирам по-нататък в текста със сиглата БЫ XII и съответната страница.

дък на княз Мишкин.⁹⁴ *Демон и бес* ще се съберат накрая във фигурата на Настася Филиповна: красотата ѝ е определена като *демоническая*, гордостта ѝ – като *бесовская*.⁹⁵ Аз-повествователят на „Бесове“, който се самопредставя като ненадежден хроникьор и същевременно е персонаж на романа⁹⁶, ще се позове на слабите си наративни умения, за да оправдае памфлетно оголеното и пространно въвеждащо представяне на либералната генеалогия на левия радикализъм в бащината фигура⁹⁷ на Степан Трофимович Верховенски. Дълго нищо няма да предвещава нито бесовското нито демоничното. „[А]з съм принуден, поради неумението си, да започна донякъде отдалече, а именно с някои биографични подробности за талантливия и многопочитаем Степан Трофимович Верховенски. Нека тези подробности да послужат само като въведение към предлаганата хроника, а самата история, която възнамерявам да опиша, тепърва предстои да бъде разказана“ (БЫ Х, 7). Лизавета Николаевна, една от загиващите любовници на Ставрогин, в която аз-повествователят за кратко е влюбен, ще каже за хроникьора: „Аз вече си съставих за вас смешна представа: та вие сте довереник на Степан Трофимович, нали?“ (БЫ Х, 89). Другата загиваща любовница, Маря Тимофеевна⁹⁸, дебилно-юродивата сестра на капитан Лебядкин, която е безумно-мистично влюбена във фикцията си за Ставрогин (и негова законна съпруга в неконсумиран брак), разкрива, на свой ред, „сатанинския водевил“ (БЫ Х, 471) – дяволов водевил⁹⁹ – на лявора-

⁹⁴ Вж. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот, с. 191–193.

⁹⁵ Пак там, с. 482.

⁹⁶ „Г-в (това е фамилното ми име)“ (БЫ Х, 74), вмята той обяснително в реплика на Степан Трофимович. Малкото и бащиното си име хроникьорът споменава в пряка реч към края на I част: „Антон Лаврентиевич...“ (БЫ Х, 102). Ненадеждният аз-разказвач Антон Лаврентиевич Г-в е от кръжеца на Степан Трофимович, негов „най-близък довереник“ (БЫ Х, 67).

⁹⁷ При първите новини за ляворадикалния активизъм на сина му Степан Трофимович е обезпокоен, че ще го „припишат на влиянието на бащата“ (БЫ Х, 63).

⁹⁸ За mademoiselle Лебядкина през 30-те (и 70-те, когато ще има син на име Игнат, кръстен на брат ѝ), вж. А. Тарковски, „Огледало“ (1974). За сродството по избор на големите руски режисьори с Достоевски срв. коментара на другия голям Андрей към сцената в църквата в „Елена“ (2011), свързващ я с имащата да се реализира в Русия на Путин мечта (и идеал) на Дявола да се възплъти в някоя дебела стокилограмова тъотка (или художествена гимнастичка, депутатка от Единна Русия), да влезе в църква и да запали най-чисто-сърдечно свещичка. – „A propos d'Elena. Entretien avec Andreï Zviaguintsev“. In: ZVYAGINTSEV, A. *Elena* (BD), 2013, New Wave Films. Звягинцев интерпретира пасажата от „Братя Карамазови“ в ключа на баналността – „еснафскостта“ – на злото.

⁹⁹ Определението е на Кирилов, направено пред Пьотр Верховенски (двой-

дикалното двойничество. При нощната им среща във II част Лебядкина подхваща ключовата за „Двойник“ тема за „самозванството“: както господин Голядкин определя Голядкин-втори като *самозванец* (срв. Д 167, 191, 212), така сестрата на Лебядкин прививда в обратен ред в Ставрогин-първи двойниците-самозванци на нейния „Княз“ – (историческия) Гришка Отрепиев и Федка Каторжния (срв. БИ X, 217–219). Пророческото видение на Маря Тимофеевна за Ставрогин като Гришка Отрепиев (*и* като Федка, вадещ ножа си, за да я убие) ще получи митополитическа обосновка в концепцията на Пьотър Верховенски за „самозванец“ (БИ X, 325) на левия радикализъм. Сестрата на капитан Лебядкин извежда романа в полето на една литургична *auto sacramental*, в която Маря Тимофеевна и Ставрогин са алегии съответно на „християнския руски народ“, от една страна, и „безбожния руски европеизъм“, от друга.¹⁰⁰

На прага на катастрофата, която ще доведе до смъртта на Степан Трофимович, хроникьорът, отговарящ за представянето му като либерална бащина фигура на левия радикализъм, ще каже в прав текст: „Този човек ми беше скъп“ (БИ X, 371). Смъртта на бащината фигура е описана едновременно през безмилостния поглед на зрелия консервативен революционер като неизбежна и комична в своята откъснатост от „народа и почвата“ – и като покъртителен в комичността си контрапункт на самоубийството на „синовете“ в лицето на Ставрогин. „[П]омирителната развръзка е необходима като контраст спрямо мрачния край на Ставрогин. Степан Трофимович се превръща на смъртното си легло в „подвижен“ герой в смисъла на Лотман. Той прави избор и преминава по този начин от хладкостта на своето естетическо съществуване в пламенността на етическото. [...] На Ставрогин му остава в края единствено пътят на обсебените от бесовете свине от Евангелието от Лука (Лука 8:33), поставено от Достоевски като мото на романа“.¹⁰¹ На амбивалентно комичното, френскоезично опосредено и подусловно спасение¹⁰² на *бащата* в

никът на Ставрогин) в нощта на самоубийството му, и може да се чете като концептуален и жанров метакоментар към романа като цяло.

¹⁰⁰ „Фалшивият ѝ и неконсумиран брак със Ставрогин сочи невъзможността на истински съюз между християнския руски народ и въплътената същност на безбожния руски европеизъм.“ – FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, p. 486.

¹⁰¹ GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie*, p. 325.

¹⁰² „Ако има бог, то аз съм безсмъртен! Voilà ma profession de foi [Ето моят символ на вярата]“ (БИ X, 505). Във всички съветски издания, включително в академичното, което ползваме тук, Името Господне навсякъде се изписва с малка буква. По време на следствения арест в Петропавловската крепост Достоевски е молил брат си Михаил да му изпрати френски превод на Библията (срв. ПЗ 578).

затънтеното руско село противостои заключителното безутешно и непосредствено безусловно увисване на сина, този „гражданин на кантона Ури“, на „тлъсто насапунисания“ (БЫ X, 516) копринен шнур.¹⁰³ Либералната генеалогия на левия радикализъм, разказана през ненадеждната повествователна перспектива на един „умерен либерал“, ще получи своя пародиен *mise en abyme* в „акцията“ на фон Блюм по описване на библиотеката и ръкописите на Степан Трофимович – „там винаги се е укривал източникът на безверието и социалното учение“ (БЫ X, 283). Под „социално учение“ трябва да се разбира „утопичен социализъм“. Името „Блюм“ се появява в показанията на Достоевски пред Секретната следствена комисия през юни-август 1849 г.¹⁰⁴ Вилхелмина (Вилгелмина) Блюм е съдържателка на публичен дом в Санкт-Петербург, разпитана по делото срещу петрашевците. Техни симпатизанти са посещавали дома на фрау Блюм, което довежда до разпита ѝ в III Отделение на Собствената канцелария на Негово Императорско Величество (тайната полиция). Членовете на височайше учредената Секретна следствена комисия също искат да я разпитат, но не успяват: фрау мадам междуременно умира (срв. ПЗ 138–145). Консервативният революционер конвертит прибегва до двойно (пародийно) подсигуряване на ключовата си концепция за раждането на левия радикализъм от духа на либерализма: 1) „акцията“ на чиновника на губернатора и 2) съименничеството му с петербургската фрау мадам, посещавана от симпатизанти на петрашевците.

Ако бащата е представен на практика изцяло в рамките на жанровата форма на памфлета, която той прекрачва едва с комично-покрътителната си смърт вдън „народа и почвата“¹⁰⁵, жанровият обхват

¹⁰³ В първоначалния вариант на „Бесове“ Ставрогин (тогава още „Княза“, както ще продължи да го нарича Маря Лебядкина) се застрелва (срв. БЫ XI, 134).

¹⁰⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского из дела о Ромашкове, Салтыкове, Бердяеве, Яшвиле, извозчиках: Федоте и Михаиле Яковлевых и Блюм>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, с. 170.

¹⁰⁵ За Франк „последното странстване на Степан Трофимович“ е „удивителна антиципация“ на народническото хождение в народ, последвало непосредствено след публикацията на „Бесове“ (срв. FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, p. 495). Срв. тази профетическа пародия също със „Записки от подземиеето“ (1864), където аз-разказвачът ще използва думата „почва“ пародийно: „Моля ви, господа, прислушайте се някога към стенанията на образования човек на деветнадесети век, страдащ от зъбобол, някъде на втория или третия ден на болестта, когато той започва да стене не така, както първия ден [...]; не така, както някой груб мужик, а като човек, докоснат от развитието и европейската цивилизацията, като човек „отчуждил се от почвата и народните начала“, както сега се изразяват“. – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Записки из подполья*, с. 106–107. Лиза от „Записки от подземиеето“ е първото персонажно въплъщение на „почвата“: „Ето я девствеността! Ето я свежестта на почвата!“ (пак там, с. 166).

на синовете се простира от най-жлъчната политическа сатира¹⁰⁶ на съвременния на Достоевски ляв радикализъм до най-радикалния текст на ненаписаното „Житие на великия грешник“ – цензурираната още от издателя и видяла бял свят едва през 1923 г. „Девета глава“¹⁰⁷ „При Тихон“. Както от концептуална, така и от композиционна гледна точка „При Тихон“ е отсъстващият център на „Бесове“, в който творческият идеал на Достоевски в чист вид достига ужасяващия си климакс в жанровата форма на изповедното житие¹⁰⁸, чиято привидна традиционност е радикално подронена от една нелитературност, прерастваща както към Маркиз дьо Сад¹⁰⁹, така и към неестетическия политически залог на конкуриращата изповедното житие памфлетна форма. Показателно е, че Ставрогин не се изповядва пред о. Тихон в обичайната устна форма, а му предоставя отпечатан текст за прочит, озаглавен „От Ставрогин“. По този начин се отваря възможността изповедта да се третира и коментира като писмен документ, писмено произведение. „Привеждам този документ в моя летопис буквално. [...] Позволих си само да поправа правописните грешки, доста многочислени, които дори ме учудиха, тъй като авторът все пак е бил образован и дори начетен (относително погледнато, разбира се). В стила не съм променял нищо, въпреки погрешностите и дори неяснотите. При всяко положение е очевидно, че авторът преди всичко не е литератор“ (БЫ XI, 12). Изрично се отбелязва, че приличащото на брошура книжно тяло е отпечатано в чужбина: „Сигурно бе отпечатано тайно в някоя руска печатница извън Русия“. И – което е още по-важна особеност на печатната форма на изповедта – „листчетата от пръв поглед много приличаха на прокламации“. В „Бесове“ ляворадикалните позиви и житийната изповед имат сходен печатен блупринт и са произведени на практика от едни и същи „западни“ емигрантски печатници, най-вероятно женевски. Вездесъщите в „Бесове“ позиви се явяват в романа като буквалното печатно присъствие на левия радикализъм. Те са неговият

¹⁰⁶ Срв. II част, 7 гл. „При нашите“, извикваща у по-възрастните читатели, връстници на Степан Трофимович, спомени за „неформалните“ събрания от края на Стария режим.

¹⁰⁷ При цензурирането на главата „При Тихон“ на нейно място застъпва като 9 гл. на II част изцяло памфлетната „Степан Трофимович го „описаха““.

¹⁰⁸ Протоформата на изповедното житие може да бъде открита в „Записки от подземиеето“ (1864). Подобно на Ставрогин, Човекът от подземиеето е садист – първият мучител в персонажната поредица от този тип, структуроопределящ за големите романи на Достоевски. Първоначалното заглавие на „Записки от подземиеето“ е било „Изповед“ (срв. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Записки из подпола, с. 375).

¹⁰⁹ Иван Шатов пита Ставрогин: „Истина ли е, че маркиз дьо Сад би могъл да се поучи от вас?“ (БЫ X, 201).

език и литература, цитирани в памфлета на някогашния „нечаевец“ и сегашен консервативно-революционен почвеник. Не на последно място те биват цитирани от капитан Лебядкин, любимия „поет“ на оберитутите, по изключение трезв от няколко дни. „Гледаш изведнъж напечатано: да се излизало с вилите и да се помнело, че който излезел сутрин беден, можел вечерта да се върне вкъщи богат – помислете си само! Изтръпвам аз от ужас, а разхвърлям позивите. Или изведнъж пет-шест реда до цяла Русия, ни в клин, ни в ръкав: „Бързо затваряйте църквите, унищожавайте бога, нарушавайте браковете, унищожавайте правата на наследство, грабвайте ножовете“ – и толкоз, и един дявол знае какво следва“ (БЫ X, 212–213). Макар че Лебядкин за жалост не написва стихотворение по темата, начинът му на цитиране на ляворадикалните позиви напомня на култовото му – *ни в клин, ни в ръкав* – абсурдистко стихотворение за хлебарката. Както капитан Лебядкин, така и Николай Ставрогин са автори, чийто стил ще бъде адекватно реципиран едва от късния руски авангард в лицето на Олейников и Хармс¹¹⁰. За втората половина на XIX в. те преди всичко не са „литератори“.

Самият Достоевски ще се изявява като поет – от свое собствено име и непародийно – само веднъж в живота си, непосредствено след края на каторгата, като редник с неопределен срок на служба в 7-ми Сибирски пехотен батальон, стационариран в Семипалатинск, Източен Казахстан. В периода 1854–1856 г. сибирският кашик написва три стихотворения, които са първите му литературни произведения след четири години каторга: „Към европейските събития през 1854 година“, „Към първи юли 1855 година“ и „Към коронацията и сключването на мира“. И трите са *Gelegenheitsgedichte*, както би се изразил късният Гьоте, стихотворения за определен случай. Първото е посветено на Кримската война и свидетелства за жадното четене на вестници (с каквото и закъснение да пристигат в Източен Казахстан) непосредствено след освобождаването му. „Достоевски се ориентира [в стихотворенията си, б. м., В. С.] спрямо пропагандните текстове, с които са пълни руските вестници през 1854–1856 г. и които спадат към формиращите за него читателски впечатления след излизането на свобода.“¹¹¹ Четвърт век по-късно, по време на работата над „Бесове“ в Германия¹¹² – „второто изгнание“ (А. Гуски) – руските вестници с новините за процеса срещу

¹¹⁰ Срв. брошурата на Ставрогин с новелата на Даниил Хармс „Бабичката“ (1939) – ХАРМС, Д. *Избрани произведения*. София: Факел Експрес, 2015, с. 157–184.

¹¹¹ GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie*, 134.

¹¹² Бившата съпруга на Иван Шатов ще се завърне бременна от странство (и ще роди непосредствено преди екзекуцията му) с „една доста лекичка и евтина чанта от брезент, с бронзови капси по краищата, дрезденска изработка“ (БЫ X, 433).

Нечаев ще бъдат очаквани и поглъщани от *стария нечаевец* с подобно нетърпение. Патриотичните стихове за Кримската война за жалост нямат успех, ще рече не получават прецедентно разрешение за публикация, което е целта на това първо стихотворно опипване на почвата от страна на писател със забрана да публикува за неопределено време. Николай I е още жив, „[с]тихотворенията свидетелстват за отчаяните опити на Достоевски да се завърне в литературата“¹¹³. Второто стихотворение вече директно е адресирано до вдовицата на императора (имал честта да прати в изгнание Пушкин и Достоевски) и представлява одическо-елегически измъчена комбинация от поздрав за рожден ден и изказване на съболезнования. Царят е мъртъв и вече може да се говори пряко със сянката му, хранейки я с кръвта на болката на вдовицата и конвертита. „Вътрешното обръщане и разкаяние на политическия престъпник едва ли биха могли да бъдат засвидетелствани по-ясно. Превръщайки смъртната присъда и инсценираната екзекуция в основание за вътрешното си възраждане, той целува ръката, която го е ударила. [...] В крайна сметка всяко автентично обръщане във вяра (Konversion) изисква готовност за публично засвидетелстване на новата вяра.“¹¹⁴ За разлика от първото стихотворение, второто успява да стигне до далечния император, в случая императрицата вдовица – Достоевски е произведен от редник в унтерофицер, без да му бъде разрешено обаче да публикува. Логичен завършек на стихотворните опити за помилване на автора е третото и последно стихотворно послание „Към коронацията и сключването на мира“. Ако писмото до цесаревича двадесет години по-късно ще придружава изпращането на „Бесове“, в случая литературната творба е тази, която придружава писмо по етапния му ред с кафкианската надежда то да достигне до безкрайно далечния адресат, чиято коронация непосредствено предстои. „Хубави, лоши – пратих [стиховете] по началството с молба да ми бъде позволено да ги публикувам [...]. А да се моли официално (с прошение) за позволение да се публикува, без да се представи в същото време някакво съчинение, ми се струва неловко. Затова започнах със стихотворение. Прочетете го, препишете го и се постарайте то да стигне до монарха.“¹¹⁵

¹¹³ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Повестки и рассказы 1848–1859. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 2, 1972, с. 520 (бележки). На 22 декември 1849 г., след инсценировката на екзекуцията и „помилването“ Достоевски пише на брат си Михаил: „Да, ако не може да се пише, аз ще загина. По-добре петнадесет години затвор и перо в ръката“ – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1832–1859, с. 163.

¹¹⁴ GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie*, p. 135.

¹¹⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Письма 1832–1859, с. 232 (курс. в ориг.). Писмо до Александър Егорович Врангел от 23 май 1856 г. (сряда). Барон Врангел е сибирски благодетел и почитател на Достоевски, който ще публикува след

Възцаряванията са прозорци на възможност за амнистия, редки – да не кажем еднократни в рамките на един човешки живот, когато става дума за династията Романови – мигове на надежда за помилване. Непосредствено предстои възкачването на престола на Александър II, бъдещия Освободител на крепостните селяни и българите. Конверсията на левия радикал и първата му стъпка по дългия път към консервативен революционер започва със стихотворения. Достоевски никога повече няма да пише предназначена за публикуване поезия от свое име.

Като правоприемник на поезията на сибирския пехотинец, капитан Лебядкин има цяла теория за спецификата на „поетическата функция“, формулирана в любовното му писмо до Лизавета Николаевна Тушина. Следвайки модела на „Vita Nuova“, посланието се състои от поетически текст и неговата експликация, в която Лебядкин резюмира своята концепция за мястото на поезията в речевата комуникация. „Вие сте богиня в древността, а аз съм нищо и се досетих за безпределността. Гледайте на това като на поезия (*стихи*), но не повече от това, тъй като стихотворенията (*стихи*) все пак са безсмислици и оправдават това, което в проза се смята за дързост. Може ли слънцето да се разсърди на инфузорията, ако тя му съчини нещо от капката вода, където са множество, ако погледнеш през микроскоп?“ (БЫ X, 106). Лебядкин препоръчва да се гледа на речевите му актове като на поезия, доколкото тя в основата си е нонсенс (*вздор*), а всички други комуникативни функции, контролиращи всекидневното прозаическо общуване, са суспендирани. Поетическата форма е алиби. „Но именно такъв подход към поезията – како към прост естетически камуфлаж на прозата – прави стихотворната реч самопародийна.“¹¹⁶ Ако при капитан Лебядкин това е оголване на похвата, в сибирските стихотворения на Достоевски похватът е самото послание. „Той сякаш иска да облекчи на своите августейши адресати читателската задача – избира най-уместния от тяхна гледна точка литературен жанр.“¹¹⁷ Съобразявайки се с адресата, борбата на живот и смърт за оцеляване на автора неволно придобива пародиен характер, стихотворното послание до императрицата вдовица се превръща в любовно писмо на капитан Лебядкин, читателката – в слънце, без да е Кралица Слънце, поетът – в инфузория¹¹⁸, забележим

смъртта му (и шест години преди смъртта на Анна Григориевна) възпоминания за годините му в Сибир. Заедно с пропадналия балетист от „Неточка Незванова“ той е един от малкото симпатични (балто-)немци в живота/творчеството му (срв. в „Бесове“ губернатора фон Лембке). Още в Инженерното училище обаче той ще защитава учителите си немци от тормоза на съучениците си (вж. FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*, p. 43).

¹¹⁶ ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 271.

¹¹⁷ Пак там, с. 267.

¹¹⁸ „[В]ие сте слънце, а аз – ваш червей...“ (БЫ X, 324), казва Пьотър Верхо-

само ако погледнеш през микроскоп. „В реалния литературен контекст стихотворенията на Достоевски, независимо от волята на втора, се сдобиват с обективно пародиен оттенък.“¹¹⁹ Опитът на сибирските стихотворения е формулиран пределно ясно в „Бесове“ като най-експлицитната равносметка за раждането на консервативната революция от духа на конверсията на левия радикализъм: „По този начин се постигаха две цели – и поетическа, и служебна“ (БЫ X, 210). Сянката на императора е призована да пие от кръвта на вдовицата и разкаялата се жертва. Конвертитът е капитан Лебядкин. „Неговите верноподанически, откровено „челни“ и челобитни стихотворения се оказват на ръба на пародията и не успяват да изпълнят художествената си задача. В същото време ироничните, „нелепи“, пародийни по дефиниция стихотворения се справят блестящо с подобна задача и в известен смисъл стават „пророчески“. За руската поезия на ХХ в. този опитът е безценен.“¹²⁰ Мислите са изказани, дори и при това да загине художествеността. Поезията на Лебядкин е бъдеще в миналото на съветския авангард на 30-те от самото детство. Капитан Лебядкин, това съм аз на обръщането на левия радикализъм в консервативна революция.

Екскурс VI: Сибирската ферма

Първо тя обръсна рижавото квадратче на „адолфича“ на венериния си хълм. Нещо ѝ стана противно да го гледа. Мустачищата на хлебарка смеят се, кончовите му се големят.¹²¹ Наистина като на хлебарка – не по форма, разбира се, а по цвят. А кончовите се появяват, ако поровиш във вокепедията [sic] и си спомниш кой е бил тоя „адолфич“. Пфу. И що такова нещо е топтренд?

Виктор Пелевин, *Transhumanism Inc.*

венски на Ставрогин.

¹¹⁹ ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 267.

¹²⁰ Пак там, с. 271.

¹²¹ Пелевин цитира стихотворението на Манделщам за Сталин „Мы живем, под собою не чуя страны“ (1933): „Тараканьи смеются глазища, / и сияют его голенища“ (вж.: МАНДЕЛЬШТАМ, О. *Собрание сочинений в четырех томах*. Москва: Арт-бизнес-центр. Т. 3, с. 74). Топтрендовият „адолфич“ на 18-годишната героиня на „Transhumanism Inc.“ е същевременно „висарионич“. Мустачищата – вместо *очищата* при Манделщам – идват от „висарионича“, а не от по-малкия му брат „адолфич“. – ПЕЛЕВИН, В. *Transhumanism Inc.* Москва: Эксмо, 2021, с. 94. Цитирам романа по-нататък в текста със сиглата TRH. В „Transhumanism Inc.“ е предвидена опцията „черни ботуши с либерални кончови“ (срв. TRH 272; курс. мой, В. С.). Една година след стихотворението на Манделщам, доведе до интернирането и смъртта му, Николай Олейников ще напише своя „Таракан“.

Посткарбоновата „зелена“ цивилизация, лето господне 206 от Green Power ерата, описана в „Transhumanism Inc.“, е пародийно-монстрозна реализация на един „почвенически“ идеал в епохата на евразийски рунет и всеобщо чипиране с мозъчни импланти, свързани в зукърбърг-голденщернова мрежа. („А ако сте се натъжили, препрочетете страница двеста и шест.“¹²²) Когато в началото на романа героинята-лицеистка поства първото си пълнолетно видеоселфи в евразийския инстаграм, наречен Контактон (по руската социална мрежа ВКонтакте), тя избира като трендово място за самозаснемане сибирската ферма на леля си. „В първия вариант холограмата беше дълга. Маня намяташе на голо полушубката, навираше крака във валенките и излизаше на заснежения двор да слага храна на добитъка. В кадър попадаха холопите-ратаи в зеления сали от сополите маски, многобройните лелини икони и даже официозният портрет на бро кукуратора (зад който леля ѝ криеше мъченическия образ на убития от сердобол-болшевиките цар, последния от династията Михалкови-Ашкенази, което си беше двусмислено и опасно, защото царят и всичките му клонинги бяха разстреляни навремето лично от бро кукуратора). / По стойността на кукухата-нашийник на всеки му ставаше ясно, разбира се, че за вършенето на работа семейството разполага с холопи и не се налагаше Маня да се грижи за добитъка. Но вече от една-две години беше стилно да слагаш собственоръчно фураж на добитъка – в зона „Евразия“ го правеха всички богати козметични влиятелки. Не е зле да има и икони: сред все същите козметички пак беше станало модно да се заснемат как ги изнасят и внасят обратно, ако искаха да намекнат за богат личен живот. Дори простото присъствие на икона в кадър си е секси. Някак си намеква, да. / От друга страна, мнозина можеше да не се досетят, че добитъкът и фуражът са в кадър, за да има народност – самата Маня не бе дръпнала чак толкова далече от народа. Леля ѝ не живееше баш богато и на фермата си имаше само деветима холопи. За сметка на това иконите висяха на гроздове на всяка стена и да ги изнасяш преди всяко грехопадение щеше да си е бая работа“ (TRH 22–23). Сибирската ферма с нейната народностна иконография на инстаграм-селфи ще се появи още на два пъти в „Transhumanism Inc.“: Маня ще се завърне там в края на историята си, подмамена на мястото на детските спомени, за да бъде убита в игрите на превращение на Голденщерн; друг герой, напуснал Москва и станал сибирски помещик, в който Творецът на мрежата се инкарнира в следващ живот, ще се самоубие на същото място, повли-

¹²² ПЕЛЕВИН, В. *Жизнь насекомых*, с. 224. Репликата е на нощната пеперуда Митя, съименник на героя от „Transhumanism Inc.“. Комбинацията от цифри се появява и в „Принцът на Госплан“ (1991): „Шестстотин и дваеста стая, от асансьорите наляво по коридора“. – ПЕЛЕВИН, В. *Принц Госплана*. – В: ПЕЛЕВИН, В. *Повести и ессе*. Москва: Эксмо, 2020, с. 127.

чайки със себе си холопите си, след жесток романс със субхуманна селскостопанска хелпърка, ъпгрейтната с пиратска еротична програма. Собственоръчно чипирайки се за своето посткарбоново *хождение в народ* с мозъчен имплант на биоробот-ратай, героят на главата „Митината любов“ става част от гностическия народ-богоносец на холопите, програмирани щастливо да очакват края като освобождение от затвора на тялото. Пастишно-безнадеждният почвенически *прекрасен нов свят* на Пелевин е поместен в Сибир от „Записки от мъртвия дом“.

Интимният живот на Достоевски в Сибир преди първата му голяма любов (и първия брак) е описван от сериозните биографи, изхождайки от едни и същи документални свидетелства, в доста различни стилистични регистри. Най-сдържана, дискретна и пестелива на фона на своите 2500 страници е петтомната биография на Джозеф Франк. „За домакинството на Достоевски се грижи по-голямата дъщеря на семейството, 22-годишна войнишка вдовица, която видимо го е намирала за привлекателен, с обич се е грижела за него и изглежда постоянно се е намирала в квартирата му. Врангел си спомня как един летен ден пили чай навън и домакинята – както дискретно формулира – случайно се присъединила към тях *en grand négligé* (само по рубашка, препасана през талията с червен пояс, и нищо друго). Човек не може да не се запита дали след четирите години каторга Достоевски е могъл да се въздържа да се възползва от тези лесно достъпни женски чарове. Нищо не би било по-лесно или по-естествено и знаем, че той е проявявал видим личен интерес към случващото се в семейството. Например той се опитва безуспешно да убеди майката да не позволява на много привлекателната по-малка дъщеря, която е на шестнайсет години, да допълва приходите на семейството със спорадична проституция в гарнизона.“¹²³ Франк привежда свидетелства от първа ръка (сибирските мемоари на барон Врангел) за недвусмислени и обичайни промискуитетни практики, съперничейки си по дискретност на поднасянето на материала с аристократичния си първоизточник. (Освен това прави голямата дъщеря на хазайката с две години по-възрастна, при запознанството с Достоевски тя е била всъщност на двайсет.) Ако в началото на 80-те американският биограф е доста близо до стила на барона в мемоарите му от началото на века (Франк е роден три години след смъртта на Врангел), швейцарският биограф и наш съвременник Андреас Гуски, изхождайки от същите мемоарни свидетелства, придава на сведенията за интимния сибирски живот експлицитност, която дори не прибъгва до обичайната академична нюансираност и релативиране. „Хазайката на Достоевски отдава под наем не само стая, но и двете си дъщери

¹²³ FRAHK, J. *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850–1859*, Vol. II, Princeton & Oxford: Princeton UP, 1983, p. 179 (курс. в ориг.).

на два̀сет и шестна̀сет години. Двете се грижат за домакинството и припечелват от време на време допълнително някоя и друга копейка с по-интимни услуги.¹²⁴ Това, което при Франк е проява на загриженост по отношение на малката дъщеря на хазайката, при Гуски е прочетено като проява на „двоен морал“ и е свързано с поведението на човека от подземиято през 40-те. „Преди ареста си той не е имал във всеки случай морални скрупули да ходи на публичен дом.“¹²⁵ Игор Волгин ще резюмира, от своя страна, в „Ничий съвременник“ лаконично: „Нравите в Сибир са били прости.“¹²⁶

Московският имплантолог от „Transhumanism Inc.“ ще потърси тази простота на нравите в сибирската ферма, неочаквано наследена след като тартарени¹²⁷ изколват семейството на чичо му. Наследявайки фермата и холопите ѝ (политически коректно: селскостопанските хелпъри), Митя става помещик в една посткарбонова Сибир, чийто бит напомня начина на живот през XIX век, био- и информационно-технологично ъпгрейтнат.¹²⁸ „Дмитрий се сдоби с нов добитък на мястото на откраднатия от тартарените, установи контакти с изкупвачите на мляко, охрани холопите (те вече бяха почнали да взимат-дават, пасейки каквото намерят) – и самият той надебеля сериозно, пропадайки в бавния селски бит“ (TRN 480). Три теми интересуват бившия московски лекар-имплантолог и новоизпечен сибирски дворянин: пиенето (усилено рекламирано през мозъчните импланти), жените (трудно достъпни и небезопасни в условията на победилия след „еколюцията“ матриархат) и холопите (предстои да се види). Междувременно непрекъснато транслираната през импланта реклама на местната марка бира „Спящата Красавица“ (с гендерен вариант „Спящия Красавец“), включ-

¹²⁴ GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie*, p. 128.

¹²⁵ Пак там, с. 129.

¹²⁶ ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 381.

¹²⁷ Номадски ислямско-фундаменталистски племена, опустошаващи сибирските териториите на Добрата Държава, комично-злокобна контаминация между героя на Алфонс Доде и татарите от Златната орда. В ранното есе „Зомбификация“ (първоначалното заглавие е „Зомбификация на съветския човек“) (1990) Пелевин прави аналогия между комунизма и татаро-монголската форма на управление: „възкресяване на „курултая“ в качеството на висш орган на властта (така при татаро-монголите се е наричал „конгресът“ (съезд) – именно на един от тези курултаи е било взето решението за набега в Русия)“. – ПЕЛЕВИН, В. Зомбификация. – В: ПЕЛЕВИН, В. *Повести и ессе*, с. 266–267 (курс. мой, В. С.). Главният герой на „Generation П“ (1999) се казва Вавилен *Татарски*.

¹²⁸ Сръ.: КИРИЕНКОВ, И. Меланхоличная антиутопия: каким получился роман Пелевина „Transhumanism Inc.“. – РБК, 26.08.2021: <https://style.rbc.ru/impressions/6124dcf89a7947ca932293a5> (прегл. 15.10.2021).

ваша слогана „Мъжка бира с безплатна ерекция!“, генерира всяка сутрин преди събуждане съответния „промо-сън“. След „изброяването на корабите“ на всички категории налични и по една или друга причина недостъпни дворянски „госпожици и феми“ (срв. TRH 482–485) – сред тях за миг се мярка Маня¹²⁹, *рижавото момиче от Сибир* от началото на романа – Митя се обръща към „народа“ на холопите и холопките. Очите им „сияеха с такава вътрешна светлина, такава невъзможна любов към всичко наоколо, че почти граничеше с болка“ (TRH 486). Всеобемащата невъзможна любов (това е първата поява на думата *любов* в главата „Митината любов“), излъчваща се от очите на холопите, веднага извиква на дневен ред църквата, „регулярно напомняща“ на помещиците, „че холопите нямат души“. Въпреки медицинско-програмисткото си образование, Митя трябва да се бори с усещането, че холопите го „разбират, много го съжбяват [жалеют] – но не могат да го приемат в безкрайното си щастие“ (TRH 487–488; курс. мой, В. С.). Руската дума *жалеть* съдържа смисли, комуникативно изтрети в „съжбявам“: жаля, проявявам жал, милост, състрадание; домъчнява ми, домилява ми. Тази жалост е по-близо до *agape*, отколкото любовта. Холопите (като-че-ли) изпитват жалост, човеците – или гендерно коректно „човекините“ – отвращение. „При все това те смърдяха на обор, маските им от марля бяха зелени от сополите и те плюскаха такава гадост, че за никаква емпатия, разбира се, и дума не можеше да става“ (TRH 488). Когато веднъж случайно става свидетел на смъртта на холоп, Митя вижда как лицето му се озарява от „предчувствие за щастие“ и става „тържествено-просто“. Недостижимата за човешкото същество простота е преди всичко в умирането – преди и след простотата в любовта – толстовската¹³⁰ простота на умирането от „Три смърти“.

При първото превращение на Твореца на мрежата – в лицеистката Маня – дълго преди припомнянето на истината, задаваща рамковата конструкция на романа, тя има интуиция (или ѝ се прави внуше-

¹²⁹ „Няколко пъти в Дворянското събрание намина едно мило и свежо момиче-лицеистка [...], но тя беше дъщеря на банкиер от втория таер, гостуваше у леля си“ (TRH 483). „Банкиер“ в света на „Transhumanism Inc.“ означава член на кастата на „безсмъртните“, чиито мозъци се поддържат живи с векове в специални „буркани“ (на руски *банки*); „таерът“ означава нивото на безсмъртие – общо 10 на брой, – на което се намира съответният мозък. „Маня“ е едновременно галено от Мария и ономим (в родителен падеж) на *толеу* и основателя на манихейството (срв. TRH 9–10).

¹³⁰ „Киберпънквите препратки към толстовското народолюбие и стремеж да се уподоби на обикновения селянин са омешани с фрагменти на фенофик по по-вестта на Иван Бунин „Митината любов““ – РЕЗНИЧЕНКО, С. TRANSHUMANISM. INC [sic]: бегство от човека, бегство от жизни. – АПН, 25.09.2021: <https://www.apn.ru/index.php?newsid=40376> (прегл. 15.10.2021).

ние през импланта). „Ние за него сме нещо като холопи...“ (TRH 101). Друг негов аватар сардонично ѝ отговаря в духа на „либералните директиви“ на мрежата: „Нещо като хелпъри – поправи Офа. – По-добре винаги да се изразяваме така“.

Смъртта на холопа отключва потапянето на Митя в „тъмния вир на руската класика“ (TRH 521), от една страна, и в даркнета на еротичните хакове „Селски Радости“, от друга. Мракомрежата на руската класика е пропеедвтиката към еротичната програма „Митината любов“, която героят ще инсталира на една от холопките си. „Граф Толстой учеше, че смисълът на живота, изплъзващ се на философите и мислителите от висшите социални касти, отдавна е уловен от руския селянин – но не във формата на някаква умозрителна идея, която може да се опакова в думи и да се превърне в предмет на дебати, а като просто и сърдечно отношение към живота, смъртта и света. / Смисълът на живота бил самият живот, изпълнен с любов към другите хора и природата – като на руския орач. За потвърждение на хипотезите си Толстой (както и Пушкин преди него) търсел близкото общуване с крепостните селяни“ (TRH 491–492). Тази информация за учението на Толстой се предоставя от фирмата производител на селскостопанските биороботи, а търсенето на близост с крепостните селяни, в което според фирмената брошура (буклет) се извявали както Графа, така и Арапа съдържа скрито стоково позициониране на „селхозхолопите като мултитул“, уреди с двойно предназначение, каквото двойно предназначение ще има и руската класика. Еротичната програма – и повед на Бунин, прочетена през Толстой, прочетена през Достоевски – „Митината любов“ се характеризира с „обилие на културни референции“ (TRH 498), неразбираеми както за хакнатата с програмата селскостопанска хелпърка, така и за самия едноименен юзър. Краткото описание на програмата е хибрид между „Идиот“ и „Бесове“: „летен отдих на нервен млад помещик, измъчван от вечните въпроси в съпровод на Музиката на приближаващата Революция; дълбока и вълнителна [sic] чувствена гама, която ще докосне всички регистри на сърцето Ви. Четене включено. Идеален бекграунд: падина или овраг с храсти край дома Ви“ (TRH 499). Руската класика е еротичен хак (*лавхак*), който ще изпържи чиповете на ъпгрейтнатия с него биоробот и на даунгрейтналия се стопанин, който в крайна сметка ще поиска да разбере сам, имплантирайки си чип на холоп, що е да си „пълен идиот – или светец“, т. е. юродив, ако бъде изразено на езика на руската класика (и по-конкретно на Достоевски). Когато помещикът, въвел Митя в еротично-литературните тайни на „Селски Радости“, един ден осъмва изкормен („[п]ри това не в преносен, а в буквален смисъл“) от собствените си хелпъри вследствие на троянец, активирал се в хомолавхака му „Дягилев“, фирмата производител на биороботите любезно ще го уведоми, че „Митината

любов“ е „проверена откъм съдържание на вредоносен код и е напълно безопасна“ (TRH 510).

Втората смърт на холоп (холопка), която Митя ще преживее в цялата ѝ класическа, възвишено-субхуманна простота вече като пряк извършител, е на еротично-литературно ъпгрейтнатата хелпърка. Уморен до смърт от физиологично итеративния и литературно-мистично непроницаем скрипт на „Митината любов“ даунгрейдналият се герой деинсталира програмата. „Нютка отиде в центъра на двора, застана на колене като пред икона – и се сгъна в позата на зародиш, прегръщайки краката си. Лицето ѝ беше обърнато към офиса и по него се разхождаше все същата щастлива усмивка“ (TRH 524). Това е моментът, в който бившият имплантолог необратимо ще пожелае „да види света така, както го виждат хелпърите“, да изпита „онези нива на щастлива химия“, пържеща първосигналния мозък на биоробота, „свърхдозите електрическо щастие“, преминаването на „бронирани булдозери през лозе“ (TRH 527–528). Виждането на света през погледа (чипа) на селскостопански хелпър е описано във фигурите на класическия гносис, класическото манихейство, експлициращо въртопа в тъмните скрити дълбини на руската класика – и конкретно в дълбините на народа-богоносец от „Бесове“ и „Дневник на писателя“. „Беше светло и от това Светлината¹³¹ дойде на себе си. И веднага разбра, че е уловена в примките на мрака. В затвора на тялото“ (TRH 530). Сроктът на утилизация на биороботите е десет години, нечовешкото им щастие е ключов алгоритъм в нагона им към смъртта, неколкократно подсилен в сравнение с човешкия, биотехнологично-гностически интерпретиращ смъртта като освобождение. Производствено заложеният им срок на годност е „религията“ им, програмно предписаният им капитализъм като религия. „Направените от нерви и жили примки на мрака отнемаха свободата – но едновременно с това я обещаваха.“ Щастието е скриптът на обусловения от срока на годност нагон към смъртта. „Щастието в очакване на края. Ликуването на Светлината в предвкушване на разпада на затвора, натрапен на Светлината. Щастие още сега, огромно щастие. В сърцето си Светлината бе свободна – даже в този миг. Сърцето на Светлината не бе обзето от тялото... Ще дойде часът и тялото напълно няма да го има...“ (TRH 531). Този гностически трансхуманизъм за народа е електроопиумът на една субхуманно даунгрейтната работническа класа. Даунгрейтът се преживява „субективно“ като гностическо възхождение. „Светлината по-рано беше „Дмитрий“, тя [он] се извиси от нечистото място, от което изход няма и няма да има – и това бе чудо и най-рядката победа на Светлината...“ (пак там; курс. мой, В. С.). Погледнат отвътре, светът на селскостопанските биороботи – и литератур-

¹³¹ „Светлина“ на руски е от м. р. – свет (б. м., В. С.)

ният им скрипт на „руския селянин“ – се оказва гносис за народа, чиято светлинна мистика и религия на любовта е опиумът на трудещите се. „Светлината ще възсияе и ще стане свободна! Тя няма да пада върху нищо! Тя ще стане свободна дори от самата себе си Любов. Но трябва да се чака. Трябва дълго да се чака и състрадателно да се помага на онези, в които Светлината вече е угаснала... Ние носим част от товара им, макар че пътищата ни се разделят завинаги... Ние сме ангели, изпратени от Светлината...“ В рамките на работния си цикъл биороботите трябва да състрадат на господарите-демиурзи, оставащи в мрака, докато робите възхождат към гностическата си прародина. Гностическият народ-богоносец – „освободеният народ-богоносец“ (TRH 574) – на селскостопанските хелпъри от сибирска ферма ще извърши колективно самоубийство, предвождан от някогашния Митя, все още помнещ във вихъра на невроелектрическото си мистично просветление и изсветляване на субхуманен трудещ се „премъдростта на мрака“, тъмното знание за свободата и смъртта на една архаична черна магия, тъмния вир на руската класика.

В края на „Transhumanism Inc.“ Дяволът (*черт*), самоопределяйки се като „вампир“ и позовавайки се на Булгаков¹³², обяснява направата на света, описан в романа, по следния начин: „това е нашата селскостопанска ферма. Напълно автоматизирана ферма. Като у вас в Сибир“ (TRH 581). Финалът на последния роман на Пелевин, конструиран от седем до голяма степен самостоятелни новели, обединени от един футуристично-архаичен свят на победилата „зелена“ и феминистична революция, се завръща към изходния мит на творчеството му – Бройлерния птицекомбинат „Луначарски“ от първата му новела „Отшелника и Шестопръстия“ (1990). Затвореният цикъл на масовото индустриално отглеждане на животни и хора е алегорично изчистено въплъщение на гностическия мит за „стоманената клетка“ (М. Вебер) на модерното биосоциално възпроизводство, херметично затварящо и откъсващо индивида от Божествената светлина. „Духаше лек топъл вятър, две слънца се отразяваха в сиво-зелените плоскости на далечния хоризонт и в тази картина имаше толкова покой и печал.“¹³³ Младият бройлер Шестопръстия е поразен от появата на трето слънце на небосклона, избегналият вече пет цикъла на заколение просветлен негов събрат Отшелника знае повече за светилата, управлявани в птоломеевата космология на птицекомбината от гностически демиурзи. „По мое

¹³² „[А]ко сте човек на руската култура, трябва да разбирате подобни алюзии“ (TRH 573). Дяволът обяснява за „вампоекономиката“ (срв. THR 580): „Ние ви отгледахме, както вие – дойната крава, за да пиете млякото ѝ. Вие сте нашият добитък“ (THR 577).

¹³³ ПЕЛЕВИН, В. Затворник и Шестипалый [1990]. – В: В. ПЕЛЕВИН. *Повести и есе*, с. 10. Цитирам новелата по-нататък в текста със сиглата ЗШ.

време съм виждал единайсет наведнъж. Едно в зенит и по пет във всеки епицикъл“ (ЗШ 10). С окултното си знание за устройството на космоса на комбината – и по-конкретно по фундаменталния въпрос „защо става тъмно“ (срв. ЗШ 13) – Отшелника спечелва Шестопръстия за неофит. Макар че използва по традиция и с пропедевтична цел птолемеевия космологичен модел, Отшелника знае, че не светилата минават над главите на бройлерите, а те самите конвейерно-хелиоцентрично се движат спрямо тях. „Общо във вселената има седемдесет свята. В един от тях ние се намираме сега. Тези светове са закрепени към необятна черна лента, която бавно се движи в кръг. А над нея, на повърхността на небето се разполагат стотици еднакви светила. Тъй че не те плуват над нас, а ние плуваме под тях. Пробвай да си го представиш“ (ЗШ 18). Освен окултно знание за космологията на птицекомбината, можещо да предскаже затъмнението на светилата, просветленият бройлер-отшелник притежава сотериологичния дар да предвижда с точност апокалиптичния ден на края. „Решителният етап настъпва след всеки седемдесет затъмнения. А вчера беше шейсет и деветото. Светът се управлява от числа“ (ЗШ 15). Както конвейерно-хелиоцентричната картина на света, така и дарбата да предвиждаш деня на Апокалипсиса са еднакво трудно представими в рамките на мирозданието, създадено от демиурзите – наричани от бройлерите богове¹³⁴ – на птицекомбината „Луначарски“.

Израсъл все още в парадигмата на зрелия социализъм, когато апокалипсисът се е наричал „завършване на строителството“ (СШ 19), Отшелника знае, че „решителният етап“ на Прехода, в чиято парадигма живее Шестопръстия, е все от същото – „Цех номер едно“, ако използваме езика на демиурзите. „Във всеки от световите има живот, но той не съществува там постоянно, а циклично възниква и изчезва. Решителният етап се случва в центъра на вселената, през който по ред минават всички светове. На езика на боговете той се нарича Цех номер едно. Нашият свят точно сега се намира в преддверието му. Когато завърши решителният етап и обновеният свят излезе от другата страна на Цех номер едно, всичко започва отначало. Животът възниква, преминава през цикъла и след установения срок отново се продънва в Цех номер едно“ (ЗШ 18). Слизайки от конвейерната лента, воден от Отшелника, който е негов мистагог, Шестопръстия сам се убеждава в истинността на картината на света, описана преди това като контрафактично окултно знание. „Светът, който напуснаха, наистина бавно се движеше заедно с

¹³⁴ В пикарескова проповед пред бройлери, взели го за месията на очакваната от тях Страшна Супа (*Страшный Суп*, игра на думи със *Страшный суд*, Страшния съд), Шестопръстия ще назове боговете съвсем по гностически демони (срв. ЗШ 41).

тази лента спрямо други неподвижни космически обекти, чието естество Шестопръстия не разбираше, а светилата бяха неподвижни – достатъчно беше да слезеш от черната лента, и всичко ставаше ясно. Сега оставеният от тях свят бавно се придвижваше към зелените стоманени врати, под които минаваше лентата. Отшелника каза, че това всъщност е входът в Цех номер едно“ (ЗШ 25). Слизането от конвейера превръща окултното знание в емпирично-прагматична очевидност и едновременно с това разомагьосва създадения и управляван от демиурзите свят. „Странно, но Шестопръстия изобщо не бе поразен от величието на запълващите вселената обекти, тъкмо обратното – в него се пробуди чувство на леко раздразнение. „И това ли е всичко?“ – с отвращение мислеше си той“ (пак там). Инициационният път е извървян, когато създаденият от демиурзите свят вече не предизвиква възхищение с величието си и едновременно с това го губиш завинаги като родина. „И настъпи тишина, нарушавана само от механичните звуци иззад зелените врати, зад които бе отплавала родината на Шестопръстия“ (ЗШ 31). Истинската ни родина не е птицекомбинатът, в него сме захвърлени и държани затворени от демиурзи, които се хранят с нас, но окултното знание и мистагогичните практики на просветлени отшелници могат да изведат от него.

Истинската родина на бройлерите е истинската светлина на истинското слънце отвъд боядисаните с маслена боя стъкла на прозорците на птицекомбината, към което гностикът може да се възнесе посредством предадената в света на демиурзите на дълбока забрава мистагогична практика на „полета“. Първоначално бройлерите-гностици си представят „полета“ като практика, комбинираща упражнения с гири за горните крайници – доколкото „полетът се осъществява с помощта на ръцете“ (срв. ЗШ 37) – и медитация. Гностическият дух-бройлер не пренебрегва по пътя на самурая нито гирите, нито медитацията¹³⁵, зацепването обаче между физическите и духовните упражнения дълго остава загадка. „Отшелника смяташе, че това [„полетът“, б. м., В. С.] е особен начин за мигновено преместване в пространството, при който трябва да си представиш мястото, където искаш да попаднеш, а после да дадеш мислена команда на ръцете си да пренесат там цялото тяло. По цели дни той [Шестопръстия, б. м., В. С.] прекарваше в съзерцание, опитвайки се да се пренесе поне на няколко крачки, но нищо не излизаше“ (ЗШ 37). Истината за мистагогичната практика на „полета“ се оказва също толкова проста – „толкова проста, че даже ти става обидно за нея“ (ЗШ 46) – колкото слизането от конвейера, удостоверяващо с краката картината на света на гностическото окултно зна-

¹³⁵ Медитативните практики на бройлерите пародират късносоциалистическия спиритуализъм (срв. ЗШ 43).

ние. Удостоверяването при „полета“ става в мига на смъртна опасност и смъртен страх – с междуременно добре тренираните, макар и без ясна цел, ръце. „И Шестопръстия се изплаши, до такава степен се изплаши, че всичките му действия придобиха сомнамбулична безпогрешност – той с все сила клъвна опуленото срещу него око и веднага почна с невероятна скорост да бие с ръце от двете страни потната муцуна на бога“ (ЗШ 45). Истината за окултната практика на „полета“ е продукт на смъртен страх в момент на смъртна опасност, мистагогичното възнасяне резултира от скоростна серия шамари като насън по потната мутра на демиург. След като съновидната битка с демиурга довежда до счупване на боядисания прозорец, бройлерите-гностици виждат истинската светлина: „Стана неправдоподобно светло“ (ЗШ 47). Светлината като квинтесенция на гностическото учение е също толкова неправдоподобна за запратените в мрака и изкуственото осветление на птицекомбината бройлерски души, колкото бе окултната картина на света с хелиоцентрично движещия се конвейер и неподвижните демиургични светила. Гностическото (само)познание е радикално „изчезване“ в идещия от абсолютното отвъд „лъч жълта гореща светлина“. Цветовете на истинския свят извън демиургичната симулация са „такива чисти и ярки“¹³⁶, че Шестопръстия отвърща поглед, „за да не полудее“. Излетелите от стоманената клетка души продължават да не знаят какво означава „юг“, но вече могат с абсолютната достоверност на потопеността в светлината на истината деиктично да го посочат. „И той махна с крило по посока на огромния блестящ кръг, който само по цвят напомняше онова, което те някога наричаха светила.“

7

Биеща на очи проява на консервативно-революционната критика на „капитализма като религия“ (Бенямин) е антисемитизмът на зрелия и късен Достоевски. Самият той отхвърля обвинението в антисемитизъм, тълкувайки го не на последно място като обусловено от една култура на политическата коректност и съответно дължащо се – *да не би!* – на политически некоректна езикова употреба. Годината е 1877-а и думите и нещата все още – смята Достоевски – не би трябвало да съвпадат, както междуременно вече са съвпаднали (или нещата са изчезнали, или без остатък юридически се конструират). „Да не би да ме

¹³⁶ Възприятието на светлината и цветовете извън птицекомбината напомня описанието на раждането в разказа „Иван Кублаханов“ (1994): „и той видя около себе си ослепителни разноцветни петна [...]. От време на време той пускаше в себе си въздуха и се любуваше на блестящите цветове на новия си свят“. – ПЕЛЕВИН, В. Иван Кублаханов. – В: ПЕЛЕВИН, В. *Сумасшедший по фамилии Пустота*, с. 255.

обвиняват в „ненавист“ поради това, че наричам понякога евреина „чифутин?“ [sic] („жид?“) Но първо, не съм мислил, че това е било толкова обидно, и второ, думата „чифутин“ („жид“), доколкото си спомням, аз съм я споменавал винаги за да обознача известна идея: „чифутин, чифутщина, чифутско царство“ („жид, жидовщина, жидовское царство“) и проч. В случая се е означавало известно понятие, насока, характеристика на века. Може да се спори по тази идея, да не се съгласяваш с нея, но не и да се обиждаш от думата.¹³⁷ Учудването, че обвинението може да се базира „само“ на словоупотреба все още може да е автентично, въпреки че вече звучи като сардонична наивност. Можем сякаш да повярваме и на твърдението, че съответната дума не се чувства от произнасящия я като *толкова* обидна, въпреки че степената на обидност се измерва не от адресиращия думата, а от нейния адресат. Третият аргумент на Достоевски при отхвърлянето на обвинението в антисемитизъм е „теоретичният“ характер на употребата на думата, която би трябвало да означава *известна идея*, „идеален тип“, а не например денотата на етнонима, което би било по-близо до ума, поне до ума на самия денотат, който освен всичко друго се чувства и като пряк адресат на „идеята“. А самата „идея“ повторително барабани по тъпанчетата и адресатността на денотата – „жид, жидовщина, жидовское царство“ – като кавичките идат да означат самоцитиране с чиста съвест, която натъртва думите, предизвикали обвинението. Нека дебатирате по „идеята“, а не се обиждаме от думата, особено ако адресиращият от думата денотат вземе под внимание, че „идеята“ е компонент от мащабна концепция, вече съвсем отделяща се от конкретиката на денотата, за „еврейския“ капитализъм – концепция, намираща се в теоретична метапозиция не само спрямо обиждащия се денотат, но и спрямо самата *идея*. Колкото по-натрапчиви стават думите, толкова по-отвлечени нещата.

От комуникативна гледна точка обаче казусът е пределно конкретен: читател на „Дневник на писателя“ от еврейски произход пише до автора, предизвикан от употребата на *известни* думи. Читателят смята автора за „във всеки случай искрен, абсолютно честен човек“ (ЕВ 76), а авторът, от своя страна, определя читателското писмо като „прекрасно в много отношения“ (ЕВ 75). Отговорът на читателски писма през 1877-а е публицистична иновация, чието разработване в „Дневник на писателя“ не на последно място и изненадващо превръща периодичното издание на Достоевски в издателски успех. Подходът към кореспонденцията с читателите е професионален, става дума за жур-

¹³⁷ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. «Еврейский вопрос», *Дневник писателя 1877*. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, 1983, с. 75. Цитирам по-нататък в текста със сиглата ЕВ. Франк формулира това така: „кошмарни фантазии за еврейско-европейския материализъм, превземаш света“ – FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*, p. 746 (бел. 3).

налистически похват, пълнеж броевете, грижеш се за поддържането на ангажираността на аудиторията и способстващ за разширяването на кръга ѝ. Същевременно не става дума само за журналистически похват, разработващ медийната иновация на обратната връзка и интерактивността. Достоевски наистина е „абсолютно честен“ – до степен да не е, меко казано, потребителски дружелюбен, придържайки се към една политика и реторика на истината, която дори на концептуално метаравнище запазва радикализма си. Определено не е особено френдли характеристиката, която авторът на „Дневник на писателя“ прави на кореспондента си – ляволибералния „образован“, ще рече асимилиран, евреин – като представител на определена социална група. „[Т]е, при образованието си, отдавна вече не разделят „предразсъдъците“ на своята нация, не изпълняват религиозните си обреди като останалите незначителни евреи, смятат това за нещо под своята просветеност, а и в бога, значи, не вярваме“ (пак там). Чрез преминаването в полупряка реч консервативният революционер маркира самообвинението на асимилираните, конвертитът, от своя страна, отбелязва отстъпничеството им: този тип „антисемитизъм“ вмениява вяръност на религиозната идентичност и „грешността“ на асимилираната ляволиберална забрава на Бога на отците.

Не е особено потребителски дружелюбен спрямо ляволибералния асимилиран читател и анализът на функцията на евреите в ситуация на либерализиране на пазара на работна ръка при освобождаването на крепостните селяни – и робите в южните щати на САЩ – разкривайки икономическата логика, работеща зад „освобождението“ и нейните бенефициенти. „Но ето че дойде освободителят и освободи коренните жители (*народ*) – и какво се случи, кой пръв им се нахвърли като на жертва, кой се възползва преимуществено от пороците им, кой ги оплете с вековечния си златен поминък, кой веднага замести, където успя и се вреди, ликвидирани помешчици, с тази разлика, че макар и силно да експлоатираха хората, помешчиците все пак се стараеха да не разоряват своите селяни, нека и за себе си да е било, за да не изтощят работната сила, а евреинът не го е грижа за изтощението на руската сила, взима своето и заминава.“¹³⁸ Системният характер на процеса на либерализация на работния пазар и на участието на евреите в него е демонстриран чрез аналогията между освобождаването на крепостните селяни и на робите в САЩ. Без да е любезен спрямо ляволибералния читател анализът на структурната аналогия е в основата си антикапи-

¹³⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. «Pro и contra», Дневник писателя 1877. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, с. 78. Цитирам по-нататък в текста със сиглата P&C. Преди да стане глава от „Братя Карамазови“ „Pro и contra“ има да коментира „еврейския въпрос“.

талистически, ще рече едновременно консервативно-революционен и ляв: либерализацията означава освобождаване на ограбване на освободените. „[Е]вреите в Америка, в Южните Щати, вече масово са се нахвърлили върху многомилионната маса на освободените негри, която вече им е в ръцете по техния си начин, по известния им и вековечен „златен поминък“ и възползвайки се от неопитността и пороците на експлоатираното племе“ (P&C 78). Почвата-и-народът са различни, но капиталистическата логика на освобождаването е структурно същата. Интернационалът на капитала, видян в една лява оптика, разрушава социалната тъкан на далечни една от друга и етнически (и расово) различни, мислени революционно-консервативно, „почви“ с любезното съдействие на евреите, което нелюбезно не е спестено на ляволибералния асимилиран читател. Ако авторът на „Дневник на писателя“ е антисемит, той определено не е расист, привеждайки още един пример за освобождаването на стихията на капитала, в който на един дъх се произнасят литовските предци на рода Достоевски и „негрите“ – *всички тия негри и литовци* (P&C 79; курс. мой, В. С.) – оказали се поминък на участващите в процеса на либерализация евреи.

Както ляволибералният читател, така и революционно-консервативният автор апелират в аргументацията си към *народа* и *масите*, които са най-малкото общо кратко на дебата им за антисемитизма. При апела към тези *ultima ratio*, споделени между ляволибералния асимилиран евреин и консервативно-революционния православен, Достоевски ще се върне към точката нула на срещата си с народа и на конверсията на левия радикал в консервативен революционер. „На мен дори ми се случвало да живея с народа, в масата на народа, в едни казарми, да спим на едни нарове. Там имаше няколко евреи – и никой не ги *презираше*, никой не ги изключваше, не ги прогонваше“ (P&C 80; курс. в ориг.). Спомените от Мъртвия дом са последният ресурс на истинност, последното основание на автентичност в отхвърлянето на обвинението в антисемитизъм – без отказ от употребата на антисемитски езикови квалификации. „[O]тбийте се, попитайте обиждат ли в казармите евреина като евреин, като *чифутин*, заради вярата му, за обичаите? Никъде не обиждат и така е в целия народ“ (пак там, курс. в ориг.). Ако парафразираме един расистки виц: Не съм антисемит, обичам чифутите. Парадоксът на антисемитизма на консервативния революционер обаче не е езиков: пред ляволибералния асимилиран евреин той защитава несводимостта на религиозната идентичност до разомагьосания – и повторно омагьосан от диалектиката на Просвещението – социален дарвинизъм. „Тук не само самосъхранението стои като главна причина, а някаква идея, движеща и влечаща, нещо световно и дълбоко, за което може би човечеството още не може да произнесе последната си дума“ (P&C

82). Тук вече *идеята* не е абстрахирането от дълбинните чувства на „денотата“, не е метаравнището на отвлечеността от антисемитската семантика на една недвусмислено дълбоко засягаща дума – тук идеята е органиката на ирационалните основания на религиозната идентичност, усещани от православния консервативен революционер в еврейството, от което ляволибералната асимилация късогледо рационално се отрича. „И няма как, ще повтаря това, дори да си представиш евреина без бог, нещо повече, аз не вярвам дори и в образованите евреи безбожници“ (пак там). Тепърва предстои да удари часът на асимилираните евреи, апокалиптичният час на секуларното завръщане на Бога на отците. И православният консервативен революционер е пророкът на този час както в „Бесове“, така и в „Дневник на писателя“. „[И] бог знае какво още го очаква светът от образованите евреи!“ Отговорът на читателското писмо завършва, от една страна, с марксистката теза за капитала като „натрупан труд“ – и с апокалиптично заключително натъртване „ние говорим за *чифутството* и за *чифутската идея*, обхващаща целия свят вместо „неполучилото се“ християнство...“ (P&C 85; курс. и многоточие в ориг.). За логистиката на този апокалипсис ще се погрижат болшеvizмът и националсоциализмът, но видението е на един православен консервативен революционер от времето на Руско-турската война. Тридесет години по-рано, когато бъдещият консервативно-революционен визионер още е почитател на утопичния социализъм, едно осемгодишно дете ще чуе полудяващия си (доведен) баща да казва „это всё жида“.¹³⁹ И детето ще си каже: „Вече разбирах какво значеше *няма талант*“.

Екскурс VII: Лебядкин/Лебьодкин или От щабскапитана по провианта през Кримската война до офицера на КГБ през първия мандат на Путин

Капитан Лебьодкин е персонаж от романа на Виктор Пелевин „Числа“ (2003). Името му недвусмислено препраща към героя от „Бесове“, извеждайки на преден план чисто инструменталната семантика – *лебѣдка* (рудан, лебедка) – уравновесена при наименоването на героя на Достоевски от поетично-орнитологичната. Капитан Лебядкин е тиловак в травматичната изгубена Кримска война, пишещ поезия и накрая заклан от *the executive arm of the revolution*; капитан Лебьодкин е офицер на ФСБ в началото на епохата на имперското възраждане на Русия под егидата на КГБ, чийто емблематичен реалнополитически акт е анексирането на Крим през третия президентски мандат на Путин. Романът на Пелевин е първото, на практика синхронно описание на началото на путинизма,

¹³⁹ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Неточка Незванова, с. 176 (по-долу: курс. в ориг.).

в което фигурата на *силовика*¹⁴⁰, иронично препращаща към героя на „Бесове“, играе ключова сюжетна роля. „[В] страната започна процес, който западните социолози наричат парадигматичен прелом.“¹⁴¹ Местният градски фолклор вижда смяната на парадигмата по следния начин: „Мерцедес 600 се връзва на кръстовище в задницата на черна Волга с тонирани стъкла. От Мерцедеса изскача бандит, почва да троши с приклада стъклата на Волгата – и вижда в нея полковник от ФСБ. Другарю полковник! Аз чукам ли чукам, а Вие все не отваряте... Къде да носа парите?“ (Ч 40–41). В живота на предприемача от „Числа“ преходът от елцинската към путинската епоха се материализира в смяната на „чадъра“ над бизнеса му: страховитите чеченски мутри, дошли от „Generation П“, са разстреляни от КГБ-„джедая“ капитан Лебьодкин, появяващ се на сцената като приветлив помощник-готвач в суши ресторант, извадил изпод тезгяха едрокалибрена пушка помпа. Когато по-късно Стъопа Михайлов се опитва да се пошегува, влизайки в тона на новия си макабрено-весел чадър – „Служу Советскому Союзу“ (Ч 153) – капитан Лебьодкин сериозно ще му обърне внимание, че времето на подобни шеги безвъзвратно е останало в елцинското минало. Еднофамилецът на героя на Достоевски излъчва „страшна ледена сила“ (Ч 280), караща Стъопа да си представя КГБ офицера в иконографията на СССР – „един огромен капитан Лебьодкин от сняг, гранит и лед“ (Ч 112) – или да сънува златната рибка от суши ресторанта с размери на косатка и гласа на КГБ джедая. „Имаш дългче за връщане. Схвана, нали? – каза рибката с гласа на джедая Лебьодкин, обърна се и отплува в сините дълбини“ (Ч 179). Слънчевите очила на путинския *силовик* биха стоели добре на огромната златната рибка косатка, говореща с гласа му.

Името на Путин се появява за първи път в „Числа“ в текста на песен, изпълнявана в нощен клуб от гей попиконата Боря Маросеев (а.к.а. Борис Моисеев): „*Видях го снощи в новините, / Говореше, че светът е на кръстопът. / С такъв като него, няма да те пипнат с пръст нито вкъщи, нито на гости, / И искам сега такъв като Путин...*“ (Ч 196, курс. в ориг.). Хомосексуалният апиъл на първата поява се затвърждава при втората, в която портрет на Путин в кимоно изпълнява ролята на гарант на безопасността – с оглед на заснемането със скрита камера и използването като компромат – на хомосексуален акт. „От портрета на масичката гледаше, усмихвайки се добродушно,

¹⁴⁰ В „Свещената книга на превращенията“ (2004) се появява върколак, полковник от ФСБ с фамилията *Лебеденко*, вж.: ПЕЛЕВИН, В. *Священная книга оборотня* [2004]. Москва: Эксмо, 2021, с. 138. Инструменталната семантика на капитан Лебьодкин преминава в митопоетичната на полковник Лебеденко – и двете кагебейски..

¹⁴¹ ПЕЛЕВИН, В. *Числа* [2003]. Москва: Эксмо, 2021, с. 37. Цитирам романа по-нататък в текста със сиглата Ч.

Путин в кимоно. Той гледаше, много ясно, не вакханалията в кабинета, а някъде в далечината – там, където се простираха зелените простори на Евразия, оловните води на Атлантика и жълтите дюни на арабийските пустини. [...] Но Стъопа не се съмняваше, че с крайчеца на окото Путин вижда не само световните пожари и бури, но и тях със Сракандаев и не одобрява особено случващото се в стаята, макар че разбира се няма да наказва за това – други бяха времената“ (Ч 209). Инсталиран в зрителното поле на скрита камера на службите, събиращи компромати, портретът на Путин, съзерцаващ хомосексуалния акт на банкери от елцинската епоха, има в крайна сметка и еротична функция. „А за това, че след случилото се ще им бъде разрешено да продължат да живеят [...], без да се боят нито от преследване, нито от нощното чукане по вратата, той изпита към новата епоха такава благодарност, такова доверие, такава нежност, че тези чувства, достигайки невъзможен зенит, естествено прераснаха в не можещата да бъде спряна конвулсия на любовта“ (пак там). Портретът на Путин в кимоно, съзерцаващ хомосексуален акт, не само прави компромата публично неизползваем, но и възбуждащо му съдейства. До голия труп на един от банкерите, застрелял се по небрежност със стреляща писалка, скрита в дилдо, също ще стои вече като неволен погребален атрибут гипсов бюст на Путин. Коментарът на полковника на ФСБ, пристигнал на местопроизшествието, е литературноисторически: „Мамка му, същински Маяковски“ (Ч 261). Ченгетата, приятели на барда на Революцията, знаят защо.

8

В Женева пристигнала група български революционери за преговори с руските емигранти, в началото на август един от тях пътувал обратно. Нечаев решава да пътува с него. Бакунин снабдява Сергей с препоръчително писмо, което да предаде в Букурещ на писателя и публицист Л. Каравелов, имащ връзки с българската емиграция в Румъния. Каравелов насочил Нечаев към един от ръководителите на освободителното движение, поета Христо Ботев. Към 10 август Сергей отпътувал от Букурещ за Браила, неголям окръжен градец на Дунава, и там прекарал около две седмици в разговори с Ботев. Изследователи на руско-българските връзки предполагат, че Нечаев е оказал съществено влияние върху Ботев.

Феликс Лурие, Съзидател на разрушението

В кабинета на бащата на Аглая в дома им в Петербург княз Мишкин забелязва познат швейцарски пейзаж, за който е сигурен, че е ри-

суван от натура – и че е виждал изобразеното място: „това е в кантонът Ури...“¹⁴² Написаният в Европа „Идиот“ – единственият роман на Достоевски, създаден изцяло в чужбина с амбицията да бъде руският „Дон Кихот“¹⁴³ – започва с пристигането на героя в родината и завършва с най-вероятно окончателното му завръщане в Швейцария. В „Бесове“, започнат в Германия и завършен в Русия, по този обратен път ще поеме губернаторът с немско име и произход, който след нощния пожар в поверения му град окончателно ще е готов за „онова известно специално заведение в Швейцария, където, казват, сега събирал нови сили“ (БЫ Х, 337). Ставрогин – „гражданинът на кантона Ури“ – от своя страна, няма да успее да замине за Ури. Както заминалият, така и останалият, както обладаният от зли духове, така и юродивият, както съзаклятникът, така и психически болният, както революционерът, така и двойникът му самозванец, както самоубиецът, така и конвертитът, както самопревъзмогналият се, така и осъденият на смърт, както писателят, така и престъпникът, както левият радикал, така и консервативният революционер имат в крайна сметка една родина. Рефлексията е всъщност носталгия по тази родина, нагон да сме навсякъде у дома, в авторитарната родина. За княз Мишкин левият радикализъм (и в по-общ план обръщането на Запад) се корени „в духовната болка, в духовната жажда, в копнежа по [...] твърдия бряг, по родината“¹⁴⁴. Евгени Павлович Радомски, един от неуспешните годеници на Аглая (какъвто е и руският княз с оксиморонно име¹⁴⁵) и последният приятел, който ще се погрижи за връщането на пациента в Швейцария, малко преди

¹⁴² ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот, с. 25.

¹⁴³ Редом с „Идиот“ като единствения роман на Достоевски, написан в чужбина, нека припомним отново и новелата „Вечният съпруг“ (1870), имаща обема на *short novel* (малко над 100 стр. – обема на „Бедни хора“ и „Двойник“). Срв. „космическия“ „Дон Кихот“, реещ се в безтегловност в „Соларис“ на А. Тарковски (1972). В показанията си пред Секретната следствена комисия през юни 1849 г. Достоевски споменава за един от членовете на кръжеца на Петрашевски, смятан за „истинна, дагеротипно вярна снимка на Дон-Кихот“. – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, с. 153.

¹⁴⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот, с. 452. В тирадата на княз Мишкин, предшестваща счупването на „огромната, прекрасна китайска ваза“ и епилептичния припадък, експлицитно се появява думата почва.

¹⁴⁵ Лев Мишкин носи освен това името на родоначалника Аслан („Лъв“) Челеби-мурза, срв.: ВОЛГИН, И. *Родиться в России. Достоевский: начало начал*, с. 48 (бел. 2). При разпитите по време на следствието срещу кръжеца на Петрашевски Достоевски е запитан дали някой си „Аслан“ е посещавал петъчните сбирки, срв. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. <Показания Ф. М. Достоевского>. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 18, с. 172. Отговорът му е: „Не знаю господина Аслана.“

катастрофата ще му каже: „Вие, юношата, жадувахте в Швейцария за родината, стремяхте се към Русия като към неведома, но обетована страна; прочетохте много книги за нея, сами по себе си може би превъзходни, но вредни за вас“.¹⁴⁶ Последната такава прочетена книга би могла да бъде „Transhumanism Inc.“ на Виктор Пелевин. В новия роман на Пелевин откриваме следната кратка история на Русия, представена от гимназиален преподавател от посткарбоновата епоха. „[И]сторията на Русия – така се наричаше преди Добрата Държава – е особено горчива... Това навярно е единствената страна, чийто център на тежест през цялото време е лежал извън пределите ѝ. При всяко положение в културен и духовен смисъл. [...] / Какво е представлявала историята на Добросуд [абривиатура на „Доброе Государство“, б. м., В. С.] на бързо превъртане? Садомазохистична любовна връзка с доислямска Европа. / Строиш Северната Палмира (точно са избрали думичката, всеки тартарен ще го потвърди) – а защо? Напук на интелегентните шведи, за да почнат да те уважават във френския кралски двор... И тогава се почнало: помагаш на Европа да решава династичните въпроси и да дели колониите; въплъщаваш прогресивните учения от немските бирарии и френските университети; градиш Червената Утопия, надявайки се на измислената от немците световна революция – за да се отбраняваш с последни сили пак от техните слънчеви ликвидатори на амфетамини, а като ги отблъснеш с цената на чудовищна кръв, да продадеш опръсканата с нея империя за старо желязо, за да почнеш строителството на нова, близка ѝ по дух, но десет пъти по-слаба, и все от същите кабинети...“¹⁴⁷ В предкарбоновата Империя, предупреждавайки за опасността от идещата Червена Империя, друг руски писател, създал идеалния читател, жадуващ и четящ в Швейцария за родината си, ще сънува Константинопол като руски *Царьград*.

„Константинопол – рано ли, поздно ли, должен быть наш...“¹⁴⁸

¹⁴⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Идиот, с. 481.

¹⁴⁷ ПЕЛЕВИН, В. *Transhumanism Inc.*, с. 115. Трийсет години по-рано в „Принцът на Госплан“ протагонистът проиграва във въображението си имперската траектория на Русия без комунизма: „Запалвайки цигара, той обикновено дълго гледеше многоетажния блок – звездата на шпила му се виждаше леко отстрани и заради ограждащите я венци изглеждаше като двуглав орел; като я гледаше, Саша често си представяше друг вариант на руската история, по-точно друга нейна траектория, завършваща в същата точка – строителството на същия блок, само че с друга емблема на върха“ – В: ПЕЛЕВИН, В. *Повести и ессе*, с. 115.

¹⁴⁸ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Утопическое понимание истории, *Дневник писателя* 1876 [юни]. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 23, 1981, с. 48 (многогочие в ориг.). Това е рефрен в „Дневник на писателя“, срв. броя от март 1877: „Константинопол должен быть наш“ – ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Самые под-

Руско-турската война и по-общо кризисното изостряне на Източния въпрос, който навлиза през пролетта на 1876-а в гореща и кървава фаза, довела в крайна сметка до реалнополитическото прекосяване на Дунава от руските войски на 12 април 1877 г., е ключова тема в „Дневник на писателя“, списанието с един-единствен автор, редактор, издател, собственик и сътрудник в лицето на Достоевски. Политиката на Руската Империя на Балканите е кайросът на „Дневник на писателя“. „Кулминацията на източната криза съвпада по време с периода на може би най-активната журналистическа дейност на Достоевски.“¹⁴⁹ За първи път концепцията на последния журналистически проект на Достоевски е формулирана в „Бесове“ от любовницата на Ставрогин Лизавета Тушина, която се обръща за редакторска и издателска помощ към консервативно-революционния конвертит Иван Шатов. Лизавета Николаевна си представя един копипейст компендиум на материали от пресата, излезли в рамките на една календарна година, който „би мог[ъл] да обрисова цяла една характеристика на руския живот през цялата година“ (БЫ X, 103). Нещо като годишен архив на ФБ-Група „Единна Русия“, администрирана от Лизавета Тушина и Иван Шатов. „Това би била, тъй да се каже, картина на духовния, нравствения, вътрешния руски живот през цялата година“ (БЫ X, 104). Въобразеният в „Бесове“ – половин век преди едноименното консервативно семейно списание – *reader's digest* под редакцията на имагинерния тандем на младежката ляворадикална фасцинираност (Тушина) и консервативно-революционната конверсия (Шатов) неочаквано ще се реализира пет години по-късно в реалния „Дневник на писателя“. „[В] края на живота си авторът на „Дневника“ отново се обръща към идеите на утопичния социализъм – този път в руския им вариант [...] [и]деята на общинния социализъм, своеобразно пречупена, съединена с ‘почвенничеството’“ (НС 105). Някогашният млад петрашевец и сегашен стар нечаевец е приготвил за малко преди края последната си изненада. От този финален обрат най-изненадани са, разбира се, ортодоксалните консерватори, тези, които (биха искали да) имат Достоевски за необратимо техен човек (и до този момент са го постигали). „Трябва да се помни, че към средата на 70-те години обществената репутация на Достоевски е изглеждала доста еднозначно. Авторът на „Бесове“ [...] се е явявал пред лицето на общественото мнение като талантлив белетрист, изменил на идеалите на своята младост и присъединил се към дясното, охраняващо статуквото крило на руското общество“ (НС

ходящие в настоящее время мысли, Дневник писателя 1877. – Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, с. 74 (курс. в ориг.). И също: „програмата бе вече дадена: българите (болгаре) и Константинопол“, пак там, с. 72.

¹⁴⁹ ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*, с. 117.

По-нататък цитирам книгата на Волгин в текста със сиглата НС.

40). Най-лесна е, както обикновено, играта на либералите – към които по-късно успешно ще се присъединят болшевиките – по натякването на измяната. По-съществен е обаче „приятелският огън“ откъсно. „На най-рязка критика „Дневникът“ е подложен от страна на либералната преса. Заедно с това моносписанието на Достоевски не получава никаква реална подкрепа „откъсно“, а понякога дори бива удостоявано с враждебни нападки от тази страна“ (НС 44). Самият Достоевски открито полемизира в „Дневник на писателя“ с водещите либерални и консервативни издания, „без да закача опонентите ‘отляво‘“, конвертирът му с конвертит. „Ляв“ ли е обаче късният Достоевски в публицистичното си осветляване на Източния въпрос и на реалната политика на Руската империя на Балканите? Или ако формулираме въпросът в по-слаба форма: съвпада ли осветлението на събитията в „Дневник на писателя“ с официалната политика на царското правителство?

Преди всичко трябва да се отбележи, че самият Цар Освободител първоначално не е горял от желание да продължи политиката си на Балканите с други средства по Клаузевиц. „Аз се старая с всички сили да уреждам мирното разрешаване на въпроса, а печатът иска да ме скара с Европа; това не може да се допусне“ (цит. по НС 119). С публикациите си в „Дневник на писателя“ Достоевски определено спада към онези в „печата“, които със сигурност искат да скарат Александър II с Европа. Травмата на Кримската война обаче, изгубена от баща му, още е свежа. Царят Освободител е подтикван към война с Османската империя както откъсно (славянофилите), така и отляво (руската емиграция). „По този начин, дори убедените противници на властта напълно допускали използването на държавната мощ на царска Русия като външна сила, която обективно способства на делото на националното освобождение“ (НС 121). Защищавайки Херцен от упрека в славянофилство, който му отправя Бакунин във връзка с позицията му по въпроса за освободителната ролята на Русия, Н. Огарьов сравнява тази роля със силата на гравитацията. „Но ти [т. е. Бакунин, б. м., В. С.] не може да не виждаш, че рано или късно Русия и само Русия (защото няма кой друг) ще се притече на помощ за освобождаване на славяните. Този стремеж е историческо притегляне, което също толкова не може да се избегне, колкото земното притегляне“ (цит. по НС, пак там). Спрямо тези вътрешни дебати в лявата емиграция, в които единственият ляв „западник“ се оказва Бакунин¹⁵⁰, марксисткото виждане по въпроса за

¹⁵⁰ „В. И. Ленин, осъждайки реакционните тенденции на романа на Достоевски [т. е. на „Бесове“, б. м., В. С.], в същото време, по свидетелството на В. Д. Бонч-Бруевич, „казвал, че при четенето на този роман не бива да се забравя, че тук са отразени събития, свързани с дейността не само на С. Нечаев, но и на М. Бакунин. Тъкмо по същото време, когато са се писали „Бесове“, К. Маркс и Ф. Енгелс са водели ожесточена борба против Бакунин. Работа на критиците е да

освобождението на славяните неочаквано се позиционира от страната на левите „славянофили“ Херцен и Огарьов – и съответно от страната на една квазибисмаркова реалнополитическа сила на гравитацията. С думите на Фридрих Енгелс: „[Д]окато те [християнските поданици на Портата, б. м., В. С.] остават под игото на турското владичество, те ще виждат в главата на гръко-православната църква, в повелителя на 60 милиона православни, независимо какво представлява той в други отношения, своя естествен освободител и покровител“ (цит. по НС, пак там). Макар че сигурно няма да са много щастливи с политически некоректните формулировки на родител № 2 на марксизма, касаещи „османското присъствие“, новите леви едва ли ще имат нещо да възразят на реалнополитическата му логика на гравитацията на „естествения освободител“.

На фона на тези реалнополитически леви славяно-, а и русофили Достоевски от „Дневник на писателя“ стои като консервативно-революционен „сънувач“ (А. Илков), някакъв десен вариант на Бакунин. Този десен Бакунин (иска да) вярва в етичността на имперската сила на гравитацията, както левият (иска да) отстоява до горчивия край освобождението, винаги вече несъстояващо се като дело на самите освободени. И в двете визии за освобождението – етично-имперската и автономно-анархистичната – Освобождението на България остава в сферата на художествената литература. Трябва да мислим това място като достойно. Съдбата на конвертита – от Испания през XV век до Русия през XIX-ти – често е била страстно да гради месианистично-провиденциалистски конструкции, които ще го смажат, когато станат държавнополитическа реалност. Трябва да мислим тази страст като достойна. „Утопическото разбиране на историята“ на късния Достоевски – *Константинопол трябва да бъде наш* – за частие на консервативно-революционния сънувач не се реализира нито от Руската империя, нито от СССР.

Когато близо година по-късно утопическото разбиране на историята най-сетне добива някакви реални очертания с дългоочакваното прекосяване на Дунава от руските войски, тези очертания са следните: 1) самодържавие и народност: „самият народ се вдигна на война начело с царя“¹⁵¹; 2) аналогия с войната срещу Наполеон: „народна война“ (ДПА 96); „Александър I е знаел за тази наша своеобразна сила, когато казал, че ще си пусне брада и ще отиде в горите заедно със своя народ, но няма да положи меч и няма да се покори на волята на Наполеон“

изяснят кое в романа се отнася до Нечаев и кое до Бакунин“ (БЫ XII, 256).

¹⁵¹ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Дневник писателя 1877 [април]. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 25, 1983, с. 94. Цитирам по-нататък в текста със сиглата ДПА.

(ДПА 98); 3) православие (Русия) vs. еврейски капитализъм (Европа): „Трепнаха сърцата на нашите изконни врагове и ненавистници [...] трепнаха сърцата на много хиляди европейски чифути [жидов] и на милиони чифутстващи [жидовствующих] с тях „християни“ [...] ако ние *поискаме*, то нас няма да ни победят нито чифутите на цяла Европа взети заедно, нито милионите на златото им, нито милионите на армиите им“ (ДПА 97, курс. в ориг.); 4) пацифизмът като буржоазна идеология: „стигат ни вече тия буржоазни нравоучения!“ (ДПА 98); „Борсаджиите например изключително много обичат сега да приказват за хуманност“ (ДПА 101). Теодицеята на войната на Достоевски използва аргументи, познати от Ернст Юнгер, друг ключов консервативен революционер. „Само изкуството поддържа още в обществото висшия живот, буди душите, заспиващи в периоди на дълъг мир“ (пак там). Консервативно-революционната утопия от лятото на 1876-а е отстъпила място на фрустриращите реалности на една теория на официалната народност от времената на Николай I, обикновения руски антисемитизъм и една естетизация на войната, лишена от всякаква литературна продуктивност (за разлика например от Ернст-Юнгеровата). Използваната в аргументацията критика на буржоазната идеология взема най-лошото и от двата свята на левия радикализъм и консервативната революция. Доскорошният консервативно-революционен сънувач на Константинопол се пробужда в една политическа реалност, която отчаяно се нуждае от естетическо „спасение“ – и както писателят, така и редакторът (и издател) на „Дневник на писателя“ усеща това. Априлският раздел на книжката от 1877 г., започващ с коментар на току-що избухналата Руско-турска война, включва веднага след него единствения фикционален текст в тази военновременна годишнина на „Дневника“ – „фантастическия разказ“ „Сънят на смешния човек“.

Героят аз-разказвач на „Сънят на смешния човек“ е кръстоска от Кирилов и Ставрогин – планира да се самоубие като единия и сънува земния рай като другия в своята изповед (в инкриминираната глава „При Тихон“) – който разказва за себе си като Човека от подземиято. Подобно на Кирилов той не спи нощем – но неочаквано заспива и сънува съня на Ставрогин. Той също е „обидил“ малко момиченце (макар и не в сексуалния смисъл на думата), но за разлика от случая Ставрогин тук тъкмо обиденото дете го спасява от самоубийство и му помага да заспи и да сънува своя сън, който го пробужда за нов живот. Макар да не извършва Ставрогинския грях *stricto sensu*, героят е причинител на грехопадението в сънувания рай. Той е нулевият пациент, носителът на трихинелата от кошмара на Разколников в епилога на „Престъпление и наказание“. В разказа си за процеса на грехопадение аз-повествователът на „Сънят на смешния човек“ цитира ключова теза от предходния коментар към началото на Руско-турската война, все едно освен

разказвач и сънувач е и читател на „Дневник на писателя“. Двайсетина страници по-рано публицистът е написал: „явно е вярно, че *истината се заплаща само с мъченичество*“ (срв. ДНА 95, курс. мой, В. С.). Още при първото натъкване на това твърдение в публицистичния текст усещаме някакъв актуалнополитически фалш, автобиографичната му обособеност влиза в рецептивен дисонанс с аргументативната му употреба в контекста на теодицеята на войната. Екзистенциалният капитал на писателя, първородството на уникалния му опит бива шитнато от идеолога на една война за жълти стотинки, за паница леща. Писателят няма как да не усеща това и няма как да не знае, че читателят, вярващ на големия автобиографичен наратив на страданието¹⁵² – и въз основа на него вярващ на писателя – също ще го усети. Затова писателят ще цитира публициста, пренасяйки екзистенциално-автобиографичната истина от журналистическия контекст на актуалнополитическия коментар към началото на Руско-турската война във фикционалния на „фантастическия разказ“ „Сънят на смешния човек“. „Те познаха скръбта и обикнаха скръбта, те жадуваха за мъчение и казваха, че *Истината се достигала само с мъчение*.“¹⁵³ Пътят на грехопадението, от който използваната в публицистичния текст екзистенциално-автобиографична истина сега се оказва етап, е постлан с подобни употреби на истината. Приложен към политиката – пък била тя и месианистична – големият автобиографичен наратив на страданието се оказва причинител на грехопадението. Фантастиката на „Сънят на смешния човек“ трябва да спасява истинността на публицистичното слово. Фикцията трябва да спаси истината от човека от подземията на високата идеология.

Сънят на Ставрогин, който пет години по-късно „Сънят на смешния човек“ ще разгърне в „космологичен“ и сотериологичен план, е може би най-мъчителният – по-мъчителен и от блудството с детето и самоубийството му – пасаж на неговата изповед. На път в Германия, той пропуска гарата си и слиза на следващата, за да хване обратния влак. Така попада през ясен пролетен следобед в „мъничко немско градче“ (БЫ XI, 21). Той не бърза заникъде, влакът му е чак в 11 през нощта. „Хапнах хубаво и тъй като цяла нощ бях пътувал, заспах чудесно след като се наобядвах някъде към четири следобед.“ Описанието на ужаса е едновременно трезво и идилично. Делово разомагьосващо е мотивиран генезисът на съновидението. „В Дрезден, в галерията, има картина на Клод Лорен, по каталог, мисля, се води „Ацис и Галатея“¹⁵⁴, но аз винаги

¹⁵² Пръв ще концептуализира страданието – във философски, ницшеански *avant la lettre* регистър – Човекът от подземията: „Та страданието е единствената причина на съзнанието“ (Записки из подполъа, с. 119).

¹⁵³ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Сон смешного человека [1877]. – *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, т. 25, 1983, с. 116 (курс. мой, В. С.).

¹⁵⁴ Достоевски открива за себе си картината на Лорен при първия си пре-

я наричам „Златния век“, сам не зная защо. Бях я виждал и преди, а сега, преди три дни, минавайки оттам, пак я мярнах. Тъкмо тази картина ми се присъни, но не като картина, а като нещо било наистина.“ Кътче от гръцкия архипелаг, земен рай, деца на слънцето – *высокое заблуждение!* – под „полегатите лъчи на залезното слънце“. Сънуващият се събужда, облян в сълзи, „за първи път в живота си буквално“ плачещ. И тогава идва дежавюто, свързващо идилията с кошмара, „когато по същия начин се лееха полегатите лъчи на залязващото слънце“ (БЫ XI, 22). Меката залезна светлина на идилията е вече видяна веднъж в кошмара.

* * *

Както аз-повествователят хроникьор на „Бесове“, така и изповедникът-читател о. Тихон имат резерви към стила (*слог*) на брошурата-изповед на Ставрогин. Ако хроникьорът решава да не променя нищо в слога „въпреки погрешностите и дори неяснотите“, първата реплика на изповедника, след като финализира четенето (и сваля очилата си), е предложението за стилистични корекции. „Тихон свали очилата и започна пръв с известна предпазливост. / – А не може ли в настоящия документ да се направят някои поправки? / – Защо? Искрено съм писал – отвърна Ставрогин. / – Малко нещо в стила“ (БЫ XI, 23). Нека предположим какво не е допаднало на изключително образования и „толерантен“ (което в конкретния случай ще рече специфично юридичен) оттеглил се архиерей. Едва ли ще сгрешим, ако допуснем, че едно от нещата, които от самото начало при близкия и ангажиран прочит на о. Тихон са подразнили стилистичното му чувство за плетение слове, е нелитературната телеграфност на стила, например: „Всичко се случи през юни. Сградата беше светлосиня¹⁵⁵“ (БЫ XI, 13). Друго, което вероятно му е досадило, предизвиквайки в читателското му усещане стилистичен срив, е неотстъпното хронометриране при наративното представяне на екзистенциално-етически трансгресивното: „Извадих часовника и погледнах колко е часът, беше два“ (БЫ XI, 16). Едва ли това се е сторило подходящо на о. Тихон като повествователно-стилистично въведение в най-страшния грях на изповядващия се – блудството с детето. Хронометризирането на трансгресията ще бъде повторено и градирано в комбинация с телеграфния стил при трикратното засичане на времето при самоубийството на Матрьоша. „След минута погледнах часовника и засяхох времето. Настъпваше вечерта. Над мен бръмчеше

стой в Дрезден през пролетта-началото на лятото на 1867 г., срв.: FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*, p. 203 (б. м., В. С.).

¹⁵⁵ Светлосинята сграда, където живее Матрьоша, се появява отново в самия край на изповедната брошура на Ставрогин: „Тя [сградата, б. м., В. С.] беше светлосиня“ (БЫ XI, 23).

муха и все кацаше на лицето ми. Хванах я, подържах я между пръстите и я пуснах през прозореца. С гръм и трясък долу в двора влезе някаква каруца. [...] После взех книга, но я захвърлих, почнах да гледам мъничко червено паяче върху листото на мушкатото и се унесох. Помня всичко до последния миг. / Изведнъж извадих часовника. Бяха минали двадесет минути, откакто тя бе излязла. Догадката почна да придобива очертания на вероятност. Но реших да почакам още четвърт час. [...] Изведнъж сърцето ми заби. Извадих часовника: оставаха още три минути; устисках, макар сърцето ми да биеше до болка“ (БЫ XI, 19). Тези три изваждания на джобния часовник и засичания на времето, докато детето се обесва „в мъничкия килер, подобен на курник, до едното място“ (БЫ XI, 18)¹⁵⁶, са наративно-стилистичното сърце на мрака на приличащата на леворадикални позиви брошура на Ставрогин, чийто *слог* о. Тихон се затруднява да свърже с някаква висока екзистенциално-трансцендентална подслоненост на случващото се. Никой още не е описвал така портокала с часовников механизъм на всекидневната баналност на радикалното зло. И о. Тихон изрично отбелязва, че става дума за търсен стилистичен ефект. „Някои места във вашето изложение са подсилени от стила (*усилены слогом*)“ (БЫ XI, 24; курс. мой, В. С.). И Достоевски знае, че имплицитният читател в лицето на о. Тихон трябва да експлицира усещането си за стилистичен срив, изпреварвайки шока на реалните експлицитни читатели пред един стилистичния хоризонт на очакване, драстично отместен спрямо собствения им. „Три часа по-късно всички, без сюртуци, пиехме чай в квартирата и играехме на карти със старо тесте¹⁵⁷, Лебядкин рецитираше стихове“ (БЫ XI, 19). Ако някой още не е разбрал, това е *слогът*, това е стилът, това е прозата на капитан Лебядкин. Както поезията, така и прозата му първа предстоят да бъдат открити в късния руски авангардизъм на 30-те при навлизането на левия естетически радикализъм в долината на смъртната сянка на сталинската консервативна революция. Читателят в лицето на о. Тихон, възплъщаващ в инкриминираната глава на „Бесове“ православния юридиво-толерантен консервативно-революционен идеал на зрелия Достоевски, реагира на назряващото в (нео)либерализма леворадикално състояние на света и неговата репрезентация с предпазливия въпрос дали не може да се направят някои стилистични поправки. *Прекрасен стил и почерк впрочем.*

Стилът – това е Лебядкин.

¹⁵⁶ Срв. засичането на времето в очакване Кирилов да се самоубие в съседната стая: „Тревожно погледна часовника; ставаше късничко; а бяха минали към десет минути, откакто оня излезе...“ (БЫ X, 474). „[Т]ъмната, страшна стая“, в която се застрелва Кирилов, напомня на килера на Матрьоша.

¹⁵⁷ „Старите мазни карти“ (БЫ X, 149) са споменати още в началото на романа (б. м., В. С.).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВОЛГИН, И. *Ничей современник. Четыре круга Достоевского*. Москва–Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019.

ВОЛГИН, И. *Пропаший заговор. Достоевский: дорога на эшафот*. Москва: Академический проект, 2017.

ВОЛГИН, И. *Родиться в России. Достоевский: начало начал*. Москва: Академический проект, 2018.

ГЕЛЬМАН, В. *Авторитарная Россия. Бегство от свободы, или Почему у нас не приживается демократия*. Москва: Говард Рорк, 2021.

ГОРЧЕВА, М. Новата класика на „Двойник“ на Ф. М. Достоевски: машини, поети и насекоми. – В: *Литературата: образи и контексти. Юбилеен сборник, посветен на 60-годишнината на професор Цветан Ракъовски*. В. Търново: Фабер, 2019, с. 441–452.

ЖЕГУЛЕВ, И. *Ход царем: Тайная борьба за власть и влияние в современной России. От Ельцина до Путина*. Москва: Говард Рорк, 2022.

ИЛЬИН, И. *О возрождении и обновлении России*. – В: И. ИЛЬИН. *Собрание сочинений*. Т. 32. Москва: Институт Наследия, 2021, с. 39–350.

КИРИЕНКОВ, И. Меланхоличная антиутопия: каким получился роман Пелевина „Transhumanism Inc.“. – РБК, 26.08.2021: <https://style.rbc.ru/impressions/6124dcf89a7947ca932293a5> (прегл. 15.10.2021).

ЛУРЬЕ, Ф. *Созидатель разрушения. Документальное повествование о Сергее Нечаеве (Историческая фабула романа „Бесы“)*. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2011.

МАРКОВ, М. „Левиафан“. *Разбор по косточкам: режиссёр Андрей Звягинцев – о фильме кадр за кадром*. Москва: Интеллектуальная литература, 2021.

РЕЗНИЧЕНКО, С. TRANSHUMANIZM.INC: бегство от человека, бегство от жизни. – АПН, 25.09.2021: <https://www.apn.ru/index.php?newsid=40376> (прегл. 15.10.2021).

САБОУРИН, В. *Произход на испанския пикаресков роман*. В. Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2006.

ШАВЫРИН, С. Анализ повести Ф. М. Достоевского „Хозяйка“. – Самиздат: <http://samlib.ru/s/shavirin/hozyaushka.shtml> (прегл. 19.09.2021).

REFERENCES

BELTON, C. *Putin's People. How the KGB Took Back Russia and Then Took on the West*. London & Dublin: William Collins, 2021.

FRANK, J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton & Oxford: Princeton UP, 2012.

FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Vol. III, Princeton & Oxford: Princeton UP, 1986.

FRANK, J. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865–1871*. Vol. IV, Princeton & Oxford: Princeton UP, 1995.

GELMAN, V. *Avrotitarnaya Rossiya. Begstvo ot svoboda, ili Pochemu u nas ne prizhivaetsya demokratiya.* [Authoritarian Russia. Escape from freedom, or why democracy does not take root in our country.] Moskow: Govard Rork [publ.], 2021.

GORCHEVA, M. Novata klasika na "Dvoynik" na F. M. Dostoevski: mashini, poeti i nasekomi. [The new classic of Dostoevsky's "The Double": machines, poets and insects.] In: A. VACHEVA and oth. (eds.). *Literaturata: obrazi i konteksti. Yubileen sbornik, posveten na 60-godishninata na professor Tsvetan Rakyovski.* [Literature: images and contexts. Collection dedicated to the 60th anniversary of Prof. Tsvetan Rakiovski.] Veliko Tarnovo: Faber [publ.], 2019, pp. 441–452.

GRAEBER, D. *Debt: The First 5,000 Years.* New York: Melville House, 2014.

GUSKI, A. *Dostojewskij. Eine Biographie.* 2. durchges. Aufl. München: C. H. Beck, 2018.

ILIN, I. O vrozozhdenii i obnovlenie Rossii. [On the revival and renewal of Russia.] In: I. ILIN. *Sobrane sochineniy.* [Collected Works.] Vol. 32. Moskow: Institut Naslediya [publ.], 2021, pp. 39–350.

KIRIENKOV, I. Melanholichnaya antiutopiya: kakim polichilsya roman Pelevina "Transhumanism Inc.". [Melancholy dystopia: how did Pelevin's novel "Transhumanism Inc.".] In: *RBK*, 26.08.2021: <https://style.rbc.ru/impressions/6124dc-f89a7947ca932293a5> (seen 15.10.2021).

LURIE, F. *Sozidatel' razrusheniya. Dokumental'noe povestvovanie o Sergee Nechaeve (Istoricheskaya fibula romana "Besy").* [Creator of destruction. Documentary story about Sergei Nechaev (Historical plot of the novel "The Demons").] Saint Petersburg: Vita Nova [publ.], 2011.

MARKOV, M. "Leviafan". *Razbor po kostochkam: rezhissyor Andrey Zvyagintsev – o fil'me kadr za kadrom.* ["Leviathan" Detailed analysis: film director Andrey Zvyagintsev – about the film frame by frame.] Moskow: Intellektual'naya literature [publ.], 2021.

PIKETTY, T. *Kapital und Ideologie.* München: Beck, 2020.

REZNICHENKO, S. TRANSHUMANIZM.INC: begstvo ot cheloveka, begstvo ot zhizni. [TRANSHUMANIZM.INC: escape from man, escape from life.] In: *APN*, 25.09.2021: <https://www.apn.ru/index.php?newsid=40376> (seen 15.10.2021).

SABOURIN, V. *Proizhod na ispanskiya pikareskov roman.* [Origin of the Spanish picaresque novel.] Veliko Tarnovo: St Cyril and St Methodius University press, 2006.

SHAVIRIN, S. *Analiz povesti F. M. Dostoevskogo "Hozyayka".* [Analysis of the F. M. Dostoevsky's novella "The Landlady".] In: Samizdat: <http://samlib.ru/s/shavirin/hozyaushka.shtml> (seen 19.09.2021).

VOLGIN, I. *Rodit'sya v Rossii. Dostoevskiy: nachalo nachal.* [Born in Russia. Dostoevsky: the beginning of the beginnings.] Moskow: Akademicheskij proekt [publ.], 2018.

VOLGIN, I. *Nichey sovremennik. Chetyre kruga Dostoevskogo.* [Nobody's contemporary. Four circles of Dostoevsky.] Moscow–Saint Petersburg: Nestor-Istoriya [publ.], 2019.

VOLGIN, I. *Propavshiy zagovor. Dostoevskiy: doroga na eshafot.* [The failed

conspiracy. Dostoevsky: the road to the scaffold.] Moskow: Akademicheskiy proekt [publ.], 2017.

ZHEGULEV, I. *Hod tsarem: Taynaya borba za vlast' I vliyanie v sovremennoj Rossii. Ot El'tsina do Putina.* [*Tsar's move: The secret struggle for power and influence in contemporary Russia. From Yeltsin to Putin.*] Moskow: Govard Rork [publ.], 2022.

DEMONS, FURIES, COCKROATS

Abstract. This article deals with the genealogy of the Radical Left and the Conservative Revolution ideas in Dostoevsky's work focusing on his novel *The Demons* (1872). It shows the genesis of the radical left-wing position of the young Dostoevsky and his mature and late conversion to Conservative Revolution as a model for understanding what happens with neoliberalism in the post-Trump era. *Keywords:* Dostoevsky, Radical Left, Conservative Revolution, conversion, neoliberalism

Vladimir Sabourin, Prof., DSc

St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Tarnovo

2, Teodosy Tarnovki Str, Veliko Tarnovo 5003

E-mail: vsabourin@abv.bg

ХЛЕБАРКАТА

Една хлебарка си намери майстора.

Капитан Лебядкин

Сгащена хлебарката натясно
Рижето краченце смуче
И намерила си майстора
Чака екзекуцията

И с тъга в очите ѝх!
Хвърля поглед към дивана
Дето с брадви и сатъри
Вивисектори за работа се канят

Суети се фелдшер
Инструментите подрежда
И под нос подпява си
Песен по планета

Тананика мисли няма
Трудно мисли таз маймуна
Сгащена хлебарката натясно
Рижето краченце смуче

До стъкло притиснала лице
Дъх е притаила и се пули...
Ако знаеше душата че е налище
Нямаше от смърт да се страхува

Доказателство обаче има
Че душа не съществува
Че джигер и скелет и сланина
Туй душата образува

Има само съчленения
Членестоного съчленени, я!

На научно доказателство
Няма кой да устои
Кършейки ръце хлебарката
Се приготвя да боли

Ето че палач пристъпва важно
И опипва ѝ гръдта
И намира под ребрата
За промушване целта

И промушил той поваля
Кат свиня хлебарката
Гръмко цвили зъбите оголил
Кат жребец тамън [sic!] онодил

Спуска се тогаз тълпата
Вивисектори към нея о!
Кой с клещите кой с ръката
Тръгват да я кормят

Стоичетри инструмента
Късат на парчета пациента
От повреди тежки и телесни
И от рани пуква тя безвестно

И внезапно стине тяло ней
Веч клепачите не тръпнат
И опомнят се злодеите
Те назад отстъпват

Фсичко [sic!] минало е вече болки и несгоди
Няма нищо вече нищо няма о!
И подпочвени водите
Тръгват да изтичат

Там в пролуката на шкафа
Сам саминко без надзор
Бъбли ѝ синчето мамо мамо
Бедничкото то

Майка му не чува
Тъй като не диша

И стои надвесен и космат
Вивисектора над ней сърцат
Безобразен и обрасъл
С клещи и пила

Ти подлец си панталон навлякъл
Знай че мъртвата му майка
Тя на мъченица на науката играе роля главна
Не на проста второстепенна хлебарка

Охраната пък грубо и с размах
През прозореца я мята
И на двора главоломно тя
Пльосва миличката ах!

Връз отъпкана пътечка
Досами самия вход
Ще си лежи навирила краченца
И ще чака край печален о!

Белички костичките
Дъжд ще да полива
Синички очичките
Пиле ще изпива.

1934/2021

АВТОРИ

Александра Антонова е литературовед, специалист по нова българска литература, доцент в Института за литература – БАН. Автор на монографиите „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик“ (2011) и „Константин Константинов: възможности на разпознаването и себепознанието“ (2015), както и на отделни изследвания върху творчеството на Чавдар Мутафов, Димитър Димов, Никола Вапцаров, Светослав Минков, Боян Дановски, Борис Христов, Кирил Кръстев, Борис Шивачев, Златомир Златанов, Михалаки Георгиев и др., на рецензии и научно-приложни статии.

Антоанета Алипиева е професор е по нова и най-нова българска литература. В момента е лектор по българска литература в Белградския университет. Автор е на книгите „Четене на себе си“ (1998; 2004), „Национална идентичност в българска литература“ (1999), „Български комплекси“ (2001; 2004), „Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността. Под повърхността“ (2004; 2010), „Дневниците на българските писатели от втората половина на XX век“ (2007), „Българската лирика през 70-те години на XX век“ (2010), „В театъра на литературата“ (2012; 2016), „Българска лирика: „забутаното поколение“ от 80-те години на XX век“ (2014). „Вера Мутафчиева – между литературата, историята, политиката и геополитиката“ (2020). Съставител на сборниците „Списание „Българска мисъл““ (1999), „Петър Алипиев. Лирика“ (2000) и на антологията „Българска поезия от 60-те години на XX век“ (2004). Автор на множество студии, статии и рецензии в специализираната периодика.

Боян Манчев (София, 1970) е философ, доцент в Нов български университет (от 2001) и професор в Берлинския университет за изкуства (от 2011); гост-професор в Университета Холинс (от 2014) и Директор на програма и бивш вицепрезидент на Международния философски колеж в Париж (2004-2010). Работи в полето на онтологията, философията на изкуството и политическата философия, разработвайки проекта за модална онтология. Автор е на петнайсет книги на български, френски, английски и италиански език, между които: „Свобода въпреки всичко. Свр̀хкритика и модална онтология“ (София, 2021), „L'altération du monde“ (Paris, 2009; прев. на японски 2020), „Новият Атанор. Елементи на философската фантастика“ (София, 2019), „Облаци. Философия на свободното тяло“ (София, 2017; англ. изд. 2019), „Логика на политическото“ (София, 2012), „Miracolo“ (Milano, 2011), „La

métamorphose et l'instant – Désorganisation de la vie" (Paris, 2009), „Тялото-Метаморфоза“ (София, 2007), „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, арабски и други езици. Член на редакционните колегии на сп. „Критика и хуманизъм“ (София), *Lignes* (Париж) и *Stasis* (Санкт Петербург), както и на редакционния съвет на *Studia Litteraria Serdicensia* (София) и *Materiali Foucaultiani* (Рим/Париж). Заедно с Ани Васева и Леонид Йовчев е съосновател на творческия колектив „Метеор“.

Валентин Канавров (1955, Варна) е професор по история на философията в Югозападния университет „Неофит Рилски“ – Благоевград (2006); доктор на философските науки (2003). Сфери на научен интерес: метафизика, история на философията, гносеология. Основни публикации: пенталогия за критическа метафизика, 2003–2020: „Критическата метафизика на Кант. Опит за виртуалистки трансцендентализъм“ (2003), „Критически онтологеме на духовността“ (2006), „Пътища на метафизиката. Кант и Хайдегер (2011), „Пътища на трансценденталния схематизъм“ (2015), „Трансценденталният път към човека“ (2020).

Владимир Сабоурин е роден на 19.12.1976 г. в Сантяго де Куба. Завършва в София руското училище „Советская Средняя Школа“ при Посолството на СССР в НРБ. От 1984 до 1989 г. е студент по българска филология в СУ „Климент Охридски“. Защитава докторска дисертация при Катедра „Немска филология“ на Софийския университет. От 1994 г. преподава във Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“ дисциплините „Антична и западноевропейска литература“, „Испанска и латиноамериканска литература“, „Португалска литература“, „История и култура на испаноезичния свят“ и „Теория на превода“. През 2010 г. защитава голям докторат на тема „Мистика и Модерност. Испанската католическа мистика през Златния век“. Професурата му е на тема „Сложност и ред. Изследвания върху ранната модерност“ (2013). Бил е стипендиант на Гьоте-Общество във Ваймар, на Германската служба за академичен обмен (DAAD) и гост-лектор на Университета на Федерална провинция Саар, Саарбрюкен и на Калифорнийския университет, Бъркли. От 2016 г. е гл. редактор на е-сп. „Нова социална поезия“.

Дора Маринова е възпитаник на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ – с бакалавърска степен „Български език и история“ и магистърска по програма „Актуална българистика“. През 2020 г. защитава докторска дисертация на тема „Конципиране на българската

история в романа от 90-те години на XX век до днес“. Работи като хоноруван асистент в Пловдивския университет. Сфери на научен интерес: българска литература, история, философия и теория на историята.

Елизария Рускова (1956) е д-р, хоноруван асистент в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Преподава скандинавска драма, театър и филм в Катедрата по германистика и скандинавистика. Научните ѝ интереси са в областта на модерната българска и европейска драма, поетиката и естетиката на модернизма и авангарда в драмата, литературната и театрална периодика. Автор е на изследвания, посветени на рецепцията на скандинавската драма в България, на сравнителни анализи на ранномодерната скандинавска и българска драма, както и на изследвания на българската и европейска драма в по-общ контекст. Съавтор е на „Книга за сп. „Златорог“ (1920–1943)“ (2020, в съавт.). Редактор на няколко научни сборника. Води университетски спецкурсове върху взаимодействието литература–театър в Театрален колеж „Любен Гройс“.

Иван Русков е доктор на науките, професор в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Научните му интереси и публикации са предимно в областта на поетиката и историята на българската литература. Първата му монография е „Обърната точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика“ (1999), а последната към момента – „Символи и свят. Кръстът“ (2019).

Ирина Якимова е родена през 1982 г. Тя е блогър и любител писател, главен асистент в секция „История на България след Втората световна война“ на Института за исторически изследвания към Българската академия на науките. Научните ѝ интереси са съсредоточени в сферата на външната политика и икономиката на България в най-ново време. Освен редица публикации по тази проблематика, тя има и няколко, посветени на историята на София по време на Втората световна война и след 9 септември 1944 г. През 2019 г. излиза нейната първа научна монография „България между СССР и Запада в епохата на глобалното геополитическо преустройство (1985–1991)“.

Камелия Спасова е родена през 1982 г. в София. 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“. Разработва *поетика на примера*, в която разглежда как конкретни литературни творби биват използвани като (изключителни) примери или като *аномалия* в теоретични и философски изследвания. Занимава се с антични и съвременни миметични теории, както и с опитите да бъде осмислено понятието за *световна литература*. Интересуват я опитите да бъде концептуализирано какво се случва със съвременната българска литература.

Кристиян Енчев е роден през 1968 г. в София. Понастоящем е доцент в Института по философия и социология към БАН. Има интереси в областта на трансценденталната метафизика, херменевтиката, онтологията, теорията на литературата, семиотиката. Автор на научни статии и студии в български и международни периодични издания, както и на две монографични изследвания: „От интенционалност към интензионалност. Логическият път на виртуалисткия трансцендентализъм“ (2009, второ преработено и допълнено изд. 2019); „Логика и социални критически онтологии“ (2010).

Маргарита Серафимова (Институт за литература, БАН) е завършила българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ (1989), специализирала е в Université de Genève, Швейцария (1998–1999, 2002–2003) и е преподавала в Université Clermont Auvergne, Франция (2006–2012). Автор е на монографиите „Писмото и романът“ (2001), „Пространството в литературата“ (2018) и „Орхан Памук и „Името ми е Червен“. От османската миниатюра до постмодерния роман“ (2020), на учебното помагало „Ренесанс: литературни анализи за 10. клас“ (2002), както и на редица литературоведски и културологични изследвания. Доктор (Теория на литературата) от 2000 г. и доктор на науките (Теория и история на културата) от 2016 г. Водила е лекционни курсове към Катедра по теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски“ (1995–2005, 2013–2016). Член е на Академичния кръг по сравнително литературознание, Българското общество за проучване на XVIII век, Centre de recherches sur les litteratures et la sociopoetique (CELIS).

Мариета Иванова-Гиргинова, родена през 1963 г., е доц. д-р в Института за литература – БАН. Научните ѝ интереси са предимно в пресечната точка между българската литература и театъра, и особено ранномодерната и модерната българска драма; литературната и театрална периодика. Автор е на около 100 научни публикации и на книгите: „Лабиринтът на драмата. Трансформации на Аза в българската драматургия на XX век“ (2002); „Блянове по модерна драма. Драматическият проект на Петко Тодоров“ (2010) и „Книга за сп. „Златорог“

(1920–1943)“ от поредицата „Периодика и литература“ (2020, в съавт.). Съставител и редактор на десет книги с научни изследвания и на шест сборника с художествена литература. Ръководител на четири международни научни проекта. Води университетски спецкурсове върху история на новата и съвременна българска драматургия и взаимодействието литература–театър в ПУ „Паисий Хилендарски“ и Театрален колеж „Любен Гройс“. Лектор в Санктпетербургския държавен университет (2003–2007) и в Киевския национален университет „Тарас Шевченко“ (2012–2016), към който създава и разработва Център по българистика. Носител на отличия от университета „Тарас Шевченко“ (2015) и от Посолството на Р България в Украйна (2016) за принос в развитието на българистиката в Украйна.

Мария Огойска е доктор по филология, доцент в Департамент „Нова Българистика“ на Нов български университет. Научните и изследователските ѝ интереси са в областите: християнска култура и литература, възрожденска история и култура, съвременна есеистика и др. Автор е на книгите: „Прочити върху християнския дух на българската литература“ (2017), „Словото в светогорската живопис на Захарий Зограф“ (2014), „Междуписания. Захарий Зограф – о. Неофит Рилски“ (2010). Съставител, автор и редактор е на списание „Демократически преглед“, на Годишника на Департамент „Нова българистика“, на еднократни литературни листове и др.

Мая Горчева е литературен историк, доцент в Университета по библиотекознание и информационни технологии (УниБИТ), където води курсове по европейска култура и социология на литературата. Научните ѝ интереси са свързани с модерна литература и култура, компаративистика и превод, текстова критика. Автор е на над сто статии и студии и девет монографии, сред които: „Между текста и цитата“ (2004), „Метаморфозите на модерната душа“ (2006), „Деликатните настроения на Борис Априлов“ (2013), „Новите български книги: успехът на обитаването“ (2014), „Албер Камю. Възможните светове на литературата“ (2022). Преводач от френски език на художествени и литературоведски текстове, редактор. Член на българската секция на Академичен кръг по сравнително литературознание (АКСЛИТ).

Мира Душкова (р. 1974) – поетеса, литературовед, литературен историк, преподавател в Русенски университет „Ангел Кънчев“. Доктор по българска литература (2010, тема: „Поетика на Константин-Константиновия разказ“), доцент (2016), ръководител на Катедра „Български език, литература и изкуство“ (от 2020). Научни интереси: нова и съвременна българска литература, тенденции в съвременната българска поезия и проза, литературна периодика, литературни ар-

хиви, методика на обучението по литература. Автор на пет поетически книги, на книга с кратки разкази, на монографиите „Semper Idem: Константин Константинов. Поетика на късните разкази“ (Русе, 2012; 2. изд. 2013), „Memento vivere: Константин Константинов и неговите съвременници“ (Русе, 2018), „Студентска искра. 60 години приемственост“ (Русе, 2018, съавт. А. Манукова, Цв. Харакчийска, Ж. Душков).

Никита Нанков (1956, София) е българо-американски компаративист с докторати по американска и българска литература и сравнително литературознание (Институт за литература, БАН, 1989/1993) и руска литература и сравнително литературознание (двоен докторат, Indiana University, Bloomington, САЩ, 2006). Научните му интереси са интердисциплинарни: литература, философия и изобразителни изкуства. Негови статии и книги са публикувани в България, САЩ, Канада, Обединеното кралство, Италия, Холандия, Русия и Хърватия. Той е и писател, рисувач и дизайнер на художествените си книги. Публикува рисунки и карикатури, участва в карикатурни изложби в България и другаде. Научни книги: „В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград“ (2001) и „Postmodernizam i kulturni izazovi [Постмодернизъм и културни предизвикателства]“ (Загреб, Хърватия, 2004). Художествени книги (проза, поезия, книги за деца): „Празни приказки“ (2000), „Триднеш“ (2002), „Ето така“ (2004), „Обреченост на думите. Три и половина кратки поеми за любовта“ (2007), „Най-понякога. Малки приказки и за големи, големи приказки и за малки“ (2007), „Аметисти & Ахати“ (2018).

Николай Димитров е доктор на филологическите науки, професор по история на българската литература във Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“. Ръководител на катедра Българска литература. Научни интереси: история на българската литература през XIX и началото XX век, български модернизъм, философия на литературата, емоциите в изкуството. Автор е на седем книги и много статии и студии в посочените области. Книги: „Поезията на Яворов. Метафизика и творчество (1998), „Метафизичните пространства на езика. Аспекти на Яворовата поетика“ (2001), „Отчуждения. Екзистенциалната проблематика в българската литература. I част“ (2004), „Вазов: между всекидневното и трансцендентното“ (2007), „Из лабиринтите на битието. Творчеството на Владимир Зарев. Студии. Анкета“ (2007), „Под сянката на кипарисите. Книга за книгата „На Острова на Блажените““ (2013), „Страхът в българската литература през XIX и началото на XX век“ (2013).

Пенка Ватова е доктор по филология и доцент по нова и съвременна българска литература в Института за литература при БАН.

Научните ѝ интереси са в областта на историята на българския литературен периодичен печат, проблематиката на българския пътепис и на съвременната българската поезия, културната идентичност на българите в диаспора. Автор е на книгите „Корените и короната (Списание „Хемус“ – между емблемите на малцинството и белезите на приобщаването)“ (2001; изд. и на унг. ез.) и „Идентичности. Литературни и културни образи на идентичността“ (2007).

Пламен Антов (1964) е доктор на науките, професор в Института за литература – БАН. Завършил е българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор е на повече от 200 научни публикации в широк тематично-проблемен спектър и на няколко монографични изследвания: „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009), „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ (2010), „Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература“ (2016), „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото“ (2019), „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер“ (2021), „До Чикаго и назад“ отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю“ (2021). Създател и ръководител на научния проект „Геопоетика: литература и география“. Съставител на сборниците „Американците ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015), „Американците ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“ (2017, в съсъст.), „Магическият реализъм“ (2019). Автор на 13 книги с поезия, разкази, фрагменти и пиеси. Носител на национални награди за поезия и драматургия. Член на Сдружение на български писатели, Българско общество за проучване на XVIII век, Академичен кръг по сравнително литературознание.

Светлана Стойчева е доктор по филология, професор по теория и история на българската литература в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“. През 2000–2004 и 2009–2011 г. работи като лектор по българска литература и култура в Пекиния университет за чужди езици, Китай. Научните ѝ интереси са в областта на българския и европейския модернизъм, антропологията, синтеза между различните култури и между различните изкуства. Публикувала е монографиите „Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията“ (1995), „Приказката в българската литература през XIX век. Опит върху емпирията на приказката“ (2009), „Литературата за деца – промени в завещаното“ (2014), „Боян Магесника. Изследване на литературния мит“ (2017) и множество научни студии, статии и рецензии.

София Ангелова е родена през 1958 г. в Бургас. Завършва Английска езикова гимназия „Гео Милев“ в Бургас и СУ „Св. Климент Охридски“, специалност „Българска филология“. Доцент, доктор на науките. Област на научни интереси: история на българската литература, поетика на художественото пространство, употребите на лудостта в българската проза, историческият роман, творчеството на българските писателки и поетеси и др. Преподавател е в Бургаския университет „Проф. д-р Асен Златаров“. Чете лекции по увод в литературната теория и българска литература. Автор е на монографиите „Пространството и неговият език“ (2004), „Женският глас на историята“ (2004), „Сънищата на разума: истории на лудостта в българската проза“ (2015), „Металитературно“ (2015), на сборника със статии „Българска литература – критически етюди“ (2011, награда за нехудожествена проза на Община Бургас), както и на повече от 70 статии, учебници и учебни помагала по литература.

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 2

- Романът на историята ■ Литература и философия
- Бесове, Достоевски

Съставители и редактори Пенка Ватова, Пламен Анто

Предпечат Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 29.62

тираж 60

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат Дайрект Сървисиз ООД