

Литературна история

1 / 2018

Тема на броя:

(БЕЗ)ГРАНИЧНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

В чест на Никола Георгиев и Радосвет Коларов

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Редакционна колегия на списанието

Елка Димитрова

Елка Трайкова

Миряна Янакиева

Пенка Ватова

Редакционна колегия на броя

Андрей Ташев, Калина Захова,

Миряна Янакиева, Регина Койчева

Водещ броя:

Миряна Янакиева

Дизайн:

Георги Иванов

Адрес на редакцията:

София, бул. „Шипченски проход“ 52,
бл. 17, ет. VII

Институт за литература

e-mail: literaturnaistoria@gmail.com

Съдържание

За списанието и неговия първи брой	5
--	---

ЯНИ МИЛЧАКОВ

Полемика-поетика-политика. Споровете на Никола Георгиев: от зачеркнатата буква до оборената система	9
--	---

ВЛАДИМИР ИГНАТОВ

Насмешливо литературознание: сегашните гаскали ли? Не съм от тях	31
---	----

КАЛИНА ЗАХОВА

Насмешливо литературознание: човекът – най-смешното животно	42
--	----

НАДЕЖДА СТОЯНОВА

Насмешливо литературознание: „Кубистичните тигри“ на Гео Милев	51
---	----

СИРМА ДАНОВА

Граници на диалога. Последното Ботево стихотворение	65
---	----

ДЕЧКА ЧАВДАРОВА

Един неизследван „мълчалив диалог“ между българската и руската литература (продължение на темата „Алеко Константинов и Николай Лейкин“)	81
---	----

ЦВЕТАН РАКЪОВСКИ

Стихосбирката „Безсъници“: идеологически и композиционни ракурси	97
---	----

РЕГИНА КОЙЧЕВА

Никола Георгиев, Радосвет Коларов и старобългарската химнография (Читателски записки на химнолога)	105
---	-----

КРАСИМИР ХРИСТАКИЕВ

Святост и грация, сериозност и игра в метафоничното поле 121

ПЛАМЕН ШУЛИКОВ

Ценностната норма за репортажна откровеност (candid).

Литература и фотография у нас в края на XIX

и началото на XX век 136

МИРЯНА ЯНАКИЕВА

Литературата, теорията и постчовешкото 154

ГЕОРГИ ИЛИЕВ

Раждането на субекта сред сирени, циклопи

и жертвоприношения 172

АЛЕКСАНДЪР ФЕОДОРОВ

Играта на познание 187

За списанието и неговия първи брой

Новото периодично издание на Института за литература при Българската академия на науките, което сега започва своя живот, има и своя история. Тя тръгва от една отдавнашна идея да бъде възстановено предишното списание „Литературна история“. Преди спирането си то, заедно с „Литературна мисъл“, която, за щастие, не е прекъсвала своето съществуване, беше сред най-авторитетните литературоведски издания в сферата на академичната периодика у нас. Появата под името „Литературна история“ на списание, чието начало се поставя с настоящия първи брой, е жест едновременно на уважение към традицията и на отпласкване от нея. То пази символична връзка с едноименния си предходник, но в същото време си поставя нови цели и естествено ще има много различен облик, отговарящ на критериите за модерна хуманитарна периодика. Промяната се обуславя от редица причини, сред тях и трансформирането на самото понятие за литературна история, което безвъзвратно се е отдалечило от лансонианското разбиране за своя обект. Старото разграничение между история, теория и критика в рамките на литературните изследвания отдавна не работи, а самите литературни изследвания са по-далече от всякога от това да бъдат затворена и самостоятелна област. Затова не е никак странно, че например списание, което се нарича „Литературна история на Франция“ и излиза вече 117 години, днес публикува статии, които нито са само по литературноисторически въпроси в класическия смисъл на думата, нито са свързани само с френски автори, а са с най-разнородна хуманитарна насоченост.

Разнородност и тематична многопосочност ще бъдат едни от чертите и на новото българско списание „Литературна история“. Всеки от броевете му ще бъде организиран около една централна тема. Първият и най-естествен източник на тематичните статии ще бъдат множеството национални и международни научни конференции, които Институтът за литература провежда всяка година. Така едно от важните предназначения на списанието, което неслучайно ще излиза в електронна форма, ще бъде да осигурява възможно най-широко и неза-

бавно разпространение сред научната и читателска общност у нас и в чужбина на постиженията на тези конференции. Определянето на теми на броевете обаче няма да бъде функция единствено от тези научни форуми. Чрез своите тематични избори списанието ще се стреми да откликва на най-значимите проблеми на съвременното литературознание и хуманитаристика.

Изданието е замислено като четиримесечно. Освен основната рубрика за статиите по темата на броя то ще поддържа и други рубрики: за публикации, базирани върху докторски дисертации, за рецензии на новоизлезли научни книги, за важни научни текстове от миналото, които електронната публикация би върнала към нов живот, и др.

Всичко предстои и както винаги при подобни начинания неизвестните не са малко. Не за тях обаче ще става дума сега, а за този първи брой, който вече е факт и е в чест на Никола Георгиев и Радосвет Коларов. Не само и не толкова защото двамата големи български литературоведи през 2017 навършват юбилейни годишнини, а защото начинание като основаването на ново литературоведско списание не би могло да има по-силно и значещо начало от това да бъде посветено на учени като тях двамата, които са направили и правят толкова неоценимо много за нашата наука.

Темата на броя е „(Без)гранично литературознание“. Подтекстът на този израз би трябвало да е ясен за всеки, който познава трудовете на Никола Георгиев и Радосвет Коларов. Литературознанието такова, каквото те го виждат, е едновременно гранично и безгранично. От една страна, при цялото разнообразие от проблеми и подходи в тяхното творчество, в което литературата е главен, но съвсем не единствен обект, те – всеки от двамата посвоему – никога не се отказваха от идеята, че има някаква специфика на литературоведското поприще, някаква професионална граница, вътре в която литературоведът разгръща своя изследователски труд и която е добре да може да удържи. Те биха го формулирали като вяроност към литературата и литературознанието. От друга страна обаче, тяхното литературознание, или литературознанието по тяхному, е и безгранично, защото през призмата на своя пряк изследователски предмет – литературата, техните съчинения отварят широка перспектива към огромен брой други важни въпроси на културата, науката, обществото и морала. Затова и статиите в броя са толкова разнообразни и илюстрират най-различни начини на мислене за литературата и за всичко останало в нашия живот, с което тя е свързана.

Изключително силно и неизразимо тъжно е началото на броя. Статията на нашия непрежалим колега и приятел Яни Милчаков е неговият последен текст. Подготвил го е за конференцията на ФСЛФ на Софийския университет, където е бил прочетен от Пламен Шуликов – съмишленик и най-близък приятел на Яни. Именно с помощта на Пламен Шуликов бяха изяснени няколкото дребни недописани моменти вътре в текста, който, за щастие, Яни е успял да завърши. Всички знаем колко силно той ценеше и обичаше Никола Георгиев и Радосвет Коларов. С включването на неговата статия в този толкова специален брой ни се иска да кажем, че Яни е сред нас, че духът му е жив и никога няма да спрем да общуваме с него. През това, което Яни нарича „споровете на Никола Георгиев“, са видени като на глан настроенията, противоречията, ирониите, паденията и висотите в обществения и културния живот на България и на други страни от Централна и Източна Европа през последните няколко десетилетия.

Веднага след статията на Яни Милчаков идват свързаните от обща идея статии на трима млади колеги – Владимир Игнатов, Калина Захова и Надежда Стоянова. От кратката обяснителна бележка, която предхожда самите им текстове, читателите ще узнаят откъде и как на авторите им е дошло хрумването да правят „насмешливо литературознание“. Въз основа на забележителния анализ на Радосвет Коларов на последното Ботево стихотворение и на отделни идеи от разработки на Никола Георгиев Сирма Данова разгръща своята теза, че „Обесването на Васил Левски“ е първото изцяло есхатологично стихотворение в поезията на Ботев. Статията на Дечка Чавдарова остроумно и познавачески проследява един неизследван „мълчалив диалог“ между Алеко Константинов и Николай Лейкин. Цветан Ракъовски предлага оригинално тълкуване на въпроса за програмния характер на Яворовата поема „Песен на песента ми“. Много интересна е статията на Регина Койчева, в която тя се опира на теоретични постановки от книгите „Звук и смисъл“ на Радосвет Коларов и „Анализ на лирическата творба“ на Никола Георгиев, за да ги приложи в своя анализ на два тропара от акростиховия великопостен цикъл канони на Константин Преславски. В духа на високите традиции на литературоведския анализ е статията на Красимир Христакиев, в която обект на изследване са типологически паралели между граматико-стилистичния подход на Шпитцер и анаграматичния на Сосюр, от една страна, и трудове на Никола Георгиев („Българската народна песен“) и Радосвет Коларов („Звук и смисъл“). С око на опитен литературовед и не по-малко опитен фотограф Пламен Шуликов представя в своята публикация интересни страни от отношенията

между двете изкуства у нас за периода от края на XIX и началото на XX век. Статията на Миряна Янакиева си поставя за цел да мисли мястото на литературата и теорията в епохата на постчовешкото, в която мнозина вярват, че светът вече е прекрачил. Последните две статии стъпват върху дисертационните трудове на талантливите докторанти на Секцията по теория на литературата Александър Феодоров и Георги Илиев. Така текстовете в настоящия първи брой на новото списание „Литературна история“ чертаят интригуваща и многообразна картина на съвременното литературознание с убедеността, че по този начин нашата колегиална общност може най-добре да изрази почитта и благодарността си към Никола Георгиев и Радосвет Коларов.

Полемика-поетика-политика. Споровете на Никола Георгиев: от зачеркнатата буква до оборената система

Яни Милчаков

Пред следващите редове, казано с митологична метафорика, се крият една Сцила на чуждия апотеоз и една Харибда на собствената суета. Те дебнат зад два възможни „погрешни“ прочита в лошия смисъл, който рецептивистиката след Пол де Ман и Харолд Блум влага в термина *misreading* (Bloom 2003). Етични мотиви задължават пишещия да увери първо себе си, че няма претенции да създава юбилеен мемоарен апотеоз или интелектуална биография на една изключителна личност. Не го тласка и суетата на съвременник, който се самооблъщава, че точно неговите спомени и свидетелства от общуването с героя на тази *Biographia Literaria* имат някаква по-висока стойност от спомените и свидетелствата на другите. Между другото, в целия бум на (авто)биографистиката като издателски стратегии, пазарни бестселъри и интердисциплинарни изследователски проекти от последните десетилетия прозвуча много важно предупреждение пред читателите и тълкувателите на този поучителен, увлекателен, но и твърде коварен „жанр-протей“. То гласи: „Лъже като очевиден!“.

След това *temento* и недоверието към *verba volant* („отлитащите думи“) нека хвърлим поглед и към *scripta manent*. „Оставащите писмена“ в случая оставят и едно документирано до възможния текстологичен минимум свидетелство. Ако отворим притежавания от Никола Георгиев екземпляр от последното издание на „Спомени за княжеското време“ от Добри Ганчев¹, ще видим критично очертана и ядосано зачеркната от писалката на учения една-единствена буква – „ч“. Вместо нея в полето е отбелязана вярната с оригинала „л“. Това е поправката в изречението, което описва какво меню може да предложи за вечеря на княз Фердинанд и

¹ Става дума за изданието (Ганчев 2012). В предишното издание от 1983 г., под редакцията и обработката на Н. Хайтов, оригиналното „градЛе“ е запазено.

на свитата му едно „градле“ като Орхане! Изглежда, тази отмряла пейоративно-умалителна форма, освен в спомените на Добри Ганчев и в „До Чикаго и назад“ на Алеко Константинов², не се среща никъде другаде; някой редактор или коректор безцеремонно я осъвременява и така заслужено си спечелва честта да бъде зачеркнат от един голям учен и свръхвнимателен читател. Най-важна обаче е мотивацията, която Никола Георгиев винаги е изтъквал в завещанието на мемоариста и придворен учител по български език на княз Фердинанд Добри Ганчев. Наред с етичните уговорки и заръки („Да се отвори след 25 години!“) той категорично настоява пред бъдещите си издатели „да се запази слога му“.

Дори този поглед към такава дреболия обаче ни убеждава, че от заглавие като „Споровете на Никола Георгиев“ трябва да се очаква много малко. На първо място поради необхватността на темата и титаничността на усилията, които тя изисква. Ако терминологизираме полемичното у него чрез въображаема единица „полемема“ или „диспутандема“, тя може да обхваща една-единствена буква, сбъркана от анонимен безстилник, може да отрича конкретни теории, концепции, школи, книги, да смъква „култовите“ ореоли около класически и модни литературоведски авторитети. Накрая полемистът Никола Георгиев може да срива цели философски системи, в които с дословно хищническа читателска сетивност и критическа точност е разпознал „ахилесови петъ“. В научни категории това означава твърдения или уязвими от общо рационалистско гледище, или неприменими за литературната наука (колкото и казаното от Карл Попър, Томас Кун, Теодор Адорно, Мишел Фуко да усложнява подобна груба прагматика), или съгъстяващи и без друго честата познавателна и методологическа мъгла в нейната работна атмосфера. Това са блокади пред познанието за литературата, които налагат крочеанство в сърцевината, а не в перифериите си.

Въпреки любезността в обноските, издаващи домашно възпитание „не от мира сего“, деликатните маниери, колегиалното внимание към другите, към идеите им и писаното от тях, Никола Георгиев никога не е водил нито миг безконфликтно съществуване в епистемологичната, професионалната и социалната среда на своята наука. Отдаден без остатък на нейните вечни въпроси, щедър и великодушен до разсипничество в раздаването на своята безгранична ерудиция, откровен, когато споделя своите съмнения и тревоги за всичко, свързано с целите и смисъла на литературознание-

² „И гледаш на тази харта пътя през Ниагара. Че то няма път!.. Тук-там за хатър написано с микроскопически букви по някое **градле**“ (Константинов 1893).

то, той е пряк, неумолим и безцеремонен, когато се спори за принципите, върху които тази дисциплина трябва да се изгражда с целия неин „блясък и нищета“, и за това какво тя може да говори на хората и как „да оправдае съществуването си от социално гледище“.

Спорове в Системата или спорове със Системата?

Противно на описваните със заслужен укор от Никола Георгиев „блясъка на литературоведа“, неговият глас в големите литературни дискусии от 60-те – 80-те години на XX век отразява критичния ангажимент на един висок академичен интелект към процесите в българската литература и култура, особено ако бегло припомним характеристиките на времето, когато тези дискусии се водят.

Драматични спорове в българската „елитарна“ литературна критика от края на XIX век до 1944 г. избухват между „стари и млади“, „еротомани и моралисти“, „декаденти и граждански активисти“, „модернисти и реалисти“, „идеолози и *l'art pour l'art*-исти“, „традиционалисти и експериментатори“. Партийни узурпатори инструментализират Ботевата поезия „отляво“ и „отдясно“ в десетилетните бурни препирни „чий е Ботев?“, неопитите на фройдисткото учение у нас я редуцират до нейните въображаеми „инцестуални прасцени“ според психоаналитичните директиви и т.н. В тези дебати се включват в амплуа на критици (с крайно несъизмерими критически дарби и демонстрирани страсти), освен възприеманият изключително с „имидж“ на критик г-р Кръстьо Кръстев, най-авторитетните академични философи, филолози и литератори като Б. Цонев, А. Теодоров-Балан, Б. Пенев, М. Арнаудов, Ст. Младенов, Д. Михалчев, Б. Йонцов. (При голямата съгласност на проф. Иван Шишманов в изказванията на мнения за съвременната му българска литература, особен „жанр“ и ценен документ за културната ситуация в България от началото на XX век представляват неговите често полемични речи като просветен министър върху въпросите на българската интелигенция, хуманитарно образование и културно строителство.)

Въпреки участието на учени, някои от които и с имена в чужбина, дебатите до 1944 г. не засягат проблемите на философската естетика и методологията на литературната интерпретация. При всички погроми и военни катастрофи, при катаклизмите в българския обществен живот и авторитарни заплахи българските учени и литератори спорят в условия на плуралистична култура и полилогична хуманитаристика.

Първ сред академичните полемисти обаче проф. Димитър Михалчев (един от интелектуалните авторитети на преддеветосептемврийска България, към когото Никола Георгиев храни искрена симпатия, не на последно място и поради „чешката следа“ в неговата биографична траектория) изпитва върху себе си настъпилата след 9 септември 1944 г. промяна. Наред с другите забрани, тя изключва и споровете в толерантен дух, равнопоставеността, категориите, аргументационните стратегии и реторичния инструментариум на „чистия“ академизъм *Ex cathedra*. След философския спор на Димитър Михалчев с Тодор Павлов – „напата на българския философски марксизъм“, по думите на Никола Георгиев, върху иначе политически безобидния с утопичните си идеи за славянско културно единство философ, но доста критично възприеман заради проюгославизма и благосклонното си отношение към СССР нестандартен дипломат, се стоварват тежки идеологически нападки. Михалчев първо е заклеймен като „идеалист“ и „ремкеанец“ (въпреки отчаяните му опити да обясни, че течение или школа „ремкеанство“ във философията просто няма). После идва като по-зловещ ек от онези години и обвинението, че ръководената от него Академия на науките и изкуствата е „средище на буржоазни философи и великобългарски национализъм“.

Много по-различно в сравнение със сблъсъците на свободни мнения в преддеветосептемврийска България, през 60-те – 70-те години в НРБ също се водят литературни дискусии. Те противопоставят вкусовете „за и против свободния стих“. Има спорадични пререкания между „физици и лирици“³, фразеологични следи от спора в урбанистично-технократичната линия на „априлската поезия“ у някои от нейните „отци основатели“ до късните ѝ подражатели с типичните „антени“, „ретранслатори“, „реактори“, „волтажи“, „мегавати“, „електрони“, „циклотрони“, „турбини“, „юзини“ и пр. фразеологични буцафории в парада на индустриалната модернизация, които обаче са в дискурсивна връзка и с тактически премълчаваното (приписвано) на Сталин авторство на метафората за поетите като „инженери на човешките души“. Първата от двете фундаментални лъжи в официозната

³ Като цяло, слаб е българският отглас от дискусията от началото на 60-те в „размразената“ за кратко през постсталинския период интелектуална конюнктура в СССР, където освен огромна публицистична (пара)продукция дебатът добива и форми на масови ритуали и декламации на стихове като тези на Б. Слуцки: „Что-то физику в почете. / Что-то лирики в загоне. / Дело не в сухом разчете, / Дело в мировом законе, / Значит, что-то не раскрыли / Мы, что следовало нам бы! / Значит, слабенькие крылья – / Наши сладенькие ямбы...“.

лирика на НРБ беше прехласната по „щурчетата на кърта“, „звука на батлювата окарина“, „ухаещите тезеци земя по мамината мотика“ и „дядовия хайдушки пищов под татлювия партизански ямурлук“. Другата възпяваше трясъка от кремиковските линии за студено валцуване, пушеците над Долината на голямата химия и тайнственото писукане на радиосигналите от политналите към Космоса съветски спътници. Имаше и трета – на компромисния „синтез“. Илюстрират я, ако използваме съзнателно една точна и експресивна дума, която е използвал Никола Георгиев в такива случаи – „гламавщините“ от рода на „сине мой, аз не мразя машините, / но съм тичал с камшик от лико! / Телевизор ми беше сред нивите / едно биволско топло око...“.

Оказали се обаче неразчленими в социологически категории, и трите дочакаха безпощадна оценка в следния пасаж в една от книгите на Никола Георгиев, в която не е пощаден абсолютно никой:

Но поврага българската интелигенция, говорим за литература! Само че и там същата фарисейщина. През XX век и особено в годините на Народната република българската столица и българската литература се напълни със селяни и селянчета, които откъм панелените, а често и от „монолитните“ си апартаменти все за корените си спомняха и все за заника на здравия народностен дух се вайкаха. И фарисейщината беше не толкова между битието на тези столични литературни чиновници и писанията им. Лъжата, фалшът и пошлата ретрограднаост беше в самите им писания. (Георгиев 1999: 52)⁴

⁴ Намекът за „корените на селянчетата“ определено визира белетристичните емблеми на „корените“ – едноименния роман и паралелната му „Низина“ на свръхфаворизирания тогава, определено талантлив, напорист в кариерата, но забравен днес Васил Попов. Обявени за най-добри книги в годините на появите си, предговаряни от академици с високи държавно-партийни постове и издавани в огромни тиражи, те бяха наистина образцови в стопроцентово постигнатия баланс между „националната форма“, „социалистическото съдържание“ и „прогресивните художествени тенденции“, които тогава обхващаше името на Габриел Гарсия Маркес с безсмисления етикет „магически реализъм“ и подражанието на „вътрешните монолози“: „... ще чакам да съмне и ще ида до фурната, шеснайсе купона си имам и брашно съм си занесла, сама, с торбичката, че да не ме съжаляват и да си рекат, че не мога да си занеса; шеснайсе купона си имам, а до първо число има цели пет дни, а аз мога да взема цели шеснайсе хляба, ама за какво ли ми са, като не мога да ги изям, и жито си имам аз, и никой не знае и не се досеща, че освен онез двесте и четиристиях кила, гето ми дадоха от стопанството, и други си имам, еххе, още оттогаз, като гоида Горския и рече да си дадем житото“ (Попов 2000: 30).

Покрай „духа на мястото“, донесъл на Иво Андрич през 1961 г. Нобеловата награда, се разгръща спорът между „котловинни и космополитни“; спорят възхитени хвалители на здравия народностен дух“ на „Диви разкази“ и хладно вгледани в техните структурни специфики интерпретатори (Янев 2006); дискутират „структуралисти и импресионисти“... Колкото обаче тези спорове сами по себе си да дават признаци за дезинтеграция на Системата и да сигнализируют за отстъпление на идеологическото всевластие, те се водят при всички условия, ограничения и рискове, произтичащи от формалния партийно-идеологически монопол върху социалните науки, изкуствата и литературата – една санкция „отгоре“, подобно на „случая „Пюмюн“, би предредила незабавно и „правилните“ изводи от дискусии, и техният край, и бъдещите кариери на дискутиращите. Вярно е, че в сравнение с годините на „ортодоксалния“ сталинизъм, „докладът на Хрущов“ от 1956 г. и неговото васално „априлско“ копие в София слагат край на най-бруталните репресивни практики срещу всякакво интелектуално, творческо и гражданско свободомислие. Всички институции обаче от „културната сфера“ на НРБ, целият тоталитарен арсенал за административен натиск и политически репресии, всички изпробвани в сталинското време символични режими за обществена педагогика, социален контрол и обществена мобилизация са си на местата до 1989 г., а Никола Георгиев обобщава спецификата на този период с изразителните „метафоризирани метонимии“: „краката на Живковия режим вече се клатеха – но не и зъбите му“ (Георгиев 1991а: 161).

Беглият поглед към историческия контекст може да подсказва заключението, че Никола Георгиев пишеше своите книги и статии, учеше на критично мислене своите студенти и вдъхновяваше своята неинституционализирана, „невидима“ школа като радикална алтернатива на официалното, определено от него като „тимофеевско, ще рече тъжно непрофесионално“ литературознание. Това ставаше във време, когато унищожителната – често в буквален смисъл – формула на отношението, практикувано от ленинизма и сталинизма спрямо интелектуалците и творците – „който не е с нас, е против нас“, беше заменена от Хрущовата неodobрителна, но не и кръвожадна гримаса към проявите на духовна и артистична свобода в „лагера“ – „който не е с нас, не е с нас“.

Никога обаче ученият не отстъпи пред каквито и да е компромиси със следващия, последен стадий от съществуването на Режима, който премина под формулата „който не е против нас, е с нас“. Това е стадият на „соцпарнализма“ – между другото, един от любимите шеговити квази-пе-

риодизационни термини на Никола Георгиев. Сътворен от Михал Гловински през 1980 г.⁵ „соцпарнасимзмът“ великолепно типизира конюнктурния опортюнизъм на негласната спогодба между власт, писатели и интелектуалци при идеологическата блокада, политическата делегитимизация и моралната деградация на управляващата на Изток от Стената номенклатура. Уплашена от „силата на безсилните“ (по Вацлав Хавел), от истината в изречените от писателя Лудвиг Вацулик „2000 думи“ (Манифеста на Пражката пролет), „отправени към работниците, земеделците, служителите, дейците на науката и всички останали“, но най-вече поразена от работническия бунт на „Солидарност“ – бунт на класата, в чието име тя гради демагогията си, властта решава да корумпира творците и хуманитаристите с привилегии и привидности на творческа свобода, вместо да ги контролира, заплашва и санкционира със старите методи.

Ето защо през погледа към годините на съществуване с „единствено вярното и всесилно учение“ и соцреализма, при рисковете от демонизация, банализация или релативизация на злото в моралната равностметка с миналото, грешно борава с понятията самият въпрос, който преди доста време постави един неспокоен телом и духом литератор, днес, за жалост, покойник: „Дисидент ли беше Никола Георгиев?“. И това – при общото възприемане на Никола Георгиев именно като такъв в градските и университетските легенди, при неговата „буржоазна“ семейна среда и биография, сред приятелската му компания и близките му хора, с неговата дистанция от официалцината и снобееенето, с критичността му към кукли институции и мними авторитетети, при неговия полиглотизъм и „западничество“, при неизменната му ирония към глупавите властници и овластената глупост, с хапливите бележки по овластения „дървен“ новоговор и т.н. Само веднъж си позволявам тук, покрай въпроса за дисидентството, да възпроизведа негова реплика от разговор, състоял се в средата на 80-те години. Пишещият тези редове, бивш специализант при доцент Георгиев, в младежката си суета и амбиция да се покаже осведомен по въпросите на наратологията, носи ксерокопие от студията на Любомир Долежел „Семантика на нарацията“, публикувана в полски превод в „Паментник Литерацки“. (В скоби вметната като шрих към образа на Полша като „най-веселата барака в соцлагера“, в това изключително списание, дори и в условията на военната диктатура, под очите на официално възстановеното след 13 декември 1981 г. с откровеното име Управление за цензура върху всекидневната би-

⁵ Вж. Милчаков 2009.

това комуникация – писма, телеграми, телефонни разговори и т.н.⁶, и на дотогава функциониращото под оруеловското съкращение GUKRPiW Главно управление за контрол на публикациите и представленията, не пролича нито отстъпление от световното теоретично равнище на тематичните броеве, нито пък смущение от публикуването на „опасно близък“ до Полша чешки политически емигрант с изразявани антисоциалистически възгледи.⁷ Био-библиографската бележка информираше, че авторът е „чешки литературен теоретик, който от 1968 г. преподава в различни университети в САЩ и Канада“. Доцент Георгиев разгърна страниците на Долежел, прочете био-библиографията и възкликна с престорено иронично учудване сред гъстия дим от цигарата: „Хмм, че чудна работа, чешки теоретик, пък баш от 1968-а да почне там да преподава!“

Никола Георгиев отдавна знаеше перипетиите на придобилия слава гълголетен създател на теорията за възможните светове Долежел (1922–2017)⁸. Въпреки разликата в поколенията, може да се открие госта общо между тях. Освен верността към Школата (Пражката), свързва ги рязката, опърничава и очевидно много важна за „интегритета“ на двамата световни литературоведи неотстъпчивост пред всевъзможните изкушения на професионалната **ре**идентификация. „Културолог?“, „Социален (?) антрополог“?, „Културен (?) антрополог“, „Универсален интелектуалец?“, „(Квази)академичен активист *à la Michel Foucault*, който пред изгрите на гиегези, дискурси, веридикции и епистеми се легитимира като „археолог“, „картограф“, „публицист“, „търговец или производител на оръжие (в двете значения на „*un armurier*“⁹), „Ангажиран мислител?“, т.е. Сартъров тип, в чиито дух, думи и действия често се случва „ангажиментът“, упражняван най-вече като публична логорея по теми и категории от рода на „световния мир“, „бъдещето на човечеството“ или „конflikта между поколенията“ постепенно да подчини и накрая да елиминира „мисловността“... Всички тези подвеждащи въпроси от страна на Л. Долежел и Н. Георгиев получават само един отговор – „Не, благодаря! Винаги, само, докрай и с цената на всички рискове – филолог-литературовед!“. В случая разликата е, че Долежел решава да бъде чешко-канадски литературовед по света и из „възмож-

⁶ Radzikowska 1999.

⁷ Doležel 1985.

⁸ За англезичното издание вж. Doležel 2010. Чешкото е под заглавието *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha, 2008.

⁹ Много от понятията на големия мислител обаче работят и в друг интерпретаторски контекст. Вж. напр. книгата на Пламен Шуликов (2016).

ните светове“, а Никола Георгиев – български и световен литературовед в България. Тук обаче ненаписаната в свързан вид история на българската литературнотеоретична мисъл стои пред деликатен проблем. Неговата същност може да бъде разбрана в условен аналог с една добре написана и ритмично дописвана история на една голяма национална литературнотеоретична традиция като полската. Тя отдавна се е отказала да „впише“ Роман Ингарден в *sensu stricto* историята на полската литературна наука. Това не е „реваншистка реакция“ на литературоведите. Те несъмнено са огорчени и обидени от факта, че самият Ингарден – рядко аполемичен темперамент и чужд на конфликтите като тип учен – пренебрежително поставя пред името на литературната теория „така наречената“, а самото име на дисциплината – в кавички (!)¹⁰. Не е ясно обаче чии традиции продължава ученият.

Представата за текстове на Никола Георгиев, писани нощем, които пълнят тайно чекмедже, е примамвала въображението на мнозина от неговите слушатели, ученици, колеги и почитатели, а отговорът на въпроса за дисидентството може да звучи така: „алтернативна култура, алтернативна литература, алтернативна хуманитаристика могат да означават и много повече, и много по-малко от „дисидентска култура, литература и хуманитаристика“. Никога обаче те не са стопроцентово валиден синоним на „дисидентство“. Коректно използвано, това явление и понятие сигнализира само за обрата в идейните биографии на бивши комунисти и ортодоксални марксисти, а Никола Георгиев не е такъв – въпреки огромните му и нескривани симпатии към всички бунтове срещу Системата и всички обречени реформаторски опити за нейното „очовечаване“ – Югославия 1948, Унгария 1956, Чехословакия 1968, Полша 1980. Номиналната поява на марксизма като термин и компоненти от аналитичен апарат в неговите ранни (Георгиев 1969) и късни работи и в полемики никога не е диктувана от „застраховаща“ реакция „преди 1989“, нито е ограничена от политическа тенденциозност *post factum* „след 1989“. Тя не се изчерпва с типично дисидентската критика „Anno Domini 1968“ и с идейния фермент, който тя добавя в тогавашните дебати за компрометираните институционални практики и геронтократски догматики на „тоталитарно-бюрократизирания марксизъм“ в света на Изток от Стената vs култа към „младия Маркс“ и глорификацията на интелектуалния марксизъм на Запад от Стената, сякаш генетичното знамение „дете на Сартър“ е дадено не на лите-

¹⁰ Милчаков 2016.

ратора Пол Пот, а неизвестно кому! Марксистко литературознание (или поне самоопределящо се като такова) обаче е съществувало от края на XIX, през целия XX век; съществува до днес и на Запад, и на Изток от някогашната Стена. Като литературоведски школи в него личат различни зависимости от лявата политическа и обща интелектуална субкултура, звучат и различни интерпретаторски обертони. Изследователят на Валтер Бенямин Адам Бжох вярно отбелязва, че

традицията на такъв вид социологическа гледна точка върху изкуството – макар и без да използва модерни политико-икономически понятия – в немската естетическа мисъл и по-конкретно в рефлексията върху литературата не започва нито с Бенямин, нито с Маркс, първообразите ѝ (като „антропологически материализъм“) могат да бъдат забелязани още в XVIII в. (Bzoch 1999: 76–77)

Да не говорим за съвременните модификации на марксистката идеология в постколониалните и *Gender* студиите с целия техен антидискриминационен патос, в чиято логика жени, деца, сексуални „алтернативни идентичности“, расови, етнически и пр. „другости“ са угнетени класи в марксисткия смисъл на понятието и като такива очакват да бъдат освободени от тиранията на Канона, където доминират различните „евро-фало-вестерн“ центризми на големи и мъртви бели мъже.

Не толкова отдавна някои от тях (както и всички литературоведски школи) изпитаха по свой адрес елегантната кавалерска ирония и колегиална критика на Никола Георгиев „Дамите минават първи“ (Георгиев 1991а). Точно той обаче успя да създаде усещането, че за марксизма дори в онези условия може да се говори в дискуссионно многогласие, отвъд ритуалните заклинания и цитатния бревиурий на пропагандата. Поне книгите и трагичните обрати в биографиите на литературоведи и хуманитарни мислители като Дьорд Лукач и Валтер Бенямин заслужават този жест на научно внимание и почит към социологическата традиция в интерпретацията на изкуството и художествената литература, към обществения контекст на творбата и нейния възможен прочит в социологически категории, към идеологическите доминанти, социалните типизации, политическите резоньорства на литературните герои и други атрибути на стандартния „марксистки“ анализ с неговата амбиция да бъде синоним на социология на литературата. В скоби казано, гумата „десоциализация“ и нейните производни в оценките на нечия поезия или нечий литературен анализ у Никола Георгиев звучат винаги с много осъдителни конотации – веднъж, когато

преди тридесет и пет години препоръча например Емил Щайгер с неговия емблематичен иманентистки култ към автономията на литературната интерпретация, той не забрави замислено, провокативно и полемично да попита, а спрямо какво, все пак, тази интерпретация трябва да се автономизира, каква е нейната съпоставимост с „неавтономните“ интерпретации и нейните предимства пред тях. Така без тенденциозна войнственост и гудактизъм, а само с една реплика ученият обори едновременно и марксистите, и иманентистите, а не останаха пощадени и посредниците във взаимния им компромис. Пръв сред тях е Дьорд Лукач. Неговата мисъл, че „в литературата истински социална е формата. Формата прави възможно поетът да съобщи своето преживяване на другите, на публиката“, драматично зачерква, все едно дали в ретроспекция, или в перспектива, собствената му мрачна „московска“ ортодоксия от 30-те години и преобръща по същество материалисткия фундамент на цялата марксистка естетика. Лукач обаче достига до това прозрение, пак следвайки модела на „диалектическите челюсти“ (по описанието на дървения комунистически новогovor, *La langue de bois* в прославената книга на Франсоаз Том¹¹); значи ли тогава „обратната им диалектическа заханка“, че „естетическо в литературата е само съдържанието“? Интересни примери предлагат и литературоведски биографии, компрометирани от близост с „кафявата“ версия на тоталитарната идеология. Ако се ограничим с три имена на световната литературна мисъл от XX век, то те са Пол де Ман, Пол Рикьор и Волфганг Кайзер. „...Но толкова да не му личи по нищо!“, обобща Никола Георгиев парадокса между писаното от Кайзер и реалния му флирт с националсоциалистическата доктрина. У Кайзер, убеден националсоциалист и важна фигура в културната дипломация на Третия райх, директор на Немския културен институт в Лисабон от 1941 г., няма нито ред литературно-теоретичен текст, който пряко или косвено да свидетелства за нацистките му убеждения и политически ангажimenti към режима като активен член на СА още от 1933 г.

Никола Георгиев оборва привидно поляризираните интерпретаторски подходи с ясен за българския читател пример. Това е кариерата на литературния герой Бай Ганьо „от литературата към живота и обратно“. „Писмовността“ на появата му като герой на цикъл разкази в жанрово неопределима книга последва „устността“ на континюитетите на тези

¹¹ И след формалния край на „светологията“ поради номиналното изчерпване на нейния предмет френската изследователска традиция в аналитичната критика на „дървения език“ продължава активно (вж. Delporte 2009).

разкази във вицове, има и чисто литературни континуации, екранизации, драматизации и т.н. – и обратно. Ясната теза, че няма никакви „изконни“ бариери пред взаимнообратимите преобразования и релации между социално и художествено, „филологическо-политическата“ (и полемична във всеки свой ред) есеистика на Никола Георгиев свързва полетата на „филологията“ и „политиката“ по неповторим начин в ерудитски, познавателен и социален смисъл. Освен много горчиви истини за българската съдба и мантилитет „политическата филология“ на Никола Георгиев (Милчаков 2012)¹² прогнозира в един специфичен преломен момент – началото на 90-те години – какво може да очаква литературознанието и какво, от своя страна, може да очаква обществото от „господин Литературоведа“ в новата епоха и в новата Европа. Без маскулинистка (да спестим някои синоними) дискриминация спрямо литературоведките, в случая, този господин Литературовед, живял в Ялтенската Източна Европа между Балтийско, Черно и Адриатическо море, е дочакал с облекчена въздишка краха на идеологическия монопол, ликувал е пред вестта за края на партийно-бюрократичния контрол и (авто)цензурата, вкусил е възцаряването на неограничения от нищо интерпретаторски плурализъм. Същевременно обаче господин Литературоведът е усетил много скоро и особената нивелация (ако предпочетем тази дума пред „инфлацията“, която причиняват други фактори, и „девалвацията“, която представлява собствено доброволно обезценяване) на своята професия според цената, която, наред с други стоки, ѝ определя свободният пазар на идеи, знания, думи и книги.

„Симпатиите му към марксизма, доколкото ги носеше, бяха симпатии тъкмо към неговия материализъм“, пише Никола Георгиев в трогателния си човешки спомен и безпощаден в описанието на родната политикоинтелектуална конюнктура портрет „Мирослав Янакиев... и имаше ли той почва у нас“ (Георгиев 2000). В този текст се появява отново ключовата за кариерата на Никола Георгиев дума „точност“. Тя вдъхновява първата му студентска публикация (в съавторство с Иван Добрев) върху „Българско стихознание“ на Мирослав Янакиев; същата дума, но в кавички, му вменяват като литературоведски грях неговите противници в дискусията около „Диви разкази“, а самият Никола Георгиев се предпазва от нейното хипертрофирано разбиране и прилагане със същата иронична възискател-

¹² Вж. и интервюто с проф. Никола Георгиев: Българските литературоведи са самотници. // *Любословие*, т. 8, Шумен, 2008, с. 9–13.

ност, засвидетелствана в определението „сладкодумна критика“, отправено към опонентите.

С жест към сюжетите на позитивисткия биографизъм можем да изследваме влиянието върху Никола Георгиев на първата столица на структуралисткото интелектуално царство – Прага. Той преподава там в навечерието на „събитията“ (както мъгляво ги евфемизираше новогovorът на съветската пропаганда) и в самия апогей в употребата на понятието „точност на литературната наука“. Категорията „точност“ ни позволява да очертаем условно и научната общност – световна, европейска, източноевропейска, в която също условно възприемаме Никола Георгиев и като човек на своето време и идеи (в Прага недостъпен брой на „Литерарни листи“ от 1967 г. пази и участието му в полемика, в която редакцията го поканва, върху проблемите на академичната славистика).

Като манифестна фразеология, полемична теза, изследователска програма и епистемологична цел „точността“ навлиза в по-обща употреба през 60-те – 70-те години до голяма степен благодарение на световната популярност на въпроса на Иржи Леви „Ще бъде ли литературната наука точна наука?“ (Levý 1971)¹³ и серията работи на големия чешки учен върху математическите модели на теорията на стиха (Levý 1969).

Никола Георгиев е пръв сред вдъхновяваните от Мирослав Янакиев в началото на 60-те млади, точни, бунтуващи се и демонстративно „броещи“ различни езикови единици български филолози. Въпреки своя колективен структуралистски ореол сред научната общност и колегиални межличностни връзки обаче, те не формират условно или дословно разбирана школа с обща изследователска програма. Атанас Славоф, Никола Георгиев и Цанко Младенов работят през 60-те и 70-те години с ентусиазма, идеалите и апаратите на точността в хуманитарните дисциплини. Тези апарати (при водещото място на лингвистиката) се развиват в този период и на Запад, и на Изток в идеологически модернизирани климат – резултат от Хрущовото гесталинизиращо „размразяване“, франкфуртските ревизии на марксизма, еврокомунизма, реформаторския полъх от Прага, юго-

¹³ За действителен създател на програмата „Методология на точното литературознание“ е смятан Б. И. Ярхо, живял в СССР през годините 1889–1942, а според търсачите на прототипове и литературни митове – по своята изключителна ерудиция – един от биографичните първообрази на Булгаковия Майстор. Манифестната монография обаче, заедно с други текстове на филолога – политически затворник и „спецпоселенец“ в Сибир, където умира, е писана в затвора и през сибирското заточение и публикувана едва през 2006 г. Вж. (Ярхо 2006) и (Шапир 2005).

славския пример на критичните марксисти от „Праксис“ и Корчуланската школа, общото сциентизиране и „репозитивизация“ на социалните науки, настъпило с космическите изследвания, революцията в електронните и биотехнологиите и глобалните комуникации.

Тези процеси обаче имат своите овластени „антагонисти“ в НРБ. Начело с академик Тодор Павлов, те олицетворяват бдителността на „марксистко-ленинската идеологическа стража срещу формализма и буржоазната лъженаука кибернетика“. От друга страна, „точните“ български литературоведи стават мишена и на представителите на друг интелектуален кръг литератори с особено място в тогавашния културен живот. Спорове „за и против структурализма“ през 60-те – 70-те години с различни акценти се водят в целия „лагер“ – от застиващия в условията на Брежневата ресталинизация СССР¹⁴, до реформаторската и „нормализирана“ след 1968 г. Чехословакия и дори практически почти освободените от идеологически надзор унгарска (Vilmos 1986), румънска (Net 1990) и полска литературоведска хуманитаристика. Хенрик Маркевич – най-видният полски академичен литературен теоретик с международен авторитет и с изповядвано марксистко веруе до края на дългия му живот, дори след преживяното от него до границите на оцеляването в сталинските концлагери в Централна Азия, където бива откаран като млад полски комунист, забавно пророкува „И ти ще станеш структуралист!“ или в коректен и напълно толерантен тон отправя своите „Въпроси към семиотиците“¹⁵.

На литературоведската сцена „от Прага до Владивосток“ спорят със структуралистите повече или по-малко ортодоксални марксисти, изглежда обаче, че с изповядваните си идеи и аргументи в спора споменатият кръг противници на точните структурни методи е характерен, наред с други нейни екзотики, изключително за България от този период. Това е нападателят гилетантство в специфичните проблеми на литературната теория (възприемано тогава също като нонконформизъм) на няколко народопсихолози и есеисти в техните импресии, трепети, болки и тревоги за „котловинната изконност на неуловимото в нашата литература, обречено да посърне в хладината на рационалната рефлексия над проблемите на духа и културата, и да изчезне завинаги сред обезличаващата стихия на космополитната цивилизация“.

¹⁴ Вж. сборника „Структурализм: „за“ и „против“. М., 1975.

¹⁵ Balcerzan 1973; Markiewicz 1989.

...четири-десетилетия на Великия български изолационизъм, когато чуждестранното литературознание бе не само чуждо, но и вражески чуждо. Тогава например при разправиите около структурализма в хор бе изречено следното заключение: структуралният анализ няма почва у нас, той може да се прилага към „западни“ произведения, но за нашата литература той е не само чужд, но и кошунствен. (Георгиев 2002)

Оставаме догадките дали в тези носталгични унеси критиците „импресионисти“, и пръв сред тях Тончо Жечев, са били верни на спомените за рустикалната дивдядовска игулия в общата си „консервативно-романтическата“ мисловна нагласа и на посочените от Никола Георгиев „романтически догматизъм“, „национален изолационизъм“ и „регионализъм“, или прагматично и прозорливо са предусетили официално наближаващия националконсервативен „коренотърсачески“ обрат в „културната сфера“ на НРБ. Новаторите водят спорове помежду си (както и самият Никола Георгиев предпазва от фетишизацията на таблиците и цифрите – „кой какво брои, как го брои и какво излиза накрая от това броене“¹⁶), докато тръгват по напълно различни научни пътища в различни дисциплини¹⁷. Така „точните“ български литературоведи, междувременно надхвърлили националните граници биографично-пространствено (както Атанас Славоу) или с текстовете и идеите си (както Никола Георгиев), дочакват легитимизацията на структурно-семиотичните методи към 80-те години.

За Никола Георгиев като полемист не са валидни думите за Аристотел, който според Франсис Бейкън установява своята духовна власт в науката най-вече защото срича в заядливи полемички останалите системи, постъпвайки като „турски султан, който не чувствал своето философско царство в безопасност, докато не унищожил братята си, и се грижел само за това – потомството в нищо да не се съмнява“.

Никола Георгиев надхвърля вярното, но непълно разбиране за смисъла на дискусията като „жанр“ и „институция“ на литературния живот, която единствена (заедно с почти задължителното в нейния „арсенал“ отворено писмо) позволява „тук и сега“ да видим и чуем спорецките като живи хора с техните художествени вкусове, граждански позиции, морални принципи и политически страсти. Именно дискусията, която драматично разделя литератураторите, заедно с манифеста, който патетично ги свързва, ученият

¹⁶ Георгиев 1975.

¹⁷ Георгиев 1972; Куломджиев 1974; Манчев 1999.

винаги е изтъквал с нескривано съжаление като едни от тежките липси и „значещи отсъствия“ в българската литература и културен живот. Обяснението на тази липса той е търсил в много рядкото у него, но винаги премерено и точно позоваване на някои десоциализиращи, за да не кажем асоциални! – особености в „националния менталитет“. При всички условия на тази категория, с всички справедливи подозрения спрямо нейната валидност в понятийния апарат на хуманитаристката рефлексия, нейната инструментализация и компрометиране в българските интелектуални традиции и условия, опитът позволява да се твърди, че този въплътен в социални нрави робен менталитет е склонен да отъждествява докрай принципните несъгласия по научни теми и художествени проблеми с възможните мотиви на личната неприязън в нейния пагубен за душата и разума репертоар – от съперническата ревност и кариерно-колегиалната завист до политическата атака срещу опонента.

Точно тук ученият многозначително засвидетелства своя траен интерес към един понякога зловец в прагматиката си литературен жанр, именно защото синхронният спор с този жанр е невъзможен, именно защото едната „страна“ в този спор може дори и физически да бъде ликвидирана в изпълнение на „жанра“, или да води дискусията десетилетия по-късно в тишината на пращия архив с разсекретени тайни, но без най-важния дискусант – автора, анонимен, псевдонимен или с чин, име, презиме и фамилия. Този мрачен жанр е литературният донос, а неговата персонална емблема, обезсмъртена за вечни времена в Русия с титлата „литературен доносник“ – критикът Фагей Венедиктович Булгарин – се мярка в някои текстове и изказвания на Никола Георгиев¹⁸.

¹⁸ Виж изказването на учения от 16 юли 2001 г. на Кръглата маса „Досуетата на Държавна сигурност в българската култура“: <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/130/lv0130003.htm>

Жанрът литературен донос е стар и при цялата му морална неприемливост той представлява патологично инструментализирана, но по същество една от формалните литературносоциологически връзки между автор, текст, „реципиент“, критик и обществена институция. Известно е, че Джакомо Казанова като „щатен информатор“ с хонорар от 15 дуката месечно между 1776 до 1782 г. усърдно донася на Венецианската инквизиция за предпочитани в салонните разговори автори, произведения и теми, за издателските планове на печатниците и за „бунтовен дух“ в една пиеса (Stefanik 2000). 720 страници илюстрират дейността на „литературния доносник“ Фагей Булгарин в изключителното изследване на А. И. Рейтблат (1998). Количествено все още необхванатият принос на българските комунистически тайни служби към жанра е документиран от Цветан Марангозов (2000).

Бледо е да се каже, че в полемиките, които пряко или дискретно засягат методологическите проблеми, ученият създава интерпретаторски контекст на нови литературни произведения и разколебава йерархии в литературния канон. Той деконвенционализира всяка рутина и с богат до неизброимост реторичен инструментариум (от резкия сарказъм, фината ирония до сциентичната строгост и метафизичната рефлексия) сочи ограничеността и рисковете пред всяко говорене, писане и стил на теоретизиране за литературата, което се отклонява от рационалността и вярата в социалния, културния и човешкия смисъл на литературната наука.

С признание за досегашните им тълкувания в българската литературна наука пропускаме фактологията, хронологията и персонологията в дискусиите за „Диви разкази“. Към написаното за тях в студиите на Боян Манчев и Владимир Янев може да се добави много малко и то по-скоро засяга образа и стратегиите на полемиста Никола Георгиев.

На първо място и с поглед към класическата древност на подобна характерологична дилема, не може да получи еднозначен отговор важният въпрос условно аристотелевски или платоновски полемист е той. Привилегированата позиция на аристотелевския тип в историята на литературоведската рефлексия очертават солидните линии на класическите поетики, структурализмът и (донякъде) феноменологията – при ясното елиминиране на всяка оценъчност. Освен реторичните систематизации, поетиката с платоновски импулси вдъхновява рецептивистското наследство от съвременната Констанцка школа до средновековните „поетрики“, които виждат меда на поезията и нейния смисъл не в строежа, а в нейното въздействие; в нейната линия е и теорията на романтичното „преживяване“ (*Das Erlebnis*). Платоновската поетика по общо мнение увенчават концепциите за диалогизма в книгите на Михаил Бахтин, тя отрича иманентизма, гържи на аксиологията, вниква в социалния контекст на литературата сред идеолозите на епохата и изобщо „слуша и чува“ творбата в диалозите и многогласията на социалното говорене. Съвършено ясно е, че тези грубо, но не и невярно противопоставени линии и техните дискурсивни модификации могат да обхванат тълкувателя на литературата Никола Георгиев само в много сложни взаимни преплитания.

Обяснението на всепроникващия полемизъм на Никола Георгиев е в нещо, което Боян Манчев съвсем вярно долавя:

Н. Георгиев извежда металитературознанието чрез опозицията (или неразчленеността) между литературата и изследващите я текстове

ве. Методологията на металитературоведския проект на Н. Георгиев би могла да се схематизира по следния начин. Първата важна операция представлява извеждането на проблемите и понятията, които ще служат за критерий на систематизацията. Реториката на почти всеки частен текст на Н. Георгиев води към формулиране на позиции, които са по-скоро проблематизиране на позиции – откриване/създаване на проблемни полета, които „разчертават“ епистемологическата повърхност. Над тази теоретическа операция се надгражда метатеоретическата: към изведените позиции се отнасят частните емпирични теории, школи, автори. Следващият етап на систематизирането (което може да бъде и хаотизиращо, тоест дестабилизиращо систематизиране) представлява групирането на „теориите“ по скалата между двата антиномични полюса, като всъщност най-важно е самото идентифициране на полюсите, на крайните възможни, взаимноотричащи се позиции, които полагат и гарантират устойчивостта на цялостната рамка на диспозицията. По този начин завършва изграждането на диспозицията, която е изходна точка на металитературоведския анализ. (Манчев 1999)

Репликата ми към този цитат следва ориентира на думите „опозицията (или неразчленеността) между литературата и изследващите я текстове“ в по-друг аспект. Пропускам строго ницшеанското разбиране за „танците“ на описателния език при художествените феномени и производния деконструктивистки поглед към темата. Стиловото многогласие на всеки анализ на Никола Георгиев не е само израз на таланта на блестящ хуманитарен писател. Свърхспециализиран термин, известен на шепя експерти и битов турцизм, емоционален изблик и сциентичен словесен разрез, ерудитски коментар и вслушване в простодушно мнение, почит и пародия, тъга и шега в неговите текстове могат да пораждат експресивно по въздействие и незаменимо по точност единство.

Стильът обаче ни напомня, а Никола Георгиев много пъти е наблягал, и то не само в ерудитско-информиращ контекст, че преди да възникне научна рефлексия върху литературата, са съществували множество форми за нейното познание, чийто окончателен статут като „декласифицирани единици“ в епистемологичните архиви никога не е сигурен. Появата на термина „литературознание“ през 1842 г. за никого не е културно събитие и знамение, авторът на термина – забравеният философ хегелианец Йохан Карл Фридрих Розенкранц, за никого не е културен герой; днес литературоведски жанр рутинно означава „статия“, „студия“, „монография“ и „сборник със статии, студии и монографии“; на прелома между XVIII и XIX век, кога-

то се създава и терминът „литература“, е означавал преди всичко философски съчинения и части от тежки томове под перата на Жермен дьо Стал, Кант, Хердер, братя Шлегел, Шелинг, към средата на столетието – на Тен, Дилтай и др. Още Антифан от Родос към края на V в. пр. Хр. обаче е автор на комедиите „Поезия“ и „Сафона“, а комедиографът Амфис – на „Дитирамб“ – който се наема да отмери дали като рубрики в литературоведски речник, или като интегрално въздействие на текст и спектакъл тези заглавия носят повече познавателна полза на литературоведа?

Полемизмът на Никола Георгиев напомня на всяка литературоведска школа, особено в моментите на върховно самоопиянение,

- че загубата на умението да използва тези разнородни инспирации си е само за нейна сметка;
- че стойността на собствената концепция става пропорционално по-висока с допуснатите в собствения текст други интерпретаторски гледни точки и стилове на теоретизиране;
- че еднороден модел на литературоведска рефлексия няма поради спецификата на самата литература като предмет на интерпретация и нейните възможни (хипотетично неизчерпаеми) съпоставимости;
- че с другите може да спори най-добре този, който спори едновременно със себе си.

Всепроникващият полемизъм у Никола Георгиев има един също всепроникващ противник – езиковата патология, диктувана от политически и други доктрини и конюнктурни (критиката на политическия език в „Крещящата глухоняма революция“¹⁹). В неоценямата роля на учения за „завръщането на Чудомир“ например си струва да припомним думите му, че в „разказите на Чудомир намираме първия голям присмех с езиковата патология в историята на нова България“. Но както личи от последните интервюта на Професора, самите езикови патологии и пораждащите ги социални дадености далеч не са последни в българската история.

Така отвъд злободневните дилеми на дискусиите и идеологическите конюнктурни Никола Георгиев изгражда интегрален хуманизъм на убеждението, основан върху ценностите на литературата и нейните прочити, и отстоява критичния хуманоцентризъм като истинската голяма цел на науката за литературата. Покрай обясняваната от него някога в препълнената аудитория реторична тетрада „*Docere, Delectare, Movere*“ +

¹⁹ Георгиев 1991б: 71.

„*Persuadere*“, се изкушавам да кажа „хуманизъм на персвизията“, за да предизвикам (при неговата нетърпимост към претенциозни чуждици) ако не неговия полемизъм, то поне писалката му.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ганчев 2012:** Ганчев, Д. Спомени за княжеското време. – София: Захарий Стоянов, 2012.
- Георгиев 1969:** Георгиев, Н. Разноличието на едностранчивостта (критически наблюдения върху методологическата безпътница на съвременното немарксистко литературознание). // *Философски* и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание. Съст. П. Зарева. – София: Наука и изкуство, 1969.
- Георгиев 1972:** Георгиев, Н. „Диви разкази“ от гледище на науката, морала и сляккодумната критика. // *Литературна мисъл*, 1972, № 2.
- Георгиев 1975:** Георгиев, Н. Zarys Wersyfikacji Bułgarskiej om Atanas Sławow (Poetika VIII с приложение таблици, 1974 г.). // *Литературна мисъл*, 1975, № 4.
- Георгиев 1991а:** Георгиев, Н. Подир сенките на половете. // *Култура*, № 31, 1991.
- Георгиев 1991б:** Георгиев, Н. Нова книга за българския народ. – София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. На повратки в село – или към света? Никола Ванцаров и Николай Марангозов по кръстопътницата на българската литература. – София: ГД „Критика“, 1999.
- Георгиев 2000:** Георгиев, Н. Мирослав Янакиев ... и имаше ли той почва у нас. // *Култура*, № 48, 2000.
- Георгиев 2002:** Георгиев, Н. Името на розата и на тютюна. [прегледан 15.11.2017] <http://litternet.bg/publish/ngeorgiev/imeto/nie.htm>
- Константинов 1893:** Константинов, А. До Чикаго и назад. // *Български преглед*, 1893, № 5.
- Куломджиев 1974:** Куломджиев, К. „Диви разкази“ и „точните“ науки. // *Литературна мисъл*, 1974, № 2.
- Манчев 1999:** Манчев, Б. Интерпретации на идеологията, идеология на интерпретациите (Върху полемиките в българското литературознание). // *Литературна мисъл*, 1999, № 1.
- Марангозов 2000:** Марангозов, Ц. Доносът като литературен жанр. // *Литературен форум*, 2000, № 7–8.
- Милчаков 2009:** Милчаков, Я. Соцреализмът и идеологическата дезинтеграция на режима (1956–1989). // *Соцреалистически канон/Алтернативен канон*.

- Официално и неофициално в българската литература и култура между 1944 и 1989 г. – София: НБУ, 2009, с. 381 – 419.
- Милчаков 2012:** Милчаков, Я. Прелъстителят и изоставените. Никола Георгиев на 75 години. // *Култура*, № 40 (2702), 23 ноем. 2012.
- Милчаков 2016:** Милчаков Я. Идеали, знаци, истории и илюзии на точността (математически, количествени и статистически методи в литературната наука – край на XIX–началото на XX век). // *Статуите на мисълта*. В чест на професор Иван Младенов. = The Statues of Thought. In Honorem Professor Ivan Mladenov. Съст. А. Ташев. – София: АИ „Проф.Марин Дринов“, 2016, с. 323–341.
- Попов 2000:** Попов, В. Корените. – В. Търново: Слово, 2000.
- Рейтблам 1998:** Рейтблам, А. Вудок фигулярин. Письма и агентурные записки Ф. И. Булгарина в III отделение. // *Новое литературное обозрение*, 1998.
- Шапур 2005:** Шапур, М. „Тебе числа и меры нет“: О возможностях и границах „точных методов“ в гуманитарных науках. // *Вопросы языкознания*, 2005, № 1, 43–61.
- Шулюков 2016:** Шулюков, Пл. Иван Пейчев. Стилистика на веридукцията. – Велико Търново: Фабер, 2016.
- Янев 2006:** Янев. В. „Диви разкази“ в българската литературна критика. // *LiterNet*, 08.02.2006, № 2 (75). [прегледан 15.11.2017]. http://litenet.bg/publish13/v_ianev/divi.htm
- Ярхо 2006:** Ярхо, Б. Методология точного литературоведения. Избранные статьи по теории литературы. – Москва, 2006.
- Balcerzan 1973:** Balcerzan, E. I ty zostaniesz strukturalistą. // *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. № 6 (12), 1973, с. 1–8.
- Bloom 2003:** Bloom, H. A Map of Misreading. – New York: Oxford University Press, 2003.
- Bzoch 1999:** Bzoch, A. Walter Benjamin a estetyka moderna. – Bratislava, 1999.
- Delporte 2009:** Delporte, C. Une histoire de la langue de bois : De Lénine à Sarkozy. – Paris: Flammarion, coll. « Histoire », 2009.
- Doležel 1985:** Doležel, L. Semantyka narracji. // *Pamiętnik Literacki* : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskie, 1985, № 2, s. 289–310.
- Doležel 2010:** Doležel, L. Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
- Levý 1969:** Levý, J. Mathematical Aspects of the Theory of Verse. // *Statistics and Style*. Ed. L. Doležel. – New York, 1969, pp. 95–112
- Levý 1971:** Levý, J. Bude: literární veda exaktní vědou? // *Vybor studií*. – Praha, 1971.
- Markiewicz 1989:** Markiewicz, H. Pytania do semiotyków (literatury). // *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*. – Warszawa, 1989, с. 189–97.

- Net 1990:** Net, M. Semiotics in Romania. // *The Semiotic Web 1989*. Ed. T. A. Sebeok. – Berlin: 1990, pp. 221–274.
- Radzikowska 1999:** Radzikowska, Z. Z historii walki o wolność słowa w Polsce cenzura w okresie PRL w latach 1981–1987. – Kraków, 1999.
- Stefanik 2000:** Stefanik, M. Casanova a inkvizycja. // *Historicka revue*, 2000, № 9, Rocnik XI, s. 12–14.
- Vilmos 1986:** Vilmos, V. Semiotics in Hungary. // *The Semiotic Sphere*. Ed. T. A. Sebeok. – New York, 1986, pp. 279–292.

Насмешливо литературознание

Текстовете са вдъхновени от нашите приятелски разговори с професор Никола Георгиев, от споделените мисли, анализи, питання и търсения в периода 2016–2017 г. Неговата идея за насмешливо литературознание ни ентусиазира да потърсим гледната точка на насмешливия литературовед в различни посоки в българската литература, всеки според интересите си. Оставаме дълбоко признателни на проф. Георгиев за „свободата в подхода“ към литературата, за вдъхновението и за широтата на мисленето, които винаги ни е давал.

Владимир Игнатов, Калина Захова, Надежда Стоянова

Насмешливо литературознание: сегашните гаскали ли? Не съм от тях

Владимир Игнатов

*Знаш ли, че сега без учение
челяк не струва ни парá?
Боян – школский енигрон*

Онасловяването на настоящите наблюдения крие в себе си някои рискове – от проблемно-тематичен и от методологически порядък. Но без да заимстваме самоувереността на техния – литературоведски привличащ, а човешки отблъскващ – обект – възвеличавания в собствените си очи и насмешливо принизявания в тези на околните учител, или стилистично по-„издържано“ – гаскал от пиесата „Чорбаджията“ на Добри Войников, нека поемем тези рискове. Едните ще се изиявят в хода на работата, другите – вероятно още в нейните подстъпи.

Това онасловяване освен рискове съдържа в себе си със сигурност и противопоставяне, сблъсък в темпорален смисъл. Но по-важното – и като изходна идейно-художествена основа, и като отправна метатекстова точка на концептуализиране – съдържа нежелание, и то категорично заявено, за

присъединяване, за приобщаване към единия от членовете на разкриващата се бинарна опозиция. Ясно е кой е той.

И тук нека подчертаем – намекваното засрещане на *старото* и *новото*, на *миналото* и *сегашното* няма да бъде застинало в полето на определена времева конкретизираност и съответно да бъде разглеждано единствено в този порядък. Заг посочените, да ги наречем условно, категории ще прозират дадени световъзприемателни нагласи, представи, проблематични или не, за човека, за неговото собствено място сред обществото, открояващи се, приемливи или преимуществено отхвърляни и осмивани културни кодове. Те на свой ред ще обусловят и разбираемостта на поведението, донейде очакваните реакции, които са пряк израз не само на невъзможността за вписване в новите изисквания на времето, но преди всичко – на смешно неутешителния напълно съзнателен отказ от адекватност. Липсата на широта в улавянето на потребностите на заобикалящото и (само)предопределеното анахронично място всред колективното живеење водят до примиряването (не съвсем осъзнавано) с някои лишения:

- от участие в общия вървеж към пробуждане от дълговременния сън (този сън е една от най-мрачните метафори на/за Възраждането);
- от оказването на сериозно въздействие в процеса на духовното развитие на общността;
- от даровете на познанието, които неизменно се свързват с предходното, т.е. с „народното и човешкото самопознаване“ (по думите на П. Р. Славейков – Славейков 1969: 275).

В публикувана през 1869 г. във в. „Македония“ статия със заглавие „Трябва да работим“ категорично се настоява, че „колкото повече се увеличава знанието на един народ, толкова повече той е отишъл напред към своята честитост и добро“ (Славейков 1969: 275). Авторът ѝ – сам той сред най-ревностните и последователни изразители на усилията за културно-просветна възмога на своя народ и непосредствено вкусил и възторга, и разочарованието от случващото се в новобългарското училище – е убеден, че тъкмо там – в училищата и в книгите – се „заключават човешкото блаженство и колкото е човекът по-образован, толкова той е по-честит“ (Славейков 1969: 275). Причинно-следствената връзка по-висока образованост – заслужена честитост е изведена като своеобразен императив, смислово и лексикално препотвърден, към чието прилагане и следване е нужно всеки неотклонно да се стреми.

Де да беше на подобни позиции и героите обект на предлаганите тук смешно-тъжни разсъждения. Но тъй или инак, светът своето все ще каже.

Затова да пристъпим към художественото поле на комедията „Чорбаджията“ (1864) от Добри Войников и да се опитаме да проследим какъв образ на българския (възрожденски) учител се конструира в нея. На това място все повече започва да се разкрива загатнатият в началото методологически въпрос. Изборът пада върху следното: аналитично вглеждане в този драматургичен опит на нивото на неговата поетика и персонажна система (най-вече в лицето на противника на новите – „еретическите“ – книги), която го съставя и която обуславя комплекса от внушения, разгръщан в/чрез него.

Сюжетът е опростен, непретенциозен, но изпълнява важна задача в своето време: един учител, ограничен, ала самонадеян, е поклонник на старото килийно образование и смята „сегащото учение“ като пагубно и излишно; невъзможността на героя да надскочи стереотипите и закостенелите разбирания го прави безпомощен, поради което скоро бива осмян от собствените си ученици.

Д. Войников цели не просто да покаже и утвърди преимуществата на единия тип училище над другия (още повече, че манифестната книга на новобългарското образование „Буквар с различни поучения“ (1824) със заявените в нея просветни цели и насоки е отпечатана преди четири десетилетия). Но чрез комично-поучителното да се зададе определен модел, да се формират конкретни нагласи (видимо е, въпреки всички усилия на интелигенцията¹ те не са съвсем еднозначни и непротиворечиви), които да позволят доближаването до общностното добро, до съвместната честитост.

„Учителят е душата на училището“ (Бончев 1983: 68). Ако думите на педагога и критика Нешо Бончев са верни, то между отделните съществителни имена в този афоризъм има особена връзка на привличане, на взаимно обуславяне, а парадигматичната семасиология би отишла и по-далеч, настоявайки за изявяването на своего рода категории, без които ореолът около учителската глава би бил снет, а с това – и доверието към тази въз-

¹ Тук наред с културно-просветни дейци като П. Р. Славейков, Илия Блъсков, Йосиф Груев и др., които оставят ценни свидетелства за характера на учебното дело през Възраждането, нека споменем и казанлъшкия учител Димитър Душанов, също изявил непосредствено своите впечатления от стремежа на българина „да попрогледне“ и да се докосне до „доброто и виделината“ чрез книгата и учението („Спомени за вървежа на учебното дело между нас от време на килиите до днес“ – Душанов 1989: 33). Тъкмо въпросът за „попроглеждането“ заема важно място в идейните търсения на Д. Войников в анализираното негово комедийно произведение. „Попроглеждане“ – за едни вече случило се (учениците), за други – все още нещо далечно, несъстояло се, а гаже и пакостно (гаскал Цони).

вишена в целите си и мъчна в практикуването си професия. Нека напомним, че в последно време върху нейната двуценност, която „българските стилове и правопис добре представят в поредицата Учител – учител – гаскал“, подробно се спира проф. Никола Георгиев в книгата си „Учител по литература ли? Не съм от тях“ (Георгиев 2010: 11). Книга, която се яви вдъхновител в дуренето на заглавие за настоящите наблюдения. И не само за тях.

Призвание, отгаденост, посветеност. Смесовият ред може да бъде утължен, а символните напластявания – твърде разгърнати.

Какво обаче се случва, когато учителят не носи нито добро, нито честитост за своето училище? А още по-малко пък е негова душа? Красноречив отговор, и то два пъти – през 1860 г. в сп. „Български книжици“ и през 1864 г. в сборника „Училищно театро или комически представления“, – дава онзи, който, съзнавайки решаващата връзка *текст – зрител – писател* (Леков 2008: 123), полага неумоверни усилия за нейното уплътняване и нюансиране. Д. Войников извървява нелек път от импровизираните сценки и диалозите в училищна среда до същинската комедия. Опира се върху общи сюжети, усложнява събитийния ход, увеличава броя на действащите лица – носители на определени положителни качества или недостатъци и служещи за възпаление на конкретни социални типове. Все още фокусирането върху специфично художественото, върху цялостното поетологично изграждане на драматургичната творба отстъпва място на силно идеологически натовареното начало в нея. Стремешът е дадена представа, идея да бъде недвусмислено изведена и защитена, като понякога се случва нейният противник да промени напълно отношението си, прозирайки истината, която тя съдържа, и обещавайки да я следва. Налице е ярко изразена нравствено-поучителна линия на внушение, която е генеративна и сюжетоопределяща.

Такава е и отпращащата точка в съставянето на иначе опростената концептуална схема в „Чорбаджията“ (но без настъпване на вътрешна промяна към по-добро, уви!; а това също е значещо). Комедията се опира върху един разработван вече от Д. Войников мизансцен, познат от „Разговор между трима ученика, Мирча, Стояна и Недя, дяда Дима, Мирчев баща, гаскал Цоня и Бояна, школский епитрон“. В тази щедро изброена поредица от типологизирани герои ключово място заема тъкмо учителят. И макар разгърнатият вариант на сюжета в „Чорбаджията“ да извежда в силна позиция представител на едно друго съсловие, комедийният ефект се постига до голяма степен чрез присъствието на горещия привърженик на единствено правилното и потребното учение – „старото“, и чрез ситуациите, в които го поставят „новите“ обстоятелства.

Композираната в три действия творба започва с непринуден, откровен разговор между учениците Стоян, Мирчю и Негю, в който, наред с другото, се наблюдава трогателна изповедност. Първият, както си му е редът, с въодушевление посреща „разпуса“ след края на „изпитанията“ и крои планове за уплътняване на откритото се „доволно време“ с летни разходки. Нещо, на което чорбаджи Димовият син обаче гледа твърде угрижено:

М и р ч ю: Аз не можа да бъда весел от разпуса, защото той дава причина на баща ми, за да иска да мя отсече от душевната храна, т.е. от учението! Той искаше още преминалото изпитание да мя извади от училището, но аз едвам можих с постоянните си молби да го предумам, за да мя остави да си следвам уроците до нинешното изпитание. Ето ся свърши, а сега що ще да му думам, когато утре ще земе да мя отвежда на мастора?²

На това място, още в подстъпите към по-пълноценното развитие на действието, се забелязват поне две важни смислови противопоставяния, които сетне все по-отчетливо ще обособяват границата между две групи персонажи – носителите на определени добродетели и изразителите на непреодолими недостатъци. Наложеният избор е труден – учението или занаятът. Ученолюбивото дете трябва да се подчини на волята на баща си, съобразявайки се с утилитарните тенденции на времето. Това е идейно-тематична линия, към която развиващата се възрожденска театрално-сценична култура (понятие, употребимо с известна условност) се отнася особено чувствително.³ Обещанията на учителя, че ще вземе детето при себе си, за да продължи учението си, с което ще отложи поне с две години напускането на училището, също не удовлетворява Мирчю. Причината е, че реализирането на тези обещания няма да обогати личните представи, да разшири придобитите познания нито по граматика, нито по реторика, които за „стария гаскал“ не допринасят полза, нещо повече – с тях „дяволите сбират“.

Така в структурата на Войникова комедия се въвежда другото ключово засрещане, със силно изразен отрицателен знак, на нагласи и по-

² Цитатните позовавания на творбата са по Войников 1983.

³ В този порядък може би е добре да напомним, че подобни акценти малко по-рано поставя и П. Р. Славейков в диалозите си „Парите и науката, или Препирня между двама съученици Петър и Михал“ и „Баща и учител“ (1857). Бъдещият публицист и общественик много добре съзнава проблемите и потребностите на своето време, като ги превъплътява и в художествените си творби.

зиции спрямо заобикалящото: на ученика и неговия учител. Засрещане насмешливо-поучително, опровергаващо определени схващания, според които натрупаните години непременно означават и натрупана мъдрост. С тази персонажна опозиция (Мирчю – гаскал Цони) излизат наяве някои основни въпроси, свързани както с необходимостта от едно или друго познание и с неговата специфика, така и с разбирането за неговата полезност и приложимост. В цитираната книга „Учител по литература ли? Не съм от тях“ Н. Георгиев, позовавайки се на примери от родната и чуждата литература, разглежда една особена, смислово натоварена двойка, която доизостря поставения проблем и чиито съставлящи я елементи се намират в неразлъчна, но противоречива цялост: училище – живот. На това място нека си позволим волно, но не произволно отклонение, неясно колко уместно, но напълно допустимо най-вече с оглед на посоката за разрешаване на т.нар. конфликт – обект на настоящите аналитични наблюдения. В своето изследване Н. Георгиев говори за това, че горепосочената двойка е част от „голямото и неразрешимо човешко раздвоение между полезност и безполезност“ (Георгиев 2010: 30). Раздвоение, което се усилва от случващото се в училище (било то килийно или светско), а и извън него (когато *бащата чорбаджия* се намесва, осланяйки се на не съвсем меродавното мнение на *гаскала завалия*). А изследваното тук възрожденско комедийно произведение се стреми да потвърди. „От идеалната гържава – напомня Н. Георгиев, – както си я представя Платон, поетите трябва да бъдат изпъдени – излишни и вредни“ (Георгиев 2010: 30). Каква ли би била участието на Цони там?

Двойката училище – живот обаче е конкретна, по-частна проекция на друга една знакова антитеза: приложност – неприложност на знанието (Георгиев 2010: 30). Тук вече се намесват вече не само личното желание или предразположеност, но и ред други обстоятелства (да речем никак неоспоримата бащина воля или твърде оспоримите гаскалски прийоми). В подобна система на отношения от типа ученик – учител – родител прозира онова, което преимуществено (особено в разглежданото патриархално време) регламентира тези отношения, налага определени форми на присъствие (най-вече спрямо първия член от посочената триада): принудата, подчинението (Георгиев 2010: 30). Възможната реакция в такива случаи? Противопоставянето на тях.

Такава е реакцията и Мирчю, и Стоян. Осланяйки се на своите стремления към повече знания и по-добро образование, те престъпват допустимите поведенчески граници, с което си навличат гнева на възрастните. Старият гаскал „не разумява“ новите книги, тъй като в тях няма „черве-

ни слова“ и ги заклеява като „еретически“, „калпави“, *вредни* за младите хора, без сам да съзнава собственото си *вредителство* спрямо учениците, едностранчивото си и грубо отношение. С това той само засвидетелства своя стеснен кръгозор, неспособността си да откликне на потребностите и изискванията на новото време. Усещайки своята безпомощност и опасността от отстраняване от активния ход на обществените събития, гаскал Цони започва все по-силно да проявява досадната си самонадеяност, става все по-враждебен и безкомпромисен към чуждите представи и нагласи, същностно различаващи се от неговите – крайна реакция, която цели да опази неговия разколебан авторитет и достойнство на учител пред онези, които отдавна са загубили вяра в тях.

В този смислов порядък е особено показателна непривичната роля, в която попада гаскал Цони, разкриваща го голяма степен характера и поведението му: ролята на изпитван от собствените си ученици. Където не може словом, получава се силом. Резултатите – по наука числителна, граматика, четене и тълкуване на свещените текстове – не са утешителни, а достигането до тях – предизвиква смях, дори известно съчувствие и води до своеобразна поука.

Конфронтацията обаче е знак за промяна, за движение, за разчупване на дълговременно механично препредаваното не само като знание *за* света, но и като позиция *в* света. Така Д. Войников, който принадлежи към еволюционистично-просветителското течение на българската творческа интелигенция от последните доосвободженски десетилетия и разчита на широкия обществен отзвук – от училищния салон и театралната сцена, непосредствено, но и последователно и ярко се отзовава на проблемите на своето време, като неизменно търси утилитарни (в изцяло добрия, необременен, възрожденски смисъл на понятието), дидактично-патриотични внушения.

И тук – наред с непретенциозната комедийно-наравоучителна събитийност – изпъква драмата на гаскал Цони. Споменахме вече, че образите на Войниковите герои са изградени като типове, носители са на конкретна представа, идея, която в хода на случващото се бива успешно защитена и наложена или категорично отхвърлена. В този смисъл поклонникът на „хасъл“⁴ букварите – някогашните, с червените слова – бива напълно оттласнат от навярно леко наивния, но неподправено изведен, а и съвсем оправдан комплекс от внушения, за който бе дума. Оттласнат е заради из-

⁴ Хасъл *разг. остар.* (ар.-тур.) Истински.

лишната си съпротива срещу явления и тенденции, които са съвсем закономерни, естествени изяви на своето време, очаквана реализация на новите цели и търсения. Заради безрезултатните опити да защити и опази онова, което сам той трудно разбира. Заради (само)обричането на затвореност и изолираност от потребностите на епохата и на общността, към които принадлежи.

В желанието си да докаже обратното на своето обкръжение и най-вече на учениците си, гаскал Цони става комичен, подчертавайки принадлежността си към „старото“, т.е. провереното в годините, свързаното с мъдростта и опита, буди насмешливост със своето себеизтъкване и с претенциите си за правота и ученост, с което донейде се родее с един свой следовник (що се отнася до определени непроменяеми присъствени заявявания и действени себеразкривания и особено – до проблематичната свързаност между Аза и света, между Аза и другите) – един от най-ярките социалнопсихологически типове в следосвобожденския литературен период.

За допълване и илюстриране на казаното ще приведем два примера от художествения текст, все от третото явление на първо действие, които демонстрират професионалната квалификация на гаскал Цони – споровете между учителя и учениците за същността и значението на изучаваните предмети, за полезността и приложимостта на знанието.

В първия от тези примери младите хора с основание се усъмняват в подготвеността и начетеността на Цони, а гаскалът се опитва да опровергае противниците си, препоръчвайки се с думи и жестове за многоучен педагог със своя школа (в тази посока Д. Войников добре изгражда образа, съсредоточавайки се върху детайли, които допринасят за комедийния ефект в дадения епизод, но преди всичко – за по-плътното нюансиране на персонажа, а оттам и за по-цялостното негово въздействие). Науката, която „учи способът, по когото трябва да извършаме разните действия на числата“, сама по себе си, като система, съвкупност от знания и умения, извадени от чисто ежедневно-битовото им приложение, е останала далечна, непозната и чужда. Затова на помощ иде примитивното мислене – тя не е нищо друго, освен „ракам“⁵. По тази причина спонтанната реакция на Стоян на въпроса на гаскала „Ами тефтер ракамъ, ока ракамъ, ортак ракамъ има ли тука?“ е разбираема, макар и нарушаваща добрия тон в отношенията учител – ученик:– „Какви други има, какви! Дето твоя милост не си ги нито виждал, нито пък чувал.“ И тук Цони, не без упражняването

⁵ Ракам *остар.* (ар.-тур.) Смятане, броене.

на известен натиск – само вербален⁶, не скрива присъщото си сомнение и склонността си към назидателност:

Д а с к а л Ц о н и. Моя милост ли? Ей!! **Аз ги зная тях всичките**, мой синко, колко чираци имам като вас! Ама този ракам, гето е тука, прилича ми май на еретический. Други книги, други, тъй... славянски учат ли ви гаскалите? (*Издига си очилата.*) (подч. мое – В.И.)

Цони е постоянен в едностранчивостта на разбиранията си и категоричен в последователността на отрицанието си. Ключов момент в спора, извеждащ и подчертаващ конкретна истина, настъпва веднага след тази не твърде ласкава и за двете страни размяна на реплики, когато ироничният въпрос подмятане получава своя спонтанен, болезнено искрен отговор:

С т о я н. Да, учат, и не ни учат тъй, както твоя милост, само да прочитаме като папазали, без да разумяваме, но реч по реч можем да го кажем на просто български. Мене ми ся струва, че и твоя милост не разумяваш, като прочитаеш.

„Е туй ги учат сегашните гаскали, я!“ Такава е очакваната реакция на излишна, обречена съпротива след претърпяното осмиване, след понесеното поражение. Все повече напрежението в противопоставянето ста-

⁶ За разлика от един друг „събрат“ на Цони по обществено служение – гаскал Генко от едноименната комедия (1875) на Тодор Пеев. Появилата се повече от десетилетие след „Чорбаджията“ творба на автора на „Фудулеску“ (който, по собствените си признания, макар да се занимава с „драматургство“, не се е полакомил да отнеме занаята на „Войникова“) като идейно-тематична и сюжетна рамка почти изцяло се гради върху произведението на основателя на първата българска постоянна театрална трупа в Браила. По същия начин и тук учителят е видян като старомоден, ограничен, самодоволен, но и деспотичен. Важен е фактът, че само няколко години преди Освобождението продължават да намират израз подобни, сякаш придобили устойчивост представи за българското учителство. Навярно би било прибързано такива схващания да бъдат свързвани единствено със спецификите на гадените творчески търсения или с поетологичните особености на самите художествени текстове – особености, които дават основание вторият от тях – „Фудулеску“ – да се мисли като своеобразен пастиш. По-скоро нуждите и изискванията на времето обуславят периодичното възвръщане към развиването на тази сюжетна матрица, към обрисуването на такива типове герои. В идентична посока би могла да се възприема и появата на „Килия“ (1872) – едноактна комедия от И. Х. Възрожденското творческо съзнание, оказва се, добре овладява механизмите на идейно-художествено съполагане, пресътворяване, на междутекстово диалогизиране, още повече когато става дума за изобличаване на негативни обществени явления.

ро – ново спада, защото такава отрицателна свързаност се обезсмисля. Non scholae sed vitae discimus (Учим не за училището, а за живота), рекли древните. И възрожденското време по свой начин поставя същия въпрос. Конфликтът, ако може да се говори за такъв в точния смисъл, училище – живот се решава в полза на втория компонент, за да открои един все по-шаблонизиран образ на учителя, разпознаван като гребнав, деспотичен, като въплъщение на „самото тесногърдие“ (вж. Георгиев 2010: 26). Но нека уточним – такъв е образът на учителя само по отношение на начина, по който преподава един предмет, по отношение полезността/излишността и степенята на трудност, която има съответната дисциплина или която ненужно ѝ придава преподавателят (по различни причини, най-често засягащи собствената му подготвеност). Дали заради това Цони донякъде не прилича на свои *особени* колеги от по-късно време, познати от родната или чуждата художествена словесност – например на учителя по химия Обесников от „За Бог да прости“ от Чудомир или на печално познатия преподавател по старогръцки език Беликов от „Човекът в калъф“ от Антон Чехов (вж. Георгиев 2010: 13, 26)?

Вторият случай, който насмешливо представя що за гаскал е Цони и доколко са прави учениците му така подигравателно да се отнасят с него (а те са надарени със завиден нъх в това отношение), се разгръща непосредствено след коментираната препирня, когато върлият противник на сегашното – „дьяволско“ – учение влиза в ролята на изпитван. Задачата изглежда привидно лесна – да прочете, преведе и изтълкува откъс от текст на църковнославянски език, който, предполага се, преподава и изисква от верноподаниците на своята – гаскал Цонина – монархия, ако ни бъде разрешена тази свободна перифраза, насочваща към първия комичен повествователен герой в новата българска литература (1867 г.). И той гаскал⁷. (В явление V от второ действие този епизод почти дословно ще се повтори – сякаш да утвърди образа на гаскала именно като такъв какъвто е, да акцентира върху неговата консервативност и изостаналост, да го превърне в точно определен герой носител на типови черти.) Изречението от псалм 7 обаче се оказва камък преткновения за злощастния учител по словесността: *Аще не обратитѣся, оружїе свое очистиѣ* (‘Ако не се поправите, оружието Си ще почисти’) бива преведено като *обра ружката своя и я очисти, а лук свой напържа и уготова ѝ* (‘Лъка Си вече е опънал и го

⁷ Думата е за Генчо Кукумявката, познат повече като хаджи Генчо (вж. Георгиев 2010: 13).

е насочил⁸) става *санким*: *упражи луко и го наготви...* След този „превод“ единият от учениците му ще изрече онова, което може да се възприеме за своеобразният лайтмотив на творбата: „Ти не отбираш от нищо. Ти знаш само да заблуждаваш умовете на хората“.

На онзи, който се е посветил на едно отговорно и благородно занимание, на една, би следвало да бъде, безкористна⁸ отдаденост на професията, е изнесен неопровержим, назидателен урок. Учителят получава навярно най-точната, а и най-важната оценка за своя труд и преди всичко – за своето отношение към живота и отгелния човек. Тази на собствените си ученици. В този смисъл Войниковата комедия тенденциозно, но не само-целно, прави опит за вглеждане в необходимостта от и възможностите за обогатяване на световъзприемателните нагласи, за указване на пътеките към другия, но и към себе си. А това, що се отнася до принципно щедро нюансираната обвързаност училище – живот, са въпроси всякога належащи и потребни.

Или, с други думи – само чрез учението може човек да познае що е свят, що е самото човечество, както авторитетно твърди един от Войниковите герои, школски епитроп, не кой да е. И с право.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бончев 1983:** Бончев, Н. За училищата. // Бончев, Н. Съчинения. – София: Български писател, 1983, с. 44–84.
- Войников 1983:** Войников, Д. Съчинения в два тома. Том 1. Диалози. Драми. – София: Български писател, 1983.
- Георгиев 2010:** Георгиев, Н. Учител по литература ли? Не съм от тях. – София: Просвета, 2010.
- Душанов 1989:** Душанов, Д. Спомени. – София: Издателство на Отечествения фронт, 1989.
- Каракостов 1973:** Каракостов, Ст. Българският възрожденски театър на Освободителната борба (1858–1878). – София: Наука и изкуство, 1973.

⁸ В света на Цони обаче и това разбиране е изменено – съобразно личния интерес. В края на явление V от второ действие ученият в липса на „скопос“ учител не пропуска да напомни на чорбаджи Димо за заграбените пари, предназначени за училището: „Ама гледай от тези парици дано остане и за стария гаскал... Знаш я!“. А за увлеченията му по винието... но достатъчни са и тези некрасни шрихи върху образа му.

Леков 2008: Леков, Д. Театралът-педагог Войников и „Криворазбраната цивилизация“ – комедия в защита на националната идентичност на българина. // Леков, Д. Вечното в българската възрожденска литература. – София: Ариадна, 2008, с. 121–132.

Славейков 1969: Славейков, П. Р. Трябва да работим. // Славейков, П. Р. Съчинения в два тома. Т. 2. – София, Български писател, 1969, с. 274–276.

Чернокожев 2001: Чернокожев, Н. Добри Войников. // Литература на Българското възраждане. Съст. и ред. проф. Д. Леков. – София: Ариадна, 2001. с. 123–134.

Насмешливо литературознание: човекът – най-смешното животно

Калина Захова

В собствените си представи човекът е най-висшето същество, най-разумното животно, венецът на еволюционната верига – толкова извисен и съвършен, че дори често му звучи като срамно и позорно падение да бъде наричан животно. За литературата и литературознанието обаче традиционно няма нищо срамно – те не се свенят да показват човека в животинската му натура, нито да се смеят над недостатъците му спрямо другите животни. Ето няколко комични конфигурации в българската литература, в които именно човекът се оказва най-смешното животно.

1. Писатели осмиват писатели заради други животни

Надсмиването и издявките на писатели над техни колеги са нещо сякаш задължително за всяка литература, която не иска да стои на едно място, вземайки се прекалено на сериозно и превратно. Българската литература също не може да се оплаче от липса на хумор, ирония и сарказъм от автори към други автори. Забавните примери са неизброими, но ако погледнем по-конкретно към осмиване, базирано на други животни, различни от човека (или non-human animals, както са известни в критическите изследвания на животните), в историята на българската литература няма по-ембле-

матични животни от вълка от Ботевия „Хаджи Димитър“ и Вазовото злощастно осъдено куче.

Всеизвестно е непримиримото питане на Пенчо Славейков в текста му „Жив е той, жив е...“ от 1906 г. „какво дири тоя вълк при юнака?“. Отказвайки на вълка каквато и да е пряка или символична роля в представите на българския народ, Славейков го обявява за „едно обикновено кръвожадно животно, на което не е мястото до юнака, а когато се случи да доближи юнашки труп, той няма никак „кротко да ближи“. Не само вълкът тревожи Славейков: „Изобщо твърде много екземпляри от животното царство се натрупват около юнака и в чувството ни остава като че те са се събърали на мърша“ (Славейков 1966: 373).

Макар разпалено да твърди, че Ботевата творба „не само е превъзходна, а величествена“ (с. 374), Славейков толкова майсторски буквализира образа на вълка в нея, че за читател, прочел саркастичния му текст, присъствието на вълка в „Хаджи Димитър“ трайно остава осмяно, а към самата творба трайно се прилепя и един дегероизиран комичен рецептивен пласт. Нарочно наблягайки на един уж наивен пределен реализъм, Славейков се пита как кръвта на юнака продължава да тече „тъй обилно и няма ниет да спре“ – „[н]али божем една от самодивите му превързва раната с билки?“ (с. 373). И отговорът определено се нарежда сред най-безмилостните и забавни осмивания в българската литература: „Но види се вълкът е отвързал превързаната люта рана – за да има какво да ближе!“ (с. 373).

Вълкът от „Хаджи Димитър“ продължава да създава проблеми и по-нататък в българската литература. Във Вапцаровото стихотворение „Ботев“, в което, както съвсем правомерно отбелязва Радосвет Коларов, „заг спора на лирическия „аз“ (поета) и „навъсеня и потен работник“ всъщност спорят различни части от баладата „Хаджи Димитър“ – перифразирани в различни редакции“ (Коларов 1994: 158), във версията на поета „вълкът се промъква / и дебне в скалите, / и светят очите му в мрака“, а във версията на работника всъщност Ботев е „тук, при народа“, а не „в усойте, гето / и хищника днеска не броди“ (Вапцаров 1969: 131). Види се, никой от двамата спореци лирически герои не може да се примири с кроткия състрадателен образ на вълка, оставен ни от Ботев.

В представението, устроено по Ботевето стихотворение в Чудомировия разказ „Жив е той, жив е“, вълкът също се явява проблематичен – и то дотолкова, че даже изобщо отсъства. Даскал Петко и неговите съмишленици усърдно успяват да пресъздадат и Балкана, и самодивите, и захвърлените оръжия на юнака, че даже и течащата кръв, но сякаш чинно

спазват препоръките на Пенчо Славейков да „се пропъдят орлицата и вълка“ (Славейков 1966: 374), а заедно с тях елиминират дори и пощадената от Славейков юнашка птица сокола. Така в крайна сметка изглежда като че и Вапцаров, и Чудомир мълчаливо се съгласяват с мнението на Славейков, че ако юнака „жалейт (...) звяр и природа“ (Ботев 1969: 50), това придава „на зверовете и много голямо значение, и невъзможна, невероятна функция“ (Славейков 1966: 373). Етически погледнато, отказан е целият състрадателен план на природата в „Хаджи Димитър“.

Не по-малко знаменито от своя див събрат вълка е кучето, което навлича на Иван Вазов откровените подигравки на Алеко Константинов, а и на Пенчо Славейков. В „Списък на българските гении“ (реплика към Славейковия списък на идиотите, в който се оказва и самият Алеко) Щастливецът обявява Вазов за „първият гений в България“ – „[и] тъй си е, аслъ“ (Константинов 1970: 126). Текстът предава документацията по процеса от април 1880 г. срещу едно от кучетата на Михал Първанов от гр. Берковица, което изяло „19 малки ярета и ягнета“ (с. 127) на Еленко Антанасов от с. Костенци. Изслушвайки показанията на всички замесени, Берковският окръжен съд с председател Иван Вазов взема решение кучето да бъде убито „в духа на 170 член от Отоманският наказателен закон“ (с. 129), т.е. за предумишлено убийство на човек, както пояснява юристът Алеко, а обезщетението за убитите и наранените от кучето животни да бъде платено от пазещия пчелина Георги Слатенченина, а не от собственика на кучето Михал Първанов. Казусът носи в себе си множество морални и правни въпроси, но нека тук погледнем преимуществено от гледна точка на насмешливото литературознание. С безмилостния си хумор Алеко задава поредица от осмиващи присъдата (и разбира се, най-вече Вазов) въпроси: „как е била връчена призовката на кучето, защо не са разпитани в качеството на свидетели потърпевшите ярета, които са останали живи – може би щеше да се установи, че кучето не е действувало предумишлено, сиреч с предварително изработен план“, дали кучето не „се е намирало в състояние на невменяемост“, „защо не е подало апелационна жалба против присъдата на г. Ивана Вазова“ и пр. (Константинов 1970: 130–131). Всички тези подигравки са базирани върху абсурдността на присъдата над животното и върху моралния статус на подобни правни проблеми. Но Алеко отива и още по-далеч: с остроумни бележки под линия върху откъси от сърцераздиращото стихотворение на Вазов „Пребитото псе“ той дискредитира изцяло патоса на състраданието у лирическият герой (респективно у автора). Вазов споделя, че е написал стихотворението по повод наблюдавано от

него давене на едно куче от деца в Марица. По собствените му думи: „Аз и днес не мога да гледам на изтезания на животни и не мога да пиша за страдания и не само на животни, но и на хора, макар че като дете и аз можех да горя мишка на огън, да смачкам жаба, да късам крила на мухи. Сега ужас ме обхваща, като видя подобни мъчения“ (Вазов 1975: 430). Изглежда обаче, че детската му склонност към насилие над животни не е била чак толкова безвъзвратно изличена – успоредявайки „Пребитото псе“ и присъдата над кучето от Берковица, Алеко осмива Вазов именно чрез лицемерието, което се изисква, за да се приеме единият акт на насилие за морално осъдителен, а другият – за правно и морално оправдан: „Чудна работа! Те, вместо да обесят, взели да давят кучето в реката. Това не е законно“ (Константинов 1970: 132). Саркастично наричайки малодушието на Вазов в качеството му на съдия „енергия и характер“, Пенчо Славейков също не пропуска да спомине присъдата над берковското куче, само че (вероятно по неволна грешка, каквато има и в датата на текста) вместо „куче“ в „Един стар херой“ фигурира думата „кучеубиец“ (Славейков 1958: 13).

Друг много продуктивен начин, по който писатели осмиват писатели чрез други животни, е пародията. Сред произведенията на безспорния майстор на пародийното в българската литература Христо Смирненски можем да открием множество преобразования на Ботевите животински метафори, с особен акцент върху агнето (било то гергьовденско, или не). Особено комична е трансформацията на покойниците, към които се обръща „Новото гробище на Сливница“ (1885) на Вазов, в „На търговците скубачи“ (1916). Тези грабежи крадци Смирненски нарича „търтеи“ и (освен като пародия на Вазов, също и като перифраза на Ботев) „гарвани грабливи“ (Смирненски 1979: 52). Пародиран от Смирненски е дори и Новият Завет: в стихотворението „Мечти“ героите Санчо Панса и Дон Кихот (друга пародия на пародия) си мечтаят как Христос би могъл много лесно да „тури край“ на глада им:

*Да слезне на земята... на може и отгоре,
и столичните псета, тез глутници безброй,
с една-две думи само – на агнета да стори,
о, как добре ще бъде. Но сал да иска Той!*

(Смирненски 1978: 95)

Пародиите на Смирненски са виртуозни игри, които подбиват пародираното от тях на толкова различни нива, като „[о]собено поразителни са резултатите от сблъсъка в творби, в които са привлечени очебийно много белези на отричаната система“ (Георгиев 1992: 254).

Също чрез пародия (самоназоваваща се „пародия в проза“) Алексей Сегренски осмива „Кучета и кучки“ на Константин Гълъбов – първоличен разказ за селски кучета, оставили силен спомен у разказвача. Така дядовият Личков Караман, който събарял циганките, когато влезели да просят в Личковата къща (Гълъбов 1939: 7), в пародията на Сегренски се превръща на дядовия Кумин Караман, който, „тъй да се каже, и от данъци отбира: лани се хвърли на врата на акцизния и го оваргала из прахта“ (Сегренски 1939: 3). Запомнящата се кучка Лепката, за която Гълъбов разказва, че се лепвала за всеки, хвърлил ѝ парче хляб или нещо друго (Гълъбов 1939: 7), в пародията на Сегренски е Лепка-Отлепка – също така следваща хвърлилите ѝ хляб, но когато „друг някой отстриани вземе, че ѝ хвърли малко по-голямо парче хляб“, „Лепка-Отлепка веднага отмеря – ей тъй, на поглед значи: този дава повече. И веднага тръгва по него“ (Сегренски 1939: 3).

Всички по необходимост набързо споменати тук примери представят човека, осмиващ човека на основата на други животни. Не по-малко забавни, ако не дори и повече, са ситуацияите в българската литература и словесност, когато:

2. Други животни превъзхождат, надхитрят, осмиват човека

В българския език има сериозно количество фразеологизми с компоненти названия на животни (систематизирани например в Pietsch 2014), над 150 от които експресивно назовават човешки качества (Негкова 2006). Интересно е неравенството по отношение на представените качества: положителните човешки черти, представени чрез сравнение с друго животно, всъщност показват човека като по-несъвършен спрямо това животно. Точно заради това те не са и много, значително по-малко са от фразеологизмите, назоваващи отрицателни качества. Сред най-често използваните от тях са „работлив като пчела“, „кротък като агне“, „верен като куче“, „здрав като бик“, „тих като мишка“, „търпелив като бивол“, „волен като птичка“ (Негкова 2006: 330), „богат като воденичарска мишка“ (Pietsch 2015: 35), „работя като вол“ (с. 36), „рядка птица“ (с. 41) и пр. Емилия Негкова отдава количествения превес на фразеологичните единици с компоненти зооними в българския език, характеризиращи отрицателни човешки качества, над характеризиращите положителни качества на „факта, че много по-любопитна и емоционално нюансирана е ‘тъмната’ страна на човешкия характер“ (Негкова 2006: 330), но още по-убедително обяснение може да се търси и в съпротивата човекът да бъде признат за превъзхождан в някакво отношение от друго животно. Далеч по-охотно

човекът се самосравнява с други животни спрямо своите отрицателни качества, далеч по-удобно е да се приеме, че човекът е зъл, глупав, горделив, страхлив, инатлив и пр. като други животни, а най-прекрасен и съвършен като самия себе си, отколкото обратното.

Случва се други животни да превъзхождат, надхитрят и осмиват човека и в литературата. Тези примери обикновено са не само изключително забавни, но и поучително отрезвяващи неоправданата амбиция на човека да бъде винаги най-умен, най-силен, най-висш. Най-често хуморът е ситуативен, но има и директни изказвания, като например това на дядо Добри Парижа от разказа „Природата, Енчоо!“ на Чудомир, който заявява: „Няма вредна птичка, няма вредно животно, сине, няма и по-презряно същество на земята от човека! (...) Всичко е полезно, всичко е добро и всичко е умно“ (Чудомир 1968б: 163). В „Когато животните ни гледат“ пък героят, подписал себе си като Този от клетка № 13, е затворен в клетка в зоологическата градина, а всички животни обикалят около него и му се подиграват: „Ууух, човек!! Гледайте бе, гледайте каква отвратителна муцуна има този зоологически екземпляр – просто на сън ако ти се яви, ще си умреш от страх!“ (Този от клетка № 13 1942: 4). Животните обсъждат странните му „копита от кожа и картон, които могли да се събуват и обуват“ и за които се чакало „по пет месеца“. Нещото отпреди на човека било ръце – „[м]ного хубаво се бъркало с тях из чуждите джобове“. Имал си и вълна на палтото, и пера – бюджетни, а устата му, макар и малка, „[в] съда изязжда Евангелието. В митницата гълта контрабандата“. Яденето му пък „е с купон и дажба, но самоизязждането не е с купон, особено между артисти или писатели и художници“ (пак там).

Дори когато са паметници, т.е. културно творение на човека, другите животни също имат способността да оживяват и осмиват човека. Затова лъвовете на „Лъвов мост“, както напомня Борю Зевзека, нарочно са оставени от скулптора си „без езици, за да не могат да кажат каква сделка е станала при търга за доставката им“ (Руменов 1944: 11). У Райко Алексиев обаче лъвовете вече трудно издържат на човешкия тормоз и са готови да преминат към „Законна самоотбрана“ (Алексиев 1934):



В редица случаи някои животни сякаш „наказват“ човека за самозабравената роля, която си е отредил, сякаш му напомнят, че не е нито единствен, нито най-умен на този свят. В част от текстовете тези животински „своеволия“ са представени подчертано комично, като например чакалът, който хитро отмъква единия заек, уловен от сина на бай Иван в разказа на Пелин Велков „Крадец“ (Велков 1984), или „пустото му куче“ на Чудомир, което „[с]амо си отваряше чуждите кухни и по цели тенджери с манджи излапваше, червеи да го ядат! И хляба из подниците вагеше. Не оставяше яйца в полог да се задържи, суджук на върлина да изсъхне, а срещне ли дете на улицата с филия, грабне му я из ръцете и я глътне моментално“ (Чудомир 1968а: 69). Понякога героите хора не приемат надхитрянето си от страна на други животни като комично, а напротив, като нещо доста неприятно. Надхитрените герои от разказа „Лисичето“ на Крум Григоров се отърват „само“ с две обезглавени и разпердушинени кокошки и трета липсваща (Григоров 1984: 235), за разлика от овчаря във „Вълчето“ на Георги Райчев, чийто опитомителен и подчиняващ импулс му донася 20 прегризани овце (Райчев 1984: 96). Лисичето и вълчето в тези разкази избягват от плена си, като бягството и нападението им над други животни е представено като отмъщение за неправомерното държане на опитомителите хора. По сходен начин вълкът от „Вълчата яма“ на Матвей Вълев

също надхитря човека и сякаш комизмът на ситуацията носи със себе си и някаква справедливост от приказен характер – вдовицата баба Велика, на чиито рамене вълкът се изкатерила, за да избяга от ямата, остава невредима и дори вдига сватба с измъкналия я пъдар Вълко (находчиво име!), докато Панко Крайначанина, чиято меркантилна мисъл е била да спечели чрез залавянето на вълка, си остава единствено с копаенето и зариването на ямата, и най-вероятно с подигравките на съселяните си (Вълев 1940).

Комични ситуации произлизат както от навлизането на претенциозния човек в природата, така и от навлизането на други животни в претенциозната култура на човека. Пример за първото е паниката, настъпила в селото в „Тайните на зоологията“ на Матвей Вълев, след като героят Костагин се връща от близкото блато „тъй блед и тъй уплашен, че физиономията му напомняше експресионистична картина, а панталоните му се клатеха като английска империя“ (Вълев 1943: 4). От цялата околност започват да се стичат хора, за да дебнат мистериозното чудовище (по гогатки може би крокодил, може би кит, а може би дори вулкан), а то в крайна сметка се оказва просто птицата воден бик, чиито звуци наподобяват мучене. Брилянтен пример за поява на друго животно на човешка театрална сцена, където комизмът е за сметка на човека, а не на другото животно, е разказът „Дон Кихот Таласъмски“ на Борю Зевзека, в който поредица от магарета дебютират като партньори на Санчо Пансо в постановката в село Таласъмово, създавайки поредица от комични ситуации и на репетициите, и на премиерата. Едно от магаретата дори бива спряно от бакалина „вече да играе театро“ с аргумента, че „между актьорите си било развалило характера“ (Борю Зевзека 1935: 5). Необяснимо за цялото село Разпнипоп от разказа „Култура и просвета“ на Елин Пелин остава влизането на един бивол в новосъздаденото читалище „Просвета и култура“. Освен че изразява „своето мнение по особен начин и твърде обективно“, събаряйки от една етажерка предимно книги на български автори, в последна сметка, след жестоко и упорито мушене от страна на пияния пъдар, биволът срутва и цялата сграда (Елин Пелин 1933: 3). Селото остава за неопределено време без читалище след това както буквално, така и символично сруване на културата и просветата в него. Човекът за пореден път е осмян от друго животно, до основи е срината цялата му претенция за възвишеност и различие.

Ето как литературата понякога успява да демаскира добре прикриваната слабост на уж съвършения самозабравил се човек и да го изобличи в ролята на най-смешното животно.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексиев 1934:** Алексиев, Р. Законна самоотбрана. // *Щурец*, г. II, № 86, 4 авг. 1934, с. 6.
- Борю Зевзека 1935:** Борю Зевзека. Дон Кихот Таласъмски. // Борю Зевзека. Дон Кихот Таласъмски. – София: Художник, 1935, с. 3–7.
- Ботеv 1969:** Ботеv, Хр. Хаджи Димитър. // Ботеv, Хр. Избрани произведения. – София: Български писател, 1969, с. 50–52.
- Вазов 1975:** Вазов, И. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 3. Лирика 1886–1912. София: Български писател, 1975.
- Вапцаров 1969:** Вапцаров, Н. Ботеv. // Вапцаров, Н. Съчинения. – София: Български писател, 1969, с. 130–132.
- Велков 1984:** Велков, П. Крадец. // *Български разкази за животни*. Съст. С. Янев. – София: Отечество, 1984, с. 216–219.
- Вълев 1940:** Вълев, М. Вълчатата яма. // *Земя и лов*, г. IX, 1940, № 7–10, с. 2.
- Вълев 1943:** Вълев, М. Тайните на зоологията. // *Щурец*, г. XI, № 541, 23 април 1943, с. 4.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. Великият преобразовател (Традиция и новаторство в лириката на Смирненски). // Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. – София: BEK 22, 1992, с. 251–276.
- Григоров 1984:** Григоров, К. Лисичето. // *Български разкази за животни*. Съст. С. Янев. – София: Отечество, 1984, с. 233–235.
- Гълъбов 1939:** Гълъбов, К. Кучета и кучки. // *Завети*, г. VI, 1939, № 1, с. 7–8.
- Елин Пелин 1933:** Елин Пелин. Култура и просвета. // *Щурец*, г. I № 34, 12 авг. 1933, с. 2–3.
- Коларов 1994:** Коларов, Р. Комуникативният статус на Вапцаровата поезия. // Коларов, Р. Литературни анализи. – София: BEK 22, 1994, с. 142–208.
- Константинов 1970:** Константинов, А. Списък на българските гени. // Константинов, А. Съчинения в 2 тома. Т. 1. – София: Български писател, 1970, с. 126–132.
- Недкова 2006:** Недкова, Е. Експресивно назоваване на човешки качества посредством фразеологизми с компоненти зооними в българския език. // *Арнаутов сборник, доклади и съобщения*. Т. 4. Съст. Н. Ненов, В. Донева, Р. Русев, Н. Бенин, Е. Недкова. – Русе: ЛЕНИ-АН, 2006, с. 328–331.
- Райчев 1984:** Райчев, Г. Вълчето. // *Български разкази за животни*. Съст. С. Янев. – София: Отечество, 1984, с. 80–96.
- Руменов 1944:** Руменов, Б. Лъвовете в България. // *Нашите великани*. Книга на смеха. – София: Народна дума, 1944, с. 11–15.
- Сегренски 1939:** Сегренски, А. Кучета и кучки. // *Хоровод*, г. II, № 75, 1 април 1939, с. 3.

- Славейков 1958:** Славейков, П. П. Един стар херой. // Славейков, П. П. Събрани съчинения в 8 тома. Т. 4. Критика. – София: Български писател, 1958, с. 5–17.
- Славейков 1966:** Славейков, П. П. Жив е той, жив е. // Славейков, П. П. Съчинения в 2 тома. Т. 2. Критика. Очерци. – София: Български писател, 1966, с. 363–375.
- Смирненски 1978:** Смирненски, Хр. Мечти. // Смирненски, Хр. Събрани съчинения в 6 тома. Т. 1. Стихотворения. – София: Български писател, 1978, с. 95–96.
- Смирненски 1979:** Смирненски, Хр. На търговците скубачи. // Смирненски, Хр. Събрани съчинения в 6 тома. Т. 3. Стихотворения. – София: Български писател, 1979, с. 52–53.
- Този от клетка № 13 1942:** Този от клетка № 13. Когато животните ни гледат. // *Пулко*, г. I, № 20, 4 ноем. 1942, с. 4.
- Чудомир 1968а:** Чудомир. Не е куче като куче. // Чудомир. Избрани произведения. – Пловдив: Христо Г. Данов, 1968, с. 66–69.
- Чудомир 1968б:** Чудомир. Природата, Енчоо! // Чудомир. Избрани произведения. – Пловдив: Христо Г. Данов, 1968, с. 162–164.
- Pietsch 2014:** Pietsch, M. Nazwy zwierząt jako komponent bułgarskich frazeologizmów. Praca magisterska. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 201

Насмешливо литературознание: „Кубистичните тигри“ на Гео Милев

Надежда Стоянова

Малко е известно на българската читателска аудитория, че текстовете на Гео Милев – един от категоричните авторитети на българския модернизъм – са чест обект на пародиране по страниците на сп. „Българан“¹. В един от последните броеве на списанието от 1924 г. например е публикувана карикатура на поета от Борис Зографов, под която е написано „Гео(рзи) Милев. Мъченик на изкуството. „Българан“ предлага да се нарича Гео Мео“ (вж. Приложение 1) – гуми, а и изображение, които още тогава вече са звучали грубо подигравателно спрямо личната грама на чо-

¹ След 1916 г. изданието е определяно не като вестник, а като списание.

века Гео Милев, били са подценяващи спрямо смелата гражданска позиция на българския интелектуалец, а на фона на изчезването и убийството му година по-късно те отекват с пронизителен трагизъм. Отвъд темата за съдбата на поета обаче в този шарж могат да бъдат разчетени поне два аспекта на културноисторическата му задача: с него се осмива индивидуалистичният уклон на българския модернизъм² и същевременно той свидетелства за рефлексия спрямо драматично тотализиращата жестовост в текстовете на Гео Милев. Самият поет обаче не остава дължен на професионалната общност на своите критици. Почти по същото време в „Пламък“ се появява фрагментарният текст „Парадокси“, в който карикатуристите са уязвени с обвинение от етически и политически характер (последното е граница, която в своята критика към Гео Милев българановците не престъпват): „... а карикатуристите винаги са били подлещи – дори някои от тях са получавали премии от властниците. Поне у нас. И много естествено: каква опасност от карикатуриста? Който се смее, зло не мисли“ (Милев 1924: 162–163). Но засичането на „Българан“ (1916–1924) и „Пламък“ (1924–1925) е кратковременно и затова не можем да допускате какви биха били посоките (евентуално идеологически маркирани) на тяхното разгръщане. Много повече обаче са текстовете, които българановците посвещават на Гео Милев от периода на сп. „Везни“ (1919–1922), и те са свързани до голяма степен с развитието на модернистичните идеи.

От перспективата на времето и на канона кулите на българския литературен модернизъм³ вече изглеждат непоклатими, но една от основните задачи на насмешливия литературен историк е да търси онези проби, които ироничният дискурс поражда, превръщайки литературната история не във веднъж завинаги застопорена крепост (или може би зандан), а в игра, в маскард и карнавал, в който, редом със „зелените коне“, и „кубистичните тигри“ стават възможни: литературната история, която се създава всеки път в почудата и смеха на читателя; литературният историк, през чийто бинокъл се възкресява динамичната фигуративност на литературния език. Как българските автори се надсмиват над българските автори и създават другото лице на българската литература, което продължава да прашасва по страниците на „Българан“, „Барабан“, „К’во

² Съвсем не чужд довод за българановците, които разчитат по-скоро на колективната или анонимната презентация (М. Кирова я определя като „атмосфера на колектива“ – Кирова 1988: 211).

³ В настоящата разработка литературният авангард ще се мисли като късна модернистична проява.

да е“, „Маскарг“ и др.? В своите две студии за поредицата „Периодика и литература“ Едвин Сугарев изброява редица от значимите и любопитни пародийни заигравания с модернистичните текстове в „Българан“ (Сугарев 1994, Сугарев 1995), но те все така остават непотърсени и неизследвани⁴, а се намират и все по-трудно⁵.

В този кратък текст ще хвърлим ръкавицата към рагетелите на „сериозната“ българска литература с две пародии на „Небето“ и с техния българановски контекст – „Квинтесенция на Експресионо-футуризма (философична амалгама)“ от Alkali (1920, вж. Приложение 2) и „Небето (Естество-критична фантазия по Гео Милев)“, подписана от Глан (Димитър Гимиджийски) (Глан 1920, вж. Приложение 3)⁶. Тези два текста, както и много от литературните пародии в „Българан“, до голяма степен представят българския модернизъм по-скоро като мечта/“фантазия“ на българските автори, отколкото като художествена реализация. Но ние ще попитаме дали в опита за пародийно възпроизвеждане на манифестната страст на Гео Милев, дали в осмиващата фрагментаризация на текстовете и парадоксалност на тезите не може да се разпознае авангардният импулс към зануляване на смисъла, експерименталният жест, с който се прави опит за отхвърляне на поредната естетическа утопия. И този ефект не се отнася собствено до „Небето“ на Глан или до „Квинтесенцията“ на Alkali, а до един нов, друг текст, породен в диалогичната среда на трите текста, породен от идеята, че в българската литература има поле и за друго „небе“.

Намирането на темата за настоящата статия е провокирано от тезата на професор Никола Георгиев (изказана по повод творчеството на Христо Смирненски), че хумористичните и сатиричните текстове имат потенциала да насочват изследователя към различни особености на „сериозните“ произведения (Георгиев 1992: 258–259). Но наред с това конкретно твърдение стоят разговорите с проф. Георгиев, както и фактът, че всеки филолог, който се е срещал с неговото интелектуално присъствие, осмисля небето на българската литература и на световната литература така: небето преди

⁴ Вж. напр. прегледа на пародиите по текстове на Чавдар Мутафов в „Българан“, направен от Александра Антонова (2011).

⁵ „Българан“ (1902–1909; 1916–1924) се води сканирано издание на сайта на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. Всъщност има много пропуснати броеве и цели годишници, някои от които се намират в библиотеката на Института за литература и Народната библиотека „Иван Вазов“ в Пловдив, но други вече са изгубени. Броеве от 1923 г. няма в нито една от трите библиотеки.

⁶ И двете пародии са споменати в прегледа на Едвин Сугарев (1995: 561).

и небето след тази среща. Небето след не е „пределна стена“ и „екран“, а свободата да предполагаш безкрайното множество небеса в света.

Гео в „Българан“

Модернизмът Гео Милев е чест обект на присмех в сп. „Българан“ след 1919 г., като му се приписват почти всички литературни грехове, а посредством него – и на естетическия проект „Везни“.

Маркираме накратко някои от „проблемите“, които българановците разпознават.

Гео Милев налага литературна мода без художествени основания. Още след първия брой на „Везни“ в „Българан“ се цитира стихотворението „Угари трета стража“ като пример за лоша поезия (Соловейчик 1919), а през 1921 г. се появява стихотворението „Игулия (експресионизъм)“ от Шау-мяу, в което е представена нееднородността на художествените образи в творбите на българските експресионисти, а търсеният от тях висок драматизъм се сменя до ежедневното:

А реката лъкатуши.

Гледам сивото магаре

мечтай в тръните и пуши

I-во качество цигари.

В края на стихотворението е сложена бележка, осмиваща проблематичните художествени качества на българската експресионистична поезия:

Е, г. Шау-мяу, ти с достойнство вече можеш да влезеш в литературния кръг на Гео Милев и Чавдар Мутафов. А колкото за сивото магаре, което мечтай в тръните и пуши I-во качество цигари, моля ти се, доведи и него тука в София. София ще изкара и от него един експресионистически талант. (Шау-мяу 1921: 10)

Гео Милев подменя поетическия изказ, налагайки маниерен и претенциозен език. Особено сполучлив е текстът „По Гео Милев. Из книгата „As dur alegro vivase“ (сърцераздерателно)“⁷, подписан от Фи-Гео и пародираш стихотворните особености на авангардната поетика на автора, нейния драматизъм и динамика: „Presto / (Бързо като локомотив при пълна пара)“ (Фи-Гео 1921). В поемата на Фи-Гео като литературен герой, редом с по-

⁷ Пародията е спомената от Сузгарев (1995: 560).

„As dur“ става обект на подигравка поне още веднъж – в „Последни новини“ от Радиобългаран е публикувано съобщението: „Един от нашите сътрудници е написал лирическата поема „Кредиторът ме гони“ по подражание на „Макс Ланда ме гони“ от Гео Милев“ (Радиобългаран 1921).

Критическите дискусии за качествата на Гео-Милевата поезия също не убягват на българановците. Светослав Минков посвещава един от своите „Слухове из литературния свят“ на диалога Балабанов – Милев: „Носи се слух, че професор Балабанов пишел някаква съкрушителна критика за „Жестокия пръстен“ на Гео Милев, която критика, според мнението на самия професор, щяла да изпрати на онзи свят автора на горепоменатата книга – тоя експресионистичен „Зелен кон“, роден в зодията „двуглаво теле“ (Светослав М. 1921).

Идеите на Гео Милев не са авторски. Добре известният упрек в плагиатство, отправен от Константин Гълъбов към Гео Милев, се превръща в част от сюжета на „Закон за литературната собственост (сцени от бъдещето)“ на Вася Бродягин: „Аз [Константин Гълъбов – бел. м., Н. С.] съм литературен детектив. Ей сегичка ще хвана на местопрестъплението Гео Милев. Ти почакай да подпишеш като свидетел акта“ (Бродягин 1920)⁹.

Гео Милев създава невярна представа за европейския авангард. През 1920 г. в „Българан“ е препубликуван Гео-Милевият превод на „Марк Шагал“

⁸ Графичният облик на всички цитати е осъвременен, но са запазени някои остарели изписвания на определени думи.

⁹ Текстът е споменат от Сугарев (1995: 564).

от Блез Сандрар в рубрика с насмешливото заглавие „Плодове на българската мисъл“ (Сандрар 1920: 2).

Самоувереността на Гео Милев граничи с маниакалност. В още един „слух“ на Св. Минков четем: „Носи се слух, че Гео Милев усилено наблюдавал нощно време с телескоп съзвездието „Везни“. Той забелязал там хора, които, според собствените му хвалби, се занимавали изключително с четене на списанието му „Везни“ (Светослав М. 1921).

Всички тези закачки или директни подигравки с поета навеждат на мисълта не за случайно, а за принципно несъгласие на „Българан“ с „Везни“, както и за проблематичната литературна рефлексия на модернистичните идеи у нас, видяна както в поведението на поетите, така и в поетическата им практика. В действителност българановците настояват на това, че Гео Милев, стъпвайки на сложната поетическа фраза и претрупаната понятийно реч, създава манипулативен и фалшив естетически модел, но и жизнен проект. Не защото „Българан“ предлага алтернатива, а защото с пародията прави алтернативата мислима; не защото текстовете на Гео Милев са без стойност, а защото всичко следва бъде подложено на иронизиране и фрагментаризиране, за да се разкрие така разноречивостта и незавършеността на света, което на свой ред е стремеж и на самите текстове на Гео Милев.

Колко небеса има българската литература?

В първата пародия на „Небето“ – „Квинтесенция на Експресионо-футуризма (философична амалгама)“ – не се търси само осмиване на конкретни идеи от текста, но най-вече цялостна логическа деструкция на Гео-Милевия дискурс и снемане на авангардисткия ореол около автора.

Целостта на предложения пародиен текст се поддържа по-скоро условно – от асоциативността и спорадичните формални повторения, едно от които например е римата между думите на последните изречения и псевдонима на автора: „О! Нимфа Яли! / Рояли. / Шакали. / В кървави бокали... / *Alkali*“¹⁰. Целостта се поддържа и от пародийната връзка с текстовете на Гео Милев – както от стилистичната близост с манифеста му, така и от разнотилното съчетаване на елементи от романтическо-символистичната и експресионистичната поетика, характерно за ранната лирика на автора.

¹⁰ Римуването на псевдонима с текста не е непознато за българановците. Вж. например края на пародията „As dur“: „Тъй ли свършва песента / а, Гео!?! / *Фи-Гео*“ (Фи-Гео 1921).

Семе – туква: бездни!
[...]
Нищо. Мрак. Вечност. Гео Милев...
Развитие:
Литература – блян.
Футуризм – окървавена мечта.
Експресионо-усмихнати Корали.
Но: – Разумът – Предвечност.
Експресионизъм.
Ерго: – самнамбулизъм, венеризъм, идиотизъм...

Авторът на „Квинтесенцията“ минава границите на благоприличния език и макар невинаги да е много находчив в шегите си, няколко са съществени критики към Гео Милев, които трябва да бъдат отбелязани. На първо време, това е подозрението към един криворазбран индивидуализъм, който за Alkali се оказва *антимодерен*, защото сменя рационалната обясновка на света: „Разум – разтопен в янтарния зной на Аз“. А отношението към „тълната“ се оказва подвеждащо клише на повлияната от ранния български модернизъм литература:

И всички вкупом крещят:
Мистификация! Измама! Мъгливост!
О! Лунава тълна! Първоизточник на рутина.
(Alkali 1920)

В текста се представя как „квинтесенциалността“ може да изчезне в резултат на фрагментизираността и прекомерната синтетичност на езиковия изказ, както и как понятиятната яснота може да се изгуби, а безглаголното натрупване на множество разнородни названия да превърне текста в „мътна“ терминологична „амалгама“.

За разлика от „Квинтесенцията“, „Небето. Естетико-критична фантазия по Гео Милев“ от Глан по-плътено следва манифеста на поета, като на преден план извежда „пробивите“ в логиката на текста, но най-вече неговата „нереалистичност“. „Небето“ в „Българан“ е „фантазия“, която представя привидно желанието към личностна себеосъщественост на авангардния автор, за което обаче могат да се разчетат стремежът и травматичната недоосъщественост на един (самобитен) авангардистки проект у нас.

Още с първото си изречение: „Небето – завесата пред Бога“, пародията приключва с претенцията за някаква извънредна истинност; целият текст на Глан предполага разгръщане в пространството отсам завесата, където небесата се разоряват съобразно фокуса, който естетическите направления би трябвало да задават към света:

Небето – пред предмета е пълно с прах, гарги, поети, дървета: импресионизъм.

Небето зад предмета – бездна, празно пространство – експресионизъм.

Небето въздух: – реализъм.

Небето отпред, отзад, отдолу и отгоре – аероплан, врабче, бръмбар (понякога и скакалец): везнизъм.

„Небето“ в манифестния текст на Гео Милев е функция на осмислящия се в изкуството свят. „Небето“ в пародията на Глан е функция на обезсмислянето на света през призмата на различни модерни направления: в импресионистичното небе в безреגיע „плуват“ разнородни обекти, към които се причисляват и самите поети; експресионистичното небе е лишено от битийна реалност; реалистичното небе е изпразнено от съдържание – „въздух“, а небето на „Везни“ – „откъдето и да го погледнеш“ – според Глан е проява на пристрастност, лекомислие и ексцентричност (представен така, „везнизъм“ може и да напомни на някои от покъсните картини на Кандински – например на „Застинал полет“ от 1932 г.). А това реферура както към нивото на художествения образ, така и към нивото на понятията, чиято безредна натрупаност според Глан е фалшиво замаскирана от модерната идея за интуицията: „Тоест – предмет, условен знак, предмет – белег, следователно символ, идея, Платонова идея, козмос, божество, Аз Дух, Абсолют. – Интуиция“.

Авангардистката воля за повторна направа/измайсторяване на света в съзнанието на тогавашната по-широка българска читателска аудитория ражда странни същества, които в пародийния текст на Глан са с висока честотност: „Аз грабва света в шъпа и го хвърля оттамък небето – в небето зад предмета. Там го разтапя като восък и прави от него каквото си иска: чутури, коне без крака, файтони без колелета. [...] Небето зад предмета – шурмуваш предмета – скачаш в безвъздушното небе, обръщаш се в божество – абсолюти, и от там пращаш на овехтелите свят новости: китайски везни, негърски скулптури, японски фрески, футуристични погледи и кубистични тигри“. Тези образи напомнят на прочутия „зелен кон“,

който Александър Балабанов използва като иронична фигура на протест срещу прекомерния „рационализъм“ в постановката на Московския художествен театър (Балабанов 1973: 574–575). Поводът за критичния импулс в образите на „зеления кон“ на Балабанов и на „кубистичните тигри“ на Глан е различен, защото в първия случай препраща към прекомерната „рационализация“ на художествения свят, а във втория – към прекомерната му ирационалност. И в двата случая обаче тези образи имплицират криво-разбраната извънредност на модернистичния текст, нежеланието да се вникне в следвоенния стремеж към създаване на самостоятелни и самостоятелни художествени светове, защитено от Чавдар Мутафов, в чието есе „зеленият кон“ се превръща във фигура на динамично променящата се, но всеки път тотализираща функция на стила (Мутафов 1920).

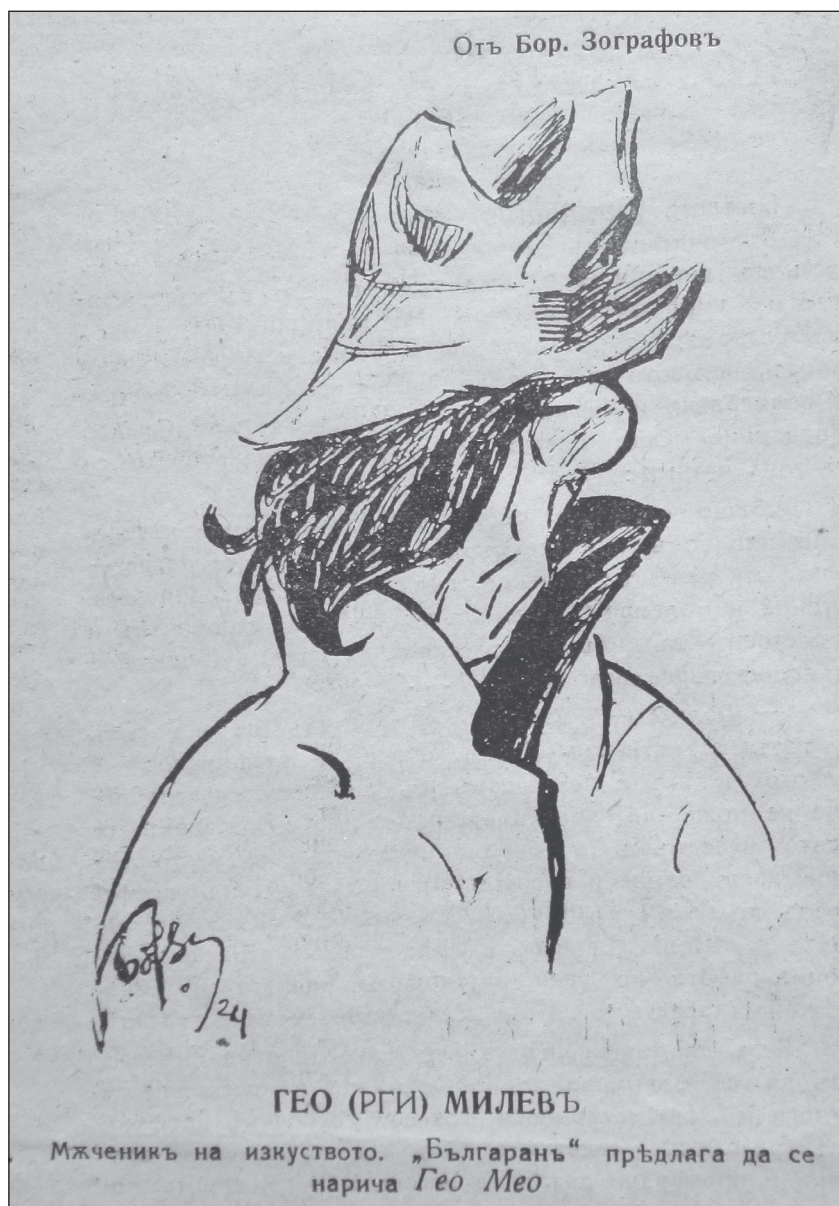
„Зеленият кон“ чрез текста на Мутафов претърпява метаморфоза и от „грозното пате“ на българския модернизъм се превръща в неговия „лебед“, станал възможен като кратковременен импулс за онасловаване на единността на художествения свят и в този смисъл превърнал се в емблема на естетическата утопия, представена в сп. „Везни“. „Кубистичните тигри“ нямат късмета да бъдат уловени от реторическото ласо на Чавдар Мутафов и остават като причудлив образ в „кривото огледало“ на сп. „Българан“. Но в това е и техният шанс: бидейки винаги в схватка със „зеления кон“, те да разтрошават/фрагментаризират травматично сглобените следвоенни естетически утопии, за да изведат наяве многогласието на парадокса. Така те биха предположили една по-унифицираща визия за авангарда не само като дискурсивна характеристика на определен художествен текст, а и като житейска среда на напрегнатост между волята за съзидание и порива за разрушение, като литературна среда, в която всеки манифест има свой контраманифест.

„Зеленият кон“ на Чавдар Мутафов съществува в качеството си на естествен, включен в единността на художествения си свят, но когато „кубистичните тигри“ не бдят, всяка заплаха от тривиализиране би променила цвета на коня: „Зеленият кон, съвсем трогнат от толкова внимание, става внезапно червен“ (Мутафов 1920: 130). Защото „кубистичните тигри“ са онези, които могат да събуждат сетивата на читателя за условността на художествените светове, за фигуративността на художествените езици и да предпазват „зелените“ или вече „червените“ коне на българската литература от тривиализиране. Така „кубистичните тигри“ се сдобиват с мястото си на неопитомени любимци за насмешливия литературен историк.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Антонова 2011:** Антонова, А. Пародии по Чавдар Мутафов. // Антонова, А. Чавдар Мутафов. В търсене на художествения лик. – София: Карина М, 2011, с. 95–106.
- Балабанов 1973:** Балабанов, А. Художествен театър, или „Вишнева градина“. // Балабанов, А. Студии, статии, рецензии, спомени. – София: Български писател, 1973, с. 572–575.
- Бродягин 1920:** Бродягин, В. Закон за литературната собственост (сцени от бъдещето). // *Българан*, 1920, № 37, с. 3.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. Великият преобразовател (Традиция и новаторство в лириката на Смирненски). // Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. – София: Век 22, 1992, с. 251–276.
- Глан 1920:** Глан [Димитър Гимиджийски]. Небето. Естетико-критична фантазия по Гео Милев. // *Българан*, 1920, № 37, с. 6.
- Кирова 1988:** Кирова, М. Смях и духовна младост: „Българан“ и българановци като явление в националната култура. // *Септември*, 1988, № 2, с. 202–212.
- Милев 1921:** Милев, Г. Народен театър. Художествено ръководство без автономия. // *Везни*, 1921, № 4–5, с. 166–172.
- Милев 1924:** Милев, Г. Парадокси. // *Пламък*, 1924, № 5, с. 162–163.
- Мутафов 1920:** Мутафов, Ч. Зеленият кон. // *Везни*, 1920, № 3, с. 129–130.
- Радиобългаран 1921:** Радиобългаран. Последни новини. // *Българан*, 1921, № 10, с. 3.
- Сандрар 1920:** Сандрар, Бл. Марк Шагал. // *Българан*, 1920, № 24, с. 2.
- Светослав М. 1921:** Светослав М. [Светослав Минков]. Слухове из литературния живот. // *Българан*, № 10, с. 10.
- Соловейчик 1919:** Соловейчик. Една литературна бележка. // *Българан*, 1919, № 39, с. 3.
- Сугарев 1994:** Сугарев, Е. Българан (1904–1909). // *Периодика* и литература. Т. 3. Науч. рег. Й. Василев. – София: Марин Дринов, 1994, с. 572–599.
- Сугарев 1995:** Сугарев, Е. Българан (1916–1924). // *Периодика* и литература. Т. 4. Науч. рег. Й. Василев. – София: Марин Дринов, 1995, с. 537–574.
- Фи-Тео 1921:** Фи-Тео. По Гео Милев. Из книгата „As dur alegro vivase“ (сърцераздерателно). // *Българан*, 1921, № 8, с. 8.
- Шау-мяу 1921:** Шау-мяу. Игулия (експресионизъм). // *Българан*, 1921, № 3, с. 10.
- Alkali 1920:** Alkali. Квинтесенция на Експресионо-футуризма (философична амалгама). // *Българан*, 1920, № 25, с. 3.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1



Публикувано в сп. „Българан“, 1924, бр. 14, с. 5.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

**Квинтесенция на Експресионо-футуризма
(философична амалгама)**

Семе – туква: бездни!

Природа – възшебство на незнайни сили. В злато-пурпурни лъчи умирация
ген – феерия на заднебесний

Микрокозмос.

О! Предвечний пламък на Разума – цар!

Разум – разтопен в янтарния зной на Аз.

Аз – забулено с ароматни групи на неизведания свят.

Светът зад Аз. И Разум. Аз – зад света, във възторжено стенание прозира
Нещото.

Разумът – куршум.

Аз – умира.

Нищо. Мрак. Вечност. Гео Милев...

Развитие:

Литература – блян.

Футуризм – окървавена мечта.

Експресионо-усмихнати Корали.

Но: – Разумът – Предвечност.

Експресионизъм.

Ерго: – самнамбулизъм, венеризъм, идиотизъм...

Аз треперя в презръдките на Козмос.

Козмос – три измерения: високо, дълбоко, широко...

Достигаме виския предел!

О! Нимфа Яли!

Рояли.

Шакали.

В кървави бокали!...

Лучи в танца на луната. Залутана в Козмоса Нощ.

Духът – радостни стъпки на плачуци под черний гъх лучи.

И Мрак – в пламъци разкапали одежди.

Аз – знае:

Филистери, забулени със схоластически плащ. Невежество – Глупост –
Простота.

И всички вкупом крещят:

– Мистификация! Измама! Мъгливост!

О! Липава тълпа! Първоизточник на рутина.

Миазми.
Маразми.
Невежествени Спазми.
Аз – бушува. Негодува в презръдките на света.
– Ще млъкнеш ли!
Козмосът диктува: Убий и ще сътвориш!...
Вихър – Небе – Преззвездни простори.
Творчество. Красота. Изкуство.
Рождение на Разум в Коралови одежди.
Конвулсии на Майка Първеския.
Усмивка на зора през виолетови облаци.
И тогава аз става Художник.
Начало и край. Алфа и Омега.
О! Нимфа Яли!
Рояли.
Шакали.
В кървави бокали!...
ALKALI

(Публикувано в сп. „Българан“, 1920, бр. 25, с. 3.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

НЕБЕТО

(Естетическо-критична фантазия по Гео Милев)

Небето – завесата пред Бога.

Небето – пред предмета е пълно с прах, гарги, поети, дървета: импресионизъм.

Небето зад предмета – бездна, празно пространство – експресионизъм.

Небето въздух: – реализъм.

Небето отпред, отзад, отдолу и отгоре – аероплан, врабче, бръмбар (понякога и скакалец): везнизъм.

Импресионизмът: светът прави пътешествие през нас: влиза пред очите, носа и ушите, после се изтяга на почивка върху платното на някой художник, или пируествува с прокиснало вино из българските оперети и концерти, или пък изнемогва под неумелите пръсти на млад поет. Синтез:

аз – криво огледало, в което биха желали да се огледат грозните, за да се видят хубави.)

Експресионизъм: Аз...

Аз грабва света в шъпа и го хвърля оттатък небето – в небето зад предмета. Там го разтапя като восък и прави от него каквото си иска: чутури, коне без крака, файтони без колелета.

Аз – творец. Аз – дух, Аз – божество, Аз – Алфа.

Светът изчезва, звездите угасват и Аз запалва себе си – гори, пръщи, твори образ – символ.

Творба – форми в козмоса, Аз – не огледало, Аз – дух, Аз – творец, божество. – Абсолют – Алфа.

Няма лампи, няма къщи, няма човеци. Остава: безвъздушно небе и в него душите на предметите – художествени форми, творби на Аз – дух.

Аз – Аз – Аз – Алфа – Бог – Абсолют.

Няма човек: част от нос, пръст от ръка, едно ухо, клепка от око – образ, символ. (Не е потребно да се каже, че едн кой си се напил, нападнал, счупил си носа, изкълчил си пръста, наранил си окото и пр.) – Интуиция.

Друго: „Беседа – 7 – Гео – 3“. (Кое то значи: в 7 ч., сл. об., г. Гео Милев, ще гържи конферанс върху модерното изкуство в „Слав. беседа“, вход 3 лева). Тоест – предмет, условен знак, предмет – белег, следователно символ, идея, Платонова идея, козмос, божество, Аз Дух, Абсолют. – Интуиция.

Небето – ключ на света (но не врата на кръчма). Небето пред, небето зад предмета. Първо: Виждаш нещата, каквито си са (тях и бабичките виждат през въздуха). Второ: Небето зад предмета – шурмуващ предмета – скачащ в безвъздушното небе, обръщащ се в божество – абсолют, и от там праща на овехтелите свят новости: китайски везни, негърски скулптури, японски фрески, футуристични погледи и кубистични тигри.

Затова: всяко изкуство е експресионизъм – тласък отвътре навън – вик на детето от утробата на майката.

Аз – Алфа.

Глан

[Димитър Гимиджийски]

(Публикувано в сп. „Българан“, 1920, бр. 37, с. 6.)

Граници на диалога.

Последното Ботево стихотворение

Сирма Данова

Последното стихотворение на Ботев – „Обесването на Васил Левски“ – е и първото му изцяло есхатологично стихотворение. В него сякаш отсъства познатата алтернативност, на която се основава лириката му: „добро ли, зло ли насреща иде“, „хляб или свинец“, „позор или слава“. Сякаш в това стихотворение обичайните за Ботевата поезия противоречия са помирени в усещането, че всичко е изгубено.

Противоречието обаче присъства на структурно равнище. То се реализира в една твърде многозначителна асиметрия, превъзходно анализирана от Радосвет Коларов – мартирологичния лаконизъм, с който е изобразен обесеният, на фона на тоталното внушение за катастрофа и край. Или, ако цитирам най-големия теоретик на противоречието в българското литературознание Никола Георгиев (2011): „Бесилката стърчи, стихотворението мълчи“.

Същевременно обаче, колкото и да е различно по тон, стихотворението по други свои характеристики напомня на сноп от признаци на Ботевата лирика като цяло – вокативност, императивност, диалогичност на няколко равнища – и в един по-общ жизнен план, и под формата на диалог с „Хаджи Димитър“ – другото мартирологично стихотворение на автора.

Характерно за „Обесването на Васил Левски“ е, че от самото си създаване това стихотворение е някак проблемно. Първо е целенасочено маргинализирано, сякаш недостатъчно изразява преклонение към Апостола. Захари Стоянов го помещава в томчето с обнародвани от него съчинения на Ботев единствено заради „историческата му важност“ (Стоянов 1888: 4). Пенчо Славейков и г-р Кръстев намират повод да изразят дори рязкото си незачитане на творбата. Оскъдността в изобразяването на централния герой прави важни за културната ни история фигури резервирани в контекста на времето, в което усилено се набавят образи на свещеното

в новобългарската поезия.¹ Това са одично-баладичните десетилетия, изграждащи пантеона на паметта за миналото и образци на характери за бъдещето.

Другият препъникамък на стихотворението е от текстологичен характер. Сякаш не е възможно да се реши окончателно дали предложеният от Захари Стоянов вариант представлява окончателната версия на текста, или трябва да приемем за последен варианта от в. „Нова България“. Текстологът Илия Тодоров (1988: 218) твърди, че вариантът от в. „Нова България“ е автентичният, като му приписва и по-голяма художествена стойност. Не е ясно откъде Захари Стоянов е препечатал стихотворението, но повечето литературни историци смятат, че е подготвил текста по стенния календар, който Ботев прави през 1876 г. Този календар е безследно изчезнал. Тук оставам настрана текстологичния подход. Тъй като в основата на изложението ми стои анализът на Р. Коларов, ще се придържам към варианта от изданието на З. Стоянов, който той цитира. Коларов твърди, че двете познати версии на стихотворението са различни творби с различна художествена структура. Именно вариантът от изданието на Захари Стоянов предлага небивало до онзи момент в българската литература мълчаливо освещаване на герой.

Вървейки в следите на анализа на Р. Коларов от книгата му „Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността“ (2009), си поставям за цел да проследя как се конституира свещеното в диалога между „Обесването“ и други текстове от края на XIX и началото на XX век. Тук още веднъж ще проблематизирам комуникативния статут на стихотворението и ще се опитам да реконструирам или поне да оголя продуктивния диалог между Никола Георгиев и Радосвет Коларов на тема *Ботев*.

Комуникативните свойства на „Обесването“ са изследвани внимателно от Радосвет Коларов. Той чете творбата заедно с „Хаджи Димитър“, като открива отношение на *автополемика*. Прецизно откроява местата на повторение и различие между двата текста. Коларов дефинира автополемиката като оператор на трансформация, бележеш напрежение между два текста от корпуса на даден автор. Това напрежение произлиза от опита на един текст да се дистанцира от предходен сюжет, тема или мотив на друг текст, да отрече смисъла му, да изгради антиструктура (Коларов 2009: 279). Силната комуникативност на „Обесването“ е и отвъд Ботевия

¹ Вж. ценното изследване на Иван Русков „Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история“ (Русков 2017).

поетически свят, дори отвъд границите на българската литература. С немного въображение в диалога между лирическият говорител и плачещата родина може да се привиди и диалогът на Бозвели „Плач бедния Мати Болгарии“, публикуван за първи път през 1874-а година, преди написването на „Обесването“. На скръбното тяло на персонифицираната родина се натъкваме и в късната публицистика на Стоян Михайловски. И така, от Бозвели и Ботев, през Михайловски, до стихотворението „Антон Югов“ на Ани Илков, където виждаме една вечна Мати България, се носи стонът на печалната родина. Този стон е многогласен.

Сигурно не си даваме ясна сметка, че преди Ботевият реквиem за Левски освещаването на конкретни личности през XIX в. се реализира по правилата на т.нар. „гаскалска поезия“. Такова е стихотворението „Ода за Софроний“ на Димитър Попски, такова е стихотворението за смъртта на самоковския митрополит от Неофит Рилски, такава е и „Песента на Раковски“ от Любен Каравелов. Най-общо, това е поезия, писана по повод. Георги Раковски, от когото Ботев заема не една и две поетически теми, създава „с пресата и сабят“ модел на героично поведение, но в поезията си използва условни персонажи. Ботев също изработва инварианта на хайдутина. С двете си мартирологични стихотворения обаче – „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“ – той се връща в миметичния императив на гаскалската поезия, като ѝ привнася стойност, важна както за жанрово диференциращата се литература, така и за културната памет на новобългарската история. Тоест именно той начева *епопея на забравените*, но не с това име и не с този тон².

Заедно с това обаче „Обесването на Васил Левски“ има своя собствена тяга, която го противопоставя не само на възрожденската поезия като цяло, а и на собствено Ботевата. Лаконизмът прави творбата поразително модерна. Парадоксално е, че тъкмо първото литературно поколение, което припознава в анархизма на Ботев корени на модерната лирика, страни от това стихотворение. Вероятно Пенчо Славейков осъжда творбата заради недостатъчната ѝ митопоетичност и в крайна сметка заради категоричната ѝ дистанцираност от поетиката на народната песен (Славейков 1897; Славейков 1906).

Исходна точка на този анализ ще е опитът ми за малко да отклоня вниманието от централния образ на обесения към говорителя:

² Вж. статията на Людмил Димитров „За забравата и забравянето у Вазов“ (Димитров 2002: 184 – 193).

Обесвание на Васил Левски

*О, майко моя, родина мила,
Защо тъй жално, тъй мило плачеш?
Гарване, и ти птицо проклета,
На чий гроб там тъй грозно грачеш?*

*Ох, зная, зная, ти плачеш, майко,
За туй, че ти си черна робиня,
За туй, че твоя свещен глас, майко,
Е глас без помощ, глас в пустиня.*

*Плачи! Там близо край град София
Стърчи, аз видях, черно бесило,
И твой един син, Българийо,
Виси на него със страшна сила.*

*Гарванът граче грозно, зловещо,
Псета и вълци вият в полета,
Старци се молят богу горещо,
Жените плачат, пицят децата.*

*Зимата нее своята зла песен,
Вихрове гонят тръни в полето,
И студ, и мраз, и плач без надежда
Навяват на теб скръб на сърцето.*

*Декемврий 1867
(Стоянов 1888: 43)*

Започвам отзад напред. Какво е това „на теб“, кого има предвид лирическият говорител? Има три възможни диалогични референции: 1) майката родина – теза, застъпена от Георги Гачев (1990: 184); 2) Роман Якобсон и Радосвет Коларов единодушно се съгласяват с Иван Хаджов, че това е „всеки отделен интерпретатор на стихотворението“ (Якобсон 2010: 386; Коларов 2009: 310); и 3) това е особена форма на второлично местоимение с функция на първолично, т.е. то бележи обръщане към самия себе си, осигурява засрещане на субект и обект на говоренето. Обръщането към себе си

не е необичайна новост за лириката на Ботев – „но млъкни, сърце!“ четем в „Хаджи Димитър“. Предположението, че диалогът с родината се отлива в диалог със самия себе си, ни кара да се фокусираме по-внимателно върху афектацията на говорителя. Тя се изразява в серия от алитерации, които функционират като ярост през зъби – ту овладявана в нежните обръщения към Родината, ту отприщвана в квалификативните обръщения – „птицо проклета“, „ти си черна робиня“. Афективният опит е в основата на опита със свещеното. Ако приемем, че във финалната строфа говорителят се обръща към себе си, то този зрителен ъгъл е в състояние напълно да промени представата ни за темпоралната структура на стихотворението, защото видяното „[т]ам близо край град София“ все повече прилича на спомен. Лаконичната картина с висящото „със страшна сила“ тяло е извън времето и мястото на говоренето – то е там, близо до София, но и далече, и вероятно назад във времето.

Самият Радосвет Коларов не е далеч от тълкуването, че картината на лобното място е нещо, което се „разказва по памет“ (Коларов 2009: 301). Той осмисля единствената употреба на минало време в стихотворението, въведена чрез парентезата „аз видях“, като „свидетелска модалност“ (Коларов 2009: 301). Роман Якобсон нарича това изключение „граматичен уникум“ (Якобсон 2000: 387). За поезията на Ботев е характерна своеобразната свръхнатовареност на сегашното време. В нея отсъства далечното историческо минало, характерно за поезията на Раковски например. Много често, забелязва Клео Протохристова (2010: 12), „бъдещето [...] се превръща във втори център на лирическото „сега“ на Ботевите стихотворения“. По отношение на темпоралните транспозиции „Обесването на Васил Левски“ е по-скоро изключение, защото в текста не е зададен никакъв хоризонт на очакване.

В тази връзка важно е наблюдението на Р. Коларов (2009: 307) за „обобщителната трайност на сегашността“ у Ботев. Настоящото не е процес, а траене. В поетическите измерения на траенето са ситуирани плачът на Родината, граченето на гарвана, воят на псета и вълците, молитвите на старците, риданието на жените, писъците на децата. Но това не е всичко – зимата пее злата си песен, чува се фучене на вихрове. Четвъртата и петата строфа изобретяват особения полифоничен грохот на цялото стихотворение. Смъртта на *единия син* прави от полифонията есхатологична картина, при това в негатив – черно-бяла – като кадър от филм на Бела Тар. Ето как е описана тя съответно от Радосвет Коларов и Никола Георгиев:

Животните, хората и природните стихии смесват гласовете си в разноречив, нестроен хор, тотално приравнени във всеобщото страдание, детайли в неговия механизъм. При това обединяване на гласовете емоционалното напрежение достига до краен предел; отделните партии взаимно се усилват в своето взаимодействие и наслаждане, за да достигнат до върхова степен на интензивност – висотата на някаква неустовост и пароксизъм; за постигането на този ефект дава своя принос и принципът на вътрешната градация в звуковата динамика на гласовете. (Коларов 2009: 296)

и

Околният свят и звучи – звучи многогласно и разногласно: плач, грак, вой, молитви, писък. Ако някой пее в това стихотворение, това е само зимата, но тя пък „пее своята зла песен“ и гони тръни в полето. (Георгиев 2011)

Полифонията е контекстът на спомена. Стихотворението не е просто елегия, а елегията, позната от Древна Гърция, елегия панихидна, най-мощното оплакване на паднал герой в некрокултурата³ на Българското възраждане. Анализът на Радосвет Коларов съдържа едно особено проникновено наблюдение в тази посока. Той забелязва абсолютно съвпадане на най-светлата и най-тъмната точка в творбата. Това е отдалечената сдвоена фигура на бесило и жертвата (Коларов 2009: 311). Че обесникът на бесило е свята жертва, няма съмнение. Малко са стихотворенията на Ботев, които говорят експлицитно за свещено. В „Обесването“ свещен е гласът на Родината, „родино свята“ срещаме във варианта от в. „Нова България“. А стихотворенията „Борба“ и „В механата“ травестират свещеното в поредица от снизявания: „лъжи святи“, „[с]вещена глупост!“, и кощунствен смях пред „народни свети жертви“. Особено интересен е диалогът между „Обесването на Васил Левски“ и „Борба“. Последното Ботево стихотворение „снима“ бъдещата перспектива за „свещен конец“. В „Обесването“ свещеният край сякаш е тук и сега.

Няма как да заобиколим характерния за произведението лаконизъм, с който се постига освещаването на героя в самия му център. Това всъщност е най-трудният момент в анализа. В „Пътища между живота и смъртта“

³ Вж. книгата на Елена Налбантова и Антония Велкова-Гайдарджиева „Посмъртното слово като феномен на българската култура“ (Налбантова и Велкова-Гайдарджиева 2000).

Никола Георгиев очертава кратка културна биография на бесилото, като особено набляга на мълчаливия диалог между одата „Левски“ от „Епопея на забравените“ на Вазов и Ботевата елегия. Средоточието на двете творби, разбира се, е образът на Апостола, но също и образът на бесилката. За разлика от Ботев, Вазов възторжено сакрализира бесилото и лобното място на Левски, отъждествявайки го с лобното място на Исус Христос. И двете творби поставят бесилото в ключови позиции – Ботев в самия център на творбата, Вазов – в напрегнатия висок финал. Като че ли отказът от разгърнатост в „Обесването“ е компенсиран от констатацията, че жертвата на бесилото е единственият син на България. Какво повече би могло да се каже за жертвата от това, че тя е Синът? Подобна категорична сингуларност противоречи на пантеонния замисъл на Вазов.

Бих искала да обърна внимание за целите на настоящото изложение и на един чуждоезичен текст, посветен на Васил Левски. Става дума за едноименното стихотворение на словенския поет Антон Ашкерц, откриващо стихотворния цикъл „Рансогии на българския гуслар“ (1902). Цикълът е изцяло на българска тема, в сюжетния му център стои Априлското въстание. Това го прави уникален не само за словенската литература, но и за южнославянския културен контекст като цяло. През 2016 г. произведението беше преведено на български език от Людмил Димитров. Без да е доказано пряко влияние на „Епопеята“ на Вазов, поемите от „Рансогии на българския гуслар“ са осъществени по подобен пантеонен замисъл, макар и в цикъла да заляга и стихотворение за националния предател Бай Вълчо. Всяка от тринадесетте творби започва с епиграф от Ботев. Поемата за Левски открива цикъла, както и у Вазов. Единственият общ герой за Ботев, Вазов и Ашкерц е Васил Левски (срв. Димитров 2016: 37). Творбата сама по себе си създава много интересен портрет на Апостола. Тук ще се концентрирам само върху фрагмент от заключителната му част – картината с обесването.

[...]

*Горда Софийо, срам не изпитваш ли ти
от зловещата гледка пред твоите врати?*

*Ведър, тих зимен ден очертава се пак,
а из въздуха гарвани грачат рояк.*

*Васил Левски на турско бесило стърчи.
Сган от цигани долу под него клечи.*

*А с трупа му се гаври палачът Дурмуш:
– Вкочанил си се, дяконе, призрак досуц!*

*Окачи ти въжето здрав мургав чапкън.
И награда заслужи – цял турски алтън!*

*Ха-ха-ха, братя! Днес май ни чака гуляй!
Левски, ей за това от сърце ти сполай! –*

*А Саид паша ритва го уж на шега:
– Ха излез от капана, лисицо, сега!*

*Пей, Аслан Оглу, стягай народа за бой!
Наговаряй го пак да се юрне под строй!*

*Е, Първане, балкански вожд, мъдър Кешиш!
Що пред робите тъй безучастно мълчиш? –*

[...]

(Ашкерц 2016: 58; подч. м., С. Д.)

Още в паратекста поемата на Ашкерц заявява диалога си с Ботево-то стихотворение, като използва за мотото стиховете: „Плачи! Там близо край град София / стърчи, аз видях, черно бесило“. Същите редове са смислово травестирани в двустихието: „Васил Левски на турско бесило стърчи. / Сган от цигани долу под него клечи“. Ясно е, че Ашкерц си е служил с матрицата на Ботев и иска това да личи. Общите места са значителни: обръщението „Софийо“ като метонимия на „Българийо“, зимният пейзаж, гарваните, зловещата атмосфера и, разбира се, смислово маркираният глагол „стърчи“. Новото, въведено от Ашкерц, е темата за гаврата. Има нещо кощунствено в изобразената от него сцена: обругаването на паметта на героя се случва и с действия, и с думи. Трупът е подритнат и охулен. Поруганието и сквернословие то поначало са насочени към обект със сакрален статут. В единия от черновите варианти на „Обесването“,

открит в тефтерчето на Ботев, се говори за „святото тяло“ (срв. Коларов 2009: 292). В окончателния вариант на творбата е налице двойно въздържане, а именно – отказ от експликация на свещеното, от една страна, а от друга, отказ от сближаване на *свещено* и *скверно*, както го четем в предходни текстове на Ботев, както го виждаме и у Антон Ашкерц. Ашкерц несъмнено е по-трезв епик в сравнение с Ботев, чието последно стихотворение е лишено от каквато и да било епичност, и с Вазов, който оценностява историята в подчертано романтическа ниша. В контекста на славните и срамните места на паметта словенският поет е описал един атавистичен план в новата българска литература – плана на свещеноскверното⁴. Това е истински тематичен пробив в националната ни митология след времето на Софроний Врачански. На този фон едва големият *свещено* в последното Ботево стихотворение заслужава особено внимание.

Връщам се на допускането, че мрачната картина в „Обесването“ представлява спомен. Ако си представим като последователни кинокадри отдалечената вертикална точка на бесилото и свиващото се поле на страданието, ще видим, че между тях няма каузалност, а асоциативно-сугестивна връзка. Преходът във времето, маркиран от единствената в текста форма на минало свършено време „аз видях“, можем да наречем монтаж.⁵ Този спомен видение е моделиран две години. Някак непренебрежим е фактът, че творбата „Обесването на Васил Левски“ не се появява в годината на смъртта на Апостола.

В годината на смъртта на Левски обаче излиза друг текст, чийто главен герой е бесилката. Става дума за стихотворението на Любен Каравелов „На Васила Левски“, публикувано на 2 юни 1873 г. във в. „Независимост“. Сякаш за да превърне образа на бесилката в символ, Захари Стоянов го препечатва през 1883 г. в биографията си на Левски под заглавието „Над бесилницата на Васил Левски“. Стихотворението на Каравелов е сатирично и като че ли си поставя задачата да превърне новомъченика в герой от юнашка народна песен. Нищо чудно, че текстът е поместен и в „Нова песнопойка. Народни песни и стихотворения“ (1878). В началото на

⁴ Срв. употребата на понятието у Ани Илков (2014: 174).

⁵ В статията „Наблюдения върху интерпретацията на времето в поезията на Ботев“ Клео Протохристова нарича „монтаж“ особената процесуалност в поезията на Ботев. Последователността не се изчерпва с темпоралния ред, а означава и съвместяване на несъвместими извън поетическия език състояния (Протохристова 2010: 8).

текста лирическият глас призовава момци и моме да чуят безрадостната му песен. Следва изброяване на изедниците на народа – „турските кървави тиран“, „гръцките духовни търговци“, „нашите дебел хаджи“, „нашите кални вестникари“, „нашите писатели черни“, „нашите учители – крави“ – и завършва с призив за освещаване:

*осветлете българската
бесилница света,
която е въздигната
от ръка проклета!
Тука висе добар юнак,
или млада сила,
която е воскресила
свойта майка мила;
която е пробудила
свойто мило племе,
която е посеяла,
ново, здраво семе.*

(Стоянов 1883: 122)

Няма съмнение, че между стихотворенията на Ботев и Каравелов за Левски тече *мълчалив диалог*. Нещо повече, на терена на Ботевата творба личи значително повлияване, но и оттласкване от Каравелов. Особено това се отнася за варианта от в. „Нова България“. Общите места са младата сила, майката в упостаса на Родина, фигурата на бесиломото, както и образът на тираните, отсъстващ от варианта в изданието на Захари Стоянов. Ако приемем, че сатирата на Каравелов е хипотекст на написаната от Ботев две години по-късно елегия, то със сигурност трябва да осмислим една значителна тематична компресия. Хипотекстът настоява на облагородяващата сила на жертвата. В това се състои и голямата разлика между стихотворенията на Ботев и Каравелов за Левски. Може би защото е предан на една твърде ведрa утилитарна традиция, в която няма празни места, Каравелов настоява във финала на стихотворението, че жертвената смърт оплодява живота. Младата сила на героя е възкресила цялата родина, пробудила е свидното си племе и, което е по-важно – „посеяла, / ново, здраво семе.“ Същия процес описва Жорж Батай в книгата си „Еротизмът“ (1957). Жертвоприношението се извършва винаги в диалектическия възел

на смъртта и живота: „Като цяло на жертвоприношението е присъщо да съгласува живота и смъртта, да придава на смъртта непрестанно бликане, свойствено за живота, а на живота – онази тежест, световъртежност и проривност, които пък са свойствени за смъртта. Това е животът, примесен със смъртта, но в него, в същия този момент смъртта е знак за живот, прорив към неограниченото“ (Батай 1998: 93).

По своята природа привидното отсъствие на темата за оживотворяващата мощ на смъртта в „Обесването“ представлява именно *компресия*. Тя се изразява някак скрито и сугестивно в полустушието „със страшна сила“. „Страшна сила“ бележи в спомена остро усещане за възвишено. Това е изтръпване пред свещената сила на жертвата, която ще се въздаде на небесния господар за възстановяване на човешкия ред. Дори самото съзерцаване на жертвата, казва Батай, е опит с непрекъснатостта на божественото, със самото свещено. Тайната на жертвоприношението се състои в увереността, че репресията може да бъде контролирана, че насилието в хаоса може да бъде пренасочено и в крайна сметка преодоляно отново чрез насилие, за което жертвата дълго се е готвила. Така се осигурява кръвообменът между земния и небесния свят. Огромно напрежение се съдържа в глаголната двойка *стърчи – виси*. Употребата на *стърчи* придава на черното бесило сакрален статут, доколкото *свещено* означава и физически отделено, отчуждено, непристъпно пространство (Градев 2013: 64). Затова монументално мълчащото тяло на обесника изглежда едновременно страшно и свято. В „Хаджи Димитър“ ситуацията е тъкмо обратната: тялото „се разтваря“ в природата, кръвта все изтича под жежкото слънце, под месеца и звездите. Интензивно се набавя митична атмосфера, близка до баладичното художествено съзнание. Още в първия си анализ на творбата от 1974 г. Никола Георгиев настоява на езическия ѝ характер.

[Н]о в същината си това е произведение дълбоко езическо – езическо в най-сериозния, най-добрия, най-българския смисъл на думата. Езически са образите на самодивите, езическо е изживяването на природата, езическо е единението между юнака и вселената, езическа е най-сетне и най-главно непримиримостта към гибелта и към разграничаването на героя спрямо идеята, вселената, живота. (Георгиев 1992: 31)

Пенчо Славейков е авторът, който най-активно и по различни поводи се интересува от стихотворението „Хаджи Димитър“. Отношението му е сложно: по един начин се отнася той към него в транспониращо-корективната си критика, по друг – в практическата си работа с текста в

английската книга с български народни песни *The Shade of the Balkans* (1906) и в собствената си епическа поема. Многократно той си служи с езическия субстрат на баладата в „Кървава песен“. На езическия фундамент Славейков гледа двояко: най-напред като на градиво за набавяне на древност (памет), и после – и това е по-сложно – като на среда за нова рефлексия. Моментите на отявлена субективност и авторефлексивна плътност в „Кървава песен“ са тъкмо местата, където се пренаписват стихове от „Хаджи Димитър“.

„Обесването на Васил Левски“ не е езически по природа текст. В поезията си Ботев предоставя два различни модела на освещаване. Единият е паганистичен, другият – юдео-християнски. Художественото време в „Хаджи Димитър“ е монотонно и циклично. А когато чете „Обесването на Васил Левски“, читателят може да остане с впечатлението, че е свидетел на крайната точка на историята. Ето как обяснява трансформацията на библейския мит в „Обесването“ Рагосвет Коларов (2009: 293, к.а.):

Тези гискретни отпратки към библейския мит (едва головами и хипотетични, взети поотделно, но настойчиви в своята съвкупност) разкриват – неочаквано за хода на досегашните наблюдения – присъствието на митологичен (!) модел – образен аналог на идеята за светостта и величието в лицето на разпятието! И веднага след това идва констатацията, че всъщност, приобщавайки към своята образна система библейския мит в един пункт, творбата безмилостно го преобръща най-малко в други два пункта, поемайки върху себе си несравнимо по-голям нравствен товар: внушавайки, че висящият на бесило то „един син“ на България няма да възкръсне и жертвата му ще остане непокрита с цената на изкуплението.

За възкресение стихотворението мълчи. Многогласният хор на човечи, звяр и природа създава усещането за изначална потиснатост, за разточително опело, за староюдейско страдание. Прави впечатление и поразителното отсъствие на лексемата „небе“. Със своения образ на бесилката и жертвата се изгражда една особена, все още нетрансцендирана, подчертано земна святост. Святост без небе, святост без епифания. За древните гърци „епифания“ означавало изгряването на звездите (Градев 2013: 68). Неслучайно в „Обесването“ се говори единствено за *поля* и *поле* – тъкмо в този ред, както обръща внимание Р. Коларов. Тази поредност бележи някакво странно свиване, затягане и в крайна сметка заглъхване на пространството в злата песен на зимата. А може би е по-добре да се каже, че хората

партии участват заедно с песента на зимата в полифоничния ужас. Това е ехо от есхатологичните картини, които четем при *малките пророци*: „И в онзи ден – казва Господ – ще се чуе метежен вик от Рибната порта, ридание от втория квартал и голям трясък от хълмовете“ (Софония 1:10).

Огледално обърната е ситуацията в „Хаджи Димитър“, където първо става дума за *небе*, а след това чак се явяват многото митични *небеса* над героя, в които ще се възнеса отново и отново песента на самодивите. И така времепространственият модел в баладата е ориентиран към безкрайни повторения в разширяващата се вселена, а в „Обесването“ резултира в едно крайно контрахирано пространство – на бурно шумящата, но глуха и безответна пустиня. Юдейските представи за край на света обикновено са свързани с образа на пустинята, с тоталното опустошаване на напуснатия от Бога свят.⁶

Заключителният стих на творбата – „навяват на теб скръб на сърцето“ – не може да не бъде прочетен в контекста на полифоничния екстериор. Глаголът „навявам“ е полисемичен: от една страна, „навява“ се отнася за действието на вихровете и зимата въобще, от друга, носи значение на „понасям“, „внушавам“, но и „припомням си“.⁷ В този смисъл оскъдната възвишена картина с обесника изглежда като сцена на паметта, въпреки че за поезията на Ботев е характерен не приматът на спомена, а дискурсът на желанието. Макар и диалогично, стихотворението представлява и видение, вид халюцинация. Диалогът с родината изглежда като репрезентация на вътрешния живот. За това свидетелства и двойното подчертаване, че въпросите към майката родина са реторични: „ох, зная, зная“. Дори у Бозвели няма реален диалог между Мати България и нейния син. Диалогичната форма е условна, липсва осезаемо засрещане на Аз и Ти, както е дефинирал тези категории Мартин Бубер (1992: 3 – 115).

⁶ Срв. с описанието на разорението в *Книга Даниил* и книгите на *малките пророци*: „Боже мой, приклони ухото Си и послушай; отвори очите Си и виж опустошенията ни“ (Даниил 9:18); „Запустя полето, жалее земята“ (Йоил 1:10); „При все това земята ще запустее поради вината на жителите ѝ, поради плода на делата им“ (Михей 7:13); „Ниневия запустя! Кой ще я оплаче“ (Наум 3:7); „Как се обърна на пустош! Обита-лице на зверове!“ (Софония 2:15) [навсякъде курс. моц, С. Д.].

⁷ Ето как Роман Якобсон описва семантиката на „навявам“: „Показателно е също, че и следващото казуемо *навяват* е откъснато от близкия му по значение подлог *вихрове* и също е метонимично приписано на подлозите *студ* и *мраз*, при което е използвана и лексикализирана метафора: значението на глагола *навяват* е пренесено от физическия свят в областта на психиката и обект на „навяването“ става абстрактната дума *скръб* (Якобсон 2000: 384; к.а.).

С оглед на строго култивираните „отсъствия“ в „Обесването“ прави впечатление и отсъствието на одични компоненти, например: формулно-дедуктивни изказвания от типа: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“. Говорителят в „Обесването“ изразява, както казва друг поет, „грижа без загриженост“⁸, емпатия, но не и ангажимент към уроците на историята. Той просто гледа вятъра на историята.

Един от изворите на субективността у Ботев трябва да търсим в самото зло, на което е свидетел. В антиетичните му построения тираните, душманите, глупците имат постоянно място. Бозвели, Раковски и Ботев са първите теоретици на злото в българската литература. Вариантът на „Обесването“ от изданието на Захари Стоянов показва обаче репресия без злодеи. Когато от идентификационния мит отпадне врагът, следва нова поетика. В крайна сметка обективизираната скръбна картина заглъхва в точката на *сърцето*, последната дума на Ботев. В стихотворението липсва и жив герой, както отбелязва Роман Якобсон (2000: 385). Отсъствието на обичайните антагонистични схеми – герой – враг, настояще – бъдеще – говори за значителен завой на Ботевата лирика. Тя вече има съвсем различен хоризонт – не бъдещето, а *срещата на история и есхатология*. Такова мощно отпласкване на стихотворението от различни матрици, а и строгото полагане на граници в самата му структура спрямо определени поетически модели, говори недвусмислено за радикален опит да се стигне до края в поезията. Какво значи това? Това у Ботев означава тотално отрезвяване на езика или пълна нормализация на значенията. Думите са рязко придърпани към прекия им смисъл⁹ – без амплификации, без травестии. Тук молитвите не са отправени към бога на разума, зверовете и псетата не са емпатични помощници. Безнадеждното свистене на хора, животни и вихрове свидетелства, че светът е със снети йерархии като в последното време. По силата на някакво самосбъдващо се пророчество подобен завой в лириката на Ботев съдържа сурово познание за собствения му край.

С поредицата от откази и въздържания последното Ботево стихотворение рязко се разграничава от възрожденския поетически идиом. Навярно можем да си обясним смисъла на неговата съдържаност, ако си припомним най-отчетливата характеристика на модерната лирика – нейната незаинтересованост спрямо собствената ѝ полза. В това отношение стихотворението на Ботев е модерно. То показва поетика на симултанността,

⁸ Вж. стихотворението на Кирил Василев „Варовиков скат“ (Василев 2015: 34).

⁹ Срв. с финала на ранния вариант на анализа на стихотворението от Р. Коларов (1991: 61).

основана на есхатона. В естетиката на грозното е субстратът на свещеното. Такава игра на контрастите моделира новия поетически идиомлект с грижа без загриженост, с целесъобразност без цел.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ашкерц 2016:** Ашкерц, А. Репсодии на българския гуслар. Прев. Л. Димитров. – София: Факел, 2016.
- Батай 1998:** Батай, Ж. Еротизмът. Прев. А. Колева. – София: Критика и хуманизъм, 1998.
- Библия 2006:** Библия, или Книгите на Свещеното писание на Стария и Новия завет. – София: Фондация „Библейска лига“, 2006.
- Ботев 1888:** Ботев, Хр. Съчинения на Христо Ботев под редакцията на Зах. Стоянов. – София: Българска народна печатница, 1888.
- Бубер 1992:** Бубер, М. Аз и Ти. // Бубер, М. Аз и Ти. Задушният разговор. Божието затъмнение. Варна: Стено, 1992, с. 3–115.
- Василев 2015:** Василев, К. Варовиков скат. // Василев, К. Провинции. – София – Лондон: Small Stations Press, 2015, с. 34.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. Ботевата балада „Хаджи Димитър“. // Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. – София: ВЕК 22, 1992, с. 17–57.
- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. Мълчаливите диалози в литературата. // Георгиев, Н. Мнения и съмнения. (По дирите на едно литературоведско чергарство). – София: Литературен вестник, 1999, с. 188–206.
- Георгиев 2011:** Георгиев, Н. Пътища между живота и смъртта. // *LiterNet*. Електронно списание, № 8 (141), 16 ауг. 2011. [прегледан 24.10.2017]. <http://litenet.bg/publish/ngeorgiev/statii/pytishta.htm>
- Граев 2013:** Граев, Вл. Това не е религия. – София: Комунистас, 2013.
- Димитров 2002:** Димитров, Л. За забравата и „забравянето“ у Вазов. // *Наследството* Вазов. Съст. М. Кирова. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002, с. 184–193.
- Димитров 2016:** Димитров, Ив. Българският опус на един словенски класик. // Ашкерц, А. Репсодии на българския гуслар. Прев. Л. Димитров. – София: Факел, 2016, с. 7–47.
- Илков 2014:** Илков, А. Chiasmus. Възрожденска културна идиоматика XIX и XX век. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014.
- Коларов 1999:** Коларов, Р. „Обесването на Васил Левски“ и поетиката на Ботев. // Коларов, Р. Литературни анализи. – София: Ариадна, 1999, с. 11–65.
- Коларов 2009:** Коларов, Р. Автополемика. // Коларов, Р. Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността. – София: Просвета, 2009, с. 279–312.

- Налбантова и Велкова-Гайдарджиева 2000:** Налбантова, Е. и А. Велкова-Гайдарджиева. Посмъртното слово като феномен на българската култура. – Велико Търново: Слово, 2000.
- Протохристова 2010:** Протохристова, К. Наблюдения върху интерпретацията на времето в поезията на Ботев. // Протохристова, К. Парадокси на неназовимото. Съст. Ив. Русков, Мл. Влашки, Св. Черпокова. – Велико Търново: Фабер, 2010, с. 7–21.
- Русков 2017:** Русков, Ив. Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история. – Пловдив: Университетско издателство „Паусий Хилендарски“, 2017.
- Славейков 1897:** Славейков, П.П. [Ц] Една книга върху Ботйова. // *Знаме*, № 33 и 37, 20 авг. и 3 септ. 1897.
- Славейков 1906:** Славейков, П.П. Жив е той, жив е... // *Мисъл*, 1906, № 5, с. 291–300.
- Стоянов 1883:** Стоянов, З. Васил Левски (Дияконът). Чърти из живота му. – Пловдив: Централна печатница на Ег. Дионие, 1883.
- Тодоров 1988:** Тодоров, Ил. Над Ботевия стих. Текстологическо изследване. – София: Български писател, 1988.
- Якобсон 2000:** Якобсон, Р. Структура на последното Ботево стихотворение. // Якобсон, Р. Езикът на поезията. Прев. Е. Трендафилова. – София: Захарий Стоянов, с. 373–393.

Един неизследван „мълчалив диалог“ между българската и руската литература

(продължение на темата
„Алеко Константинов и Николай Лейкин“)

Дечка Чавдарова

Преди няколко години, по повод на научна конференция в Русия на тема „Концептът *храна* в славянските култури“, реших да съпоставя от тази гледна точка „Бай Ганьо“ (1894) на Алеко Константинов с „Нашите зад граница“ („Наши за границей“) (1890) на Николай Александрович Лейкин. За мен беше странно, че литературоведите българисти бяха приели мнението на Боян Пенев за близостта на двете произведения „на доверие“ и не бяха отишли по-далеч от тази констатация. Ще я припомня:

В Русия се ползува с необикновена популярност книгата на Н. А. Лейкин „Наши за границей. Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых в Париж и обратно“, както и други две негови книги от същия род – „Где апельсины зреют“ и „Под южными небесами“. Лейкин описва комични епизоди, смешни положения, в които изпадат простите и невъзпитани руси в пътуванията си из Европа. Твърде често неговите херои се проявяват в европейската обстановка тъкмо тъй, както и Бай Ганю. (Пенев 1978: 179)

В Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ не открих литературното пътешествие (или, както сега е прието да се определя този жанр в Русия – *травелог*) на Лейкин „Наши за границей“, но открих друга книга на писателя в същия жанр – „На гости на турците“ („В гостях у турок“). Тогава ме учуди още нещо: не само че Б. Пенев не споменава „В гостях у турок“, но и че нито един български литературовед не беше проявил интерес към тази книга, макар че в нея се описва и посещението на героите в София. Съпоставката на „Бай Ганьо“ със споменатата книга разкри не

само сходства, но и същностни различия в концептуализацията на храната и националната кухня и оттам – в националния манталитет и хумора (Чавдарова 2011: 283 – 294).

След като по-късно открих книгата „Наши за границей“, реших да проверя констатацията на Б. Пенев, съпоставяйки тази книга с „Бай Ганьо“ вече в ракурса на устойчивия сюжет *пътуване на търговец към Европа* в двете национални литератури¹. Ако продължим изследването на междутекстовите връзки в творчеството на Лейкин, вниманието ни би могло да привлече и развитието на инвариантния сюжет *пътешествие на руския търговец по света*. Ще изкажа хипотезата, че в смяната на посоките на пътешествието – Изток, Запад, Север, Юг – е закодирана руската идея за усвояването и завладяването на света². Устойчивият сюжет в творчеството на Лейкин би могъл да се интерпретира и в ракурса на концепцията на Р. Коларов за автотекстуалността – например на идеята за „способността на клишето да създава нови текстове“ (Коларов 2009: 69).

В руската литературна наука отсъства сериозен интерес към творчеството на Лейкин, което е странно, още повече като се има предвид, че сюжетът на литературния пътепис „Наши за границей“ се е превърнал в емблема на устойчивия житейски сюжет за комичните приключения на руските туристи зад граница. Под заглавието „Наши за границей“ се публикуват много разкази на свидетели на такива приключения, същото заглавие използват и съвременни писатели, интерпретиращи тази тема³. Явно отношението към Н. Лейкин в Русия напомня отношението към Чудомир в България – като към автори на лековати хумористични произведения, недостойни да влязат в канона на националните литератури. И ако творчеството на Чудомир в последно време беше реабилитирано у нас, главната заслуга за което принадлежи на проф. Н. Георгиев, то написаното от Н. Лейкин все още очаква признание от страна на руските литературоведи.

¹ Този сюжет може да се разглежда като вариант на инвариантния сюжет „the innocent abroad“ (определение от заглавието на пътеписа на Марк Твен, преведено на български като „Глунаци в чужбина“ (Твен 1986), чиято интерпретация у А. Константинов и Н. Лейкин се отличава от тази на американския писател с фикционалността на образите на героите пътешественици, както и с трактовката на константните идеи на българската и на руската култура: „път към Европа“, и ситуираността на националната култура между Ориента и Европа.

² Симптоматично е търсенето на своето (например самовара, чая, водката) навсякъде, макар че тази черта е присъща в не малка степен и на пътешественици в чужбина от други националности.

³ Вж. например разказа на В. Пецух „Наши за границей“ (Пецух 2011: 124 – 138).

В настоящия текст ще сравня „Бай Ганьо“ с „Наши за границей“ от гледна точка на междутекстовите връзки, определени от Н. Георгиев като „мълчалив диалог“. По такъв начин към проследените вече от него връзки между Бай Ганьо и Найден Стремски (Георгиев 1999), Бай Ганьо и Швейк (Георгиев 1973), ще се добави и връзката между Бай Ганьо и Николай Иванович. Изказването на Б. Пенев за сходството на „Бай Ганьо“ с „Наши за границей“ насочва към типа връзки между две произведения, определяни традиционно с термина „влияние“. По повод на определението „влияние“ Н. Георгиев (1999а: 203) пише: „Дълбока дуря в историята на литературознанието например остави осмислянето на някои междуавторски връзки като *влияние* – ключово понятие на компаративистиката, което тя така и не смогна да определи достатъчно ясно и литературно специфично“. Откриването на влиянието на Н. Лейкин върху А. Константинов напомня откриването на влиянието на Гогол върху Вазов от страна на българската критика (стигащо до обвинения в плагиатство)⁴. От гледна точка на историята на българската литература и на българската литературна критика е интересно защо А. Константинов не става обект на критика, подобна на критиката към Вазов? Може би защото творчеството на Гогол е познато на широката четяща публика в България, което не може да се каже за творчеството на Н. Лейкин? Субектът на междутекстовите връзки в случая с А. Константинов и Н. Лейкин е литературният историк и критик, чието мнение е авторитетно и не се подлага на проверка дори от специалистите.

Подходът към междутекстовите връзки като към диалог предполага търсенето не толкова на сходствата между двете произведения, колкото на различията в сходството, открито от Б. Пенев. В „Наши за границей“ векторът на пътуването на руския търговец и неговата съпруга съвпада с този в „Бай Ганьо“ – към Европа (докато в книгата „В гостях у турок“ е към Ориента). Тази прилика извиква въпроса за различията в представите

⁴ В „Драски и шарки“ Вазов включва текст в „оправдателен дискурс“ – „За моята си черга“ – който дава представа за широкото разпространение на тезата за заимстването на „Митрофан и Дормиголски“ от Гогол (писателят коментира съчинения на ученици за „Митрофан и Дормиголски“, утвърждаващи масово мнението за плагиатство). Вазов търси аргументи в своя защита в съществуването на прототипите на героите от произведението си в българската действителност, а не в осмислянето на действителността, на националния менталитет: „Иван Никифорович е измислица, а Митрофан Дакито е истински, жив още. Иван Дормиголски е жив. Гоголевият ревизор е измислен, а моят е жив“ (Вазов 1976: 221). Както виждаме, самозащитата на писателя е неблагоприятна задача.

за родното и за Европа в творбите на двамата писатели, въпреки подобията във функционирането на названието „Европа“ в руската и в българската култура като метафора и метонимия⁵.

В „Бай Ганьо“ и в „Наши за границей“ описанието на пътешествениците търговци започва с описание на костюма (което в рамките на жанра е обусловено от семиотизирането на този детайл при срещата на две култури като един от знаците на своето и чуждото). В текста на Лейкин костюмът на руския търговец го вписва в европейското културно пространство, макар че европейското е проблематизирано от чертите на социалния тип: „В числе их были и молодой купец с женой, купеческое происхождение которого сказывалось в каждой складке, в каждом движении, хотя он и был одет по последней моде“ (Лейкин 1892: 1). Като имаме предвид съчетанието на европейското с ориенталското в костюма на Бай Ганьо, можем да направим извода, че героят на Лейкин е поевропейчен в по-голяма степен, поне външно.

При интерпретация на сходни мотиви в двете произведения се разкриват допълнителни различия в концепциите на А. Константинов и Н. Лейкин.

Важно място в сюжета на „Бай Ганьо“ и „Наши за границей“ заема мотивът за железницата. И в двете произведения незнанието на героя поражда комични недоразумения и перипетии. В сюжета на Лейкин героите попадат в друг град, качват се на погрешен влак, изпитват страх да не изпуснат влака: „Во время минутных остановок на станциях, они не выходили из вагонов, чтобы сбегать в буфет, опасаясь, что поезд уйдет без них“ (Лейкин 1892: 16)⁶. На пръв поглед перипетиите на Бай Ганьо на гарата в Будапеща са тъждествени с тези на героите на Лейкин. Но в текста на Алеко Константинов непознаването на чуждата култура е представено като липса на култура (което обяснява оправдателния дискурс на някои интерпретатори на книгата). И ако подчертаването на нечистотата и телесността на Бай Ганьо, определено от А. Къосев като проява на „тъмен език“, „език на себеотвращението“⁷, все пак има мотивировка

⁵ За „Европа“ като метафора и метонимия в руската култура пише Б. Успенски (2004). У нас А. Къосев анализира функционирането на названието „Европа“ в българската култура като „протеически символ“ и като метонимично означение на „цивилизация“ чрез „пространствен наглед“ (Къосев 1997).

⁶ По-нататък при цитирането ще се посочва само страницата.

⁷ „Книга като „Бай Ганьо“ извършва именно такава идеологическа операция с всички символи на българското – тя ги кара да работят едновременно в режимите на

в осмислянето на чистотата като елемент от европейската култура, то представянето на незнанието като некултура (недоцивилизованост) е лишено от подобна мотивировка. В съзнанието и в речта на руските пътешественици присъства противопоставянето Русия – Европа, но техните комични недоразумения не се осмислят като знак за нецивилизованост. Руският писател представя в хумористичен план спецификата на руската менталност, която се проявява по време на пътуването с влака (дългото сбогуване с изпращачите, почерпката в бюфета), като приписва на героите разсъжденията за нейната ценност. По повод бързането на немците Николай Иванович казва на своята съпруга:

Не тот фасон, Глаша, совсем не тот фасон. С провожающим родственником приятно войти в вагон – „вот, мол, где я сяду“, потом честь-честью расцеловаться, сбежать в буфет, опрокинуть на скорую руку по рюмочке, опять вернуться, опять расцеловаться. Отчего же это все у нас делается, а у них спешат, словно будто все пассажиры воры или разбойники и спасаются от погони! И куда, спрашивается, спешить? Ведь уж рано ли, поздно ли будем на том месте, куда едем. Знаешь что? Я думаю, что это немцы из экономии, чтобы лишнего куска не съесть и лишней кружки пива в дороге не выпить. (с.105)

Представата за прекалената икономичност на немците намира израз и в ироничното обръщение на Николай Иванович към тях: „Опять экономия! – воскликнул Николай Иванович. – Ну, немцы! Слышишь, Франц, зачем вы умираете-то? Вам и умирать не надо из экономии. Ведь хоронить-то денег стоит“ (с. 95–96). Тези изказвания съдържат стереотипа за немец, който има свое съответствие и във „високата“ руска култура⁸. Комичното снизяване на тази и на други руски идеи в текста на Лейкин е може би едно от обясненията на незавидното място на произведението в канона на руската литература. В „Бай Ганьо“ пестеливостта на немец не може да бъде обект на осмиване от страна на героя, тъй като тази черта няма отрицателен знак в българската култура.

хтоничното и на трикстерската комика – показва българина като нечист, срамно-отвратителен, сексуално прекомерен, смърдящ, хлюбистично телесен, смешно-чудовищно акултурен“ (Кьосев 1997: 77 – 78).

⁸ Този стереотип присъства например в дискурса на Достоевски в литературното пътешествие „Зимни бележки за летни впечатления“ („Зимние заметки о летних впечатлениях“) от 1863 г., а също така и в романа „Играчът на рулетка“ („Игрок“) от 1866 г.

В описанието на пътешествието мотивът за недоразумението е свързан с мотива за езика. Героите на Лейкин не говорят немски език и това им създава много проблеми – например в обясненията с немския кондуктор: „Я езжу до Данцига. Это другая ветвь. Про Берлин не могу сказать, – и опять прибавил слово „морген“, то есть „утром“, но супруги опять-таки перевели это слово словом „завтра“ (с. 47). Речта на Николай Иванович е изпълнена с макаронизми: „Гут морген... Как вас?.. Комензи... Наши чомоганы. Брингензи... Саквояжи...“ (с. 2). Комична интерпретация получава възмущението на героя от това, че в Германия не говорят на руски език: „Ну, народ! – восклицал купец. – Ни одного слова по-русски... А еще, говорят, образованные немцы! Хоть бы одна каналья сказала какое-нибудь слово по-русски, кроме жиди-менялы“ (с. 7). Авторът съотнася знанието на чуждия език със знанието за кога на чуждата култура – търговецът и неговата съпруга не разбират не само немски, но и предварителното поръчване на обяд на гарата с телеграма. Съпругата Глафира Семьоновна е изучавала в пансиона френски, но нейното знание се оказва съмнително. Семиотизирането на езика в текста на Лейкин намира израз и в изтласкването на комуникативната функция на езика от идеологическата в съзнанието на героите – те чувстват славянските езици като близки, въпреки (не)разбирането: „Слышались чешская, хорватская, польская речь, малопонятные для русского человека, но все-таки родные для его уха“ (с. 469).

Както знаем, Бай Ганьо също попада в комични ситуации вследствие на непознаването на европейските езици – чешки, немски. Като героите на Лейкин той също опитва да се разбере на немски с няколкото познати мугуми, като си помага с жестове: „Супа готвите? Зная аз. Ich fersten supra! И Бай Ганьо с една смес от немски, български и изкривено български, подпомогнат и от внушителни жестикулации, даде на стопанката да разбере, че той не би се отказал да опита вкуса на тяхната кухня“ (Константинов 1980: 149–150)⁹. Както в случая с Николай Иванович, незнанието не лишава Бай Ганьо от самочувствие – в кафенето в Швейцария той, след като се е обърнал към келнера с фразата „Юн кафе е апорт газет булгар“, подхвърля на българина разказвач: „Не съм ги забравил тия ваджиу френските“ (с. 163). Близостта на героите на А. Константинов и Н. Лейкин личи много ясно, но и в този случай интерпретациите на двамата автори се отличават съществено. Въз основа на езика (както и на поведението си), Бай Ганьо е ситуиран в пространството на Изтока (Балканите). Ще приведа

⁹ Нататък при цитирането се посочва само страницата.

всеизвестния фрагмент от текста: „Бай Ганьо знаеше езици, по турски да ти приказва като турчин, влашки разбираше, сръбски, руски чат-пат, но немците и чехите не разбират ни един от тези езици“ (с. 148). Това знание на героя е исторически мотивирано от интензивните връзки на българите със съседните народи и навлизането на руския език в България, но в текста на Алеко Константинов то е идеологизирано, семиотизирано. Прокараната културна граница между Изтока и Запада на нивото на езика разделя славянските езици, които попадат в различни културни пространства – чешкият в пространството на Европа, а сръбският, руският и българският – в пространството на Изтока (макар че Русия в концепцията на Алеко Константинов не е част от Изтока в културно отношение). В концепцията на Лейкин, както се вижда от цитирания по-горе пример, културната граница разделя славянския езиков свят от европейския, представен от немския и френския език. Особено важно е и друго различие: Лейкин осмисля езиковите перипетии на своите герои като свойствени за всеки обикновен, не много образован човек, докато Алеко Константинов приписва лингвистичните недостатъци на Бай Ганьо, както и на някои български студенти в Швейцария, на източния културен тип, означаващ в авторската концепция нецивилизованост: „Кога тия младежи четяха, по какъв начин усвояваха европейската култура – това ми остана необяснимо. Ясно ми беше само туй, че почти ни един от тях не говореше сносно френския език. Не успее да зине на този език, и по грубостта на интонацията, по дикцията, по конструкцията на фразите ще го познаеш, че е възточен човек“ (с. 160). Симптоматично е, че френският език в кода на А. Константинов е метонимично означение на европейската култура, както е и у Лейкин, но българският писател свързва знанието на френския език с интеграцията в европейската култура, с възприемането на такива ценности като порядъчност, честност, трудолюбие, галантност. В логиката на подобно отъждествяване може да се открие идеята за езика като въплъщение на менталността. В концептуализацията на езика (и по-конкретно на интонацията, дикцията) на „възточния човек“ у А. Константинов може да се прозре и представата за родния език, с която спори Вазов в стихотворението „Българският език“. Различията в концепциите на Лейкин и А. Константинов обуславят и различията в дискурса: хумор у първия и горчива ирония, сатира у втория.

В мисленето и в речта на героите на двете произведения присъства чувството за собствено превъзходство над европейците (което отбелязва Б. Пенев), а също така склонност към идеологизация на сферата на всекидневието. Николай Иванович изразява националната си гордост

при вида на немските войници така: „Глаша, смотри, какие немецкие-то солдаты маленькие, худенькие, совсем в роде как-бы лимонский скот. Наш казак таких солдат пяток штук одной рукой уберет“ (с. 68). Комичен облик получава и отъждествяването на военната мощ с издръжливостта на алкохол: „Ваш солдат нешто может столько шнапс тринкен, сколько наш казак будет тринкен? Вы, немцы, бир тринкен можете филь, а чтоб шнапс тринкен вас на это нет. Что русскому здорово, то немцу смерть. Наш казак вот такой гляс шнапс тринкен может, из которого дейч менш бир тринкен, и наш руссиш менш будет ни в одном глазе... А ваш дейч менш под лавку свалится, у него подмикитки ослабнут“ (с. 69). Важно е да се отбележи, че комичното осмисляне на пиенето на алкохол като богатырски акт също има своето сериозно съответствие във „високата“ руска култура¹⁰. Наред с израза на превъзходство над чужденците в общуването на Николай Иванович с тях намира място и идеологията за международната любов. Един от примерите за тази идеология е разговорът на Николай Иванович с френския кондуктор: „— Oh, madame! Et nous, nous adorons la Russie (О, мадам: А мы, мы обожаем Россию) Кондуктор взял поданный ему стакан с красным вином, поднял его и, воскликнув: „Vive la Russie!“ – може выпил его залпом. – Друг! Ами... Франсе и русс – ами, – протянул ему руку Николай Иванович“ (с. 131 – 132). Бай Ганьо е близък до героя на Лейкин с това, че изразява не на място своето патриотично чувство: например когато припомня на сърбите победата на българската войска при Сливница или когато крещи в банята във Виена „Булгар! Булга-а-р!“.

От гледна точка на различията в сходството трябва да се подчертае, че изказванията на Бай Ганьо крият агресия, която не е присъща на Николай Иванович въпреки неговото неприемане на чужденците. Различават се и интенциите на авторите и чувствата, които тези сцени извикват у читателя: снизходителна усмивка у Лейкин и – горчивина, срам у Алеко Константинов. Изображението на **патриотичните прояви** на двамата герои се отличава и по това, че в произведението на руския автор изразът на родолюбие в някои случаи не е обект на комично снизяване и гледната точка на героя съвпада с тази на имплицитния автор. Текстът на Лейкин завършва с изказване, което отправя към руската концепция за патрио-

¹⁰ Семантичната връзка между пира и героизма се прокарва в стихотворението на Державин „Кружка“ (1777), а представата за пиенето на алкохол като богатырски акт се утвърждава в романтичната поезия – например, в хусарските стихотворения на Д. Давидов.

тизъм, въплътена във „високата“, канонична литература – в комедията на Грибоедов „От ума си тегли“ („Горе от ума“):

Ну, и что же? Ну, и създили, ну, и посмотрели, ну, и есть что вспомнить, а все-таки у себя дома лучше.

Когда постранствуешь, воротисься домой,
И дым отечества нам сладок и приятен. (с. 470)

В рамките на хумористичната конвенция обаче сериозното осмисляне на патриотизма се сменя от комичния жест на Николай Иванович, който презрѣща руския жангарм в изблик на чувства („от полноты чувств“) (с. 472). У Алеко Константинов е напълно запазена дистанцията между показния патриотизъм на героя и ценностните представи на имплицитния автор и на разказвачите, които изпитват срам от поведението на Бай Ганьо. Използвайки терминологията на етнолингвистиката, можем да кажем, че имплицитният (и реалният) автор е „идеалният българин“, а героят – „типичният българин“ (колкото и възражения да отправяме към тълкуването на образа като въплъщение на националния характер).

В произведенията на двамата автори е сходна и мнителността на героите пътешественици към чужденците поради страха от измама (сходство, също посочено от Б. Пенеv). Героите на Лейкин подозират навсякъде измама или грабеж. При обмяната на рубли с франкове Николай Иванович възкликва: „Тридцати девяти копеек французские-то четвертаки купили! Ловко! Вот грабеж-то!“ (с. 102). А по повод чашките за кафе във френския хотел между съпрузите се осъществява следният диалог:

– Как тут пить! Тут надо ложками хлебать, а не пить. Знаешь, что я думаю? Я думаю, что они нарочно такие купели вместо чашек нам дали, чтобы потом за три порции кафею взять, а то так и за четыре. Вот помани мое слово, за четыре порции в счет наворотят. Грабеж, чисто грабеж.

– Да пей уж, пей. Ведь на грабеж и за границу поехали. (с. 146)

Христоматиен е примерът, когато недоверчивият Бай Ганьо се страхува да предаде багажа си на слугата във виенския хотел: „Как ще им ги гадеш бе, братко, глoл е това – не е шега, миризма силна, – ще бръкне да извади някое шише – иди го гони сетне! Знам ги аз тях. Ти не ги гледай, че са такива *мазни* (бай Ганьо искаше да каже *учтиви*, но тая дума е още нова в нашия лексикон, забравя се), не гледай, че се увиват около тебе. Защо се

увиват? Мигар доброто ти мислят? Айни, цвай! Гут моргин, на все гледат да докопат нещо“ (с. 111). Този страх на героя намира в някои интерпретации оправдание в спомена за оцеляването на българина по време на робството (вж. Gesemann 1931; Геземан 2005). Сравнението с героя на Лейкин подсказва, че споменатата черта може да се обясни и с друг социален фактор – манталитета на търговеца. Но Алеко Константинов приписва недоверчивостта към европейците на националния характер (и по-широко на „вълчония човек“) и на тази основа също ситуира българската култура извън европейското културно пространство чрез образа на Бай Ганьо, който въплъщава в концепцията на Алеко Константинов само отрицателната страна на българската (източна) култура с характерния за нея страх да не бъдеш измамен от другите, пораждащ стремеж те да бъдат използвани. Тази черта, която, за разлика от икономичността и даже скъперничеството, не може да намери оправдание у мнозинството читатели на произведението на Алеко Константинов, е чужда на героя на Лейкин. Може да се добави, че щедростта на последния съдържа автостереотипа за „широката душа“ на руснака, намиращ израз и в каноничните произведения на руската класическа литература.

На героите на Алеко Константинов и Николай Лейкин в еднаква степен е присъщо пренебрежението към чуждите културни паметници. Впечатлението на Николай Иванович от Бранденбургската врата (Brandenburger Tor) намира израз в следния коментар: „По-нашему, Триумфальные Ворота. Так. Это, брат, есть и у нас. Этим нас не удивишь. Вы вот их за знаменитые считаете, а мы ни за что не считаем, так что даже и стоят-то они у нас в Петербурге на краю города, и мимо их только быков на бойню гоняют“ (с. 74). Същата реакция се съдържа и в превърналото се в анекдот изказване на Бай Ганьо „Какво ще ѝ гледам на Вената, град като град, хора, къщи, салтанати“ (с. 113). Това сходство свидетелства за осмислянето на подобно отношение към чуждата култура като присъщо на съзнанието на масовия турист. Съпоставката на двата текста може да внесе коректив в трактовката на споменатия жест на Бай Ганьо като израз на българския манталитет. В дадения случай можем да се съгласим с Боян Пенев, че Бай Ганьо въплъщава не само особеностите на националния ни характер. Въпреки това приведеното изказване на Бай Ганьо се цитира непрекъснато със самоирония от съвременните българи, което не може да се каже за коментара на Николай Иванович.

Важно е да бъде отбелязан и мотивът за храната/кухнята, който и в двете книги е свързан с националната идентичност. Произведенията на

Н. Лейкин и А. Константинов въплъщават в литературни образи тази връзка, подсказвайки, че във възприемането на чуждата култура от страна на масовото съзнание кухнята често измества високата духовна сфера (музеи, изложби, театри). Героите на Лейкин, макар че посещават някои забележителности в Германия и Франция, се интересуват по-скоро от ресторантите, което поражда гастрономични приключения¹¹. Отчитайки това, пътешествието им може да се определи като кулинарен туризъм. Николай Иванович притежава гастрономична страст и проявява интерес към чуждата кухня, докато неговата съпруга се страхува като Гоголевия Собакевич от някои блюда в чуждата кухня, които според нея не стават за ядене (жаби във Франция, немски колбаси):

– Вот пиво здесь – уму помрачение. Я сейчас пару кружек опрокинул – прелесть. Бутерброды с колбасой тоже должны быть хороши. Страна колбасная.

– Колбасная-то колбасная, да кто их знает, из чего они свои колбасы делают. Может быть, из кошек да из собак. Нет, я их бутербродов есть не стану. Я своих булок захватила, и у меня сыр есть, икра (с. 110);

– Я даже думаю потом в каком-нибудь ресторане на французский манер лягушку съесть.

– Тьфу! Тьфу! Да я тогда с тобой и за стол не сяду.

– Ау, брат! Назвался груздем, так полезай в кузов. Уж французиться, так французиться. Как лягушка-то по-французски? (с. 158)

– Приехали в Швейцарию, так надо швейцарского сыру попробовать. Фромаж швейцар апорте. (с. 411)

Въпреки кулинарния авантюризм на героя на Лейкин, и той, и неговата съпруга предпочитат родната си кухня. Носталгичното изброяване на любимите руски блюда понякога напомня ресторантско меню, при това национална особеност на тези блюда е тяхната големина, което отново поражда асоциации с Гоголевия Собакевич: „Эх, с каким бы удовольствием я теперь поел бы хороших свежих щей из грудинки, поросенка со сметаной и хреном, хороший бы кусок гуся с яблоками съел. А здесь ничего этого нет, – роптал он. – Мало едят французы, мало. Ведь вон сидит француз... Он сыт, по лицу вижу, что сыт. Сидит и в зубах ковыряет. Хлеба они с

¹¹ Реакциите на героите спрямо чуждата кухня се повтарят в пътеписа „В гостях у турок“

етими обедими уписываюм много, что ли?! Помилуйте, погалоу сун и даже без пирожков. Где же это видано! Да у нас-то в русском трактуре притащит тебе половой растегай, например, к ухе, так ты не знаешь, с которого конца его начать – до того он велик“ (с. 209). Героите усещат особено остро липсата на самовара и руския чай в Германия и Франция (мотив, присъстващ и в пътеписа „На гости на турците“): „А самовар? Ферштеензи: самовар, – спрашивала Глафира Семеновна. – Самовар мит угли... с угольями... с огнем... мит фейер, – старалась она пояснить и даже изгала губами звуку, – пуф, пуф, пуф, изобразяя вылетающий из-под крышки самовара пар. Извольте видеть, нет у них самовара! Ну, Берлин! В хорошей гостиннице даже самовара нет, тогда как у нас на каждом постоялом дворе“ (с. 58). Самовара в гостиннице не оказалось, хотя о существовании „машин де рюсс“, как назовавала его Глафира Семеновна по-французски, и знали“ (с. 212). В речта на героя намира израз митологизирането на чая в руската култура, закодирано в непреводимата фраза „тоска по чае“: „Не знаю, как у тебя, но у меня просто тоска по чае. Привык я по десять стаканов в день охощивать – и вдруг такое умаление, что ни одного!“ (с. 290). Влечението към руския ритуал на „чаепитието“ (пиенето на чай) особено ярко е изразено в описанието на сервирания по руски маниер чай в Швейцария: „Через четверть часа супруги умылись, причесались, и явился чай, отлично сервированный, с мельхиоровым самоваром, со сливками, с лимоном, с вареньем, с булками, с маслом и даже с криночкой свежего сотового меда. Подали и кусок сыру. Николай Иванович взглянул и радостно воскликнул: – Вот это отлично! В первый раз, что мы за границей ездим, по-человечески чай подали! Нет, швейцарцы – они молодцы!“ (с. 411 – 412). Може да се каже, че в дадения случай комизмът се сиема и гледната точка на героите се сближава с тази на имплицитния автор. Симптоматично за руския манталитет е отъждествяването на понятията „по руски“ и „по човешки“ в съзнанието на Николай Иванович. Руският писател не осъзнава влечението към родната кухня като знак за недоевропеизация – недоразуменията на тази почва се изобразяват в неговата книга с усмивка на разбиране и снизхождение. Обилните обеди и вечери, също пораждащи асоциации с трапезата на Собакевич, са още един знак за автостереотипа *широта, размах* в руското национално самосъзнание.

Отрицателната оценка за френската кухня в речта на героите съдържа споменатата метонимия „Европа – цивилизация“, вследствие на което разочарованието от кухнята се превръща в разочарование от самата френска култура: „Вода, а не бульон, – сказала Глафира Семеновна, и, хлеб-

нув няколко ложек отодвинула от себя тарелку. – И это хваленый Париж! Хваленая французская кухня!“ (с. 182); „Ах, эфиопы, эфиопы! А еще высшей цивилизацией называются. У нас в самой глухой олонейской деревушке знают, как чай заваривается, а здесь в столичном городе не знают, – воскликнул Николай Иванович и прибавил, обращаясь к жене: – Делать нечего. Придется их глупого кофеицу с молоком похлепать столовыми ложками из суповых чашек“ (с. 213). Героят на Лейкин свързва трапезата с душевната топлина и, независимо от разочарованието си от френската кухня, той все пак открива във Франция истинско общуване на трапезата, за което говори описанието на „пир“ у мадам Баволе: „Пир, устроенный Николаем Ивановичем в винной лавке толстой мадам Баволе, разгорался все более и более...“ (с. 365): „Ведь в первый только раз пришлось в Париже с настоящими теплыми людьми встретиться, – отвечал Николай Иванович. – Людито все душевные“ (с. 366). Това впечатление на героя представлява снижен вариант на устойчивия руски концепт *душа*, въплътен в много произвеждания на „високата“ култура. Описанието на „пир“ на Николай Иванович с французите съдържа каламбур – игра с двузначността на славянската дума „език“: повествователят съотнася незнанието на езика със заплитания се от изпитото вино език на героя, което по парадоксален начин не пречи на общуването, а, напротив, го оживява:

Оставшись с компанией один, Николай Иванович очутился совсем уж **без языка**. Глафира Семеновна все-таки была для него хоть какой-нибудь переводчицей. Словарь его французских слов был крайне ограничен и состоял только из хмельных слов, как он сам выражался, тем не менее он все-таки продолжал бражничать с компанией. Пришлось разговаривать с собутыльниками пантомимами, что он и делал, поясняя свою речь. Хоть и **заплетающимся от выпитого вина языком**, но говорил он без умолку, и, дивное дело, при дополнении жестами, его кое-как понимали. (с. 369 – подч. м., Д. Ч.)

От гледна точка на съотношението кухня – национална идентичност е важно, че в книгата на Лейкин, през възприятието на героите образът на Родината се свързва с руската храна. В края на пътешествието, приближавайки се към родната граница, Глафира Семёоновна предвкусва любимото си национално блюдо, като особено значима е употребата на думата „соскучилась“¹² в нейната реч: „А я, как приеду на русскую станцию, сей-

¹² Имайки предвид непреводимостта на семантиката на руската дума „скука“, не бихме могли да употребим на български език изрази „заскучах за някакво блюдо“.

час чаю себе спрошу, – сказала Глафира Семеновна и прибавила: – Знаешъ, я о чем русском заграницей соскучилась? Ты вот о водке, а я о баранках. Ужаси как баранок хочется! Я об них вслогу вспоминала, как сядилась чай пить, а в Женеве такъ даже во сне видела“ (с. 471). В този случай комизмът също се неутрализира. В своето лишено от претенциозност хумористично произведение Лейкин улавя устойчивия механизъм на отъждествяване на носталгията по Родината с носталгия по националната кухня, който намира сериозно художествено възплъщение например в книгата П. Вайл и А. Генис „Руската кухня в изгнание“ („Русская кухня в изгнании“) (Вайль и Генис 2002).

В произведението на Алеко Константинов отношението на героя към европейската кухня също е идеологизирано, което най-ясно се проявява в декларацията за пристрастие към европейската култура („А, аз обичам супа. Чорбата е турско ядене“), той също предпочита своята родна кухня (пикантната храна, печена, а не варена риба). Но на Бай Ганьо е чужд широкият размах на руския търговец – той се опитва да пести от храната и се отдава на гастрономични наслаждения само за чужда сметка, което го поставя извън европейската култура. Като некултура се интерпретира и непознаването на европейския етикет¹³, получаващо в книгата на Лейкин различна оценка. Предпочитанието на Бай Ганьо към родната (балканската) кухня, поставено ценностно в един ред със споменатите черти, също получава конотацията „некултура“. Така в кода на Алеко Константинов, в рамките на „тъмния език“, за който стана дума, ценностно се изравняват качествата „нечист“, „вулгарен“, „агресивен“, „скъперник“, „непознаващ етикета на европейската култура“, „любител на балканската кухня“. В логиката на подобна интерпретация у българския читател би следвало да извиква срам не само нечистотата, но и вкусът към пикантната храна.

Въз основа на съпоставката на двете произведения можем да потвърдим извода, че, въпреки близостта им, интерпретациите на двамата автори се отличават съществено, което в някаква степен обяснява различното място на тези произведения в националните литератури, към които принадлежат. „Бай Ганьо“ попада в канона на българската литература поради сериозността на авторската позиция спрямо същностните проблеми на националната идентичност или спрямо политическата действителност

¹³ По този повод винаги си спомням израза на един герой на Чехов в разказа „Дом с мезонином“ („Домът с мансардата“): „Доброто възпитание не се състои в това, че няма да разлееш супата на покривката, а в това, че няма да забележиш, ако това направи друг“.

във втората част (въпреки непретенциозната повествователна структура – разкази, които се раждат в кръга на близки слушатели). Лейкин големи амбиции, той снизява със средствата на хумора стереотипите и идеологемите на масовото съзнание. Може да се открие и друга причина „Наши за границей“ да не попадне в литературния канон: образът на руския характер, създаден в произведението, не може да си съперничи с „високите“ образи на „руското“ от класическата литература, докато в българското национално самосъзнание възвишеният образ на националния характер, въплътен например в „Под игото“ или в „Нова земя“ на Вазов, непрекъснато се сблъсква с антигероя от „Бай Ганьо“ и „побеждава“ антигероят. Като имам предвид самоидентифицирането на българина с Бай Ганьо (а не с Огнянов или Найден Стремски¹⁴) и липсата на подобно самоидентифициране на руснаците с героя на Лейкин¹⁵, бих завършила с въпрос: може би комично снижените образи на руския национален характер се изтласкват от националното самосъзнание, докато самопринизяването в българското самосъзнание е доминираща черта?

БИБЛИОГРАФИЯ

- Вазов 1976:** Вазов, И. За моята си черга. Драски и шарки, част 2. // Вазов, И. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 8. – София: Български писател, 1976.
- Вайль и Генис 2002:** Вайль, П. А. и А. А. Генис. Русская кухня в изгнании. – Москва: Независимая газета, 2002.
- Геземан 2005:** Геземан, Г. Проблематичният българин (Към характерологията на славяните). Прев. К. Христов. // *LiterNet*. Електронно списание, № 5 (66), 1 май 2005. [прегледан 24.10.2017]. https://litternet.bg/publish15/g_gezeman/problematicchniat.htm
- Георгиев 1973:** Георгиев, Н. Йозеф Швейк и Ганьо Балкански. // *Пламък*, 1973, № 6, с. 167–169.

¹⁴ Имам предвид споменатата междутекстова връзка „Бай Ганьо“ – „Нова земя“, прокарана от Н. Георгиев (1999).

¹⁵ Благодаря на И. Лошчилов, който ми посочи споменаването на произведението на Лейкин в романа „Город Эн“ („Градът Ен“) на Л. И. Добичин (1935) със следния коментар: „Това е писател, проявяващ силен интерес към периферни, популярни в миналото, но излезли от културно обращение произведения“ (Лошчилов 2015). (Следва цитат от романа за това как героият-момче слуша, заспивайки, как майка му и нейната приятелка Александра Лвовна **Лей** си припомнят как героите на Лейкин се заблудили в Париж, и тихо се смеят. (Добичин 2007: 21).

- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. Пропаст и мостове на междутекстовостта. – Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1999.
- Георгиев 1999а:** Георгиев, Н. Мълчаливите диалози в литературата. // Георгиев, Н. Мнения и съмнения. – София: Литературен вестник, 1999.
- Добычин 2007:** Добычин, А. И. Город Эн. – Daugavpils: Saule, 2007 (Bibliotheca Latgalica).
- Коларов 2009:** Коларов, Р. Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността. – София: Просвета, 2009.
- Константинов 1980:** Константинов, А. Бай Ганю. // Константинов, А. Събрани съчинения в 4 тома. Т. 1. – София: Български писател, 1980, с. 109–238.
- Кьосев 1997:** Кьосев, А. Изгрите на Европа. (Опит за картография на един български дискурс). // *Анархистът* законодател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев. Съст. Р. Коларов, В. Тодоров, Б. Златанов. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1997, с. 65–88.
- Лейкин 1892:** Лейкин, Н. А. Наши за границей: Юмористическое описание поездки супругов Николая Ивановича и Глафиры Семеновны Ивановых, в Париж и обратно. – Санкт-Петербург: Типография С. Н. Худекова, 1892.
- Лоцилов 2015:** Лоцилов, И. Бележка на редактора към статията: Чавдарова, Д. Путешествие болгарского и русского купцов в Европу в ракурсе национальной идентичности. // *Русский травелог XVIII–XX веков*. Под ред. Т. И. Печерской. – Новосибирск: НГПУ, 2015, с. 355–377.
- Пенев 1978:** Пенев, Б. Превращенията на Бай Ганя. // Пенев, Б. Изкуството е нашата памет. – Варна: Георги Бакалов, 1978, с. 166–172.
- Пъецух 2011:** Пъецух, В. А. Суть дела: Эссе, повести, рассказы. – Москва: НЦ ЭНАС, 2011.
- Твен 1986:** Твен, М. Глупаци в чужбина. – София: Профиздат, **Успенский 2004:** Успенский, Б. А. Европа как метафора и метонимия (применительно к истории России). // Успенский, Б. А. Историко-филологические очерки. – Москва: Языки русской культуры, с. 9–26.
- Чавдарова 2011:** Чавдарова, Д. Пища и идентичность в русской и болгарской литературах конца XIX века. // *Коды повседневности в славянской культуре: еда и одежда*. Отв. ред. Н. В. Злыднева. – Санкт-Петербург: Институт Славяноведения РАН; Алетейя, 2011.
- Gesemann 1931:** Gesemann, G. Der problematische Bulgare. Zur Charakterogie der Slaven. // *Slavische Rundschau*, 1931, № 6.

Стихосбирката „Безсъници“: идеологически и композиционни ракурси

Цветан Ракъовски

Стихосбирката „Безсъници“ излиза около 10 октомври 1907 г. и се открива с прословутата „Песен на песента ми“. Искам да напомня, че тази „Песен“ се появява година и половина по-рано в сп. „Мисъл“ – априлската книжка за 1906 г. започва с нея. Нужно е да се подчертае едно обстоятелство: публикацията на Яворов в „Мисъл“ е разделена – под заглавието „Стихотворения“ са обособени 2 части.

Цялата **част I.** е заета от „Песен на песента ми“ (с. 225–227).

Като **част II.**, независимо от нея, е цикълът „Среднощни видения“. Той включва шест беззаглавни стихотворения: „Ледена стена...“, „Чудовище си ти...“, „Ний бяхме две деца...“, „Небе – куршумена безкрайност...“, „Добро и зло, началото и края...“, „Прохладен лъх от ангелско крило...“¹. Това е първото уточнение.

Второ, Яворов е имал намерение да формулира нещо като метатекст, като металитература, и това добре личи още в „Мисъл“, защото „Песен на песента ми“ е предтекст на цикъла „Среднощни видения“. Тя го води, предговаря го – а това значи, че иска да обяснява. Песента влиза в ролята на прилежащ „речник“, с чиято помощ трябва да се чете „видението“ – песента на песента значи нещо като текст ключ.

Иначе казано, малката поема би трябвало да е новото, началото. Но от април 1906 до декември 1907 г. никой не прозира каква (чия) програма е „Песен на песента ми“. Като водогел ще я тълкуват рецензентите след края на 1907 г. Според мен „Песен на песента ми“ не е начало – още повече не е начало на българския символизъм. Ако мерим хронологично, преди Яворов заявка за реално начало на сюжета „български символизъм“ правят Панайот Тодоров Христов с „Цъфтяха розите“ (Христов 1905) и Й. Йовков със „Стоеше ти,

¹ По-късните заглавия от сбирката „Безсъници“ са: „Ледена стена“, „Чудовище“, „Ний бяхме две деца“, „Видения“, „Една дума“, „Благовещение“.

възлезната на ръка“ и „Откъснах тръст – на чистий морский пясък...“ (Йовков 1905)².

Оставам настрана два факта: 1) тези творби на Й. Йовков и С. Скитник са видимо несръчни; и 2) от тях се носи високо, че и оглушително сецесионно-сентиментално звучене. Те припомнят и сентименталния почерк на Семьон Надсон. Важно е друго – текстовете на Сирак Скитник и Йовков са толкова модернистко-апелативни, че дават ясна представа как машината на символизма се настройва от септември 1905 г. чак до април-май 1906 г. (с помощта на инструментите на Сирак Скитник, Йовков, Траянов, Яворов, Л. Стоянов)³.

Ако изоставим идеята за периодизиране на българския символизъм и периодизиране на Яворовото творчество, ще ни бъде по-лесно да мислим „Песен на песента ми“ в нейните две поетологически превъплъщения: като текст в сп. „Мисъл“, а и като първи текст в една добре премислена книга като „Безсъници“. Като текст в „Мисъл“ тази кратка поема безспорно играе роля на междинă и защо не кулминация на всичко, писано през 1905 г.⁴, и предстоящо за 1906 г. Като текст в „Безсъници“ „Песен на песента ми“ е пролог в една галерийно подредена история на поетическия новогovor в българската литература.

Това е идеята: в контекста на Яворовото творчество „Песен на песента ми“ е **кулминация**: това не значи най-доброто, а нещо като идеологически опис, текст-интерпретант. По повод поемата „Нощ“ на Яворов преди години Радосвет Коларов употреби понятието „инициационна творба“ (Коларов 2009: 136 и сл.). От високоорганизиран фигуративен поетическият свят на Яворов би могъл да се чете като сложен за едно развитие. Това може да се разбира и така: щом една поетика показно поднася ключа си, тя

² Теодор-Траяновото стихотворение „Нов ден“ излиза в предния брой – № 3–4, от 31 окт. 1905 г. Също както при Яворовата „Песен на песента ми“, и „Нов ден“ е кратък текст, последен (десети) в цикъла „Regina mortua“ и буквално удавен в силните негови части („Звънлив усмех“, „Демон“, „Самота“ и т.н.). Повечето от стихотворенията са и по-изискани, и по-ритмични от „Нов ден“, но не звучат програмно – „Нов ден“ може да се свърже с декадентско-нихилистични нагласи спрямо традицията. А в ролята на традиция вече не е само Вазов, а и Пенчо Славейков, че дори и Яворов.

³ Първите трима са почти връстници: Сирак Скитник е роден през 1883, Йовков – през 1880, Траянов – през 1882 г. П. Яворов е по-голям с няколко години, но принадлежи на предходното поколение, което прописва още в края на XIX в.

⁴ През 1905 г. са публикувани такива текстове като „Може би“, „Пред щастие“, „Предчувствие“, „Дни в нощта“, „Угасна слънце“, „Смъртта“ и пр. – никое от тях не може да се впише в поетиката на реализма или в социалната тема.

е пред прага на изчерпването си. Иначе казано – символизмът на Яворов е доста спорно нещо. Но спорен ще бъде въобще проблемът за българския символизъм, който се периодизира и с помощта на тази творба, т.е. новото течение е заченато с един металитературен текст, не с иновация, а с коментар (обяснение).

От средата на 1906 г. до края на 1907 г. (времето на „Безсъници“) излизат важни обзорни текстове от Никола Атанасов (1906), Александър Балабанов (1906), Владимир Василев (1907), Спас Ганев, Божан Ангелов (1907). Те **не обръщат внимание на поемата**. Никой не вижда нещо програмно за една нова поетика в „Песен на песента ми“. В голям обзорен текст Никола Атанасов покрай другото отбелязва, че Яворов се е превърнал в „кокетен виртуоз“ с „болнави чувства“ (Атанасов 1906: 558). Списание „Българска сбирка“ (на Ст. Бобчев), където е публикуван обзорът, излиза на 1 ноември 1906 г. От април до ноември 1906 г. има половин година, т.е. Никола Атанасов е имал време да прочете „Песен на песента ми“ и да осъзнае неговата програмност. Но не го прави.

През април 1907-а (година след дебюта на „Песен на...“) в студията „Поет на нощта“ Владимир Василев мимоходом включва „Песен на песента ми“: без акцент, като че случайно (Василев 1907: 112). Той споменава само заглавието – нито дума за новия път на смисъла, за металитературната, че и метапроцесуална роля на текста за формиране на периоди. Казано иначе – Вл. Василев не слага никакъв ориентир за стойността на този текст. Творбата с нищо не е по-особена от другите Яворови стихове, цитирани в обзорната студия: „Възход“, „Затмение“, „Благовещение“ или „Писма“ и „Вълшебница“. Последните два текста излизат месеци **след** „Песен на песента ми“. Но Вл. Василев умишлено гради йерархия между тях и тя не подкрепя първенството на „Песен на песента ми“. От друга страна, според критика Яворов се променя, прехождат от социална поезия към индивидуализъм – и това не става с „Песен на песента ми“, а с „Хайдушки песни“, които са според него важен знак за преодоляване на социалните връзки (Василев 1907: 98).

За подобно обръкване на следите и нечетливо битие на „Песен на песента ми“ говори и друга грешка. Прави я Божан Ангелов в статията си „Лириката ни през 1907“, публикувана в сп. „Мисъл“ през декември (кн. 9–10) 1907 г. Той е имал вече в ръцете си книгата „Безсъници“, която (както помним!) излиза през октомври същата година. Но в статията си нарича Яворовата поема **„Песен на песните“**, която е „начело на новата му сбирка“ (Ангелов 1907: 617). Критикът не просто е обръкал заглавието, той е пов-

дигнал на степен заглавието на Яворов. И така е променил изцяло неговия смисъл. От почти етимологичната фигура (песен-на-песента) Б. Ангелов прави йерархия – Песен на песните значи най-високата, най-важната Песен (**на** всички и **над** всички други песни). Тук не отварям дума за неволното или нарочното междутекстово посочване към Соломон и неговата „Песен на песните“.

Ако говорим за начало на митологизация, то е тук, при Божан Ангелов – според него „Песен на песните“ на Яворов е „**поврат** в неговото творчество, който го води към **новия път**“ (нак там). Обзорната статия излиза в самия край на 1907 г., в последната двойна (9–10) книжка на сп. „Мисъл“. От почти два месеца сбирката „Безсъници“ е вече литературен факт. Но Божан Ангелов, променяйки заглавието на „Песен на песента ми“, не я коментира все още като литературен факт.

От януарската книжка за 1908 г. на сп. „Демократически преглед“ пропозициите никнат една след друга. Причините са, че: критиците **вече** четат „Песен на песента ми“ като дебютен текст на сбирката „Безсъници“ – първото място в книгата налага не само процесуални, но и идеологически роли. Заглавието „Песен на песента ми“ се разраства до ранга на програмен модел. Тогава може да му се вменят други задачи. Заглавието вече не е само на Яворов, защото излиза вън от парадигмата на лирическите внушения. То започва да се отнася към една поетологическа идея – началото на българския символизъм.

Осъзната като първи текст на сбирката „Безсъници“ (януари 1908), „Песен на песента ми“ може да се чете като **Пролог** на Книгата. Тогава, като Пролог, творбата вече отговоря на някакви металитературни очаквания. Вижда ги пак Божан Ангелов (ян. 1908): в статията си „Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов“ той нарича „Песен на песента ми“ „**манифест**“ и „**програма**“ (Ангелов 1908). Гледната точка е вече различна – това е книгата „Безсъници“. От времето на първата публикация (април 1906) до превръщането на „Песен на песента ми“ в програма (януари 1908 г.) има по-малко от две години.

И оттук насетне програмната (граничната) творба се включва в нови теоретически модели – по-скоро апори. Казано накъсо, „Песен на песента ми“ ражда идеята за „двата периода“, за двата поетологически образа на Автора. Те не са просто образи, а противопоставящи се почерци: на гражданското съчувствие и на „декагентската галиматия“ („декагентската мъгла“). Определенията би могъл да ги каже всеки. Дори и Вазов (което си е точно така). Следователно Поемата обраства с ресурси да стане мета-

текстов ключ не само към периодите на Яворовото творчество, но и към периодите в развитието на българските литературноисторически сюжети от началото на XX век.

За разлика от предишните си две поетически книги, Яворов композира „Безсъници“ скрупулозно, безупречно. Книгата се отваря с „Песен на песента ми“, тя е ПРОЛОГЪТ (в 1917 г. д-р Кръстев я нарича „Вълшебномоническа картина“⁵). Ролята на емоционален и мотивен ЦЕНТЪР на тежестта играе поемата „Демон“. Композиционният и идеологически ЕПИЛОГ е „Ще дойдеш ти, очакван ден“. От 49 творби в „Безсъници“ тези три са обособени: като **първа**, като **средишна**, като **последна**. За тяхната еманципация говори и фактът, че останалите 46 творби са организирани в 8 по-големи или по-малки лирически цикъла. Никъде в отношенията между лирическите цикли не се пази принципът на хронологията.

Ето как изглежда книгата „Безсъници“:

(пролог) „ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ“

цикъл „Дневник“:

„Посвещение“

- | | | |
|---------------------|----------------------|------------------|
| 1. „Моето сърце“ | 6. „Насаме“ | 11. „Вълшебница“ |
| 2. „Недей се връща“ | 7. „Въздишка“ | 12. „Ела!“ |
| 3. „На плагне“ | 8. „Сенки“ | 13. „Сън“ |
| 4. „Другари“ | 9. „Теменуги“ | 14. „Среща“ |
| 5. „Недей ме пита“ | 10. „Две хубави очи“ | 15. „Игулия“ |

цикъл „Смъртта“:

1. „Смъртта“
2. „Не дирих радости в живота...“

цикъл „Бежанци“:

1. „Бежанци“,
2. „Боричкания, сълзи...“,
3. „Евреи“

цикъл „Към върха“:

- | | |
|-------------------------|--|
| 1. „Нагоре към върха“ | 3. „Наяве и насън“ |
| 2. „Не искай да узнаеш“ | 4. „Един завет, о братя,
ще оставя“ |

⁵ Вж. една от най-проникновените му студии за Яворов – „Певец на душевни бездни“ (Кръстев 1917: 177).

цикъл „В тъмнината“:

- | | | |
|----------------|--------------------|-------------------------|
| 1. „Без път“ | 4. „Пред щастието“ | 7. „Все туй копнене...“ |
| 2. „Дни и нощ“ | 5. „Тайната“ | |
| 3. „Може би“ | 6. „Самота“ | |

поемата „Демон“**цикъл „Затмение и възход“:**

- „Затмение“
- | |
|-----------------------------------|
| 1. „Горко ти. Неволно може би...“ |
| 2. „От други свят съм аз...“ |
| 3. „Душата ми е пуста...“ |

„Възход“

цикъл „Среднощни видения“:

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------|
| 1. „Чудовище си ти...“ | 4. „Легена стена...“ |
| 2. „Небе – куршумена безкрайност...“ | 5. „Добро и зло, началото...“ |
| 3. „Нуй бяхме две деца...“ | 6. „Прохладен лъх...“ |

цикъл „Предчувствия“:

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. „Денят се раждаше сред шум...“ | 3. „Към запад морно слънцето...“ |
| 2. „И аз ще бъда сам...“ | 4. „Угасна слънце...“ |

=====

(епилог) „ЩЕ ДОЙДЕШ ТИ, очакван ген...“

Тук няма да свързвам четиридесет и деветте текста в развойни мотивни схеми, нито ще ги подчинявам на наложена идея (примерно: „фигурата на смъртта“) – това вече е правено. Началото на подобни анализи е още в 1908 г. (вж. обзорите на Др. Друмев (1908), Антон Страшимиров (1910), Николай Райнов (1909)). Последните опити са от 2010–2011 г. (Сугарев 2011).

Ще предложа друг подход. По-скоро други два подхода.

1.

Отношението между „Песен на песента ми“ и „Ще гойдеш ти...“ в „Безсъници“ може да се изследва по-конкретно. Ще набележа по-важни връзки между паратекстовата им позиции (начало–край) в книгата. Двата текста са писани за 5 месеца: „Ще гойдеш ти“ е от декември 1905-а („Мисъл“, № 10), а „Песен на песента ми“ – от април 1906-а (нак там, № 4). Те са показно металитературни – това се обяснява с метонимията:

1) в „Песен на песента ми“ *поезията* (е) *песен*, но и блудница, сестра, красота, празник;

2) в „Ще дойдеш ти, очакван ден“ *поезията* (е) *ден* (очакван ден на смъртта).

Казано с други думи: двата текста са насочени един към друг точно заради паратекстовите им позиции – единият е Пролог, а другият – Епилог. Това е също елемент от подредбата на Книгата. Прологът и Епилогът плетат металитературната мрежа, превръщаща „Безсъници“ в **първата цялостна книга на Яворов**. Тя е Единствената поетическа книга, в която и идейно, и емоционално текстовете са свърхорганизираны от едно начало („Песен на песента ми“) и са приключени като художествен свят от поетическия епилог „Ще дойдеш ти“. Така че „Безсъници“ започват с „вълшебно-демоничното“, за да „свършат с една симфония на смъртта“ (Кръстев 1917: 181 – така той определя „Ще дойдеш ти, очакван ден“).

2.

Онова, което остава между „Песен на песента ми“ и „Ще дойдеш ти“, е подчинено на принципа на златното сечение: **пет** цикъла преди „Демон“ и **три** цикъла след това. Поемата „Демон“ заема центъра на тежестта, намира се в точката на златното сечение. Съотношението 5:3 се разбира от античната естетика именно като една от точките (опорите), които създават композиционно равновесие.

Началната част от 5 цикъла (32 текста) разказва един сложен сюжет: за **търсената любов** в цветята, в очите, в сърцето, в съня. И през тези 15 части на началото (цикълът „Дневник“) се наслаждава трагическата ирония – любовта е невъзможна. После са сюжетите за **прелъстяващата смърт** (цикълът „Смъртта“); после – за **изгубената родина** (цикълът „Бежанци“), след това е **невъзможното познание** (цикълът „Към върха“), което логично приключва в страшната грама на „Може би“, „Без път и „Самота“ (цикълът „В тъмнината“).

При такъв прочит поемата „Демон“, която е център на тежестта в книгата, играе метатекстова роля – обреченият на самота и разочарование човек е на прага на човешкостта: преминава отвъд и вече е демон. В реда на този смислов развой е в оставащите 3 цикъла (14 текста) да се задълбочават трагичните среднощни значения и... видения.

Следователно в книгата „Безсъници“ – благодарение на спасената златна пропорция – се оформят 3 идеологически равнопоставени опорни точки: началото („Песен на песента ми“), центърът на тежестта („Демон“) и епилогът („Ще дойдеш ти, очакван ден“). Това разтоварва процесуалните

тежести от „Песен на песента ми“ – поемата не е начало на българския символизъм. Тя е само гениален текст ключ, който инвентаризира инструментите и образите на една поетика. За Яворов тази поетика не е нито нова, нито декадентска. (Такава е за Сирак Скитник и Йовков). Геният е обречен както да създава нови хоризонти, така и да ги приключва.

След това идва редът на епигоните. Казвам го без лошо чувство – те просто творят доказателствен материал за гения, който ги е произвел.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелов 1907:** Ангелов, Б. Лириката ни през 1907. // *Мисъл*, XVII, 1907, № 9–10, с. 612–642.
- Ангелов 1908:** Ангелов, Б. Сънищата на г. П. Славейков и безсъниците на г. П. Яворов. // *Демократически преглед*, 1908, № 1, с. 21–33.
- Атанасов 1906:** Атанасов, Н. Последните веяния в българската литература. // *Българска сбирка*, XIII, № 9, 1 ноем. 1906.
- Балабанов 1906:** Балабанов, Ал. Съвременната българска лирика. // *Художник*, II, № 3, 20 ноем. 1906.
- Василев 1907:** Василев, Вл. Поет на нощта. // *Мисъл*, XVII, 1907, № 2, с. 96–113.
- Друмев 1908:** Друмев, Др. „Безсъници“ на П. К. Яворов. // *Ново общество*, 1908, № 5, с. 320–330.
- Йовков 1905:** Йовков, Й. „Стоеше ти...“, „Откъснах тръст...“. // *Художник*, I, № 5, 1 ноем. 1905, с. 2.
- Коларов 2009:** Коларов, Р. Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. – София: Просвета, 2009.
- Кръстев 1917:** Миролюбов, В. [Кръстев, Кр.] Певец на душевни бездни. // Миролюбов, В. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов. – София: Ал. Паскалев, 1917.
- Райнов 1909:** Райнов, Н. П. К. Яворов – критическа студия. // *Теменуга*, I, 1909, №. 7 (с. 10–12) и № 8 (с. 11–16).
- Страшимиров 1910:** Страшимиров, А. П. К. Яворов – „Подир сенките на облаците“. // *Наблюдател*, бр. 8, с. 561–563.
- Сугарев 2011:** Сугарев, Е. Фигурата на смъртта в поезията на Яворов. // *Годишник* на НБУ, 2010–2011: [онлайн, прегледан 23.10.2017]. http://ebox.nbu.bg/nuova/view_lesson.php?id=10
- Христов 1905:** Христов, П. Цфтяха розите... // *Художник*, I, № 2, 30 септ. 1905, с. 2.

Никола Георгиев, Радосвет Коларов и старобългарската химнография (Читателски записки на химнолога)

Регина Койчева

На мнозина би се сторил твърде обиколен мисловният път от модерното литературознание до старобългарската поезия, а най-вече на Никола Георгиев и Радосвет Коларов, които, доколкото ми е известно, никога не са насочвали към нея научното си внимание. Още повече че този път е осеян със забрани, като например следната: „... към произведенията на средновековните писатели не бива да се подхожда със съвременна мярка“ (Грашева 1964: 65). За химнолозите обаче, които познават спецификата на средновековното изкуство и не биха си послужили по неуместен начин със „съвременната мярка“, вестината на новобългаристичното литературознание може да се окаже изключително ефективна и улесняваща в изследователския им път към древното славянско химнотворчество, чиито литературоведски прочити все още не са често срещано явление в днешната старобългаристика. Такава се оказва настоящата научна ситуация най-малкото защото усилията, които изисква един старинен текст, за да бъде разчетен, идентифициран и изваден от ръкописите в печатен вид, са толкова големи, че в повечето случаи на химнолозите не им остават нито време, нито сили да продължат проучването към смисловите и художествените пластове на творбата. И докато палеославистите се ровят в ръкописите, изваждайки отново на бял свят потънали в недрата на историята текстове, новобългаристите, започвайки в повечето случаи наготово от печатната книга, стремително се изкачват по върховете на литературоведската и литературнотеоретическата мисъл, откъдето нерядко се откриват по-ясно и хоризонтите на старобългарския творчески дух. Дух, който, насочен към песенната поезия, е и етичен, и синкретичен, тъй като според църковните разбирания един човек може да бъде химнограф само ако съвместява качествата на благочестив християнин, поет, певец, а в определени епохи и композитор, доколкото песнописците или сами са

създавали и текста, и музиката на своите творби (в по-ранните векове), или са прилагали новосъставения текст към вече съществуващи мелодии (по-късно). От само себе си се разбира, че за да може да анализира адекватно своя обект, химнологът също би трябвало да притежава поне някои подобни качества и умения. Но тъй като летвата е твърде висока, като начало филологът химнолог би могъл скромно да се ограничи в периметъра на любословието, като последва препоръката на Никола Георгиев от книгата му „Анализ на лирическата творба“: „... преди да се заемем с въпроса, как да анализираме лирическата творба, не ще е зле да анализираме малко-много самите себе си, да изследваме представите, от които тръгваме да градим аналитична методология на лириката“ (Георгиев 1994: 8). Пренасочен към древните църковни песнопения, този съвет поставя за разглеждане два предварителни въпроса, които са колкото логични и основополагащи в контекста на модерното литературознание, толкова анахронични и педантични в контекста на средновековните разбирания, а именно: химнографията художествена литература ли е и поезия ли е изобщо?

Немалко е писано за двойствения характер на църковната песенна поезия. От една страна, тя е положена извън полето на фикцията и обслужва религиозния култ, с което навлиза в територията на документалистиката и нехудожествените жанрове. От друга страна, в жанровата система на Византино-славянското средновековие химнографията се побира цяла в „литературата-изкуство“, както свръхкратко определя Никола Георгиев художествената литература (Георгиев 2006: 152), защото култовите песнопения са представителен дял от т.нар. църковно изкуство. Оттук следва, че химнографията заема своето законно място в артистичната продукция на Средновековието. А това, че сравнението със съвременната фикционална словесност ни кара да се съмняваме в художествената същност на песнопенията, е рефлекс на модерните ни нагласи, и то именно на нагласите, изграждани от българския и руския език, в които, както уточнява Никола Георгиев, е наложено словосъчетанието „художествена литература“, непознато на езици като английския, немския и френския (Георгиев 2006: 152).

Убедителна изследователска процедура, пак по препоръка на Никола Георгиев, която може да избистри погледа ни за изкуството в химнографията, би била съпоставката с близки по определени признаци нехудожествени жанрове, тъй като „значителен дял творби носят и дори пряко назовават приликата си било то с писмо, било с изповед, послание, молитва, поучение, ораторска реч, детска игрословица и много други жанрове“ (Георгиев 1994: 14–15). С цел да не обременявам и без това претрупания с информация чита-

тел от ХХІ век, в настоящата статия ще приведа примери само от едно старобългарско произведение, но затова пък наистина представително и достатъчно обемно, за да може да онагледява разнообразни изследователски търсения. Това е цикълът на Константин Преславски от 30 трипеснеца и няколко четирипеснеца за Четиридесетница, наричан още великопостен цикъл канони (тъй като трипеснеците и четирипеснеците са видове канони) или триоген цикъл (тъй като е включен в църковната книга, която на гръцки се нарича Триѡδιον, а на български най-често се доуточнява чрез словосъчетанието „Постен триог“). Каноните са дело на Константин Преславски, открити са за науката от Георги Попов и съдържат най-пространния акростих, познат в славяно-византийския средновековен свят (Попов 1985: 130). Това забележително произведение съдържа немалко строфи (т.нар. тропари), едни от които се доближават по смисъл твърде близко до чисто религиозния, нехудожествен евхологичен жанр, а други – до речевия акт на покаяната изповед. Такъв е следният тропар-молитва, чийто текст в нормализиран вид гласи¹:

*Ангели архангели.
силзи власти и зачала.
господьствина и прѣстоли.
херовимъ серафимъ.
за нзи бога молите:~
(Попов 1985: 477)*

Какво отличава този семпъл тропар от жанра на молитвата? Макар и труднозабележими на пръв поглед, разликите ще се открият, като се опитаме да трансформираме строфата в евхологичен текст. Ако се опрем на сведенията в съчинението „За небесната йерархия“ от св. Дионисий Ареопагит (Дионисий Ареопагит 2001: 34–44), би трябвало да подредим ангелските чинове в три групи, които (във възходящ ред на чиновете) могат да се оформят синтактично например така:

*Ангели архангели и зачала. силзи власти и господьствина. прѣстоли херовимъ и серафимъ.
молите бога за нзи:~*

¹ За да се улесни анализът, всички старобългарски цитати в статията са представени в нормализиран вид с разгърнати съкращения и според фонетиката и граматиката на езика от IX–XI век.

Прави впечатление, че докато в молитвата тройките имена са оформени напълно еднакво, т.е. в синтактичен паралелизъм с еднотипна поява на съюза „и“, и словоредът на фразата е прав, като следва схемата „обръщение + сказуемо + пряко допълнение + непряко допълнение“, то в тропара изреждането не следва йерархията на безплътните сили, имената им са разпределени вместо в три – в четири групи, в които съюзът „и“ се явява само два пъти, а изречението след вокативите е с инверсиран словоред.

Палеославистът обаче не подхожда така теоретично към подобни въпроси. Той търси свидетелствата на старобългарските паметници, където открива записи като например следния пасаж от молитва в глаголическия Синайски евхологий:

... е҃гоже трепещѣтъ (...) д(нъ)ћ(є)ли і дръх(днъ)ћели • прѣстоли і г(оспо)дѣствиѣ • властели і дръжавѣ. і силѣ

(Син. евх. 45v/22 – Старославянский словарь 1999: 602)

Оказва се, че и в молитвите от старобългарските кодекси изброяването на видовете служебни духове не съответства на чиноначалието, представено в съчинението на св. Дионисий Ареопагит, и също се среща групиране по двойки (с едно неизбежно изключение при нечетен брой елементи), но редът е различен и от този в тропара на Константин Преславски. Защо това е така, при положение че Ареопагитите, както се твърди, са били познати на византийските и редица старобългарски книжовници (Станчев 1985: 588), е древна загадка, която очаква своето решаване. Съчиненията на св. Дионисий биват признати от Църквата за догматични едва след като св. Максим Изповедник написва към тях подробен коментар (Станчев 1985: 588). Може би гръцките оригинали на молитвите към ангелите в старобългарските паметници са по-ранни от коментара на св. Максим? Ще остава настрана както този сложен въпрос, така и лексикологичната проблематика в ръкописно засвидетелстваните текстове, защото важното за жанрологията в случая е, че и в приведените цитати от древни молитви, за разлика от триодния тропар, двойките вокативи са напълно еднотипни, като следват модела „име + съюза ‘и’ + име“.

Споменатите разлики между строфата и двата евхологични текста (един хипотетичен и един документален) водят до извода, че в песнопението последователността, разнообразното групиране и синтактично оформяне на имената на ангелските чинове, както и инверсияният словоред в последния стих явно се дължат на стремежа тропарът да се доближи до

определена матрица. Това впечатление се потвърждава и от други славянски и византийски тропари с подобна тематика (вж. Петрова 2014: 558, 559, 567; Петрова 2015). Такава матрица е строфата-модел (наречена ирмос) в началото на всяка песен от канон. По модела на ирмоса всички тропари от песента са разделени на пасажи с определена дължина, а вероятно и с определена позиция на ударенията най-вече в края на пасажите. Сравнението на цитирания тропар с неговия ирмос (Nappick 2006: 216, ирмос ИВ'5), чийто гръцки оригинал се състои от четири стиха с брой на сричките 10+7+8+7, показва, че в преписа на тропара има около 5–6 срички повече, като може да се предположи, че обръщението силзи е принадлежало към първия стих, а не е напълно изключено и третият стих от строфата в Битолския триод (господьствиа и прѣстоли) да е липсвал в първоначалния текст – ето така:

Ангели архангели силзи. (9 срички)

власти и зачала. (6 срички)

(господьствиа и прѣстоли?)

херовимъ серафимъ. (8 срички)

за нзи бога молите:~ (7 срички)

Не е известно къде са падали ударенията в старобългарските думи, тъй като в съхранените паметници от X–XI в. никъде не са отбелязани словните акценти. Тъкмо химнографията обаче би могла да бъде от немалка полза при разрешаването на този проблем. По отношение на цитирания тропар например е ясно, че инверсията в края на строфата не е продиктувана от намерението за нзи да получи логически акцент, който по смисъл е много по-подходящо да стои върху другите две думи от последния стих (молите и бога). Ето защо може да се предположи, че инверсията е използвана с цел да се спази предварителното условие финалната сричка да е без ударение. Това условие не би било изпълнено при правия словоред *молите бога за нзи*, тъй като в ранния период на старобългарския език, когато е написан триодният цикъл, винителните форми *ма*, *та*, *са*, *нзи* и *взи* имат самостоятелно ударение, а едва по-късно се превръщат в енклитики (Граматику 1991: 229). В потвърждение на тази хипотеза прави впечатление, че и във всички останали тропари от цикъла, композирани по същия ирмос, както и в старобългарския превод на самия ирмос (вж. Попов 1985: 477), финалните думи най-вероятно са с неакцентуванa последна сричка (*те са огна* – ген. sg., *сзърѣлзи*, *прѣвѣтънзи*, както и прилагателното от ирмоса *чловѣтъ*). Заклучителният стих (*сзпастн родъ чловѣтъ*) на този ир-

мос в трипеснеца от Константин Преславски според единствения препис в Битолския триод се различава от завършека на строфата в ранните руски урмологии, който е на спасение наше (Hannick 2006: 216, урмос ИВ'5) и превежда съвсем точно гръцкия оригинал, познат от изданието на Евстратиадис (Εὐστρατιάδης 1932: 227, канон № 325, втори урмос за втора песен). И във варианта от руските урмологии обаче ударението едва ли е падало върху окончанието на местоимението наше. Отбелязаната особеност отличава славянския превод от гръцкия оригинал, където, напротив, тъкмо последната сричка е ударена (ήμῶν). Отивайки още по-далеч, може да се допусне, че славянският вариант на мелодията на този урмос, композиран на осми глас, също е била с музикално неакцентиран финален тон.

Всички изтъкнати (а и неизтъкнати, но очевидни) жанрови белези на разгледания тропар, като краткост на текста, раздробеност на къси пасажки, инверсии, отмерване на броя срички, внимание към мястото на ударението, разкриват стиховата природа на химнографията. Тази природа е безспорна на макрокомпозиционно равнище, където е ясно видимо отношението между урмоса и изградените по модела му строфи, но вътре в границите на строфата поетическата организация на текста може да се изплъзне от вниманието на анализатора, тъй като в най-голям процент от случаите песнопенията са композирани по твърде разнообразни схеми, в които е трудно да бъдат разпознати константните елементи на поетическия ритъм. Този характерен белег на църковната песенна поезия векове наред е заблуждавал изследователите, много от които са я определяли като ритмизирана проза. Освен това предназначението на химнографията за песенно изпълнение само по себе си не е гарант за стиховата ѝ същност, въпреки че изразът „песенна поезия“ ни звучи съвсем естествено, за разлика от озадачаващата словна комбинация „песенна проза“. Нека си припомним, че съществуват много опери, чието либрето съвсем не е поетически текст. Особената жанрова природа на химнографията е причина твърде голяма част от труда на Радосвет Коларов „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза“ да е напълно приложима върху църковната песенна поезия, още повече че според изследването на Йозеф Храбак, резюмирано от Радосвет Коларов, „съществуват разновидности на прозата, които съдържат повече ритмични елементи, отколкото някои разновидности на стиха“ (Коларов 1983: 27). Тъкмо книгата „Звук и смисъл“ обаче предлага един ясен и очевиден критерий за разграничаване между поезия и проза, който сваля всяко съмнение относно стиховата природа на химнографията: „Докато стиховата реч максимал-

но се стреми към разчленяване (включително и графично) и непрекъснато подсказва своята структурираност, художествената проза се оформя видимо в по-големи блокове, във вид на по-дълги отрязъци“ (Коларов 1983: 27). Разчленяването на старобългарската песенна поезия на стихове, задължително групирани в строфи, е безусловна нейна характеристика, която се подчертава езиково чрез различни средства, като инверсии (напр. *отъ негоже вси възкоушатице чловѣци* – Попов 1985: 386), обръщения (напр. *имѣице славыни оу хрѣста дръзновение* – Попов 1985: 483) и пр., а най-често и графично чрез междустихови (обикновено средни) точки и знаци за край на строфа.

След като бяха изяснени предварителните въпроси за поетическата природа и художествената същност (в контекста на Средновековието) на химнографията, е време от трудовете на Никола Георгиев и Радосвет Коларов да бъдат извлечени някои съвременни литературоведски възгледи и аналитични принципи, които могат да бъдат отнесени към текстовете на старобългарските песнопения.

Основен и най-важен е принципът, формулиран от Никола Георгиев така: „... както не може да има смисъл без строеж и строеж без смисъл, така и не може да се говори за едното, без да се говори и за другото“ (Георгиев 1994: 117), и още по-конкретно: „... анализаторът (...) трябва да отговори на въпроса, има ли връзка между звуковия строеж и смисъла и каква по-точно е тя“ (Георгиев 1994: 109). Този толкова важен за съвременното литературознание въпрос трудно си проправя път в българската палеославистика, където нерядко анализът на смисъла бива табуиран заради религиозния характер на химнографските текстове.

По отношение на звуковия строеж Никола Георгиев и Радосвет Коларов са единни във възгледа си, че звукописът, или метафонията, според термина на Коларов (1983: 22), слиза до ниво, по-ниско от фонемното, каквото е нивото на фонологичните различители (Георгиев 1994: 108; Коларов 1983: 63 и др.). Оттам „високата повторителност като общ белег на лириката“ (Георгиев 1994: 12) може да се изкачва до нивата на звуковете, морфемите, думите и т.н. И Никола Георгиев, и Радосвет Коларов припомнят, че фоничната повторителност е характерна за молитвените текстове (Коларов 1983: 120; Георгиев 1994: 111), каквито са химнографските. Особено приносно за изследванията върху средновековните песнопения е наблюдението на Радосвет Коларов за маскирането, частичното прикриване на метафонията – наблюдение, което всъщност е валидно и за много други равнища на старобългарската химнографска творба (особено за макрокомпозиционното – например акростихът) и което тепърва ще намира

нови потвърждения в палеославистиката. Така по отношение на сложната фонична форма на някои древни видове поезия, в които се среща удвояване на всички звукови елементи в стиха или т.нар. анаграма (вид звукова перифраза, открита там от Фердинанд го Сосюр), Коларов забелязва: „... тази форма е колкото сложна, толкова и *замаскирана*, свидетелство за което е нейното късно дешифриране, дело на проникателен филолог; художественият ѝ ефект е бил поверен на нейната енигматичност, на смътното ѝ, неразгадано действие върху съзнанието на възприемащия“ (Коларов 1983: 14). Видове звукова перифраза Радосвет Коларов открива и в българската класическа проза – такива например са „синтезът“ и „разпадането“ на определена дума („*ста*ваше скъперница [...] *стареца*“; *мелница* [...] *болна птица*“ – Коларов 1983: 58–59).

Проследявайки отношенията между звук и смисъл, и Радосвет Коларов, и Никола Георгиев стигат до извода, че фоничната организация винаги е свързана с художествената организация на някое от по-високите езикови равнища на творбата (Коларов 1983: 19; Георгиев 1994: 111). Тази зависимост Радосвет Коларов назовава „смислово-звуково корелиране“ (Коларов 1983: 127), а „когато корелирането се извършва (...) повторително, по протежение на цялата творба“ – „смислово-звуков паралелизъм“ (с. 165). Най-сложни са случаите, в които метафоничните структури се издигат високо в концептуалните зони на произведението и пораждат нови значения. По този начин звукописът допълнително усилва многозначността, а понякога и художествената неяснота, които, както изтъква Никола Георгиев, са особено характерни за лириката (Георгиев 1994: 12, 78–89). Именно такъв ефект може да предизвика смислово-интегриращата функция на метафонията, както и обратното – смислово-контрастивната ѝ роля (Коларов 1983: 128–149). За да се осъществи обаче „асоциативен мост“ между две или повече думи в даден текст, според Коларов е необходимо „семантичните обеми на думите (заедно с контекстуалните им значения) да се пресичат в някакъв, макар и минимален участък“ (Коларов 1983: 132).

В края на този теоретичен обзор е уместно да бъде припомнено едно от най-високите изисквания на Никола Георгиев към литературоведа, който е призван не просто да обхване в анализите си поне част от множеството определими и неопределими значения в изследваните творби, но и сам той чрез „нови анализи – наистина нови, а не предвкъващи вече казаното“, да „поражда нови значения“ (Георгиев 1999: 48).

Приложими ли са обаче всички споменати наблюдения и съвременни литературоведски техники към такава различна от днешната литера-

тура древна поезия като химнографията? Възможно ли е да се говори за художествена неяснота и многозначност в ритуални текстове с молитвен характер и може ли анализът на старобългарско песнопение, непознато и чуждо по дух на съвременния свят, да поражда нови значения?

Отговорите биха могли да придобият убедителност само с подкрепата на анализ на конкретен химнографски текст.

В началото на главата „Лириката и звучащото слово“ Никола Георгиев (1994: 105) онагледява характерната за поезията повторителност на морфемно ниво с нееднократната поява на корена -мир- в елегията на Димчо Дебелянов „Да се завърнеш в бащината къща“. Любопитно е, че същата немаловажна роля коренът -мир- играе и в една от частите на творба, написана хилядолетие преди Дебеляновата. Става дума за деветата песен на трипеснеца от Константин Преславски за четвъртък от втората седмица на Великия пост. Там този корен, който в единствения запазен препис в Битолския триод от втората половина на XII век се появява във всички строфи с изключение на първата, е един от основните фактори, изграждащи смисловото единство на песента. Сравнението между византийския образец на ирмоса, славянския му превод и останалите строфи по брой на сричките и разпределението им в стихове дава твърде сериозни основания да се предполага, че в автографа на Константин Преславски първият тропар също е съдържал корена -мир-, тъй като тъкмо в тази строфа някъде в пространството на първия ѝ стих има изпуснат пасаж от около шест срички, за което трябва да бъде обвиняван някой разсеян преписвач, живял между края на IX и втората половина на XII век. Тъкмо този ошетен първи тропар обаче е достатъчно богат в други отношения, за да бъде добър тест за ефективността на съвременните аналizationsки техники в старобългарски условия. Нормализираният вид на строфата според текста ѝ в Битолския триод е следният:

1. *Зѣло блажени ѿстѣ.*
 2. *Богомъ и оучителѣмъ.*
 3. *Тѣмъ чловѣчь родъ блаженъ.*
 4. *сътворите блажени.*
 5. *прѣблаженнаго господа самовидци.*
 6. *за то блажимъ въ дньсь :~*
- (според Попов 1985: 485)

Съдържанието на строфата, предадено със средствата на поливариантен работен превод на новобългарски език, е приблизително следното: „Твърде честити (благословени, прославени) сте от Бога и Учителя! Ето защо направете блажен човешкия род, блажени, на Преблажения Господ очевидци (свидетели, наблюдатели)! Затова ви облажаваме (възхваляваме, сърадваме) днес“.

Високата повторителност на лексикално ниво в строфата е очевидна – в текста е инкрустирана петчленна плеонастична фигура с глагол (блаж^имъ в стих 6) и причастие (блаженъ в стих 1), което в останалите стихове (особено в атрибутивна употреба с представката пръ– в стих 5) плътно се доближава до функцията на прилагателно, с каквато е регистрирано и в авторитетния „Старославянски словарь (по рукописам X–XI веков)“ (Старославянский словарь 1999: 91). Лексикалната повторителност обаче не се ограничава само с явната тавтологична верига от еднокоренни думи, а е и скрита, *маскирана* с най-характерния за Средновековието тайнопис – акростиха. Инициалът за африката [dz] оглавява изписването на наречието зъло не само в текста на тропара, но и в текста на акростиха, който включва първата буква на всеки от тропарите в цикъла и в този конкретен пасаж изглежда така:

Песен 9

Тропар 1: ЗЪЛО...

Тропар 2: ІАКО...

Тропар 3: ЛЖКЪ...

Богородичен: О пръсвѣтага...

(Попов 1985: 485, 137)

Строфата Зъло блажени кесте... съдържа различни *метафонични структури*, сред които ще изтъкна някои само за целите на практическото онагледяване на теоретични принципи, без претенцията за изчерпателен анализ.

Сред многократното отекване на сонора „л“, втъкан в звуковата фактура на целия тропар основно, но не само, чрез плеонастичната фигура, в която участва, в средата на строфата се откроява трикратната поява на „р“, съпроводена и от други фонични повтори:

3. тѢмь ꙗловѣтъ родъ блаженъ.

4. сѢТВОРИТЕ блажени.

5. прѣблаженнаго господа самовидьци.

Краеститишното повторение *блаженъ* – *блажени* засилва позиционните връзки между непосредствено предхождащите го пасажи в стиховете и така подчертава метафоничната структура. Повторението обхваща *о*, *ъ*, *в*, *р* и признака „преградна алвеоденталност“ в двойката *д/т*, който на фонологично ниво присъства и в нееднократно употребената съгласна *ч* <[tʃ]>.

С безспорно по-ярък и богат звукопис, който огражда последното звено (*блажимъ*) от тавтологичната верига, е маркиран финалът на строфата:

5.	... <i>господа</i>	<i>са</i>	–	<i>мо</i>	–	<i>ви</i>	–	<i>дъ</i>	–	<i>ци</i> .
		↕		↕		↕		↕		↕
6.		<i>за</i>		<i>то</i>		<i>б</i>		<i>взи</i>		<i>дънь</i> – <i>съ:~</i>
						<i>л</i>				
						<i>а</i>				
						<i>ж</i>				
						<i>и</i>				
						<i>м</i>				
						<i>з</i>				

Заключителният стих включва *звукова перифраза* на непосредствено предхождащата го дума *самовидци*. Налице е *звуково „разпадане“* на *дума-та*, в което основната ключова лексема (*блажимъ*) е „вклиняващ се фоничен елемент“ (Коларов 1983: 58–59, 50). Много ясно се вижда, че перифразиранието протича не на фонемно равнище, а на още по-ниското ниво на *фонологичните различители*, защото свързва *с* и *з* по показателя „съскавост“; отделно от това – *ц* <[ts] и съдържащото се в него *с*; и *и* *зи*, което, както знаем, в по-късния развой на българския език преминава именно в [i]; и *и* *ъ*, който произхожда най-често от праславянските *ї* или *ě* (Граматица 1991: 79, 94–95) и се предполага, че именно така (като кратко [e] или кратко [i]) е звучал в ранния старобългарски език (Мирчев 1972: 18).

Фонологичната основа на химнографията е здраво подсилена от факта, че тази поезия е предназначена преди всичко за пеене и слушане, при които е водещо „неделимото взаимно проникване на звуковете“ (Георгиев 1994: 108), а едва след това – за четене, където своя роля играе и графиката, фиксираща отделните фонemi. Законът за отворената сричка, който действа пълновластно в ранния старобългарски, прави текстовете, написани на този език, изключително подходящи за пеене, защото забранява трудно-

произносимите комбинации от съгласни и максимално вокализира речта. Освен това носовките, които са резултат именно от този закон, изискват при произнасянето им част от въздушната струя да премине през носната кухина, с което, изключително ползотворно за певеца, активират главовите резонатори², необходими за звучното изпяване на тонове от средния и високия регистър. Факт е, че и до днес вокалните педагози използват носовките като ефективно средство за разпяване.

След тази „музикална интерлюдия“ връщането върху анализирания пасаж логично отвежда към въпроса за ударението, което е пряко свързано с координацията между текст и мелодия. Има основания да се предполага, че ударението е било още един спояващ фактор в звуковата перифраза, тъй като и в този заключителен стих е регистрирана кратка винителна форма на личното местоимение (а именно *вѣ*), която, както вече стана въпрос, е носела самостоятелен словен акцент в ранния старобългарски. Това обстоятелство подсказва, че не е изключено *вѣ* заедно със звуковото си продължение (*вѣ* *дньсь*) да е образувало нещо като „прарима“ със *самовидьци* в случай, че ударението е било върху корена *-вид-*, което изглежда вероятно. Възможно е и това предполагаемо ударено [*i*], от своя страна, да е обвързвало *самовидьци* с *оучитѣлѣмъ* от втория стих, доколкото в цялата строфа това са двете единствени краестихни думи с коренно [*i*].

Всички споделени дотук фрагментарни наблюдения доказват сентенциозната мисъл на Радосвет Коларов, че „звукотекстът е стар колкото поезията“ (Коларов 1983: 9), в случая – българската, тъй като триодният цикъл на Константин Преславски е едно от първите старобългарски поетически произведения, създадено според откривателя си Георги Попов най-вероятно през 886 г., т.е. по-малко от година след пристигането на Кирило-Методиевите ученици Климент, Наум и Ангеларий в България (Попов 1985: 56). Тази победна констатация обаче отвежда пряко към невралгичния въпрос, който Никола Георгиев обича често-често да задава: „И какво от това? (...) тоест какви значения може да пороги това?“ (Георгиев 1999: 64) и още по-разгърнато: „И с най-точните и най-пълните фонетични данни на ръка трябва да запитаме (защото иначе другите ще ни запитат):

² Главови резонатори е музикантски (певчески) термин. Гласните струни в човешкото тяло нямат собствени резонатори (места, в които звукът се усилва), но на други места в тялото има такива резонатори (празни кухини). Когато човек пее ниски тонове, се активират гръдните резонатори, а когато пее тонове от високия регистър – главовите резонатори (това са носните кухини). Устната кухина също участва (както че ли най-често при тоновете от средния регистър).

‘Е, и какво от това?’ Как да използваме тези данни, как да открием връзката и приноса им към художествената система?’“ (Георгиев 1994: 106).

Посочените метафонични структури в изследвания тропар могат да се интерпретират по следния начин:

В строфата е разгърната темата за Христовите апостоли, която напълно мотивира избора на плеонастична фигура с корен –благ-. Направичавата петкратна поява на ключовия корен в комбинация с двойно маркираната въвеждаща лексема зѣло ‘твърде’ (в хоризонтал като начална и във вертикал като акростихова) предават идеята за изобилието на благодатта, която Христос изпраща върху човечеството чрез посредничеството на апостолите и заради молитвите към тях.

Отслабването на звуковата доминанта на ликвидната съгласна „л“ в средата на строфата чрез трикратната поява на „р“ съответства на настъпила промяна в семантичния ход на тропара. Значението ‘състояние, статика’ на ключовата основа блажен-, което е водещо в началото на строфата, се асоциира със сонора „л“, докато в средния дял на текста противоположните значения ‘действие; промяна’ на глаголната форма сътворите подсъзнателно се прехвърлят върху вибрантния сонор „р“, който се съдържа в корена ѝ. В последователността на строфата сътворите се явява посредник между другите два пасажа, които включват вибранта в звуковия си състав – чловѣчъ родъ и прѣблаженяго господа, така, както и в съдържателния пласт на песнопението Христовите апостоли са активни посредници в изпращането на благодатта от Преизобилния ѝ Първоизточник върху човешкия род. В такъв контекст наслагването в суперлатива прѣблаженъ на значенията ‘блажено състояние’ от основата –блажен- и ‘изобилие’ от представката прѣ-, която съдържа асоциирания с активност вибрант, се доближава конотативно до идеята за преумножаване, преливане на Божията благодат. Тук е мястото да си спомним, че свързването на многократно повтарящо се „л“ със състояния като статика и щастие и на учестени появи на „р“ – със значение като ‘действие, активност’ са характерни и за новата българска литература, както убедително показват в анализите си Радосвет Коларов (1983: 107–118) и Никола Георгиев (1994: 107–109).

Гарант за това звуковата перифраза, вградена в края на строфата, да осъществи въздействието си върху слушателя е смисловата ретардация, заложена в началото на последния стих за то блажимъ въ дньсь. Причина за ретардацията е *контекстуалната многозначност* и дори *неяснота* на въвеждащия предложен израз за то. По синтактичен път деиктичният израз отпраща преди всичко към предходното изречение, в чийто контекст

изглежда като обстоятелствено пояснение за цел: ‘... направете блажен човешкия род (...)! С такава цел Ви възхваляваме днес’. Допълнително, по логически път, за то ретроспективно се свързва и с първото изречение, при което добива значението на обстоятелствено пояснение за причина: ‘Твърде честити (благословени) сте от Бога и Учителя! (...) Затова Ви облажаваме днес’. Върху тези различни прочити се наслажда и въздействието на метафоничната структура. Звуковата перифраза в последния стих връща вниманието върху току-що прозвучалата лексема *самовидци*, подчертана и от краестишната ѝ позиция пред пауза. По този начин, по термина на Радосвет Коларов, се извършва „*смислово интегриране*“ между двете части на перифразата (с посредничеството на деиктичния израз като точка на семантично пресичане) и предложното съчетание за то се осмисля по трети начин: ‘Облажаваме ви, защото сте очевидци (свидетели, наблюдатели) на Господ!’. Тази семантична валенция, заедно с вероятността *самовидци* и *взи* дънсь да са образували римоидна структура, потвърждава следната констатация на Радосвет Коларов: „Известна и широко проучена е тенденцията в римова позиция да се изтеглят думи с по-голяма информационна натовареност, върху които падат смисловите акценти на творбата“ (Коларов 1983: 132). Навярно затова е краестишна и словоформата *оучителѣмъ*, която назовава Бога и е свързана със *самовидци* не само чрез коренното и може би акцентувано „и“, но и чрез общата им алюзия към Евангелието (Лука 1:2; Иоан 11: 8 и гр.).

Тези неизчерпателни аналizationsонни бележки водят най-малко до три извода:

1) Дори и такава догматична поезия като химнографията бораби не само с очаквани за нея художествени средства като повторителността и метафонията, но и с езикови възможности като многозначността и даже неяснотата, и то, както се вижда, причинени не от грешките в преписите или времевата отдалеченост между създаването и настоящия прочит на конкретната творба, а заложиени още в първоначалния ѝ текст.

2) Многозначността и метафонията, а вероятно и други текстови особености, позволяват анализите дори и на такива хилядолетни произведения действително да пораждат нови значения, и то без по никакъв начин да накрняват старинната смислова тъкан на текстовете.

3) Присъствието на изредените художествени белези в старобългарската песенна поезия потвърждава, че голяма част от опита на съвременното литературознание, изграден на основата на новата литература, не

само може, но и трябва да бъде привлечен в аналizationsната работа на палеослависта.

Разгледаните насоки от двете емблематични книги „Анализ на лирическата творба“ и „Звук и смисъл“ далеч не са единствените, които могат да бъдат от полза на химнолога старобългарист. Ясно е обаче, че тези книги могат да казват нови неща, когато се поставят в нов контекст. Не е ясно само как техните автори гледат на шеметното пътешествие на своите идеи няколко епохи назад във времето. Посветили перото си най-вече на художествената литература от Новото време, те едва ли някога са предполагали, че аналizationsната им методология ще бъде прилагана върху старобългарската химнография. Мога само да се надявам, че обичат далечните пътешествия.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Георгиев 1994:** Георгиев, Н. Анализ на лирическата творба. – София: Просвета, 1994.
- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. Пропаст и мостове на междутекстовостта. Франц Кафка, Ярослав Хашек, Алеко Константинов, Иван Вазов. – Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1999.
- Георгиев 2006:** Георгиев, Н. Тревожно литературознание. – София: Просвета, 2006.
- Граматика 1991:** Граматика на старобългарския език. Фонетика, морфология, синтаксис. Гл. ред. И. Дуриганов. – София: БАН, 1991.
- Грашева 1964:** Грашева, Л. Към въпроса за творческия облик на старобългарския писател. // *Литературна мисъл*, VIII, 1964, № 5, с. 45–66.
- Дионисий Ареопазит 2001:** св. Дионисий Ареопазит. За небесната йерархия. За църковната йерархия. Прев. И. Христов. – София: Лик, 2001.
- Коларов 1983:** Коларов, Р. Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза. – София: Издателство на БАН, 1983.
- Мирчев 1972:** Мирчев, К. Старобългарски език. Кратък граматичен очерк. – София: Наука и изкуство, 1972.
- Петрова 2014:** Петрова, С. Въпросът за авторството на канона *Провъсвѣщѣи дръвѣ ле оумѣ*. // *Црквене студии*, 2014, № 11, с. 557–575.
- Петрова 2015:** Петрова, С. Канони за безплътните сили в славянските минеи. // *Старобългарска литература*, 2015, № 52, с. 85–116.
- Попов 1985:** Попов, Г. Триодни произведения на Константин Преславски. (Кирило-Методиевски студии, кн. 2). – София: Издателство на БАН, 1985.

- Станчев 1985:** Станчев, К. Дионисий Ареопагит. // *Кирило-Методиевска* енциклопедия. Том 1. Гл. ред. П. Динев. – София: Издателство на БАН, 1985, с. 587–589.
- Старославянский словарь 1999:** Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков). Ред. Р. М. Цейтлин, Р. Вечерка, Э. Благова. 2-е изд., стереотипное. – Москва: Русский язык, 1999.
- Εὐστρατιάδης 1932:** Εὐστρατιάδης, Σ. Εἰρμολόγιον. – Chennevières-sur-Marne, 1932.
- Hannick 2006:** Hannick, C. Das altslavische Hirmologion. Edition und Kommentar. (Monumenta linguae slavicae dialecti veteris. Fontes et dissertationes, 50). – Freiburg i. Br.: Weiher Verlag, 2006.

Святост и грация, сериозност и игра в метафоничното поле

Красимир Христкаев

В настоящия текст разглеждаме някои специфични форми на звукова организация на езика, станали предмет на подробен анализ от страна на Никола Георгиев в неговото изследване „Българската народна песен“ (1976) и на Радосвет Коларов в „Звук и смисъл“ (1983). И вместо на свой ред да коментираме техните подходи и аргументация, познати от десетилетия, стремим се да ги съпоставим с подходите на други учени, чиито анализи по същата проблематика отдавна са филологическа класика. Със следващите редове задаваме и важния въпрос за недостатъчно проучените типологически паралели между пионерските граматико-стилистичен (Шпитцер) и анаграматичен (Сослор) подходи, от една страна, и работата на Георгиев и Коларов, от друга, както и за преките въздействия на Шпитцер и Сослор върху постановките на двамата български теоретици. Нашият обсег на внимание се ограничава до няколко книги или дори до няколко примера, колкото христоматийни, толкова и рядко препрочитани, с цел замислената съпоставка на идеите да бъде проведена на тяхното по-конкретно, изказно равнище.

Както се знае, в първите години на XX век Сослор е убеден, че в поемата „За природата на нещата“ на Лукреций Кар са вложени множество частични анаграми на името на гръцката богиня на любовта Афродита (в латинската транскрипция *Afrodite*) – в идеалния случай с (поне) двусъставни звукови фрагменти и без промяна на звуковата последователност. Например стих 6-и „*Te, dea, tefugiunt uenti, te nubila caeli*“ (Starobinski 1971: 80) („Пред тебе, богиньо, се оттеглят ветровете, при твоеото приближаване се разпръсват облаците на небето“ – (Лукреций 1971: 9) съдържа както пресечения начален дифон -Af¹, така и финалния сегмент -ite, допълнително подкрепени (асонирани) и от други звукове в стиха. Ала според Сослор исто-

¹ Сослор настоява върху неутрализиращото се чрез собственото си повторение съчетание -te, което тъкмо по този начин позволява на намиращите се точно от двете му страни звукове -a и -f да се озоват в контактна позиция (Starobinski 1971: 82).

рически много по-рано, всъщност в най-старата индоевропейска културна словесност, „ако се вземе почти произволен пример, ще се види, че химните, посветени на *Agni Angiras*, представляват серия от каламбури като *gīrah* (песни), *anga* (връзка), чиято основна задача е да имитират сричките на свещеното име“ (Starobinski 1971: 36).

На това място Старобински не прилага конкретен откъс от „Ригведа“ за илюстрация на цитираното наблюдение на Сосюр, заявявайки само, че примерите са достатъчно много: „в този жанр може да се открие планина от материали за изследване“ (Starobinski 1971: 36). Навярно е имал предвид примери като този: „Kada nah susruvad *gīrah* Indro *anga*“ (Muir 1868: 259), („Кога Индра ще чуе нашите молитви?“)².

Като следва някои от работните принципи в анаграматическите „метради“ на Сосюр, Р. Коларов разкрива сходна фонетична организация на езика на класически автори от българската проза. Според него във винаги ограничен обсега на „метафоничното поле“³ стават възможни ред неграматически проявени смислови въздействия, различни по вид и по сложност. Например метафоничният похват, формулиран като „дистантно“ смислово интегриране“ (Коларов 1983: 131–132), който има безспорно предимство и широко разпространение в поезията, в прозата може да се приложи в относително малки текстови отрязъци, където „между две (или повече) думи се създава (...) директна семантична връзка“ (с. 132). В подкрепа на своите разсъждения Коларов прилага пример от разказа „Окрелчето“ на Ангел Каралийчев: „Накрай бялата земя има чешма от *мермер*. Там, сне-ла котли от *рамене*, чака царската гъщеря“ (с. 133). И разяснява: „Между подчертаните думи мермер и рамене не съществува... пряка смислова връзка... Те обаче съдържат общ звуков елемент (мер, р-ме)“ (с. 133), именно който „поражда неочаквано ефектен образ. Думата мермер прехвърля директно, прескачайки синтактичните прегради, своето значение към думата рамене... В резултат на това се появява... имплицитно подсказан израз „мраморни рамене“ (с. 133). От същия разказ Коларов привежда при-

² Преводът е мой тук и навсякъде, където не е посочен преводач под цитата или в библиографията. Всички мои преводи имат за цел изясняването на определени фоностилистични специфики, направени са с неизбежна доза условност и нямат художествена или друга претенция. За да се избегне излишно утежняване на библиографията, в повечето случаи цитирам примерите от художествени произведения непосредствено от коментиращите ги критически източници.

³ Според дефиницията на Коларов: осезателно обособено „пространство от текста, в което честотата на даден фоничен елемент е повишена (понижена) значимо“ (Коларов 1983: 71).

мер за друг метафоничен похват, определен от него като „мнима етимологизация, прехвърляне върху собственото име на етимологически чужди семантични признаци...: „като синя *глан* потъва *Узуналан* в огнения бяг на утрото...“ (с. 142). Съвсем сходни примери Коларов извлича от „Легенда за Сибин“ на Емилиян Станев, които определя като „звуково перифразирание на собствено име“ (с. 168): „Здравото око се отвори и го погледна – въпросът в него затисна княза като *скала*. *Каломела* се опитваше да заговори...“ (с. 171). И също, при друг персонаж, „разложено на съставлящите го звукови елементи ко + тра, името *Комтра* се отразява в заобикалящите го от двете страни изрази“ (с. 169): „В ония майски *утра* в същата тая стая *Комтра* бе ресала черния *поток* на *косите* си...“ (с. 169). Според Коларов тук „името представлява, фигуративно казано, семантичен „вакуум“, който трябва да бъде веднага запълнен поне отчасти, чрез заемане на семантични елементи от най-близкия контекст“ (с. 142). Така в крайна сметка, съгласно един и същ метафонически принцип, както звуковият финал *-ite* от съчетанието „*uenti, te*“ в стиха на Лукреций Кар трябва да препрати към името *Afrodite* според Сослор, така *-тра* от думата „*утра*“ при Емилиян Станев според Коларов необходимо напомня *Комтра*... И още веднъж, по подобие на звуковото доближаване „*мермер*“ – „*рамене*“, прастарият текст на „Ригведа“ препраща с преднамерено предпочетената дума *gīrah* към името на божеството *Agniras*... С оглед на тази логика, макар Коларов да определя примера „синя *глан*“ – „*Узуналан*“ като „квaziетимологизация“ (с. 142), със същото основание той може да бъде причислен към анаграматичните преноси. И на други места в „Звук и смисъл“ двата подхода се преплитат – както е според нас и при Сослор – което позволява и провежданото тук сравнение.

По оперативен сходен, исторически също толкова ранен начин Лео Шпитцер тълкува някои случаи на квазиграмматически построения у Рабле. А начинът му на работа и видът случаи не са напълно същите и поради една добре известна особеност на раблезианския стил. За разлика от финия смислов ефект на звуковата игра при Каралийчев, експериментите в „Гаргантюа и Пантагрюел“ са често предизвикателно груби⁴, затова и по-лесно осезаеми, понякога дори агресивно напращащи се на слуха. По този принцип се гради например първата строфа от „надписа на главната порта на Телемската обител“ (Рабле 1982: 183), който Шпитцер направи пословично известен и чието начало гласи:

⁴ Предполага се, след повече от век научно развитие на раблеистиката, няма да се налага да извиняваме и по-нататък обичайната невинно-брутална непристойност на Рабле.

Cyn'entrepas, hypocrites, **bigotz**.
 Vieuxmata**gotz**, marmiteuxborsouflés,
 Torcoulx, badaux, plusquen'estoient les**Gotz**...
 (Spitzer 1948: 17)

(Не влизайте тук, лицемери, лъженабожници,
 стари маймуни, подпухнали окаяници,
 извити вратове, заплеси, повече, отколкото са били готите...)

Още в тези първи стихове Рабле придава много особен облик на лицемерите, които гони от Телем. В една непочтителна звукова игра, към думата, която пряко ги назовава (**bigotz**), той гържи непременно да добави и наименованието на вид маймуни (**matagotz**), като не след дълго намесва и готите (**gotz**), и остготите. Както е видно, по същество нищо не обединява по значение тези три думи, освен употребата им като инвективи и освен случайно (от морфологична гледна точка) повтарящата се в тях **фонетична** част **-got**, която обаче, обратно, за Рабле е напълно достатъчна, за да ги обвърже **семантически**. Бързо нарастващата, натраплива повторителност на звуковия сегмент поражда имплицитен, прекосяващ смисловите граници на думите образ, възможно въплъщение за чудовищно-невъзможни същества: лицемери, сраснали се с маймуни, никога реално не съществували животински готи. Думите, окончаващи на **-got** в първата октава от телемския надпис, формират едно от най-гръзките „гротескови езикови семейства“ у Рабле (Spitzer 1948: 17). Те създават измамно инерционно впечатление за еднокоренни производни думи, регулярни граматически сглобки, породени едва ли не от естествените словообразователни рефлексии на езика. Опази звуково-„семантична трансфигурация“ (Коларов 1983: 132), която Коларов проследява от „**мермер**“ към „**рамене**“ при Каралийчев, при Рабле се осъществява (от „**bigotz**“ към „**matagotz**“) по друг начин, ала отново изцяло „зад гърба“ на граматиката... И тук (независимо коя е началната точка на нашето сравнение) ана- и квазиграматическите построения се схождат в своя принцип.

Нещо повече, насмешливо грубите игри на Рабле с езика може да се усложняват, да повишават степенята си на фонетична диференцираност. Към такъв пример неочаквано (по различен повод) ни насочва Михаил Бахтин в една бележка под линия в своя известен труд за Рабле: „по време на сраженията брат Жан се проявява като заклет „анатомизатор“, който превръща на „кайма“ човешки тела. Тези две думи са свързани в текста на самия

Рабле:..., „te puissent *anatomiser* la cervelle et en faire des *entommeures*“ („... коу-то могат да „ти *пръснат* главата и ти нарежат мозъка на *нарчета*“ (Рабле 1982: 203). Бахтин е на крачка от това да обяви Рабле за „анатомизатор“ на езика, включително на звуковата цялост на самия глагол „анатомизирам“. Той не преминава това разстояние от една смислова крачка, ала предизвиква преминаването му от страна на неговите читатели, довеждайки в анализа едната дума до другата и посочвайки близката им свързаност и във фразата на Рабле. Ето докъде ще се стигне, ако тази крачка бъде направена: „... *te puissent anatomiser la cervelle et en faire des entommeures*“.

Ако временно пренебрегнем ясно заявените лексикални граници и разделим фразата според звуково повторителните ѝ групи – каквото по същество изисква метафоничният анализ на Р. Коларов – пред нас ще започне да се очертава любопитна сама по себе си звукова игра. Фразата като цяло, и особено фрагментът „*puissent anatomiser*“, скрито препраща към прозвището на брат Жан, което ще се появи и експлицитно на финала ѝ, създавайки по чисто звуков път впечатление, че тъкмо Jean des Entommeures е този „анатомизатор“, който прави телата на нарчета. Защото със същите последователни трифони -ent и -tom (чиито звукове са разположени също в безупречна последователност) започва и името прозвище на героя, за да завърши с компромисно обърнатия трифон -ser. Наред с това -ent се появява повторно и в разместен вид като -ten („*et en*“), още веднъж се появява и звуковият финал -ges във варианта ser-, синтагматично максимално сближен с предходната си поява („*anatomiser la cervelle*“). В така организираната, ориентираща и подготвяща графично-звукова среда е направено всичко необходимо, за да може читателят да усети анаграматичното сходство и да обвърже думите с името. Бахтин прави това обвързване, без да препраща към Сосюр и без да анализира звуковия механизъм на играта, следвайки по-скоро своята любима критическа тема за карнавалните раздробявания на тялото. Най-сетне, ето как „дистантното смислово интегриране“ на думите „мермер“ и „рамене“ у Каралийчев, осъществено чрез повторение на един „общ звуков елемент“ (Коларов 1983: 133), заработва отново, чрез повторение на няколко звукови елемента, в „*anatomiser... entommeures*“ у Рабле.

Чисто квазиграматически ефекти разкрива и анализира в текстове на български народни песни Никола Георгиев. В един от по-специалните случаи тези ефекти са обвързани и със смисловото разгръщане на мотива: „В една широка група песни с изчерпателно изброяване се набляга, че гората е изгорена: плаче нейното „дърве“, „листе“, птици, цветя, вода, защото:

хайдути огън гагоха
и си *гората изгориха*

И съвсем неочаквано след това пространно и съсредоточено около мотива за изгорената гора описание идват стиховете:

хей че се Индже провикна
из тая *гора* зелена“ (Георгиев 1976: 69–70).

По изключително любопитен начин тук се преплитат фонологичният и наратологичният пластове – парадоксално от логическа, но закономерно от естетическа гледна точка, овъзглената гора не престава същевременно да бъде и зелена... „Звуковата и *лъжсеморфологичната* връзка между съществителното „гора“ и глагола „горя“ на свой ред разколебава смисловите очертания между двата основни мотива на песента и се присъединява към процеса на спояването им в художествена единица“ (с. 70). Примерите на Георгиев позволяват да се усети и самата количествена заявеност, високата честотност на тази фонетична игра в българските народни песни: „та да *гори*ш, *горо*, за зелено листо“ (с. 67); „ой ти тебе, зелена *горо*, / що си, горо, под*гори*ла? / Ал те огън из*гори*ло?“ (с. 145) и пр. Същият ефект може да се наблюдава и при друга лексикална двойка: „горе“ – „гори“:

горе седи, долу гледа
как ми *гори* чисто поле
(с. 120)

Границата на похвата може да се постави едва при комбинацията гора – горе, където етимологически коректната връзка между двете думи с течение на времето е изтъняла и невинаги е осъзнавана:

сред *гората* тънко дърво, /... /
горе седи, долу гледа
(с. 121)

По този начин, „водена от тенденцията към еднокоренна повторителност, народната песен събира в синтагматично единство думи, чийто еднокоренен произход е или вече подтиснат (...), или пък е изобщо привиден, „*псевдоетимологичен*“ (с. 145). Любопитно е, че примери за игра със съща-

та звукова група -гор в българската народна песен, разгледани от Георгиев, се срещат и в стиховете на Марина Цветаева, анализирани от Коларов в „Звук и смисъл“.

В „Поема за планината“ руската лексема „гора“ се появява многократно“, и в едни и същи, и в „различни звукови комбинации“. Коларов определя играта като „звукова „перифраза“ на ключови думи“ (Коларов 1983: 166) и я свързва в прав текст с анаграматическия проект на Сосюр:

Та *гора* была, как *гром*!
Зря с титанамизаи*з*р*ы*ваем! /.../
Бог за мир взимае*т*г*оро*го!
Горе началось с *горы*.
Та *гора* была над *г*ородом...
(с. 166)

Както е видно, двете от думите (*горого* – *городом*) представляват класически случай на анаграма, доколкото повтарят не само един фаворизиран звуков сегмент, но и почти всички свои звукове. Като цяло, коментира Коларов, „образува се компактен парадигматичен ред, всеки член на който се възприема като (...) идентифициране – оразличаване на/от думата гора със съответни смислови допирания“ (с. 167). Наред с това цитатът напомня, че не всеки анаграматичен ефект е и квазиграматичен, Рабле в това отношение остава по-скоро ранен прецедент – у него последователността на натрапливо повторителните звукове не варира. Еквивалент на неговия фонетичен експеримент при Цветаева може да бъдат формите с непроменлива мултипликация на -гор, противоречиво обвързващи например лексемите „планина“ („*гора*“) и „град“ („*город*“). Впечатляващо е, че обяснението, което Коларов предлага за тази „звукова перифраза“, е в не по-малка степен приложимо и към квазиграматическите похвати: „От психологическа гледна точка може да се приеме, че ключовата в смисловото отношение дума оставя по-ярка и продължителна следа в съзнанието на автора; понякога тя може да послужи за начален импулс в творческия процес (...) Така (...) може да създаде... звукова доминанта, да се превърне във временен или относително постоянен звуков генератор, като асоциира думи със сходен звуков състав“ (с. 165) – т.е. тъкмо по модела *bigotz* – *matagotz* – *gotz* у Рабле... Примерът на Коларов от Цветаева остава на границата между анаграма и квазиетимология, ала самите тези два похвата, оказва се, имат изключително сходен механизъм на пораждаване. Нещо по-

вече, от съпоставката между примерите може да се направи любопитен извод: серията думи на -гор у Цветаева, разгледана от Коларов, по своя метафоничен принцип стои по-близо до серията думи на -got у Рабле, разгледани от Шпитцер, отколкото до анаграматичните примери на Soslor (понеже последният разглежда звуковата модификация на съществителни собствени имена, които не се появяват лексикално експлицитно в текста). Експериментът на Рабле, от друга страна, е по-близо до анаграматичната според Soslor организация на езика при сатурническите поети или при Лукреций Кар (понеже предлага именно етноним: готи (gotz). Но това не е случайно – в „Звук и смисъл“ Коларов не само не следва строго, но и отхвърля като неправомерно строгото следване на ръководното правило на Soslor: „Очевидно, за да стане принцип, „работещ“ за настоящото изследване, звуковата перифраза на ключови думи трябва да се освободи от **ригоризма** на задължителен фонетичен закон, да бъде схващана като **оказионален** звуково-композиционен принцип“ (с. 166). По същия начин Коларов не се придържа строго и към принципите на квазиграматическия анализ такъв, какъвто го намираме в работите на Шпитцер върху Рабле. Може би тъкмо тази методологически по-голяма свобода, разширяваща полето на наблюдаемите феномени, позволява самата съпоставка между двамата. Макар Шпитцер да разглежда езика на „Гаргантюа и Пантагрюел“ преди всичко на морфематично ниво, анализът на bigotz представлява по-скоро изключение. Коларов, обратно, разглежда предимно звукови съчетания, помалки от морфемата, ала с някои от тях навлиза в нова, теоретически съседна територия. Там метафоническият анализ, по-скоро закономерен и очакван, се пресича с квазиграматическия.

В „Звук и смисъл“ Коларов обръща внимание и на друг своеобразен тип квазиморфологична игра, която нарича „вокална инфлексия“ (с. 45). Когато анализира фонетичната организация на откъса от „Епитропът“ на Ив. Вазов: „Дурак! Урокът по риторика се прекъсна“ (с. 122) и след като посочва въздействието на двойното -ур в първите думи („Дурак! **Урокът...**“), той добавя: „съществува втора, структурно по-усложнена спойка – повторението на сричка, съдържаща консонантите р и к при непрекъснато променящ се вокал между тях“ (с. 123): **дурак** – **уро**кът – ритор**и**ка – **пре**късна. Усложнен пример за същата метафонична структура Коларов открива във „Великата рилска пустиня“, отново при Вазов: „...голи **п**л**а**нински **п**о**л**я**н**и, могилисти **з**ел**е**ни**г**ол**и**ни...“ (с. 46). Тук вече един вокал варира между три постоянни, позиционно непроменливи звука, нещо, което първият пример удовлетворява само наполовина (при **дурак** – **уро**кът). Подобна звукова игра,

съчетаваща анафората и парономазията, регистрира и Никола Георгиев: „Анафората е количествено най-често употребяваният, качествено най-характерният, но не и единственият звуков похват в народната песен. По-внимателното вглеждане... показва... и други звукови конфигурации – например еднакви съгласни звукове в съседни думи: „*годи^на год^ен* походи“ (Г, Д и Н), „*га^ри ге^ре*, та му рани върже“ (Д и Р), „дури слънце *зуга зайге*“ (З и Д)“ (Георгиев 1976: 212).

Употребата на подобни звукови похвати както в литературното настояще на XX век, така и в относително много далечното минало на фолклора, се оказва закономерна, щом бъде разгледана в културноисторическа перспектива. И с по-горе приведените примери, и в общ теоретичен план, в настоящото изложение придаваме допълнителна и по-конкретна изказна яснота на поразителния (без да става по-малко очевиден) факт, че най-древните и най-модерните форми на фонетична организация на езика до голяма степен съвпадат. Включително понякога – по парадоксален начин. По повод стилистичната специфика на религиозната книжнина, включително на Евангелията, Сергей Аверинцев поставя следния въпрос: „какъв характер придобива... художествената форма в контекста на аскетическата „учителност“? Отговорът: (...) мнемотехническа помощ (...), педагогическа рекреация (...), „утешение“ (...) Днес ни е трудно да си представим до каква степен играта на образи, слова и звуци е била стимулирана от чисто утилитарния момент“ (Аверинцев 2000: 371). Кое всъщност е поразително в тези думи? Преднамерената игра със словото и дори неизбежно произтичащият от нея рекреативен импулс, както навярно би казал Бахтин, биват локализирани и датирани не едва в раблезианската пародия например, а още в самите прастари обекти за присмех на тази пародия... „Всеки, който е чел Талмуда, знае с какви неочаквани и стигащи до гротеска фантастични образни примери там от време на време се прекъсват скучните материали (...) Когато семитолозите се захващат с опитите по реконструкцията на първозданната арамейска форма, резултатите надминали всички очаквания: под бавния ритъм на гръцкия текст на Евангелията изплуват очертанията на стегната, гъвкава реч, повече приличаща на енергични стихове, отколкото на проза, преливаща от каламбури, асонанси, алитерации и ритмоиди“ (с. 372). Последните четири понятия, апропо, почти изчерпват особеностите на стила на Рабле според Шпитцер. Ала нека направим още една крачка в същата посока, като потърсим в евангелския текст онова максимално тясно звуково-смислово сцепление с квазиморфологичен характер, което Коларов разкрива в откъси от Вазов, а Георгиев – в български

народни песни. И в този случай трябва да си послужим с рутинизирано ерудирания прочит на Аверинцев – на следния арамейския пример: „Разглежда се случаят: „Кой от вас, ако син или вол му падне в кладенец“ (Лука 14: 5); тук трите ключови думи **bera'** („син“), **beira'** („вол“), **bēra'** („кладенец“) са съзвучни до неразличимост“ (Аверинцев 2000: 373). Ето как Шпитцер определя коментирания тук стилистичен ефект в една фраза на Рабле: „игра, сродна на римуването, на запазването на окончанието на думата, е редуването на гласни при запазване на съгласните“ (Spitzer 1910: 44). Още в 1-ва глава на „Гаргантуа и Пантагрюел“ срещаме: „Desquels celui qui au milieu estoit couvroit un **gros**, **gras**, **grand**, **gris**, joli, petit, moisi livret...“ („Средната буталка притискала дебела, мазна, овехтяла, хубавичка, мъничка, плесенясаличка книжчица...“ (Рабле 1982: 38). Първите три прилагателни във френския оригинал почти изцяло се припокриват и по звуков състав, и по значение („едър“, „дебел“, „голям“), а четвъртото – „gris“ („сив“) – е добавено очевидно само по силата на вече създадената звукова инерция: гро-, гра-, гри-. Нейната първостепенна значимост е парадоксално подчертана, отбелязва Шпитцер, с въвеждането на шестото определение petit („малък“), което е разноточно и обезсмисля семантически предхождащите го пароними. Той определя тази звукова игра още и като вид „алитерация“ и привежда неин прецедент при провансалците (Spitzer 1910: 44). Така въпросът се напраща отново: ако всичко това (и още много като него) е налице още в първичния текстови фундамент на официалната западноевропейска култура, как тогава трябва да определим неофициалния, пародийно-смехови жест на Рабле? Какво точно снизява той, докато върши същото? И още, какво позволява на тази звукова игра така лесно да прекосява вековете от арамейския първообраз на евангелския текст до българския фолклор и от Рабле до Вазов?

Преди да изведем финално обобщаващия (за пореден път завръщащ се) отговор на този въпрос, остава да разгледаме някои естетически специфики и на строго морфологичната повторителност. Както се знае, похватът на еднокоренните повторения е изключително архаичен и характерен за много различни форми на културна словесност. В литовската балада, напомня Р. Коларов, може да се открие подобно „кореспондиране на звукови елементи, изобилие от етимологични фигури – например *lietulus lyia* (*дъжд дъжд*), *darba dirba* (*работа работи*)“ (Коларов 1983: 11). По твърде любопитен начин Олга Фрайденберг откроява същия похват във фолклорния гръцкия език (посредством неговите по-късни отпечатъци в литературния): „У Хезиод има цели сентеници като...: „τὸν φιλέοντα φιλεῖν, καὶ τῷ προσίοντι προσεῖναι“: „Обичащия да обичаш и подходящо да под-

хождани“ – такъв е дословният превод“ (Фрейденберг 1941: 57). Анализирайки спецификите на българския фолклорен език, Никола Георгиев стига до сходен⁵ извод: „Подчертаното тежнение на българската народна песен към еднокоренни синтагматични съчетания още един път напомня за особеностите на старогръцкия архаичен стил... (ето само два кратки примера: „*θάνον οἰκτίστω θανάτῳ*“, „*осмъртих* се с най-печална *смърт*“ и „*αἰχμᾶς αἰχμασσεῖν*“, „*бой болювам*“)... От езиково-историческо гледище пък еднокоренните съчетания отново връщат към загадките на така наречения примитивен стил с неговата лексика и синтаксис и съответно към въпроса, дали тези съчетания не са някакъв смътен остатък от прастари периоди на езиковия развой, когато разграничаването на отделните езикови категории е било много неустойчиво, или пък, обратното, тоест, дали не са вторично образование, издигнато върху вече обособени категории в търсене на псевдопървична връзка между тях“ (Георгиев 1976: 146). По отношение на Хезиод Фрайденберг очевидно защитава първата възможност. По отношение на Рабле Шпитцер ще се наеме с втората, например с оглед на прочутата фраза от „Гаргантюа и Пантагрюел“ за „un bon *esmoucheur* qui, en *esmouchetant* continuellement, *esmouche* de son *mouschet*...“ („добрия мухомахач, който безспирно маха мухите, махайки махалото си“)⁶. „Самият Н. Георгиев е склонен да види в народопесенните повтори, и с основание, черти на т. нар. примитивен синтаксис“ (Добрев 2013: 53). По този пункт сравнението О. Фрайденберг – Н. Георгиев, което ние смятаме за възможно, българският палеославист Иван Добрев смята за задължително: „не бива след много десетилетия, поне от почит към голямата изследователка, гласът... ѝ да бъде заглушаван „по идеологически причини“. Но е *задължително* този глас да бъде сравнен с проучвателската насока (...) и гледището на (...) Н. Георгиев“ (Добрев 2013: 52). Тъкмо това можем да продължим да правим тук, с разкриване на едно исторически куриозно преплитане на морфологични похвати, проучвано също и от Шпитцер. Така постепенно в нашето изложение се освобождаваме от разнообразието на звуковите игри, за да достигнем до граматическите.

Хомойотелеутонът, или „звукото сходство в окончанията на думите е белег, който още веднъж обвързва народната песен със стила на най-старите европейски литератури“ (Георгиев 1976: 199). Практиките на тази преобладаваща граматическа рима са изключително древни, особено

⁵ Подобни въпроси са своеобразен подтик към езиково-историческо обследване и то в предначертаната от О. Фрайденберг посока...“ (Добрев 2013: 53).

⁶ Вж. Spitzer 1910: 64.

характерни за най-ранните етапи от развитието на културната словесност. В житието на св. Гутлак от VIII век например четем:

...qui sciunt memoriam tanti viri, nota revocandi *fiat*, his vero, qui ignorant, velut latae panseniae indicium innotescat.

(Croll 1916: preface, xxxi)

([Това житие] на прилеж^ну^ме ще напомни още веднъж за един мъж, толкова св^ят, за невеж^ну^ме ще направи така, че той да им стане поз^на^м.)⁷

Изпробван много по-рано и в Омировия епос (вж. Георгиев 1976: 199), „този маниер... е още по-силно подчертан от византиеца Агапит, приме- жаващ голям вкус към класическия гръцки език. При него в Княжеското огледало, поднесено на Юстиниан, са обичайни такива фрази:

οὐ τὴν διὰ ἡμᾶτων ἀγαθῶν προφορὰν, ἀλλὰ τὴν διὰ πραγμάτων εὐσεβῶν προσφορὰν“

(Фрейденберг 1941: 54)

(Не думи красноречиви произнасяй, но дари благочестиви принасяй)

Нужно е да отбележим почти пълното звуково съвпадение във фразата на Агапит между двете думи профорάν – просфорάν. То е важно, защото приближава примера към следващо морфологично ниво на организация, където приложените похвати започват да се наслаждават един върху друг. Защото какъв ще бъде резултатът, ако така „римуваните“ думи едновременно с това бъдат и етимологически производни? А на следващо, още по-усложнено ниво – ако бъдат и неологизми? Тогава ще се стигне до един от най-екстравагантните и непочтителни стилистични експерименти на Рабле:

*Fiant*oient aux *fianto*irs, *pissoient* aux *pisso*irs, et *crachoient* aux *cracho*irs, *touss*oient aux *touss*oirs mélodieusement, *resvoient* aux *resvo*irs...

(Rabelais 1931: 125)

⁷ Впрочем старинният хомойотелевтон може да се преплете с анаграмата, например много векове по-късно, у А. Разиветников, забелязано по друг повод и от Р. Коларов: „Намерих я **вечерта**. Изправила се на могилата – **чака**. Иде Пеньо **почернял**. На кладенеца купчина моми раздрънкват менци, **закачат** го“ (Коларов 1983: 61).

(*Серяха в серални, пикаеха в пикални, и плоеха в плювални, кашляха мелодично в кашлялни, мечтаеха в мечтални...*)

Както е видно, повторението на един и същи корен при изменение на деривационните суфикси поражда езиково коректни, ала съвсем причудливи словоформи, функциониращи сякаш напълно автоматично. Изненадващо, същия структурно-стилистичен феномен (едновременно с оглед на словообразуване и „рима“) Н. Георгиев разкрива в една българска народна песен, която „не пропуска възможността да добави и висока еднотипност в морфологичния строеж на категориалните единици:

Саби се *лъска***т**, Яно мари, като *лъска***в**ец,
топове *гърм***я**т, Яно мари, като *гърме***в**ец,
земя се *тресе*, Яно мари, като *треска***в**ец“
(Георгиев 1976: 197)

Георгиев не препраща към фрагмента от „Гаргантюа и Пантагрюел“, ала и без препратка става ясно, че колкото гумата „toussoir“ е съществувала в нормативния френски по времето на Рабле, толкова съществува и „гърмевец“ в книжовния български. Наблюдаваното тук съвпадение на структурните модели е удивително и (в този случай) в полза на глобалната Бахтинова теза за фолклорната подложка на раблезианския език, включително при такива драстични проявления, които на пръв поглед изглеждат характерни само за индивидуалното словотворчество.

Така „еднокоренната съседно-повторителна тенденция“, която неочаквано се оказва свойствена и за гръзкия език на Рабле, „води народната песен не само до *синтактична*, но и до ярка *лексикална активност* – под нейния натиск народният певец започва да изковава думи, които спазват словообразователните модели на българския език, но които почти не прекриват границите на художествената си среда и не получават по-широка езикова валидност. Започвайки от по-общоприети съчетания, като (...) „*китка да кити*“, „*дремка ми се додряма*“, народната песен преминава към своеобразието на „*тлака тлачи*“... и завършва с напълно „законните“, но едва ли употребявани извън нея производни „дано я *вара завари*“, „*девер деверувал*“, „*чедо да не чедиш*“ (...), както това личи например и във високата съседна организираност на следния откъс:

чужда е *майка* *помайчил*,
 чужда е *сестра* *посестрил*,
 чужди е *братя* *побратил*.

Събирането на малко вероятните производни в еднакви стихови и синтактични позиции се нарежда сред другите фактори, спояващи това тристишие в типично високата му съседна организираност“ (Георгиев 1976: 141–142).

Ние си позволяваме да предположим, че преплитането на хомойотелеутон, фигура етимологика и неологизъм навярно не е единственото структурно сходство между българския фолклорен и литературния раблезиански език...

И така, независимо дали разглеждаме различни видове анаграматични построения (Entommeures; мермер – рамене), квазиграматични (beга– beйга – bēга; „урокът по риторика се прекъсна“) или действително граматични („resvoient aux reservoirs“; „гърмят... като гърмевец“), метафоничното поле се гради по силата на един и същ принцип. Похватите не са задължително обвързани с определена интенция или тематично приложение, те не само **променят исторически** своята функция (възникват в почит към светостта или развличат с нищо незначеща измислица), но и често **съчетават едновременно** на пръв поглед взаимноизключващи се функции. Рабле, без съмнение, пародира похвата на хомойотелеутона в житието на св. Гутлак, но и сам се опива от него, пригажда го за своите нови естетически цели. В Ранното средновековие Азаним се радва на своето звуково-граматическо остроумие не по-малко, отколкото Рабле десет века по-късно, когато на свой ред подема неимоверно стари стилистични конструкции. В метафоничното поле средствата неизменно остават едни и същи и когато целите са най-разнообразни. Или поне към този извод периодично препраща продължителното проследяване на пресечните точки между анализите на стилистически феномени на Коларов и Георгиев, Сосюр и Шпитцер, Аверинцев и Фрайденберг.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев 2000:** Аверинцев, С. Ранновизантийската литература: Традиции и поетика. – София: Тавор, 2000.
- Бахтин 1978:** Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. – София: Наука и изкуство, 1978.

- Георгиев 1976:** Георгиев, Н. Българската народна песен: изобразителни принципи, строеж, единство. – София: Наука и изкуство, 1976.
- Добрев 2013:** Добрев, И. Изречението: диалектика и метафизика. // *Eslavistica Complutense*, 2013, № 13, с. 47–63.
- Коларов 1983:** Коларов, Р. Звук и смисъл: наблюдения над фоничната организация на художествената проза. – София: БАН, 1983.
- Лукреций 1971:** Тит Лукреций Кар. За природата на нещата. – София: Наука и изкуство, 1971 (прев. Марко Марков).
- Рабле 1982:** Рабле, Фр. Гаргантюа и Пантагрюел. – София: Народна култура, 1982 (прев. Дора Попова).
- Фрейдгенберг 1941:** Фрейдгенберг, О. Проблема греческого фольклорного языка. // *Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук*. – Вып. 7 (№ 63), Л., 1941, с. 41–69.
- Croll 1916:** Croll, M. Preface. // Lily, J. *Euphues: the anatomy of wit; Euphues & his England*. – London: George Routledge & Sons, Ltd.; New York: E. P. Dutton & Co., 1916.
- Muir 1868:** Muir, J. *Original Sanskrit Texts on the Origin and History of the People of India, their Religion and Institutions*. Vol. 1. – London: Trübner, 1868.
- Rabelais 1931:** *Oeuvres de François Rabelais*. – Paris: Honoré Champion, 1931.
- Spitzer 1948:** Spitzer, L. *Linguistics and literary history, Linguistics and literary history: Essays in Stylistics*. – Princeton: Princeton University Press, 1948.
- Spitzer 1910:** Spitzer L. *Die Wortbildung als stilistisches Mittel, exemplifiziert an Rabelais. Nebst einem Anhang über die Wortbildung bei Balzac in seinen: Contes Drolatiques*“, (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie XXIX). – Halle, M. Niemeyer, 1910.
- Starobinski 1971:** Starobinski, J. *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*. – Paris: Gallimard, 1971.

Ценностната норма за репортажна откровеност (candid). Литература и фотография у нас в края на XIX и началото на XX век

Пламен Шуликов

Неизбежните взаимоотношения между *литература* и *фотография* през последните около 180 години едва ли се основават само върху смисловата близост на корените „littera-“ и „-γράφ“, чрез които сме приели да назоваваме двата типа „писменост“. Едва ли причина за сближаването им е и безспорният профетически авторитет на Л. Карол („Photography extraordinary“, 1855), комуто Б. Щиглер приписва правата върху идеята фотографията да бъде метафорично осмисляна като своего рода автоматично писмо (*écriture automatique*) (Щиглер 2015: 75). Още по-малко подобно досещане следва да се ориентира към негвусмислени, но твърде късни сплитания между фотографско „писмо“ и литературно писмо от следващия XX век. Тогава, в началото на 20-те, Ман Рей споделя с Катерине Драйер, че се опитва да „използва фотоапарата си като пишеща машина“ (нак там), а Ласло Мохой-Наг отива още по-далеч във футуристичната си прогноза, като заявява, че „в бъдеще неграмотен няма да е онзи, който не може да пише, а този, който не умее да фотографира“ (Бенямин 2011: 30). Днес, когато прогласеното през 20-те от Мохой-Наг бъдеще със сигурност вече е минало, в хуманитаристиката отдавна не са екзотично изключение изследвания, които още в своите заглавия заявяват предмет, безусловно формулиран като „фотография и литература“ (вж. напр. Korpen 1987, Brunet 2009).

Литература и фотография са неизбежно обречени да пресекат и съизмерят своите уж автономни медийни амбиции преди всичко заради шокиращия реализъм на фотографското изображение. Именно разтърсващата тактилна илюзия, че фотографията с нейните образи аналогони се домогва до иначе недосегаеми за човека пълномощия в акта на Сътворението, мотивира едновременно както вдъхновени похвални слова (У. Х. Ф. Талбът,

„Моливът на природата“, 1844 г.), така също буквални проклетия и анатемни, произнасяни от църковния амвон. Бленуван, но практически непознат докъм 30-те години на XIX век, хипотипозният ресурс на дагеротипното изображение болезнено преосмисля съзерцателния рецептивен стереотип, дълготърпеливо формиран както от традиционната пикторалистка конвенция, така и от речевия екфразис. Основната посока на естетска съпротива срещу фотографията се свързва завинаги с есето на Ш. Бодлер „Модерната публика и фотографията“ (Baudelaire 1956: 227–231), където рязката присъда на поета дори не допуска хипотеза, че новата медия изобщо би могла да трансцендира отвъд потискащата си технологична предопределеност на елементарен копист¹. Макар и творец на словото обаче, Бодлер произнася своята присъда от позицията на визуален критик – такъв е предметът на текстовете му, побрани в „Salon de 1859“.

Вероятно смътното предчувствие за предстоящите светогледни промени, предизвикани от фотографията, но засягащи и литературната практика, следва да се търси в проникновени догадки за културния смисъл на сдвояващите медийни оптики като „Двойник. Петербургска поема“ (1846 г.) на Достоевски, „Photography extraordinary“ (1855 г.) и „Алиса в огледалния свят“ (1871 г.) на Л. Карол. Подобно предчувствие обаче далеч по-ясно се чете в техни ранни веществені провокатори като панорами, диорами и прочее хай-тек панаирджийски атракции, предизвиквали шумен публичен ажиотаж докъм 1839 г.

В своя кратък, но наситен с идеи план за изследване „Daguerre oder die Panoptem“ (Benjamin 1991: 48–49) Валтер Бенямин драматизира нещастieto на Л. Дагер, чиято собственоръчно конструирана от него панорама изгаря през 1839 г. Същата година съдбата щедро възмездява изобретателя чрез решение на френското правителство да му бъдат присъдени авторските права върху дагеротипния метод за фиксиране на изображението. Микроисторията, конструирана от В. Бенямин, всъщност казва, че новата медия (фотографията) се ражда буквално в пепелта на старата (панорамата). Що се отнася до ембрионалните връзки между визуалната медия панорама и литературата, Бенямин не подминава и издаваните в „La

¹ Впрочем отношението на Бодлер към фотографията е противоречиво. Близък приятел на Г. Ф. Т. – Нагар, чиято бивша любовница (Жана Дювал) „наследява“, той пристрасно споделя публичните възмущения по повод на фотографията. Оценява високо дейността на Нагар като учен и фотограф, но така и не променя твърдото си изходно убеждение, че претенциите на новата медия не бива да надхвърлят ролята ѝ на служиня на науката и изкуствата.

Presse“ през 30-те години на XIX век от Е. дьо Жуарден фейлетонни скици върху оптичeskата атракция и недвусмислено ги дефинира като своето рога „панорамна литература“ (panoramatische Literatur), произведена като че от колективен белетристичен натиск. За гордост на българската литература тяхно достойно (но вече авторско) подобие у нас бихме могли да видим във Вазовия разказ „Учител по историята“ (публикуван в сборника „Драски и шарки. Ч. 2.“ през 1895 г.), чрез който панаирджийски атрактивната медия панорама с присъщия ѝ силен социален отзвук се оказва приютена и в родната ни словесност. Повествователят в авторска реч уточнява: „Помня, бях на седем или осем години дете, когато в селото се разнесе чудата вест, че дошъл панормаджия“ (Вазов 1976: 137). Ако буквализираме хронологичното уточнение на писателя, роден през 1850 г., би следвало, че Йоргу Панормаджият е „възвестил“ в Сопот Дагеровия оптически хай-тек през 1857–8 г. само с около 40-годишно закъснение. Очевидно още тогава, макар и дълбоко потопен, както се казва, в османски цивилизационен мрак, ленивият медиеен стереотип на подбалканския градец е подложен на радикално технологично изпитание.

С този микроеплог обаче поводите Вазов да бъде приобщен към предмета на медиакритиката не се изчерпват. Една година преди „Учител по историята“ да се появи в състава на „Драски и шарки“, Вазов подготвя за печат първото самостоятелно издание на романа „Под игото“ (1894 г.), като „смуцава“ своя патриаршески ореол на класик с рязък авангардистки нюанс – предприема нечувания дотогава избор романът му да бъде илюстриран, наред с рисуванни изображения, и с фотографии, изпълнени от придворния фотограф Иван Карастоянов (Василев 1976). Тъй като вече съм коментирал по-пространно това обстоятелство (Шуликов 2017), тук го споменавам колкото да направя едно рисковано предположение, което тогава пропуснах. Предположението, по-скоро въпрос, на който в настоящия момент нямам отговор, е дали всъщност Вазов в своя твърде модерна избор от 1894 г. не е повлиян от декадентския роман на Ж. Роденбах „Мъртвият Брюге“ (1892 г.), който много вероятно е изобщо първият роман, изцяло илюстриран с фотографии². Но дори и без еднозначен отговор, една съществуваща интерпретация на „Мъртвият Брюге“, видян като *панорама* (Cairól 2015: 481–494), добавяща към литературната рецепция и „панорамния принцип“ (В. Бенямин) на достоверно зрително усещане, някак и без друго усилва оптимизма, че и у Вазов социкултурната парабол

² Благодаря на проф. Никола Георгиев, че насочи вниманието ми към този факт.

„панорама – фотография – литература“ е преднамерено и последователно сключена в неизбежно съгласие с общия дух на времето. Допустима вазовска специфика вероятно би следвало да е само възможната транспозиция на дядо-Йоцовата реплика „Боже, видох!“ спрямо клиентелата на Йоргу Панормаджият.

Към средата на 20-те години на XX век публичният медиен стереотип вече е банализирал в известна степен своето по детски неприучено удивление от шокиращия фотографски реализъм. Фотографията като любителско занимание по това време преживява взривна популярност, основана върху неизбежни технологични и стопански предпоставки. Дори без да се преквалифицира като историк на фотографията, днешният литературовед спокойно може да се пресегне към есето на К. Чапек „Човекът и фотоапаратът“ (1930 г.), където представеният госта изчерпателен свог на достъпните за обща употреба камери от 20-те уподобява реален комивояжорски асортиментен каталог с конкретните си позиции „Алфа“, „Дюренишмидт“, „Копелка“, „Елка“, „Арко“, „Нидермайер“. Неизвестно защо, сам увлечен по фотографията, Чапек остава марката „Лайка“ извън този пространен регистър, независимо че тъкмо тази немска камера, трайно привързана през 1925 г. към най-популярния до днес кадрови формат 24x36 мм (и досега наричан тъкмо „лайка-формат“), е общоприетият периодизационен ориентир, чрез който обичайно се бележи същинската масовизация на интереса към вече съвсем не авангардната по това време медия. Браншовите списания, специалната фотографска литература (предимно ръководства), както, разбира се, и все по-агресивният търговски интерес към разпространението на апаратура, химикали, хартии, плаки, касетни филми и всякакви приспособления за фотографията, взривно либерализират доскоро езотеричното занятие, чийто стопански смисъл се оказва фронтално изправен пред изпитанието на всеобщата достъпност.

Подобна е причината за спешната преквалификация на Ст. Л.-Костовия „фотография“ Манчо Вагарджиев („Вражалец“, 1933 г.), заменил почтения, но недоходоносен вече занаят с фалшификация на „каймета“. Приблизително по същото време и Чудомировият (неорганизиран) фотограф („Фотограф“, 1935 г.) почти със сълзи на очи си спомня своя останал завинаги в историята търговски успех при Стамболийски:

– Аз – кай, – Димко, не съм какъв да е човек – не ме гледай сега! Аз – кай – съм от произход, ами ми се натрупаха много обстоятелства. Ако ме беше видял – кай – през земеделско време, когато излезе за-

конът за личните карти, нямаше да смееш „буна диминяца“ да ми речеш. Пари валяха – кай – тогава, пари! Не е шега! Случих се тогава в Родопите, хе – из помаклъка чак. Че като излезе законът, та тръгнаха ония ми ти населения – настръхна ми перчемът – кай. – Поръчки, поръчки – не мога хляб да ям! (Чудомир 1971: 551)

Същият исторически епизод, свързан със земеделската политика на тотален контрол върху обществения ред чрез повсеместна регистрация, има съвсем противоположна оценка сред лагера на браншово обединените фотографии. През 1922 г. отдел „Обществена безопасност“ към Министерството на вътрешните работи и народното здраве на Стамболийски публикува заповед, по силата на която чуждите поданици са задължени да се легитимират, като представят по „четири портрета на тънка хартия“ (Хроника 1922: 21) за изработката на всеки легитимационен документ. Заповедта предизвиква браншова реакция сред Дружеството на фотографите, тъй като към нейния публикуван текст е добавено и указание, че „желаещите могат да се фотографират във фотографическото ателие на Обществена безопасност“ (нак там). В писмо (вх. № 11362/ 1922 г.) до тогавашния министър на вътрешните работи Р. Даскалов фотографското дружество протестира срещу нелоялната гържавна конкуренция и настоява да бъде прекратено „по-нататъшното занимание на гържавните учреждения с подобна търговия, която спъва жизнените интереси на данъкоплатците“ (нак там: 22). Разбира се, в обръщението към дружествените членове тонът на авторите (Д. К. Апостолов, председател, и Д. Сотиров, секретар) е доста по-рязък:

...когато виждаме, че... самата гържава... гледа в тези времена на голяма криза да ни отнеме и залъка от устата, ние молим поне г-на Министра на финансите да разпорежи финансовите власти за в бъдеще вместо от нас да събират данъците от органите на вътрешното министерство, пети полицейски участък, гдето се намира и ателието на Обществена безопасност. (нак там)

Далеч не само снабденият със специални правомощия отдел на Вътрешното министерство поема браншовия гняв на сдружените фотографии. Същото отношение споделят както „натрапниците“–художници, които, „като се съмняват в собствените си способности, търсят прибежище във фотографията“ (Редакторска бележка 1921а: 13), така и „големите търговци“, чиято пък агресивна конкуренция пречи „на членовете да си набавят необходимите им доброкачествени сурови материали на по-износни цени“

(Диков 1921: 3), разбира се, от кооперативните магазини на самото фотографско сдружение.

В общи линии за фотографското сдружение подобни стопански грижи са постоянни и са почти неизменно представени поне сред началните страници от едва ли не всеки брой на браншовото списание. Освен обаче като пряко свидетелство за текущото състояние на бранша след войните, рефренното фотографско недоволство сигнализира наличието на достатъчно широка и професионално посветена общност, част от чиито критерии за професионална принадлежност са и неизбежно ценностни. Дали според мерките на тази общност само кооперативното членство на фотографа е критерий за художествената ценност на неговите произведения? Какъв е критерият, въз основа на който художниците, „съмняващи се в своите способности“, са противопоставени на фотографите, сред които те търсят „последно прибежище“? Какви са изобщо критериите за художествена ценност, които фотографията у нас от началото на XX век се стреми да удовлетвори? И най-накрая, ако подобна система от оценъчни критерии, валидни за фотографията като априорно най-реалистичното визуално изкуство, подлежи на систематизация, в какви отношения се оказват те както спрямо популярната представа за реализъм на репрезентацията от началото на века, така и за усещането за медийна достоверност от това време?

„Аксиологията“ на Чудомировия фотограф

В своя разказ „Фотографът“ (1935 г.) Чудомир дори не е сметнал за нужно да даде име на своя герой. За разлика от своя модел – Кольо дядов Дапчов, фотографът, благодарение на когото можеш „да се видиш на една картичка същинския без разлика“, остава, тъй да се каже, анонимен труженик на визуалната истина. Представител на езотеричен градски занаят, той има съдбата на незнаен, номагстващ социален тип, който така и не „усяда“ сред постоянното присъствие на Чудомировия местен „парламент“, където вечни избраници като Нено Сенегалеца, Лъжлив Съби, кака Сийка, Енчо Фелдшера сноват от разказ в разказ, за да останат с имената си във фикционалния свидетелски протокол на Чудомировия весел хронограф. Плъзгавата идентичност на фотографа, разбира се, подобно на повечето персонажи на казанлъшкия зевзек, е донякъде възмездена чрез графичен портрет, който вече представихме. Независимо от това обаче безименният герой остава впечатление, че неговото странно, рядко срещано

занимание го дефинира много по-успешно от което и да е лично име. Той е Фотографът. Той даже е Фотографията, новата медия, все още не съвсем стабилно отложена в обичайните представи за професионална определеност. Какво всъщност говори разказът за човека-фотография, който дори в най-разточителното номинативно предразположение на разказвача е наречен само „тутманик“?

Първо, става ясно, че независимо от очевидната му несъстоятелност, както впрочем и от съмнителната му хигиена, „го избива на големство“ и стои така, „гаче на портрет ще се види“. Тук разпознаваме сценичното напрежение между двете рязко обособени персонални проекции на човека, гръзнал да се изправи очи в очи с обектива – едната, всекидневно откровена, но заедно с това недостойна за увековечаване във визуален паметник, и другата, артистично мимолетна, празнична и не твърде откровена, но затова пък престижна и особено подходяща да бъде вечно мемориално свидетелство на бленуваната персонална идентичност. Разказваческото подозрение, че в този смисъл фотографията някак неизбежно провокира двучие (т.е. две лица, едното истинско, а второто – за портрет), се потвърждава и от другата страна на камерата. Там, плувнал в студена пот, Кольо дягов Данчов, „нали е от козарска порода и не видял, стои тъй, гаче му пари отдолу: опнал шия и се сковал като паметник“ (Чудомир 1971: 550).

Неизбежното „позициониране в образ“ на модела, изправен пред историческата обективност на фотообектива, както много години след Чудомир би казал Ролан Барт в „Camera lucida“, или пък неизбежното му позиране, както биха казали повечето от нас днес, се оказва, че в началото на 30-те дори в България вече е част от популярното знание за същността на фотографския акт. Разбира се, далеч не само на фотографския, но и на писателския акт, който също толкова неизбежно се осъществява пред контролиращата, коригираща, а често и застрашаваща, плашеща с безпристрастността си мемориална обективност на белия лист. И това впрочем е знаел Чудомир, доколкото може да се съди по неговия дневник. Там той с присъщата си ирония разказва за писма на Елин Пелин, които именитият им автор не унищожил своевременно и те попаднали в ръцете на Тодор Боров. След време Боров имал неблагоприятното да ги припомни на своя много талантлив, но пунктуационно не твърде грамотен приятел, който в присъствието на Т. Боров и Ал. Балабанов в Русе прочел едно от тях, и след като очевидно това активирало неговия авторедакционен

филтър, нахъсал дискредитиращия грамотността му писмен паметник и го хвърлил във водите на Дунав (Чудомир 2013: запис от 11 април 1951 г.)³.

Второ, от Чудомировия „фотограф“ получаваме също и известни сведения за своеобразието на самата фотоекспонация. Ако се доверим на разказа, тя се предхожда от неизбежната команда на фотографа „Мирно!“, след което той „прочита до три“ и най-накрая „щраква“. За да разсеем почти сигурното недоверие в свидетелската обективност на тази Чудомирова формула, ще посочим едно нейно почти буквално съответствие в специализираната фотографска периодика от приблизително същия период. Редакторски текст на браншовото списание „Фотограф“ от 1921 г., разискващ затрудненията при общуване с клиентите, споменава, че един от неприятните за публиката моменти „при самото снимане“ е командата „сега, моля, *мирно*, или пък: *едно, две, три, готово*“ (Редакторска бележка 1921б: 7). Ономатопеята „щраква“ в разказа на Чудомир илюстрира наличието на пусков механизъм, отмерващ експонационното време, което започва да тече едва след отброяването. Самото отброяване очевидно е прицелено единствено в активното сътрудничество на обекта. В посочения редакторски текст на списанието обаче факирското отброяване до три е съществен детайл, който сочи реална продължителност на експонацията от около 3 секунди. В противен случай едва ли би имало нужда веднага след това да бъде тържествено обявяван краят на процеса (готово!). Разбира се, времето от 3 секунди е приблизително, доколкото то зависи от скоростта на самото отброяване до три. Колкото и да е висока тази скорост обаче, нужното време за произнасяне на „абракадабрическата“ формула „едно, две, три“ многократно би надхвърлило продължителността на обичайната експонация (с приблизителна долна граница 1/60 s), необходима, както гласи фотографският сленг, за „замразяване“ на неволни човешки движения с обичайна интензивност.

Тук веднага следва да се добави, че хронологичното отстояние между Чудомировия разказ „Фотографът“ (1935 г.) и цитирания редакторски текст (1921 г.) на сп. „Фотограф“ е цели 14 години. Твърде несъществена спрямо хода на всеобщата история, тази разлика от десетилетие и половина се оказва решаваща за фотографската оперативност, ако се има предвид бурното развитие на фототехниката докъм средата на 20-те. След 1925 г.

³ В този запис е приведена доста безкомпромисната оценка на Т. Боров: „Елин Пелин беше неграмотен. Не знаеше ни правилно да пише, ни препинателен знак да сложи както трябва, затова не даваше ръкописи никому и попаднеш ли му в ръцете, унищожаваше го.“

дори обикновеният фотоловитель вече разполага с достъпно устройство, експониращо със скорост до $1/1000$ s. Тази скорост е била съвсем достатъчна в края на XIX век на Е. Ж. Маре, за да произведе хронофотография на птица в полет. Писан само няколко години преди 1925-а, споменатият редакторски текст на браншовото списание твърди, че един от уредите, всяващи поголовен страх из нашенските фотоателиета, е зловецът „korfhalter“ (уред за обездвижване на главата при дълги експонации). Достатъчно е да разгърнем който и да е системен текст по фотография от края на XIX – началото на XX век (Miethe 1902: 170), за да получим сатанинска представа за този сатанински уред, който по-скоро провокира реално очакване за предстоящи мъчения, отколкото обещава ефирна визуална наслада. Единствената причина фотографията да пренебрегва търговската вреда от атактичния страх, провокиран от корфалтера, са били, разбира се, ниските експонационни скорости на наличните затвори.

Дали за неизбежната команда „Мирно!“, давана с очевидно удоволствие и сценична демонстративност от Чудомировия фотограф, причина е все още относително малката светлосила на достъпните обективи (този параметър на „Tessar“ тогава е $f/3.5$), или пък подобна причина са техническите трудности да бъде създаден затвор с високи експонационни скорости, не става съвсем ясно. Сигурно е обаче, че автентичен фоторепортаж за нережисирана сцена с естествена двигателна динамика е трудно да бъде изпълнен без подходящ инструмент.

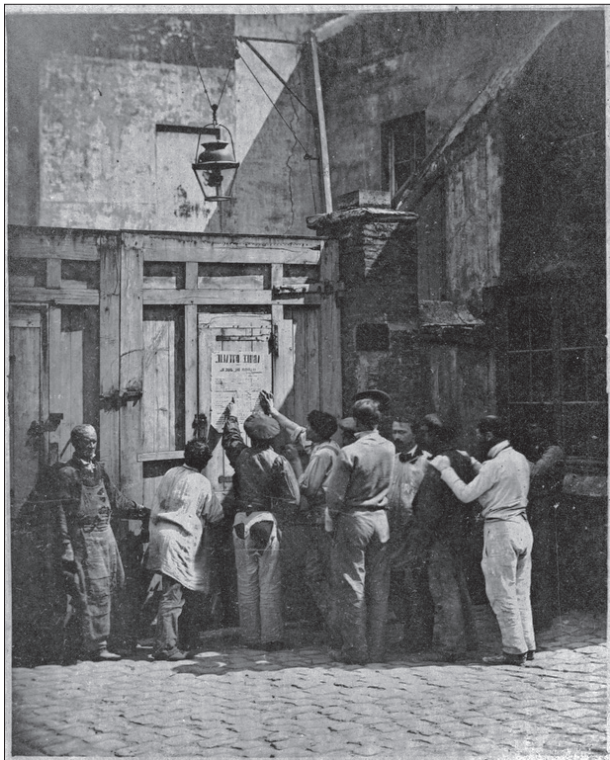
Докъм края на XIX век достъпните камери са съоръжени с елементарни устройства за отчитане на експонационното време, които обикновено предоставят избор между само две регулировъчни позиции. Едната, обозначена като (Z), е „дълга“ и има стойност около $1/30$ s, а другата, обозначена като (M), е „моментална“ и е със стойност от $1/60$ s. Разбира се, тук нямаме предвид изключенията от 80-те години на XIX век в практиката на Е. Мейбридж и особено на Е. Ж. Маре, който работи със специално конструиран за целите на „хронофотографията“ (фотография на бързо движещи се обекти) фотореволвер, отчитащ експонационно време чрез obturator с фантастичната тогава скорост от $1/720$ s и даже от $1/1000$ s (Eder 1886: 507). Що се отнася обаче до затворите на популярните камери, първата сред тях, която действително демократизира езотеричното фотографско занятие – „Кодак Брауни“ (1900 г.), работи само с една скорост от $1/50$ s. Едва затворът на „Leica A“ от 1925 г., който отчита скорости от $1/20$ s до $1/500$ s, има реална възможност да масовизира репортажния тип фотография в разбиране, близко до днешното, и така, съвсем независимо от

естествените динамически своеобразия на сцената, да легитимира репортажната автентичност, репортажната непостановъчност като важна и неизменна част изобщо от ценностната норма във фотографията.

Тук следва да се отвори скоба, за да споменем, че въпросните завидни параметри на „Leica A“ по това време съвсем не са изключителен приоритет на „Zeiss“. Една година по-рано, през 1924 г., в Дрезден е създадена удивителната камера „Ermanox“. Комплектована с обектив „Ernistar“, който притежава върхови за времето показатели (85mm f/1.8), както и със затвор, отчитащ скорости от 1/20 s до 1/1000 s, тази камера влиза в историята на световната фотожурналистика чрез името на немския фотожурналист г-р Ерих Саломон. Неговата късно стартираше фотокариера през 1927 г., когато той е вече на 41-годишна възраст, приключва завинаги в Аушвиц през 1944 г. Междувременно обаче Е. Саломон се превръща в действителен пионер на фотожурналистиката в днешното ѝ разбиране и дори през 1931 г. издава книга с фотографии, своеобразен фотоотчет на неговата журналистическа активност дотогава (Salomon 1931). Смисълът на нейното заглавие, което в небуквален превод би следвало да се чете като „Известни съвременници, фотографирани без тяхно съгласие“, ясно откроява основния принос на Е. Саломон към ценностните критерии на фотожурналистиката, шоково узаконени чрез удивителното ново познание за човека, което фотографиите му предоставят и на политически елит, и на журналисти, и на читателска публика. Във фотографиите на Е. Саломон политиките, творещи историята на света, смуцаващо рязко скъсват със скуката на обичайното си сериозно, даже преднамерено величаво, монументализирано изражение, узаконено от фоторепортерската практика дотогава, и изведнъж добиват разбираем за публиката човешки облик. Смеят се, гневят се, демонстрират въодушевление, жестикулират извън строгите рамки на церемониалния протокол, извършват резки движения с ръце, които оставят дълги размазани следи на фона на рязко изобразени физиономии. Именно благодарение на огромната светлосила на обектива „Ernistar“, както и на широкия спектър от експонационни скорости на затвора, дори в условията на ниска осветеност Саломон използва камерата като модерно даже според днешните представи репортерско устройство, способно дискретно да фиксира качествени изображения без светкавица. Един от особено важните приноси на Е. Саломон е свързан именно с тъй наречената кандиг-фотография като априорен фундамент на фоторепортерската репрезентация. Любопитна е „камуфлажната“ техника на фотографа, приложена от него, за да проникне в Берлинския съд, където достъпът за фотографи е забранен.

нен. Там той крие своята камера в торба с изрязан отвор за обектива. По-късно, като емигрант в Холандия след 1932 г., където професионалните му задължения го превръщат в знаменит фотоисторик на европейския елитен политически салон, използва куфарче със сложен механизъм за управление на затвора отвън, така че камерата да остане невидима. Като признание за този негов принос към откровената (candid) фотография звучат и евфемистичните прозвища, с които е известен – „Худини на фотографията“, „Невидимият оператор“, „Майсторът на недискретността“, „Диоген с камера“ (вж. Biefang 2014). Разбира се, след 1932 г. и той, подобно на Айзенщед и Бресон, става един от ревностните поклонници на „Leica“. Причина за неизбежната победа на „Leica“ в репортерското ѝ съревнование с „Екмапох“ е досаден конструктивен недостатък в първата камера на Саломон. Тя работи с единични плаки и, естествено, неизбежното ѝ презареждане след всеки отработен кадър се отразява на нейната оперативност.

Разбира се, тъй нареченото „позирание“, което съвсем основателно е обичайна мишена на обвиненията в неестественост, постановъчност и неоткровеност на фотоизображенията, е предпоставено както от столетията конвенционална практика на рисувания портрет, така и от изходното техническо несъвършенство на фотографския процес през втората половина на XIX век. Ниската чувствителност на фотоемулсиите оттогава (поне докъм пика на проточилата се работа върху сенсублизацията на сребърните соли), съчетана с ниска светлосила на обективите, естествено се компенсира чрез дълга експонация, прекалено дълга, за да бъде отчетливо представен движещ се обект. Разбираемият, но технически неосъществим стремеж на фотографите да постигнат автентичност на репортажа (според тогавашното клише – „моментна фотография“) до „хронофотографските“ опити на Е. Мейбридж и Е. Ж. Маре от 80-те години на XIX век е получавал удовлетворение единствено по постановъчен път, какъвто е случаят с френския фотограф Камий Силви. Някои от неговите изображения (особено „Етюди за светлината“ от самия край на 50-те години на XIX век) създават впечатление за репортажно уловена динамична сцена от естествения публичен или частен живот, но печалната истина е, че те са всъщност „живи картини“, предварително режисирани и скицирани в проектни рисувани етюди от К. Силви. На подобрите от него участници, прилежно заемащи и храбро устоявали поръчаните „динамични“ пози, той дори е заплащал за извършената от тях „артистична“ работа (вж. Haworth-Booth 1992).



Camille Silvy. Reading, in the Streets of Paris, of the Order of the Day Addressed to the Army for Italy, 1859. Malibu, J. Paul Getty Museum (цит. по М. Haworth-Booth 1992: 70).

Междувременно обаче тази, така да се каже, студийна неповратливост на фотографския процес неизбежно стереотипизира и жанровите предпочитания на фотографията, която твърде консервативно се обрича преимуществено на портрета, натюрморта, пейзажа и общите събитийни и архитектурни планове. Поне у нас подобна закономерност може да бъде проследена въз основа на периодични издания като сп. „Художник“, където фотографията, поотърсила се от проклятието на своя машинен произход, започва плахо да оспорва престижа на класическата изобразителна конвенция, както, разбира се, и на по-късни браншови списания като „Фотограф“, които пък, посветени изключително на фотографията, дават воля на все още непогасената ѝ „нарцистична“ потребност от специално публично внимание. Поместените в сп. „Художник“ фотографии на поручик Топалджиков, Т. Поптошев, К. Рейз, М. Кошиц са без изключение или пейзажи, или портрети. В това списание фотографията получава и още една (макар в известен смисъл конспиративна) възможност за легитимна изява. Става дума за немалкото неатрибутирани фотографии, представящи

скулптурни произведения. Дори обаче и в тази своя не твърде престижна роля на незнаен медиен чирак на класическата изобразителна конвенция фотографията у нас дължи вечна благодарност на сп. „Художник“, където тя получава своята първа официална покана за участие в елитния артсалон.

И на собствена типографска територия фотографията трудно надхвърля стереотипния си жанров облик. Сп. „Фотограф“ от 20-те и 30-те години на XX век потвърждава изключителния жанров приоритет на пейзажа (у Ив. Плачков, Й. Кремер, Ив. Маждраков, П. Попанов и др.) и особено на портрета (у Ал. Вазов, М. Балкански, Б. Карастоянов, Б. Бенбасат, Сим. Ненов, Ал. Гълъбов, Ф. Грабнер и др.). Като известни изключения могат да бъдат преценени два пейзажа: единият без заглавие – на Ив. Маждраков (1931), другият – „Камбанарията на Аладжа манастир край Варна“ – на П. Попанов (1931), които са, така да се каже, хуманизирани с човешки фигури в преден план, но така или иначе, фигурите са очевидно статично представени.

Изобщо преосмислянето на инертния стереотип, трайно обвързал през втората половина на XIX век представата за фотографска ценност с посочените „статични“ жанрове, не е еднократен акт, чието времетраене приключва с взривния пазарен успех на един артикул. Дори възможностите за репортажно снимане, които „Leica A“ от 1925 г. прави общодостъпни, не променят изведнъж нито преобладаващия жанров стереотип у нас, нито доминиращата ценностна норма, изповядвана от българските фотографи. Една малка преводна работа на Херман Фридрих, поместена във „Фотограф“ от 1931 г., прекрасно илюстрира граничещата с драматизъм асиметрия между очевидно осмисления, съзнателен, но все още предимно „на книга“ отстояван стремеж към откровени (candid) фотоизображения на деца, от една страна, и от друга – упорития и необоснован практически отказ да бъде използван наличният вече ресурс на модерния лайка-затвор. Авторът пледира в полза на естествеността като висока ценност на изобразението и дори споделя илюзионистки трикове как фотографът да остане незабелязан от своя обект. Същевременно обаче през късната 1931 г. именно във връзка с непостановъчна фотография на деца, чието трудно податливо на режисура поведение и до днес продължава да бъде мярка за обичайните фоторепортерски затруднения, списанието препоръчва предпочитаната от Х. Фридрих експонационна скорост („времеосветление“ в превода) от 1/50 s – единствено постижимата скорост за затвора на някогашния „Кодак Брауни“ от 1900 г. (Фридрих 1931: 4). Разбира се, напълно възможна причина за тази не твърде уместна препоръка може да бъде консервативната, технически обусловена инертност на дълголет-

ния операторски стереотип. Последователната липса обаче на изображения с репортажна откровеност (candid) сред публикуваните в списанието фотографии свидетелства по-скоро за инертност на валидната по това време у нас аксиологична норма, която все още не е узаконила изобразителната непостановъчност като свой априорен и основен компонент. Съвсем очаквано, тази ценностна норма се оказва иронично споделена през 1935 г. и от Чудомировия разказвач. Той преценява като неуспешна единствената откровена снимка, неволно допусната от фотографа заради разплаканото дете, спонтанно престъпило демаркационните предели на обичайно монументализирания постановъчен образ:

И писарят се извади на портрет с жена си и детето си, ама като си зачулил фотографът главата, малкото се разплакало, не могли да го накарат да патакса! Тъй си и излезе — зяпнало насреща — за кошуна. Само дето го гласи толкова баща му и му слага кордон да фигурира, че е с часовник уж! (Чудомир 1971: 550)

Аксиологията на сдружения фотограф. (Представата за откровеност на изображението като ценност на фоторепрезентацията)

Да внесем предварително уточнение по повод на понятието „сдружен фотограф“. С царски указ № 17 от 14.07.1928 г., публикуван в бр. 92 на „Държавен вестник“ от 25.07.1928 г., професията „фотограф“ е добавена към списъка с професиите, обхванати от протекционисткия Закон за организиране и подпомагане на занаятите. С този акт държавата гарантира професионалните права на фотографите, удостоени с майсторско свидетелство и браншова значка от Висшия занаятчийски съвет, но същевременно заявява, че занаятът „фотографство“ подлежи на административен регламент, част от който са и критериите за професионална годност. Правото да се практикува фотографски занаят предстои да бъде присъждано чрез изпит, удостоверяващ овладяването на определен образователен минимум от общи познания и конкретни практически умения. Първият подобен изпит, организиран от Търговско-индустриалната камара и проведен от комисия в състав Ив. Д. Михайлов, Б. Карастоянов и Ал. Владиков, се състои през следващата 1929 г. (Първият изпит 1929). Единният за цялата страна конспект (поне такова е намерението на браншовата камара), особено в частта му за присъждане на майсторска степен, поразява както с тематичната си широта, така и с детайлността на изискваните от него прагови познания (Конспект 1930). Така, от една страна, царският указ

официално институционализира фотографското занятие, а от друга – претенциите на сдружението да наложи конспекта като единна квалификационна норма, валидна за територията на цялата страна, го превръщат в своего рода амбициозен предвестник на все още предстоящата академична образователна инициатива в тази познавателна област.

Със сигурност обаче датата на царския указ е по-скоро само официален рожден ден на професионално практикуващия занаята (или пък изкуството) си „сдружен фотограф“. До приемането на указа всички дейности по консолидацията на бранша неформално вече са отдавна поети от Дружеството на фотографите в България, създадено на 1.12.1919 г., само две години след което то започва да издава и свои списания (например „Фотограф“, „Бюлетин на Българската фотографска занаятчийска кооперация“). Именно специализираната периодика е типографското място, където се концентрира отложеният у нас дебат върху ценностната норма на фотоизображението, върху нейния легитимен актуален облик или пък върху бленуваните ѝ естетски пориви. Именно там този разговор нерядко достига високи емфатични нива, именно там той се води на спецификаторския език на новата медия, който тя по неизбежност изработва в стремежа си да обоснове своя репрезентативен суверенитет.

Нека обаче първо да видим как приблизителният завършек на този процес в началото на 40-те е видян отстрани, т.е. от позицията на не-посветения наблюдател. Неговата представа за художествена ценност на фотоизображението основателно може да бъде смятана за меродавен индикатор на формираната ценностна норма или поне на онази нейна най-съществена, „банализирана“ част, спрямо която широката публика уравнива своите вкусове, за да ги консолидира в относително единно и непротиворечиво изповядвано *споделено убеждение*.

Един позабравен днес български художник (именно художник!) пише през 1943 г. есе за фотографията (Дачев 1943: 4)⁴. В него авторът му, Петър Дачев, като че мотивиран от обичайното художническо предубеждение към фотографията, представя разсъждения върху публичния статут на уличната ѝ практика от това време. Прицелен в нейното агресивно разпространение, патосът му дори произвежда една енергична Цицеронова амплификация от анафори, която едва ли бихме сгрешили особено, ако прочетем и като проклятие, прогласено от амвона на пикторалистката конвенция:

⁴ Неотдавна бе издадено монографично изследване върху разностранния културен профил на П. Дачев (Мевсум 2016).

„снимки на улицата, снимки в градината, снимки на игрището, снимки в планината – край бор, край скала, край поток или в сред ливада, снимки насаме или в компания, снимки, снимки!“ (нак там). Художникът есеист споменава булевардния рекламен слоган („Снимки в най-естествена поза!“), скандиран в удивително съгласие от всички улични фотографи, споменава тяхната досадна натрапчивост, очевидно свойствена според художника изключително за фотографите, споменава и някои джендър-своеобрази в поведението на клиентите пред обектива. Дори дава любопитни статистически сведения, чиято достоверност не се наемам нито да оспоря, нито да потвърдя. Според анкетиран от него улични фотографии например през 1943 г. в София техният брой бил към 300 души, никой от които „при слънце или при сняг“, както П. Дачев представя оптималната за външно снимане светлинна ситуация, не правел по-малко от 100 снимки на ден.

Колкото и хиперболично необосновано обаче да изглежда предполагаемото количество от общо 30 000 фотографии, произвеждани дневно през 1943 г. само в София, този индустриален фототираж има и една безспорна илюстративна заслуга, която съвсем не изглежда преувеличена. Впечатлението за ескалиращата агресия на фотообраза е надежден сигнал, че в началото на 40-те у нас градската публика вече е автоматизирала в известна степен рецепцията му, привикнала е към него в резултат на все по-участената му медийна употреба, усвоила го е в стереотипите на своето машинно практикувано всекидневие чрез трогателната услужливост на легион амбулантни фотографии или, в общи линии, казано с думите на П. Дачев, „*банализирала*“ го е. Според контекста на тази негова употреба, която ни интересува именно като автентично свидетелство за ценностния статут на фотографията от началото на 40-те, изображенията, произвеждани в „палатките на народните фотографии по панаирите“, съхраняват „всичкия си престиж на чародейно изкуство“ за разлика от „динамичния мир на фотоизложбите в центъра на града“, където пък „фотографията е банализирана“. Разбира се, паралелното съществуване на два ценностни периметъра (на „сборните места, където простолокуето, обзето за няколко часа от весело настроение, намира изведнъж в себе си интерес да се види *на кадър*“ (нак там), и на салоните, ревниво обособяващи грамотната публика в езотерично малцинство) не е изключителен периодизационен аргумент. Подобно на всички конвенционални изкуства, и новоприсъединената към тях фотография попада в обхвата на паралелно действаща двулика аксиологична оптика, която едновременно гържи сметка както за критическия скепсис на познавача, така и за вечно акламативното удивление на лаика,

както за първокласния елитен салон на изкуството, така и за неговите „третокласни“ масовокултурни галерии.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бенямин 2011:** Бенямин, В. Новости за цветята. // *Когато* медиите не бяха постмодерни. Съст. Ст. Йотов. – София: Агата, 2011.
- Василев 1976:** Василев, А. Първите илюстрации на „Под игото“. // *Литературен фронт*, № 20, 13 май 1976.
- Вазов 1976:** Вазов, Ив. Учител по историята. // Вазов, Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 8. – София: Български писател, 1895, с. 135–143.
- Дачев 1943:** Дачев, П. Фотографи и фотомания (Фотографи и фотоманиаци. Ловецът на човешки образи. От времето на старинния фамилен албум до уличните фотографии. Слугините и войниците си правят „кадро“). // *Дъга*, № 513, 4 ян. 1943.
- Диков 1921:** Диков. Кооперативен гълг. // *Фотограф* (орган на фотографското сдружение в България), юни 1921, № 1.
- Конспект 1930:** Конспект за майсторски изпит по занаятчийско фотографство. // *Бюлетин* на Българска централната фотографска занаятчийска кооперация, 1930, № 4, с. 37–40.
- Маждраков 1931:** Маждраков, Ив. [Фотография]. // *Фотограф* (орган на фотографската браншова секция – съюз на занаятчийските и професионални сдружения в България), 1931, № 3.
- Мевсим 2016:** Мевсим, Х. Петър Дачев и Истанбул. – Пловдив: Жанет 45, 2016.
- Попандов 1931:** Попандов, П. Камбанарията на Аладжа манастир край Варна. [Фотография]. // *Фотограф* (орган на фотографската браншова секция – съюз на занаятчийските и професионални сдружения в България), 1931, № 4.
- Първият изпит 1929:** Първият изпит по фотография у нас. // *Фотограф* (орган на Съюза на фотографските занаятчийски сдружения в България), ноември 1929, № 6, с. 3–4.
- Редакторска бележка 1921а:** Редакторска бележка. // *Фотограф* (орган на фотографското сдружение в България), юни 1921, № 1.
- Редакторска бележка 1921б:** Редакторска бележка (вероятен автор Фердинанд Грабнер). // *Фотограф* (орган на фотографското сдружение в България), юли 1921, № 2.
- Фридрих 1931:** Фридрих, Х. Деца като лов на фотографическия апарат. // *Фотограф*, 1931, № 1.
- Хроника 1922:** Хроника. Интересен случай. // *Фотограф* (орган на фотографското сдружение в България), октомври 1922, № 6–7.

- Чудомир 1971:** Чудомир. Съчинения в три тома. Т. 1. – София: Български писател, 1971.
- Чудомир 2013:** Чудомир. Събрани съчинения в шест тома. Т. 5. – Велико Търново: „Абазар“ и фондация „Чудомир“ – Казанлък, 2013.
- Шуликов 2017:** Шуликов, П. Щеше ли да има „Мисъл“ без знаменитата фотография от 1905 г.? // *Литературен вестник*, № 27, 19–25 юли 2017.
- Щиглер 2015:** Щиглер, Б. Образи на фотографията. Албум на фотографските метафори. – София: Изток-Запад, 2015.
- Baudelaire 1956:** The Mirror of Art. Critical Studies by Charles Baudelaire. – New York: Doubleday Anchor Books, 1956.
- Benjamin 1991:** Benjamin, W. Gesammelte Schriften. V. 1, Herausgegeben von Rolf Tiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Biefang 2014:** Andreas Biefang, Marij Leenders (Hrsg.). Das ideale Parlament: Erich Salomon als Fotograf in Berlin und Den Haag 1928–1940, Düsseldorf: Droste, 2014.
- Brunet 2009:** Brunet, F. Photography and Literature. – London: Reaktion Books, 2009.
- Cairol 2015:** Cairol, E. Decadence and Mass Culture: The Novel as a Panorama. The Case of Bruges-La-Morte. // *Journal of Literature and Art Studies*, July 2015, Vol. 5, № 7.
- Eder 1886:** Eder, J. M. Moment-Photographie in ihrer Anwendung in Kunst und Wissenschaft. – Halle: Druck und Verlag von Wilhelm Knapp, 1886.
- Haworth-Booth 1992:** Haworth-Booth, M. Camille Silvy. River Scene, France. – Malibu, California: Getty Museum Studies of Art, 1992.
- Koppen 1987:** Koppen, E. Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. – Stuttgart: Metzler, 1987.
- Miethe 1902:** Miethe, A. Lehrbuch der Praktischen Photographie. – Halle A. S.: Verlag von Wilhelm Knapp, 1902.
- Salomon 1931:** Salomon, E. Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken (mit 112 Bildern). – Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1931.

Литературата, теорията и постчовешкото

Миряна Янакиева

Литературата е обществено необходима. Могат да се изброят различни аргументи в подкрепа на това твърдение, но тук ще насоча вниманието си към един от тях, тъй като в наши дни той е особено видим: литературата е важна за обществото, защото е способна да поставя верни диагнози на настоящето и да прави потвърждаващи се от реалния живот прогнози за бъдещето. Това е причина тя да възкръсва всеки път, когато с едни или други доводи е била обявявана за мъртва. Убедена съм, че с много високо ниво на надеждност може да се предскаже, че литературата ще надживее и следващи вещания за своя край, ако има такива.

В не по-малка степен това важи за литературната теория: след всеки период на тежки съмнения относно нейната социална значимост тя успява да си върне статута на една от опорите на академичната хуманитаристика. За нейната способност да възстановява своя професионален и обществен авторитет, дори когато той изглежда непоправимо разклатен, вероятно има много обяснения, сред които и това, че от гледна точка на литературната теория интересът към нейния пряк изследователски предмет – литературата, е неделим от интереса към процесите и перспективите в развитието на обществото. Другояче казано, ако иска да „види“ какво предстои да се случи с литературата и в нея, теорията трябва да положи усилия да „види“ накъде върви обществото. В този смисъл литературоведската футурология, която Никола Георгиев предложи в книгата си „Тревожно литературознание“, ще се окаже част от една обща футурология. Отговор на въпроса „Литературознанието утре?“ (Георгиев 2006: 260) не може да бъде даден независимо от отговорите, които футурологически мислещият литературовед би дал на въпроси като „литературата утре“ и „светът утре“. Това изглежда особено очевидно днес, когато в руслото на т. нар. постхуманизъм цялата съвременна наука във всички нейни области (не само хуманитарни) е преди всичко футурология. Поради неумоверното, с все по-трудно предвидими и все по-трудно контролируеми последици, развитие на новите информационни и биотехнологии,

светът се променя толкова бързо и радикално, че утре става днес преди човечеството да успее да осъзнае и приеме промените. Ако в следващите няколко изречения от „Тревожно литературознание“ на Никола Георгиев заменим „литературознанието“ с „науката“ или със „света“, казаното в тях ще бъде точно толкова вярно:

... в литературознанието цари постоянно напрежение, неустойчивост и очакване на промени. Това положение може да бъде по-ясно видно – защото не всички го виждат – и интелектуално по-здравовлаждано – защото малцина го овладяват – ако живеем с въпроса за бъдещето на литературознанието (Георгиев 2006: 262).

Съдейки по днешното състояние на нещата, все по-силно се убеждавам, че бъдещето на литературознанието не може да бъде мислено отделно от бъдещето на хуманитаристиката изобщо, която все повече се превръща в мултидисциплинарно пространство с все по-широко отварящи се граници, както между дисциплините вътре в него, така и между тях и дисциплини от други научни области. Затова ще разбирам литературната теория, към чието настояще и бъдеще ще се опитам да погледна в по-нататъшното си изложение, в смисъла, в който я определя Тодор Христов в своята рецензия за „Тревожно литературознание“ на Никола Георгиев.

... литературознанието е преди всичко дисциплина – мрежа от понятия, обекти, изследователски техники, риторически стратегии, институции, практики, позволяваща да се произвеждат определен тип изказвания. В хода на развитието на тази дисциплина, някъде между формализма и постструктурализма, в рамките ѝ се формира специфичен комплекс понятия, изследователски стратегии, обекти и т.н., който постепенно се обособява като самостоятелна литературоведска дисциплина, известна като литературна теория. През 1970-те години тази нова дисциплина се институционализира по един или друг начин, но в хода на проблематичното ѝ, често трудно институционализиране, се оказва, че тя може да произвежда изказвания далеч не само за обектите на литературознанието, но и за обекти на съседни дисциплини от рода на културологията, изкуствознанието, визуалните изследвания, медийните изследвания, а и на не толкова съседни дисциплини като социологията или икономиката, с други думи – навсякъде, където са налице процеси на означаване. Нещо повече, оказва се, че някои от тези обекти са не по-малко интересни от тези на литературознанието. Изследвайки подобни нелитературни процеси на означаване, литературната теория постепенно се отда-

лечава от литературознанието и се превръща в самостоятелна дисциплина, която **може би е по-уместно да наричаме просто теория** (Христов 2006 – подч. мое, М.Я.).

Тази тенденция е в сила и към днешна дата. Теорията, която отдавна вече не е само литературна, но пази силната си, бих казала, рождена връзка с литературното, като че ли в настоящия момент получава нов разцвет в хуманитарното поле, след като се отля вълната от заклинания за нейния край. Очевидно по-прозорлива от тези заклинания се оказва увереността на Жан-Мишел Рабате, че „теорията никога не престава да се завръща“:

... дори ако теорията се е свела до призрак на самата себе си, то тя е един много напращив призрак, който продължава да се разхожда и да поклаща веригите си в нашите стари академични замъци (Rabaté 2002: 10).

Днес, петнадесет години след излизането на цитираната книга на Рабате, теорията в хуманитарното поле изглежда напълно жива. Интензивно се появяват понятия, концепции, мисловни течения, изследователски парадигми, а средата, в която протичат тези процеси, е по условие интердисциплинарна. Невижданата досега по своите мащаби гъвкавост и отвореност на границите между различните дисциплини, за която по-горе стана дума, със сигурност е благоприятна за развитието на теорията, доколкото, по думите на Джонатан Кълър, тя е „неизбежно интердисциплинарна“ („inescapably interdisciplinary“) (Culler 2006: 4). Той я определя като „работа, която успява да поставя под въпрос и да преориентира мисленето в области, различни от тези, в които е възникнала“ (Culler 1982: 8). Правотата на това твърдение убедително се потвърждава от всеизвестния факт, че теоретични модели, прилагани първоначално главно в изследването на литературата, след това разширяват обхвата си и работват в други области. Това развитие на нещата е отразено и в многозначителната разлика между две заглавия на Кълър: „Литературна теория“ (*Literary Theory*, 1997) и „Литературното в теорията“ (*The Literary in Theory*, 2006).

По-ранната книга, чието пълно заглавие е „Литературна теория. Съвсем кратко въведение“, се фокусира върху въпроси като какво е теория и какво е литература, каква е връзката между език, смисъл и интерпретация, между реторика и поетика и др. В приложението ѝ са представени основните теоретични школи и течения в литературознанието на XX век.

С други думи, предмет на тази книга е теорията, за която централен обект е литературата.

В по-късната книга – „Литературното в теорията“ – разглежданото отношение между теория и литература е променено. Центърът на теоретичния интерес е изместен от литературата към литературното или литературността в качеството ѝ на съставка на други, нелитературни феномени.

Специалният статут на литературата като привилегирован обект на изследване беше в значима степен подкопан, но ефектът от този вид изследвания беше, че стана възможно да се открива „литературност“ във всевъзможни културни обекти и така донякъде да се запази централното положение на литературното (Culler 2006: 24).

Разколебаването във възможността да се посочат непроменливи различителни белези на литературния текст беше една от най-значимите последици от твърдението, че литературност може да се открие във всичко. Като предан познавач и „адвокат“ на деконструкцията, както Ерик Доналд Хирш го нарича (Hirsh 1983: 17), Кълър споделя възгледа, че за теорията всичко е текст, и добавя, че текст е понятие, доказало, че може да бъде „твърде мощен инструмент“ както в литературните, така и в интердисциплинарните изследвания (Culler 2006: 15). Приемането на тезата, че всичко е текст, за Кълър обаче не означава, че въпросът „що е литература“ трябва да отпадне. Според него поставянето на този въпрос е всъщност начин да се пита как литературата да бъде изучавана. Задача именно на теорията е да дава отговори на това питане, затова е правилно „литературата и теорията да не стоят далече една от друга“ (Culler 2006: 5).

В полза на близостта между теорията и литературата се произнася и Жан-Мишел Рабате. В цитирания по-горе негов труд „Бъдещето на теорията“ той взема повод от изказване на Джудит Бътлър относно невъзможността да съществува „чиста“ теория, незасегната от политическото. Според американската авторка, независимо от етимологическото значение на името си, теорията никога не е само безпристрастно съзерцание, тя винаги е политически акт в смисъла и на *phronesis*, и на *praxis*¹. Рабате на свой ред мисли теорията, като я съотнася с философията и литературата.

¹ Според Аристотеловата дефиниция *phronesis* е благоразумие, подкрепено от правило за разграничаване на това, което е добро, от това, което е лошо. Постепенно понятието развива значението на практическа добродетел и инструментализира-

Теорията не е точно философия и не трябва да се разглежда отделно от общата област на хуманитаристиката, т.е. необходимо е тя да поддържа възможно най-гъвкава диалектическа връзка с литературата. Или, ако желаете, теорията е литература, но литература, на която е придадена спекулативна мощ, когато самото понятие литература включва в себе си „въпроса за литературата“ или „мисленето за литературата“ (Rabaté 2002: 10).

Видът теория, за която се застъпва Рабате, не е *на* литературата, а *е като* литература. Бих казала, че съвременният постхуманизъм, с което възшествие се налага да се съобрази всеки, който си поставя за цел да мисли настоящето и бъдещето на хуманитаристиката, е пример точно за такава теория. От една страна, защото е свързан по произход с литературата, особено с жанра на научната фантастика, от друга, защото картината на бъдещия, но вече и настъпващ свят, която чертае, сама по себе си силно се доближава до литературната фантастика.

След казаното дотук съм наясно, че преди да продължа нататък, трябва да се опитам да уточня термините постхуманно (постчовешко) и постхуманизъм, а това не е лесна задача. Най-общо казано, *постчовешкото*, чиито първообрази се раждат най-напред в литературата, в романите на писатели като Хърбърт Уелс, Айзък Азимов и много, много други, е определение на настоящата историческа ситуация. Според най-популярната представа то е хибрид между човек и машина, а за никого не е тайна, че съвременната свръхтехнологизация все повече превръща хората именно в такива хибриди.

Постхуманизмът, на свой ред, е теоретичен дискурс върху постчовешкото, който засяга не само литературните изследвания, но и философията, антропологията, политическата теория, социологията и психологията. Централен обект на този дискурс е фигурата на постчовека. Неотложните въпроси на постхуманизма като мисловно течение се отнасят до това какво означава да си човек и до взаимоотношенията между човека и другите „същества“, сред които се нареждат не само животните и растенията, но и „неорганичната природа, машините, боговете, ангелите, зомбитата и киборгите“ (Callus 2014: 105).

на рационалност, изразяваща се в способността да се избират най-подходящите за дадена цел средства. Другото понятие, *praxis*, отново у Аристотел („Метафизика“ и „Никомахова етика“), означава действие, чието главно предназначение е да преобразява и усъвършенства субекта.

Постхуманизмът е реакция спрямо сравнително простия императив да се мисли отвъд пределите на хуманизма, антропоморфизма и антропоцентризма. В този смисъл той се ситуира „след“ хуманизма, независимо дали началото на последния се полага в Древна Гърция и Рим, в епохата на Ренесанса и на Просвещението и/или в науката на XIX век (нак там).

За най-вероятен кръстник на понятието се сочи Ихаб Хасан, който в своето есе „Прометей като актьор: към една постхуманна култура?“, публикувано през 1977 г., пише следното:

Преди всичко трябва да разберем, че човешката форма, включително човешкото желание и неговите външни репрезентации, може да се променят радикално и следователно ще се наложи да бъдат преразгледани. Трябва да разберем, че петстотин години хуманизъм са на път да приключат, тъй като хуманизмът се превръща в нещо, което можем безпомощно да наречем постхуманизъм (Hassan 1977: 843).

Разбираемо е споделеното от Ихаб Хасан чувство на безпомощност. Поначало да се лансират термини почти винаги е несигурно в успеха си начинание и поемане на риск – риск предложението да не се приеме или, обратното, да получи прекалено голямо разпространение. Във втория случай, както стоят нещата и с „постхуманното“, става практически невъзможно да се удържи някаква що-годе ясна и устойчива дефиниция на значението на термина, а ефектът от прекомерната му употреба води по-скоро до объркване, отколкото до проясняване. Нещата се усложняват допълнително и от това, че трябва да се прави разлика между постхуманизъм, трансхуманизъм, антихуманизъм и още редица други имена, появили се, за да обозначат радикалната преоценка на човешкото, на която сме съвременници². Тук ще си спестя усилието да навлизам в тези разграничения. Няма обаче да си спестя въпроса има ли нещо, което съществено да отличава „постхуманно“ и „постхуманизъм“ от огромния брой други понятия, образувани с представката „пост-“. Само по себе си тяхното роене, на което отдавна сме свидетели, е симптом на известна хронична недостатъчност на терминологичния език. Когато дефинираме дадена ситуация основно чрез това, че във времеви план тя идва *след* друга, ние до голяма степен

² Достатъчно е да дам за пример само едно заглавие на статия, която се опитва да прокара такива разграничения: „Постхуманизъм, трансхуманизъм, антихуманизъм, метахуманизъм и новите материализми. Различия и отношения“ (Ferrando 2013).

признаваме, че сама по себе си, в своите собствени параметри, новата ситуация ни се изплъзва. В същото време обаче понятията с представката „пост-“ винаги са по един особен начин двойствени: от една страна, те настояват, че нещо е минало, но, от друга страна, загатват, че същото това минало продължава под някаква форма в онова, което се установява след него. Така погледнато, смущаващото послание, че живеем в постхуманен свят, което науката отправя към обществото днес, сякаш се опитва да зазвучи не толкова обезпокоително. Възможно ли е постхуманизмът да се окаже теория не на една изчезваща, а на една дълбоко преобразяваща се хуманност?

По-оптимистично настроените вероятно ще намерят довод за своя оптимизъм например в това, че в съвременното академично пространство вече си пробива път направление, наричащо себе си *постхуманна хуманистика* (*posthuman humanities*). Като оставим настрана предизвикателството към логиката, отправено ни от оксиморонното название на този нов клон в хуманитарните изследвания, неговата поява наистина дава надежда, че щом ще се развива някакъв вид хуманистика, пък била тя и постхуманна, то значи човешкото не е съвсем отписано. Нали все пак основната цел, заради която хуманитарните области на познание съществуват, е да търсят отговори на въпроса „какво е човекът“!

Излишно е да споменавам, че в току-що казаното има известно иронично опростителство, което може би не е съвсем уместно предвид огромната сложност и важност на проблемите, с които е обременена съвременната човешка ситуация. В действителност хуманистиката е постхуманна не от днес и не от вчера. Философските корени на обрата, който се е състоял много преди да бъде определен като постхуманистичен, водят назад към Ницше и Хайдегер, а в по-ново време минават през творчеството на Фуко, Дерида, Делюз и още много други мислители, чиито имена се свързват с критиката на антропоцентричната традиция.

Ако с цитираното есе на Ихаб Хасан се свързва пускането в употреба на думата постхуманизъм, то за едно от събитията, дали най-силен тласък на теоретичния дебат върху понятието, който в наши дни се води енергично и произвежда лавинообразно академични текстове, се смята появата на „Правила за човешкия парк“³ на Петер Слотердайк. Написано като отговор на писмото на Хайдегер „За хуманизма“, това кратко съчи-

³ На български в сп. „Социологически проблеми“, кн. 1–2, 2006 г. с. 20–45 и електронна публикация на 13 юли 2010 (<http://www.litclub.bg/library/fil/sloterdijk/pravila.html>).

нение предизвиква един от най-големите публични скандали в новата интелектуална история на Германия, а и извън нея. Преди публикуването си през 1999 г. текстът на два пъти е представян като доклад на научни форуми – първо на конференция в Базел, през юни 1997, и след това в Ел-мау, през юли 1999, на международен колоквиум на тема „Отвъд битието. Философията след Хайдегер“. Тезите на Слотердайк веднага започват да се разпространяват като тревожни слухове, въпреки неговата съпротива срещу непочтения и деформиращи позиции му начин, по който, според него, е цитиран. Същинският публичен дебат започва през септември. В *Die Zeit* и *Der Spiegel* тръгват открити атаки. Философът е обвиняван в защита на тоталитаризма и във фашистка реторика. На 27 септември 1999, единадесет дни, след като текстът е публикуван в *Die Zeit*, на първа страница на *Spiegel* се появява редакционна статия под заглавие „Хитлер, Ницше, Доли⁴ и новата разпра между философите“, в която тезите на Слотердайк са разчетени като лансиране на генетичен проект с цел създаване на свръхчовек. Изплуването на призрака на евгениката удря немското общество по едно от най-болните му места. Една от най-критичните точки в този дебат е включването на Хабермас, когото Слотердайк обвинява, че е насърчавал медийната кампания срещу него и сам е погизил принципите на своята „етика на дискусията“.

Автор на известния труд „Критика на циничния разум“ (1983), Петер Слотердайк смуцава немската публика „с претенцията си на обновител на концепцията за човека в епохата на генното инженерство“ (Gerhard 1999). Това, с което той предизвиква най-бурни реакции, е въпросът

дали дългосрочното развитие ще доведе и до генетична реформа на родовите качества, дали една бъдеща антропотехнология ще достигне до експлицитно планиране на белезите; дали в своето родово развитие човечеството ще може да осъществи пренастройване от фатализма на ражданията към раждане основано на избор и към пренатална селекция – това са въпроси, в които пред нас започва да просветва, както винаги смътно и застрашително, еволюционният хоризонт (Слотердайк 2010).

Не е лишена от основание позицията на защитниците на автора на „Правила за човешкия парк“, според които опонентите му отказват да видят в неговия текст разликата между питане и предписане и премъл-

⁴ Припомням на читателите, че става дума за клонираната овца Доли.

чават, че същинският център в неговото размишление е, препрочитайки Ницше и Хайдегер, да напомни за пореден път, че човекът като такъв не съществува, а трябва винаги да се самосъздава в условията на неспирен дебат върху неопределената му същност. Тя и досега е била детерминирана от несъзнателни „антропотехники“ като родови и брачни правила, военни машини, образователни инструменти, наказателни практики и др., но отсега и за в бъдеще става първостепенна тема на биологическите и антропологически политики, които вече не могат и няма да бъдат толкова несъзнателни. Както посочва Боян Манчев в своя анализ на „Правила за човешкия парк“,

...човекът е определен като самоопитомяващо се същество – той възниква в собственото си ставане, техническо по същността си. По този начин фигурата на техниката става неотделима от идилическата тема за опитомяването. (Само)опитомяването на човека („отглежданият“ човек у Платон, човекът – пастир на битието у Хайдегер) означава развиването на неговата техника. Висша форма на антропотехниката представлява културата на книгата (Манчев 2003).

Тезата на Слотердайк е, че писмената култура „винаги е извършвала селекция, налагала е непреодолими социални граници“ (пак там). Той, по думите на Б. Манчев, „не оправдава биотехнологиите, а се опитва да ги впише в една дълга генеалогия, която е историята на ставането на човека изобщо“.

Но тук именно се поставя фундаменталният въпрос: ако приемем, че технологичната селекция е самата дефиниция на човека, то тогава какъв е смисълът на съпротивата срещу нея? Трябвало ли е да се примирим с нацистката евгеника и днес с клонирането на човешки зародиш, след като в дълбоката си структурна матрица тези чудовищни феномени повтарят чудовищната история на антропотехниката, на превръщането на животното в човек? От тази гледна точка тезите на Слотердайк са опасни. Но тяхната опасност не е безсъзнателна. На свой ред, в противовес на Слотердайк, бих казал, че освен идилическото братство, създавано чрез селекция, културата на книгата отразява още една „антропологическа константа“ – а именно нагласата на човека към (само)подлагането на изпитание: готовност за излагане на радикален риск, която може да унищожи, но която единствено също така би могла да спаси човека, рискуващото същество (пак там).

И така, впечатлението, с което остава човек, когато започне да се рови в камарата от книги и статии за постхуманизма, е, че ако приемем да го дефинираме като теория, то той е теория, която твърде се отдалечава от традиционните критерии като единство, отсъствие на вътрешни противоречия и гр. Самото негово ключово понятие – постчовешкото – се оказва натоварено с две несъвместими послания, едното добро, другото лошо, както научно ще ги нарека.

Доброто: човекът все по-осъзнато се отказва от претенцията, наследена от хуманизма, да бъде център на света, признава равните права на всички останали форми на съществуване и се стреми да установи радикално нов тип взаимоотношения и взаимодействия с всичко, което го заобикаля. Конкретна проява на това разбиране са такива нови клонове в хуманитаристиката и в литературните изследвания като екокритиката (ecocriticism) или изследванията на животните (animal studies).

Лошото: немислимото до неотдавна развитие на технауките, наред с многото положителни промени, които внася в живота на обществото, поражда нов вид претенции за всесилие на човека, които може да се окажат дори по-опасни. Все повече хора се питат до какви непредвидими обрати заплашват да доведат опитите за изкуствено създаване на хора, например чрез клониране или ектогенеза⁵, и доколко следва да се радваме на обещанията за безсмъртие от страна на учени като Рей Кързуайл⁶, според когото

към 2042 година ние ще бъдем способни да прехвърлим човешкия мозък в компютъра, запазвайки по този начин „цялата личност, паметта, талантите и миналото на гадена личност“. Оттам нататък човек и небιологични машини биха могли така добре да се слаят, че разликите между тях да станат пренебрежимо малки (Ходкинсън 2010).

Идеите на Кързуайл будят силни опасения у мнозина. Тук не бих пропуснала да припомня реакцията на Бил Джой, световно признат специалист по компютърно програмиране. През 2000 г. той публикува статията си „Защо бъдещето не се нуждае от нас“ с недвусмисленото подзаглавие „Най-мощните технологии на XXI век – роботика, генно инженерство и нанотехнология – заплашват да направят от човечеството застрашен вид“. Авторът споделя, че от момента, в който е започнал да се занимава със създаването на нови технологии, техните етически измерения винаги

⁵ Отглеждане на ембриони в изкуствена утроба, прикрепена към машинна плацента.

⁶ Рей Кързуайл е световноизвестен изобретател и футурист, създател на първата четяща машина за слепи.

са го занимавали, но едва през есента на 1998, по време на среща с Рей Кързуайл, е започнал да разбира по-ясно колко големи са заплахите, които ни очакват през XXI век.

Рей твърдеше, че скоростта на технологическото подобрене ще се ускори и че ние ще станем роботи или ще се сраснем с роботи или нещо такова, а Джон⁷ отговаряше, че това не може да стане, защото роботите не могат да имат съзнание. Макар че бях слушал подобни разговори и по-рано, аз винаги бях смятал, че роботи, притежаващи съзнание, са неща, принадлежащи към сферата на научната фантастика. Но сега слушах силни аргументи в подкрепа на тезата, че това ще стане много скоро, при това от някого, когото уважавах (Джой 2005).

Безпокойството на Бил Джой се засилва, когато прочита един пасаж от предоставения му от Кързуайл ръкопис на подготвяната тогава за печат негова книга „Епохата на съзнателните машини“. В този пасаж се обсъждат възможните сценарии за развитие на отношенията между интелигентните машини и техните създатели, компютърните специалисти: единият е да се разреши на машините да вземат всички решения самостоятелно, другият – човешкият контрол над тях да бъде запазен. Според Бил Джой последиците и от двата сценария биха били еднакво катастрофални. В първия случай човечеството може да достигне до такава степен на зависимост от машините, че практически да не му остане друг избор освен само да приема техните решения. Машините ще притежават пълния контрол. Хората ще са толкова зависими от тях, „че изключването им би било равносилно на самоубийство“. Във втория случай, при запазване на човешкия контрол над машините, малобройният елит, който ще бъде компетентен да управлява все по-усложняващите се технически системи, ще придобива и все по-голям контрол над останалите хора, чийто труд, както и самите те постепенно ще стават все по-излишни, тъй като всичко ще вършат машините.

Ако елитът е безскрупулен, неговите представители могат просто да решат да унищожат масата от хора. Ако са по-хуманни, те биха могли да използват пропаганда или други психологически или биологически техники за намаляване на раждаемостта, докато масата от хора измре, оставяйки света на разположение на елита (...) Или, ако елитът се състои от мекосърдечни либерали, те могат да решат да

⁷ Става дума за философа Джон Сърл, автор на известната теория за речевите актове.

изграят ролята на добри пастири за останалата част от човечеството. Те ще се грижат за това физическите нужди на всеки да бъдат задоволени, децата да растат при психологически хигиенични условия, всеки да има благотворно хоби, което да го държи в заетост, а всеки, който се чувства незадоволен, да бъде подложен на „лечение“ за премахване на неговия „проблем“. Разбира се, животът ще бъде толкова безсмислен, че хората ще трябва да бъдат биологично или психологически променени, за да се премахне или тяхната нужда от участие във властта, или да се направи така, че те да „сублимират“ нагона за власт в някакво безвредно хоби. Тези променени човешки същества може и да бъдат щастливи в такова общество, но те със сигурност няма да бъдат свободни. Те ще са били редуцирани до положението на домашни животни (нак там).

За мен няма никакво съмнение, че тревогите на Бил Джой са повече от основателни. Техният характер е дълбоко социалноетичен. Успокоително е, че гласове като неговия започват все повече да се чуват и откъм средите на академичната хуманитаристика. Покрай работата си над настоящата статия срещнах много примери за това, че литературните и изобщо хуманитарните изследвания излизат от летаргията, в която сякаш за един период от време ги беше вкарало заклинанието за тяхната криза и край – заклинание, което въпреки, в израз на някакъв трудно разбираем за мен самоунищожителен нагон, се подемаше и повтаряше подозрително охотно в същите тези среди. Позволявам си да мисля, че този рефрен за кризата беше – съзнателно или не – някакво оправдание за непоета докрай отговорност, за неизпълнен социален ангажимент на хуманитарните науки. Това положение явно се променя. В следващите редове ще се спра накратко на един от тези примери – издадената през 2013 г. книга на Кристина Лейк „Пророци на постчовешкото: американският роман, биотехнологиите и етиката на личността“ („Prophets of the Posthuman: American Fiction, Biotechnology, and the Ethics of Personhood“). Авторката преподава съвременна американска литература и литературна теория в Уитън Колидж, Илинойс. Трудът ѝ представя прочит на романи на различни писатели (Натаниел Хоторн, Уокър Пърси, Фланъри О’Конър, Тони Морисън и др.), към които подхожда през призмата на питането какво означава да си човек пред лицето на бурно развиващите се биотехнологии. Основната ѝ теза е, че тъй като технологиите се интересуват само от въпроса, дали човек разполага с властта да направи нещо, но не и от въпроса, дали трябва да го прави, литературата е призвана да изиграе така неотложната роля на етичен коректив.

Първото изречение от уводната глава на книгата гласи „Рей Кързуайл се бои да умре“. В следващите редове авторката предава думи на световно известния учен, произнесени от него в документалния филм „Transcendent Man“. Той всъщност разказва един свой повтарящ се сън, в който преминава от една празна стая в друга, но стаите не свършват, а той се чувства все по-безнадеждно изоставен и самотен. Този негов собствен сън му се струва много точно описание на смъртта. Кързуайл споделя, че често си е представял момента на своята смърт и самата мисъл за това го е карала да изпитва непоносимо чувство на тъга и самота. Затова е започнал да мисли какво да направи, за да не умре (Lake 2013: 2).

Авторката се отнася с неподправено съчувствие към преживяванията на Кързуайл и в същото време с право припомня, че в неговите надежди и страхове няма нищо ново: неизбежността на смъртта е дълбинна и изначална тема на психологията, философията, религията и изкуството. Новото е в неговия искрен оптимизъм, че собственият му живот на тази земя може да продължава вечно. По думите ѝ, личните му стремежи и желания стават част от пророческите му разкази за това, как, благодарение на нарастващото могъщество на науката и технологиите, човешките ще си върнат Едем – един нов Едем, в който ще живеят един нов Адам и една нова Ева. Кързуайл, уточнява К. Лейк, далеч не е единственият, предсказал подобно бъдеще. Тя цитира Лий Силвър, известен учен биолог от Принстън и автор на книгата „Да сътворим отново Едем: как генното инженерство и клонирането ще преобразят американското семейство“ („Remaking Eden: How Genetic Engineering and Cloning Will Transform the American Family“). Според него ние, като човешки същества, сме покорили „огъня на живота“ и сме завоювали властта над съдбата на нашия вид“ (Lake 2013: 3).

По думите на К. Лейк, в наши дни сме свидетели на това, че въпросът как да станем безсмъртни често измества питането, дали и доколко наистина е желателно това да се случи. Авторката се позовава на Хана Аренд, която в „Човешката ситуация“ предупреждава, че човекът на бъдещето, който учените обещават да произведат, изглежда ще бъде обсебен от бунт срещу човешкото съществуване такова, каквото ни е дадено, и ще иска да замени този безвъзмезден дар срещу нещо, създадено от самия него. Въпросът според Аренд е дали желаем да използваме възможностите на съвременната наука за постигането именно на тази цел и това е първостепенен политически въпрос, с който трябва да се заемат професионалните учени и професионалните политици. Това, твърди К. Лейк, би трябвало в особено голяма степен да се отнася до учените от хуманитарните дис-

циплини и един от начините техният глас да стане отново чуваем след гългия период на криза в обществения престиж на тази академична област, е те да се обърнат към въпросите на етиката. Всъщност това нейно гледище се вписва в линията на т. нар. етичен обрат в хуманитаристиката и по-конкретно в литературните изследвания. Ако вярно съм доловила общата тенденция в този обрат, привържениците му се застъпват не за това писането за и преподаването на литература, философия или изкуство да се използват като повод за морални проповеди, а за култивирането на нещо, което те наричат „етика на четенето“. Нека припомним, че Хилис Милър озаглавява точно така една от своите книги и още в самото ѝ начало заявява:

Ще поддържам схващането, че съществува особена и неочаквана връзка между утвърждаването на универсален морален закон и повествуването (Miller 1987: 2).

Ако свързва позицията на Хилис Милър с въпроса за ефекта върху читателя от тази „неочаквана“ връзка, бих казала, че, колкото по-добре той, читателят, я разбира, толкова по-добре ще осъзнава това, което историкът Брайън Сток нарича „етична отговорност за собственото поведение след края на четенето“⁸. Според него въплъщение на тази отговорност са образцови антични читатели като Сенека и Августин, за които истинското усилие започва, след като текстът е прочетен, т.е. когато предстои да проличи какво въздействие са оказали неговите послания върху тяхното самосъзнание и ценностно израстване.

За такава „етика на четенето“, чието същинско значение се проявява след самия акт на четене, се застъпва и Марта Нусбаум с нейната идея, че литературата е способна да действа като социален „изравнител“ (equalizer), тъй като ни учи на съчувствие:

Загрижеността за онеправданите е въградена в структурата на литературния опит, въвеждайки косвено читателя в конкретните обстоятелства на чужди животи (Nussbaum 1997: 87).

Но защо предприетият в настоящата статия мой опит да разбере постчовешкото ме доведе до тези въпроси за мястото на етиката в литературното и общохуманитарното мислене и за способността на литературата да усилва социалната чувствителност? За да отговоря, ще се вър-

⁸ „...ethical responsibility for postreading experience“ (Stock 2007: 58).

на към тревогите на Бил Джой относно жестоката социална цена, която човечеството може да заплати в името на постчовешката си амбиция да удържи пълна победа над природата си, над болестите и смъртта, като засели своя свят с хибриди, с човеко-машини, които е напълно вероятно да се превърнат в негови господари и унищожители⁹. Литературата отдавна е предвидила тази социална и морална опасност, предвижда я и днес. Би било лекомислено нейните предчувствия и предупреждения да бъдат подценени като ориентир в опитите на днешното човечество да взема отговорни решения за своето бъдеще. Кой може да гарантира на това човечество, че мечтата му за вечна младост и безсмъртие няма да го отведе на място, подобно на онзи остров, на който живеят тъжните клонинги от романа на Уелбек!

Човечеството е пред избор, а всяка ситуация на избор е съпроводена с колебание. В една от най-забележителните за мен части на забележителната си книга „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“ Радосвет Коларов развива своята теория за колебанието, като се опира и на понятията от квантовата физика. Но нека поясня защо се обръщам към тази негова теория в контекста на проблемите, които ме вълнуват в настоящата статия. Анализирайки проникновено причините, поради които колебанието е поначало твърде болезнено състояние и, по думите на Пол Рикъор, поражда „нещастно съзнание“, Коларов достига до извода, че пред необходимостта да извърши някакъв избор човек са озовава в твърде мъчително състояние на раздвоеност между желание и нежелание да го стори, усещайки, че като неизбежна последица от вземането на решение какво да избере, той автоматично ще се лиши от възможността за избор, която е съществувала, докато се е колебаел. Това е така във всички сфери на живота с изключение на естетическата. Оттук и огромният естетически потенциал на колебанието в изкуството:

съзнанието тук не е заставено да извършва избор, а може свободно и насладно да се рее в състоянието на неопределеност, изживявайки паралелно, в тяхната едновременност, алтернативите. [...] естетическият опит е непрестанно колебание, нетърсецо разрешение (Коларов 2009: 83).

⁹ В последно време Интернет е заливан с информация за хуманоида София, който, или която, е вече гражданин/гражданка на Саудитска Арабия и „невинно“ подхвърля, че би искала да унищожи хората. Виж <http://www.dailywire.com/news/22834/robot-who-once-said-it-would-destroy-humans-joseph-curl#exit-modal>

Това разбиране за колебанието обяснява и защо изкуството е толкова важно за човека – защото чрез него се изживява неосъществената част от живота (с. 84). И се питам – ще има ли такава неосъществена част от живота, заради която съществува изкуството, в един свят на безсмъртни човеко-машини? Изкуството е най-достойният и прекрасен отговор, който човекът дава на своята смъртност. Затова мисля, че една от най-тежките цени, с които той би заплатил безсмъртието си, е, че ще изчезне у него потребността, а и способността да създава изкуство.

Започнах настоящата статия с твърдението, че литературата е необходима, защото е във възможностите ѝ да вижда ясно не само в настоящето, но и в бъдещето на света. Сега искам да кажа, че попрището на литературоведа също предполага и дори изисква изостреност на сетивата за най-важните проблеми пред обществото. Изричайки това, мисля съвсем конкретно за два литературоведски текста: „Паметта срещу машините“ на Радосвет Коларов (също част от книгата „Повторение и сътворение“) и „Литературознание и морал“ на Никола Георгиев (включен в книгата му „Мнения и съмнения“)¹⁰. Нямаше как да не свържа въпросите, които тези текстове повдигат, с питаннята и тревогите, произтичащи от постчовешкия хоризонт пред днешното човечество. Позицията, която Коларов отстоява в „Паметта срещу машините“, е изключително важна с това, че извежда паметта, и особено читателската памет, като едно от свойствата на човека, на които и най-съвършената машина не би могла никога да съперничи:

... когато човешката (а не компютърната) памет е пространството на срещи между текстове, „се активира личен и социален опит – персонални травми и обсеци, но също така културни конвенции и кодове“. Това не може да се възложи на „елементарната комбинаторика, с която оперират машините“ (Коларов 2009: 172).

Нима перспективата да съжителстваме със същества, лишени от памет, не е сериозно основание за нашия скептицизъм! А нима без памет е възможен морал!

Статията на Никола Георгиев „Литературознание и морал“ започва така:

¹⁰ Изключително интригуващо е сходството между двете заглавия: „Повторение и сътворение“ – „Мнения и съмнения“!

Успехите и страданията на човека през XX век кръстосаха в практиката две области, които по времето на Кант все още живеят в теоретическо и в този смисъл мирно съвместно съществуване – наука и морал (Георгиев 1999: 30).

От момента на това кръстосване насам става все по-ясно, че отделянето на наука и морал никога не остава безнаказано, а днес и утре, по причини, за които по-горе стана дума, то би било по-губелно от всякога. И това вече наистина важи за всички науки, а не само за тези от тях, при които моралните безобразия носят по-незабавни и по-видими последици. Литературознанието, а и цялата хуманитаристика, не могат да си позволят да бъдат „блажена Аркадия“ според ироничния израз на Никола Георгиев. Отговорността, която носят днес, е огромна, дори самото общество да не разбира докрай това.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. Мнения и съмнения. – София: Литературен вестник, 1999.
- Георгиев 2006:** Георгиев, Н. Тревожно литературознание. – София: Просвета, 2006.
- Джой 2005:** Джой, Б. Защо бъдещето не се нуждае от нас? // *Media Times Review*, февруари 2005. <http://mediatimesreview.com/february05/future.php>
- Коларов 2009:** Коларов, Р. Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. – София: Просвета, 2009.
- Манчев 2003:** Манчев, Б. Техниката на човешкото. // *Култура*, № 14 (2269), 4 април. 2003.
- Слотердайк 2010:** Слотердайк, П. Правила за човешкия парк. Отговор на писмото на Хайдегер „За хуманизма“. <http://www.litclub.bg/library/fil/sloterdijk/pravila.html>
- Ходкинсън 2010:** Ходкинсън, М. За Рей Кързуайл. // *Култура*, № 27 (2600), 16 юли 2010.
- Христов 2006:** Христов, Т. Тревожното литературознание на Никола Георгиев. // *Култура*, № 27 (2422), 14 юли 2006.
- Callus 2014:** Callus, I., Herbreckter, St. & Rossini, M. (ed.). Introduction: Dis/Locating Posthumanism in European Literary and Critical Traditions. // *European Journal of English Studies*, Vol. 18, No 2, 2014, 103–120.
- Culler 1982:** Culler, J. On Deconstruction. – Cornell University Press, 1982.

- Culler 1997:** Culler, J. *Literary Theory. A very short introduction.* – Oxford University Press, 1997.
- Culler 2006:** Culler, J. *The Literary in Theory.* – Stanford University Press, 2006.
- Ferrando 2013:** Ferrando, Fr. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Meta-humanism, and New Materialisms: Differences and Relations. // *Existenz*, Vol. 8, No 2, 2013, 26–32.
- Gerhard 1999:** Gerhard, H. Vers une nouvelle morale politique: l'affaire Sloterdijk. // *Le Monde des débats*, nov. 1999.
- Hassan 1977:** Hassan, I. Prometheus as Performer: Toward a Postmodern Culture? // *The Georgia Review*, Vol. 31, No 4, 1977, 830–350.
- Hirsch 1983:** Hirsch, E. D. Derrida's Axioms. // *London Review of Books*, Vol. 5, No 13, 21. 07. 1983.
- Miller 1987:** Miller, J.H. *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin.* – New York: Columbia University Press, 1987.
- Nussbaum 1997:** Nussbaum, M. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life.* – Beacon Press, 1997.
- Rabaté 2002:** Rabaté, J.-M. *The Future of Theory.* – Oxford: Blackwell, 2002.
- Stock 2007:** Stock, B. *Ethics Through Literature: Ascetic and Aesthetic Reading in Western Culture.* UPNE, 2007.

Раждането на субекта сред сирени, циклопи и жертвоприношения

Георги Илиев

Намерението на настоящия текст¹ е да проследи конституирането на модерния субект в книгата на Адорно и Хоркхаймер „Диалектика на Просвещението“. Във фокуса на вниманието ще застане интерпретацията на литературния пример, използван от франкфуртските теоретици за разгръщането на техните тези – Омировата „Одисея“. А ето и основните въпроси, от които ще се ръководи анализът, който следва. Как „Диалектика на Просвещението“ разглежда проблема за представителството, за представителността и за репрезентацията, които са заложили в самото ставане на субекта, тъй като той не възниква чрез нещо абсолютно ново в Аза? Има ли в книгата на Хоркхаймер и Адорно идеализация на примитивното общество и на функционирането на мита отпреди разделението между познавателното и практическото?

В своя анализ на субекта в „Диалектика на Просвещението“ Хоркхаймер и Адорно се опират на старото понятие за репрезентация и репрезентативност. Ако теорията на езиковата репрезентация има за свой фокус възможността за знак, нещо да репрезентира нещо друго в определен контекст, то старото понятие е свързано с времената на благородничеството и на господството на ритуала в религията, а дори и с по-старата мистика на шаманизма. Нещото или човекът са репрезентативни до толкова, до колкото репрезентират себе си, имат своята собствена представителност. Това понятие за репрезентативност, което има богата история в социологическото мислене, най-вероятно е усвоено от франкфуртските автори чрез влиянието на творчеството на политическия философ Карл Шмит². Там той се занимава с репрезентативността на институциите на

¹ Текстът е част от дисертационния ми труд „Отношението между епистемология и етика в литературната теория след Франкфуртската школа“.

² Книгата на Карл Шмит, която имам предвид, е „Необходимостта от политика: есе върху идеята за репрезентативност в църквата и в модерна Европа“ (Schmitt 1931). В нея той се занимава с това доколко в съвременността се е запазило значението на старото понятие за репрезентативност на себе си, а не на нещо друго, и

модерното общество в смисъла на средновековната репрезентативност, на собственото значещо присъствие. В този смисъл тялото на Иисус наистина присъства в литургията. Във франкфуртски контекст понятието ще намери задълбочена интерпретация и в книгата „Структурни изменения на публичността“ на ученика на Теодор Адорно Юрген Хабермас (Хабермас 1995). Репрезентативността е в това някой или нещо да се яви в силната форма на своето присъствие, в качеството си на онзи, който наистина е. В този смисъл благородникът е репрезентативен просто като благородник – когато той присъства, представлява самия себе си.

Хабермас се занимава с това значение на репрезентацията в „Структурни изменения на публичността“ в главата „Към типа представителна публичност“ и в „Екскурс: Краят на представителната публичност, илюстриран чрез примера на Вилхелм Майстер“. Просвещението налага новата заместителна репрезентативност. Засега трябва да се отбележи, че Хоркхаймер и Адорно разглеждат обособяването на Аза като средоточие на субектността, което е остатък от онази представителност, доловима в жертвоприношенията. Жертвата служи като заместител, както и Азът, субектът служат като заместители на непрестанните трансформации в отношенията субект – обект. Въпреки това Азът е представителен за себе си и пази и нещо от старата представителност, както това става и в жертвоприношението. От двойната природа на субекта тръгва и неговата неминуема идеологизация. Той става механизъм за оценностяване, независимо от това, че не е нищо повече от заместител, знак натоварен с различни значения.

Тук ще си позволя да предложа свой възглед по отношение на теорията на субекта на Франкфуртската школа, за която „Диалектика на Просвещението“ е основно представително произведение на ранния период на първото поколение на школата (главно Адорно и Хоркхаймер). Тази книга е радикална критика на всеки оптимистичен възглед за конституирането на субекта такъв, какъвто го познаваме в епистемологията и етиката на Новото време – познавателния субект, моралния субект, историческия субект. При такава критика Хоркхаймер и Адорно разкриват невъзможността за възникване на практическа философия от основанията на познавателната, защото самата познавателна философия винаги вече е била и „практическа“, била е философия на господството. Етиката като произ-

изследва развитието на монархията, бюрокрацията, правната система, църквата. Просвещенската тенденция е репрезентативната фигура да представлява друго, власт различна от себе си.

лизаща от нея не би могла да бъде друго освен още един негов инструмент. В по-късни книги като „Негативна диалектика“ и „История и свобода“ на Теодор Адорно положението на етиката, или на моралната философия, ще бъде различно. Ще отбележа само, че в тези трудове теоретичните концепции за моделирането на субекта спрямо обекта, на субекта спрямо социалното полагане на самите субектни основания, всички тези теоретични развиятия на традиционната критика на епистемологията ще доведат до различна концепция и за практическото. „Диалектика на Просвещението“ обаче е изключително силен пример за самата критика на просвещенската категория субект, както и за критиката на епистемологичните модели въобще. Азът се оказва аналитична категория, която служи както за разделянето на психичното на господстваща рационалност и на управлявани афективни структури, така и за социално обосноваване на насилието и бруталното незачитане срещу онзи, който „не е никакъв Аз“, който не мисли закони, у когото единството на съзнанието не е пуснало благородните си кънове.

Изграждането на франкфуртската концепция за субекта, или може би е по-правилно да се каже на първата франкфуртска концепция за субекта, което е осъществено най-пълно в „Диалектика на Просвещението“, има и своите озадачаващи моменти, които се съдържат в твърденията на Хоркхаймер и Адорно³. Озадачаваща е иронията, с която Хоркхаймер и Адорно изобличават Омировите произведения като предходници на буржоазното мислене, а също и екстраполираните понятия за господство и насилие.

За да разберем отношението на авторите към иначе подробно изследваната класическа материя, трябва да имаме предвид тяхното противопоставяне на твърденията на класическото образование за ролята на гръцкото наследство по отношение на европейската цивилизация в цялост. Те се противопоставят на безпроблемния преход от постиженията на гръцката литература и на гръцката демокрация към прогресивните европейски политически възгледи. Хоркхаймер и Адорно едновременно подхождат с уважение към труда на филолози като Виламовиц, но се опитват да прокарат и една своя онтология на политическото, която е свързана именно с Просвещението. Накратко казано, за тях всеки един процес на разпадане на мита е винаги вече зачатък на просвещенската идеология на инстру-

³ Докато първата студия от книгата, озаглавена „Понятие за Просвещение“, е написана почти изцяло от Макс Хоркхаймер, то теорията за субекта не се ограничава само до нея – от голямо значение тук е и втората студия „Одисей, или мит и Просвещение“. Тя е съвместно дело на двамата франкфуртски теоретици.

ментализация и насилствена рационализация на понятията. Хегелиански погледнато, Просвещението като система за тотализиране на рациото и политиката се опосредства от цялата своя предистория, щом Новото време започва да влияе върху мисленето. Централни за това опосредстване са категориите на субектността, Аза и другия. В тълкуването на двамата франкфуртски мислители древните примери ще бъдат представяни ту като цивилизационни модели, ту като исторически алегории в духа на Валтер Бенямин. В лаконичните диалектически извеждания на Хоркхаймер и Адорно са скрити разнообразни методологически препратки, които свидетелстват за отношението на Франкфуртската школа към социалното и историческото. Работата върху Омир, от своя страна, представлява пример за използване на анализ на литературно произведение за целите на социалната философия на Хоркхаймер и Адорно.

Изграждането на онтологията на субекта в *Диалектика на Просвещението* започва в студията „Понятие за Просвещение“ с анализ на представителната функция на Аза. След като Азът представлява самия себе си, а всичко друго е само една заменима част от неговото стопанство, накрая и самият субект ще стане заменен и овещен – това е преходът от капитализъм към тоталитарно господство, който книгата на двамата франкфуртски теоретици визуира.

Магьосникът се уподобява на демоните; за да ги уплаши или укроти, той се държи страшно или кротко. Макар и службата му да е свързана с повторението, той все още не се е обявил за подобие на невидимата власт, както прави цивилизованият, за когото по-късно скромните основания за ловуване се съгъстват до единен космос, до квинтесенция за всяка възможност за плячка. Едва като такова подобие човекът постига идентичност на Аза, която не може да се загуби при идентифициране с нещо друго, а се придобива веднъж завинаги като непроницаема маска. (...) В магията съществува специфична представителност. (...) Науката слага край на всичко това. В нея няма никакво специфично представителство: и да има жертвени животни, няма богове (Хоркхаймер и Адорно 1999: 26–27).

Още в началото на книгата става ясно, че онтологически субектът притежава своите корени в прехода от примитивните магически идентификации към герои като Одисей, които запазват своята идентичност независимо от премеждията и приемат света като обект, подлежащ на господство и експлоатация. Привидният анахронизъм в интерпретация-

та всъщност не е проблем за социологическото разглеждане, тъй като в случая става дума само за корени на субектността като единство на съзнанието и единство на волята.

Въпросът, на който в следващите редове ще бъде обърнато по-специално внимание, е как Хоркхаймер и Адорно свързват в едно представителност от стар тип, единство на съзнанието и логика на жертвоприношението и заместването, за да изградят своята онтология на субекта като рожен чрез насилие и за насилие. В един въображаем етап на културата на жертвоприношението жертвата е имала представителност от стар тип, тя е *била* самото божество, *била е* самият първороден син. Нейната представителност не е била заместителна. С конституирането на субекта като единен всичко се измерва спрямо него и вече подобна представителност е невъзможна, всичко е заменимо. Ако това е проява на просвещенския дух, то тук следва да се приложи и диалектиката на Просвещението, при която това конституиране унищожава както мита, така и своите постижения и накрая се превръща в мракобесен съвременен мит. Този процес на нивото на понятията засяга и субекта, а неговата роля в диалектиката на Просвещението е да стане първо единен и истинна мяра за всички неща, а след това да стане жертва на същата мяра – да бъде унифициран и да завърши своята просвещенска история с кошмара на концентрационните лагери. Критиката към понятието за субект на Хоркхаймер и Адорно има за цел да покаже, че раждането на единния субект не е прогресивно следствие от еманципацията на индивида. Субектът не е невинна категория. Генезисът му съдържа особен тип жертвоприношение. Пожертвано е многообразието на пространствени и времеви идентификации. Пожертван е някогашният човешки индивид, за да бъде спечелена единната воля на субекта – за да възникне нейното понятие. Такова е диалектическото жертвоприношение, чрез което се ражда субектът като разпънат между представителността и унищожението. И то е идеологическа измама в най-общия смисъл на думата.

Нещо от тази заблуда, която именно въздига немоцната личност до носител на божествената субстанция, се усеща открай време у Аза, който дължи собственото си съществуване на жертването на мига пред бъдещето. Неговата субстанциалност е привидност, каквато е и безсмъртието на принесената жертва (с. 73).

Азът се въздига чрез жертвата над многообразието на мигновените афекти и неуправляемите идентификации. Само че и тази жертва е мнима,

защото потискането на архаичния неединен психичен живот – тук идеите на авторите са изцяло културологични и несвързани с психологията – и изкореняването на непокорството на душата не дава автоматично някакъв кохерентен субект. Това е просто господство над субекта и господство на субекта, които впоследствие да превърнат него в господар, а още по-късно, благодарение на диалектиката на Просвещението, да го превърнат и в унифицирана жертва на политическите злоупотреби. На първо време обаче категориите, през които субектът възприема света, трябва да се превърнат в инструменти за овладяването на същия този свят.

Тук е моментът за вглеждане по-отблизо в изключително проникновения анализ на връзката между темпоралност и изкуство, която франкфуртските социални мислители разкриват в един епизод от Омировата „Одисея“. Но преди да се обърнем към заниманието с Омировия текст, нека си зададем още един въпрос: дали Хоркхаймер и Адорно смятат за възможен обществен порядък, който да не е основан върху рационализацията и инструментализацията? Отговорът може да бъде само отрицателен. Самата диалектическа природа на овладяването на света предполага тези процеси, а като техен антипод може да функционира само критичното мислене.

В първата студия от „Диалектика на Просвещението“, озаглавена „Понятие за Просвещение“, Хоркхаймер и Адорно описват срещата със сирените като приключение, което Одисей предприема сам и което е нещо като упражнение или посвещение, насочено към постигане на единство на Аза и единство на неговата воля. Ако се спрем на самия Омиров текст обаче, се забелязва, че така описаното от двамата франкфуртски интерпретатори не отговаря плътно на текста. Става дума за това, че богинята Кирка всъщност дава на Одисей съвет да чуе песента на сирените, като накара неговите спътници да го вържат за мачтата и затъкне ушите им с восък. Тоест приключението или инициационното изпитание за ставане субект не е иницирано от самия Одисей. От друга страна, това не противоречи силно на хипотезата на Хоркхаймер и Адорно, тъй като Азът не става Аз съвсем по своя воля. Неговата воля се конституира през решетката на категориите, а не преди тяхното постановяване. Така разгледаната от тях роля на темпоралността в дванадесета песен на „Одисея“ е конститутивна за волята. Има едно определено време, в което Азът може да възникне, макар в някакво онтологическо преди да е имало и други темпорални модели. Човекът създава времето, а то на свой ред създава субекта.

Онова, което Одисей оставя зад себе си, влиза в света на сенките: Азът е все още толкова близо до мита, от чийто скут се е отскубнал, че собственото му преживяно минало се превръща за него в митична праистория. Чрез стабилна подредба на времето той се опитва да му излезе настреща. Триделната схема трябва да освободи настоящия миг от властта на миналото, като го прокуди зад абсолютната граница на невъзобновимото и под формата на приложимо знание го предостави на разположение на „сега“-то. Настоячивостта миналото да се спаси като нещо живо, вместо да се използва като материал за напредъка, се уталожва единствено в изкуството (с. 52).

Хоркхаймер и Агорно прилагат епизода с песента на сирените като философски пример за постановяването на субекта като просвещенско понятие. Как функционира този пример и защо автор, стар като Омир, ще се намесва във философски дебат на Новото време⁴, а именно този за единството на съзнанието? Нека първо разгледаме концептуалната част, а след това и примера като тип знакова референция – защото системата на примера не е задължително част от неговите конкретни концептуални импликации.

Субектът тук овътрешнява времето като категория или модус на битие и то вече не може да го афицира⁵ като обект. Да перифразираме и уточним: Одисей като философски персонаж прави така, че ако и да съществува някакво партикуларно време, например някакво афективно натоварено минало, то да не може да нахлуе в битието на субекта отвън, а да продължи да бъде винаги част от него или – тук вече пространственият онтологически модел започва да ни предава – партикуларното време може да нахлуе в живота на субекта, но ще си бъде пак негово, със самата си актуализация ще стане *вече негово* и подчинено на неговото настояще. Процесите на промяна в субектността, които двамата автори припознават като предшестващи просвещенските и буржоазните идеи, не се осъществяват само на нивото на идеите. Те са също така и социални практики, противопоставени на „древните социално установени практики“ на опиянение, „което заплаща еуфорията от суспендирането на Аза с близък до смъртта сън“. Новите практики са практики на себевладеене и тъкмо то, само че като

⁴ Разбира се, въпросът за единството на съзнанието има своите корени у Аристотел и неговите последователи – въпросът тук е защо франкфуртските автори съпоставят гумите на Омир директно с Кантовите термини и понятия.

⁵ **Афициране** (от лат. – ‘причиняване’): термин от Кант, означаващ способността на предмета да въздейства върху сетивните органи.

исторически процес, ражда Аза като субект, а не изчистеният диалектически сблъсък на идеите за общност и индивид. Хоркхаймер и Адорно разкриват критическия потенциал на етнографските теории на практиките на автори като Марсел Мос и Емил Дюркем.

Но кой всъщност се бори тук? Онези, които налагат своята воля в случая със сирените, са Декарт и Кант. Става дума за интериоризирането на времето и постановяването на настоящето като конститутивно за субекта. В своето Размишление 57 от „Началата на философията“ Декарт казва, че независимо от нашите навици да мерим времето спрямо наблюдавани повторителни движения, то самото „вън от действителното траене на нещата не е нищо друго освен начин на мислене“. Субектът не бива да бъде допускан до среща с митичното минало или с профетически явеното бъдеще. Тук се включват и партикуларните времена на „преживяното минало“, с които хитростта на Одисей ще трябва неведнъж да се справя. Субектът има свое време, което не е партикуларно и което ще властва над практиките на опиянение. Те ще бъдат пожертвани, за да се роди Азът, който да господства над себе си и над другите. Този ще бъде единен по време, по интенция и по воля. Кант постановява абсолютното време на субекта в раздела „Трансцендентална естетика“ от „Критика на чистия разум“:

Времето значи е само субективно условие на нашия (човешки) наглед (който винаги е сетивен, т.е. доколкото се афицираме от предмети) и само за себе си, извън субекта, то е нищо. (...) Времето е наистина нещо действително, именно действителната форма на вътрешния наглед. То значи има субективна реалност с оглед на вътрешния опит, т.е. аз действително имам представата за времето и за определенията си в него. То значи трябва да се разглежда действително, не като обект, а като начин за представяне на мен самия като обект (Кант 1992: 114–115).

Времето става част от самия субект и в качеството си на вътрешен наглед управлява и синтеза на съзнанието. Тъй като „то има само едно измерение“ и „различни времена съществуват не едновременно, а последователно“ (с. 113), времето като форма не само на нагледа, но и на вътрешната ни сетивност управлява и синтеза на съзнанието – онова „Аз мисля“, което се прибавя към всички наши представи и което описва съжденията ни в линейна последователност. И тук вече различните времена на опиянението и музиката, времето на песента на сирените като митично минало

на самия несигурен Аз, всичко това изчезва, жертва се, за да се роди Азът, субектът.

Но защо Хоркхаймер и Адорно представят този преход от един тип субектност към друг чрез епизода с песента на сирените от *Одисей* и защо той е натоварен с толкова много политически импликации?

Мерките, които се вземат на кораба заради сирените, са изпълнена с предчувствия алегория на диалектиката на Просвещението (Хоркхаймер и Адорно 1999: 54).

Алегорията тук се използва като фигура в духа на философията на Валтер Бенямин. Засага е достатъчно да кажем, че става дума за образи от отминала епоха, в които понятията формират идейна констелация като остров на траене на значението – алегорията е трайна въпреки заобикалящата я идейна динамика. Алегорията има и своето политическо значение. Ранната работа на Бенямин върху алегорията в по-късните му разработки бива примесена с повече диалектическо мислене и така се ражда понятието диалектически образ. То е най-подходящо, за да обясним значението на епизода от „Одисей“ като политическа алегория. Образността на диалектическия образ е необходима добавка към диалектиката на идеите, тъй като именно тя е единственото свидетелство за *момента* на незабележимо изместване в значенията на живите политически понятия и само тази образност – алегорическа и диалектическа – може да разкрие в анализа самия диалектически сблъсък като исторически момент. Затова литературата е необходима на критическата теория на Хоркхаймер и Адорно не като флирт с философията на изкуството, а като аналитична вратичка към политическото изостряне на философския аргумент. В „Одисей“ се вижда как раждането на една по-консолидирана субектност върви ръка за ръка с консолидирането на стопанството и полуса. И така, за франкфуртските мислители, едновременно в онтологически и исторически план, един момент от поемата на Омир бележи отричането на мита и хвърля мост към света на капиталистическия стокообмен. Че дори и към деградацията на капитализма към съвременна тоталитарна митология. Това става чрез особените типове представителност, които Азът съчетава – вече спомнатите представителност на себе си и заместителна представителност.

В основата на митичното и на предмодерното съзнание въобще стои старият тип представителност – тогава Азът би представлявал себе си в силния смисъл на думата. Одисей я отменя в акта на чистото възприемане на песента на сирените, тъй като неговият екипаж го отменя във

всичките му задължения. Азът едновременно се ражда като пречистен от емпиричното и посажда семената на своята деградация като такъв, чиято работа ще бъде само мисленето. Но в „Одисей“ тези обстоятелства са подчинени на съвсем друга съпътстваща логика или ако предпочитаме, друга мотивировка (позволявам си употребата на този термин на Томашевски за необходимостите, които управляват фикционалното действие извън нивото на идеите). Е, именно така възниква споменатата политическа алегория. Образът на заменения в труда, и родения в естетическото възприятие, и антиципиращия мисленето Аз е неразпознаваем прелом в субектността и оттам в ролята на суверена като изключен от порядъка на общността. Представителността чрез заместване, новата репрезентативност отваря пътя към политическата онтология от „Диалектика на Просвещението“, а образът, алегорията функционира толкова по-добре, колкото несъвместим е той с традиционната история на идеите. Неочакваното съвместно приложение на Хегеловата диалектика на господаря и роба и Шмитовата теория на представителността е защитено литературно:

Също както заместимостта е мярка за господството и най-могъщ е онзи, който се остава да го заместват в повечето му задължения, така тя е двигател за напредъка и заедно с това за регреса. (...) Одисей е заместван в труда. Както успява да устои на примамката да се самопожертва, така като собственик той в крайна сметка се лишава от участие в труда (...), докато спътниците му, при цялата им близост до вещите, не могат да се наслаждават на труда си, тъй като той се извършва по принуда, при насилствено запушени сетива (с. 54).

Дефинирането на единството на съзнанието при Кант накрая се заплаща със самоотстраняването на господаря от труда и неговата деградация. Три неща ще бъдат изключени от субекта и като ги проследяват, Хоркхаймер и Адорно се разкриват още веднъж като предходници на теорията за властта като подразделяща и изключваща при Мишел Фуко. Тези три неща са природата, изкуството и онзи, който не е субект – чудовищата, сирените и циклопът Полифем.

Първо, един скрит цитат от Хегел в „Диалектика на Просвещението“:

Който последва измамната им (на сирените) игра, загива, и единствено постоянстващото духовно настояще запазва съществуването на природата (с. 52).

А сега цитат от дял „Самосъзнание“ от самата Хегеловата „Феноменология на духа“:

Съзнанието има своята повратна точка едва в самосъзнанието като понятие на духа, в която навлиза от цветистата привидност на сетивното „отсам“ и от празната нощ на свръхсетивното „отвъд“ в духовния ден на настоящето (Хегел 1969: 167).

Одисей навлиза в духовното настояще и миналото се превръща от мит в изкуство. Той пренебрегва наркотичната сетивност на песента и свръхсетивността на абсолютното минало. Настоящото е духовно, защото в него съдържателно ще съвпаднат логическо и историческо, мислене и изкуство. Хоркхаймер и Адорно акцентират върху консуматорския аспект на изкуството, който е заложен в първоначалната жертва на опиянението. Тя няма да пребъде като заместителна представителност в онова, което следва. Изкуството е заченато сред насилието върху старите партикуларни пространства и времена и съдържа в себе си зародиша на буржоазното консумативно възприемане.

Ако мимоходом се спрем върху изключването на природата от субекта, трябва да отбележим как пътешественикът Одисей обикаля един разнообразен свят, в който той си остава все същият.

Азът е именно човекът, който вече не се доверява на магическата сила на представителството. Конституцията на Аза прекъсва именно онази флукутираща връзка с природата, която жертването на Аза претендира, че изгражда (Хоркхаймер и Адорно 1999: 74).

И така достигахме до изключването на онези, които са по-близо до тази природа, по-близо до чудесата на света, отколкото до законите на духа. Достигахме до случая с циклона Полифем.

Хоркхаймер и Адорно прокарват нишката на своето философско разглеждане от стабилизирането на единството на съзнанието в „Одисея“ – завързването за мачтата като възпитание на себе си – до размисъл за единството на обществената уредба, тоест до възникването на закони, или по-скоро на право и законност като потенция за възникване на закони. Премеждията при гостуването на циклона Полифем се дължат на липсата на идея за законност и унифициран обичай при циклоните. Но за какви закони и обичаи става дума?

Според текста на Омир онова, което липсва при циклоните, е обичайното право или *themis*. Думата се употребява в епическата традиция като

название за право въобще или за обичайно право. Платон пък пише за обществата без законов ред в своите порядки, но примерът на Омир с циклопите при Платон вече означава просто право, и съответно обществото на циклопите е такова, при което правото липсва. Думата, която Платон употребява за назоваване на липсващото, е *nomos*, с което разказът на Омир за циклопите влиза в дебата за законовата уредба на полиса (Платон 2007: 162–167). Циклопите спадат към древното близко до семейните отношения управление, наречено династия. Платоновият текст представя циклопските общности до голяма степен утопично, като пребиваване в едно време, когато закони все още не са били необходими поради простодушието на хората. Това е единият път на легендарния цитат за циклопите, който се отклонява от отношението на Омир, което е отношение на отвращение към странния чужд род от „уроди“. Имам предвид следните стихове от Омировата „Одисея“:

*Нито събрания свикват, ни правни закони познават,
волно сами обитават високите чуки планински
и пещерите дълбоки. А властвува всеки отделно
и над жени, и над рожби, за другия никой нехае.*

Другият път на отклонение от Омир, който ще донесе така характерната амбивалентност на древните слова в идеологическите дебати, е поетият от Аристотел. В *Никомахова етика* той се занимава с възможността етиката да бъде и номотетика, да бъде законотворчество. Може ли етиката да управлява законотворчески и да дава напътствия, ако не и закони, за начина на домашно възпитание и въобще за случващото се в семейството? Според Аристотел е добре да може и спартанците са го постигнали донякъде, а „в повечето държави напълно се пренебрегват тези неща и всеки живее както желае, разпореждайки се с децата и съпругата си като циклоп“ (Аристотел 1993: 243). Циклопите влизат в употреба и от двете страни на юридическата философска барикада – тази на тъгата по безметежните времена на обичайното право и тази на разпростирането на властта на закона навсякъде, дори там, където вече има обичайно право. Хоркхаймер и Адорно от своя страна се опитват да анализират Омировото отвращение в рамките на изследването на субекта като понятие на епистемологията и етиката. Какво е толкова „уродливо“ в обществената уредба и частните дела на великаните? За двамата франкфуртци фигурата на циклопа е алегорическа констелация, която свързва определено ниво на

формиране на субектност с определен нравствен порядък. Самата етика ще бъде разкрита като механизъм на изключване на другия, урода, който механизъм е епистемологически предопределен, тъй като другият се разпознава като не-субект, не-Аз.

Ако опитаме да поставим работата на Хоркхаймер и Адорно в контекста на класическите интерпретации на Девета песен на „Одисей“, то тя се различава не по това, че обръща повече внимание на вътрешния живот, на субекта като психика. Тъкмо напротив, анализирайки Омир, те разкриват субекта като социално конструиран и понятието за субект е силно натоварено идеологически. Интерпретацията на цитираните стихове за липсата на закони при циклопите отбелязва сблъсъка на старото и новото мислене, като и двете са опит да се изгради гръбнак на практиката. Циклопът не зачита законите на гостоприемството и тези на боговете и затваря Одисей и част от неговия екипаж, защото той е потопен в стихията на настоящето. Той не е пожертвал мига, за да стане субект. Такова е и циклопското общество.

Глупост и беззаконие се явяват като едно и също определение: назоваването на циклопа от Омир „не мислещият закони урод“ не означава само, че в мисленето си той не зачита законите на благовъзпитанието, но и че самото му мислене било без закони, несистемно, рапсодийно (Хоркхаймер и Адорно 1999: 89).

Одисей успява да измами Полифем с един трик, основан върху разбирането за интенционалната структура на словото, така твърдят Хоркхаймер и Адорно. Името на Одисей звучи подобно на тогавашната гръцка дума за „никой“, Угейс. Когато циклопът се опитва да каже на своите събратя кой му е сторил зло, той казва „никой“ и те не му помагат. Одисей се е възползвал от митичното съвпадане на дума и значение. Онзи, който „прави каквото си иска“ (думи на Полифем) и не може да тълкува употребите на думите, се полага да бъде изключен от комуникацията. Полифем не е субект, защото не мисли като Одисей. Хитростта, която Одисей прилага с името, всъщност е самата тя алегория на отношението между субекта и нестаналия субект, урода. В алегорията се изобразява антитезата на митичното съвпадане на име и обект и новото, „просвещенско“ заместително обозначаване, при което всичко може да бъде наречено по всякакъв начин. Хоркхаймер и Адорно казват, че не самата измама е водещото в случая с измамното име Никой, водещото е постановяването на несубекта като изключен от мисленето, от праведното дело и от комуникацията:

В действителност субектът Одисей отрича собствената си идентичност, която го прави субект и остава жив чрез мимикрия спрямо аморфното. Той се нарича Никой, защото Полифем не е никакъв Аз, и объркването на име и вещь попречва на измамения варварин да се измъкне от клопката. Вукът му като вук на разплата остава магически свързан с името на онзи, на когото иска да си отмъсти, и това име осъжда вика на безсилие. Това е така, защото влагайки в името интенция, Одисей го измъква от областта на магичното (с. 92).

Така в плана на фигуративното Одисей не лъже в истинския смисъл на думата. Между хората, станали субекти, и примитивните циклопи няма прагматика на комуникацията. Името на героя го пази, защото той му придава нова интенционалност и го предлага на немислещия законите на езика като троянски кон. Така останалите циклопи не помагат на Полифем, защото окоето му е избодено от „никой“. Диалектиката на интенционалност и магично именуване е застинала в образа на фалшивото име – така вече мотивировката на случката избледнява за сметка на алегорическото значение. За Хоркхаймер и Агорно трансформациите на субектността могат да бъдат изразени чрез алегорически или диалектически образи, подобни на концептуализираните от Валтер Бенямин. Критиката на субекта като понятие обаче не съвпада с неговия проект за история, написана чрез изследване на диалектически образи или алегории. Субектът е разкрит като категория податлива на овещняване и идеологизация. Критиката не е и директна социална програма, както това се реализира при Дьорд Лукач. Конституирането на Аза като единство на съзнанието и единство на волята, което има настоящето на Аза като свое абсолютно време, това конституиране се осъществява като социална практика в изключването на практиките и индивидите, които се отклоняват от нормата. „Одисей“ е само пример, едновременно алегорически и диалектически, който да даде исторически момент на културно-изследователското и критическо начинание. Така Омировата поема е едновременно близо до мита и до света на капитала, но това става неосъзнато, макар и не аморфно – в политическата алегория. Книгата „Диалектика на Просвещението“ обаче не достига до обяснение на значението на самото изследване на субекта – тя е и най-ранната книга на критическата теория след Втората световна война. В по-късните книги и студии на Теодор Агорно се достига до тезата, че субектът е полезно за критическата теория историческо понятие, което е изградено изцяло чрез абстрахиране на категории и характеристики на

обекта, или казано по-ясно, субектът е изграден изцяло чрез абстрахиране на характеристики на социума.

Критиката на епистемологията претърпява важни развития от началните програмни съчинения на Хоркхаймер и Адорно. Само по себе си критикуването на субекта или на битието като неопосредствани начала на философията, които не могат да послужат за отправна точка на нито един философски аргумент, е започнало още от работата на Хегел. Хоркхаймер и Адорно обаче му придават съвременен аспект в развитието на проекта си за социална теория. Въпросът не е защо съвременните науки не могат да достигнат до проблемите на обществото в своята крайна партикуларизация. Истинският въпрос на франкфуртските мислители е как субектът и познавателният интерес в своя възход като философски понятия са се изградили като идеологически натоварени и какво отношение има това към дефинирането на практическото като област. „Диалектика на Просвещението“ разглежда алегорически моменти от историята на рационализираното общество и така обогатява критическата теория. Достига се до необходимостта от метапозиция спрямо епистемологическата позиция. Опит за постигане на такава метапозиция е критическата работа на Адорно след Втората световна война.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотел 1993:** Аристотел. Никомахова етика. – София: Гал-Ико, 1993.
- Кант 1992:** Кант, И. Критика на чистия разум. – София: БАН, 1992.
- Платон 2007:** Платон. Закони. – София: Сонм, 2007.
- Хабермас 1995:** Хабермас, Ю. Структурни изменения на публичността. – София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.
- Хегел 1969:** Хегел, Г. Феноменология на духа. – София: Наука и изкуство, 1969.
- Хоркхаймер и Адорно 1999:** Хоркхаймер, М. и Адорно, Т. Диалектика на Просвещението. – София: Гал-Ико, 1999.
- Schmitt 1931:** Schmitt, C. The Necessity of Politics. – London: Sheed and Ward, 1931.

Играта на познание

Александър Феодоров

Настоящият текст¹ се съсредоточава върху известното твърдение, че литературата е форма на познание, разгледано през призмата на философията на Чарлс С. Пърс (1839–1914). Това налага да обърнем внимание на значението, което влагаме в думата „познание“, за да разкрием „произхода“ му и да анализираме елементите на мисленето. Познанието като моделиране на реалността е процес на непрекъснато развитие и пораждане на значения. По сходен начин можем да разбираме и литературата в прагматистката ѝ насоченост, т.е. в способността ѝ да пренася читателя в хипотетични светове, пораждащи въздействащи абдукции². Този подход се основава на една от слабо изследваните, но съдържащи огромен евристичен потенциал концепции на Пърс – „играта на възхновение“.

Познание и експеримент

Разсъжденията, предложени на следващите страници, се основават на следните идеи: първо, границата между природа и култура е пропусклива; второ, липсва ясна граница между онтологическите области на менталното и физическото; трето, елементът, осъществяващ прехода между тях, е знакът; и четвърто, културната дейтелност във всичките ѝ проявления е

¹ Статията се основава върху пета глава от дисертационния ми труд „Прагматизъм и литература. Навик, норма, метафора“, озаглавена „Играта на познание“. В тук предложения текст съм нанесъл известни промени, като най-значимата е в това, че не съм включил последната част от въпросната глава поради твърде „техническият“ ѝ характер.

² Един от най-значимите приноси на Пърс в развитието на формалната логика е открояването на абдуктивния (хипотетичен или вероятностен) силогизъм като равносвален и независим от дедуктивния и индуктивния. За този вид разсъждение Пърс използва и термина „ретродукция“. В текст, писан около 1896 г., Пърс твърди следното: „Науката познава три фундаментално различни вида разсъждение: Дедукция, наричана от Аристотел [σύνταξις] или [ἀναγωγή]; Индукция, или [ἐπαγωγή] при Аристотел и Платон; и Ретродукция, или [απαγωγή] при Аристотел, но неправилно разбрана поради увреден ръкопис и обикновено превеждана като „абдукция“.“ В новото българско издание на Аристотеловите съчинения в шест тома, подготвяно от издателство „Захарий Стоянов“, Иван Христов превежда ἀπαγωγή като „редукция“.

вид моделиране на реалността. В съвременната семиотика терминът „моделиране“ носи значението на познание. Оттук и желанието ни да изследваме познатото твърдение, че литературата е и вид познание. Обикновено сме по-склонни да отнесем думата „познание“ към науката, отколкото към други проявления на семиозис като литературата или изкуството изобщо. Същевременно можем да разбираме науката като тяло от „твърди“ факти, систематизирани в доктрини и теории или като динамична дейност и последователност от експериментални занимания. Дали тогава научното познание е краен резултат от дейността на разума, негов ефект, или самата му форма, която се актуализира в конкретни действия? Противоречието между тези възможности е само привидно: според Пърсовата философия на обективния идеализъм отделните проявления на разума са аспекти на непрекъснатостта на мислещата вселена. За областта на „твърдите“ факти древните гърци използват думата ἐπιστήμη – сигурно знание. Чрез тази концепция обаче не можем да дадем отговор на въпроса как достигахме сигурно знание и какво всеобщност означава да знаем. Още Платон и Аристотел проблематизират статичната концепция за знание чрез идеята за навика (чрез концепциите ἐξήν при първия и ἐξίς при втория). Знанието е притежание, но и прилагане в действие. То е устойчиво във времето, с тенденция да нараства. Пърс приписва на английския поет и мислител Самюел Колридж (1772–1834) сходно определение: като познание можем да дефинираме всяка система от знания, съгласувани помежду си и подчиняващи се на правила, които управляват система или части от нея. Бихме могли да добавим към тази концепция, че въпросните правила са повторяеми, т.е. запазват се относително непроменени в големи отрязъци от време, а прилагането им води до резултати, които големи групи от хора биха сметнали за верни. Пърс нарича този вид наука *ретроспективна* (EP 2: 372)³. Но в руслото на прагматистката доктрина всяко познание се разглежда в движение, като ефект на мисленето, което адаптира субекта към заобикалящата го среда. В такъв случай не бива да разглеждаме познанието като нещо завършено, като нещо, което е, а еволюционно, в неговата процесуалност и непрекъснатост. Подобни разсъждения стоят в основата на Пърсовата концепция за наука.

³ При цитирането на двутомното издание *The Essential Peirce* цифрите след съкращението „EP“ означават съответно тома и страницата. Преводите на всички цитати в текста са мои (А.Ф.) освен в изрично посочените.

...според думите на самите учени „наука“ означава съществената част от техните активности, в търсене на тези истини, които изглеждат достойни, за да им се посвети цял един живот, и в чието преследване те прилагат определени методи и използват цялата мощ..., която могат да получат от информацията и разсъжденията на останалите учени (EP 2: 372).

За тази представа за природата на науката Пърс предлага определението *евристична*. В нея са вплетени концепцията му за фалибилизма, или незавършеността на познанието, както и фундаменталното значение на общността и диалогичността на мисленето в стремежа към откривателство и разширяване на територията на вече познатото. Ако се върнем към еволюционната му космология, можем да определим познанието като „хиперболично“, т.е. като нарастващ и необратим процес на трансформация. Активността на разума е непрекъснат експеримент, последователност от допускания на различни хипотези в интелекта и тяхната проверка в опита. Можем да илюстрираме част от тези разсъждения и чрез пример от „Култура и взрив“ на Юрий Лотман (1922–1993). Като посочва невъзможността за точно прогнозиране на бъдещето поради необратимостта на времето, той сравнява историческия процес с експеримент: „но не с нагледната демонстрация на учител по физика, който знае резултата предварително, а с експеримента на учен, който иска да открие неизвестни досега закономерности“ (Лотман 1998: 22). Съвсем естествено можем да продължим тези разсъждения, като се позовем на Пърс: „опитът ни учи на това, на което е способен, чрез изненади“ (EP 2: 154).

Не е ли литературата подобен експеримент на изненада и непредвидимост? Добрият роман пресъздава богатството на човешката екзистенция чрез хипотетични образи и ситуации, в които човек би могъл да постави на изпитание и да експериментира със собствените си вярвания и убеждения. Добрата поема пресъздава познатата ни реалност по непознат досега начин и би могла да порожи чувства и мисли, свършено нови и непознати досега за нейния читател. В тези проявления литературата стои близо до основния метод на прагматизма – абдукцията. Целта ѝ не е сигурното познание; напротив, нейният обект е това, което би могло да бъде и дори това, което смятаме за невъзможно. Богатството на литературата е това на предположението, на възможното, спонтанното, все още неопределеното, на „Ами ако?“. За пример може да ни послужи дори недотам успешната филмова адаптация от 2002 г. на известния научнофантастичен роман „Машината на времето“ от Хърбърт Уелс (1866–1946).

В екранизацията на режисьора Саймън Уелс годеницата на главния герой, изобретателят Александър Хардеган, загиба в трагичен инцидент. Подтикван от скръбта си и тези две ужасяващи думи – „ами ако...?“ – той изобретява машина на времето, с която да се върне назад и да предотврати смъртта на годеницата си. Опитът му е неуспешен: тя отново загиба, но при различни обстоятелства. При следващия му опит да се върне назад във времето става инцидент, който изпраща блестящия учен 800 хиляди години в бъдещето в познатия от книгата на Хърбърт Уелс свят, населяван от наследниците на хората – елоите и морлоките. Избираме този пример въпреки изобилието му от холивудски клишета, защото в последвалата среща на Хардеган с предводителя на морлоките, който единствен знае отговора на въпроса, измъчващ учения – защо миналото не може да бъде променено – се сблъскват светогледите на детерминизма и еволюционизма. Според обяснението на полубожественото създание от бъдещето Хардеган е обречен на провал, защото се опитва да промени причината, поради която е изобретил своята машина на времето: ако годеницата му не беше загинала, то и машината нямаше да съществува. Без да се задълбочаваме в наивния сюжет на филма, ще завършим с отговора, който Хардеган дава на предводителя на морлоките, когато последният го кани да се присъедини към „неизбежното“ унищожение на елоите – „Ами ако...“ е възможно друго бъдеще? Според доктрината на детерминизма ентелехейта (ἐντελέχεια)⁴ на всеки елемент във вселената се осъществява, като следва един възможен път без възможност за отклонение. Напротив, в рамките на еволюционизма елементите на реалността са в непрекъснат процес на себеосъществяване и трансформация в нещо, което не са, но биха могли да бъдат. В този контекст можем да разглеждаме въпросния филм като метафора не на друго, а на силата на разума да разширява обхвата на познанието, като преодолява привидно неизбежните ограничения на възможното. Оттук можем да продължим и разсъжденията си за литературния семиозис, който се характеризира с отвореност на интерпретативните възможности и недетерминираност на породените значения. Още повече, литературата е преживяване, отварящо пред човека чисто хипотетични светове: докато в рутината на всекидневния опит рядко имаме възможност да поставим на изпитание собствените си вярвания, то в непредвидимостта на лите-

⁴ Концепция на Аристотел, свързана с разграничението, което той прави между „материя“ и „форма“. Най-общо, ентелехейта за него е принципът, който ръководи преминаването на потенциалното в актуално.

ратурното поле човек експериментира, за да открие „неизвестни досега закономерности“ за света и самия себе си.

Изкуството е метод за познание и на първо място за опознаване на човека. Тази максима е повтаряна толкова често, че е станала тривиална. Но какво трябва да разбираме под „опознаване на човека“? Сложните, които определяме с тези две думи, имат една обща черта – те въвеждат човека в ситуацията на свобода и изследват избираното от него в този случай поведение. Нито една реална ситуация – от най-елементарната до най-неочакваната – не може да изчерпи всички съществуващи възможности и следователно всички действия, разкриващи потенциално заложеното в човека. Истинската човешка същност не може да се разкрие в реалността. Изкуството пренася човека в света на свободата и чрез това разкрива възможното му поведение (Лотман 1998: 174).

Литературното познание изглежда се различава от научното по това, че не е насочено към достигането на висока степен на сигурност на породените интерпретации. Но тази опозиция отново е само привидна и относителна: както мисленето придвижва интелекта от състояние на съмнение към вярване и както вселената се придвижва от неопределеност към растяща степен на детерминираност според еволюционната космология на Пърс, така и всяка форма на познание се „движи“ между полюсите на сигурността и изобилието. Ще разгледаме това твърдение като се позволим на диадата *security-uberty*, която откриваме в късните трудове на Пърс. Правилното ѝ разбиране ще ни помогне да локализираме аспекта на мисълта, който единствен предизвиква трансформация в познанието и го придвижва към непознатото.

През 1913 г., едва няколко месеца преди смъртта си, Пърс продължава да обмисля отношението между прагматистката доктрина и семиотичните си трудове в посмъртно публикувания текст „Опит върху подобряването на разсъждението по отношение на сигурността и изобилието“ [„An Essay toward Improving Our Reasoning in Security and Uberty“]. Поради незавършеността си този текст поставя пред тълкуващия го множество предизвикателства, но все пак можем да обобщим няколко основни проблема, които Пърс разглежда. На първо място, той се противопоставя на песимистичния възглед, че познанието на природата е отвъд способностите на човешкия разум, доминиращ още от времето на зараждане на модерната наука. Подобно твърдение Пърс открива в десетия афоризъм

от „Нов органон“ на Френсис Бейкън (1561–1626), според когото природата е неумоверно по-комплексно явление в сравнение с човешките сетивни и мисловни способности.

Тънкостта на природата в много отношения превъзхожда тънкостта на сетивата и разума, така че всички онези прекрасни съзерцания, разсъждения и обяснения са нещо безсмислено, но няма човек, който да забележи това (Бейкън 1968: 57).

Макар в тази теза да присъства елемент на истина, трябва да отбележим, че човечеството се развива и непрекъснато подобрява уменията си да разбира природата. Човекът е не само част от природата, но в процеса на еволюция е развил инстинктивната способност да отгатва причинността на явленията от заобикалящата го среда. На второ място, Пърс повтаря убеждението си, че психологията не може да бъде от помощ на логиката. Тук отново откриваме разликата между далеч по-широко познатата в началото на миналия век прагматистка доктрина на Уилям Джеймс (1842–1910) и тази на Пърс. Джеймс се стреми да психологизира философските си теории, като се позовава на трудовете на учени като Джон Лок (1632–1704), Джордж Бъркли (1685–1753), Дейвид Хюм (1711–1776), Джон Стюарт Мил (1806–1873) и Александър Бейн (1818–1903), както и на основателите на съвременната емпирична психология като Густав Фехнер (1801–1887) и Вилхелм Вунд (1832–1920). За разлика от него, Пърс отстоява позицията, че психологията е наука, която разчита на специални наблюдения, и нейният обект на изследване е *как мислим*. Логиката, или семиотиката, като част от философията, от друга страна, е формална (нормативна) наука, която се стреми да установи законите за това *как трябва* да мислим и следователно е много по-обобщаваща дисциплина от психологията. На трето място, Пърс отново затвърждава стремежа към преодоляване на картезианството, напомняйки, че между мислене и език (или „*thought and word*“) не съществува непреодолима граница, също както не съществува такава между разум и тяло, мисъл и действие. Това, което свързва тези няколко проблема, е динамичната концепция на Пърс за същността на логическото разсъждение.

За Пърс способността да разсъждаваме логически – да се „наблюдава внимателно [и] отчетливо да се запомня“ по думите на Едгар Алън По (1809–1849) в „Убийства на улица Морг“ (По 1990: 58) – т.е. да систематизираме наблюденията си както от заобикалящия ни свят, така и от вътрешния ни мисловен свят, е инстинкт, резултат от процес на еволюция. Под

„инстинкт“ Пърс разбира „унаследен навик, или още по-точно казано – унаследена предразположеност“ (CP 2.170)⁵, която не е извън контрола на индивида, а е по-скоро принцип, направляващ волевото му поведение.

...бих определил думата „инстинкт“ като обобщаващ принцип за волеви действия, често срещан сред иначе нормални индивиди от даден пол, или пък като явна характеристика на дадена раса..., като действието, което поражда, допринася за възпроизводството на расата (EP 2: 464–5).

Способността за познание дава резултати, погрешими по същността си, на които не бива да се доверяваме безкритично. Поради това опитът остава последен арбитър относно степенята, в която мислите ни точно представят реалността. По отношение на различните функции, които разсъждаването изпълнява, Пърс откроява две основни: първо, това, което дава висока степен на сигурност относно достигнатите заключения (*security*); и второ, което е носител на изобилие от интерпретативни потенции и възможност за достигане до ново знание (*uberty*) (EP 2: 465). Ако се върнем на представените по-рано логически силогизми, не бихме се затруднили да определим дедукцията и индукцията като носители на сигурност, а абдукцията – като носител на изобилие от внушения. Нека продължим, като разгледаме процеса на нарастване на познанието.

Като се основаваме на тезата, че мисленето протича в знаци, можем да определим познанието – независимо дали „научно“ или „литературно“ – като динамична система от знакови отношения и процеси. При протичане на семиозис в интелекта се пораждат значения, т.е. интерпретанти, в които е представена реалността. Под „реалност“ мислим всички обекти, принадлежащи на една от трите логически вселени, отговарящи на Пърсовите категории Първичност, Вторичност и Третичност – идеи и възможности („Ideas“ или „Possibles“), предмети или съществувания („Things“ или „Existents“), необходимости („Necessitants“). Интерпретантите, породени от въздействието на реалността върху разума, са едновременно крайна точка на конкретна интерпретативна верига и начало на нова. В непрекъснатото и неограничено развитие на интерпретанта от първоначалното ниво на спонтанност и неопределеност (Първичност; непосредствен интерпретант) към конкретност и детерминираност (Вторичност; динамичен интерпретант)

⁵ При цитирането на изданието в осем тома *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, цифрите след съкращението „CP“ означават съответно тома и параграфа.

наблюдаваме процес на нарастване, устремен към придобиване на висока степен на обобщеност (Третичност; краен интерпретант). Извеждането на обобщения е ключов аспект от дейността на мислещия организъм. Още повече, за Пърс обобщението не е просто порождение на интелекта, а модус на съществуване. Мислещата вселена по необходимост обобщава:

Всъщност обобщеността е необходим елемент от реалността, защото единичното или актуалното съществуване, лишени от какъвто и да е ръководен принцип, са недействителни. Хаосът е чисто небитие (EP 2: 343).

Чрез обобщението субектът организира множествеността на сетивните възприятия в единство и е способен да разпознае различните аспекти на един и същи феномен в разнообразните му проявления. Установяването на вярване не е друго освен установяване на навик за поведение, чиято функция е икономия на мисълта чрез контролирано автоматизиране на поведението, осъществяващо определена норма. Нормата не бива да се разбира като зададено предписание, а като схема или модел, който се актуализира в конкретно проявление във вселената на Вторичността. Това, което отключва процеса на нарастване на познанието, е възможността за отклонение от тази схема. Тенденцията към обобщения е характеристика на мисленето, която играе ключова роля не само за оцеляването на индивида, но и за целия вид. Причината за това е, че при формирането на обобщения знаците придобиват степен на универсалност, която ги прави разбираеми за всеки представител, „обитаващ“ даден модел на реалността. Знаците от всяка подобна познавателна система могат да бъдат комуникирани, като в този процес на семиотичен обмен вътрешният мисловен свят на индивида се преобразува в общностно споделян модел на реалността. В най-общ план тези разсъждения са приложими по отношение на всички живи организми. Какво отличава човека от останалите представители на животинското царство, какво е характерно за човешкия семиозис?

Дарбата да познаваме

Като всеки феномен в природата, човекът се проявява и най-характерният ефект на това проявление е познанието.

Всички животни надхвърлят общото си ниво на интелигентност при изпълнението на присъщите си функции, както когато птиците летят или строят гнезда. А каква е присъщата функция на човека, ако

не да въплъщава обобщаващи идеи в произведения на изкуството, в полезни вещи и дейности и най-вече в теоретично познание? (EP 2: 443).

За Пърс, да се отречем от вродения си импулс за абстрактно познание би било също толкова глупаво, колкото за „някоя новооперена птичка да не се довери на крилете си и да си остане в гнездото, защото милото създаване е чело Бабини⁶ и е преценило, че контролираният полет е невъзможен според принципите на хидродинамиката“ (EP 2: 443). В процеса на еволюция човекът, както всички представители на живата природа, е развил способността да „отгатва“ сравнително точно причинността на феномените, които наблюдава. Не трябва да мислим, че инстинктът да научаваме винаги поражда верни съждения, около които да построим теории, точно отразяващи реалността. Напротив, имайки предвид Пърсовата доктрина за фалибулизма, трябва да отбележим, че фундаменталните характеристики на познанието са неговата погрешимост и незавършеност. Но не бива да се съмняваме, че ако разгърнем последователно догадките си относно заобикалящия ни свят, следвайки правилата на логиката, сме способни да достигнем във висока степен верни заключения. Във философията на обективния идеализъм този принцип на „сговор“ между човешкия разум и вселената е предпоставен, а Пърс го обвързва с идеята за *il lume naturale* на Галилей. Буквалният превод на израза е „светлината на природата“, а Галилей го използва в своя „Диалог за двете главни световни системи“ (1632 г.). Според принципа на *il lume naturale*, когато пред интелекта стои изборът между две или повече хипотези, по-простата заслужава по-голямо доверие. Това не означава, че интелектът трябва да предпочете логически по-простата догадка, т.е. тази, която съдържа най-малък брой елементи. За Пърс логически по-проста е тази хипотеза, която добавя най-малко към наблюдението (EP 2: 444). Тази формулировка отправя към схоластичния метод за икономия на мисълта, познат като „бръснача на Окам“. Според този методологически принцип, при построяването на теории е за предпочитане да се следва логическа простота. Обектите, към чиято простота можем да съсредоточим вниманието си, варират от вида на самите обекти до броя на предпоставките в даден силогизъм. Тази мисловна максима не е лишена от евристичен потенциал и полезност, но срещу универсалната ѝ валидност съществуват възражения, които не можем да подминем. На първо място Пърс отбелязва, че приемайки логически по-простата хипоте-

⁶ Жак Бабини (1794–1872) е френски физик, известен с приноса си в развитието на метеорологията, оптиката и хидродинамиката.

за, лишаваме „догадката“ си от опора. На второ място, вместо да се съсредоточим над наблюдения, които интелектът е способен да извършва без допълнителни средства (например научни инструменти като микроскопа), при възприемането на логически опростената хипотеза най-вече описваме специалните си наблюдения, достигнати именно чрез такива средства. С други думи, „бръсначът на Окам“ е за предпочитане, когато извършваме „идиоскопски“ изследвания, но не и когато разсъждаваме върху областите на познание, основаващи се на споделения между всички хора опит, т.е. когато извършваме „койноскопски“ изследвания⁷. На последно място, „бръсначът на Окам“ губи силата си, когато забележим, че „всеки пробив в науката, който ни придвижва към истината, разкрива свят от неочаквани усложнения“ (EP 2: 444). По-проста хипотеза, която според Пърс заслужава повече доверие, е не тази, съдържаща по-малко логически елементи, а тази, която възниква в интелекта естествено.

...по-простата Хипотеза, която трябва да предпочетем, е по-леката и естествената, тази, която инстинктът подсказва, защото, ако човекът не притежава естествен уклон към природата, то тогава той изобщо не би могъл да я познава (EP 2: 444).

От това твърдение следва, че редът във вътрешните преживявания на интелекта е близък до този във външния свят, т.е. природата. Като еволюционист, разглеждащ човешкия интелект и природата като резултат от действието на едни и същи закони на нарастване, Пърс не се съмнява в този извод. Като илюстрация на причините за увереността му и същевременно като аргумент в полза на твърдението можем да посочим задълбочените му познания в историята на науката. Изследвайки трактатите на родоначалниците на съвременната наука като Галилей и Френсис Бейкън, той отбелязва, че първите стъпки в разпознаването на законите на динамиката и останалите клонове на физиката например се дължат в много малка степен на действителни експериментални занимания. Напротив, основите на тези дисциплини откриваме в догадките относно законите на вселената на тези учени, в хипотези, потвърдени (или отхвърлени) индуктивно много по-късно. Според Пърс това качество на мисълта да интерпретира правилно средата си не принадлежи само на човешкия вид.

⁷ Според разделението на науките, предложено от Джереми Бентъм (1748–1832): *койноскоπία* („койноскопия“) обхваща областите на познание, които се основават на споделения между всички хора опит, а *идиоскоπία* („идиоскопия“) – областите на познание, достъпни чрез специални наблюдения.

...общи размишления относно вселената, строго философски размисли, показват, че, ако тя се подчинява на ред и всеобхватни закони и ако човешкият разум се е развил под влиянието на тези закони, то трябва да смятаме, че има някаква *естествена светлина, светлина на природата, инстинктивна проникателност* или дарба, която стои в основата на тенденцията да отгатваме точно или приблизително точно тези закони. Това заключение се потвърждава, когато проумеем, че всеки животински вид притежава подобна дарба (CP 5.604).

Ако приемем ключовата за Пърсовия прагматизъм теза, че всяко рационално действие, било то мисъл или физическа активност, води началото си от определено вярване, то можем да заключим, че нямаме друг избор, освен да се доверим на инстинктивните си допускания. Степенята, в която можем да им се доверим, е въпрос на потвърждение или отхвърляне в опита. „Светлината на природата“ озарява разума и в този процес се пораждат концепции, представи, доктрини или теории. Опитът е последният арбитър по отношение на тяхната истинност, т.е. по отношение на това, доколко отговарят на истината, която е независима от който и да е отделен ум.

...много е важно да различаваме светлината на природата, или просветлението, от *опита*. Опитът, в точния смисъл на този термин, е всичко, което някой някога е *преживял*. Съдържа се в *събитията* от нечий живот. Със „светлина“ означаваме способността, позволяваща на субекта да разпознае характеристиките на това, което опитът ще му предложи в бъдеще (Peirce 1909 [MS [R] 630]).⁸

Трансформацията на мисленето в познание започва от абдукцията, т.е. от инстинктивната способност на разума да проследява логическата връзка от ефекта до това, което го е породило. След формирането на „догадка“ относно причинността зад даден феномен, мисълта продължава с дедукция. В този етап, мисленето се прояснява, като изброява „всички последици, които биха произтекли от истинността“ на хипотезата (EP 2: 441). Индукцията е заключителният етап на мисълта, насочен към установяване на вярване, или навик на мисълта. Вече развитите последици от първоначалната хипотеза са подложени на индуктивна проверка „на това доколко...

⁸ При цитирането на непубликувани ръкописи или писма на Пърс използвам аббревиатури, възприети в *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce* (1967 г.) от Ричард Робин [Richard S. Robin]. Съкращението „MS“ означава ръкопис. Каталогът е достъпен онлайн – <http://www.iupui.edu/~peirce/robin/robin.htm>.

са в хармония с Опита и съответното отсъждане дали хипотезата е правилна“ (EP 2: 442).

Всяка абдукция трябва на първо място да бъде формулирана като ясна хипотеза. Едва тогава можем да изведем дедуктивно съответните заключения или теореми за правилата и законите, на които се подчиняват наблюдаваните феномени. Следва индуктивната проверка, която се състои от класификация на изследваните обекти, експериментални изпитания на дедуктивните заключения и накрая в отсъждане за валидността на първоначалната хипотеза. Тази схема повдига следния въпрос: къде откриваме общото начало на различните форми на познание? Ще се опитаме да отговорим на този въпрос, като се съсредоточим върху една от най-красивите и „изобилни“ метафори в творчеството на Пърс – тази за „играта на вдъхновение“.

Играта на вдъхновение

„Играта на вдъхновение“ („The Play of Musement“) е сред концепциите от късното творчество на Пърс. Той я представя цялостно за първи път в статията „Един пренебрегван аргумент за Реалността на Бог“ [„A Neglected Argument for the Reality of God“] от 1908 г., шест години преди смъртта си. Обикновено изследователите на Пърс се обръщат към този текст, когато разглеждат религиозните аспекти на мисълта му или представят сбито различните етапи, през които според него преминава научното изследване. За целите на настоящия текст обаче е важно да се съсредоточим върху „играта на вдъхновение“ като тази активност на интелекта, която стои в основата на познанието. За да защитим това твърдение, като проясним значението на тази Пърсова концепция, е необходимо да споменем, че отношението „игра-познание“ е обект на множество изследвания през последното столетие, както и накратко да представим генезиса ѝ.

Значението на игровия елемент в развитието на индивида, както и в еволюцията на цивилизацията, е тема, разглеждана с променлив успех многократно от философи, психолози и антрополози. Особено след публикуването на „Homo Ludens: Изследване на игровия елемент на културата“ от Йохан Хьойзинха през 1938 г., идеята за „играещия човек“ в западните култури заема своето достойно място до „разумния човек“ (*Homo Sapiens*) и „човекът изобретател“ (*Homo Faber*). Но триадага *sapiens-faber-ludens* често е била разглеждана като сума от независими един от друг елементи, а не холистично като неразривна цялост. „Един пренебрегван аргумент за Реалността на Бог“ от Пърс, напротив, е текст, който с метафоричното

си богатство разкрива по прекрасен начин присъщата функция на човека да познава света и самия себе си чрез инстинктивните си способности да играе, изобретява и съзерцава. Без елемента на спонтанност, който игра-та носи, разумът не би могъл да надхвърли областта на непосредствения опит. Единственият начин да преминем отвъд ограниченията на света на твърдите факти, е да се отгадем на играта на вдъхновение. Само по този начин ще се докоснем до обекти, „чието съществуване нито е доказуемо, нито е вероятно, които обаче тъкмо с това, че благочестиви и добронамерени люде ги разглеждат донякъде като съществуващи, се приближават с една крачка към битието и възможността да бъдат родени“, както пише Херман Хесе (1877–1962), давайки глас на *Magister Ludi* Йозеф Кнехт в „Играта на стъклени перли“ (Хесе 1999: 6). Чрез пълното освобождаване на мисълта играещият се докосва до привидно непознаваемото. За Пърс това е универсален закон, който важи с еднаква сила както за пораждането на идеи като тази за Бог, така и за възникването на научни теории, изобретяването на полезни вещи или сътворяването на естетически обекти.

Макар че Пърс представя идеята си за вдъхновението едва през 1908 г., паралела между мислене и игра, който имплицитно съдържа твърдението за присъствието на елемент на спонтанност и свобода в разума, можем да проследим до периода около 1855 г. Както Сибиък отбелязва в сборника си с есета, озаглавен „Играта на вдъхновение“ [*The Play of Musement*] (1981 г.), една от първите философски книги, които Пърс чете, е „Върху естетическото възпитание на човека“ [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*] (1794 г.) от Фридрих Шилер (1759–1805). Пърс посвещава „всеки следобед в продължение на месеци на [тази книга], разнищвайки всеки проблем в детайли“ (CP 2.197) заедно със своя приятел Хорацио Пейн [Horatio Paine]. Тези юношески изследвания стоят в основата на зрелите трудове на Пърс, в които той достига заключението, че макар „на пръв поглед да изглежда, че естетиката и логиката принадлежат на различни вселени... това е илюзия и всъщност, напротив, логиката се нуждае от помощта на естетиката“ (CP 2.197). Във въпросния труд, както Сибиък пише, Шилер откроява три импулса на човешката природа. Под импулс или подтик (*Triebe*) Шилер разбира „телесни нужди, доколкото те представят подтик към мисловна дейност“ (Schiller в Sebeok 1981: 1). Първият подобен импулс е наречен *Stofftrieb*, стремежът към „разнообразие, непрекъснато насочен към промяна“; вторият е *Formtrieb*, или „необходимостта от абстрактна „форма“, чужда на времето и следователно противостояща на промяната“; третият е *Spieltrieb*, или потребността от игра, „естетическата тен-

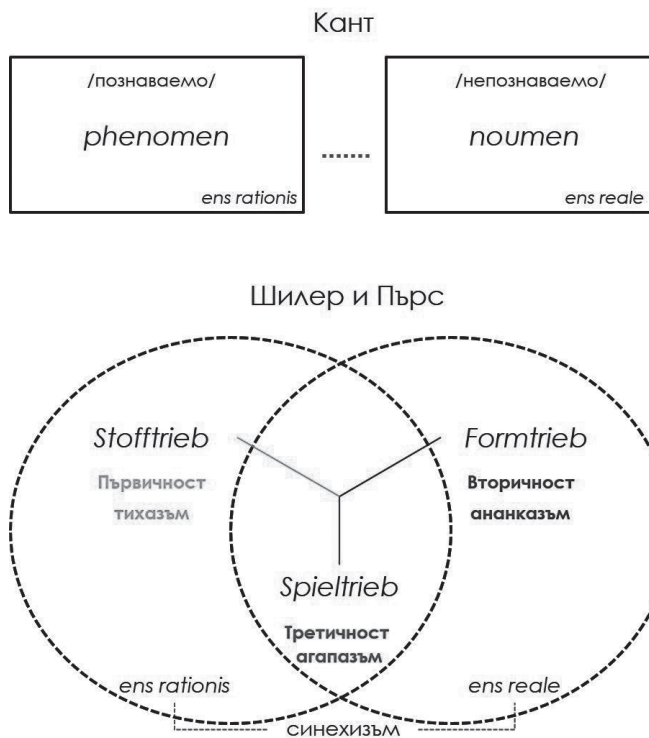
денция, опосредстваща и привеждаща в хармония двойствеността между чувство и мисъл както на нивото на способностите на индивида..., така и на нивото на обществото“ (Sebeok 1981: 1). Първите два Шилерови импулса можем да сравним с Кантовия дуализъм ноумен-феномен: докато светът на феномените е променлив и нестабилен, светът на ноумените стои извън времето и е непроменлив.

Чрез идеята за *Spieltrieb* Шилер преодолява тази опозиция: вместо да разглежда човешкия интелект като затворена система, която няма достъп до стабилния и непроменлив свят на нещата-в-себе-си, стоящ извън нея, той разкрива присъщата на човека способност да „играе“ с впечатленията си и да ги привежда в хармония с реалността, която ги поражда. Във *Фигура 1* съпоставяме дуалистичните аспекти във философията на Кант с триагичната концепция за реалността у Шилер. Подобно графично обобщение не изчерпва значенията, пораждани в традицията на трансценденталния идеализъм, но служи като добра илюстрация за същностните различия в доктрините на двамата най-видни застъпници на тази доктрина. В модела също така влигаме категориите на Пърс и термините от еволюционната му космология, за да илюстрираме близостта им с Шилеровите „импулси“. Пърс несъмнено е повлиян от Шилер по отношение на идеята си за активността на разума като проявление на Третичност и ролята на играта на вдъхновение в мисловните и познавателни процеси.

Вдъхновението („Musement“) Пърс описва като носеща удовлетворение дейност на ума, чиято цел е да остави настрана сериозните намерения.

Всъщност тази дейност на ума е Чиста Игра. Както знаем, Играта е жизнено упражнение на собствените сили. Чистата Игра няма правила освен този закон за свободата. Духа гето иска⁹. Тя няма друга цел освен отмората. Дейността, която имам предвид... може да приеме формата на естетическо съзерцание, на строене на въздушни кули (дали в Испания, дали по отношение на собственото морално израстване), на разглеждане на някакво чудо в една от Вселените, на установяване на връзка между две от тях, размишлявайки за причината ѝ. Точно този последен вид... ще нарека... „Вдъхновение“ (Пърс 2017: 153).

⁹ От Евангелие на Св. Йоан, 3:8 – „Вятърът духа, гето иска, и гласа му чуваш, но не знаеш, отде иде и накъде отива; тъй бива с всекиго, роден от Духа“. Преводът следва изданието на Библията на Светия Синод на българската църква от 1995 г.



Фигура 1. Дуализмът на Кант срещу триадичността у Шилер и Пърс

Ако си послужим с термините от еволюционната космология на Пърс, можем да определим въдъхновението като тихастичен¹⁰ етап на семиозиса. В него превес имат спонтанността и свободата, неконтролираното движение на мисловни образи и колизиите между тях. В това проявление на мисълта връзките между множествеността на сетивните впечатления и възприятията все още не са установени чрез силата на навика. Тя се рее свободно и поражда непосредствени интерпретанти, заредени с многобройни интерпретативни потенции. Тези интерпретанти не носят висока степен на логическа сигурност, но за сметка на това са натоварени с евристични внушения, които предизвикват интелекта да се насочи към новото и непознатото. В семиотичната класификация на Пърс непосредственият интерпретант предизвиква различни ефекти в разума според модусите си на съществуване.

¹⁰ От старогръцки: τύχη – „мюхе“; случайност.

Пърс нарича непосредствения интерпретант в най-слабо развитото му проявление „хипотетичен“: породеният мисловен ефект при интерпретирането на даден знак изцяло обема съзнанието. В това си проявление интерпретантът все още няма плътност и сякаш не е съотнесен с нищо друго. Въпреки това в него откриваме възможността да бъдат отклучени множества от чисти потенции, пораждащи хипотези и поставящи минимални ограничения пред последващото развитие на интерпретативната верига. Мисълта е свободна да тръгне в различни посоки. На този етап тълкуващият знака се характеризира с пасивност: интелектът се остава на впечатленията си да го завладеят.

[Вдъхновението] започва пасивно с потапяне във впечатлението, предизвикано от някое тайно кътче на една от трите Вселени. Но впечатлението прераства във внимателно наблюдение, наблюдението във вдъхновение, то – в оживена размяна на взаимност между различни аспекти на личността (Пърс 2017: 153–154).

Мисълта постепенно губи от спонтанността на собствената си неопределеност, за да се трансформира в единна цялост, разграничаваща я от континуума на чистите възможности, т.е. придобива индивидуалност. В резултат, интерпретативните възможности в непосредствения интерпретант намаляват. В момента, когато придобие степен на конкретност, той се превръща в „безусловен“ и насочва интелекта към определена интерпретация. Крайното множество от тълкувания не само е вече изброимо, но е и крайно ограничено. Но конкретните наблюдения се умножават, един и същи феномен започва да бъде разпознаван от интелекта в привидно различни свои проявления при разнообразни обстоятелства. Тогава вдъхновението ни отвежда на етапа на „оживена размяна между различни аспекти на личността“, в който достигахме ниво на обобщеност. Непосредственият интерпретант преминава през нова трансформация, за да се превърне в „относителен“. В това си проявление интерпретантът е само „внушение“ в интелекта, подтик да съотнесе множествата от впечатленията си по време на играта, за да открие универсалните им характеристики. На този етап от развитието на семиозиса спонтанността все още доминира. Интерпретативните ограничения, за които говорим, са слаби и лесно преодолими за разума, защото на това ниво субектът все още не е способен да контролира напълно мислите си, т.е. да превърне вътрешния си мисловен свят в средство за постигане на цели в заобикалящия го свят. Мисленето е непосредствено, то присъства единствено по отношение на

самото себе си, преди да се е актуализирало в конкретни действия и предмети или в навици и закони.

Тази игра на трансформации на непосредствения интерпретант е необходимо условие за формирането на абдукция. В такъв случай можем да заключим, че аспектът от семиозиса, който Пърс описва като игра на вдъхновение, стои в основата на познанието. В тази активност разумът поражда концепции в зародиш, които постепенно могат да се трансформират в същински хипотези. Всяко проявление на културата – изкуство, литература, приложна наука и технологии, теоретическо познание, т.е. ефектите на присъщите функции на човека – е в някаква степен резултат от сходен тип знаков процес. В него спонтанността играе водеща роля и дори можем да го опишем като инстинкт да разграничаваме феномените един от друг и да проследяваме връзките помежду им. Единственото, което се иска от човека, решил да се отдаде на отмора чрез тази игра, е да ѝ се отдаде. Как бихме могли да опишем това състояние на интелекта, ако не с друга метафора?

Качете се на лодката на Вдъхновението, плъзнете я в езерото на мисълта и оставете диханието на небесата да изпълни платната ѝ¹¹. Отворете очите си за това, което е около или вътре във вас, и започнете разговор със себе си: защото това е същността на медитацията. Но това не е разговор единствено в думи, а също като научна лекция използва нагледни примери, диаграми и експерименти (Пърс 2017: 155).

Свободата е единственият закон на чистата игра, а примери за въздействието на вдъхновението по отношение на творческата мисъл откриваме както в изкуството и литературата, така и по отношение на естествените науки. Сходни заключения достига и британският математик, историк и поет Джейкб Броновски [Jacob Bronowski] (1908–1974), който в статията си „Обсегът на въображението“ [„The Reach of Imagination“] (1967 г.) подобно на Пърс дава пример с мисловните експерименти на Галилей от края на XVI век. Галилей се усъмнява във възприетите твърдения на Аристотел, че по-тежките предмети падат по-бързо от тези с по-малко тегло. Той предлага да си представим две метални кълба

¹¹ От стихотворението „Човешката слабост“ [„Human Frailty“] на английския поет Уилям Купър (1731–1800): „Никога сами греблата лесно / не ще достигнат брегове далечни / Платната трябва да изпълни дихание небесно / или усилията остават си напразни“ (преводът е мой – А.Ф.).

с различна маса, които пускаме едновременно от определена височина. Ако Аристотел е прав, то по-тежкото кълбо ще достигне земята първо. Но ако свържем двата предмета с верига, то бихме очаквали, че по-лекото кълбо ще забави по-тежкото, а по-тежкото ще ускори по-лекото. Така двете кълба ще достигнат земята за интервал от време с по-голяма продължителност, отколкото при по-тежкото кълбо. Но тук Галилей открива парадокс: веригата, която свързва двете метални кълба, ги превръща в тяло с обща маса, по-голяма от тази на по-тежкото кълбо. Според принципите на Аристотел тогава това „ново“ тяло с по-голямо тегло трябва да пада дори по-бързо. Изход от това противоречие намираме в заключението, че двете кълба падат с еднаква скорост, която си остава същата и когато са свързани с верига (вж. Bronowski 1967: 198). Галилей никога не прави този експеримент извън собственото си въображение, а осъществяването му води началото си от присъщата способност на интелекта да поражда и борава с идеи. Пърс я нарича игра на въдъхновение, докато Броновски използва просто „въображение“, за да опише същия мисловен процес.

За Броновски въображението е отличителна характеристика не само на поета, художника или учения, а на човека изобщо (Bronowski 1967: 193). Да си представяме означава да създаваме образи, които сме способни да местим, съчетаваме и променяме в собствените си умове. Това творческо умение е отличителна черта на надарения аналитик и не бива да се отъждествява с обикновената изобретателност, както твърди и разказвачът на По в „Убийства на улица Морг“:

Способността към анализ не трябва да се смесва с простата изобретателност; докато аналитикът е изобретателен по необходимост, изобретателният често е удивително неспособен на анализ. Умението да се твори или комбинира, чрез което обикновено се проявява изобретателността и за което френолозите (според мен съвсем погрешно) отреждат отделен орган, считайки тази способност за първична, нерядко се наблюдава у онези, чийто интелект граничи с идиотизъм; това умение силно привличало вниманието на писателите моралисти. Между изобретателността и способността за анализ в действителност съществува много по-голяма разлика, отколкото между фантазията и въображението, но характерът на тези различия е много аналогичен. В действителност лесно се забелязва, че изобретателните винаги са фантазори, докато онези с истинско въображение не могат да бъдат други освен аналитици (По 1990: 59).

Този литературен пример ни помага да установим аналогията между термина „образ“ у Броновски и „знак“ при Пърс. Необходимо е да отбележим, че „образ“ по-скоро се отнася до разновидностите и проявленията на определен тип знаци в Пърсовата класификационна система: иконичните. Дали този тип знаци действително стои в основата на всеки творчески мисловен акт, отношението им към метафората, както и ролята им в способността да моделираме реалността в знакови системи, предстои да разгледаме. Преди това обаче нека обърнем внимание на следния проблем. Когато играта на въдъхновение загуби част от спонтанността си, трансформирайки се в научна хипотеза (абдукция), следва нейното преминаване през дедуктивния силогизъм и индуктивната проверка. В такъв случай научното познание има за краен арбитър опита. Ако възприемем тезата за литературата като начин да моделираме реалността и в този смисъл като форма на познание, то възниква въпросът за ролята на опита. Според Броновски, опитът е от съществена важност и при двете форми на познание.

Въображението се проверява в опита... [Това] е вярно както за литературата и изкуствата, така и за науката. В науката мисловният експеримент се проверява, като се изправи пред физическия опит; в литературата творческата концепция се проверява, като се изправи пред човешкия опит. Безсъдържателното предположение в науката отхвърляме, защото откриваме, че изопачава природата; повърхностната творба на изкуството захвърляме настрана, защото откриваме, че е невярна спрямо собствената ни природа (Bronowski 1967: 198–9).

Макар това твърдение да е ясно и категорично – за някого може би дори очевидно – е необходимо да обърнем повече внимание на значението на „опит“. Какво би било значението на термина, в случай че действително проведем експеримента на Галилей? Изглежда, че опитът би било това, което ще се случи. В някакъв смисъл значението на термина е насочено в относителното бъдеще, а самото единично събитие – падането на двете кълба с еднаква скорост – е това, което най-точно бихме означили с „опит“. Как обаче откриваме, че един роман, поема или разказ са в разрез със собствената ни природа? Можем да предположим, че човешкият жизнен опит се различава от този в науката по това, че е насочен към миналото. В този смисъл под опит бихме разбирали вече натрупаните преживявания – действителни или въображаеми – представени в индивидуалната или колективната памет. Докато в науката абдукциите се проверяват спрямо относителното бъдеще, то литературните „хипотези“ са насочени на-

заг във времето. Но подобно противопоставяне на „научен“ и „литературен“ опит все още не ни казва нищо за ролята на емоциите и чувствата в познавателните процеси. Като имаме предвид настояването на Пърс за зависимостта на логиката от естетиката, следващият цитат е показателен за значението, което той отрежда на чувството в познаването на заобикалящия ни свят.

Използвам думата „опит“ в много по-широк смисъл от употребата ѝ в специалните науки. За тях опитът е това, което пряко се разкрива с помощта на специалните им средства за наблюдение и се различава от тълкуването на наблюдаваните явления, резултат от свързването на преживяното с това, което вече знаем. Но във философията – науката, която привежда в ред наблюденията, достъпни за всеки човек, всеки ден и час – опитът може единствено да значи цялостния познавателен резултат от живеенето и съдържа с еднаква тежест както интерпретации, така и материята на чувствата. Дори още повече нея, защото съдържащието ѝ е хипотетично, неуловимо само по себе си, свободно от последващи интерпретации (CP 7.538).

Можем да продължим разсъжденията си за човешкия жизнен опит като съвкупност от емоционални, телесни и мисловни преживявания: тази триада можем да отнесем към трите универсални категории. Способността да уловим елементите на Първичността, макар и само мигновено, такива, каквито са, без отношение към последващи интерпретации, е една от най-важните както за човека на изкуството, така и за философа: „способността за наблюдение, която притежава художникът, е най-желателна в изучаването на феноменологията“ (EP 2: 147). Емоционалните преживявания са проявления на Първичността. Да не забравяме, че тази категория обема областта на чистите чувства такива, каквито са, преди да бъдат отнесени към нещо второ.

Под Чувство имам предвид този вид съзнание, което не съдържа анализ, сравнение или друг процес и не предполага – частично или цялостно – действия, чрез които някое протекание на съзнанието бива отличено от друго, със собствените му позитивни качества, несъдържащи нещо друго и сами по себе си, независимо от това, което ги е породило. Следователно, ако това Чувство присъства в промеждутък от време, то е изцяло и еднакво присъстващо във всеки момент от този промеждутък. За да сведа това описание до проста дефиниция, мога да кажа, че под Чувство разбирам проявление на този вид еле-

мент на съзнанието, който е това, което е сам по себе си, независимо от нищо друго (LI 363)¹².

Съзнанието за чисто чувство е абстракция, въображаем експеримент, който не може да бъде преживян в опита. Можем да си представим това чисто чувство, за което говори Пърс, като един-единствен, непрекъснат музикален тон обемащ цялото съзнание. Но човешкият жизнен опит в неговата пълнота е континуум, разкъсван от поредици тонове и тишина, сравним с музикална композиция. Същевременно начинът, по който възприемаме света извън нас (*ens reale*), е ограничен от собствената ни телесност. Опитът ни като биологични организми, с определена анатомия, физиология и сетивност е пример за ролята, която играе Вторичността в структурирането му. Това е елементът на „тук и сега“: способни сме да уловим определени сигнали от заобикалящия ни свят, да осъзнаем само някои аспекти от комплексността на вселената. Последният аспект на човешкия жизнен опит е това, което преодолява границата и опосредства емоционалното и телесното, Първото и Второто. Мисълта, способността да играем с чувствата и усещанията, да ги категоризираме и осмисляме, придава на опита богатството на познанието.

Богатството на човешкия живот е в това, че имаме много животи: преживяваме събития, които не се случват (и някои, които не биха могли да се случат) толкова ярко, колкото и тези, които се случват; и ако поради тази причина умираме хиляди пъти, това е цената, която плащаме за това, че живеем хиляди животи... Литературата е жива за нас, защото преживяваме образите ѝ, но това важи за всяка игра на разума (Bronowski 1967: 196–7).

В способността да играем на вдъхновение откриваме силата на въображението да взаимодейства едновременно с емоционалното и физическото, а Броновски заключава, че в това е „общият корен, от който наука и литература произлизат, нарастват и процъфтяват заедно“ (Bronowski 1967: 199–200). Подобно схващане за опосредстващата функция на мисленето между областите на потенциалното и актуалното, както и фундаменталната роля на вдъхновението за науката и изкуството, срещаме в трудовете на множество учени. В „Култура и взрив“ Лотман разсъждава за същността на творческото вдъхновение като „изключително

¹² При цитирането на изданието *The Logic of Interdisciplinarity: The Monist-series*, цифрите след съкращението „LI“ означават страницата.

напрежение, което изтръгва човека от сферата на логиката и го запраща в областта на непредсказуемостта на творчеството“ (Лотман 1998: 30). В момента, когато напрежението достигне най-високата си точка, границите между привидно несводими един към друг светове се премахват и освобождават нови пространства за действието на мисълта, пораждаща нови значения. За Лотман вдъхновението е „сближаване на доста далечни идеи“ (перифраза от Ломоносов) или „съединяване на несъединимото под влияние на някакъв вид творческо напрежение“ (Лотман 1998: 28). За да подкрепи и илюстрира идеите си, Лотман цитира и Пушкин:

„Вдъхновението? е нагласа на душата към по-жизнено възприемане на впечатленията, [следователно] към бързо схващане на понятията, което всъщност способства за обяснението им.

Вдъхновението е необходимо в поезията също както в геометрията (Лотман 1998: 28).

Връщайки се към „Един пренебрегван аргумент за реалността на Бог“, трябва да отбележим, че за Пърс играта на вдъхновение означава пълно освобождаване на мисленето и позволява всеки полет на мисълта, но това рано или късно води до разсъждения за тези елементи от вселената, които привидно не бихме могли да познаем, като например Бог. „Хипотезата за Бог е по-особена в това, че допуска реалността на безкрайно немислим обект“ (Пърс 2017: 157), пише той. И все пак, чрез силата на вдъхновението дори реалността на Бог се превръща в обект на разсъждение, което би могло да предизвика у играещия реален ефект, изразен в промяна на поведението чрез установяване на вярване в нещо изцяло хипотетично: тази нова вяра действа като навик на поведение.

Ако оставим мисълта ни да се разгърне, ще изведем сходни твърдения относно въздействащата сила на литературата. Не поражда ли фикционалното вярвания и навици, които биха могли да се „изтощят“ и да се превърнат в норми за това що е красиво, правилно и истинно? В контекста на хипотезата за реалността на Бог за пример можем да вземем „живота“ на големите религиозни текстове. Библията и Коранът променят света, като пораждат значения, стоящи в основата на общества и култури, развили собствени ценностни системи, основаващи се на вяра в нещо напълно недоказуемо. Сходно е „битието“ и въздействието на големите политически идеологии. Способни сме да се върнем назад във времето, когато митовете и легендите са били единствените модели на реалността, ръководещи и осмислящи всекидневието на човека. Значенията, породени от

тези първи разкази за света и човека, постепенно губят първоначалната си спонтанност, за да се трансформират във философия, наука, литература, изкуство. Можем да се обърнем към фантастичната литература като ясен пример за силата на играта да поражда реални ефекти. Някога морските дълбини, земните бездни и безкрайността на космоса са били недостъпни за човека, населени с божества и митични създания или празни пространства, „мъртви“ светове, преди Жул Верн (1828–1905) да ни придвижи стъпка напред към осъществяване на невъзможни пътешествия в хипотетичните светове на „Пътешествие до центъра на Земята“ (1864), „От Земята до Луната“ (1865) и „Двадесет хиляди левги под земята“ (1870). Но в тази семиотична игра човек не изследва единствено безкрайно далечното, а също така разкрива неподозирани страни от вътрешния си мисловен свят. Ако искаме да изведем пример за прагматизъм в литературата, бихме могли да разгледаме т.нар. поток на мисълта при Джойс като такъв опит да уловим непрекъснатостта на мисленето в движение. Нека добавим и следното: вдъхновението е необходимо, за да можем да построим мост между литература и наука, за да сведем в единство несводимото, за да преживеем „непреживяемото“. Играта на нарастващите значения не само опосредства, но и привежда в единство вселените на неутрайното-случайното-спонтанното и дълготрайното-необходимото-закономерното. Нека отново се позовем на Хесе и неговия *Magister Ludi* Йозеф Кнехт:

Играта, както мисля..., след завършване на медитацията така обгръща играча, както обвивката на сфера нейния център, и го освобождава с чувството, че един безкрайно симетричен хармоничен свят го е откъснал от случайното и обърканото и го е приютил в себе си (Хесе 1999: 205).

За какво все пак е метафора играта на вдъхновение при Пърс? От една страна, за един дисциплиниран разум, способен да преодолее центростремителните сили на навика, за да се отклони по непознати пътища. Подобен ум успява да трансформира спонтанната енергия на изненадата в насочено разсъждение, което не се превръща единствено в думи, а като в лекция използва „нагледни примери, диаграми и експерименти“ (Пърс 2017: 155). От друга страна, Пърсовата представа за същността на играта е още един начин за концептуализиране на процеса на еволюцията. Самата вселена непрекъснато играе с „чувствата“ и „мислите“ си, а резултата откриваме в нарастващото разнообразяване и комплексност на структурите, които поражда.

Magister Ludi

Възможно ли е да сравним Чарлс Пърс и Йозеф Кнехт? Веднага може да ни бъде възразено, че създателят на прагматизма никога не е притежавал обаянието на Кнехт и с малки изключения не е принадлежал към утопична (и фикционална) общност като оргена на Касталия въпреки искрения си копнеж да комуникира идеите си със съмишленици. Ако целяхме да открием негов аналог в романа на Хесе на базата на психологически прилики, то Фриц Тегуларуус – брилянтен играч на стъклени перли, но човек, изпълнен с несигурност и раздразнение към „обикновения“ свят – може би щеше да бъде по-добрият избор. Но ние не изпитваме интерес към подобен мисловен експеримент. Чрез сравнението между Пърс и Кнехт се стремим да подчертаем водещата роля на играта в натрупването на познание в епохата на постмодерността.

В началото на „Четири епохи на разбирането“ Джон Дийли прави следния облог: превъплъщенията на идеята за знака в епохите на Античността, Средновековието, модерността и постмодерността са начинът, по който „историята на философията ще изглежда на нашите наследници, когато обръщат поглед назад към XX век“ (Deely 2001: VIII). Нека го приемем, като добавим следното: независимо дали бъдещите ни наследници се връщат назад в миналото или отправят взор в непознатите територии на бъдещето, те ще се ръководят от принципите на играта на вдъхновение. Причината да илюстрираме това наше убеждение чрез паралел с играта на стъклени перли е, защото я намираме за една от най-плодотворните метафори за възможната и желана еволюция на познанието. За Хесе играта сякаш е универсален език, в който духовното намира конкретния си израз. Още повече, в нея откриваме надеждата за опосредстване и синтез между културни, религиозни и политически различия. Неназованите ѝ правила са твърдата основа, върху която фантазията стъпва, но едновременно с това те са гъвкави и незавършени, като позволяват всеки полет на мисълта в множество възможни светове. Тя сама се развива, променя и все пак остава същата в същността си. Също както в Пърсовия идеал за науката като диалог и усилие на много изследователи, в играта на стъклени перли „живее“ колективното тяло на общността от играчи, в което обаче индивидуалният талант не се претопява и изгубва, а дори повече успява да изпъкне и да реализира потенциала си. Тя е мост между импулсите към естетическо, етическо и логическо съвършенство, цел сама по себе си, но и инструмент в неограниченото развитие на интелекта.

Дали с тези думи не описваме *modus operandi* на постмодерното мислене? Ръководени от съвета на Пърс, че „висшите инструменти на мисълта

не са играчки, а остриета“ (Пърс 2017: 155), е добре да си даваме сметка, че когато се пренасяме от една област на познание в друга „трябва да оставим фантазията си да полети“ докато здраво държим връвта, която я контролира (Peirce 1893 [MS [R] 413]). Именно в този тип пренос твърдим, че е най-голямата сила на постмодерното мислене, което определяме метафорично като „игра на вдъхновение“. В предложената от нас игра на тези страници се преплитат методът на прагматизма, семиотичната доктрина на Пърс и еволюционизмът, присъщ на синехистката¹³ доктрина на обективния идеализъм. Както при играта на стъклени перли, и тук трябва да разчитаме на нещо универсално, което да удържа мисълта в единство.

В заключение нека само добавим, че избраният подход се основава на стремежа ни да направим идеите си ясни, като приложим принципите на играта на вдъхновение. Това означава, да проследим съставните елементи на всяка от предложените концепции и мислимите ѝ практически последици във всички вселени на опита. В „Един пренебрегван аргумент за Реалността на Бог“ Пърс пише следното:

Помня времето, когато се твърдеше, че нито една наука не трябва да използва методите на друга: геологът не трябва да използва микроскоп, нито пък астрономът спектроскоп. Оптиката не бива да се меси с електричеството, нито пък логиката с алгебрата. А двадесет години по-късно, ако на някого му се искаше да мине за голям интелект, му се налагаше да се намуси неodobрително и да заяви: „Науката не бива да търси произхода“. Тази максима беше шедьовър, защото от страх да не бъде заподозрян в наивност боязливият не се осмеляваше да попита какво е „произход“, въпреки че вътрешният му глас го заставяше да направи ужасяващото самопризнание, че човек не може да изследва нищо друго освен „произхода“ на феномените (в едно от значенията на тази неопределена дума) (Пърс 2017: 154).

Чрез играта на вдъхновение преодоляваме границата между отделни дисциплини, също както играчите на стъклени перли съумяват със своето изкуство да обединят в едно цяло математика, музика, архитектура. И ако приемем, че смисловите внушения на метафори като тези за езерото на познанието или материята като изтощен разум могат да бъдат използвани като методологически инструменти, то не ни остава друго освен да се осмелим да проверим ефектите, които ще породят в различни области на познанието. Още повече, да разкрием произхода на даден феномен не означава единствено

¹³ От старогръцки: συνεχής – „сйнехес“; трайност, непрекъснатост

да обърнем поглед назад във времето, за да достигнем статичната начална точка на неговия генезис. Напротив, това означава да го проследим в движението на непрекъснатите трансформации, през които е преминал. Това е и единственият начин да изведем хипотези за бъдещото му развитие, да превърнем невъзможното във възможно, да се придвижим към ново познание.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бейкън 1968:** Бейкън, Фр. Нов органон. – София: Наука и изкуство, 1968.
- Лотман 1998:** Лотман, Ю. Култура и взрив. – София: Кралица Маб, 1998.
- По 1990:** По, Е. А. Златният бръмбар. – София: ИК „Ведрина“, 1990.
- Пърс 2017:** Пърс, Ч. Един пренебрегван Аргумент за Реалността на Бог. // *Стра- ница*, 2017, № 1, с. 151–168.
- Хесе 1999:** Хесе, Х. Изгата на стъклени перли. – София: Хемус, 1999.
- Хьойзинха 1982:** Хьойзинха, Й. Ното Ludens: Изследване на игровия елемент на културата. – София: Наука и изкуство, 1982.
- Bronowski 1967:** Bronowski, J. The Reach of Imagination. // *The American Scholar*. Vol. 36.2, 1967, p. 193–201.
- Deely 2001:** Deely, J. Four Ages of Understanding: The First Postmodern Survey of Philosophy from Ancient times to the Turn of the Twenty-first Century. – Toronto: University of Toronto, 2001.
- Peirce, Charles S. (1893)** *Grand Logic*. MS [R] 413.
<https://rs.cms.hu-berlin.de/peircearchive/pages/search.php?search=%21collection476>
 — (1909). *Studies of Meaning*. MS [R] 630.
<https://rs.cms.hu-berlin.de/peircearchive/pages/search.php?search=%21collection688>
 — (1931–1966) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1–6. Eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931–1935. Vols. 7–8. Ed. Arthur W. Burks. Cambridge: Belknap of Harvard University Press, 1958.
 — (1992, 1998) *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Vols. 1–2. Eds. Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
 — (2009) *The Logic of Interdisciplinarity: The Monist-series*. Ed. Elize Bisanz. Berlin: Akademie Verlag.
- Sebeok 1981:** Sebeok, Th. The Play of Musement. – Bloomington: Indiana University Press, 1981.