

М ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ИЗДАНИЕ НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Тази книжка се издава с любезното съдействие на Фонд
„Научни изследвания“.

3 • 2018
ГОДИНА LXI

СЪДЪРЖАНИЕ

- ДИНА ЙОРДАНОВА**
*Артистичната личност и балканското кино:
Подозрение и отчуждение* 3
- Дискусия**
АНДРЕЙ СТЕПАНОВ
За интересното литературознание 15
- ЦВЕТАНА ГЕОРГИЕВА**
*Европейската война през погледа
на левите експресионисти у нас (Гео Милев – Ламар)* 23
- МАЯ ГОРЧЕВА**
*Отровата на искреността: Мотивът за двойника
в романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов
между литературна реконструкция,
биографично свидетелство и разсекретени досиета* 37
- ДИЯНА НИКОЛОВА**
*Екзотична еротика –
европейското чуждо като другото свое* 58
- КАМЕЛИЯ СПАСОВА**
*Към преобразуване на понятието мимесис:
Юрий Лотман и Годор Павлов* 99
- Нови книги на Издателски център „Боян Пенев” 118

CONTENTS

DINA IORDANOVA

*The Artist in Balkan Cinema:
Suspect and Insufficiently Balkan*

3

Discussion

ANDREI STEPANOV

On Interesting Literary Studies

15

TSVETANA GEORGIEVA

*The WWI in through the eyes of the left expressionists
in Bulgaria (Geo Milev – Lamar)*

23

MAYA GORCHEVA

*The truth potion: The Motive of the Double-life
in the Novel “The Indifferent” by Tsvetan Marangozov
between the Literary Reconstruction,
Biographic Evidence and Unclassified Files*

37

DIYANA NIKOLOVA

*Exotic eroticism:
the European other as the other self*

58

KAMELIA SPASSOVA

*Transforming the Concept of Mimesis:
Yuri Lotman and Todor Pavlov*

99

New books from Boyan Penev Publishing centre

118

Дина Йорданова
Университет Сейнт Андрюс
di1@st-andrews.ac.uk

Артистичната личност и балканското кино: Подозрение и отчуждение

Dina Jordanova
University of St Andrews, St Andrews, Scotland, UK
di1@st-andrews.ac.uk

The Artist in Balkan Cinema: Suspect and Insufficiently Balkan

Abstract

As represented in Balkan cinema – and here we mainly look at cinematic texts created in the context of former Yugoslavia’s constituent republics -- the artist is suspect. The presence of the artist is awkwardly tolerated – because the artist is alien, cosmopolitan, and extraneous. He may react in unpredictable ways or have eccentric wishes. The artist may seek fame but no fame can come. The artist is insufficiently Balkan. He is better off being abroad. Even where films put the artist in the centre of attention, there is indolent insufficiency in representing the artist. In this playful exploration, we look at various cinematic texts that have provided commentary on the status of the artist in a Balkan context. The concept of ‘Balkan’ used here is not a geographical category but rather complies with the definition given in my book *Cinema of Flames* (2001) as well as, occasionally, is used in the sense implied by Marina Abramovic in her short *Balkan Erotic Epic* (2011).

Keywords: Balkan cinema, artist, suspicion, former Yugoslavia

Щура бизнес идея витае във филма „Чудо невиджано“ (1984) на черногорския режисьор Живко Николич (1941-2001)¹ – някакъв чужденец предлага

¹ Филмите на Живко Николич са обсъдени по-подробно от Мая Богоевич във

да се изкопае тунел между отдалечено планинско селце и морето. Абсурдна схема. Но дори и привидно налудничав, този бизнесмен е приет с по-малко подозрение, отколкото подозрението което би подкопало идеите на някой интелектуалец. Бизнес предложението може да е безумно, и в най-добрия случай този който го прави не е нищо повече от амбулантен търговец, или, навярно, шарлатанин. Въпреки това той е легитимен – бизнесмен, облечен с костюм и вратовръзка. Понякога носи куфарче. Чантаджия.

Куфарчетата са важни. Предполага се, че носителят има работа, солидни доходи, и съдружници. Съдружниците може да са в Америка или дори в Швейцария. Знае ли се... Стига куфарчето да си е на мястото.

В балканския филм чантаджията – най-често дребен чиновник – е предпочитаният главен герой. Така е например в класическия филм на бащата на югославската ‘черна вълна’² Живоин Павлович (1933-1998) „Събуждането на плъховете“ (1967) – героят е мижитурка с обичайни желания и обичайни страдания. Бащата от филма на босненеца Емир Кустурица „Баща в командировка“ (1985) е също дребен общински чиновник, семеен, понякога изневеряващ, и без каквито и да било артистични заложби. Главният герой от авторския филм на Душан Ковачевич „Професионалистът“ (2003): новоизлюпил се бизнесмен и бивш сътрудник на тайните служби, който държи поета под наблюдение и контролира всичко задкулисно – и, разбира се, носи куфарче, което отваря в ключови моменти. (Вж. Ајдачић 2007) В специални случаи, главният герой може да бъде офицер с униформа – както Тито. Балканският главен герой може да е образован и надарен. Но не и да е артист.

По-точно, артистът не носи куфарче и рядко е назначен на служба. В балканския контекст артистът-творец е под подозрение. Творецът е космополит. Творецът е странен. Реакциите му са непредсказуеми, а желанията му - ексцентрични. Творецът навярно търси слава, но няма кой да му я даде. Творецът не е достатъчно балкански. Много по-добре ще се чувства в странство.

Версополис (2016). Vogojević, Maja, *Versopolis*, 2016.

² Черната вълна (crni talas) е ключово направление в югославското кино през 60-те и 70-те години на XX в. Журналистът Владимир Йовичич става неволен кръстник на това течение, след като публикува в Борба на 3 август 1969 г. статия, озаглавена „Черната вълна в нашето кино“, в която заклеява критичния патос на няколко млади режисьори, които впоследствие ще се превърнат в най-ярките представители на югославската кинематография: Душан Макавеев, Живоин Павлович, Александър Петрович, Желимир Жилник, Карпо Година, Марко Бабац. Това, което характеризира въпросното артистично направление, е новаторският подход на авторите, черен хумор, вкус към експерименталност, съчетан с ярка социална критика спрямо действителността в Югославия през този период. Сред най-разпознаваемите заглавия са: „Три“ и „Срещал съм и щастливи цигани“ на Александър Петрович, „Ранно творчество“ на Желимир Жилник, „В. Р.: Мистериите на организма“ и „Сладък живот“ на Душан Макавеев и др.

Понякога творецът-артист намира възможности за изява. Като например Джими Барка (Драган Николич), героят на екзистенциалния „Когато стана мъртъв и студен“ (Живоин Павлович, 1967): млад скитник, който е зазубрил случаен италиански хит и се чувства уверен - в своето кожено яке - да пее пред група войници. Но когато, малко по-късно във филма, той се озовава лице в лице с „истинска“ рок група в „истинска“ концертна зала в Белград, Джими просто побягва, изчезва без следа. Рок групата във филма на Кустурица „Спомняш ли си Доли Бел?“ (1981) е също аматьорска: шепа местни момчета правят опит да пеят италиански парчета, като „24000 целувки“ на Челентано. Тези момчета от Сараево знаят, че звездната артистична кариера не е за тяхната уста лъжица. (През 1985 самият Кустурица, роден през 1955 в Сараево, може би воден от подобни провинциални комплекси се е бил върнал в Босна и ритал футбол навън, когато му се обаждат, че е спечелил Златната Палма на Филмовия фестивал в Кан). (Jordanova, 2002)

Все пак, в някои филми творецът е в центъра на вниманието. Макар и редки, тези филми правят опит да се съсредоточат и представят формирането и търсенията на артистичната личност.

Творецът като фриволен бохем: „Случаят Хармс“ (Слободан Пешич, 1987)

Според стереотипите, балканският мъж обича да говори за секс и да го практикува при всяка възможност. Когато става въпрос за секс, артистичната личност като че ли не е достатъчно „мачо“. Недостигът на мъжкарски черти и поведение прави интелектуалеца подозрителен.

В този контекст чуждестранни писатели, които са легендарни със своята необузdana сексуалност – например френския писател Борис Виан, или Маяковски, а също и Даниил Хармс – са на голяма почит. За Даниил Хармс (1905-1942) (За него вж. и Стоянович 2012), пламенен поет-абсурдист, който изчезва от сцената по времето на сталинизма, дори е направен известен югославски филм, „Случаят Хармс“ (1987), разпространен и в България в края на 80-те. Филми, които се съсредоточават върху възжеленията на даден творец, не се срещат често в Балканското кино. В дадения случай творецът, който е обект на вниманието, е чужденец и при това отдавна вече не е сред живите. Такъв интелектуален герой – мъртъв и далечен -- като че ли е особено подходящ.

Автор на детски песнички и на еротични фантазии, игрив бохем, чиято могъща осанка и изпити черти са уникални, напомнящи Грейс Джонс³, Хармс е изявен формалист и близък приятел на Малевич, Татлин и Заболоцки. Филмът за Хармс -- отвлечен и вероятно довършен от Сталинските агенти през годините на войната – пуснат в Югославия само години след смъртта на Тито, открито намеква за предизвикателствата, пред които са изправени

³ Вж. *Grace Jones: Bloodlight and Bami* (UK, Sophie Fiennes, 2018).

други безкомпромисни интелектуалци, които отказват да участват в растящата националистическа истерия. Ролята на Хармс се изпълнява от Франьо Ласич – ослепително красив хърватски шегобиец и комедиант, който много прилича на френския певец Кристоф. Във филма Хармс се вихри: висок, рус и строен, стилно облечен сред червени знамена, коне и други революционни атрибути. Присъствието му във филма е главно с цел възхищение; той не е там за да бъде разбран – така или иначе, интелектуалец като него винаги ще остане отчужден.

В крайна сметка, „Случаят Хармс“ е банален и безинтересен филм. Обаче се слави като балканско авангардно кино, навярно защото дръзва да говори за „съмнителния“ индивид – за непокорния артист, който няма нужда нито от извинения, нито от разбиране.

Футуристите нямат бъдеще: „Салът на Медуза“ (Карпо Година, 1980)



Артистичните личности са търпими, но най-добре е ако не се установяват за постоянно: да пътуват, да прекосяват, да преминават, да идват и да си отиват. Да не се заселват. Винаги да са на път.

Артистите не притежават нищо, тъй като не могат да бъдат обикновени хора; те не могат да бъдат едни от „нас“. Може би защото те често са носители на историческото бреме на нацията. Така е във филма на Тео Ангелопулос „Трупата“ (1976) за пътуваща гръцка театрална труппа, която прави представления из страната през размирните години, 1939-1952.⁴ По принцип

⁴ Андрию Хортон е писал най-добре за този филм на Ангелопулос (вж. Horton

артистите може да са най-чувствителните и деликатни хора – както са представени във филма на Иван Ничев „Звезди в косите, сълзи в очите“ (1977), разказ за подобни театрали които пътуват из България през тридесетте. Те могат да бъдат носители на по-висши морални ценности – както във филма на сърбина Горан Маркович „Турнето“ (2008), отново за пътуваща трупа циркови артисти, които стават свидетели на безсмислените превратности на последните войни в бивша Югославия.

Макар и индиректно, всички тези филми са повлияни от „Улицата“ на Фелини - филм за пътуващ артисти. А не толкова от „8½“ на Фелини - филм за борбата за оцеляване на индивидуалния творец. Балканите не предлагат уют за търсещи самотни интелектуалци. Търсещият творец не може да бъде ничий комшия, не може да се разправя с имоти, нито да възпитава потомство. Творецът трябва да се мести от едно място на друго, от една страна в друга, бързо да казва каквото има да казва и да после да изчезва, преди да го заловят и да го предадат на жандармите.

Главните герои в словенския филм „Салът на Медуза“ – единственият филм, посветен изключително на реални балкански артисти, сниман от забележителния оператор и режисьор Карпо Година – са членове на една от тези ефимерни групи от началото на 20-те години, зенитистите.⁵ Идеологията им е миш-маш от какви ли не други движения - дадаисти, футуристи, модернисти, сюрреалисти. Те са високо образовани и модерно облечени индивиди, свободолюбци които обичат новостите на технологията: записващите устройства, радиото, джаза, киното, бъдещето... Мястото им обаче не е на Балканите. Тук те са неразбрани, неадекватни, гледани с недоумение; дори и да са толерирани, никога не са приемани. Пътувайки из Балканските територии няма как да не се окалят. Скитат се – немили недраги -- и изнасят представления за минувачите по провинциалните гари. Няма последователи нито високопоставени поддръжници; контекста им е лишен от каквато и да е изтънченост.

Любомир Мицич (1895-1971), главният герой на филма, е лидер на движението на зенитистите и основател на Zenit, списанието, което те успяват да издават в началото на 20-те години на миналия век.⁶ Описван като „авангарден артист с непоносим нрав, който е причина за много конфликти в живота му“⁷, той не се задържа дълго в Кралство Югославия и, както мнозина други, смята, че е най-добре да емигрира в Париж през 1927 г. За футуристите бъдеще на Балканите няма. Времето за правене на голи снимки, за авиация и

1997).

⁵ Виж есето за този филм от известната словенска културоложка Светлана Слапшак, 2006.

⁶ Мицич е сътрудничил и на Гео Милевото списание „Пламяк“. https://www.europeana.eu/portal/en/record/9200368/BibliographicResource_3000113715519.html

⁷ Уводна бележка за Мицич: https://www.goodreads.com/author/show/6925435.Ljubomir_Mici_

революция, за мечти и танци е ограничено. Не минава много време, докато те се озовават в Париж или Мюнхен, или на други места. Или умират от туберкулоза преди да стигнат трийсетте - като много други подобни герои и най-вече Макс Блехер (1909-1938), известният румънски поет-сюрреалист и автор на новелата „Ранени сърца“ върху която Раду Жуде базира едноименния си филм от 2016.⁸

Майсторът Карпо Година е може би единственият, който постоянно се занимава с представянето на артиста в своите филми. Той не само е продуцент и режисьор на „Салът на Медуза“, но също и на други по-късни филми за творци, един посветен на провинциална рок-група („Червено буги“, 1982) а друг – на режисьора Фриц Ланг („Изкуствен Рай“, 1990).

Наивистки етюди: „Пейзаж с жена“ (Ивица Матич, 1976/1989)

Филмът „Пейзаж с жена“ на босненеца Ивица Матич (1948-1976) е сниман през 1976 г., но е пуснат посмъртно едва през 1989 г. Напомня – по своята естетиката и привидно лековатото представяне на нравите в дивите планини - на ранната кино-новела на Кустурица, „Невестите идват“ (1978), към която има принос и Матич.

Пенсиониран железничар, сега художник-аматьор, се е отдал на рисуване и броди из околността на селото с платното, търсейки да рисува наивистки пейзажи. Увлечението на художника се слива с импулсивното му желание да вмъква голи женски тела в композициите. Неговото някак си свенливо, но все пак упорито преследване на потенциални модели предизвиква възмущение. Какво си въобразява той? Селяните се промъкват в къщата му, намират платната и разкриват еротичния позор... Срамота. Как може един художник да не е съмнителен? Балканската сексуалност, макар и груба, тук е потискана (по същия начин по който по-късно ще я представи Марина Абрамович в „Балкански еротичен епос“, 2011). Към края на филма нещата се обръщат и художникът успява да спечели своите съселяни в една приятна наивистична акция в местния селски клуб, където всички освобождават потиснати емоции и рисуват фантасмагории по стените.

Романтичен каскадьор: „Невинност без защита“ (Душан Макавеев, 1968)

Драголюб Алексич (1900-1985), познат като „сръбския Худини“ и като главен герой от прочутия „Невинност без защита“ на Макавеев, се крие зад

⁸ Blecher, Max. *Inimi cicatrizate/Scarred Hearts*, 1938.

най-подходящата за балканския артист маска – тази на романтичен каскадьор с мускули от стомана и сърце от злато.

Във филма се съчетават намерените кадри (едноименния, непубликуван романтичен разговор, който Алексич записва през 1942 г. по време на окупацията на Белград от нацистите)⁹ и по-късни интервюта със същия остаряващ, но горд каскадьор, който тогава - както и двадесет и пет години по-късно - обича да парадирва с голия си торс и да излага на показ бицепсите, трицепсите, делтоидните, коремните и гръбначните си мускули. Алексич обича и да го показват как тегли витлов самолет със зъби – само за да впечатли невинни девойки, за предпочитане сираци, които навярно се нуждаят от защита и нежна прегръдка.



Тялото на Алексич е неговия артистичен инструмент, и същевременно то е и неговото главно произведение, неговия шедьовър. За западното око този тип може да изглежда странен – като някои от екстравагантните герои от филмите на японеца Казуо Хара. Действително, критикът Роджър Еберт твърди, че макар и „Невинност без защита” да е един от най-впечатляващите филми, които някога е гледал, той смята, че е предизвикателство да формулира мнението си. (Ebert, 1968) За балканското око, обаче, ангажирането на тялото е нещо което лесно може да се разбере. Акробатиката е много по-малко подозрителна, отколкото някоя си картина или стихотворение.

Тялото и неговите загадки, разбира се, са винаги на видно място във филмите на Макавеев. (Вж. Mortimer, Lorraine 2008; Erend and Rhoads 2018) Понякога се обсъждат косвено, както в изображенията на оргон генератора на Вилхелм Райх, или се виждат в сцените от биоенергийните сеанси на

⁹ Филмът, сниман през 1942 от Алексич, е правен по времето на нацистката окупация. Много е вероятно културистът Алексич да се е ползвал от благоразположението на окупаторите. Решението на Макавеев да използва този материал и да го монтира заедно с материал, който показва как Алексич отново процъфтява, този път при комунизма, носи неслучаен политически подтекст.

Александър Лоуън; тялото е в центъра на вниманието за „В. Р.: Мистериите на организма“ (1971) от начало и докрай. По-късно, в скандалния „Сладък филм“ (1974), погледът ще бъде насочен към позлатен penis и към голо тяло, покрито с течен шоколад. И така нататък. Но именно в „Невинност без защита“, истински белградски филм, където мъжът, който е превърнал тялото си в мускулна скулптура, е представен и като най-грижовен и стабилен партньор, на когото може да се разчита. Неговото изкуство е търсено и желано.



Действието на „Ранно творчество“ на Желимир Жилник (р. 1942)-- наречен така по ранните писания на Маркс и Енгелс от преди 1848 г. – се развива в Титова Югославия от 60-те години.¹⁰ Камерата следва група млади хора - трима мъже и една ослепителна блондинка - Югослава. Те не са истински творци, нито дори утвърдени интелектуалци - може би само потенциално са такива. В момента са заети с по-спешната задача да препредават революционната идеология сред масите. Ленин е казал, че от само себе си работническата класа едва ли ще развие революционно съзнание - тя трябва да се въодушевява за това; ролята на интелигенцията е да осигури този стимул.¹¹

И така, те четат ранните текстове на Маркс и Енгелс – една истинска комунистическа Библия, които тълкуват, обсъждат, оспорват. После зазубрят революционните идеи и търсят да ги практикуват пред публика. Изнасят представления пред работници и селяни, които слушат подозрително и мълчаливо.

Масите остават безразлични, незавладяни, не реагират. Подобно на авангардните футуристи от „Салът на Медуза“, членовете на групата действат

¹⁰ Филмът печели голямата награда на фестивала в Берлин през 1969, когато Жилник е само на 27 години. Огромният международен успех на режисьорите от „черната вълна“ води до нетърпимост към тях у дома и те скоро се озовават в емиграция: Макавеев, Петрович, Жилник и други работят в чужбина – Франция, Германия, Скандинавия, САЩ – в продължение на много години.

¹¹ Както може да се види например от известното писмо на Ленин до Горки от 1919. (Letter from Lenin to Gorky, 15 Sept 1919. Library of Congress online. Available: <https://www.loc.gov/exhibits/archives/g2aleks.html>)

по убеждение, но остават изолирани и са посрещнати с цинично недоверие. Дезориентирани и обезкуражени, те се нахвърлят един на друг. Конфликтът им завършва с непредвиден, но логичен акт на разрушително самоунищожение.

Тримата герои и момичето са в сексуална връзка – нещо, което е по-скоро загатнато, отколкото показано. Съвкупяването е естествена последица от обитаването на малки затворени пространства, както е показано още в съветската класика на Абрам Роом „Улица Трета Мещанска“ („Любовь втроём“/ „Третья Мещанская“ 1927 г.), а също и в „Жул и Жим“ на Франсоа Трюфо (1962). Във филма „Ранно творчество“ - името на Югослава не е случайно - тя е зашеметяваща красавица, но тя и тази, която накрая е пожертвана и унищожена.¹² По ирония на съдбата, актрисата Миля Вуянович (1945-2005), която изпълнява ролята (и която е била избрана за Мис Югославия две години по-рано), завършва живота си парализирана като жертва на домашно насилие. В по-късния си живот тя изоставя филмите и става астроложка – като между другото предсказва съдбата си. Нейната Югослава е една от символичните роли, представящи съдбата на жената-творец на Балканите.

Всичко това ме навежда на мисълта, че освен че е чужденец, изгнаник, просто пътник или неразбран самотник, творецът не може да е жена. Творецът на Балканите трябва да бъде от мъжки пол. Световноизвестни фигури като Десанка Максимович (1989-1993) и Марина Абрамович (род. 1946) могат да прославят тези земи, но когато става въпрос за представяне в киното, по принцип жената-творец няма голямо присъствие. Това си проличава ясно в ситуацията когато прочутият режисьор Александър Петрович избира французойката Ани Жирардо - а не местна актриса - за ролята на селската учителка, която обича да рисува, във филма „Наближава краят на света“ (1968), характерен за направлението Югославска Черна вълна¹³. И да, Милена от „В. Р.: Мистериите на организма“ също може да е показана като способна да държи пламенни речи от балкона на своето жилище. В този смисъл тя е изключителна: и творец, и артист. Но в делничния ден, както всички други, тя също трябва да е на работа, от 9 до 5.

Превод от английски Емилия Пройнава

¹² Повече за Жилник вижте в текстовете на Dominika Prejdová (2005), Marina Grzinić (2006), и Branislav Dimitrijević (2010).

¹³ Най-авторитетната книга за „черната вълна“ може да се окаже студията на Greg de Cuir, публикуването на която е предстоящо (2019).

Текстът представлява разширен и допълнен от автора вариант на статията *Suspect and Insufficiently Balkan/Sumnjiv i nedovoljno balkanski covek: The Artist in Balkan Cinema - BILINGUAL TEXT, with Serbian. FADE IN. Castets, S. & Merritt, D. (eds.). New York: Swiss Institute, 2018. p. 199 223 p.*

Филмография

- 8 ½ (Федерико Фелини / Federico Fellini, 1963)
Балкански еротичен епос / Balkan Erotic Epic (Марина Абрамович / Marina Abramovic, 2011)
Баща в командировка / Otac na sluzbenom putu/ When Father was Away on Business (Емир Кустурица/Emir Kusturica, 1985)
В. Р.: Мистериите на организма/ WR: Misterije Organisma/ WR: Mysteries of Organism (Душан Макавеев/Dušan Makavejev, 1971).
Жул и Жим / Jules et Jim/ Jules and Jim (Франсоа Трюфо/Francois Truffaut, 1962)
Звезди в косите, сълзи в очите / Zvezdi v kosite, salzi v oचितe/ Stars in Her Hair/ Tears in Her Eyes (Иван Ничев/Ivan Nitchev, 1977)
Изкуствен Рай / Umetnij Raj/ Artificial Paradise (Карпо Година/Карпо Godina, 1990)
Когато стана мъртъв и студен/ Kad budem mrtav I beo/ When I Am Dead and Gone (Живоин Павлович/Zivojin Pavlovic, 1967)
Наближава краят на света / Vice Skoro Propast Sveta/ It Rains in my Village (Александър Петрович/Aleksandar Petrovic, 1968)
Невестите идват/ Neveste dolaze/ The Brides Are Coming (Емир Кустурица/Emir Kusturica, 1978)
Невинност без защита/ Nevinost bez zastite/ Innocence Unprotected (Dušan Макавеев/Dusan Makavejev, 1968)
Пейзаж с жена / Zena s krajolikom / Landscape with a Woman (Ивица Матич/ Ivica Matic, 1989)
Професионалистът / Profesionalac / The Professional (Душан Ковачевич/ Dušan Kovacevic, 2003)
Ранно творчество / Rani radovi/ Early Works (Желимир Жилник/Zelimir Zilnik, 1969)
Ранени сърца / Inimi cicatrizate/ Scarred Hearts (Раду Жуде/Radu Jude, 2016)
Салът на Медуза/ Splav Meduze / The Medusa Raft (Карпо Година/Карпо Godina, 1980)
Сладък филм / Sweet Movie (Душан Макавеев/ Dušan Makavejev, 1974)
Случаят Хармс / Slucaj Harms/ The Harms Case (Слободан Пешич/Slobodan Pesic, 1987)
Спомняш ли си Доли Бел?/Sjecas li se Dolly Bell?/ Do You Remember Dolly Bell? (Емир Кустурица/Emir Kusturica, 1981)
Събуждането на плъховете /Budjenje rasova/ Awakening of the Rats (Живоин

Павлович/Zivojin Pavlovic, 1967)
 Трупата /O Thiassos/ The Travelling Players (Тео Ангелопулос/Theo Angelopoulos, 1976)
 Турнето /Turneja/ The Tour (Горан Маркович/Goran Markovic, 2008)
 Улица „Трета Мещанска” / Третья Мещанская / Bed and Sofa (Абраам Роом/ Абраам Room, 1927)
 Улицата/ La Strada (Федерико Фелини/Federico Fellini, 1954)
 Червено буги / Rdeci Boogie/ Red Boogie (Карпо Година/Карпо Godina, 1982)
 Чудо невиждано / Cudo nevideno / Unseen Wonder (Живко Николич/Zivko Nikolic, 1984)

Библиография

- Ајдачић, Дејан ‘„Професионалац“ Душана Ковачевића – ТВ адаптација представе (1990) и филм (2003),’ Растко, 21 ноември 2007, <http://www.rastko.rs/filmtv/delo/11606> (17 ноември 2018)
- Стојанович, Димитър. Когато Михаил срещна Даниил... - L’Europeo, N. 24 февруари 2012.
- Bogojević, Maja. “Murderous Montenegrin Flatbread: The Beauty of Gender Sin and Masqueraded Identities in the Cinematic Gaze of Živko Nikolić.” *Versopolis* 166/ 2016. Available: <http://www.versopolis.com/long-read/166/murderous-montenegrin-flatbread> (Accessed 17 November 2018).
- Blecher, Max. *Inimi cicatrizate/Scarred Hearts* [1938] Henry Howard (trans.) London: Old Street Publishing, 2008.
- de Cuir, Greg. *Yugoslav Black Wave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia* (1963-1972). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Dimitrijević, Branislav, “Concrete Analysis of Concrete Situations: Marxist Education According to Želimir Žilnik,” *Afterall* 25, Autumn/Winter 2010.
- Ebert, Roger. ‘Innocence Unprotected,’ *Chicago Tribune*, 12 November 1968, Available: <https://www.rogerebert.com/reviews/innocence-unprotected-1968> (Accessed 17 November 2018).
- Erend, Vadim and Bonita Rhoads, *Dušan Makavejev: Eros, Ideology, Montage*, Prague: Charles University Press, 2018.
- Grzanic, Marina, “Early Works,” In: Iordanova, Dina (ed) *Cinema of the Balkans*, London: Wallflower Press, 2006.
- Horton, Andrews, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton University Press, 1997.
- Iordanova, Dina. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute, 2001.
- Iordanova, Dina. *Emir Kusturica*, London: British Film Institute, 2002.
- Mortimer, Lorraine. *Terror and Joy: The Films of Dušan Makavejev*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Prejdová, Dominika. "Socially Engaged Cinema According to Želimir Žilnik", *Zelimirzilnik.net*, 2005. Available: <http://zilnikzelimir.net/essay/socially-engaged-cinema-according-zelimir-zilnik> (Accessed 17 November 2018).

Slapšak, Svetlana, "The Raft of Meduza," In: Iordanova, Dina (ed) *Cinema of the Balkans*, London: Wallflower Press, 2006.

Дискусия

Андрей Степанов

Санктпетербургски държавен университет
pp2998@mail.ru

За интересното литературознание

Andrei Stepanov

St. Petersburg State University
pp2998@mail.ru

On Interesting Literary Studies

Abstract

The author argues that modern literary studies and university teaching of literary subjects are tending towards so-called “interesting topics”, which are similar to the popular idea of “interesting men”, who are interested in women, wine and playing cards (respectively, gender and sexual issues, altered states of mind, contingencies). The results of this tendency of popularization are numerous, but all lead to a blurring of the distinction between scholarly works and works of fiction.

Keywords: contemporary literary studies; popularization; problems of verifiability/ falsifiability.

Пръв за „интересни теории“ заговаря, струва ми се, Борис Гройс. (Гройс 1997: 50–53) Интересните теории, твърди философът, във всичко приличат на интересните мъже. А интересните мъже, това са такива мъже, които се интересуват основно от вино, жени и карти. Оттук, заключава Гройс, произлиза спецификата на интересните теории: те „обикновено разсъждават за желанието (жените), за случайността и семиотиката (картите) или за дионисийското разтваряне в колективното безсъзнателно (виното)” (Гройс 1997: 51) Задължителното условие за възникването на интереса към тях се състои в това, че трябва да бъдат изложени в някаква степен загадъчно: „...на фона

на интересните теории, състоящи се от отстъпления и недоизказаности, всяка казана без увъртания дума изглежда пошла и плоска” (Гройс 1997: 51). Статията на Гройс е озаглавена „Новини от теоретичния фронт“, написана е през 1997 г. и започва със съобщението: „Теорията умря“. Днес текст на същата тема може да бъде наречен „На теоретичния фронт нищо ново“. За да се убедим в това, достатъчно е да отворим последния брой на кое да е западно литературоведско списание.

Или – още по-нагледно – да видим какво изучават, да речем, в специалността Comparative Literature на един от водещите университети в света – университетът Бъркли в Калифорния. Ето названията на някои от дисциплините: „Като девственица: чистотата в литературата“; „Секс и насилие: литературата и политиката на садомазохизма от Петрарка до наши дни“; „Femmes Fatales: фантазии за женственото зло“; „En Vogue: любовта и модата от попкултурата до висшата мода“; „Какво да правя с моята блузка? Жените, еротизмът и силата на перото“.¹ Не всички названия лесно могат да бъдат преведени. Ето, например, как да се преведе на нашия недостатъчно напредничав език Queer Ecologies? „Екологична проблематика, имаща отношение към еднополовата любов“? А може би, по-добре е да се предложи свободен превод: „Розово, светлосиньо и зелено“²?

Всичко това се преподава от катедрата по сравнително литературознание, която традиционно изпълнява и ролята на катедра по теория на литературата. Между другото, аз не видях в учебния план „Увод в литературознанието“. На първокурсниците се предлага само кратък курс „Еднополовата сексуалност: категории и понятия“. При това не всичко интересно, даже в Бъркли, се отнася към сексуално интересното. Има и други дисциплини: „Да ядеш и да бъдеш изяден“ „За насекомите в литературата“; „Да бъдеш или не... щастлив?“; „Писане върху крака“; „История на полетите в американската култура“; „Андрогинност и хермафродитизъм: теории и литература“. И така нататък... Не може да се изброи всичко. Ясно е, че ние живеем на различни планети. Само названието на коя да е от нашите дисциплини – например на тази, която аз преподавам в специалност „Русистика“ на Филологическия факултет на Санктпетербургския държавен университет: „История на руската литература от втората половина на XIX век, част втора“, сигурно ще вцепени щастливите обитатели на Бъркли. Нека само сравним: „Какво да правя с моята блузка?“ и „Основи на стихознанието“. Но да не преувеличаваме. Всъщност разликите не са толкова фатални, както изглеждат на пръв поглед. Бляскавата опаковка често е просто средство да бъде заставен студентът да чете. Материалът по дисциплината задължително включва десетина книги (например по дисциплината за блузката: девет класически текста от Чосър

¹ http://complit.berkeley.edu/?page_id=8590.

² В руския език прилагателните „розов“ („розовый“) и „светлосин“ („голубой“) функционират и със значения „интимен“ и „хомосексуален“. Бел. пр.

до Силвия Плат, плюс съвременна феминистична приказка), а също един-два филма, за да не започнат все пак студентите да скучаят. А с теорията нещата са много по-лоши. При повечето такива дисциплини (и статии, и книги) „ужким теорията“ играе същата роля, каквато играе „ужким марксизмът“ в науката на късния соц: слагаш в началото някой и друг цитат от Фуко или Джудит Бътлър, а след това, свободно отдъхнал, започваш да разказваш интересни истории. Теорията не е умряла съвсем, както смята Гройс, а по-скоро се е превърнала във видима легитимация на интересните истории, а те, на свой ред, служат за прикритие на елементарното просвещение.

Поне се надяваме да е така. Покрай умерено просветителската задача – да се даде на обитателите на рая да разберат, че някъде има и е имало култура – „учените“ са обединени само от едно: непрекъснато пренаписване на канона. Тоталитарният списък с „литературни паметници“, създадени от мъртви бели мъже от Омир до Флобер, трябва да бъде заменен от разноцветно множество – феминистични, постколониални, розови, сини, черни, жълти, зелени и др. – канони. Всъщност такова „пренаписване“ не е нищо друго, освен чисто разрушаване, защото „множество от канони“ е оксиморон. Консенсус няма, а там, където него го няма, вакуумът незабавно се запълва от интересното литературознание.

Бих сравнил историята на хуманитарните науки през последния половин век с друга печална история – тази на живописата (и в по-широк план – на пластическите изкуства). Всичко, което става с живописата, започвайки от началото на авангарда някъде преди сто години, може да бъде представено като постепенно демонтиране на една максима: „Художникът отразява действителността, възпроизвеждайки я с помощта на боите, създава илюзия за реалност под формата на чувствено възприеман предмет (произведение на изкуството) и изразява при това определено отношение към изобразяваното“. Малевич, оцветявайки квадрата с черна боя, вероятно е мислил, че е достигнал някакъв предел, след който няма да има какво да се разрушава. Оказва се обаче, че неговата стъпка е само начало на голям път. Първите абстракционисти се отказват само от репрезентацията, от изобразяването на хора и предмети. А предстои още да се откажат от:

- създаването на картина, заменяйки я например с готови („*Ready-made*“) предмети;

- обработените елементи – например в минимализма на 60-те години, когато става възможно да бъдат излагани железни строителни греди;

- въобще от артефактите – предлагайки като произведение например хергеле коне или екскрементите на художника, както прави Пиеро Мандзони;

- произведението на изкуството като материален обект – например в акционизма и хепънинга.

Но във всяка подобна акция, когато човекът лае или хапе, изобразявайки куче, все пак присъства наследството на проклетото минало: моментът на

отчуждението на художника от самия себе си. И ето, знаменитата авторка на пърформанси Марина Абрамович в неотдавнашната си акция „Художникът присъства“ в МоМА (Museum of Modern Art, Ню Йорк) устройва окончателна няма сцена: пърформансът се състои в това, че художничката мълчаливо седи на стол и гледа в очите на седящия насреща ѝ посетител на музея. Сигурно в този момент на нея, както някога и на Малевич, ѝ се струва, че най-сетне дъното е достигнато. Но почти никой не се съмнява, че може и по-надолу. И така, задължителна функция на съвременното изкуство представлява условието за новаторство, постигано чрез непрекъснати откази, всеки от който трябва да бъде разбран като реплика в спора с предшествениците (нещо от типа на съвместяването на Бахтиновия диалог и Хайдегеровото битие-към-смъртта). Нещо подобно се случва във философията и близката до нея теория на литературата. Ето как тази дълга история излага накратко И. П. Смирнов: „Ако програмата на ранния постмодернизъм бе изпълнена по всички точки, то културата тутакси би приключила с апосиопеза, с гоголевска няма сцена. Не бива да се преизпълнява планът, набелязан през 60–70-те години. Той обхваща всички страни на духовния живот чрез отрицание. От какво ли не ни предлагаша да се откажем! От интерпретацията на художествени текстове, уж за да не пречи нищо на наслаждението от тях, а в името на апофатическото творчество искаха да се откажем и от създаването на тези художествени текстове. От понятието „субект“, който уж повсеместно бил изместил „съблезнителния обект“, но също и от категорията обект, доколкото за субекта, в ролята му на „машина на желаниа“, е все едно към кого и към какво ще насочва своите разсеяни влечения. От авторството, претендирайки за което, ние си присвояваме властта, обладавана от дискурса, и заедно с това от вярата в омnipотенциала на дискурса (= „голямо повествование“), разпаднал се в съвременното общество на множество „езикови игри“. По пътя на постмодернизма ние изгубихме Логоса, фалоса, а заедно с тях, естествено, и целия наш благообразен човешки облик.” (Смирнов 1997: 42)

За разлика от програмата за демонтиране на пластическите изкуства, тази програма в науката не е изпълнена докрай и ясно защо: „актуалните мислители“ трябва да останат в рамките на университета и академията, където те получават заплати и грантове. Така де, няма да лаят като кучета на дисертационните защити я, дори и много да им се иска. Но най-главното е направено: вместо ясна програма за колективни изследвания, подчинени на единна цел – разкриване на законите на пораждање, построяване и възприемане на художествения текст – ние днес имаме огромно количество „интересни“ микроистории, които претендират (освен за грантове) само за кратко привличане на вниманието на читателя.

Тук трябва да се спрем и да се огледаме, за да разберем, че не Cultural Studies, не Новият историзъм и не някаква „нова икономическа критика“, а именно структурализмът е последният голям проект, предполагащ колектив-

но търсене на истината. Още в трудовете на К. Леви-Строс от края на 40-те години е набелязана програма за търсене на аналози на сосюроевското *la langue* в структурата на родствените връзки, което е трябвало да даде отговор на основния въпрос на антропологията: какво е човекът. Сътрудничеството с Якобсон позволява да бъдат разпространени тези търсения и в областта на художествените текстове, а след това настъпва щастливата епоха, когато трудовете, касаещи митологичните персонажи, праисторическите бронзови предмети, обектите на модата, храната, облеклото, градската структура, гаданията на карти и алхимичните формули, се превръщат за кратко в общо поле на изследване, обединени, по думите на Ролан Барт, от интереса към търсенето на нелингвистични езици. Всички тези трудове имат ясна обща цел: в крайна сметка те трябва да разкрият общите закономерности на човешкото мислене.

Между другото, много от тях се оказват напълно „интересни“ (и остават такива и до днес, за да се убедим, достатъчно е да отворим първите тартуски „Трудове по знакови системи“, добре, че те сега са в интернет), но техните автори и реципиенти ценят не (само) това, а проверяемостта и принадлежността към общото дело. Господства нагласата за строга научност. В Русия за това способства и езиковата аберация: както е известно, у нас думата „наука“ може да обозначава и *humanity*, и *science*, и само на този фон може убедително да звучи лозунгът „Литературознанието трябва да стане наука“. Разрушителите на лозунга не са успели в това, но сега, постфактум, той може лесно да се преиначи: „Литературознанието трябва да стане изкуство“. „Научните трудове“, най-напред на Запад, а след това и у нас от 70-те до 90-те години, постепенно се заменят с „микроистории“, формирайки някаква странна област на полутворчество, в която по принцип не може да има претенция за разкриване на истината, нито колективни задачи, нито открития, нито школи, нито отговорност. Но затова пък в нея остават имитиращите наука „методи“, в това число и стари, лесно вписващи се в новата ситуация. Към последните се отнасят така наречените интертекстуални изследвания (с техния подраздел – митопоетика), отдавна изродили се в „интертекстуалност без граници“. Сега всеки професионален филолог може да каже: „Дайте ми два текста и аз ще намеря не само общото помежду им, но и ще посоча трети текст, към който те отправят“.³ Или например методите за описание на културни системи на Клифърд Гиърц, най-добър пример за чиято адаптация в Русия, както е известно, представлява книгата на Андрей Зорин „Хранейки двуглавия орел“. (Зорин 2001: 416) Мисля, че никой няма да оспори, че в паметта на нейните читатели остават не приведените в началото принципи на „плътното описа-

³ Струва ми се, че установяването на границите на интертекста и точните критерии на цитирането – това е най-актуалната задача, която съществува в литературознанието. Още повече, че може би това е единствената задача, която си струва да бъде решавана, защото само нейното решение би дало слаба надежда на възвръщане към науката.

ние“, а тъй интересните истории, всяка от които е достойна за роман: било „гръцкият проект“ на Екатерина, било тайната дипломатия на Людовик XV с участието на кавалер Д’Еон.

Тук идва наум още едно разграничение „наука – „ненаука“. Статия в математическо списание, посветена да речем на топологията, не може да започва с обяснение на основните понятия на топологията. Трудът за гръцкия проект на Екатерина може и трябва да започва с обяснение за онова, което представлява гръцкият проект на Екатерина. Интересното литературознание винаги е адресирано към профана. Такива черти, без съмнение, са присъщи на трудовете на А. М. Еткинд, които авторът им обявява за руска „издънка“ на Новия историзъм. Именно тези трудове, както ми се струва, могат да бъдат считани за еталон на родното интересно литературознание. В тях има всичко необходимо: дълбока вяра в релативизма на истината, напълно осъзнато отрицание на големите наративи и омръзналите вярвания на „закостенелия структурализъм“, съзнателно обръщане само към интересни, а най-често към „горещи“ теми, „презумпцията за интертекстуалност“ (убеждение, че всеки елемент на текста е взет от друг текст), а също нескрито презрение към „фактографите“ и към всякакъв род „проверки“. Както точно формулират Л. Д. Гудков и Б. В. Дубин в полемиката си с Еткинд, „професионалната работа в науката – съвсем не задължително водена от по-умни и по-ерудирани от дилетанти хора – се отличава само по едно обстоятелство: тази работа е кумулативна. С други думи, тя е подчинена на определени норми и правила, голяма част от които се свеждат до условието за необходима проверка на изнесените фактически и методически съждения“ (Гудков, Дубин 2001: 90). Трудовете с нагласа към научност – да речем лингвопоетическите анализи на Якобсон или Лотман – лесно се поддават на установяване на истината или на „фалшификация“. Другояче казано, имало е времена, когато двама учени, получили едно и също задание, са могли да стигнат до едни и същи резултати.

Трудовете на интересните литературоведи по принцип не се поддават на никаква проверка за истинност: невъзможно е да си представим изследовател, на който ще му дойде наум точно същият набор от асоциации относно „Дама пика“, като тези на А. М. Еткинд.⁴ И в този смисъл, те действително са неотличими от класическите трудове на новите историци, на С. Грийнблат или на Л. Монтроуз. И едните, и другите са не истина и не лъжа, а само

⁴ Професията на Херман – инженер – го свързва с Михайловския дворец, мистичен център на Петербург. Цялата история на Херман се разгръща в странния свят на Библиейското общество. Ако Херман е син на графинята, както свидетелства „близък роднина на покойницата“, то той е убиец на своята майка. Аз не твърдя, „че Херман – „човек с профил на Наполеон, а с душа на Мефистофел“ – е литературен портрет на Александър, когото сравнявали със Сфинска и Хамлет, но... и т. н. (Еткинд 2001: 20 – 21).

определен жанр художествена литература. По какво се отличава експликацията на приликите на отделни мотиви в мемоарния и художествения текст на шекспировската (или пушкинската) епоха от онова „плетение на лайтмотиви“, с което се занимава всеки литератор – и поет, и прозаик, и драматург? И нима паралелният прочит, да речем, на пътепис и на шекспирова хроника – т.е. намирането между тях на еквивалентност, откриването на структурно сходство в различни по време на написване текстове – не е нагледна демонстрация на това как работи поетическата функция, според разбиранята на Якобсон? И ако такива, най-успешно мимикриращи спрямо науката течения от последните тридесет години, като Новият историзъм, постоянно показват своето родство с художествения текст, то какво да говорим за т.н. „полета“ (fields) – области на знанието, които се определят от (актуалния) предмет, а не от метода на неговото изучаване, и изпълняват социална функция: да дават глас на „стоновете на угнетените малцинства“. А нали именно те доминират в масовата културология от последните тридесет години. Всичко това е много тъжно. Още веднъж подчертавам: трагедията на литературознанието като наука е много подобна на трагедията на живописата като изкуство. „Старото изкуство“ е остаряло (в крайна сметка, в съзнанието на самите художници) и затова всеки, работещ според неговите правила, неизбежно се възприема като епигон, а „новото изкуство“ по никакъв начин не представлява изкуство в стария смисъл на думата. В тази формула трябва само да се замени думата „изкуство“ с думата „наука“.

И така, да формулираме изводите. От всичко, казано по-горе, следва, че преодоляването на границите, за което мечтае ранният постмодернизъм, вече е факт и литературознанието, с изключение на почтената архивна, текстологическа и коментаторска работа, за която тук не стана дума, окончателно се е превърнало в един от жанровете на художествената литература. Сам по себе си любопитен (въпрос на вкус), но винаги фатално отстъпващ пред възможностите на свободната измислица, необременена от научна мимикрия. Това означава, че филологът днес има възможност да избира свой жанр. Вместо да пиша украсена с цитати „научна“ книга „За крокодилите в Русия“, аз лично предпочитам да напиша приказка за приключенията на първия руски крокодил някъде при двора на Алексей Михайлович.

Превод от руски Наталия Няголова

Литература

- Гройс, Б. Новости с теоретического фронта. 1997. – Новое литературное обозрение. № 23. [Groys Boris. Novosti s teoreticheskogo fronta. – Novoe literaturnoe obozrenie. № 23, 1997.]
- Гудков, Л., Дубин, Б. Раздвоение ножа в ножницы, или диалектика желания (о работе А. Эткинда „Новый историзм, русская версия“). 2001. – Новое литературное обозрение. № 47. [Gudkov Lev, Dubin Boris. Razdvoenie nozha v nozhnitsy, ili dialektika zhelaniya (o rabote A. Etkinda „Novyj istorizm, russkaya versiya“). – Novoe literaturnoe obozrenie. № 47, 2001.]
- Зорин, А. Л. 2001. Кормя двуглавого орла. Москва: Historia Rossica. [Zorin Andrey L. Kormya dvuglavogo orla. Moskva: Historia Rossica. 2001.]
- Смирнов, И. П. Теория и революция. 1997. – Новое литературное обозрение. № 23. [Smirnov Igor P. Teoriya i revolyutsiya. – Novoe literaturnoe obozrenie. № 23, 1997.]
- Эткнд, А. Новый историзм, русская версия. 2001. – Новое литературное обозрение. № 47. [Etkind Aleksandr. Novyj istorizm, russkaya versiya. – Novoe literaturnoe obozrenie. № 47, 2001.]

Цветана Георгиева
УниБИТ
gacco@abv.bg

Европейската война през погледа на левите експресионисти у нас (Гео Милев – Ламар)

Tsvetana Georgieva
University of Library Studies and Information Technologies
gacco@abv.bg

The WWI in through the eyes of the left expressionists in Bulgaria (Geo Milev – Lamar)

Summary

The Left expressionism in Germany before and during WWI is one of the most powerful aesthetic movements that reflect the problems of war and post-war generation. In Bulgaria, a supporter of such a leftist social view – Geo Milev, propagandist of expressionism in his text he himself involved in the war. His successor is Lamar, who in the journal “NOVIS” memory war became a part of the world view of his contemporaries, as published in the Journal of poems, short stories, and criticism, essays, translations, illustrations and images that capture wartime.

Keywords: WWI, Left expressionism, post-war generation, Geo Milev, Lamar

В навечерието на Първата световна война експресионистите в Германия проявяват силна съпротива срещу войната, която не разбират и чието оправдание не могат да открият (такива са стихотворенията на Валтер Хазенклевер, Паул Цех и др.). В творбите си те споделят думите на Ницше, че Бог е изоставил човека и е безразличен към ставащото на земята. В поезията се появява темата за „моралното падение на човечеството”.

Въпреки че експресионизмът в България води началото си от Германия, поезията ни не толкова предугажда, колкото свидетелства за Войната и оп-

лаквата жертвите, разрушението, сломените човешки съдби. Ключови образи на експресионистичната поезия у нас¹ стават *Апокалипсисът* и *Страшният съд*. Експресията е най-подходящата форма за пресъздаване на самата Война: войната е сеч, начин на извършване на престъпление, безсмислено и братоубийствено взаимно изстребление на милиони. Този начин на интерпретиране на войната е характерен за всички експресионисти до началото на Първата световна и още повече по време на самата война, независимо от териториалните граници.

У нас експресионистичната реакция идва по-скоро след Войната и след Септемврийските бунтове. Самата реалност се е деформирала. Променил се е ходът на историческото движение, дошли са времената на съдбовни, кървави, необратими събития. В литературата стават необходими различни от познатите дотогава художествени средства, за да възплътят кошмарните видения на действителността. Така се появяват похватите на съня-кошмар (у Димитър Хаджилиев и Георги Райчев) и на халюцинативното движение на предметите (например у Ясен Валковски).

Темата за Европейската война в българската литература отеква до края на 20-те години на 20. век.

Защо експресионизмът у нас (подобно на този в Германия) е „ляв“

„Левият експресионизъм“ (представяван например от Ернст Толер и Ернст Барлах) се придържа към курса на сп. „Акцион“ („Die Aktion“, 1911–1932) и е политически оцветен. Той е особено чувствителен към темата за Войната. Левите експресионисти от „Die Aktion“ се опитват да проникнат зад външните събития и да открият смисъла на деня, като разкрият страшната истина за него; те изискват активност: „Нека да ви удави вас, / равнодушните на този свят, / морето от кръв /на пострадалите през войната“, пише Валтер Хазенклевер² в творбата си „На враговете“). Мнозина от привържениците

¹ Литературознанието у нас говори по-скоро за творци, които пишат на езика на експресионизма, отколкото за експресионисти, поради ограничените най-общо казано мащаби на явлението в България. Така например, преди да възприеме експресионизма като естетическо верую, Гео Милев се увлича от идеите на Пенчо Славейков, а след това пише символистична лирика. Друг пример: писателят Матвей Вълев сътрудничи на сп. „Везни“, в което публикува само два, макар и изключително ярки, експресионистични текста – „Бурята“ (отпечатан в сп. „Пламяк“, 1924, № 9-10) и „Хиени“ (в № 11–13 на емигрантския вестник „Съзнание“ от 1926 г.), след което никога повече не се връща към експресионизма (вж.: Андрей Ташев, „Експресионистичното отклонение на Матвей Вълев“ // http://bgmodernism.com/our_modernism/andrej_tashev).

² Валтер Хазенклевер (нем. Walter Hasenclever) е автор на първата експресионистична драма „Синът“ (1914 г). Постъпва като доброволец в Първата световна война, но скоро рязко променя позициите си, симулира психично заболяване и

на левия експресионизъм възприемат Първата световна война като политическа катастрофа и като крах на хуманистичните идеали на Европейската цивилизация³.



Обложка на сп. „Акцион” с рисунка от К. Феликсмюлер

Между 1914 и 1924 г., когато експресионизмът е в разцвет си, писателите експресионисти се сплотяват, възникват нови групи, продължава издаването на експресионистични списания и дори на един вестник („Die Brücke”). Начело на лявото крило застава Курт Хилер; той печата годишниците „Цел” („Ziel-Jahrbücher”), в които са обсъждани въпросите на следвоенното бъдеще. Повечето от представителите на левия експресионизъм вземат участие в Първата световна война („фронтовите стихотворения” на Иван Гол, Август Щрам и др.) и стават пацифисти (Курт Хилер, Алберт Еренщайн), приемат социалната идеология, революцията (вземат дори лично участие в Берлинската и Баварската революция в Германия), стават комунисти, пишат за пролетариата и работническата класа. Несъмнено похватите на експресионизма са изключително подходящи за тази проблематика: сатирата, гротеската, плакатът, като форми на концентрирано обобщение; контраст, изразен с черно-бели тонове, емоционални повторения, асоциативно наслагване на метафори, пренебрегване на граматичните правила, неологизми (като „Warwaropa” на Еренщайн).

през 1917. го освобождават от армията.

³ Това е отразено в публикуваната от Курт Пунтис през 1919. известна антология „Die Menschheitsdämmerung” („Здрачът на човечеството”).

Гео Милев се придържа в творчеството си към модуса и идеологическите нагласи на „левите експресионисти” – той се ориентира към изображение на трагичните събития от своето време – Първата световна война, сблъсъка на класите, социалните проблеми. Така например, той превежда⁴ и поставя на сцената на Работническия театър у нас пиесата на Ернст Толер⁵ „Маса човек”, пише триптиха от поеми „Ад”, „Ден на гнева” и „Септември”, чието съдържание (особено на последната поема) е добре познато на нашата публика и става причина за съдбовния край на поета.

Докато участва физически във войната, на фронта край Дойран през есента на 1916 г., Гео Милев е по-скоро умерен във вижданията си и търпеливо изпълнява задълженията си, подобно на повечето български интелектуалци, мобилизирани или отишли като доброволци на фронта. Тук, преди да го ранят, той написва импресиите „Ужасът на огнения бич” и *„При Дойранското езеро”*. В импресията „При Дойранското езеро”, на фона на природната красота – град Дойран, езерото и Беласица, поетът преживява военното ежедневие. То представлява мозайка от картини: фронтовата линия, трясъкът на гранатите, раненият шотландец, французите в техните окопи, скръбната нощ със спомените за майки и жени, неприятелските аероплани, неприятелските прожектори, писмо, писано в окопите, барабанен огън, горящия Дойран.

Отхвърлянето на войната идва в по-късните творби на Гео Милев; в тях се появяват сатиричната експресия, гротескови образи, напластеното психично напрежение. В сп. „Пламяк”, г. I, кн. 3, от март 1924 г. той публикува лирическата миниатюра *„Инвалиди”* (от цикъла „Грозни прози”). Героите на гротесковата картина от „Инвалиди”, наситена с болезнена експресия, са ранените и инвалидите от войната. Текстът е тежък упрек, визиращ последствията от Първата световна война и едновременно с това предупреждение, че ще настъпи разплата за нея – „12-тият час”.

Сред преводите на Гео Милев (наброяващи над 400), на темата е посветено краткото стихотворение на Уолт Уитман „Войната” („Пламяк”, г. I, кн. 5, 1924 г.), което започва с думите: „Махнете военните теми! Махнете самата война!”.

⁴ В „Библиотека „Пламяк” са публикувани следните преводи на Ернст Толер от Г. Милев: „Маса-човек” (1924) и „Ден на пролетариата” (1924) (Вж.: Фурнаджиева б.г.)

⁵ Драматургията на Ернст Толер често е поставяна на сцените в Германия, а спектаклите му се превръщат в стихийни митинги. Пиесите му са преведени на редица езици и поставяни от най-добрите за онова време режисьори, като Ервин Пискатор и Всеволод Мейерхолд. Толер акцентира върху светлинните ефекти, гротесковите сцени, изблика на емоции. От актьорите изисква не характерност, а изразяване на дълбоката човешка същност в моментите на върховно напрежение на духовните сили. Ернст Толер участва в Първата световна война. Попада в затвора; през 1919 г. , заедно с поета Ерих Мюзам и философа анархист Густав Ландауер, става един от лидерите на Баварската съветска република до нейната капитулация.

Този тип обществено поведение и естетика в изкуството, след трагична смърт на Гео Милев, са продължени от **Ламар**, който през 1929 г. учредява сп. „Новис“⁶. (вж. Горчева б. г.)

Списание „Новис“ хвърля мост в края на двадесетте години на 20. век към линията, поддържана в творчеството на Гео Милев – левия експресионизъм (В това отношение е любопитна аналогията с изданието „Die Brücke“, нем. „мост“, на левите немски експресионисти, което споменах по-горе).

За духовната приемственост с Гео Милев говори самият учредител на списанието, Ламар⁶, в уводната статия на 1 бр. на „Новис“, разяснявайки основите на новото, революционното и динамичното социално изкуство, от което се ръководи естетиката на списанието. По-късно, в год. II (от 1932 г.) бр. 1 на списанието, Ламар посвещава апология на Гео Милев, под заглавието „За писателя“ (с. 3–4), като помества негов портрет. Втората част на материала („Гео Милев“, с. 5) е илюстрирана с още два портрета графики с образа на Гео Милев от художника Макс Мецгер (автор на корицата на „Новис“ и оформител на „Пламък“). В апологията си Ламар нарежда Гео Милев до Шагал, Кандински, Блок, Маяковски и Есенин. По думите му Г. Милев „е първият вдъхновител на едно поколение“, на което той „дава тласък към интернационалност“ в „плоскостта на европейския естетизъм“. Така в споменатия брой се отделя подобаващо място и на поета, и на личността Гео Милев; редом редакторът помества също част от поемата „Септември“, както и откъс от „Споменът ми за Гео“ на Мила Гео Милева (с. 9–10).

Как списание „Новис“ отразява темата за войната

Макар че е изминало цяло десетилетие след нейния край, Първата световна война, като тема, намира подобаващо място особено в броевете от 1929 г. на „Новис“. Публикациите основно са в три направления: стихотворения и разкази; рецензии, есета, преводи; снимки и илюстрации.

Авторът на две от стихотворенията е Ламар⁷.

Стихотворението „**Танк**“ на **Ламар** (Новис, год. I, 1929 г., кн. 1, с. 11) е поглед към отминалата преди десетилетие Световна война, с мисли върху цивилизацията, техниката и съдбите на народите.

Танковете са едно от изобретенията на Първата световна война, която се предвиждала да бъде динамична и война на техническия напредък. Първият танк, British Mark 1, е конструиран през 1915 г. и влиза в бой в битката при Сомма през септември 1916 г. (само 9 от танковете стигат до германските позиции). Французите скоро прилагат своята модификация, Renault FT, коя-

⁶ За личните и творческите им взаимоотношения говорят също писмата, които са си разменяли (вж. например Милев 1995: 273.)

⁷ Ламар (Лалю Маринов Пончев) завършва Школата за запасни офицери през 1918 г. и участва, също като Гео Милев, в Първата световна война.

то има класическия вид на танка с оръдейна кула. Германците не са имали голямо производство на танкове през Първата световна война, макар че са произвели 21 танка, модел А7V.

Танковете в стихотворението на Ламар са изпратени към Ориента (Вардар), „да въдворят културата на Запада”. С тази теза, поставена още в първата строфа на стихотворението, авторът представя Първата световна война като *сблъсък на цивилизациите*. Поставя въпрос, който неведнъж прозвучава в световните печатни медии по онова време: до каква степен Западът има правото да претендира за цивилизованост, след като си служи с варварските средства на войната – и носи смърт, разрушение, разбити човешки съдби. Чрез бойния ход на новосъздаденото оръжие (танка), поетът се противопоставя на двете западни култури (английската и френската): „Ний чакахме да дойдеш като англичанин / или в ливреята на някой Людовик”, на „варварските” Балкани, за да внуши негласно риторично зададения въпрос – това ли е моралът и демокрацията на страни, които имат дворци като Версай, научни центрове като Кеймбридж и ренесанс като Рим?

За да изрази левичарските си убеждения, в стихотворението си Ламар напомня за септемврийските бунтове у нас („но ний забихме ножа си в един септемврий”) и за предстоящи подобни социални въстания („назрял за подвизи и за въстание”). Освен от духа на бунта, експресионистичната визия за войната в „Танк” на Ламар е внушена също от сатиричните препратки (споменаването на „лападец” и „краставици” в сериозната военна тематика; „кокошките, насадени от Берлин в короните”, „воят на патриотите”), от неологизми като „прохоботя”, както и от резките преходи на сериозно-трагичното в банално-смешно.

ТАНК

Теб, който те изпратиха към Ориента,
да въдвориш културата на Запада,
по Вардара, от армии забентен,
не стъпи лапата ти в росен лападец.

Ний чакахме да дойдеш като англичанин,
или в ливреята на някой Людовик, -
на твоите сенегалци, с кръста и корана,
да поднесем духа си варварски на блюдо.

Но ний забихме ножа си в един септемврий
мъгла протече по лицето на годината,
в която възликуваха Версайл и Кембрич
и чак до Вашингтон победата ти мина.

Мира и братството на люди и народи

не би могъл в света спокойно да се върне,
око ли сянката ти някъде не броди
и разлюлява над света железен гърбух...

О, ний те помним, рожба на Париж и Лондон,
за други ренесанс пътуваш днес към Рим!
Берлин кокошки насади в короните,
и пак гърми мотора ти неустрашимо.

На твоя гръб са яхнали изкилени
морала и съня на демокрацията,
и с твоето могъщество закриляни
садят в живота своите краставици.

По всички столици провиват патриоти,
въздигат твоя дух и пишат граници,
а черният ти нос живота прохоботя,
назрял за подвизи и за въстание.

В откъса **„Из поемата „Война“** (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, 161–163) на **Ламар**, от която са публикувани части 8.–10.⁸, е пресъздадена смъртта на овчаря Горан от Пригородо, който захвърлил пушката си (по време на Първата световна война) и се върнал на село. Осъден е „от генерал и петима майори“ (очевидно за дезертърството му) и убит край Куманово (дн. Р Македония) в студената зима пред другарите си войници и в присъствието на свещеник, който произнеса зауспокойни слова. Грубата лексика, използвана от автора на поемата (генералът нарича подсъдимия „говедо“), завързването на осъдения за кол, за да не избяга, сравнението на свещеника с „врана / с патрахил и кръст“ говорят за голямото отчуждение между обикновения войник (селянин) и командващите в армията и за отдавна потъналите сред ежедневието идеали и цели, в името на които се води войната, за неразбирането и неприемането на последните. Между другото тези две теми звучат като лайтмотив в повечето класически творби за Първата световна война (напр. най-известните, като „На Западния фронт нищо ново“ на Е.М. Ремарк или „Приключенията на добрия войник Швейк“ на Ярослав Хашек). Трактовката на сцената с екзекуцията на дезертиралия войник Горан е изпълнена от Ламар в модуса на социалното съпричастие, характерно за левичарските възгледи на автора, в огрубения експресионистичен изказ на кръвта, гроба и смъртта.

Разказът **„Бяла Европа“** на **Ясен Валковски** (Новис, год. I, 1929 г., кн. 2, с. 49–57) е посветен на темата за военната резигнация, влиянието на военната

⁸ Поемата „Война“ на Ламар е публикувана в цялостен вид в сп. „Пламяк“ на Гео Милев, през 1924 (кн. 9-10, с. 262).

реалност върху психиката на младите хора, участвали в нея. Монолозите на основния персонаж, 25 годишният адютант Велислав, поставят в разказа следните проблеми: Европа като култура и антикултура (заради варварската война на нейната територия), лудостта на народите; цивилизованост и нецивилизованост, човешката психика след преживяното по времето на войната и съдбата на оживялото през войната поколение – все въпроси, разглеждани от цялата европейска и от американската следвоенна литературна продукция (лирика, проза и драматургия) и от другите изкуства.

В една от дъждовните ноемврийска нощи на войната повествователят в „Бяла Европа” достига да прозрението, че неговото поколение е поколение на отхвърлените: „Ние сме прокажени. Ние: аз и моят адютант – това безумно, бледо дете с неуравновесени очи и поглед жестоко опустошен от кървавата вакханалия на нямата безименна смърт, която неотклонно ни съпътства още от рождение”. „Белите” в разказа са европейците „с префинен изтънчен садизъм”, чийто бог е съвестта. Именно угризенията на съвестта са причина за *пиянството* на европеца: „Всички ние отдавна сме пияни. Векове: алкохол, музика, еротика, изкуства. (...) Сега прием и кръв. Пияни.” Самата война е „пиене на кръв”. В безсмислието на такъв живот се ражда и мисълта за *самоубийство* в съзнанието на младия човек, адютанта (влечението му към изострения бръснач и пистолета).

Лудостта сред ужасите от войната води до разпад на личността, който следва от разпада на действителността и залеза на ценностите на европейската цивилизация: „Ние всички сме луди, лейтенант.” (...) „Те всички са луди! Един милиард...” Пиянство, лудост и делириумно състояние на психиката, предизвикано от безсъние, чиято причина е отново затормозената от войната, смъртта и вината съвест: „Аз лежа в моето войнишко легло. (...) тежък кошмарен сън (...). И изведнъж пред очите ми се откри екрана на целия свят. Един милиард – тая уж културна сбирщина (...), прозвучават обвинителните речи на млади адютант. Бремето на войната ще съпътства тези, които са я преживели до края на живота им. Това са неизлечимите травми на психиката, вътрешните преображения на личността, чувството за вина и усещането за излишния човек.

Лицемерието на цивилизацията, към която принадлежи младият човек, се усеща в на пръв поглед хаотичния му монолог: „чернокожите [очевидно сенегалците, част от френските окупационни войски – бел. Моя, Ц.Г.] дойдоха да защитават културата и цивилизацията на бяла Европа”. „Обществото на Народите⁹ - те пият шампанско в Локарно, целуват се братски в Мадрид, дават

⁹ *Обществото на народите*, известно и като *Лига на нациите*, е международна организация, съществувала между Първата и Втората световна война. Нейните цели са понижение на степента на въоръженост, разрешаването на международни спорове и подобряването на световното благосъстояние. Зависимо от Великите сили за налагане на решенията си, Обществото на народите трудно се справя със за-

клетва за вечно приятелство в Женева – а тайно мъкнат оръдия по Вогезите¹⁰ ...” (с. 52). А във Вашингтон, под предлог, че ще пазят световния мир, увеличават „броя на супер дреднаутите с единадесет нови единици”. Аджутантът споменава символа на суетата д-р Воронов, известен с опитите му свързани с подмладяването¹¹, показва осведоменост и за теорията на Малтус¹²: „Трябва отдушник. След столетие ще имаме свръхнаселение. (...) Моля, заповядайте. Да поръчаме ли една война?”. Прави впечатление размахът на метафората, използвана от Ясен Валковски, която е кулминация на разсъжденията на персонажа му по повод на войната, цивилизацията и народите: „Симфония на вечната война и паузите: ето го „вечният” мир на утопистите”.

Втората част на разказа е свързана с извършването на жестока екзекуция над осъден (военнопръстъпник), чиято гледка аджутантът не издържа и се самоубива. Разказвачът, лейтенант Перич, възпитаник на Сорбоната, който се е клел „Никога вече война!”, се чувства като палач и преживява „агонията на човечеството”.

Репортажът на Егон Ервин Киш¹³ „*Военна поща след сражение*“, поместен в бр. 4-5 от 1929 г. на сп. „Новис”, носи адрес на изпращача: Парашница (Сърбия) и дата: четвъртък, 24 септ. 1914 г. Свършило е сражението, което е продължило осем седмици; най-накрая войникът има време за писма и вестници – но край него избухва снаряд, носят ранен войник на носилка, който умира пред очите му, погребват убити, появява се едва ходещ ранен техен другар. По странен начин, избран от автора на материала, се преплетат ежедневието от фронтовата линия, ранените и смъртта, със ставащото в тила и в светските среди, където някой се жени, върви оперетно представление, публикува се цената на захарта и пр.

дачите си. Дворецът на нациите в Женева (Швейцария), строен между 1929 и 1938, е създаден за седалище на Обществото на народите. Днес той служи за главна квартира на ООН за Европа. ООН заменя Обществото на народите с по-голям успех, като наследява някои негови агенции и организации.

¹⁰ *Вогези* са планински масив в Североизточна Франция, който се простира паралелно на р. Рейн, западно от течението ѝ.

¹¹ През 20-те години на 20. век д-р Сергей Воронов присажда на пациенти, които жадуват да се подмладят, семенни жлези и тестисули на маймуни. Идеята ни е позната и от разказа „Маймунска младост“ на Светослав Минков.

¹² *Томас Робърт Малтус* (англ. Thomas Robert Malthus) публикува през 1798 г. знаменитото си „Есе за законите на населението”. Според него, ако не се ограничи, човечеството върви към демографска катастрофа, защото населението се увеличава в геометрична прогресия, докато средствата за изхранването му – в аритметична. Според него това, което държи населението под контрол са нещастията (войни, епидемии, глад и болести), моралните ограничения и покварата (към които той включва убийства, предпазване от забременяване и хомосексуалност).

¹³ *Егон Ервин Киш* (1885–1948) е немски и чешки журналист и писател.

Подобен на репортажния, е тонът в разказа на **Ламар** без заглавие, публикуван в „Новис”, кн. 4-5 / 1929 г. Той представлява откъс от военна картина, която Ламар сам е преживял. Артилерийският огън на път към Южния фронт в повествованието насочва към историческия пробив при Добро поле, преобърнал хода на войната за България¹⁴. Слуховете за победа при Дойран в разказа се редуват все още с усещането за неизвестност. Повествованието е в аз-форма и се характеризира с динамика на случващото се и емоционални експресионистични анжамбмани: срещаните откъснати и бягащи пехотински части; шабът на полк. Дитрих, река Вардар, гаубици, горящи поляни, артилерийски огън, раняването на коня, пътят, откъдето минава отстъпващата армия, преследвана от вражеската артилерия; ужасът на отстъплението. След това примирието и предаването на оръжията в крайпътната яма, прииждащите селяни от околните села, които заменят кокошка срещу два коня.



Жени с газови маски

Сред **преводните** текстове, посветени на Първата световна война в сп. „Новис”, бих посочила откъса от току-що излязлата на немски език (през 1929 г.) книга на Ерих Мария Ремарк „На Западния фронт нищо ново”, в превод

¹⁴ *Битката при Добро поле* или *Пробивът при Добро поле* е битка през Първата световна война, състояла се на 15 септември 1918 година на Добро поле в Македония между български части от една страна и англо-френско-сръбски части от друга. Битката завършва с поражение за България и пробив на фронта, в резултат на който България е принудена да иска примирие и да излезе от войната.

на Димитър Хаджилиев (Новис, год. I, 1929 г., кн. 1.) Внимание заслужава още един автор – **Златан Спасов**, с неговото есе „**Войната**” (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, 164–170). В този текст Златанов се спира на спомена за Първата световна война и на книгата на Е.М. Ремарк „На западния фронт нищо ново”. Авторът на материала очевидно има добър литературен усет и успява да защити творбата на Ремарк от претенциите и изказванията за книгата като „реакционна”. Той отбелязва, че творбата на Ремарк е едно духовно събитие в европейската литература: „Книгата на Ремарк отрази в себе си великия потрес от войната”.

В позицията на коментатор между двете десетилетия, делиещи народите от световните войни, авторът се оглежда назад и с тревога вперва очи напред към „светкавиците”, предвещаващи нова война, като поставя в сето си трите все още нерешени световни въпроса: малцинствата, колониалният въпрос и работническия въпрос. З. Спасов прави вещ политически и социално-икономически коментар на разположението на световните сили от края на 20-те години на 20. век и в статистическите данни от въоръжението на големите държави вижда „подготовката за нова световна война”.

Златан Спасов е автор и на *рецензията* „**Една книга за Великата война. Емил Лудвиг, превел Светослав Минков**” (Новис, год. I, 1929 г., кн. 6-7, с. 204–207). Според автора на рецензията, тази книга се опитва да разкрие виновниците за Великата европейска война. Тя проследява дипломатическите усложнения между държавите, задкулисните приготовления и машинации. Зад патриотичните фрази прозират безогледните интереси на финансовия и индустриалния капитал. Като виновници за войната, подчертава Зл. Спасов, авторът е посочил кабинетите, търговците на оръжие, генералите, доставчиците на военни материали; в същото време обикновените хора не желаят войната, те са употребени в нея.

Рецензията е още едно доказателство за изострения интерес на списанието към войната и нейните последици в страната и света.

Третият аспект в разкриването на военната тема в сп. „Новис” са илюстрациите и снимките в него (някои от които избрах да покажа в настоящия текст). Особено подчертано е присъствието им в брой 4-5 на „Новис”, 1929 г. Интересна е единствената *карикатура* по темата – на **Илия Бешков** (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, с. 178), включена към материала за Първата карикатурна изложба у нас в споменатия брой. В центъра на изображението в карикатурата е Васил Радославов (министър-председателят, свързан с включването на България в Първата световна война) с раздвоената си брада и доволно изражение на лицето, държащ в ръцете си голямо перо, който върви сред застанали в шпалир генерали, с военни шапки, под които се виждат черепи и скелети, вместо тела.

Сред илюстрациите бих посочила „Газова война” на Алиса Нерлинггер (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, с. 150), „Мобилизация” (Новис, год. I, 1929 г.,

кн. 4-5), „Шурмовата група в газова атака” на Ото Дикс¹⁵ (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, с. 190) и също неговата натуралистична графика „Мъртъв от газ” (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, с. 192). Във втората си годишнина, вярно на стила си да отразява следвоенната тема, списанието публикува илюстрациите на Георг Грос „Христос с газова маска” (Новис, год. II, 1932 г., кн. 1) и „Илюстрация към „Швейк” (Новис, год. II, 1932 г., кн. 2).

Документалният аспект на част от материалите за войната в списанието се допълва от фотографиите: „Газова група” (Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5, с. 172), която е допълнение към вече посочения репортаж на Егон Киш „Военна поща след сражение” (бр. 4-5/1929 г. на Новис) и атрактивната „Жени с газови маски” (Новис, год. II, 1932 г., кн. 1, с. 30).



Ото Дикс. „Мъртъв от газ”

Левият експресионизъм в Германия преди и по времето на Първата световна война е едно от най-мощните естетически движения, които отразяват войната и проблемите на следвоенното поколение. В България привърженик на подобни леви социални виждания е Гео Милев – пропагандатор на експресионизма с текстовете си и самият той участник във войната. Негов последовател е Ламар, който в сп. „Новис” превръща паметта за войната в част от светоусещането на своя съвременник, като публикува в списанието стихотворения, разкази и критика, есета, преводи, илюстрации и снимки, запечатали военното време.

¹⁵ *Вилхелм Хайнрих Ото Дикс* (нем.. Wilhelm Heinrich Otto Dix) е известен немски художник и график от 20. век; в Първата световна война участва като доброволец.

Цитирана литература

Извори

- Валковски, Я. Бяла Европа // Новис, год. I, 1929 г., кн. 2. [Valkovski, Ya. Byala Evropa // Novis, god. I, 1929 g., kn. 2.]
- Една книга за Великата война. Емил Лудвиг, прев. Светослав Минков // Новис, год. I, 1929 г., кн. 6-7. [Edna kniga za Velikata voyna. Emil Ludvig, prev. Svetoslav Minkov // Novis, god. I, 1929 g., kn. 6-7.]
- Киш, Е. Е. Военна поща след сражение // Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5. [Kish, E. E. Voenna poshta sled srazhenie // Novis, god. I, 1929 g., kn. 4-5.]
- Ламар. Из поемата „Война“ // Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5. [Lamar. Iz poemata „Voyna“ // Novis, god. I, 1929 g., kn. 4-5.]
- Ламар. Танк // Новис, год. I, 1929 г., кн. 1. [Lamar. Tank // Novis, god. I, 1929 g., kn. 1.]
- Ламар. ** // Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5. [Lamar. ** // Novis, god. I, 1929 g., kn. 4-5.]
- Милев, Г. Инвалиди // Гео Милев, Пламък”, г. I, к. 3, март 1924. [Milev, G. Invalidi // Geo Milev, Plamak”, g. I, k. 3, mart 1924.]
- Милев, Г. При Дойранското езеро // Литературен глас, бр. 506, 12.03.1941. [Milev, G. Pri Doyranskoto ezero // Literaturen glas, br. 506, 12.03.1941.]
- Милев, Г. Произведения в два тома. Поетът. Т. 2, София: Христо Ботев, 1995. [Milev, G. Proizvedeniya v dva тома. Poetat. T. 2, Sofiya: Hristo Botev, 1995]
- Ремарк, Е. М. На Западния фронт нищо ново. Прев. Димитър Хаджилиев // Новис, год. I, 1929 г., кн. 1. [Remark, E. M. Na Zapadniya front nishto novo. Prev. Dimitar Hadzhiliev // Novis, god. I, 1929 g., kn. 1.]
- Спасов, Зл. Войната // Новис, год. I, 1929 г., кн. 4-5. [Spasov, Zl. Voynata // Novis, god. I, 1929 g., kn. 4-5.]

Изследвания

- Горчева, М. За проекта на „Новис“ [09.08.2014] [Gorcheva, M. Za proekta na „Novis“] // http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/M_Gorcheva
- Ташев, А. „Експресионистичното отклонение на Матвей Вълев“ [09.08.2014] [Tashev, A. „Ekspressionistichnoto otклонение na Matvey Valev“] // http://bgmodernism.com/our_modernism/andrej_tashev
- Фурнаджиева, Е. Преводите на Гео Милев – публикувани и в превод [Furnadzhieva, E. Prevodite na Geo Milev – publikuvani i v prevod] // <http://geomilev.com/NP-22E.Furnadzhieva.html>

Мая Горчева
УниБИТ
unibit@unibit.com

Отровата на искреността: Мотивът за двойника в романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов между литературна реконструкция, биографично свидетелство и разсекретени досиета

Един ден ще се превърнем в радиоактивни изотопи
и тогава светът ще разбере
колко малко струват неговите идеи и системи.
Цветан Марангозов, 1959¹
Заставам очи в очи с досието – моя невидим двойник.
Блага Димитрова, 1965²

¹ Марангозов 1959: 65. По-долу към цитатите от романа „Безразличният“ са дадени страниците според първото издание в изд. Народна младеж от 1959 г.

² Цитатът е от романа „Пътуване към себе си“, чийто сюжет води към други посоки от обсъжданите по-долу, но темата за досиетата, разгледана тук, е увенчана с обобщения, които разкриват драмата на обречения на двойственост индивид. Ето продължението: „Заставам очи в очи с досието – моя невидим двойник. Моето обратно аз, което съдържа всичко черно, опетнено от мен. Досието – моята неотменна сянка, следваща ме по петите, без да мога да я видя. Като задгробна сянка. Аз се защитавам, а досието ме опровергава, избличава. Аз искам да бъде чиста, а досието ме пръска с кал. Безсилна съм пред него. Не зная какво знае то. Може би то знае повече, отколкото аз зная за себе си. То е по-действително от мен самата. Досието е така неопровержимо, че аз изчезвам, стопявам се в неговата мрачна сянка, сама ставам тъмна, кална. Сега вече е постигнато единство. Няма раздвоение. Сега сме едно – аз и моят черен двойник, досието...“ (Димитрова 1965: 383). И в хода на този сюжет досието за бащата – „враг“ става средство за натиск върху героинята да следи другите и доносници – „да проучва“ и „разузнава“ – същото, което преди развързката иска следователят от героя на романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов. И героинята на Блага Димитрова е готова „за да оправдая това незаслужено и неизкупено доверие“, дори усеща „непозната радост“, едва ли не гордост, че има такава отговорна задача. Двойното кодиране на двуличието ли е това? Или смразяващата гримаса на безсилния сарказъм?

The truth potion

The Motive of the Double-life in the Novel “The Indifferent” by Tsvetan Marangozov between the Literary Reconstruction, Biographic Evidence and Unclassified Files

Abstract

The theme of a double life, characteristic of the writing of Bulgarian emigrants, has gained a hypertextual and especially existential meaning after the disclosure of the writer as an agent of the services. He is simultaneously a witness and a discloser in his works: the ordeals of signing the declaration of secrecy are retold in both editions of the novel “The Indifferent”; it spurs to the ruthless self-disclosure in the dramas “The Mushroom” and “The Smile of Fear”. The research traces the relationship between the textual evidence in both editions of the novel as well as the memory of the double existence of the author in order to outline the significance of literary evidence as the most truthful memory of the “cluelessness” of time.

Keywords: Zvetan Marangozov, unclassified files of Bulgarian writers, “The Indifferent”, “The Mushroom”, “The Smile of Fear”

Мотивът за двойничеството е изпробван вече като изходна точка за разплетане на литературни и биографични сюжети около писателя емигрант Георги Марков от Инна Пелева в наскоро излязлата книга „Снимки с непознати“.³ С не по-малко аргументи от този мотив може да тръгне цялостното представяне и на други невъзвращенци, оставили текстове и преди, и след емиграцията си, чието битие, а и писане са удвоени с прекрочването на границата. И ако този мотив се набива в очи при автори като Цветан Марангозов или Димитър Бочев, то спецификата му като израз на определена екзистенциална нагласа може по-скоро да се разбере в съпоставка с отсъствието му при други автори в емиграция, а той липсва от меланхолната вгълбеност на Христо Огнянов или ескизите на Христо Бояджиев, но пък го има в сатириите на неемигрирания Константин Павлов. Липсва също от модерното писане на емигранта Атанас Славов, при което именно поради модерността му предварително очакваме да се яви *Doppelgänger*. Това ще е основата за формулирането на хипотезата,

³ Срв. „Всъщност точно той – мотивът за двойничеството – би могъл да се превърне в опорна точка на критическото говорене за убития писател, на сегашния разказ, осмислящ живота и психичността „Георги Марков“ (Пелева 2017: 164).

която ще бъде в основата на представеното по-долу изследване, а именно: мотивът за двойничеството, въпреки екзистенциалната му фактичност, не е задължителен нито за емигрантското писане, нито за модерната поетика, а за особен тип писане, неотделимо от изказването на травмата от реалното, за неразрешимите етични императиви и на двойното битие на аза, изживявани по своему във всяко едно от тези творчески съзнания. Какви свидетелства за това двойничество ще открием в текстовете на Цветан Марангозов?

Авторът, както впрочем и Георги Марков, дава ясна директива със заглавията на свои творби да четем текстовете му именно през този мотив (срв. „Другият“, „Двама“; натрапливо се повтаря мотивът в „Огледало“, „Антитеза“, „Рикошет“, „Сплин“, „Кой кого сънува“, „Позиция“, „Бицефалия“ или „Негатив“ от първата му стихосбирка „Децата на Русо“, 1991). „[Д]рамата на поетическия субект на „Децата на Русо“ е преди всичко драма на невъзможната Другост“ е изходната точка за прочита на стихосбирката, предложен от Боян Манчев (Манчев 2002: 7). В този ранен прочит през Лакановата тематика (но и терапия) на идентичността и Другостта не се обсъжда отношението към реално-биографичното битие, нито социално-историческите контексти, каквито изведе скорошното изследване „Снимки с познати“ на Инна Пелева (Пелева 2017). Фокусирано върху биографичните сюжети, то откроява други мотиви или възли на нерешимото двойно битие и разцепването между съзнание за морална цялост и аморалност на постъпките – и препратките към това изследване по-долу ще са многобройни. При Цветан-Марангозовото писане двойното битие не идва само от биографичния опит, а е засвидетелствано в текстове – с двата текста на романа „Безразличният“ от 1959 и 2000 г. – композирани по един замисъл и дописвани според контекста – в първия случай, под натиска на цензурата, а във втория – в еуфорията на сразената цензура и волята за саморазобличение. Преработен или възстановен е началният вариант през 2000 г.? По-долу ще го наричаме неутрално, а бездруго и неточно „второ издание“.⁴

Появата на този роман, който разказва за „бившите“, както и за две бягства, при това едното е успешно, за студентите подове на килиите в соцзатворите, освен това, изглежда невероятен факт според днешните ни следтоталитарни представи за строгостта на режима, но пък тази поява не е регистрирана от общосподелените оценки в контекста си – романът е прошумолил абсолютно без да впечатли никого в софийските среди (Ефтимов 2013: 224-225). Изнесен е зад граница (именно издаването му е очаквал младият автор, за да емигрира, независимо, че зад „Желязната завеса“ е бил и преди това⁵) – и

⁴ Своеобразен аналог при Георги Марков е мотивът „Великият покрив“, останал обаче без първия текст, а във втория очевидните последвали оценки пречат да реконструираме този начален възможен-да-се-публикува първи вариант.

⁵ За да предвара каквото и да е вменияване на връзки и протекции от „службите“ или особена привилегированост за пътуванията на Цветан Марангозов зад граница,

там не е впечатлил никого – нито като възможност да се вземе на въоръжение от антикомунистическата пропаганда, нито като сюжет с кинематографичен потенциал. Не е проявил настойчивост навярно и авторът (срв. Марангозов 1945). И още един очевиден парадокс в публичното присъствие на този роман за днешните представи: написването, а след това перипетиите около издаването му са проследими, изводими и обясними с биографични факти или факти от контекста, но пък тълкуването му упорито стои извън контекста – и то не само идеологическия, но и чисто литературния, макар че за многопластовото кодиране на това време, както за участието му в отвъдбългарски морални дебати този роман е получил едно от най-елегантните и прозорливи литературно-критически тълкувания на български, каквото е „Безразличният“ и работата на стила“ на Йордан Ефтимов (Ефтимов 2013) – изследване, което също ще се споменава нееднократно по-долу. Именно към реконструирането на тези контексти добавя щрихи тук предложеното изследване, предизвикано обаче от днешния ни контекст и дебатираният днес теми.

На първо място, повод бе оповестяването на факта на подписана декларация за сътрудничество от младия Цветан⁶, а този факт вече е обявен и разказан в романа „Безразличният“, и в двете издания. Реконструирайки това свидетелство, романът добива извън неутралните си жанрови характеристики (Йордан Ефтимов изброява: роман на разочарованието, роман на идеите, билдунгсроман – „който завършва с неуспех“, социална сатира; вижда в него „качества на параекзистенциалистки роман“, Ефтимов 2013: 256, 272) смисъла на изповед, на „издаване на тайната“ за обществото на фалша и режима, но и на своята „тайна“ – саморазголване и самоизобличение за собствения страх и предателства. Това е роман документ и донесение срещу себе си, аутопсия на двойничеството, на което системата обрича аза.

Марангозов започва една лична равностетка с миналото – колективно и лично – чрез собственото писане. С късна дата той наново преживява омерзението от цинизма на ранните си работи, написани със съзнанието за фалша им, но и с очакването за успех. Ще го обясним лесно с наложената от „правилата на играта“ в тоталитарното общество двойственост между това, което мислиш, и това, което пишеш, за да има хонорар. Но подпечатано с текст това свидетелство вече става рефлексия за човека и историята, става памет и морална норма. За това авторът ще може да заговори едва през 1994

ще припомня добре известния факт, направил това възможно – Цветан е пътувал за среща с майка си немкия.

⁶ В библиографията няма да стои препратка към списъците на комисията по досиетата, нито към коментарите в медиите или ФБ дискусиите. Смятам, че проследяването им би било отново едно изместване в несъщественото за целта на настоящото ми проучване, а и да си призная – скучно ми е да чета неща, чиито автори при следващия случай ще тълкуват другояче или просто ще са ги забравили, защото вече обсъждат следващия наболял въпрос.

г. в монолога – „изповед с гарантиран труп“ – „Гъбата“.

И така, потърсих текстовите свидетелства на цинизма – онези ранни текстове, събудили самоомерзението и самобвиненията на писателя. Ей богу – само Богу мога да благодаря, че късната ми поява сред пишещите за българска литература ме е предпазила от задължителното участие в идеологически лагери и крила, както и от дилемите на двойственото битие, и нека това признание не стои неуместно в един посветен на литературната история изследователски опус. Проследявайки текстовите следи на мотива за двойничеството, възстановявам скритата история зад текста и моралните идиосинক্রазии на това свидетелство, безсилна да заема различна от филологическата търпеливост позиция или да развенчавам изграждания образ на двойното битие като печеливш повествователен модел. Може би също съм покорна на фалша на своите така безопасни оценки?

Тъкмо обратното – романът ме привлече тъкмо с митологизиращия си потенциал като едно предсказание за бъдещата лична биография на Цветан Марангозов. Ето откъси от диалога на Николай с приятеля Гавраил:

- И така... ще емигрираш – провлече Гавраил, като че ли говореше на себе си. – И какво мислиш да правиш там?
- Не знам... Мразя комунизма. Стига ми да се измъкна от неговата зона.
- Ще се бориш, а? – подхвърли подигравателно той.
- Не, но ще се радвам, ако се върна един ден в свободна България.
- Ха, ха, ха! – засмя се брутално Гавраил. (с. 65)

Както емиграцията, така и завръщането стават биографичен факт за Цветан Марангозов. Романът показва неуспешния опит на Николай за бягство, но от книжаря Бисеров той научава как може да стане безпроблемното минаване на границата – с паспорт, получен „срещу прилично заплащане“ (с. 179). Тъкмо така – само че легално, за гостуване при майка си в Хамбург, с препоръка от Георги Джагаров, т.е. от писателската гилдия, макар да е ясно, че не възнамерява да се върне, – през юли 1960 г. емигрира Цветан Марангозов. Колкото до опита му да премине границата навръх новата 1951 г., пистолет не е носил. От ареста го взима баща му – видния тогава писател, а и архитект Николай Марангозов, тъкмо както е разказано за излизането на героя от психиатрията на Александровска болница: „[к]огато ме изписаха, той дойде да ме вземе с файтон“ (с. 176). Цветан е и в група, която се кани да пресече границата през есента на 1952 г. – тогава опитват да се снабдят и с оръжие, но и правят доброволни донесения. Романът разказва епизоди и от двете замислени бягства. Знак за това в първото издание от 1959 г. е посвещението на Петър Балчев („и на всички ония, които одобряват малкото стихотворение на Бертолт Брехт [...]“) – съученик на Цветан, един от групата.⁷ В следващите преиздания на

⁷ Портрет на Петър Балчев стои сред посочените примери за съпротива сре-

романа след 1993 г. името липсва.

За своето, вече литературно изиграно бягство, разказва героят на Румяна – сякаш антиципирайки политически коректния тип читател (-ка) именно на фикционалния разказ, който ще бъде поместен по-сетне в книга. Колкото до биографичния разказ за младия писател след оставането зад граница, той е предварително изигран с престоя на Бисеров в емигрантския лагер в Нюрнберг – именно там ще прекара Марангозов месеци. За лагера в Цирндорф, нюрнбергското предградие, разказва и Димитър Бочев.

И още едно „предсказание“: смъртта на майката и реакцията на героя, режисирана в стилистиката на „нулевото писане“ на „Чужденецът“ на Камю, но и според предстоящия личен опит на емигранта след години в моргата на Хамбург. Той не посещава гроба ѝ повторно, но разказва това посещение, навярно тъкмо каквото е предполагал през 1959 г., че би било:

Отидох да видя гроба на майка си. Той беше скромен, с евтино парче гранит и няколко повехнали стръкчета цветя в чашката, останали от лятото. Постоях десетина минути, както подобава: с наведена глава и отпуснати ръце, сетне си тръгнах. Отвратителен дъх на гнило ни лъхна на излизане от гробищата (с. 170).

И последното, все още траещо осъществено „предсказание“: както своя герой, и писателят заминава за Родопите: през есента на 1959 г. – за да пише репортаж („Серпантини“, в който разказва за живота на българомохамеданите в Тешел, селище в охраняваната гранична област на юг от Девин, излиза в сп. „Септември“, кн. 1, 1960). Сега пък прекарва топлите месеци именно в Родопите, в просторна къща, която се намира в едновременната гранична зона, на метри от пустия днес път за Рудозем – изникналия с първите петилетки металургичен град, който се строи в романа „Пътуване към себе си“ на Блага Димитрова. А дипломиралият се за инженер герой в развързката на

шу режима при Илиев 2006: 182-4. Там накратко се разказва и за замисленото бягство: „През август 1952 г. Петър Балчев с участието на Цветан Марангозов и Тодор Атанасов намислили да организират ново бягство през границата. Но в процеса на подготовката били разкрити и задържани в III районно управление на МВР, където подписали декларация, че няма да се занимават с такава дейност и били освободени. При разпита му в 3-то районно на МВР Петър Балчев изглежда, че изпаднал в малодушие и изявил желание да се поправи и сътрудничи на ДС и да разкрие нелегалната радиостанция, за която бил разпитван. Разкайвал се за извършеното от него и декларирал, че ще стане добър гражданин.

Решението на следствените органи било да бъде освободен от ареста на ДС при столичното управление на МВР по „оперативни съображения“ (Илиев 2006: 184).

При разследването на групата такава цена е трябвало да плати и Цветан Марангозов, тъй като според огласеното „Решение № 2-1287 / 23. 04. 2018 г.“ на Комисията по досиетата датата на вербуването му е станало на 16. 09. 1952 г. – точно по времето, когато планът за бягство е разкрит.

романа „Безразличният“ според второто издание от 2000 заминава за Девин, закъдето се е бил запътил и беглецът преди години.

Романът разказва и за плътното съжителство, едва ли не „сприятеляване“ с офицера вербовчик и следовател (отново тема, засегната неколкократно във вече цитираното изследване за Георги Марков, срв. Пелева 2017: 184-185). Проследяването на дословното повторение или пренаписването тъкмо на тези епизоди в новата редакция на романа от 2000 г. в съпоставка с ранния допустим (и от авторовата автоцензура, и от редакторите, предварящи цензурата) вариант излага най-достоверно вербуването, но и свидетелства за предела на правото да си искрен, навярно и за колебанията на вербувания – заявени или случайно изплъзнали се.

В съпоставката с второто издание на романа веднага изпъква, че романът от 1959-а дава много по-плътено усещане за тогавашното софийски пейзаж, както за етикета на соцообщуването. Конкретиката на началното изречение „Седяхме в „Казака“ в новото издание е станала символика: „Свещите зад стъклата на отсрещната църква догарят“. Условностите, разбираеми за соцживеенето от 1950-те, изтъкват делничните реплики и навярно вече изискват специално обяснение за днешните млади читатели; някои са неведоми и за моя опит от детство през 1970-те. Такива са: редуването на „господин“ с „другарю“ (и коментарът „Другарю“; досмеша ме“, с. 12); реплики като „имам квартиранти“; старият Стоименов се крие, че слуша емисиите по Радио Лондон; магазинчетата по „Дондуков“; „журовете“ на наследниците на буржоазния „бомонд“, на които се играе покер; пренасяне на въглища за зимата; „Бързо като гъба пред Градската градина изникна бял квадратен мавзолей“ (с. 140). Но пък бих се запитала какъв е този митинг вечерта, с официални лица на трибуната, сред които Георги Димитров, осветяван с прожектори (с. 39 и сл.)?

Картите, една от обсъжданите от Инна Пелева теми, в романа от 1959 г. е пестеливо и съвсем буквалистски спомената, като че ли само за да характеризира определена социална група. Но докато се раздават картите, върви разговор, в който се обсъжда съвременното общество и от карето долитат реплики и коментари. За потенциала ѝ да разбули неонасловени мотивировки и двулчие обаче сигнализира решителното „Нека говорим с открити карти“, изречено тъкмо от герой, който иска да „излезе от играта“ – да не поеме риска от минаване на границата (с. 35). Мотивът е допълнен и дообработен с още асоциации и намеци при второто издание.

Също така разлики има в цитираните имена, които трябва да съотнесат разказа с определени литературни или общокултурни престижни образци (например „Остап Бендере“, с. 60, липсва от второто издание, но пък изникват отново от руската литература проектът на Шигалъв или писмото на Кирилов. В първото издание остава да виси репликата „Кажи за Достоевски!“; с. 29, а самото разказване за „бесовете“ на Достоевски с точните препратки е

разгърнато вече при второто издание, с. 26⁸).⁹

Впечатляваща за днешните критически анализатори е характеристиката „безразличният“ и към нейното тълкуване се насочват редица коментари (срв. Ефтимов 2013: 227 и сл.).¹⁰ В романа от 1959 г. първото състояние и настроение е скука („Скуката бе станала наше ежедневие“, с. 7), „странна отмалялост“ и умора (с. 8-9). Още тук прозвучава и мотивът за дилетантството (срв. с. 7, 19, 30 и др.) и смазващата характеристика на Гавраил: „Ти си една жаба! [...] Жаба, която всеки невнимателен минавач може да стъпче“ (с. 9). Безразличието е „защитна броня“ (както твърди баща му: „Векът е брутален и индивидът трябва да се изолира от простацината!“), с. 14). Тази крехкост на безразличния по-сетне е успоредена с определението „чужденец“ (с. 55), с което отзвучава така властната отвъдбългарска тема за отчуждението, нашироко обсъждана впрочем и от водещи български интелектуалци като Цветан Стоянов или Асен Игнатов през следващото десетилетие.¹¹ Но тази характеристика на аза има паралел и при героите на популярната градска проза, какъвто е Равик от „Триумфалната арка“ на Ерих Мария Ремарк (1945), беглец и чужденец в Париж. Освен философски и нравствен проблем, и необичаен екзистенциален опит, чужденецът е благодатен за повествованието персонаж. Ако продължим с превъплъщенията на безразличието, то е самота (след като остава сам в бягството, качил се във влака, героят се успокоява, като решава: „Безразличието, ето какво исках да постигна. Безразличието – ето какво беше главното. Нима имаше нещо необикновено в моята самота?“, с. 84).

Както стана дума по-горе, безразличието може да се опише и като безсърдечие на героя чужденец към смъртта на майка му (с. 120). Но синоним (или метастаза?) на безразлично повтарящото се „все едно“ на героя може да

⁸ Тук и по-долу цитатите от второто издание на романа „Безразличният“ са дадени по страниците според последното засега четвърто издание на романа от 2007 г. (Марангозов 2007).

⁹ С многобройните препратки към герои или сцени от романите на руския писател младият български белетрист не крие амбицията си да преразкаже своята социална реалност през „кода Достоевски“, срв. обесването на Гавраил – единственото спасение от „бесовите“ му; повтарящата се характеристика „злоба (с. 7, 25, 132), въздигането на влюбения като Альоша Карамазов и княз Мишкин (с. 56).

¹⁰ Още по-стъписвашо става това име в контраст с агентурното име „Деян“, което беше огласено наскоро.

¹¹ Срв. Асен Игнатов „Типология на отчуждението“, в: Тъга и порив на епохата. София: Български писател, 1968. За отчуждението е неговата унищожена в ръкопис книга, за която разказва Д. Бочев.

През 1966 г. Цветан Стоянов публикува „Отчуждение и литература“ като увод към замисленото изследване за отчуждението в западната литература от XVIII век насетне (от „Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература“ е завършен само първият том, публикуван в том 2 от посмъртния двутомник Съчинения. София: Български писател, 1988.

е и „коравосърдечие“ (след сълзите на влюбената Ана „[б]ях развълнуван и побързах да си кажа: все едно! Коравосърдечието днес е също така необходимо, както да знаеш да караш велосипед и да пишеш на пишеща машина“, с. 128). Безразличието може да се покаже като „цинична учтивост“ (с. 63), но на моменти не може да се поддържа дори медикаментозно – и кофеналът не помага срещу главоболието (с. 128). Сред многото коментари на безразличието, което преминава в нравствено уродливото, е посочена и отвъдбългарската му генеалогия: „[р]ационализмът на времето ни направи циници“ (с. 29). Ала когато идва отстрани, когато го прояви друг, героят може да се възмути – или изненада? – от „цинизма на думите“, усетен в любезното безразличие на лъжеца Ачков („опари [ме] като въглен“, с. 150).

Отново като цинизъм писателят определя днес първите си писания.¹² Именно като изваждане на показ на тези „скрити грехове“, всъщност по-скоро за да се проверят до каква степен не е така, потърсих някои от тези ранни публикации и по-долу давам списък на заглавията, с които се запознах (вж. Приложение).¹³ Появява се младият Марангозов и като автор на карикатури – в тандем с художника Роланд Шнеевайс (с псевдонима Шнеемаер – вж. в. „Труд“, бр. 189, 8. VIII. 1956, с. 4; Шнеемар – вж. в. „Труд“, бр. 193, 12. VIII. 1956, с. 4) и самостоятелно (напр. в „Международен карикатурен преглед“ редом до карикатура от Борис Димовски – в. „Труд“, бр. 219, 15. IX. 1957, с. 4). Според днешните разкази на автора това са преднамерено направени материали, които е трябвало да задоволят очакваните норми, и най-вече – гарантиращи отлични и сигурни хонорари. Механизмът за цинично възползване за направата им впрочем също е показан в първото издание на романа: „Карикатуристите рисуваха Аденауер като бухал, като папагал, нахлупваха му нацистки шлем, слагаха в ръцете му секири и шмайзери“ (с. 53). Наясно с тази технология на писането-за-хонорар е и успешният журналист, герой в повестта „Портретът на моя двойник“ от Георги Марков (да припомним, че в своя прочит на развързката на повестта Инна Пелева я тълкува с понятия като „разправата с цинизма и измамничеството на аза“ – допускайки като въпрос „дали всичко това не е синекдохично означение на някакъв интериорен

¹² Темата за неизповяданите грехове минава през интервютата на писателя от 1990-те. В контекста на едно обсъждане за пренаписаните биографии след политическата промяна от 1989 г. с една горда прямота на самоосъждането Марангозов казва: „Но аз нямам право морално да аргументирам, защото и аз съм писал за пари производствени репортажи и разкази с праволинейна тенденция. И аз бях понякога като всички опортюнист и се люшках между омразата към режима и необходимостта да оцелееш някак. Нали бяхме убедени, че целият ни живот ще протече под знака на режима“ (Марангозов 1994).

¹³ Започнат въз основа на началния списък на публикациите, подготвен от Диана Ралева (Ралева 2002), предложеният по-долу списък е допълнен с нови заглавия, които открих в други годишнини на посочените издания, но и той е временен и в никакъв случай не претендира за пълнота.

процес“, Пелева 2017: 209).

Говори писателят днес с презрение, което издава гузност, но то оставя привкуса на своеобразно самоизтъкване за умелото боравене с двойните конвенции за шамповане на успешни публикации, подобно на двойника от повестта на Георги Марков, а и на фикционалния разказвач на „Задочните репортажи“. Други факти и лични признания пък говорят, че е отдавал особено значение на писателството. Все пак след емиграцията си той превежда и предлага за публикация части от тези ранни текстове – според устни разкази на писателя глава от „Безразличният“ превежда Стефан Йовев¹⁴; разказът „През зида“ (Литературен фронт, бр. 31, 31 юли 1958, с. 2), чийто сюжет отново е бягство и прехвърляне „през зида“ на затвора, е включен в немскоезична антология с къса проза (устно свидетелство на автора). Отново според личен разказ на автора именно изчакването да излезе романът е било причина да не бърза с оставането си зад Желязната завеса. С други думи, освен хонорара, писането е имало и друг залог и това е да докажеш името си на писател, и то на писател, който пише извън шаблона, а и извън цинизма на съзнаваното двуличие.

Разбира се, заминаването на младия Марангозов може да има много ясен мотив не просто в литературното му обкръжение и разгула на посредственост, накичена с партийни клишета, а поради натиска на службите. Откъм интимните мотиви можем да гадаем дали бягството не е израз на надеждата, че ще се измъкне от примката на подписаната декларация за сътрудничество, и че веднъж завинаги ще тури край на така срамната близост на младия бонвиван и писател с агентурната благонадеждност. И най-трудното за признаване очакване – че може би ще получи признание за своето умение да пише, ще може да продава писането си, но вече честно – без нагаждане по модел. Всъщност скоро става ясно, че няма възможност просто да продава писането си. Всеки пазар и императивът за бързо публично признание имат своя матрица. Темата на първата успешна пиеса и филм на Цветан Марангозов в емиграция – „Бунтът на покорните“ е подозрително подходящ за прохождането в кариерата след бягство от соцлагера – и така творецът отново се оказва впримчен в конюнктурата. Но скоро се отърсва от нея със следващите си късометражни филми.

Много по-покъртителен документ за „конюнктурата“ на натиска на режима и за плътното присъствие на службите в живота на „следения човек“ е съдбата на героя на романа „Безразличният“ – останал неразчетен и безинтересен иначе за конюнктурно отзивчивите към сменящите се вълни на про- и антикомунизъм медии. За този двойник на протагониста става дума още в първите страници и случайната среща пред дома на внезапно емигрирания

¹⁴ Същевременно писателят се отказва от преиздаването на романа (Марангозов 1994), тъй като желае да се освободи от спомена за наложените поправки и компромиси.

Бисеров скоро прераства в съдбовна. Но и героят скоро подхваща една съвсем не безразлична игра, по-скоро опит за блъф с тайнствената власт на нелепо изглеждащия закръглен Григоров („нисичък плешив мъж, с кръгло чипоносо лице“, „в сив износен костюм с тесни рамене“, значка с релефа на Ботев; разпитва „[с] усмивчица на хитро дете“ с. 10-11): отново при случайна среща във време, когато вече планира бягството си, именно Николай предлага да седнат да пият нещо и го завежда в „Казака“, а на едва крепящия се частник Мишока сервира жестоката лъжа, че пред него е бившият собственик на фабрика за бонбони „Флора“ (с. 67-68). И ето че тъкмо Григоров, вмесен в това непредизвикано предателство, заявява на безразличния интригант, „че го вижда на длан“ и че „не е лош човек“ (явно въпреки дебелашката му шега) (с. 69), което пък автоматично затваря уж свободно играещия в съвсем други зависимости и подчинености. По-сетне този герой ще заплашва друг участник в конспирацията – адвоката Керемидчиев, че ще донесе (с. 75); държи го в неизвестност дали е издал съучастниците си при разпитите (с. 130). А в нощта преди заминаването вижда насън следователя, както и другите си познайници, и неведомите му маршрути минават покрай малка къщичка, където е Григоров и където може би сервират коняк и абсент.

Наистина опитът му за бягство свършва именно до Григоров. Тъкмо Григоров е насреща след задържането за бягството и тутакси започва да брани младежа, защото не е стрелял. Срещите им минават в поредица от размени – на цигари, благи предупреждения („Помислете си добре още веднъж“, „Изберете си пътя!“; с. 109) и писане на показания; погледът на Григоров го окуражава по време на процеса. По-сетне сам Безразличният пише на Григоров за уреждането на следването си в политехниката („Това писмо сетне ми струваше немалко угризения и криворазбрано унижение, но в последна сметка то се оказа най-разумното, което бях направил от години насам“, с. 125). Героят подчертава (за свое успокоение?), че никого не е издал, но често го сграбчва яд за това („Отново съжалих за миг, че не казах на Григоров за тяхното съучастие“, с. 130). Дали обаче излиза сух на цената на „малко самокритика, унижение, повече чувство“, както го съветва „доброжелателно“ бивш състудент (с. 131)? С отпушването на пътя към бъдещата кариера на героя Григоров му пише: „[...] нашите разговори не са минали напразно“ (с. 136) и Николай не крие удовлетворението си: „Григоров бе удържал на думата си“ (с. 143).

Тъкмо така благо и коректно за грижовната дружеска бдителност на службите трябва да разказва едно повествование, за да мине през блюстителите на конвенциите на соцкнигоиздаването. И все пак, едно двойно четене, което желае да отхвърли както конвенциите, така и конспиративната многозначителност, ще види, че в хода си репликите не лъжат за онова, което е реалност, станала известна едва с разсекретените имена от комисията по досиетата на 23 април 2018 г.: единствено покровителството на службите е гарантирало

разрешаването на всякакви главоболия по пътя към сносна кариера.

Затова особено любопитно е как този императив за двойно четене отпада при второто издание и как с късна дата е разказано това удвояване на личния живот с бдителността на службите (съпоставка между двете издания именно на концептуално ниво предлага Ефтимов 2013: 263 и сл.). В контекста на 1990-те конвенциите за политкоректност са обърнати наопаки и последвалата разгневеност срещу идеологическия натиск избухва дори в отклонения, които едва ли са били в периметъра на знанието на пишещия млад автор в края на 1950-те. Други навярно безвъзвратно са потънали със замисъла и първия ръкопис, а тъкмо те биха били единственият достъп до това повратно за българското общество десетилетие на 1950-те. Съвсем очебийни са и епизодичните отскачания към медийни образи, емблематични за 1990-те (например премръзналите циганчета около кофите за боклук, с. 37). Романът от 2000 г. има други лайтмотиви – някои срещаме и в късната поезия и есеистика на автора. Има много по-телеграфен и елиптичен стил. И много по-изобличителен тон: Гавраил се е преобразил в „Гаврата“. Както стана дума, други са цитираните имена: вместо да иронизира Мишока, като му подвиква „Остап Бендере“, във второто издание героят рецитира на Ана „Анабел“ на Е. А. По в превода на Георги Михайлов (с. 25-26). Кантовият цитат за „автономията на волята“, прочетен небрежно, стои на с. 18, но препратката към (авторитетното) име на философа е махната (срв. възстановяването на препратката при Ефтимов 2013: 239-240).

Сменена изглежда концепцията за безразличието. Ако героят на ранния роман влиза с тази характеристика, която се опитва да удържи, то при второто издание безразличието не изглежда състояние, постулирано от началото – вместо него тежат килограмите на „защитната броня“ и състоянието на безразличие постепенно се изгражда и добива екзистенциалното си значение. То отново в дълбоката си същност е „единачество“ (с. 72), но е загубило един важен съпътстващ знак – дилетантството.

Авторовата заявка да възстанови оригинала може да се види осъществена по отношение на сюжетното действие до развързката, обраснали обаче от по-късния авторов стил, според естетическата мяра на натрупалия нов опит като киносценарист, пък и увереност с признанието си автор. Изглежда за този нов тип разказване от особена важност е да „подпре“ сюжетния развой с ясни мотивировки. Авторът смело експлицира прототипите или цитатните препратки и безмилостно посочва – и разгласява клишетата, които са го „пленили“. Тази нова нагласа също е експлицирана: „[т]ази сцена е клишетото, което ме е пленило“ (с. 46); срв. в първото издание задържането от граничаря: „Стоях спокоен и безучастен, като че ли наблюдавах сцена от филм“ (с. 92). Вместо двойната игра и загатване за реалния сюжет – кодирани по правилата на 1959-а, – разказвачът експлицира. Навярно такава е съдбата на всеки късен разказ: да експлицира. И да нарежда сюжетите си според

условностите на своето време. Да разказва за своето време, припомняйки си малките му отмъщения, каквито са вицовете като този за Цола Драгойчева и Добри Терпешев в операта (с. 23-24).

В късното повествование се появява и достатъчно остро щрихиран аналог на пишещия и това е писателят Мушанов – един от четворката картоиграчи, който именно играе нечестно. Ето че не само писателството, а и играта на карти е експлицирала своето иносказание, загатнато в романа от 1959 г. и останало латентно, доловимо само в съпоставка с другите фикционални картоиграчи в творби на български автори.

Запазен е епизодът с първата среща със следователя, но режисиран с много предрешена заплашителност, срв.:

1959

Когато излязох, от тъмното насреща ми изскочиха ненадейно четирима мъже. Един от тях носеше униформа на офицер от милицията. „Забърка се тя една!“ (с. 10)

2007

На излизане в тъмното на входната врата ме причакват четирима цивилни и един офицер от милицията. (с. 10)

Карето е развалено, човекът от милицията го гледа от страни – надзирава го.

В по-късния разказ при срещите на героя с Григоров директно се предлага подписването на декларация за сътрудничество още при първия разпит (с. 94), сетне следователят дебне търпеливо и „не настоява“ (с. 96), но при случай подновява искането и дори го нарича „шанс“ – „Не пропускайте този шанс!“ (с. 107), рекламира си предложението така, както по соцтелевизията кандардисваха зрителите за участие в държавната лотария. Когато вече освобожденият Николай пише на следователя, той предава съдържанието на писмото си така: „Моля го да съдейства за приемането ми в политехниката, без да обещавам каквото и да било“ (с. 112). И ето че върху Николай се излива масирана и най-всеотдайна агитация да стане колаборационист. Сипят се съвети от най-близките му. Баща му си има оправдание – защото те ни лъжат, ние пък ще ги лъжем със сътрудничество. Както в стихотворението „Честно лъжем“ от първата Марангозова стихосбирка „Децата на Русо“ (1991):

Стиснахме ръце
и се прегърнахме

Но аз видях в очите му
че ме излъга

Но той видя в очите ми
че го излъгах

Но аз видях в очите му
че той видя в очите ми
че го излъгах

Но той видя в очите ми
че аз видях в очите му
че ме излъга

Но аз видях
че той видя
че двамата се лъжем

Какво пък – няма нищо тъжно

Честна дума ни излъга
още в люлката
– честно лъжем

Всеки един от героите и самият Николай знаят, че непрекъснато изричат лъжи, както и че чуват лъжи („- Лъжеш! Не сме пияни. Винаги лъжеш! Всички лъжем! Това ни е останало – да извъртаме нещата. Аха!“, казва Гавраил в края на първата сцена – в изданието от 1959 г., с. 9; „честната лъжа“ стои между Николай и обичаната от него Ана: „Обещах. Излъгах. Тя знаеше, че лъжа“, с. 59).

Алиби за подлостта да подпишеш декларация според бащата е постигането на по-важната цел – следването. Гавраил също го съветва да подпише и дори сам се предлага за жертва, за която да доносничи. Е, тъкмо в тази лавина от готовност да се сътрудничи приятелите стават неразличими от ония „доброжелатели“, за които става дума в „Гъбата“. Безразличието става неразлично от предателството, което пък е норма на времето и според тълкуванието при Йордан Ефтимов, срв. „Според разказвача на Марангозов времето изисква предателство. [...] героят на Марангозов трябва да извърши предателство към самия себе си“, Ефтимов 2013: 235). Но след като е неразлично от предателството, безразличието е и цинизъм – и навярно също тъй безнравствено. Дали цинизмът на „аз знам, че ти знаеш, че те лъжа“ е средството да се откъснеш от примката на системата, да запазиш свободата на изборите и преценките, или напротив, тъкмо той те завлича с баналността си в зло и това е безпрекословната победа на системата? Може ли това да е успокояващото всезнание за двойната игра на журналистите, които трескаво са събирали следващия брой на *Le Combat* на улица „Реомюр“, докато нацистките офицери са пълнели парижките кафенета? Има ли друго измъкване от примката освен да избягаш от системата – в нелегалност, в емиграция, – за да подриваш системата, но и неизбежно като строиш нова система? „Оскотяването“, казва Гавраил, е „последното ни средство за съпротива“ (с. 120, 2007).

Отново във второто издание именно за илюзията, че „можем да надхитрим дявола“, говори бащата (с. 122) или се опитва да осъществи синът Николай (с. 174). Докато говори за оскобяването – „последното ни средство за съпротива“ – Гавраил се опитва да свири прелюдията на Рахманинов, преди да отнесат продаденото пиано: „Хамалите изнасят пианото. Гаврата маха подире с ръка като на заминаващ влак“ (с. 120). Отново за това всесилно „последно средство“ мисли Николай в купето на влака, където ще подпише декларацията и ще получи първото „задание“, докато пресмята следващия си ход – и то тъкмо с метафориката на играта на карти: „[с]ега ще извадя последния коз, който винаги печели“ (с. 174). Развързката за Гавраил е въжето на самоубица – едно от явяванията на „бесовете“ на Достоевски; за Николай това ще бъде пак самоубийственият скок, който отнася със себе си и двойника изкусител. Постигнато е максималното безразличие – неразлично от убийството и смъртта. Именно със смъртта, и то режисирана в зловещия експресионизъм на отърколилата се прерязана от стоманените колелета глава завършва романът – според замисъла и според възстановяващата го късна авторова редакция.

А според първото издание безразличието води героя до строителната площадка в Родопите – тъкмо към местата на усилено изграждане тръгва и героинята на романа „Пътуване към себе си“ от Блага Димитрова (1965), а и на безбройните очерци. Но за безразличния, избрал този път след принудителната смяна на развързките, изграждането и примирението става другото име на самоубийството и заклинание за спасение от двойствеността и угризенията за цинизма. Затова във възстановеното второ издание той изрича закланателното: „Ще изпреваря десетилетията, които ми предстоят!“ (с. 275).

Фикционалната смърт не може да избави от дълголетното отмъщение на Доброжелателките. Успяват ли все пак да се преборят „с Лукавия“ написаните свидетелства сами по себе си, творбите, изтръгнати от съзнанието и от собственото страдание, за да съхранят паметта за човешкото, извън биографичното време или менливите човешки избори? Този въпрос също рикошира о един от основните пунктове, на които се гради интерпретацията на Инна Пелева за поколението на 1960-те и за емигрантското битие на Георги Марков, а според ясно заявената позиция на изследователката, разгръщаща толкова внимателно текстовете на соца, не – или според нейното уточнение текстовете не могат да затулят онова, което е собствено биографията им (Пелева 2017: 69).

Колкото до самите автори, те са склонни да изрежат част от публикациите си от своите биографии и „Георги Марков гледа на ранните си текстове като на срамни, злепоставящи го проби“ (Пелева 2017: 135). Цветан Марангозов не желае да говори за първите си публикации с изключение на две-три, а цинизмът на успешно продаваните му карикатури го отвращава. Тези първи текстове са станали за него травма, от която желае да се освободи, да „повърне“. И все пак, тази наложена забрана за припомняне не означава, че тези публикации не могат да бъдат изровени *de visu* след упорито прелистяне на

ежедневници като „Вечерни новини“, „Труд“, „Българска армия“, „Отечествен фронт“ или ресорни месечни издания като „Български воин“, „Наша родина“ или „Младеж“, впрочем първите две луксозно издавани и професионално списвани. Предложеният в Приложението списък бездруго ще бъде допълван, стига да се намерят интерес и търпение у любопитни литературни историци и библиографи. Но и в събраното дотук прави впечатление, че някои от сюжетите доразвиват епизоди от романа „Безразличният“: „Рокада“ има за сюжет срещата с бившия богаташ, който се препитава, като разтоварва въглища, каквато съдба чака Мишока; в купето на влака в „Завист“ героят среща стар приятел, станал един от бодрите строители на новата икономика. Герой с фуражка, натоварен с тайна мисия, вместо това дебне на гарата в Подуяне своя инквизитор, стискайки в джоба си осеммилиметровия колт, в разказа „Отмъщение“. Друг разказ има за герой войничето Али, а персонаж с такова име се мярва и в килията в Пазарджик. За българин учител в Западен Берлин, беглец, който обаче след разговор с немец решава да се върне в социалистическия сектор, е разказът „Урок по география“. „Горещи часове“ пък разказва за задържането на мъж и жена, които се промъкват към границата сред родопските планини.

Теми от романа, включително преминаването на границата или завръщането на беглеца, са обект на разкази или очерци, някои от които могат да се видят и в цитираните по-горе издания. Цветан-Марангозовите ранни текстове стоят редом с публикации на „младите пера“ Васил Попов, Николай Хайтов, Йордан Радичков, Любен Дилов, В. Диаватов (Стефан Гечев) и др., и като тях са в един хибриден между литературата и изискванията на медията стил, а това е стилът на лаконичното динамично писане, на ръба на репортажа: „[в] началото на 1959 г. [...] започва да кипи от очерци [...]“ (Станков 2010: 48). Със самото си особено положение между литературата (книгата) и журналистиката (ежедневната преса) тези текстове дават своеобразен отговор на толкова обсъждания в схоластиката на социалистическия реализъм въпрос за отношението между реалност и художествена литература, въпрос, пътем засегнат неколкократно и в изследването на Инна Пелева, като – без теоретизации и казуистика – го решават с пълно присъединяване към репортажния тип писане, плътно прилепено към случките или реакциите, без коментари, поетизми или тълкувания.

Тъкмо по това време, в края на 1950-те, и далеч извън тясно идеологическия периметър отговор на това съотношение между реалност и литература дава особено авторитетното с международното си признание и тотален читателски успех писане на Ърнест Хемингуей, преклонението към което пазят българските автори (Станков 2010: 43), до най-ново време впрочем. Десетилетия преди това всеобщо харесвани бестселъри са и книгите на Ерих Мария Ремарк, който пробва същото безстрастно писане с журналистически хватки. За българските им почитатели това са звезди на литературния небосклон,

а и двамата имат солиден журналистически стаж и познават технологията на масовите медии. Тогава е и времето, когато в американската преса първи успехи има смесването на литературни с журналистически техники в т.нар. „нов журнализъм“, който, без да си служи с догматични постулати, възражда реалистичния разказ и всъщност доста точно предлага образец за връзката на литературата със социалната реалност на практика, като превежда журналистическите принципи с чисто литературни похвати и ражда различни вариации на особения жанр факшън. А от набедените за слепи почитатели на стила „Хемингуей“ – и отстъпници от тези норми сред родната литературна гилдия е на първо място Васил Попов (Станков 2010: 43, 77-83), но и съквартирантът му от 1958-1959 г. Цветан Марангозов.

Ако след това очертаване на набиращата сила стилистична тенденция в българската литература, се върнем към тезата „важно е най-вече написано-то“ (несподеляна от Инна Пелева), бих могла да потвърдя валидността ѝ, но не като страна в спора за моралните ценности. „Най-важно“ е писането, доколкото то въдворява нов език, нова чувствителност, а те устояват съвсем независимо от бремето на моралните характеристики, с които авторите трябва да се нагърбят. В този смисъл писането на Георги Марков или на Цветан Марангозов са оцеляващите, предаващи дискурсивни умения и професионализъм в конципирането на разказа и „улавянето“ на динамиката му, адекватни на днешните писателски усети, както са били харесвани в съвременността си, ако и имената на тези автори, а и на обвинения в поклонничество на Хемингуей Васил Попов днес да не се ползват с известност, нито пък фикционалните им текстове да се четат и обсъждат тъкмо като направа.

И така, в завършека на това разглеждане на текстовете като свидетелство за едно историческо време, за лични и колективни казуси, ще изтъкна оформянето на фигурата на модерния автор, свързан с медиите, който заема своето място и в българска среда. Тъкмо автори с такъв едновременно национално немаркиран и породен извън българското почерк те се оказват и зад граница като емигранти, но като че ли не успяват да пренесат писателския си успех от старата в новата родина (или този успех се оказва довреме?) – впрочем все още архивът на българските емигрантски автори е твърде беден, за да може да се коментира социалното им положение.

С поколението на Цветан Марангозов се налага определен тип писане, с определени теми и стил, както и с места за опубличностяване, израз на особен манталитет и отношение на писателя към труда си, което може да се нарече професионализация, и който изглежда напълно конвертируем, доколкото следва едни и същи принципи на литературния пазар „тук“ и „там“. За младите „хемингуейци“ Васил Попов и Цветан Марангозов, а и за цялото тогавашно поколение, писането е означавало сътворяване, но и публикация с гарантиран висок хонорар. Отворено към медиите и заредено с воля за успех е и писането на Георги Марков. Любопитен въпрос, но няма следи за

отговора му засега, е до каква степен успехът на Цветан Марангозов след емиграцията му е оказал влияние за избора му да направи опит да се наложи като автор на небългарския пазар.

Постигането на успеха, т.е. едновременно на публичност и материална обезпеченост, би могло да стане единствено след като авторът се промуши благополучно както изпод идеологическите клишета, така и като накара да работят други клишета за динамичен разказ и за героика. В български контекст авторите живеят с усещането за своето дилетантство, но този лайтмотив от романа „Безразличният“ минава през цялата професионална кариера на Цветан Марангозов, автор на немскоезичните и доста популярни за времето си „Дилетантски песни“ (Diletantische Lieder от края на 1970). „Дилетанти“ са и по отношение на вълната на факшън литературата, макар да се пробват като автори на очерци. В тях те налучкват похватите на факшъна и фичърсите в модерната западна журналистика и спрямо тази тенденция наистина българските опити са „дилетантски“ – и същевременно синхронни и сродни. Отдръпвайки се зад случките, но с една преднамерена поза да се изтъкне нелитературното (надхвърлящото литературните конвенции), това писане пробва – отново съвсем дилетантски, – да се приближи до онова, което е „нулев почерк“, да си послужи с повествователните модели и стила на бестселърите – не високите езотерични образци, но литературата, която има публика и медиен успех. Събрала енергия от българската среда, след емиграцията творческата инвенция на Цветан Марангозов дава все тъй успешни резултати и в други медии: киното или радиотеатъра. Тази висока степен на професионализация и „овладяване на занаята“ отличава и писането на Георги Марков. Сякаш да повтори неговия успех в киното едно десетилетие по-късно напуска България и Георги Марков, ала очакването за така устремно развиване на овладения стил като че ли се препъва.

С репортажността сред езиците на българската литература се оформя едно направление, което властно я влече към актуалния отвъдбългарски модел на успешното писане. Може ли тази репортажност, намерила поръчители в лицето на световните бестселъри, която при това чинно изпълнява „партийната поръчка“ за сближаване на литературата и живота на колектива, да бъде „средство“ за справяне със злото, може ли обективността на репортажа да „излъже“ Лукавия? Същевременно това писане не е невинно, посветено на литературата сама по себе си. То поглежда към успеха – а цената да получиш признание в момента е да останеш във вече отлятата матрица – в обществено търсения модел.

И след тези отклонения извън мотива за двойничеството, но за това как (с какви реалистични техники) е разказано двойничеството и за двойната игра между теми и наративни техники в писането, ще завърша със своята убеденост, че все пак „най-важни са текстовете“, защото те са неоспоримо свидетелство, което ние можем да изпълваме с нашите смисли и тълкувания.

Най-категоричното потвърждение за тази пронизателност на драстичните метафори на породеното от факта писане, което ни дава Цветан Марангозов, е неговият монолог „Гъбата“ – безостатъчно признание и разчистване на сметките с „добронамерените“ и със системата, превърнала всеки един от хората в доносник и частица от престъпните ѝ схеми, свидетелство за една епоха от историята на българското общество, осмислена през универсални морални дилеми, и изразено чрез средствата на една модерна естетика.

Гъбата двукратно изниква още в романа „Безразличният“ от 1959 г. Първият път, за да предаде отвращението от един насилен флирт: „То растеше в мен като отровна гъба, извикваше погнуса и парещ срам от близостта на тази жена“ (с. 31). Втората поява като член на сравнението удря в патологията на обществото: „Бързо като гъба пред Градската градина изникна бял квадратен мавзолей“ (с. 140). Само това второ упоменаване е запазено при второто издание на романа.

В монолога „Гъбата“ – „публична изповед с гарантиран труп“ изникват отново двете значения – на отвращението и като метафора за съвременността, но и ред други вариации, които насновават към отвращението и самоизобличението на страха, на жертвата, превърнала се в пазител на насилническия режим. Лична изповед и автобиографичен опит се преплитат с философско-етичните идеосинক্রазии на епохата в „Усмивката на страха“. Неразчетеното признание за предателството – и предизвестената морална присъда:

Ако подпишеш празен лист
пред избора лагер или мастило
подписах без да ми мигне окото
Нормална реакция на самозащита
в ония времена
Никой не ни каза че мастилото може
да бъде
бавнодействаща отрова

Приложение

Списък на публикации на Цветан Марангозов
в българската периодика 1956-1960 г. по издания.

Сп. „Български воин“

Даскалът (кн. 4, 1956)

Али (кн. 7, 1956)

На гости при стария летец. Очерк (кн. 7, 1956)

Първа среща (кн. 11, 1958)

Горещи часове. Репортаж (кн. 12, 1959)

Преди стрелбата (кн. 10, 1959)

Кой си ти? Очерк (кн. 1, 1960)

Сп. „Наша родина“

Рокада (кн. 3, 1957)

При циганите в Сливен (кн. 6, 1960)

В. „Вечерни новини“

Урок по география (бр. 2197, 12 септ. 1958)

На ъгъла (бр. 2567, 24 ноем. 1959)

В. „Народна младеж“

Отмъщение (бр. 126, 31 май 1958)

Завист (бр. 69, 23 март 1959)

Сп. „Младеж“

Две чаши бира (кн. 11, 1959)

В. „Отечествен фронт“

Пред белия лист (бр. 4334, 3 авг. 1958)

В. „Народна култура“

Литература на гниенето (бр. 50, 13 дек. 1958)

В. „Народна армия“

Новогодишен подарък (бр. 358, 1 ян. 1960)

Сп. „Картинна галерия“

Станция 101 (кн. 6, 1960)

Сп. „Септември“

Серпантини. Репортаж (кн. 1, 1960)
Букет гладиоли (кн. 7, 1960)

Сп. „Пламяк“
Гушчерчето (кн. 5, 1958)

В. „Литературен фронт“
Пред зида (бр. 31, 31 юли 1958)

Цитирани източници

- Димитрова 1965: Димитрова, Блага. Пътуване към себе си. Роман. София: Народна младеж, 1965. [Bлага Dimitrova. Patuvane kam sebe si (Traveling to Yourself). Novel. Sofia: Narodna mladezh, 1965.]
- Ефтимов 2013: Ефтимов, Йордан. Преди и след емиграцията. Историята на едно самозачеркване. – Поетика на съгласието и несъгласието. Българската литература от 50-те и 90-те години на XX век и идеологията. София: Нов български университет, 2013, с. 221-295. [Yordan Efftimov. Predi i sled emigratsiata. Istoriyata na edno samozacherkvane. (Before and After Emigration. The Story of a Self-deletion). – Poetika na saglasiето i nesaglasiето. Balgarska literature ot 50-te i 90-te godini na XX vek. (Poetics of Approval and Disapproval. Bulgarian Literature of 1950s and 1990s, and Ideology). Sofia: New Bulgarian University, 2013, pp. 221-295.]
- Илиев 2006: Илиев, д-р Николай. Нашата борба против болшеvizма. София: Българи, 2006. [Dr Nikolay Iliев. Nashata borba protiv bolshevizma (Our Struggle Against Bolshevism). Sofia: Balgari, 2006.]
- Манчев 2002: Манчев, Боян. „Децата на Русо“: Насилието без Свещеното. – Битие и идентичност. Цветан Марангозов. Поетът, писателят, драматургът. Състав. Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова. София: Боян Пенев, 2002, с. 7-15. [Boyan Manchev. “Detsata na Ruso”: Nasiliето bez sveshtenoto (“Rousseau’s Children”: Violence Without the Sacred). – Bitie i identichnost. Tzvetan Marangozov. Poetat, pisatelyat, dramaturgat (Being and Identity. Tzvetan Marangosov. Poet, Novelist, Playwright). Sast. (Ed.) Elka Konstantinova, Marieta Ivanova-Girginova. Sofia: Boyan Penev, 2002, pp. 7-15.]
- Марангозов 1959: Марангозов, Цветан. Безразличният. Роман. София: Български писател, 1959. [Tzvetan Marangosov. Bezrazlichniyat (The Indifferent). Novel. Sofia: Balgarski pisatel, 1959.]
- Марангозов 1994: Марангозов, Цветан. Дисидентството започва в лагерите на смъртта. Интервю на Иван Борисов. – 24 часа, бр. 41, 12 февр. 1994. [Tzvetan Marangosov: Disidentstvoto zapochva v lagerite na smartta. Intervyu na Ivan Borisov (“The Dissidence Begins in the Camps of Death”. By Ivan

- Borisov). – 24 chasa, No 41, 12 fevr. 1994.]
- Марангозов 1995: Марангозов, Цветан. Гъбата, или обратното на обратното. Монолог. Усмивката на страха. Картини на едно завръщане. София: Христо Ботев, 1995. [Tzvetan Marangosov. Gabata, ili obratното na obratното. Monolog (The Mushroom, or the Opposite of the Opposite. Monologue). Usmivkata na straha. Kartini ot edno zavrashatane (The Smile of Fear. Pictures of a Return). Sofia: Hristo Botev, 1995.]
- Марангозов 2007: Марангозов, Цветан. Безразличният. София: АБ, 2007. [Tzvetan Marangosov. Bezrazlichniyat (The Indifferent). Novel. Sofia: Ab, 2007.]
- Пелева 2017: Пелева, Инна. Георги Марков. Снимки с познати. София: Кралица Маб, 2017. [Inna Peleva. Georgi Markov. Snimki s poznati (Georgi Markov. Photos with acquaintances). Sofia: Queen Mab, 2017.]
- Ралева 2002: Ралева, Диана. Цветан Марангозов (1933). Библиография. – Битие и идентичност. Цветан Марангозов. Поетът, писателят, драматургът. Състав. Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2002, с. 163-168. [Diana Raleva. Tzvetan Marangosov (1933). Bibliographia (Bibliography). – Bitie i identichnost. Tzvetan Marangosov. Poetat, pisatelyat, dramaturgat (Being and Identity. Tzvetan Marangosov. Poet, Novelist, Playwright). Sast. (Ed.) Elka Konstantinova, Marieta Ivanova-Girginova. Sofia: Boyan Penev, 2002, pp. 163-168.]
- Станков 2010: Станков, Иван. Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм. В. Търн.: Фабер, 2010. [Stankov 2010: Ivan Stankov. Relativizam and Polyphonizam (Relativity and Polyphony). Veliko Tarnovo: Faber, 2010.]

Дияна Николова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

dianikwork@gmail.com

Екзотична еротика – европейското чуждо като другото свое

Diyana Nikolova

The Paisii Hilendarski University of Plovdiv

dianikwork@gmail.com

Exotic eroticism: the European *other* as the other *self*

Abstract

The paper discusses the construction of the concept of the *oriental woman* (the exotic “other” woman) in West European paintings and literature. It analyses the ways and means through which “Eastern erotica” develops into a cultural mythologem as well as the reasons why the erotic is increasingly used in the construction of the concept of the exotic in West European art in the 18th and 19th century. What is also given thought and careful consideration is the specificity of the Romantic notions of exoticism and exotic local colour (*exotisme et couleur locale exotique*).

Key words: Orientalism, Exoticism, odalisque, Eastern woman, Eastern erotica, *couleur locale, couleur locale exotique*

Еротичният дискурс за екзотичната „друга“ жена, за „ориенталската жена“ в западноевропейското изкуство е интересен въпрос, на който са посветени както по-специализирани, така и интердисциплинарни изследвания. Ще го изследваме през ракурс, който чете художественото поле през политиките на виждане на другостта в рамките на динамиките в социалното пространство. Това означава да отчитаме мрежата от динамични икономически и обществени отношения, обвързаностите между доминантни идеи на съответния културноисторически период и практиките, които произвеждат и възпроиз-

веждат определени художествени форми, определени „готови” визии за света (естетически нагласи и социално нормирани вкусове на съответното време), като ситуираме наблюдаваните явления в цялостното художествено поле с неговите традиции, канони, образотворчески решения, характерни не само за ориенталистиката в западноевропейското изкуство. Това поле има и своя автономна история, определяща спецификите и развитието му – в литературата, изобразителното изкуство, музиката, архитектурата, дизайна. Базата, на която е възможно да се градят наблюдения за употребите на еротичния дискурс за Ориента, за екзотичната еротика в западноевропейската култура (не само в литературните текстове), е *социалното пространство*, в което се произвежда и функционира тази култура.

В Новото време изкуството все по-активно се обвързва с пъстрата в икономическо, социално и културно отношение аудитория, с пазара, с новия стил на живот и престижа, който той набавя и демонстрира. Към средата на XVIII век са видими активни процеси на трансформиране на съсловното общество в класово. Промените, настъпващи с индустриалната революция, увеличаването на градовете и на градското население, а заедно с това и на потребителите на изкуство, през XVIII век води до удесеторяване на количеството поръчки в живописата спрямо предходния век. Променя се планировката на пространството, видима и в градската архитектура, и в жилището. Увеличава се броят на стаите в градските домове, а с тях и количеството мебели и картини. Става дума за нова предметна среда с нови функции, за нови потребности, обвързани с идеите за частно пространство, интимен (домашен) живот, удоволствие, комфорт¹. Тези процеси са свързани и с буржоазията, със символните блага, които новият ѝ статус и начин на живот предполагат, с „потребителската революция”, както и с все по-активно налагащия се на пазара на изкуството буржоазен вкус, който от своя страна рефлектира и в тематиката, и в жанровия регистър на изкуството. Големите буржоазни центрове в Европа налагат ориентацията към портрета и битовата живопис²,

¹ За тази тенденция свидетелстват много изследвания. Понятието уют, комфорт, свързано с дома и личното пространство, е отразено и на лексикално равнище от началото на XVIII в. Това важи и за разграничения между *house* и *home*, за употребата на лексеми като *homelike*, *homey*, *behaglich* (Flanders 2014). През XVIII век в домашното пространство започват да се обособяват парадните, представителните стаи от камерните, предназначени за тесен семеен кръг или за лична употреба и чувствени наслади. Архитектите отговарят на все по-нарастващата необходимост от уют и уединение, създавайки комфортни изолирани стаички. Те са знак за характерното от XVIII век насетне оценностяване на интимното, на уединението. (Вж. Шоню 2008; Бродел 2000) Става дума и за нова предметна среда, и за нарастване на важността на концепти като радост, щастие, сетивни преживявания.

² В средата на XVII век в Нидерландия вече съществува буржоазен пазар на изкуство, пример за което са „малките холандци”. Жанровата живопис е ориентирана към интериора на буржоазния дом. В периода 1580 – 1800 година има няколко

отслабва интересът към религиозната и митологичната живопис, религиозните сцени и образи се изпълват с ново съдържание³. От 30-те години на XIX век насетне ще са ясно открити субполе на „масовото“ производство и субполе на „елитарното“ с негови вътрешни йерархии и ценностни модели (както и напрежения и взаимовръзки между тях). В тези полета работят ментални категории, структуриращи човешкия опит, които не са с извънвремеви характер – те са структурирани и структуриращи структури, ако ги дефинираме по Бурдийо (Bourdieu 1980: 44, 89). Творби, отнасяни към явлението, наречено *ориентализъм*⁴, са принадлежни на тези различни субполета и, както е видимо (особено ясно в живописата), се различават помежду си – в посланията, реториката, образотворческите решения, съответно и в адресата, дори и в импулсите за създаването.

Одалиските на Ричард Паркс Бонингтън („Арабски нощи”, 1825; „Одалиска в жълто”, 1826; „Одалиска в червено”, 1827) не са плод на детайлно познаване на Изтока. Бонингтън е акварелист, майстор на пейзажа и в краткия си живот пътува само из Франция и Северна Италия. „Одалиска в жълто” е реплика към Байроновата Медора („Корсар”), а женските образи и костюмите в „Арабски нощи” са вдъхновени главно от персийските миниатюри от колекцията на Националната библиотека в Париж, които внимателно изучава и прерисува и Дьолакроа⁵. Бонингтън се обръща за кратко към екзотичната тема, решена по стандартен за живописата от това време начин. В акварелите му присъства един литературен Ориент със задължителните атрибути: екзотични костюми, папагал, арабски вази и музикални инструменти (уд/баглама – в „Одалиска

хиляди нидерландски художници, които създават над 10 млн. картини. Към 1700 година населението на Холандия е около 2 млн., т.е. пазарът на творби е огромен, в частните домове има десетки картини (Flanders 2014).

³ Примери за тази тенденция виж при: Шоню 2008 (гл. 8), Ангелов 2009: 367 и сл.

⁴ Използваме понятието ориентализъм в едно от двете най-общо разбирани неща – не като научна област, като академично изучаване на Изтока, а като история на осмислянето на Изтока, неговите образи и интерпретации от страна на Запада, т.е. източни образи, теми, мотиви в западноевропейското изкуство. Това е история на идеи и на образи за не-западното, не-своето, което често включва не само геополитическото пространство, наречено Ориент, а и онова, което в отделни културноисторически периоди западноевропейското изкуство осмисля като екзотично, различно (напр. Италия, Испания, Латинска Америка).

⁵ За ролята на костюма в изобразителното изкуство, за историзирането му във времето на Романтизма и за ориентализма в живописата вж. Ангелов 2009. Костюмът е свързан и с разбирането за местен исторически колорит, за екзотичен колорит през XIX в. Това е екзотизъм, при който се смесват топоси, различни и географски, и темпорално. В предговора към „Източни мотиви” Юго говори за свободата на твореца над времето и пространството – свобода на избора му да се преселва в различни светове, да обитава географията на духовния свят.

в жълто” и „Арабски нощи”, червен папагал – в „Одалиска в червено”). В диалог с тези творби Дьолакроа създава „Жена с папагал” (1827). „Източни мотиви” (1829) на Юго, вдъхновени от Ориента, който той не е виждал – с екзотичните топоси и загадъчни красавици като Сара от „Къпещата се Сара”, Нурмахал (реплика към героинята на Томас Мур от „Лала Рук”) и прекрасната еврейка от „Любимката на султана” на свой ред вдъхновяват десетилетия наред композитори и художници, които не са свързани с ориентализма. Берлиоз композира балада „Къпещата се Сара” (1834), картини и литографии с това заглавие, инспирирани от Юго и Берлиоз, създават много живописци⁶. Сред примерите за тези „ориенталски” диалози в полето на изкуството са и творби на Камий Коро. За „Хаиде” („Haydée o jeune femme en costume grec”, 1870 – 1872) той черпи вдъхновение вероятно от едноименната Байронова героиня в „Дон Жуан” или от операта на Даниел Обер („Haydée, ou Le secret”, 1847). Това не е картина „без история”, изобразяваща привлекателна млада ориенталска девойка, не е и портрет от натура, създаден в Ориента. За гръцкия персонаж на Коро позира професионалният модел от Монмартър Ема Добини. Сходни с „Хаиде” са и други творби на Коро от същото десетилетие („Валеда”, вдъхновена от героинята на Шатобриан – Веледа от „Мъченици”; „Алжирката”, „Гръцка девойка на извора”, „Млада гъркиня”, „Сицилийска одалиска”, „Одалиска”). Повечето от тези екзотични жени са ситуирани на пейзажен фон в традициите на Клод Лорен и на барбизонската школа, т.е. отново са „преместени” от стаята, будоара и харема сред природата. Те държат и музикален инструмент (мандолина, дайре), който редом с костюма играе ролята на топографски ориентир за зрителя, набавя екзотика и историчност. Коро не е посещавал Гърция, Алжир, Мароко. Портретите на „ориенталските” жени са правени в Париж през последните години от живота му и повечето от тях не излизат от ателието му. И одалиските на Пикасо (десетилетия след това) също са плод на творчески диалози в художественото поле, те са също особен тип ориентализъм. През 1954 година, скоро след смъртта на Матис, Пикасо заявява: „той ми остави като наследство своите одалиски и това е моята идея за Ориента, макар никога да не съм бил там” (цит. по Penrose 1981: 396). И Матис посещава Алжир само за две седмици през 1906 година, след завръщането си рисува своите одалиски, а с ислямското изкуство се запознава чрез мащабната изложба в Мюнхен (Meisterwerke muhammedanischer Kunst, 1910). След това пътува и до Мароко през 1912 – 1913 г.

Източните жени от картините на К. Коро, Жан-Франсоа Портел и Егрон

⁶ „Къпещата се Сара” („Sara la baigneuse”) създават художниците Александър-Мари Колен (Alexandre-Marie Colin, 1837), Пиер-Гюстав Стаал (Pierre-Gustave Staal, в 50-те г.), Франсоа Бернар (François Bernard, 1849), Жозеф Фелон (Joseph Félon), Анри Фантен-Латур (Henri Fantin-Latour, серия литографии от 1887-1892 г.). „Любимката на султана” („La Sultane favorite”) на В. Юго илюстрират Ахил Девериа (Achille Devéria, 1829), Виктор Масон (Victor Masson, 1868).

Лундгрен са романтически вгълбени, *облечени*, носят идеята за един загадъчен и приказен Изток. Те са пример за характерния за западноевропейската живопис портрет – състояние, предаващ душевността на портретирания. Еднотипни на външен вид, замечтани, потънали в свой свят, тези жени се различават само по дрехите и аксесоарите, които подсказват на зрителя различната им национална принадлежност. Често и тя е условна, скрита зад еднотипни пищни източни костюми и заглавия като „Арабска красавица”, „Екзотична красавица”, „Южна красота”, „Източна жена на диван”. В същото време творбите на ориенталисти като Жан-Леон Жером, Фредерик Бриджмън, Теодор Шасерио, Жул Льофевр, Джулио Розати, Фабио Фаби, Фердинан Ройбе, М. Щифтер, Анри Тану и Ото Пилни са дръзко еротични, *разсъблечени/голи*, в лениви предизвикателни пози. Макар и поставяни в еднотипни локуси, „източните жени” от тези картини носят различни идеи за Ориента. Аналогични процеси са проследими и в литературата. Логично е да се потърсят обяснения за тези явления, полагани в общото поле на ориентализма.

Всяко ново конструиране на света и на социума предполага активно мислене за *своето* и за *другостта*, доколкото в социално-политическите проекти мисленето за себе си се реализира и през оразличаването – в пространствен, времеви, икономически, политически, религиозен, културен, битов план. Говоренето за своето често става и през *ориентализацията* на теми и мотиви с многовековен живот в западноевропейската култура, голяма част от които възхождат към Античността. Добре познати за европейеца образи и сюжети се изпълват с нов колорит, съзвучен с модните пристрастия към Ориента, а през XIX век и с романтическото разбиране за местен колорит. Става дума за история на идеи, диалогизиращи с традицията, изпълвани с нови значения; за социално конструирани ментални структури. Линдстром борави с понятието „авто-оксидентализъм”, анализирайки западните образи за Запада (Lindstrom 1995: 35-36). В случая ни интересува как в тези образи Ориентът представя Оксидента, как екзотичното все по-активно се използва при конструирането на еротичното в западноевропейското изкуство и каква е логиката и динамиката на тези процеси.

В Новото време културната индустрия умело борави с продаваеми клиширани образи и културни митологеми, облича неприемливи за обществения морал теми в екзотиката на другостта. Ориентът, еротичният чар на „източната жена” често влизат в стереотипни сюжети, които изкуството тиражира. Това са доста късни етапи от развитието на западния ориентализъм, свързани с разнородни процеси, характеризиращи модерното индустриално общество. Сред интересните за анализиране въпроси са кога и защо започва активно замаяната на елински митологични сюжети, интерпретирани в еротичен план, с нови, сред които доминира *екзотичната красавица*, еротичният образ на одалиската, ситуирана в тайнствения и вълнуващ локус харем; сюжетите турска баня, басейн в харема, градина в харема, танц в харема.

Западноевропейското изкуство предлага на аудиторията си пикантни еротични сюжети, които не са обвързани непременно със снизяване на образа на „източния Друг”, не са плод на колониален дискурс. Те най-често са обвързани с пазарни стратегии, с цензурата, с третосъсловната публика и буржоазния вкус, с общоприети социални и морални норми или пък са подривни спрямо тях като съзнателен авторски жест. Псевдоориентализмът на просветителите е пример за динамиката на отношенията литература – политическа цензура: романи като „Нокрион” (1747), „Нескромни съкровища” (1747) и „Бялата птица” (1749) на Дидро, „Танзай и Неадарне” (1734) и „Софа” (1737, публ. 1742) на Кребийон-син. След публикуването на „Танзай и Неадарне” Кребийон-син попада в затвора за няколко седмици, а след излизането на „Софа” е заточен извън Париж. Преследван е не заради занимателната непристойност на разказаното, а заради политическия подтекст – аналогиите между Луи XV и султан Шах-Бахам в „Софа”, както и с живота и морала на аристократичния елит. И първите творби на Дидро са считани за дръзки и подривни, атакуващи официалните религиозни и политически норми. Те са възприемани като *roman à clef*, защото и зад образите на султан Мангогул и на Мирзоа се провиждат Луи XV и мадам дьо Помпадур, а зад живота в Конго – този във Франция, в Париж, въпреки откровено ироничната дистанция, осъществена и времево: „Мангогул започна да царува през 1 500 000 003 200 001 година от сътворението на света, през 3 900 000 700 03 година от основаването на Конго, той беше 1 234 500-ят представител на рода си по права линия” (Diderot 1875-1877: 144). Многозначното присъствие на „Нескромни съкровища” във френското социокултурно поле е анализирано обстойно. Романът е определян и като еротична пародия на философския роман, и като философска пародия на еротичната рококо литература. След него се наблюдава интересна тенденция, свързана с просветителските текстове, ползващи ориенталски колорит и декори: еротиката отслабва за сметка на сериозните социално-политически послания (Михайлов 1994: 23).

През XVIII век не само галантните любовно-авантюрни четива, ориентирани към масовата аудитория, активно и ефективно ползват темата за Изтока. Тя прониква и в операта. Действието се ситуира от Перу през Египет, Османската империя и Персия до Китай – в либретата на Метастазео, работил с почти всички композитори от XVIII век, в опери на Голдони и Глук (трилогията „Персийската невеста”, „Иркана в Джулфа”, „Иркана в Исфахан” на Голдони; едноактната опера на Глук „Китайски жени”), във „Вярната принцеса” на А. Скарлати, „Отвличане от сарая” на Моцарт, „Тарар” на Салиери и др. В част от тези творби звучат актуални въпроси от съвремението, макар действието да се разгръща в не-европейски локуси. Други са откровено развлекателни и откликват на модата по Изтока („Китайски жени” е пищен спектакъл, предвиден за Мария Терезия, чиято премиера е в парка на замъка Шлосхоф).

С френските издания на „Хиляда и една нощ” (1704 – 1717) и „Хиляда и

един дни” (1710 – 1712) се създава специфична мода, свързана с „приказките” (contes) – Биньон, Гьолет, Мьолон, Ан Клод дьо Кейлус, Нугаре⁷, Кребийон-син, както и творби на Волтер и Дидро следват тази наративна стратегия. През XVIII век във френската литература доминират жанрове, определени от авторите им като ориенталска приказка (conte oriental), ориенталска история (histoire orientale), японска история (histoire japonaise), философска приказка (conte philosophique), поучителна приказка (conte moral). В тях присъстват едновременно сериозното и забавното, дидактичното и откровено еротичното; актуални социално-политически въпроси са поднесени в занимателна приказна форма. Политическата сатира се маскира в екзотични еротични истории не само заради цензурата, а и за да достигне до голяма и разнородна читателска аудитория. Тези жанрови форми не са плод само на влиянието на близкоизточната словесност. Жанрът *литературна приказка*, който френските просветители създават и активно използват, е рожба на конкретна и специфична социокултурна ситуация. Свързан е с традициите на Салона, с театрализацията на живота в аристократичните среди, с малките жанрови форми, популярни сред елита. Това са изящно и остроумно артикулирани галантни истории, често доста неприлични, съдържащи приказни елементи⁸, а зад персонажите се провиждат реални фигури от светския живот. Губейки устната си форма, те се превръщат в литературен жанр, многопосочно и напълно инструментално използван от просветителите.

Изтокът се е наложил като важна тема в културата именно през XVIII век⁹: в популярната литература, живописата, архитектурата, дрехите, интериора, а също и при идеолозите на Просвещението. При Монтезкьо, Волтер, Дидро,

⁷ Биньон – „Приключенията на Абдала” (Bignon – „Les Aventures d’Abdalla”, 1712); Гьолет – „Хиляда и един четвърт час, татарски приказки”, „Хиляда и един часа, перуански приказки”, „Султанките от Гузарат, или бляновете на будните мъже, моголски приказки” (Gueullette – „Mille et un Quarts-d’heure, contes tartars”, 1715; „Mille et une Heures, contes péruviens”, 1733; „Sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés, contes moguls”, 1732); Жан-Франсоа Мьолон – „Махмуд льо Газневид” (Jean-François Melon – „Mahmoud le Gasnévide”, 1729); Ан Клод дьо Кейлус – „Ориенталски приказки” (Anne Claude de Caylus – „Les Contes orientaux”, 1745); Нугаре – „Хиляда и една лудории, френски приказки” (Nougaret – „Mille et une folies, contes français”, 1771).

⁸ Определението за жанра *conte* в „Енциклопедията” акцентира на забавното, развлекателното, остроумното – в съпоставка с откровения дидактизъм на баснята (L’Encyclopédie 1751: 111).

⁹ Активните политически отношения между Запада и Османската империя придобиват по-различен характер след 1687 г. През XVIII век Изтокът няма да е такава политическа заплаха, каквато е бил преди това; Османската империя поема нов политически и културен път на развитие (пример за което е „епохата на лалетата”), започват активните културни контакти между двата „свята”. Това рефлектира и в изкуството, и в битовата сфера.

Суифт, Голдсмит, Хердер той се превръща в концепт с нови съдържателни регистри, а употребата му е свързана с антиклерикални и социално-политически задачи. Проблемите на съвременна цивилизована Европа са представяни през външни погледи – на персийци, турци, китайци, арменци, перуанци, индийци (при Марана, Монтеско, Литълтън, маркиз Д'Аржан, Голдсмит, Дидро, Волтер). Това са именно *западни образи за Запада*. Пример за наблюдаваната стратегия са и творби на Волтер като „Бабабек и факирите” (1750) и „Историята на добрия брамин” (1759). Остроумни философски притчи, само ситуирани на „театралната сцена” на далечен Ориент, те поставят актуални философски, религиозни, етически въпроси. В тях говорят любимите на просветителите герои – мъдречи и философи, на които са отредени „източни роли”. Географските реалии са условни, локусът Изток е изграден чрез песеливо споменаване на градове и местности. Такава *топографска абстрактност* има в „Историята на добрия брамин” – притча, посветена на въпросите за щастието, разума и глупостта. Тя напомня на статиите от „Философски речник”, които Волтер ще създаде малко след това, както и на философските му новели. Често „външният” поглед остроумно представя Другия – в случая западноевропейеца и цивилизована Европа – именно през многовековните стереотипи за варварския етос на хората от Севера и Изтока, съграждани от Античността до просветителския век. В „Писма от Амабед” (1769) Шастазид пише в отговор на първото писмо на Амабед следното: „Боя се от нахлуването на европейските диваци („barbares d'Europe”) в нашия благодатен край. [...] Пришълците от Запада обитават бедни земи, където почти не се произвежда коприна, няма памук, захар, подправки. Няма дори глината, от която правим порцелан. Бог не им е дал и кокосова палма, даряваща със сянка, подслон, дрехи, храна и питие децата на Брама. Те познават само една напитка, която ги лишава от разсъдък. Истинското им божество е златото, за което са готови да отидат и на края на света.” (Voltaire 1877: 437)

Просвещението е наложило образите на благородния дивак, на великодушния султан, на жестокия и похотлив варварин, на екзотичната прелъстителна красавица, на потъналия в леност робски Ориент, Изтока на мъдречи и брамини, Изтока на глуповати ориенталци. В сериозен и в комичен режим тези образи шестват в литературата, операта, живописата.

Еротичните визии за Ориента в голяма степен са зададени и от модата, породена в началото на XVIII век с публикуваните преводи на ориенталистите Антоан Галан и Пети дьо ла Кроа („Les Mille et Une Nuits” и „Les Mille et un jours, contes persans”). Десетки литературни текстове и оперни либрета задават устойчиви топоси и за живописата с нейните паши и султани, красиви наложници, с фантазиите за харема, характерни най-вече за ориентализма от XIX век, но конструирани още през XVIII в. Литературата започва активно да артикулира *еротичното през екзотиката*, през другостта, през ориенталски „детайли”. В много текстове избраната повествователна стратегия е

свързана и с функциите на *интериора*: предметите от частното пространство разказват пикантни истории от живота на собствениците си. Те са в ролята на воайори, на участници в действието и на разказвачи, а слушателите им обсъждат разказаното – онова, което от интимно се е превърнало в публично и в тема за етични дискусии. Такива са софата, диванът, канапето („Le canapé, couleur de feu” на Монброн), „сърковищата” на жените на султан Мангогул. Тези разкази съдържат ясни за читателите алюзии за съвременен Париж и неговите аристократични кръгове, само поставени в „източни” театрални декори. В забавните еротични истории интериорните предмети, характерни за аристократичния дом и за богатия буржоазен дом от XVIII век, са натоварени с важни функции – каквито са и в социалното, и в битовото пространство, и в живописата. *Canapé* и *sofa* са предназначени за удобство и леност, за изтънчени удоволствия. Сред мебелите, свързани с културата на рококо, са източните дивани от времето на Луи XV, наричани *la sultane*, *l'ottomane*, комфортните кресла и столове *marquise* (предназначен за двама души, за интимно уединение), *duchesse* (удобен за полягане), *voyeuse* (предназначен за наблюдение, във варианти за мъже и за жени). На специфично *овъншняване* и стереотипизиране е подложено и изображението на женското тяло от будоара, спалнята, харема. Говорейки за еротиката в културата на Просвещението, Пиер Шоню предлага интересен ракурс, свързан с отношението към телесното. Страстният вълнуващ интериор от първите десетилетия на XVIII век сочи, че при формирането на стила на аристократичния начин на живот важна роля започва да играе еротизмът. „Еротизмът на XVIII век е базиран на усещанията, той се докосва, допира. [...] Тялото като обект може да е просто повод за изискани усещания. Буше и Фрагонар също са продукти на *cogito* – съществува изкушението на шега да се изведе и тази хипотеза – те също свидетелстват за необратимото раздробяване на твърде богатата цивилизация, която се огъва по краищата и завинаги се отказва от целостта.” (Шоню 2008: 36-37)

Епохата на Просвещението е особено динамично време, в което ментални модели и структури на класическата епоха се променят и дават началото на нова цивилизация, богата, разнообразна и многомерна. И архитектурата, и интериорът в европейския дом, и начинът на живот се променят. На това влияят и сенсуализмът на Лок, и приоритетът на разума, и увеличаването на продължителността на живота, и потребностите на тялото, значимостта на което силно нараства. Концепти като *щастие* и *удоволствие* стават обект на интензивно и многопосочно обговаряне именно в тази епоха. Те са осмисляни в десетки текстове в широк смислов регистър: от античното разбиране за *eὐδαιμονία* през социално-политически аспекти (морал, добродетели, обществено щастие и благополучие) до сетивните удоволствия, телесните наслади, еротиката, интимното.

Социокултурните процеси обуславят производството на стереотипни образи в изкуството – с визии за *другото* като антипод на цивилизованото

европейско, като по-добра алтернатива на „своето”, като Елизиум. Този Елизиум все по-често е интерпретиран през доминантата на телесно-еротичното, осмислен като пространство на свобода от определени норми и принуди, от ежедневието, от познатото – бягство в екзотиката и колорита на един въобразен Левант, видян като Градина на земните наслади. Подобни образи не претендират за историческа достоверност. Те са конструкти и работят в режима на дистанция, остранностяване, екзотичност – особено при градежа на *еротичния образ*. Това се отнася и за болезнената тема, към която европейското съзнание е много чувствително – търговията с роби. Живописата решава проблема като сменя конкретиката, историческото, локализирания хронотопос и полага изобразените обекти в познати за европейския зрител класически митологични сцени (похитени богини, сабинянки; Фрина пред Ареопага, танцуващи грации и харити, къпещи се нимфи, Афродита), само заменяйки митическите персонажи с екзотични жени от Ориента. Налице е същата съзнателна *времева и топографска абстрактност*, каквато има и в литературните текстове през XVIII в. Заглавията на картините говорят за същото. Те са много общи и еднотипни и обещава/подказват еротични визии за екзотичната жена: „Къпеща се”, „Одалиска”, „Ориенталска красавица”, „Красавица от харема”, „Фаворитка”, „Ганцъорки”, „Пазар за роби”, „Избор на фаворитка”. Става дума за сложен и нееднозначен феномен (*екзотизъм*¹⁰), в случая за *екзотизирана еротика*, свързана със съзнателно дистанциране от нормите на буржоазното индустриално общество и с потапяне в един въобразен, далечен и абстрактен свят, изпълнен с чувствени наслади. В картините композицията и изображението на красива (полу)гола робиня съзнателно задават еротични конотации, а не тревожни политически въпроси. И литературните щампи, използвани още в просветителските „приказки” и оперните либрета, също са добре познати на европейския читател – млади принцеси и принцове по волята на Фортуна след корабкрушение са отвличани от пирати, продавани като роби, преминават през редица прекеждия, включително и от еротичен характер. Тези текстове са възприемани именно като фикционални, а не като исторически разкази (и обичайно предполагат хепиенд).

Логично възниква въпросът кога европейското изкуство започва активно да „разсъблича” Ориента, да облича еротиката в екзотичните дрехи и декори на Изтока и да я свързва с ориенталската красавица и с вълнуващи „практики” в

¹⁰ Екзотизмът не е свързан само с колониален дискурс, с представяне на подчинената позиция на Изтока и другостта спрямо Запада. Следва да се отграничават строго идеологическите употреби на екзотизма от творческия процес, от въображението, което гради и образи за себе си, и за другостта. Различните форми на екзотика не се свеждат до един идеологически дискурс. (В случая се присъединяваме към тезата на Шапиро по този въпрос – Shapiro 2000: 41-49) Феноменът екзотизъм изисква контекстуализиране, той не съществува в някаква извънвремева реалност, нито е обвързан само с ориентализма.

харема. Накратко ще представим някои наблюдения, съзнателно редуцирайки много от посоките, които трябва да се обговорят по-обстойно, за да се аргументира предложената теза. Фокусът ще е основно върху литературната и живописната продукция от XVIII и XIX век в Западна Европа, свързана с еротичния дискурс за екзотичната жена. Това предполага да се осмисля градежът на метаобрази/концепти, които носят устойчиви стереотипни характеристики в европейското съзнание, доколкото и самите лексеми *одалиска*, *ориенталска жена*, *харем*, *сарай* се превръщат в „думи фантазми“ – по определението на Даниел-Анри Пажо (Pageaux 1996: 81). Тези образи (hetero-images) са свързани със социокulturни норми, с kulturни модели, участващи в градежа на *екзотичното друго* и на *еротичния образ*.

Художествените творби, най-общо подвеждани под знаменателя ориенталистика, са много и доста разнородни не само поради времевия и художествения контекст, на който принадлежат, а и защото са положени в голямо и нееднородно социокulturно поле. То не предполага единен дискурс за другостта и концептът чужд (човекът, мислен като не-свой, различен) не може да се осмисля само през антиномии, вместиращи Другия в някакъв идиличен или пък демоничен образ, видян само през една доминантна политика на виждане на другостта¹¹. Същото се отнася и за концепта Ориент, граден през определени европейски ментални, политически, художествени, жанрови, тематични, образотворчески модели. Той носи много значения и в различни культурноисторически периоди извежда някои от тях като „водещи“¹².

¹¹ „Не съществува общност или съвкупност от хора, чиято собствена радикална историчност да излъчва общовалидна знаковост“ (Bhabha 1988: 12). Тенденцията към унификация, към боравене с едри стереотипни схеми, в които може да се провиди единен образ на другостта, както и образа на някаква „единна общност“ с единна визия за себе си и за света, е характерна за Новото време (за XVIII век и процесите, които ще последват през XIX век) и е критически анализирана в много научни текстове. Бенедикт Андерсън обговаря механизмите, свързани с изработването и функционирането на образи на общности, на „въобразени общности“. Интересът към политиките на виждане на другостта и в научните среди е обвързан с политически сътресения в света. Андерсън създава „Въобразените общности“ след събитията в Индокитай през 1978-1979 г., а преработените и допълнени издания – малко след това, но във време, което сякаш принадлежи на друга епоха, както заявява Андерсън в предговора към второто издание. Мария Тодорова отбелязва същото, но по отношение на Едуард Саид: „В известен смисъл ориентализмът на Саид в дълбочина също е много конкретен исторически обусловен дебат – палестинският проблем в епохата на късния империализъм. Той обаче е облечен в толкова обобщаващ дискурс, че се оказва преводим и става метафорично подходящ да обозначи постколониалното като цяло“ (Тодорова 2014).

¹² East и Orient първо са географски понятия. Orientis в Римската империя е диоцез, не е маркер за kulturно различие. Менталната картография на Европа е свързана и с устойчиви, и с променящи се във времето социално-политически и kulturни представи за *своето* и *другото*, а те променят и „местата“, в които се ситуират оп-

Ориентализмът има своя история и художествени традиции много преди да кулминира през XVIII и XIX век, да се превърне в повсеместна европейска мода, да се настани активно в изкуството (в различни жанрове, с различна степен на интензивност и с различни художествени цели), да стане част от културната индустрия. През XVIII и XIX век са открити и някои водещи тенденции при „прочита“ на Изтока, в частност и на „екзотичната жена“. В същото време е необходимо да се отбележи, че ориентализмът и квазиориентализмът на Просвещението са доста по-различни от ориентализмите на XIX в. И Изтокът на романтиците (писатели, поети, живописци), на Готие, Флобер, Клодел е различен от този на салонния академичен ориентализъм, чийто апогей е във втората половина на века – пазарно мотивиран в тези десетилетия, официализиран, наложен през политически и художествени институции (Академията, журито на Салоните, водещи художествени критики, търговци на картини, авторитетни колекционери¹³). Картините на Дьолакроа са много различни от тези на салонната академична живопис, ориентирана към подчертано еротичен дискурс за Ориента, и не предизвикват масов възторг. Директорът на Академията за изящни изкуства в Париж виконт Состен дьо Ларошфуко дори съветва Дьолакроа да смени стила си, за да получава поръчки. За това как и икономическата логика прониква в елитарното субполе пример са т.нар. от Бурдийо „търговци в храма на изкуството“ (Бурдьё 2005: 367-368) – издатели, галеристи, търговци на картини, колекционери. За голямата популярност на Ж.-Л. Жером роля има не само живописното му „техне“, но и Адолф Гупил – тъст на Жером, един от най-големите търговци на изкуство през XIX в. Фирмата му продава репродукции на картини и скулптури в различни размери, качество и цени. Още тиражирането на предизвикалата скандал картина „Гръцки интериор“ („L'intérieur grec, Le gynécée“, 1850), закупена от Жером Бонапарт, прави Гупил и Ж.-Л. Жером богати¹⁴.

Творците отдавна са поставени в ново икономическо и социокултурно поле, което на свой ред променя и „географията на живописата“. От началото

ределени географски региони, осмисляни като *не-свои, екзотични* (Николова 2016 – 2017).

¹³ Пример за диктуването на живописната мода в художественото поле през XIX век са Наполеон III и императрица Евгения – особено със скъпите откупки на еротичните творби на Кабанел („Раждането на Венера“) и на Бодри („Перлата и вълната“), представени на Салона 1863 г. Картината на Бодри императрица Евгения купува за 20 000 франка, което я прави втората най-скъпа картина, продадена на Салоните, а автора ѝ – един от най-известните академични художници от времето на Втората империя (McQueen 2011).

¹⁴ През 1867 г. Зола пише за пазарната ориентация на Жером, работещ за колекционери и за фирмата Goupil & Cie, продаваща стотици копия и снимки на творбите му. От средата на века насетне над 350 картини на Ж.-Л. Жером са купени от А. Гупил, продавани и тиражирани като снимки, литографии, албуми с репродукции (TumSuden 2016: 29-30).

на XVIII век тя се концентрира във Франция и Англия – страните, свързани с индустриалната революция, с нарастващото благосъстояние на населението и новия начин на живот. Тези центрове създават „империята на френската живопис” във века на Просвещението, която обхваща цяла Западна Европа и Русия (Шоню 2008). На свой ред просветителските критерии за „свое” и „цивилизовано” са поставили в териториите на „Изтока”, на не-своето, доста средиземноморски зони, включително Италия и Испания, които ориенталистите през XIX век ще виждат именно през екзотиката, другостта.

Изобразителното изкуство още от XVII – XVIII век се ориентира към това да радва очите на градската буржоазия, да създава уют, да не носи ангажиращите послания на религиозната живопис¹⁵. Творците се съобразяват не само с *grande maniera*, с предвидимите вкусове и очаквания на знатни поръчители, а с разнородна масова аудитория. Определящи за успеха на едни творби и „провала” на други са много фактори: темата, стилът, „технето” на автора, често и озаглавяването на творбата, одобрени от художествените критици живописни решения, буржоазният вкус и обществен морал, протекцията на членове от журито на Салоните, на водещи колекционери. Картините на Кабанел и на Бодри, с които се сдобиват Наполеон III и императрица Евгения през 1863 година, налагат трайна тенденция на пазара на художествени творби, представящи еротично изобразено голо тяло, „идеална натура”¹⁶. Това са еднотипни картини по тема Афродита Анадиомена – изящно изрисувана в неокласицистичен стил, в една и съща поза, видяна от различни ракурси в двете творби. Художествената критика единодушно ги сочи като съвършен съвременен образец за рисуване на голо женско тяло. Подобни образи, застинали в същите чувствени, изящни и театрално композирани лениви пози, ще открием при изображенията на одалиските в същите десетилетия на века. Енгър, Кабанел, Бодри, Амори-Дювал възплъщават онзи академичен идеал за изобразяване на голо женско тяло, който се налага и адмираира във времето на Втората империя и стимулира в следващите години много творци да повтарят това успешно живописно и пазарно решение – например Бугро („Раждането на Венера”, 1879), Семирадски („Фрина на празника на Посейдон”, 1889)¹⁷.

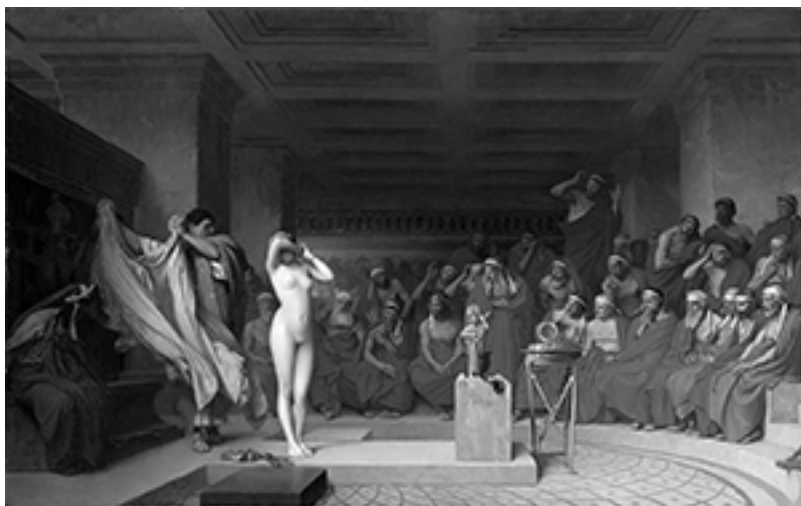
¹⁵ Пример за тази тенденция, свързана с новия тип пазар на живописни творби, сред които е градската буржоазия, Пиер Шоню дава с картината „Ревака край кладенеца” (ок. 1740) на венецианския художник Джовани Батиста Пиачета (Шоню 2008, гл. 8). Тя представя напълно светска трактовка на библейския текст, с еротични конотации, зададени през образа на Ревака. Това е често срещан в живописата сюжет, през който може да се проследи процесът на „освобождение” от библейския разказ и превръщането му в светски, битов сюжет, носещ и еротичен заряд, свързан с другостта, с Ориента. (Относно „Ревака край кладенеца” на Верне и рецепцията на картината вж. Ангелов 2009: 367-370)

¹⁶ По същото време се разгарят споровете около неидеалната натура в картината на Мане „Олимпия”.

¹⁷ Картината на Семирадски е закупена от имп. Александър III. Тя е реплика



Ingres – *La Vénus anadyomène*, 1808-1848 (163 x 92 cm, musée Condé, Chantilly)



Gérôme – *Phryne devant l'Areopage*, 1861 (80 x 128 cm, Hamburger Kunsthalle)

към Фрина на Жером, Венерите на Бугро и Амори-Дювал и одалиските на ориенталистите.



Bouguereau – *La Naissance de Vénus*, 1879 (300 × 217 cm, Musée d'Orsay, Paris)



Chassériau – *Intérieur de harem*, 1850-1852 (46 x 38 cm, частна колекция)

Много ориенталисти правят същото: представят в аналогични пози своите еротично извоявани одалиски, жени на пазара за роби, „антични жени” като Фрина, Сафо¹⁸. Венерите на Кабанел и Бодри от 1863 година ще се „преродят”

¹⁸ Като Венера на Ботичели са изобразени женските образи в много картини от XIX век, представящи и богинята, но също така и Фрина, и одалиски, и жени от пазара за роби: Енгър – „Изворът” (1820-1856), „Венера Анадиомена” (1808-1848); Амори-Дювал – „Раждането на Венера” (1862); Шасерю – „Баня в сарая” (1849),

в началото на ХХ век и в нимфите и одалиските на Анри Тану, застинали в същите красиви еротични пози. Примерите за „индустриалното производство” на еднотипни визуални образи при ориенталистите са много. Става дума за пазарно ориентирани изображения в неокласицистичен стил, следващ почерка на Енгър, Кабанел и Бодри при идеализацията на голото тяло. Те създават слава и успех на млади живописци като Влахо Буковац („La Grande Iza”) и на утвърдени художници като Луи Курта („Odalisque”). Представени на Салона 1882 година, тези две творби са поразително сходни. При Буковац академично портретираната гола млада жена в поза на одалиска е разположена сред екзотичен интериор; одалиската на Курта лениво се излежава в същата поза, заслушана в звуците на баглама, на която свири друга гола млада робиня. Същата е и „Одалиска” (1882) на Бенжамен-Констан. Те са видима реплика на „Одалиска и робиня” на Енгър (1839).

Живописата още през XVIII век се превръща в *академична дисциплина*, преподава се в Академиите, а те от своя страна канонизират разбирането за „високо изкуство”, прекрасно, стил, обучавайки поколения млади художници; налагат водещи теми, формират вкусове (вкл. вкуса към еднотипното). Новото образователно поле е ръководено от утвърдени академици и професори: Ж.-Л. Давид, Енгър, Тома Кутюр, Франсоа Пико, Ж.-Л. Жером¹⁹. Процесите в изобразителното изкуство са обвързани с тенденциите, характерни като цяло за Новото време – унифициране и хомогенизиране на социалното пространство. Салоните стават значими събития, формират обществено мнение, градят кариерите на художници, задават водещи теми и успешни живописни решения по тях, валидизират представи за добро изкуство, за допустима еротика. Феноменът, който Жорж д’Авенел формулира като „изравняване на насладите” („Le nivellement des jouissances”, 1913), е свързан и с културната индустрия, влияеща активно на художественото поле.

Ред икономически, социални, политически и културни процеси в западно-европейското общество определят и градежите на екзотичното чуждо. Сред тях е една тенденция, налична още през XVIII век, която може да се определи като **конструиране на еротичното през екзотичното**. Тя е по-откроима в

„Интериор на харем” (1850-1854); Бугро – „Раждането на Венера” (1879), „Нимфи” (1878, в творбата сред нимфите се появява същият образ на Венера, като в „Раждането на Венера”); Жером – „Фрина пред Ареопага” (1861); Ансен-Хофман – „Пазар за роби”; Тану – „Красотата на харема” (1918), „Носачка на вода” (1904); Пилни – серията „Пазар за роби”; Семирадски – „Фрина на празника на Посейдон” (1889). Сафо на Ш. Глейр също е решена в жанра *nu* – гола жена в будоар („Le Coucher de Sappho”, 1867). Такава е и „Фрина” на Буланже (1850), а еротичните му творби като „Къпещи се” (1875) не се различават от изображенията на сцени, наричани „Басейн в харема”.

¹⁹ Ж.-Л. Жером има над 2000 ученика в Националната художествена академия (École Nationale des Beaux Arts) в периода 1864 – 1902 г. Сред тях е Фредерик Бриджмън, както и още около 150 американски художници (TumSuden 2016: 30).

литературата, преди да се настани масово и в живописата. Важна роля за това имат и културата на „галантния век”, и либертинството, и просветителската идеология, и новите буржоазни митологии, буржоазният вкус и публичен морал, които предполагат особени пазарни стратегии за писателите и художниците и през XVIII, и през XIX век. Еротичното се облича в безопасните дрехи на екзотичен Ориент, на далечен въображаем свят, пълен с чувствени наслади – дистанциран от „своето” нормирано пространство. Още повече, че именно в Новото време в това пространство протичат активни процеси на унификация. *Безопасното далечно* е дирено и в темпорален, и в пространствен план. То може да е подложена на силна еротична интерпретация Античност (с нейните богини и нимфи, куртизанки, лупанарии, тепидарии, с Кампаспа, Фрина, Сафо, Клеопатра²⁰), както и Изтокът, осмислян като далечен и темпорално, и пространствено, и като различен в битов, религиозен, политически и културен план.

Изкуството на рококо е пример за тази тенденция, в която еротичните прочити и на елинската митология, и на Ориента (одалиската) имат своя логика. „Рококо формите се раждат от бароковите, но не съхраняват първоначалния им смисъл. Те са игра, разрушителна изобретателност, чувственост и илюзия. Рококо е барок, лишен от своята онтологична медиационна функция; десакрализирано, профанно, забележително адаптирано към опростяването на Локовия сенсуализъм. Може да се каже, че това е профанация, профанация на езическата митология, която се свежда основно до галантната сфера; профанация на форми, които са изразявали полета към Бога и тайнството на Срещата” (Шоню 2008). Следва да отбележим, че това радикално преосмисляне при еротичния прочит на елинските любовно-митологични сюжети и на образа на голото женско тяло е видимо още в живописата на Късния ренесанс и маниеризма. Подобни сюжети украсяват дворците на знатни поръчители и техните любими жени и любовници. Най-често те са взети от Овидиевите „Метаморфози” и са минали през филтъра на „Любовно изкуство” (*Ars Amatoria*). Постепенно се променя не мястото и предназначението на този тип творби, а тяхната рецепция. *Голотата* вече не е само ренесансов неоплатонически концепт – природна, естествена (*nuditas naturalis*), символ на Красотата, на чистота и невинност (*nuditas virtualis*). Тя се обвързва със съзерцание, предизвикващо откровено чувствени желания (*Amor ferinus* – болест, свързана с похот и животински страсти според италианските хуманисти). Ренесансовите категории красота (*pulchritudo*) и наслаждение (*voluptas*²¹), чиито визуални проекции присъстват в живописата от Куатроченто до Сейченто, са променили смисъла си в XVIII и XIX век и вече са обвързани с представи за сетивни

²⁰ Шасерио – „Тепидариум” (1853), Жером – „Клеопатра и Юлий Цезар” (1866), Глейр – „Сафо” (1867), Бугро – „Нимфеум” (ок. 1878).

²¹ Лоренцо Вала в „За наслаждението” („*De voluptate*”) разгръща ренесансовата идея за *voluptas* в етически план – като *divina voluptas*.

наслади, безгрижни аристократични забавления, с „галантните празници” на Вато, Ланкре, Фрагонар, с фриволните митологични и пасторални сцени на Буше. *Голотата* (на богинята) се освобождава от култовото си значение, не е религиозно и философски осмислената сакрална голота, макар в живописата и през XIX век еротичното да се „крие” (приспивайки обществения морал) зад озаглавявания, легитимиращи картината като митологична. Същото се отнася и за пазара на еротични творби, свързани с одалиски, сараи, бани и градини в харема.

В друго художествено поле са творбите на представителите на албумната графика, свързана с т.нар. живописно пътешествие. Тя се родее с фотографията – отразява архитектурата, костюмите, обичаите, ритуалите; изобразява различни социални групи в общността. Лишени от еротизъм ще бъдат и през XIX век изображенията на Изтока у творци като Томас Алъм. Английският архитект и илюстратор представя детайлно на своята аудитория архитектурата, пищни екзотични костюми, интериор и битови практики, когато рисува Османската империя и Китай (40-те и 50-те г.). Сходни с тези изображения са и илюстрациите към „Лала Рук” – на Едуард Корбулд (1853), на Джон Тениъл (1861), както и илюстрациите на Уилям Харви за английско издание на „1001 нощ” (1840). Те отговарят на очакванията на викторианската публика, на готови визии за Ориента, градени от XVII век насетне, включително през станалите вече стереотипни изобразителни решения на харема, на загадъчната и изтънчена чувствена красота на ориенталската жена.



Allom – *The Favourite Odalisque* (ил. от: Allom, Thomas. Constantinople and the scenery of the Seven Churches of Asia Minor. London, Fisher, Son & Co, 1839)



Marillier – *Dessins pour le Cabinet des fées*, 1785 (*Les Mille et une Nuits*, trad. A. Galland; Paris, Bibliothèque nationale de France)

Романтическото конструиране на Изтока и екзотичната жена при Т. Мур, Байрон, Новалис, Юго и Дьолакроа е важен етап от разгръщането на представите за екзотичната ориенталска жена, за Изтока²². И тогава Ориентът няма да има едно лице за европейца. Ще последват разнородните му образи във втората половина на XIX век и най-вече в Бел епок. Романтическите шаблони за Ориента работят за съграждането на масови очаквания у публиката. Максимилиан Волошин коментира явлението така: „Поколението, предшествашо нашето, израсна със сладостната екзотика на Пиер Лоти, който, без да остава в пределите на стария средиземноморски свят на романтиците и древните тропически цивилизации на парнасците, обхваща всички меридиани и широти на земното кълбо – и Далечния Изток, и Близкия, и юг, и север, и Океания. В известен смисъл Лоти стана завършващ етап и синтез на цялата романтическа екзотика, съвместявайки и основните ѝ недостатъци, превръщащи се под перото му в карикатурни, и достоинства ѝ. Известното еднообразие на метода проникване в душата на слабоизвестни народности чрез целувки

²² Томас Мур – „Лала Рук“; Новалис – „Хайнрих фон Офтердинген“; Байрон с неговите „източни приказки“, Юго – „Източни мотиви“. След публикуването на „Лала Рук“ Гаспаре Спонтини – един от най-влиятелните по това време европейски композитори, създава операта „Нурмахал“ (1822). Базирана на „Светлината на харема“ („The Light of the Haram“), тя е музикално-сценичен вариант в жанра *opéra-féerie* на ориенталските визии на Т. Мур. И Шуман създава ораторията „Раят и Пери“ (1843), вдъхновен от „Лала Рук“.

и прегръдки, чувството за „двят и форма”, сведено до съприкосновения с „трепетна плът” във всички цветове и оттенъци – това са несъмнено печални похвати на романтизма на Лоти. [...] Екзотизмът на романтиците, изпълнил целия XIX век от начало до край, бе основан почти изцяло на зрителното чувство. За романтиците видимият свят с всички оттенъци и нюанси започва да съществува като че ли за първи път, и разцветът на географския екзотизъм е следствие от това откритие. Оттук и постоянните съответствия между литература и живопис.” (Волошин 1911: 44)

Диалогът между двете изкуства е наличен още от първите визии за Ориента, предложени на европейца. Ренесансова Европа гради представите си за Османската империя в по-масов план главно през портретната живопис²³. Костюмите в Османската империя са познати още от изображенията в Codex Vindobonensis 8626 (ок. 1590). Същото се отнася и за образите на Китайската империя и на Индия, съградани от албумната графика през XVII в.

Първите латински преводи на източни приказки, преведени от арабски, са дело на Петрус Алфони в началото на XII век („Дисциплина клерикалис”). Но те са достъпни само за образования човек от Средновековието и Ренесанса, четящ на латински език, и оказват влияние главно върху ренесансовата новелистика. Интересът към Ориента нараства от XV век насетне главно по политически причини. Тогава Левант се превръща в непознато и екзотично Друго, потънало в нехристиянския, „варварски” свят. В Новите времена започва масовизацията на интереса към източната литература, към Ориента с неговите удоволствени локуси, както и градежът на определени *еротични визии за източната жена, за харема*.

Едно от първите описания на **харем**, достъпни за европейския читател, е на Отавио Бон – посланик на венецианската република в Константинопол („Descrizione del serraglio del Gransignore”, 1609). Бон заявява, че част от информацията е по разкази на влиятелни чиновници в империята. Описанията му са свързани главно с икономически и политически въпроси, касаещи Високата порта, интересуващи европейските държавници и най-вече венецианската република от това време, доколкото началото на XVII век е трудно в икономически и политически план време за Венеция и много градове държави в Италия. Бон описва социалните йерархии в Османската империя, бита и ежедневието на хората, архитектурата на града, Топкапъ сарай, градините на сарая, фонтаните, красивите алеи с кипариси, както и харема. Така се появява един от най-ранните западноевропейски разкази за *избор на нова наложница*, които запазват по-късните европейски фантазии. Описанието на този избор – с хвърляне на кърпичка в посока на избраницата, „ползва” европейска рицарска

²³ Джентиле Белини – „Портрет на султан Мехмед II” (1480); Мелхиор Лорк – „Султан Сюлейман” (1562), както и гравюри с изображения на воители, еничари, архитектурни сгради от Константинопол. В ателието на Паоло Веронезе също са създадени портрети на османски владетели.

практика. Бон се опитва да осмисли и обясни политическата йерархия в двора на султана, мястото на „regina sultana” (valide sultan), както и на останалите жени от сарая. А то е различно от романтичните визии за харема и ролите и йерархиите в него, видени през младост, красота и сексуална привлекателност. Тези представи отново са породени от европейски практики – от ролята на фаворитките в кралския двор, свързвани със сластолюбие, коварство и греховност²⁴. При Бон се появява една интересна аналогия, която ще повтарят и други пътешественици – сходството между **сарая** и **манастира**. Бон пише: „Сега в женските покои те живеят точно като монахините в големите манастири [...] защото тези девичи имат много големи стаи за живеене и техните покои побират по сто жени. Те спят на софи, които са подредени надълго от двете страни на стаята.” (цит. по Thys-Senocak 2017: 18)

Аналогията с манастира се среща след това при София Лейн Пул, при Жерар дьо Нервал, при викторианския художник Джон Фредерик Люис, чиято водеща тема е харемът²⁵. В картините му Изтокът е видян като *locus amoenus*, а ориенталската жена е изобразена по-скоро като викторианска дама и/или като Девата в градина с рози, в *hortus conclusus* („The bouquet”, 1857; „In The Bey’s Garden”, 1865; „Lilium Auratum”, 1871). Сцените от харема при Люис показват приказан разкош, материално богатство и благородството на жените, а не еротичния чар на ориенталска прелъстителка. Той създава виртуозни живописни образи на Ориента, предизвикващи естетическа наслада, а не еротични копнежи и желаниа. Картините му не внушават идеята, че става дума за робини, защото много напомнят благопристойните английски жени на викторианските художници. В „Животът в харема, Константинопол” („Hhareem Life, Constantinople”, 1857) е избегната и деликатната за пуританската публика идея за полигинията: вторият персонаж е представен като прислужница (*attendant, servant* – както я определят художествените критици по това време).

Аналогията между манастир и харем, но в игрови, ироничен план, при-

²⁴ От края на Средновековието представата за сластолюбие и греховност се обвързва с фаворитките, докато кралските съпруги са символ на невинност, целомъдрост, вярност. За това има политически причини, свързани с градежа и укрепването на кралската институция. Властта на фаворитките във френския кралски двор става публична от XVI в. Времето на Луи XV, т.нар. галантен век, е именно време на фаворитките. Те задават и идеала за женска красота в съответния период, както и определени ролеви модели (Шоссинан-Ногаре 2003; Chaussinand-Nogaret 2012).

²⁵ Джон Фредерик Люис (John Frederick Lewis, 1804 – 1876) е един от най-влиятелните английски ориенталисти. Пътува из Испания, Италия, Мароко, живее една година в Константинопол и почти десет години в Кайро. Често повтаря композиционни решения и персонажи в творбите си (напр. „An Armenian lady, Cairo” и „The Coffee Bearer”). Най-много картини, свързани с Ориента, създава години след завръщането си в Англия, а модел за ориенталските му жени често е съпругата му.

съства и при Дидро в „Нескромни съкровища“. Неговият султан Мангогул е просветен монарх, надарен с красота и добродетели, дал изключителни права и свободи на жените от харема си и превърнал сарая в „отворено“ пространство: до покоите на жените му има „такъв свободен достъп, както в някой манастир на канонеси във Фландрия“ (Diderot 1875-1877: 145).

След Отавио Бон доста пътешественици представят на европейските читатели разкази за харема. Сред тях е Пол Рико („Сегашното състояние на Османската империя и на гръцката църква XVII век“, 1668), който дава по-пикантен образ на тайнствения локус, вълнуващ европейското съзнание. И Рико се позовава на чутото за харема от влиятелен поляк, прекарал 19 години в османския дворец (Peirce 1993: 116-117), т.е. отново използва външни „погледи“ към недостъпни за европейеца пространства. Така постъпва и Таверниер („Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier“, 1676). Образите на харема се превръщат в огледала на въображението на западния човек. Те се разгръщат главно в една посока, натоварват се предимно с еротични значения, което отразяват и лексикографите. В речника на Самюел Джонсън от 1755 година определението за *seraglio* е „къща на жени, предназначени за разврат“ (Johnson 1755: 1792).

Живописните образи на Изтока през XVII и XVIII век са свързани с портрет, жанрови сцени, албумна графика. Те изобразяват човека *облечен*, в театрални пози сред източен интериор. През *костюми* се представя екзотиката на другостта. Примери за това са гравюрите на А. Кирхер („China Illustrata“, 1667); албумът на Ж.-Б. ван Мур (1714) с народите от Левант; картините на Лиотар, Вато, Гуарди, на художниците от фамилията Ван Ло и Ван Мур²⁶. Жените са облечени и в илюстрациите на Клеман-Пиер Марийе към „1001 нощ“ и към „1001 дни“ (изд. 1785). В „турските портрети“ на живописците от XVIII век – също. И в живота, и в изкуството доминира театрализацията²⁷. На нея е подчинено и изображението на Ориента – сценично, празнич-

²⁶ Ван Мур (Van Mour) – „Сборник гравюри Фериол“ („Recueil Ferriol“, 1714), „Харемна сцена със султан“ („Scene in the Harem with the Sultan“), „Турски празник в шатрата“ („Fête turque sous la tente“, 1720-1737); Лиотар (Liotard) – „Портрет на Мари-Аделаид Френска, облечена в турски дрехи“ („Portrait de Marie-Adélaïde de France habillée à la turque“, 1753), „Портрет на Мария Терезия в турски костюм“ („Portrait de Marie-Thérèse d'Autriche en costume turc“, 1744-1747); Вато (Watteau) – „Мечтателка“ („La Rêveuse“, 1712-1714); М. ван Мейтенс (Martin van Meytens) – „Портрет на Мария Терезия в турски костюм“ (1744).

²⁷ Ярката театрализация е свързана с духа, мисловността и светоусета на XVIII в. За театралността в живописните визии за Ориента има и друго обяснение. По това време водеща роля има венецианската школа, чиито художници са обвързани с оперния и театралния живот в града. Отслабването на това влияние в края на века е породено от политически и икономически причини. Франция и Англия вече имат силни пазари и активно изнасят художествени произведения, налагат свои живописни визии и теми.

но-театрално, с пищни костюми и накити, драперии, интериорни предмети, източни музикални инструменти, екзотични битови практики, подчертаващи *удоволственото, чувственото* – пиене на кафе, пушене на наргиле, музика, танц, лениво излежаване на меки възглавнички в дома.

Модата *turquerie* е свързана не само с интереса на европейца към екзотичното. Тя е демонстрация на власт, престиж и богатство²⁸ и в XVIII век създава „индустриалния“ жанр „турски портрет“. На женските портрети най-често са европейски аристократки в „турски“ роли, заети с „ориенталски дейности“. Венецианските художници представят този светъл празничен маскарад в творби като „Феличита Сартори в турски костюм“ на Розалба Карьера, в който младата жена с пищен ориенталски костюм държи маска в ръката си (знак за Венеция и карнавала). С такава маска в ръка е и Мария Терезия от портрета на Мартин ван Мейтенс. По същото време и Тиеполо създава идеализирани екзотични женски образи, сред които „Млада жена с папагал“ и „Жена с мандолина“ (вероятно правени за руската императрица Елисавета Петровна). Женските портрети в стил *turquerie* дават възможност на художниците да представят в доста фриволна светлина знатните си поръчителки – съблазнително разгопени, с екзотични дрехи. Такъв е и портретът на мадмоазел дьо Клермон на Жан-Марк Натие („Mlle de Clermont en Sultane“, 1733). В този тип творби може да се говори за *екзотизъм* и за обвързване между *екзотика* и *еротика*²⁹.

Битовата сфера предполага желанието за откъсване от рутината и изпълването на ежедневието с по-екзотични неща; с дейности, на които се придава особена символна значимост. Част от тази битова ритуалистика още през XVIII век се свързва с Изтока. На такива ритуали, символизиращи разкош, богатство, свободно време, чувственост (още от Античността това е една от стереотипните представи за Ориента) се радват кралски особи, аристократки, фаворитки на краля и на знатни личности, съпруги на дипломати. Пример за това са портрети на Ван Ло („Madame de Pompadour as a Sultana“, 1752-1755), на Уилисън („Nancy Parsons in Turkish Dress“, 1771), на Лиотар („Marie-Adélaïde de France en robe turque“, 1753). По същото време и Франсоа Буше рисува своите *одалиски*. Едната от тях изобразява фаворитка на Луи XV сред

²⁸ При италианските художници и в нидерландската живопис през XV – XVII век ориенталските (турските) килими като знак за богатство много често присъстват в портрета и жанровата живопис. Поставяни са главно на маси. Изключително скъпи и редки, те са били притежание на малцина, въпреки честата им поява в битовата живопис. (Вж. Flanders 2014)

²⁹ И изобразителният код за куртизанката е свързан с пищно облечена седнала жена, с разголена гръд и скъпи бижута. Жълтият цвят (от дрехата) също е такъв знак (напр. „De korpelaarster“ на Вермеер, „De korpelaarster“ на Герит ван Хонтхорст; „Портрет на млада жена с папагал“ и „Жена с мандолина“ на Тиеполо). Аналогични са и любовни атрибути като вино, музикален инструмент. Сходна е и любовната емблематика в „турските портрети“, за които говорим.

европейски интериор („Jeune Fille allongée, Portrait présumé de Marie-Louise O’Murphy”, нар. „Odalisque Blonde”, 1752), а за другата се предполага, че модел е съпругата на Буше („Odalisque brune”, 1745). В двете картини само заглавието е „Одалиска”, съзвучно с нарастващата в тези десетилетия мода по екзотично-еротичното (романите на Кребийон-син, Дидро, Монброн и др.). Екзотиката, чувствеността е ситуирана в будоара. Одалиските на Буше не са рецепция на Изтока и малко се отличават от еротичния прочит на любовно-митологични елински сюжети и на литературни сюжети като „Риналдо и Армида”, които той прави по същото време. Творбите са в традициите на галантно-еротичните картини от културата на рококо, предназначени за приватни удоволствени локуси на знатни поръчители – аристократи, банкери, фаворитки от кралския двор, известни куртизанки, както и за стаи и къщи за удоволствия. В тях доминира еротиката, а голото тяло е на европейска жена. Тези творби най-често са озаглавени „Тоалет”, „В будоара”. Част от тях игриво цитират и Тициановата Венера – при Вато, Буше, Фрагонар, Шал³⁰. Изобразените в тях девойки, играещи си с кученце в спалнята, съдържат провокативна отпратка към „Венера Урбинска”, където присъства подобно куче, спящото на ложето на богинята. Символиката, свързана с образа на *кучето*, в тези творби е преосмислена. То не е знак за вярност, благочестие и съпругеска преданост, а за еротичен флирт, отказ от целомъдрие³¹.

Епохата на Просвещението познава дръзката артикулация на плътските наслади, на еротичните авантюри. Редом с частното, с интереса към индивида, с освобождаването на много категории от обвързаността им с религия и социално нормирано поведение, логично се налага автономността на *чувственото* и артикулацията му като ценност. Затова през XVIII век се увеличава видимо количеството на дръзко еротични творби. Много от фриволните сцени на Буше, Вато, Фрагонар и Шал не са „замаскирани” в митологични сюжети. Това не са античните Венери и нимфи, а вяли и лениви дами, типични *jolies femmes* на XVIII век, пикантни и грациозни (Тугендхолд 1910: 18). Те отразяват духа на тази култура и основните ѝ теми: интимното (воайорски представени сцени от будоара), кокетната игра, еротиката, телесните наслади. И терминът *порнография* се появява през втората половина на XVIII век – при

³⁰ Вато – „Тоалет” (La Toilette, 1717), Буше – „La Gimblette” (1740), Фрагонар – „Девойка със своето куче”, „Девойка в леглото си, карайки кучето си да танцува” („Jeune fille et son chien”, „Jeune fille dans son lit, faisant danser son chien”, 1770-1775); „Две млади жени на едно легло, играейки с две кучета, или Ставане от сън” („Deux jeunes femmes sur un lit jouant avec deux chiens ou Le Lever”, 1770), Шал – „Вечерен тоалет”, „Жена по време на почивка в компанията на едно куче” („Toilette du soir”, „Femme nue se reposant sur lit en compagnie d’un chien”).

³¹ Така присъства кучето още при Ян Стеен („Frau bei ihrer Toilette”, 1660, 1663). Същите еротични конотации носят и образите на *котката* и на *папагала* (папагал извън клетката) при изобразението им край жена в будоар, в домашно пространство.

Н. Р. дьо ла Бретон („Le Pornographe”, 1769), чиито романи с крайно еротична тематика са конфискувани от полицията малко след издаването им. В края на века излизат „Жустин” (1791) и „Философия в будоара” (1795) на Маркиз дьо Сад; „Анти-Жустин” на Дьо ла Бретон (1798); мемоарите на Казанова („История на моя живот”, 1797). Затова не може да се твърди, че еротичният дискурс в изкуството през XVIII век е строго обвързан с Ориента, с екзотичната ориенталска жена и харемните наслади. Тази тенденция става видима по-скоро в XIX век, предимно през втората му половина. В художественото поле през XIX век активно се включват пресата, плакатът и фотографията, която на свой ред също променя представите за реалност, за реалистичност, мисленето за визуалния образ.

Еротичният дискурс в западноевропейското изкуство има много превъплъщения и функции. Той се е настанил устойчиво и в карикатури, литографии, акварели. Работи и в политическото поле, и като пазарно мотивирана стратегия. През XVIII век се налага жанрът *libelle*, който носи остро сатиричен и политически характер, но е облечен в порнографска форма. Основни персонажи на тези творби са жени като Мария-Антоанета, Екатерина Велика³². Част от гравюрите към политическите памфлети проиграват познати сюжети – историите от „Животоописания на галантни дами” на Брантом. Една гравюра от 1789 година изобразява Луи XVI, който заварва в будоара Мария-Антоанета с брат ѝ в недвусмислено сексуална сцена. В такива издания са представяни и други еротични сцени с кралицата („Le premier baiser avec le jeune commis de la guerre”, „L’attouchement de Dilon à Marie Antoinette au bal”). Много от тях целят продажба на големи тиражи, а не са само демонстрация на политическата позиция на художници, издатели, търговци. И политическата сатира „Султан Шам и неговите седем съпруги” („Sultan Sham, and His Seven Wives”, 1820) излиза с гравюра, изобразяваща карикатурно крал Джордж IV като султан сред жените от харема си. Облечената в еротика политическа сатира, свързана с визуалната сатирична култура, с пресата и политическите борби (главно в Англия и Франция през XVIII век), постепенно надхвърля тези граници. Карикатуристи и илюстратори като Томас Роуландсън създават серии с еротични графики и акварели в края на века (1790 – 1810). Много от тях са поръчкови, за частни колекции (напр. на принца на Уелс, бъдещия

³² Кралските особи и техните приближени са обвинявани в разврат, склонност към оргии, кръвосмешение и лесбийство: напр. Мария-Антоанета и любимките ѝ, сред които е херцогиня Дьо Полиняк. Пример за това е „Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette d’Autriche, Reine de France”, 1789. По същото време кралските портретисти я изобразяват като благороден и достолепен монарх и любяща майка (напр. Е. Виже льо Брюн „Мария Антоанета с децата си”, 1787). Политическите атаки съзнателно са насочвани към най-уязвимото властово място – кралицата. Дискредитирането ѝ като добродетелна жена, съпруга и майка, е рушене на монархическата власт, на трона, краля, легитимността на наследника.

крал Джордж IV). Сред тези дръзки и остроумни карикатури се мярка, макар и рядко, и псевдоориенталската тема, пример за което са „Паша” и „Харем” на Роуландсън (ок. 1810 – 1812)³³. С откровено еротични акварели Роуландсън илюстрира и едно особено скандално издание, предназначено за малък брой приятели на художника и частни колекционери („Pretty Little Games for Young Ladies and Gentlemen. With pictures of good old English sports and pastimes”). Счита се, че има само 100 копия. Аналогични еротични и порнографски графики и акварели по същото време създава и Джордж Морланд – живописец, изобразяващ основно природата, селския бит и пасторални сцени. В тези творби живее духът на либертинството, макар при Морланд ориентацията към подобна тематика през 80-те години да е по чисто финансови причини³⁴.

Постепенно започва процес на *отделяне на еротичното* от политическата сатира, от критиката на монархията и обществените нрави. Еротиката доста рано е на пазара и с други, по-утилитарни функции, а и като реакция спрямо пуританските норми. Пример за това са „Диалозите на Луиза Сигея” (1660) и „Венера в манастира” (1683)³⁵ – романи с откровено порнографска тематика. Те са в познатия от Античността жанр диалози на хетери (Лукиан, Алкифрон). В тази серия са епистоларният роман „Фани Хил” (1749) на Клилънд и много популярният в началото на XIX век в Англия еротичен роман „Похотливият Турчин, или сладни сцени от един харем” („The Lustful Turk, or Lascivious Scenes from a Harem”, 1828), публикуван анонимно и ползващ същата нарративна стратегия. Това е един от първите откровено порнографски романи, ситуиращи действието в ориенталски харем. Авантюрното сюжетното клише служи за рамка на пикантните разкази на младата героиня Емили Барлоу: докато плава за Индия през 1814 година, тя е похитена от пирати и продадена като наложница в харема на алжирския дей Али и описва обстойно живота си в писма до Силвия Кери. Този свят на жестокост, сладострастие и кърваво отмъщение за изтърпени сексуални унижения е ситуиран в Ориента. Второто издание на романа (1893 г.) го прави още по-известен и става повод за създаването на още един успешен пазарен роман по темата – „Нощ в мавританския харем” („A Night in a Moorish Harem”, 1896). Жанровите форми са исторически променливи, но не и стереотипите, през които се говори неприкрито за

³³ „The Harem” на Роуландсън е офорт, решен в духа на карикатурите, и пародира класическата тема на ориенталистите избор на фаворитка. „The Pasha” напомня на еротичната японска гравюра (шунга). Изобразява откровено сексуална сцена в харема – паша с пет наложници. (Вж. Thom 2015: 207-214)

³⁴ След 1785 г. Морланд е преследван от кредитори и тиражира гравюри, които се продават успешно. Създава и албум с еротични графики („Facetiae”, 1790), сред които е Фани Хил – героинята от еротичния роман на Джон Клилънд, считан за първия порнографски роман в английската литература.

³⁵ В Англия второто издание на романа е от 1724 г. Като реакция на това през 1727 година се налага строга цензура, свързана с непристойната литература.

интимното, еротиката, чувственото. В просветителския век това най-често се осъществява през популярния епистоларен жанр, продължил активно живота си и през XIX век в Англия; във Франция и през новела, conte, а в XIX век – и в лирическите жанрове, в романа, в жанра *voyage*.

Еротичният ескапизъм е отговор на тенденции, свързани с процесите на конструиране на представи за цивилизовано, благопристойно/безнравствено и срамно; рационално/ирационално; с артикулиране и осмисляне на частното, с реабилитиране на сексуалността (без да се нарушават границите на социалната идентичност), с ролевите модели на мъжа и жената в социума. Осъществява се пренос на откровения еротизъм, телесното и страстта в *далечни хронотопси* и обвързването им с „варварския етос“. Както отбелязва и Норберт Елиас, чувството за срам, свързано със сексуалните отношения, се променя и усилва в хода на цивилизацията (Елиас 2001). Това също е фактор, конструиращ *харема* като специфична митологема (Градина на земните удоволствия). Екзотиката на този въобразен Ориент с неговите одалиски и сетивни наслади шества из романите, в живописата. И във френските домове на любовта задължително има „източни стаи“ (в арабски, китайски, японски стил), носещи напълно абстрактна идея за Изтока, т.е. за *не-своето*. Още в началото на века в описания на пътешественици като Денон се огласяват стереотипните представи за харема, които се превръщат в основни символи на екзотизма през XIX век: „Да си лениво (безгрижно) излегнат на големи меки килими, обсипани с възглавници, в компанията на прекрасни фаворитки, дишащ уханията на парфюми и опиянен от желаниа; да получаващ шербет от ръцете на млада девойка, чиито пълни с копнеж очи изразяват удовлетворение от доброволното подчинение, а не ограниченията на робството“ (Denon 1803: 135-136).

Не може да се абсолютизират причините, както и начините, по които се разгръщат тези представи, само с оглед на определен културно-исторически период и/или на доминираща идеология на времето, както и през серия наблюдавани и представителни за това време творби. Нито само през „мъжки фантазии“, плод на потиснатата сексуалност, на европейски социални норми и табута. Процесите и в това отношение са много и разнолики. Съсловните конвенции, свързани с интимния живот, сексуалността и брака, са различни за аристокрацията и за буржоазията. Ограниченията на сексуалните връзки само с брака не са задължителни за аристокрацията, дори се считат за буржоазни³⁶. Наличието на две спални за съпрузите (мъжка и женска) също показва социална свобода и ново разбиране на интимното пространство. В буржоазната форма на брак през XIX век има други видове социални принуди

³⁶ За кралските семейства и тези на придворната аристокрация още от Късното средновековие настъпват съществени свободи: извънбрачни връзки, свободно поведение и на жената, на съпругата. Примери за това сочат изследванията на Жак Льо Гоф, на Жорж Дюби (Дюби 2001; Ле Гофф 2001).

и несвободи и нарастване на самоограниченията, свързани със сексуалното поведение. Силни регулатори са религията, буржоазният морал, общественото мнение, осъждащо извънбрачните връзки, както и социалните роли на мъжа в дома и социума, откъдето санкционирането на „неприемливото поведение“ на жената е по-строго от това, прилагано спрямо мъжа. То трябва да е тайно, осъществявано в *приватни локуси*, защото двете сфери – публичната и домашната, са се отделили³⁷. И еротичните картини, радващи се на масов пазар през XIX век, също са главно за такива частни пространства, съобразени са с процесите на интимизация на сексуалното. А когато тези творби са в изложбените зали, стават обект на строг контрол, гледани са през „лупата“ на обществения морал, на публично допустимото. Затова скандалите около живописни визии, свързани не само с Ориента, а като цяло с изображения в жанра *пи*, са особено много именно през XIX в.

В буржоазна Европа през XIX век излизат много ръководства за добрата домакиня, които от средата на века се концентрират предимно върху града, нормират градския начин на живот. В тях като сфера на жената продължава да е отреден само домът. Всичко, свързано с очакванията от добрата стопанка, е инструктивно описано: как да се грижи за домакинството и тихите спокойни вечери край камината, за благопристойни светски визити и прием на гости. Домът активно се идеализира, редом с това върви и идеализацията на образа на благопристойната съпруга домакиня (Аръес, Дюби 2018). Като реплика на тези роли и моделни представи, градени векове наред, се появява образът на *екзотичната ориенталска жена* – поставяна отново в интимни, „скрити“ локуси, но вече обвързани с еротичното, с друг тип „домашни радости“. А когато това е *европейската жена* (напр. в картините на Делфин Анжолра), тя отново е в спалнята, в будоара, край камината (нов символ на богатство, уют и уединение), но без намек за семейните роли, които следва да има. В случая се преосмисля и традиционната символика в интериорния битов жанр, представящ жената в дома (обвързаността жена – дом – семейство – благочестив живот – уют – щастие).

Не е случайно, че през втората половина на XIX век в живописата се наблюдава *припокриване между образа на одалиската и на гола европейска жена в приватни удоволствени локуси* (жените на Анжолра и одалиските на Шасерио и Фаби, женските образи на Тану, при когото дори свирещата на арфа жена е гола). На практика тези изображения са в жанра *пи* и само интериорът подсказва топографското ситуиране на обекта. При Анжолра и това „правило“ не е задължително и тогава единствено заглавието е ориентир за зрителя

³⁷ И тази посока на наблюдение изисква историческо контекстуализиране, защото процесите на интимизация на домашното пространство протичат по различно време в отделните европейски страни. Спалнята, леглото, будоарът дълго време са и символи на социален престиж и са ползвани за прием на гости, а край леглото на аристократите има *guelle* („коридор“, предвиден за светските визити).

дали изобразената жена е „одалиска” или жена в европейски буржоазен дом. Наблюдаваната тенденция във френската живопис може да е свързана и със следния културен фактор: от средата на XIX век във Франция се преоткрива Вермеер, възражда се интересът към битовия жанр в холандската живопис от XVII век³⁸, отражение на което е и темата *жена сред домашен интериор*. Тя е преосмислена в духа на Бел епок, минала е през филтъра на друга култура, с други смислови акценти (напр. Анжолра спрямо Вермеер).



Enjolras – *Odalisque Couchée* (53 x 71.5 cm, частна колекция)



Enjolras – *Boudoir* (74.9 x 55.9 cm, частна колекция)

³⁸ Bürger, W. *Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. Études sur l'École Hollandaise*. Paris, 1858; Bürger, W. *Van der Meer de Delft. Gazette des Beaux-Arts*, Paris 1866.



Chassériau – *Odalisque Couchée*, 1853 (21.5 x 34.5 cm, частна колекция)

Фабио Фаби и Делфин Анжолра творят по едно и също време, от 80-те години на века насетне. Фаби е ориенталист, Анжолра – салонен академичен художник, опоетизиращ красотата на европейската жена. От 90-те години Анжолра се специализира само в изображение на интимни сцени с прекрасни млади полуголи жени, поставени в европейски домашен интериор: спалня, будоар, кабинет. В картините му интериорът е еднотипен и представя богат и изискан буржоазен дом от края на века, а персонажите – красиви млади жени, са винаги еротично разсъблечени и в същото време заети с битови дейности. Те четат книга или писмо³⁹, любуват се на цвете, правят прическата си пред огледалото в будоара, излежават се в спалнята голи като Тициановите Венери, като одалиските на Енгър и на много ориенталисти от края на века. И пред камината в салона жените отново са (полу)голи, в изящни театрални пози.

Този тип еротични живописни визии за европейската жена не е нов, не е изнамерен от творците в XIX век, които с нови задачи и в ново социокултурно поле ще го използват и цитират. Редом с „Тоалетът на Венера” в Ренесанса се е появил и сюжетът *тоалет на благородна дама*: при Франсоа Клуе („*Dame au bain*”); портретите на художниците от втората школа Фонтенбло от края на XVI и началото на XVII век, при които доминира еротиката („*Dame à sa toilette*”, „*La Femme entre les deux âges*”). Това са алегорични сцени с гола жена

³⁹ Темата *жена с писмо* е характерна за нидерландската живопис, както и за френската живопис от рококо. Носи еротични конотации, подсказани и от други елементи в интериора. В основата на тази символика стои и „*Ars amatoria*” на Овидий (I. 455-490; III. 481-498). Холандската живопис ползва и сборниците, нар. *Emblemata*, сред които са и специализираните като „Любовни емблеми” на Ото ван Веен (*Amorum emblemata*, 1608; *Amoris divini emblemata*, 1615). Емблематиката ангажира зрителя на три нива – битово, морално, еротично, и прави творбите многозначни. Същото се случва и при преосмислянето на тези атрибути, задаващи нови семантични полета в живописата от XIX в.

в домашен интериор, сред добре облечени мъже или домашна прислуга. През XIX век тези изображения губят напълно своята алегоричност. Преосмисля се и битовият жанр на холандската живопис (еднофигурните композиции, представящи жена в дома, заета с битови дейности).

В европейското общество през XIX век настъпват и сериозни „трусове“, свързани с еманципацията на жената. Още Жорж Санд е сложила панталони, носи мъжки халат и пуши (последвана от художничката Роза Боньор, археоложката Жан Дийолафоа и др.), а потребността на мъжката аудитория е към друг тип женски образи, потърсени в харема, в градините на сарая, в образа на „веселите пастирки“ от парижките кабарета, в еротичните образи на европейка в будоар. И ако модата и в облеклото през XIX век е свързана с *добре покритото тяло* (вкл. носене на ръкавици) и с доминирането на неутрални цветове, то *голото женско тяло* и *полуоблечено тяло* на одалиската, отрупано с екзотични накити, е в другата крайност. Аналогична е и ярката цветова палитра (на костюмите и на интериора, в който са положени ориенталските красавици), свързана с чувственост, с пиршество на сетивата. Неслучайно настъпват промени и в женската мода от последните десетилетия на века – тенденция, която Е. Фукс нарича „облечена голота“ (Фукс 2010). Налагат се ефирни дрехи в античен стил (*costume à la grec*), прекомерна употреба на бижута, както и ориенталска мода в костюма и украшенията, характерни за края на Бел епок. През тези десетилетия от жената (вкл. от буржоазната съпруга и от неомъжената жена) се очаква не само скромност и благонравие, а и *чувственост*. Домашното пространство, буржоазното жилище продължава да е „царство“ на жената и все повече се естетизира. Във втората половина на века и в живописата прелъстително красивата млада европейка е поместена в подобен чувствен интериор. Еротичните образи, дори и когато вече не са ситуирани в Ориента, са съзвучни със социално-политическите промени в европейското общество, а литературата и живописата отразяват новите тенденции: интимизация и интериоризация на пространството; афинитет към приватни локуси, свързани с уединение, съблазняване, телесни наслади (будоар, спалня, кабинет, салон, градина, усамотена част от парк, харем). Още XVIII век трайно е обвързал *будоара* и *харема* с жената и осмисля тези локуси през еротичното.

„Източната еротика“ е културна митологема, която се съгражда дълго и по различни начини в западноевропейската култура и придобива отчетлив облик през късния XVIII век и в романтичното въображение на XIX в. Още повече, че аудиторията е провокирана да мечтае за забранения и недостъпен локус харем и за харемните наслади и заради полигинията – неприемлива за европейца практика⁴⁰, задаваща нови полета на въображението.

⁴⁰ Въпросът за моногамията също изисква историческо контекстуализиране. Много фактори влияят на нарушаването на тази практика. След Тридесетгодишната война решаването на демографския проблем води до указ от 1650 година в Нюрн-

Литературните представи за Изтока и живописните визии са свързани и с екзотизма, и с многовековни стереотипи за „варварския етос“, съграждани още в елинската литература. Затова най-често фантазията и културните клишета надмогват волята по реалистичност на изображения „друг свят“. Тенденцията да се гледа на света през големи обобщаващи модели също води до поява на еднотипни визии за Ориента. Що се отнася до живописата, нейните ориенталски клишета се масовизират и благодарение на пазара на изкуство. Свързани са и с раждащата се през XIX век културна индустрия. Демократизацията на удоволствията създава ново културно и икономическо поле. В него *серията* работи успешно и създава стереотипни образи на Ориента и на ориенталската красавица, в които доминира еротиката. Популярният ориентализъм е подчинен по свой начин на принципа *varieta*. Това е монотонно разнообразие, пазарно мотивирано повторение, където е неотличим авторският почерк. Масовото производство е и в сферата на художественото субполе: всичко се превръща в артикул, включително и жената, т.е. и образът на одалиската, на еротично пленителния Ориент. През втората половина на XIX век ориенталистиката е наложила устойчив еротичен код в изобразяването на харемни сцени и източни красавици, на екзотичното като еротичен обект на мечтание. Онова, което може да се прочете като скандално и порнографско, е полагано безопасно далече от своето, от буржоазния социум, от европейското нормирано чрез християнската етика пространство.

През XIX век много фактори определят градежа на еротичното през екзотиката. Тезисно ще посочим някои от тях:

1) Романтическата литература и живопис: източните поеми на английските романтици (Т. Мур, Байрон, Колридж), „Източни мотиви“ на Юго; „Фортунио“ и „Хиляда и втората нощ“ („*La Mille et deuxième nuit*“) на Готие; Дьолакроа, Бонингтън, Леопол Робер, Ари Шефер и др. С романтиците се налага особеното разбиране за *екзотизъм*, за *исторически местен колорит* и *екзотичен колорит*, което е определящо за развитието на ориенталистиката. В този режим романтиците възприемат и тайнствения, магнетичен еротичен чар на жената от Ориента, виждайки я като „*друга*“, *напълно различна жена*. Романтическите визии за другостта и екзотичният отпечатък, който те налагат, определят вкусовете и нагласите през целия век.

2) Модернизмът ражда алтернативни на официалния академизъм стилове и съответно образни визии за одалиската. Еротичният дискурс в тях не е еднозначен и еднороден. Творби, озаглавявани *одалиска*, *ориенталска красавица*, *жена с тамбура/уд*, *алжирска жена* или просто *лежаща гола*, са агонално положени в голямо художествено поле, в което различни стилове и направления се борят за валидност, диалогизират с предходниците, създавайки творби по една и съща тема, а не просто провокират буржоазния вкус и стереотипните нагласи на масовата аудитория. Такива са агоните по

берг, разрешаващ мъжете да имат по две жени. (Вж. Фукс 2016)

темата одалиска на Енгър – Дьолакроа, диалозите между Дьолакроа, Коро, Реноар, Курбе, Матис, Шагал, Пикасо, Хуан Грис, Модилиани и много други живописци от края на XIX и началото на XX век⁴¹. В това поле присъстват и жени художнички като Зинаида Серебрякова. „Женските” визии за Ориента и изобразителните решения по темата одалиска не встъпват в противоречие с т.нар. „мъжки” дискурс на ориенталистиката. Те са художествени агони в полето на европейската живопис, а не плод на политически нагласи, имперско съзнание, колониален дискурс. Свързани са с философско-естетически идеи, стилови и жанрови избори, с „диалози” по тема в артистичното субполе. Става дума главно за жанра *ни*, в който жената е сред източен интериор (скромна, загатната или пък пищен), а не за изображения, пряко свързани с Ориента. „Турска баня” и одалиските на Енгър са пример за квазиориентализъм в полето на високото изкуство, за *ни*, отнесен към съответен стилистичен контекст, където само наименованията отпращат към Ориента. Това са художествени процеси, свързани със западноевропейската живопис и със социокултурния контекст, в който тя се ражда и битува, а не политизирани прочити на Изтока, плод на определена идеология. За тези тенденции говори и Тугендхолд, коментирайки бума на „телесното” във френската живопис: за *колористичната реабилитация* на жанра *ни* от романтиците насетне – при Дьолакроа, импресионистите, постимпресионистите, поантилистите, фовистите; за живописното възприятие на голотата (Тугендхолд 1910: 19-21). С това е свързан интересът към темата Ориент у много творци – с художествени задачи, с разбирането за цвят, светлина, впечатление (*impression*), форма, с нови погледи към човешкото тяло. Европейският модернизъм, включително и авангардът, радикално променя езика на живописата, но и тогава диалогът по темата *одалиска* продължава – с фовистите, кубистите (Матис, Ван Донген, Пикасо, Грис, Дерен), с Модилиани, Йосиф Изер. Одалиската е концепт. Нейните изобразителни решения се градят върху дълговековна художествена традиция, през която се осъществяват особено видимо художествените агони в изкуството.

3) Пазарно ориентираният салонен академизъм е представен през XIX век главно с т.нар. ориенталски екзотизъм, свързан с устойчива тематика: сарай, харем, одалиска, източна красавица сред ориенталски интериор; с мотиви като танц в харема, избор на фаворитка, баня (басейн) в харема. Общото в тези творби е, че център на изображението е (полу)голо женско тяло със скъпи накити сред пищен интериор, екзотични предмети от бита и музикални инструменти; сцените са с подчертано еротични конотации, включително и темата *пазар за робини*. Тези стереотипни визии се налагат

⁴¹ Пример за тези художествени диалози са: „Одалиска” (1870) на Реноар и „Жена с дайре” (1925) на Пикасо; „Одалиска с дайре” (1926) на Матис и „Гола жена на червено кресло” (1929) на Пикасо; „Жена с мандолина” (1916) на Хуан Грис спрямо портретите на Коро на момиче с мандолина.

масово през втората половина на века с Т. Шасерио, Ж.-Л. Жером, Ф. Фаби, Г. Буланже, Хосе Хименес Аранда, Ансен-Хофман, Фр. Гонин, Адам Бренер, Дж. Розати, А. Тану, Марк Шато, Ърнест Норман, Едуин Лонг, Ото Пилни. Повечето изображения са напълно еднотипни като композиция, персонажи, интериор, пейзажен фон. Те са в полето на индустриалното производство на успешни визуални (еротични) образи, не претендират да са реалистичен „разказ“ за Изтока. Сред красноречивите примери за тази тенденция са Джулио Розати⁴², Ханс Зацка, Ото Пилни. Зацка – австрийски академичен художник от края на XIX и първите десетилетия на XX век, откликва на всичко, което буржоазната аудитория масово харесва. Визиите му за Ориента са обусловени от логиката на пазара. Напълно еднотипни са митическите, пасторалните и ориенталските сцени и жените в картините му. Творбите му са с малки размери, продаваеми много успешно, а това го превръща в особено търсен автор за декорирането на европейските домове от първата половина на XX в. Пазарната му ориентация е свързана и с подписването на картините под различни псевдоними с цел продажба на повече платна от предвидените в договорните отношения. Неговите харемни сцени край басейна/фонтана в градината са аналогични на изображенията на къпещи се нимфи, а одалиските му най-често са *красавици с цветя сред интериор* – напълно неопределени като ориенталски жени. Популярността на Зацка в началото на века води и до тиражирането на картички с негови картини.



⁴² Джулио Розати е сред най-популярните италиански ориенталисти от последните десетилетия на XIX и началото на XX в. Работи само в ателието си в Рим и рисува по приказки, романи, пътеписи, гравюри, картини и фотографии. Неговият Ориент е пълен с голи жени – наложници, фаворитки. Розати не участва в изложби и Салони, продава директно картините си.



Zatzka – Interior with a lightly dressed woman and a lute player (69 x 105 cm); Orientalische Schönheit mit Rosen (160,5 x 95 cm)

През XIX и началото на XX век одалиските са в същия изобразителен канон като в голямата европейска живописна тема *музика, концерт*, но свирят на уд, саз, тар, баглама, мандолина, дайре, дарбука. Това не са алегоричните творби от Ренесанса и барока, а портрети с източен колорит и екзотични инструменти. Пример за това са серията картини на Теодор Аман със свирещи одалиски, „Сицилианска одалиска“ (1872) на Коро и др. В Бел епок танцът става важен социокултурен феномен и налага живописната тема *танцуваща одалиска*. „Марокански танцьорки“ на Шасерио, десетките еднотипни картини с танцуващи и свирещи одалиски на Фаби, одалиските на Хофман, Зацка и Пилни са в тази „серия“.

4) Един интересен мотив в живописа на ориенталистите също набира сила през XIX век – *одалиска с папагал*. При Бонингтън и Дьолакроа се появява като изобразително решение през 1827 г. Папагалът не е само част от предвидимия ориенталски интериор, затова не може да се предположи, че се появява случайно в живописа редом с екзотичната жена. Темата *жена с папагал* е с многовековна история в европейската култура, родила е необозримо количество творби в различни жанрове, свързани с различни философски, религиозни, етически и естетически послания, а от началото на XIX век се включва и в западните визии за Оrientsа и неговите красавици, превръща

се в един от стереотипните образи на екзотичната другост⁴³. Папагалът е често срещан в жанровата живопис, портрета и натюрморта още при нидерландските живописци от XVII век; символ е на богатство и висок социален статус (редом с пищните накити и дрехи, персийските килими, екзотичните интериорни предмети), затова векове наред присъства в парадните портрети, включително при викториански художници като Уилям Пауъл Фрит („The green parrot”). Той носи представата за чувственост, сетивни наслади, еротика. Това подсказват и творбите на представителите на рококо във венецианската живопис – Кариера („Млада жена с папагал”⁴⁴, ок. 1730) и Тиеполо („Жена с папагал”, ок. 1760). Те отразяват процесите на обвързване на папагала с еротично изобразявания идеализиран женски образ. При ориенталистите от XIX век образът на папагала е свързан именно с вътрешноразвойни процеси в самото западноевропейско изкуство (с неговата емблематика), а не с факта, че живописците познават добре източните митологии и култури (папагалът е устойчив атрибут на бог Кама). Налице е изпълването на този образ със значения на чувственост, разкош и „ориенталски” наслади. Още повече, че в началото на века Европа се запознава и с образци на персийската словесност като „Tutinama”, преведени като „Разкази на папагала” (по древноиндийски новели и разкази, известни като „Śukasaptati” – „Седемдесет разказа на папагала”). Те са публикувани през 1801 година в Лондон, както и на немски език през 1822 г. В новелистичния сборник с игриви и забавни еротични истории с нравоучителен характер повествовател и основен персонаж е папагалът.

5) От средата на XVIII век започват масивните разкопки на Помпей и Херкулан. Европейската публика се запознава и с еротичните фрески, мозайки и скулптури от термите, от Casa del Centenario, Casa del Fauno и лупанариите в Помпей, станали публично достояние едва през 1860 година⁴⁵. И това на свой ред насочва живописиста към определена тематика и образни визии при изобразяването на далечното друго – на древен Рим не в героическия модус, а в еротичния. Припокриването на двата локуса – *лупанарий* и *харем*, съответно и на *тепидарий* и *харем* – при салонната академична живопис, при ориенталистите от втората половина на XIX век е логично следствие и от тези археологически открития, и от масовия (не само научен) интерес към тях.

⁴³ Пример за това са картини на Даниел Бури, Бурбон-Льоблан, Фердинан Ройабе, Едуар Пармантие, Александър Кабанел, Етиен Бийе, Франц Шарле, Гюстав Курбе, Фабио Чипола, Йозеф Страка, Феликс Валотон и др.

⁴⁴ „Млада жена с папагал” напомня на сериите алегорични творби, които Розалба Кариера създава в периода 1725 – 1735 г. („Allegoria delle Stagioni”, „Allegorie dei Quattro Elementi”). И в холандската живопис в *Алегория на сетивата* често се появява папагалът.

⁴⁵ Еротичните артефакти са обект на строга цензура и са поставени в „тайния кабинет” (Gabinetto Segreto) в Археологическия музей на Неапол. Те стават напълно достъпни за публиката едва след 1860 г.

5) Идеализираните стереотипни визии за другостта, в които доминира еротиката, са свързани и с *фотографията* (фотографските еротични образи на „одалиски“ още от 40-те и 50-те г.), и с преводите и илюстрациите на „Рубайят“ (1859) и „Кама Sutra“ (1883), и с популярността на японския жанр *укийо-е* (вкл. шунга). В социокултурното поле на Европа Изтокът устойчиво се е свързал с изкуството на любовта, с откровеното изразяване на сексуалността и чувствеността. Укийо-е е жанр, роден с преосмислянето на будистката концепция за преходния (земен) свят. Разцветът му е във време, когато парите и начинът на живот налагат нови практики на прекарване на свободното време в града – една специфична култура на свободното време, свързана с наслади, преходни удоволствия, сходни с европейската концепция *saire diem* (Штейнер 2010). Това е игриво поведение, напомнящо и за културата на „галантният век“ с неговите фриволни еротични авантюри, пирове и будоарни игри. Неслучайно *укийо-е*, съзвучен със социални практики в западноевропейското пространство от Бел епок, се „превежда“ на езика на съвременето на европейца. И обяснява повсеместната мода на този жанр от 60-те години насетне. Евтините като цена изображения представят екзотични куртизанки – „нощните цветя“ от квартала Йошивара. Художници като Утамаро дори живеят там, за да черпят вдъхновение и да рисуват, подобно на Тулуз-Лотрек, възпял парижките нощни силфиди, жените от бордеите (напр. албумът с гравюри „Те“, 1896). Независимо дали става дума за естетическо влияние (в полето на изкуството) или за по-утилитарно (битовата употреба на шунга, на укийо-е), „японизмът е последната и най-сериозна от вълните на европейския ориентализъм, сред които Европа неведнъж се гмурка, за да даде език на Другото в себе си“ (Штейнер 2010). Вече отбелязахме и сходни тенденции в европейската визуална сатирична култура с Роуландсън, Морланд.

В заключение на направените дотук наблюдения може да кажем, че именно XIX век сменя костюмите на източната жена, разсъблича я и създава откровенно еротични образи на Ориента. Те се градят през познати изобразителни решения, характерни за западното изкуство. Наблюдава се само „заместване“ на образи в една и съща художествена матрица: вместо митологичните персонажи идват одалиските от харема; вместо похитени сабинянки и богини, Фрина пред съда, къпещи се нимфи и танцуващи грации – избор на фаворитка, баня в харема, танцуващи одалиски, пазар за робини. Живописните визии за харема са аналогични на тези за римския лупанарий и тепидарий. Продължава и ориентализацията на битови сцени, както и на галантните сцени от живописиста на рококо⁴⁶. Удоволственият локус *харем* се изработва дълго време – през европейските представи за частното и за жената в това пространство, в което отпада публично съдържаната похотливост. Зрителната гледна точка е воайорска. И темата *пазар за роби* през втората половина на XIX век носи

⁴⁶ Пример за ориентализиране на характерните за рококо „галантни празници“ са китайските картини и гравюри на Буше от 1742 г.

само/предимно откровено еротични конотации. Картините по тази тема са в полето на индустриалното производство на успешни търговски образи, не претендират за реалистичност, историчност, откروим авторски почерк. Бел епок налага специфична култура на удоволствието, в която доминира *танцът* и ориенталистите активно пресъздават *танц* и *Ориент*, обвързвайки ги в единна визия за *празнична другост*. В наблюдаваните тенденции, главно при салонния ориентализъм, няма една отчетлива идеология, политическа визия, философия. Единност има на равнище стил, както и на пазарно присъствие (картината като стока, женският образ като стока) в полето на културната индустрия. Стереотипните визии за одалиската и за Ориента се регулират от естетиката и духа на времето и от очакванията на буржоазната аудитория; от жанрови тенденции и от културни стереотипи (социално нормиран вкус), от особения еротичен ескапизъм, подирил Другото в себе си през далечни хронотопоси. Изтокът и в този случай се вмести в отработени европейски моделни представи: този екзотичен и далечен свят е Елизиум, Градина на земните радости. Ювенилната култура на XIX век го чете през удоволствения регистър, през телесно-еротичното, доколкото за тази култура е характерно свръхоценностяване на тялото, обвързването му с празнично-удоволственото, еротичното, игровото, с младостта и улавянето на мига.

Ето защо може да кажем, че през XVIII и XIX век за развитието на ориенталистиката, както и на жанрове и творби, дефинирани като ориентализъм, определящи са много и разнородни фактори, свързани с процеси вътре в самото западноевропейско общество. Те по различни пътища и с различни цели участват в градежа на концептите Ориент, одалиска, екзотична жена.

Библиография

- Bhabha 1988: Bhabha, Homi. The Commitment to Theory. – *New Formations: A Journal of Culture, Theory, and Politics*, № 5, 1988, pp. 5-23.
- Bourdieu 1980: Bourdieu, P. *Le Sens pratique*, Paris, Ed. de Minuit, 1980.
- Chaussinand-Nogaret 2012: Chaussinand-Nogaret, Guy. *Les Femmes des rois*. Tallandier, 2012.
- Denon 1803: Denon, Vivant. *Travels in Upper and Lower Egypt*. Trans. Arthur Aikin. New York, 1803. - <https://archive.org/details/travelsinupperra03aikigoog>
- Diderot 1875-1877: Diderot, Denis. *Les Bijoux indiscrets*. – *Œuvres complètes de Diderot, Texte établi par J. Assézat et M. Tournoux, Garnier, IV*. – https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Bijoux_indiscrets
- Flanders 2014: Flanders, Judith. *The Making of Home*. Atlantic Books, 2014.
- Johnson 1755: Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language*. London, 1755. (seraglio: <https://johnsonsdictionaryonline.com/seraglio/> ; <https://johnsonsdictionaryonline.com/page-view/?i=1792>)

- L'Encyclopédie 1751: L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1. éd. T. 4, 1751. – https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Encyclop%C3%A9die/1re_%C3%A9dition
- Lindstrom 1995: Lindstrom, L. Cargoism and Occidentalism. – Occidentalism: Images of the West: Images of the West. Ed. James G. Carrier. Clarendon Press, 1995, p. 33-60.
- McQueen 2011: McQueen, Alison. Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century. Farnham/Burlington: Ashgate Publishing, 2011.
- Montanus 1680: Montanus, Arnoldus. Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes orientales des provinces unies vers les empereurs du Japon. Amsterdam, ill. J. v. Meurs, 1680. - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2300064h/f84.item>
- Pageaux 1996: Pageaux, Daniel-Henri. Le Bûcher d'Hercule. Histoire, critique et théorie littéraires. Paris: Champion, 1996.
- Peirce 1993: Peirce, Leslie. The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire. Oxford University Press, 1993.
- Penrose 1981: Penrose, Roland. Picasso: His Life and Work. University of California Press, 1981.
- Shapiro 2000: Shapiro, Ron. In Defence of Exoticism: Rescuing the Literary Imagination. – 'New' Exoticisms: Changing Patterns in the Construction of Otherness, pp. 41-49. Ed. by Isabel Santaolalla, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Thom 2015: Thom, Danielle. Amorous Antiquaries: Sculpture and Seduction in Rowlandson's Erotica. – Burning Bright: Essays in Honour of David Bindman. Edited by Dethloff, Elam, Murdoch, Sloan. UCL Press, 2015, pp. 207-214.
- Thys-Senocak 2017: Thys-Senocak, Lucienne. Ottoman Women Builders: The Architectural Patronage of Hadice Turhan Sultan. Routledge, 2017.
- TumSuden 2016: TumSuden, Jennifer. The Lure of the Exotic: An Examination of John Singer Sargent's Orientalist Mode. Harvard University, 2016.
- Voltaire 1877: Œuvres complètes de Voltaire. Garnier, 1877. – https://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_de_Voltaire
- Ангелов 2009: Ангелов, Ангел. Историчност на визуалния образ. С., 2009. [Angelov, Angel. Istorichnost na vizualniya obraz. Sofiya, 2009] Angelov, Angel. Historicity of the Visual Image.
- Арьес, Дюби 2018: Арьес, Филипп и Дюби, Жорж. История частной жизни. Т. 4. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. [Ar'yes, Filipp i Dyubi, Zhorzh. Istoriya chastnoy zhizni. T. 4. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2018.] Ariès, Phillippe and Georges Duby. A History of Private Life.
- Бродел 2000: Бродел, Фернан. Материална цивилизация, икономика и капитализъм, XV-XVIII век. Т. I – Структурите на всекидневието: възможно и невъзможното, София: Прозорец, 2000. [Brodell, Fernan. Materialna tsivilizatsia, ikonomika i kapitalizam, XV-XVIII vek. T. 1. Sofiya: Prozorets, 2000] Braudel, Fernand. Civilization and Capitalism, 15th-18th Century.

- Бурдьё 2005: Бурдьё, Пьер. Социальное пространство: поля и практики. Сборник статей. М., 2005. [Burd'yo, P'yer. Sotsial'noye prostranstvo: polya i praktiki. Sbornik statey. Moskva, 2005.] Bourdieu, Pierre. Social space: fields and practices.
- Волошин 1911: Волошин, Максимилиан. Клодель в Китае. – Аполлон, № 7, 1911, с. 43-62. [Voloshin, Maksimilian. Klodel' v Kitaye. – Apollon, № 7, 1911, p. 43-62] Voloshin, Maximilian. Claudel in China.
- Дюби 2001: Дюби, Жорж. История Франции. Средние века. М., 2001. [Dyubi, Zhorzh. Istoriya Frantsii. Sredniye veka. Moskva, 2001] Duby, Georges. A History of France. France in the Middle Ages.
- Ле Гофф 2001: Ле Гофф, Жак. Людовик IX Святой. Москва: Ладомир, 2001. [Le Goff, Zhak. Lyudovik IX Svyatoy. Moskva: Ladomir, 2001.] Le Goff, Jacques. Saint Louis.
- Михайлов 1994: Михайлов, А. Д. Первый роман Дидро. – Дидро. Нескромные сокровища. СПб., 1994, с. 7-23. [Mihaylov, A. D. Pervyy roman Didro. – Didro. Neskromnyye sokrovishcha. SPb. 1994] Michaylov, Andrey. Diderot's first novel. – Diderot. The Indiscreet Jewels.
- Николова 2016–2017: Николова, Дияна. Балканите – между Истока и Запада (культурно-исторически репрезентации и литературни „диалози“). – *Philosophia* 14, 2016, pp. 128-145; *Philosophia*, № 15, 2017, pp. 162-185. – <https://philosophia-bg.com/> [Nikolova, Diyana. Balkanite – mezhdu Iztoka i Zapada (kulturno-istoricheski reprezentatsii i literaturni „dialozi“). – *Philosophia*, № 14, 2016, pp. 128-145; № 15, 2017, pp. 162-185] Nikolova, Dijana. The Balkans Between East and West. Culture and History Representations and Literature 'Dialogues'.
- Тодорова 2014: Тодорова, Мария. Балканизъм и постколониализъм или за хубавата гледка от самолет. – *Либерален преглед*, януари 2014. – <http://www.librev.com/index.php/archive-2014/2014-01/issues/> [Todorova, Mariya. Balkanizŭm i postkolonializŭm ili za khubavata gledka ot samolet. – *Liberalen pregled*, 01. 2014] Todorova, Maria. Balkanism and Postcolonialism or On the Beauty of the Airplane View.
- Тугендхольд 1910: Тугендхольд, Яков. Нагота - во французском искусстве. – Аполлон, № 11, 1910, с. 17-29. [Tugendkhol'd, Yakov. Nagota - vo frantsuzskom iskusstve. – Apollon, № 11, 1910, pp. 17-29] Tugendkhold, Yakov. Nudity in French Art.
- Фукс 2010: Фукс, Эдуард. История нравов. Смоленск: Русич, 2010. [Fuks, Eduard. Istoriya нравov. Smolensk: Rusich, 2010] Fuchs, Eduard. Illustrated History of Moral Sexuality.
- Фукс 2016: Фукс, Э. Секреты женщин Ренессанса. „Алгоритм“, 2016. [Fuks, E. Sekrety zhenshchin Renessansa. „Algoritm“, 2016.] Fuchs, Eduard. The Secrets of Renaissance Women.
- Шоню 2008: Шоню, Пьер. Цивилизация Просвещения. Екатеринбург: У-Фак-

- тория; М.: АСТ, 2008. (В текста е цитирана 8 гл.: „Эстетика Просвещения: цвет, формы, обстановка повседневной жизни”). [Shonyu, P’yer. Tsivilizatsiya Prosveshcheniya. Yekaterinburg: U-Faktoriya; М.: АСТ, 2008.] Chaunu, Pierre. The Civilisation during the Enlightenment.
- Шоссинан-Ногаре 2003: Шоссинан-Ногаре, Ги. Повседневная жизнь жен и возлюбленных французских королей. М., 2003. [Shossinan-Nogare, Gi. Povsednevnaia zhizn’ zhen i vozlyublennykh frantsuzskikh koroley. М., 2003.] Chaussinand-Nogaret, Guy. The Daily Life of the Wives and Lovers of the French Kings.
- Штейнер 2010: Штейнер, Евгени. Картинки быстротечного мира. – Новый мир, № 2, 2010. [Steiner, Evgeny. Kartinki bystrotechnogo mira. – Novyi mir, № 2, 2010] Steiner, Evgeny. Pictures of the Floating World.
- Элиас 2001. Элиас, Норберт. О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования. М., СПб., 2001. [Elias, Norbert. O protsesse tsivilizatsii: sotsiogeneticheskiye i psikhogeneticheskiye issledovaniya. Moskva-SPb. 2001.] Elias, Norbert. On the Process of Civilisation: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations.

Камелия Спасова
СУ „Св. Климент Охридски“
ksspassova@uni-sofia.bg

Към преобразуване на понятието мимесис: Юрий Лотман и Тодор Павлов

Kamelia Spassova
(Sofia University “St. Kliment Ohridski”)
ksspassova@uni-sofia.bg

Transforming the Concept of Mimesis: Yuri Lotman and Todor Pavlov

Abstract

The paper explores the divergent concepts of *mimesis* in the works of Bulgarian orthodox Marxist philosopher Todor Pavlov and Yuri Lotman, founder of the Tartu-Moscow Semiotic School. With his *Theory of Reflection*, completed in Moscow in 1936 as an elaboration of Lenin’s ideas of knowledge, Pavlov became one of the major proponents of the understanding of mimesis as reflection, which for decades defined the dogmatic Marxist-Leninist aesthetics in Eastern Europe. Beginning with the 1960s, Lotman’s conceptualization of dual code structures begins to work in the direction of reloading the mimetic theory beyond the official discourse. Lotman explicitly states that his methodological wager is an attempt to join the formal-structural paradigm of Roman Jakobson and the contextual-dialogical paradigm of Mikhail Bakhtin, which makes his position a synthesis of the two schools that challenged the theory of reflection dogma.

Keywords: authentic mimesis, heterogeneous mimesis, reflection, self-reflexivity, mirror, device, defamiliarization, dual codes, semiosis, autopoiesis

През XX век понятието *мимесис* е арена на непрестанни сблъсъци между две антагонистични парадигми, които се фокусират съответно върху външнолитературните или вътрешнолитературните фактори: марксизмът и формализмът. Реконструкция на подобен имплицитен сблъсък може да бъде

проследен при засрещането на доминантната теория на отражението на Тодор Павлов и нейното семиотичното преобразуване от Юрий Лотман. Марксистко-ленинистка естетика на Тодор Павлов налага догматичната формулата за *литературата като отражение на действителността*, като определяща миметична теория. Така доминантният възглед след 1945 г. в рамките на източния блок е за радикално автентичен реализъм. Юрий Лотман никога не критикува директно тази официална доктрина, но преобразува теорията на отражението в саморефлексивна теория. Ключовата разлика между подходите на Павлов и Лотман, е функцията на езика. Лотман развива средищната линия между „лингвистичния фундаментализъм“ на Якобсон и диалогичния принцип при Бахтин, като залага на опосредяващата инстанция на похвата (Тиханов 2015: 10). Теория на отражението е антилингвистична, тя избягва езиковата материалност на литературната творба и пренебрегва езика като опосредяваща инстанция. Те е за един непосредствен реализъм.

1. Зелената херинга на Якобсон

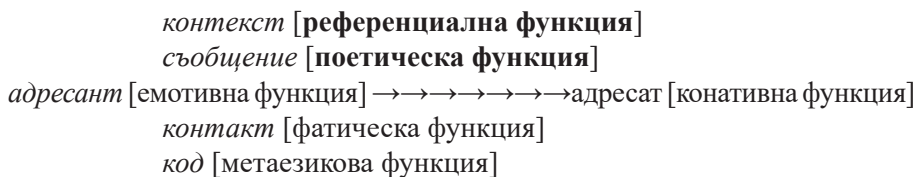
Обичайно модерността е разпознавана като взривяваща миметичната идея. Два обрата водят до преобръщане на реалистичното разбиране за изкуството. На нивото на художествената практика това е бунтът на авангардите, на теоретични ниво – автореференциалната роля на поетическата функция. Въвеждането от Якобсон на термина *литературност*¹, *заумният език* на Хлебников и белият квадрат на бяло поле на Малевич са паралелни серии, обединени от общия отказ от референциалност в изкуството². Поетическата

¹ Историята на литературознанието през XX в. е детайлно разказана тъкмо през сложните завой на понятието „литературност“ от Т. Христов в книгата му *Литературността*, като същевременно миграциите на понятието са подложени на остро критическо преосмисляне от автора. В началото на XX век питането на руските „що е литература“ насочва към изработването на понятия като „похват“, „поетическа функция“, „литературност“, „фикционалност“. Опитите на литературознанието (от руски формалисти през Пражки литературен кръжок и Нова критика до френски структурализъм) да преосмисли въпроса за литературността ще бъдат неотменно съпътствани от нови концептуализации върху ролята на езика в литературата. Така наследството на лингвистиката в литературната теория може да бъде открито и разказано през историята за търсачеството и концептуализирането на автономния език на литературата. (Христов 2009). Гришакова (Grishakova 2008) разглежда отношението на понятията „литературност“ и „фикционалност“ с оглед на историята на руския формализъм и настъпилите наративни и дискурсивни обрати, през които идеята за литературност се репонятизира във фикционалност.

² За отхвърлянето от Якобсон на референциалното измерение и обектното изброяване на емпиричния свят (както на обект референт, така и на рефериращ контекст), както и за връзката между теорията му и художествената практика на Хлеб-

функция е една от шестте комуникативни функции в модела на Якобсон, която насочва към иманентните закони и относителната автономност на творбата. Тя се фокусира върху метонимично/метафоричното деформиране на самото съобщение, като се оразличава от референциалността на всекидневния език и от контекста на нелингвистичните обекти:

Фиг. 1



Трансформацията на понятието мимесис предполага деконструкция на опозицията миметично/ антимиметично изкуство. Подкопаване и отмяна на твърдата дихотомия на традиционни (миметични) и авангардни (антимиметични) подходи към изкуството, изважда едни от сложните теоретични дебати от 20-те и 30-те на XX век върху реализма в литературата. Теорията на Роман Якобсон предлага *avant la lettre* критика и алтернативен подход на радикално реалистичната марксистка теория на отражението в лицето на Павлов. Тя също антиципира въпросът върху „истинския реализъм“ – другият голям ляв дебат, който се състои през 30-те между Лукач-Брехт³.

В ранната си статия „Върху реализма в изкуството“ (1921), публикувана най-напред на чешки и по-късно на руски, Якобсон въвежда тезата за *крайната относителност на понятието реализъм*. Това релативизиране и умножаване на реализмите прави вече невъзможно да се прокара ясна и отчетлива граница между реалистично и авангардно изкуство. Вместо дихотомията антимиметично/миметично изкуство Якобсон разграничава два по-общи типа реализъм: 1. реализъм на деавтоматизацията и 2. класическия консервативен реализъм. Последният тип не разпознава собствените си естетическите похвати, докато първият притежава подобен метапоетически потенциал.

Статията „Върху реализма в изкуството“ (Jakobson 1987) започва с настояването, че е необходима по-строга литературоведска терминология, която да мине отвъд импресионистичното бърбрене на историците на литературата, които под шапката на понятието реализъм увлекателно разискват клюки за живота на писателите. Якобсон се заема да изработи подобно терминологично разграничение между различните форми на реализма, като посочва девет възможни употреби. Условието за размножаването на реализмите е в зависимост от инстанцията, която служи за отправна точка. Деветте форми

ников и Малевич вж.: Тодоров 1997.

³ За писмата между Лукач и Ана Зегерс върху понятието реализъм, както и за дебата Лукач-Брехт, вж.: Lukács 1980.

на реализъм се фокусира съответно върху фигурата на **автора** [A₁; A₂], на **читателя/ критика** [B₁; B₂], на **контекста** [C₁; C₂], на **похвата** [D₁; D₂] и на **кода** [E]. Ретроактивно е лесно да бъде положено това разграничение във вече посочената комуникативна схема и различните функции на езика. Надредното разподобяване, която определя двата вида автори, читатели, контексти или похвати, са атипичният или типичният модус. Това са ключовите две тенденции, които работят през различните инстанции в целия модел:

1. Атипичният модус. Основните му оператори са **деавтоматизацията** и **деформацията**. При него водещ е стремежът към аномалното и новото, което е свързано с отхвърляне на настоящите условия. Характерен е за революционното авангардно изкуство.

2. Типичният модус. Основните му оператори са **натурализацията** и **запазване** на вече установените разбирания за реалност. Тази консервативна тенденция поддържа традицията и наложените канони, като претендира че представлява „истинския реализъм“. Тя натурализира условията си за възможност като непосредствени, природни, истински, неотменими.

Така прилагайки тези два модуса към фигурата на автора, Якобсон разграничава консервативния и авангардния автор. **Консервативният** твърди, че творбата му е напълно правдоподобна, максимално вярна към истината, природата или действителността [A₂]. **Авангардният автор** се стреми към един вид неореализъм, или „реализъм в по-висш смисъл“, като например този на сюрреалистите, футуристите, експресионистите [A₁]. Ако типичният и атипичният оператор се отнесат към читателския хоризонт на очакване, ще се появи на свой ред **консервативният читател** [B₂], който иска да открие вече познати и установени схеми, или **читателят бунтар** [B₁], който разпознава автоматизацията и рутинизацията на похватите. Що се отнася до инстанцията на контекста, едва тук може да се говори за историческия реализъм на XIX век [C₁]. По-късното извеждане на този тип реализъм като надреден и единствен е ефект тъкмо на натурализиране и консервиране [C₂]. Това води до раздвояването на авангарден и класически реализъм на XIX век. Прогресивният реализъм от самото начало е в противоречие с установените до този момент конвенции, той разрушава предшестващата естетика на Романтизма, за да наложи своите техники. Пример за авангарден реализъм е с Иля Репин, който отначало ще бъде обвинен за изкривяване на принципите на правдоподобност и нарушаване на академичния канон, за да бъде разпознат по-късно водещо име на реализма. Стенадал, който сам предпочита да се нарича романтик, е авангарден реалист, докато Шанфльори и школата на реалистите са вече консервативни реалисти. Класическият реализъм, напротив, иска да запази втръдените похвати, затова той ще гледа на импресионистите Сезан и Дега, като разрушаващи „правилните“ реалистични принципи. Якобсон вижда този двутактов механизъм на **деформация** и **натурализация** като характерен при смяна на парадигмите. Важен акцент е, че реализмът е в множествено

число, защото е контекстуално обусловен и зависим от гледната точка на инстанцията, която го дефинира, той не е безусловен и непроменлив. Да се генерализира, че руската литература е типично реалистична, е подобно на твърдението, че човек е типично на два-сет и три години. С други думи, Якобсон категорично отхвърля възможността за автентичен (истински, оригинален, правилен, правдоподобен) реализъм, доколкото понятието е контекстуално променливо. Той предлага деленето на **консервативен реализъм**, който се стреми да прикрие условията си и **реализма на деформацията**, който си служи с деавтоматизация и промяна на похватите.

Естествено, ядката на подобно разиграване на множествеността на реализмите е в похвата. Модусът на де-автоматизацията и този на натурализацията са съответно свързани с **типичния похват** и **атипичния похват**. Единият запазва естественото „природно“ състояние, докато другият е девиация точно спрямо наложената като естествена конвенция. Якобсон прилага този механизъм съответно по отношение на автора, читателя или контекста, като показва сложните отношения, които могат да се заплетат между тези инстанции. Оси на деформация в изкуството, които категорично ясно са изведени в този ранен текст, са метонимичното огъване в прозата и поетическата метафора. Тя е определена като „преобърнат отрицателен паралелизъм“.

Собствената дефиниция на Якобсон върху реализма [Е] е „потребност за последователна мотивировка и реализация на поетическите похвати“ (Якобсон 1987: 26). Тя поставя акцент върху техните в изкуството и техните трансформативни сили. Мотивировката на похвата може да е вътрешен фактор, да е зададен отвътре на самата творба. Якобсон посочва като илюстрация кубизма, при който един и същи обект се мултиплицира, като така става по-осезаем и по-реален от различни гледни точки и същевременно самият похват става видим и експлицитен[A_1]. Този ефект в литературата се случва, когато „един предмет е повтoren при отражението си в огледалото“.

Ключово място в статията „Върху реализма в изкуството“ е арменска гатанка: що е то – виси в хола и е зелено, отговорът е херинга; на въпроса защо е зелена, отговорът е защото е нарисувана, а защо е нарисувана зелена – за да е трудно отгатването. Зелената херинга на Якобсон подобно на зеления кон на Чавдар Мутафов прави видима деформацията на похвата и превръща творбата в гатанка. Огледалото при Якобсон е вътре в самата творба и неговата функция е да направи работите трудни да се разгадаят. Удвояване на похвата, експлицира кода и деформацията става по-осезаема. Това е свързано с метапоетичната функция, когато творбата произвежда изобилието от коментари, бележки, инструкции върху собствената си направа. За разлика от автентичния мимесис и самотъждествената функция на огледалото при Тодор Павлов, огледалото при Лотман винаги размножава и прави творбата по-хетерогенна. Двойните кодове при Лотман и въобще структурата на текст-в-текста може да бъде видяна като подобна автопоетична процедура.

2. Текст в текста при Лотман: хетерогенен мимесис

Подобна пластична концепция може да се види и теорията на Лотман за преобразуване на понятието мимесис по пътя на превръщане на мимесиса в семиозис.⁴ Лотман никъде не използва изрично понятието мимесис, но неговото разбиране за двойните структури в изкуството или за удвоеното кодиране работи тъкмо по посока на презареждане на една миметична теория отвъд конвертируемите матрици⁵.

Можем да очертаем залозите на подобна миметична теория през един късен текст на Лотман, какъвто е „Текст в текста“, където много от неговите по-ранни тезиси са събрани в синтезиран вид (Лотман 1992: 189-206). В тази статия съвсем експлицитно е посочен опитът да бъдат интерферирани формално-структуралистката парадигма на Якобсон с прагматично-диалогичната парадигма на Бахтин.

Общата рамка очертава две принципно различни начина за дефиниране на понятията за език и текст, както и на отношенията помежду им (фиг. 2). Първият случай е лингвистичното мислене за езика като синхронна и затворена система, която в диахронен план генерира безкрайна верига от текстове. Вторият случай е културологичният подход, при който първичната единица е текстът. Текстът е изходната затворена, иманентна, гранична структура, от която се „изважда“ езикът като незавършен, протичащ елемент, подлежащ на разкодиране и интерпретиране. Така на първа стъпка Лотман очертава двата модела: **лингвистичен**, при който текстът е видян като пасивен и произведен от езиковата парадигма, и **литературоведски**, при който текстът е генеративно звено, което си служи с минимум два езика или „закодиране с двоен код“. Точно двойното кодиране е механизмът, през който Лотман излиза извън хватката на отражателната теория.

Лотман мисли текста като структура, която е нехомогенна, доколкото е закодирана от двоен код. Той преобразува комуникативната схема на Якобсон, като вкарва едно хибридно понятие, каквото е *текст-код*. Така Лотман удвоява Якобсон. Текстът-код е междинно звено по средата между кода и езика, което служи за двойното кодиране при производството на всеки текст. **Той е като един допълнителен чужд семиозис вътре в рамките на матерния семиозис, поради което всеки текст има хетерогенна структура.** Текстът-код е текст, т.е. има синтаксис и протича във времето, но самият той служи като граматика или парадигма за изграждането на други текстове. „Илиада“ на Омир или „Божествена комедия“ на Данте е подобна парадигма, която поражда нови текстове.

⁴ Конкретно за подобен опит теорията на Лотман да бъде преведена като миметична теория вж.: Grigorieva 2003.

⁵ За двойните структури във връзка с една възможна миметична теория на Лотман вж.: Grishakova 2012.

Фиг. 2

1. Език [код]' → текст₁, текст₂, текст₃
2. Текстът' → език [текст код]₁, /език [текст код]₂

Фиг. 3

Премоделиране на Лотман на двойното кодиране на текста



Освен на парадигматично равнище, текстът има и своя динамична страна и с това задейства генерационен процес. Текстът не е пасивен обект на изследване, а механизъм, който сам произвежда други текстове. Вътрешна вгъвка на самото удвояване на кода и общението между кодове от различни нива е генератор на новото. Ключово при Лотман е, че за да имаме текст, ние вече имаме интерфериране на два текста, два езика, два кода, което превръща текстът в генератор, самомоделираща инстанция: „мислещо устройство“.

Въвеждането на външни или чужди елементи само засилват процесът на хибридиране. Текстът е иманентно хетерогенна структура, който се само-развива и субординира. Той е винаги двойно кодиран: едни от кодовете са доминантни и експлицитни, а други са скрити и имплицитни. В процеса на семиозис фокусните и фоновите кодове, централните и периферни елементи се трансформират и променят местата си. Важното е, че имаме различни нива – единици от по-високо *мета* ниво, единици от по-ниско суб ниво или такива от същото ниво. *Мета*-нивата са част от текста, те го описват отвътре, т.е. представляват саморефлексивен механизъм, който саморегулира и саноорганизира системата. Суб-нивата са неексплицитни, невидими, те са „несъзнаваното“ на текста, което бъдещите прочити ще извадят наяве.

Към удвояването на комуникативната схема на Якобсон, Лотман ще направи и още едно значимо допълнение като включи диалогичния принцип на Бахтин. Така всеки елемент от схемата влиза в общение с всеки друг елемент. Самореференциалният момент е ключов в тази концепция и Лотман изследва конкретни примери на възможността авторът, читателят или текстът да общуват сами със себе си. Това обръщане на похвата към себе си е точно саморефлексивният потенциал, разпознат от Якобсон с метафората за огледалото.

Така имаме:

1. Общуване на подател ↔ адресат
2. Общуване на аудитория ↔ културна традиция
3. Общуване на **читател със самия себе си**
4. Общуване на читател ↔ текст
5. Общуване на текст ↔ контекст
6. Общуване на текст ↔ метатекст
7. **Общуване на текст ↔ текст [двойно кодиране]**

Отношението текст-контекст в най-важно за изследване на типа миметична теория и в тази точно може да се проследи най-ясно различието с възгледите на Тодор Павлов. Лотман радикално преосмисля понятието за контекст, при него то не е сводимо до действителността в теорията на отражението, доколкото контекстът функционира по подобие на текста. Текст и контекст са изоморфни. Всеки текст се включва минимум в два контекста, определен е от две перспективи. Колкото повече тези два контекста са хетерогенни, толкова повече сме близко до събитието, обозначени в семитотичната теория на културата на Лотман като културен взрив. Примерът на Лотман за културен взрив в статията „Текст в текста“ идва от теорията на Георги Гачев за ускореното развитие, при общуването на два контекста: централен и периферен.

Използвайки езика на огледалата, познат на отражателната теория, но с тази вътрешна вгъвка, Лотман решително застава срещу идеята за автентичен мимесис. За него литературата и изкуството като вторични моделиращи системи са хибридни структури от по-високо ниво и съответно притежават автопойетичен потенциал. Хетерогенният мимесис се осъществява при онези ненивелирани позиции, които не снемат, а засилват общуването между *чужд* и *матерен* семиозис.

Вероятно за учения от Тарту, който работи в рамките на един тоталитарен режим, осмислянето на ролята на фоновото, хетерогенното, периферното и подчертаване на способността маловажното и невидимото да породят събитийни ефекти далеч не са реторика, а жизнена позиция.

3. Умерени и крайни литературоведи

Никола Георгиев, обърнат към литературоведите на бъдещето или промисляйки една история на литературознанието на XX век, разглежда жанра на литературоведския скандал като формиращ нови литературоведски школи, кръгове, направления (Георгиев 1999: 131-146). В този контекст Георгиев се пита как фигурата на Лотман и семиотичната школа в Тарту не са предизвикали скандал и как са останали необезпокоени от маркс-ленинската естетика. Разгледани са седем концептуални и реторически стратегии, които употребява Лотман при създаването на литературоведска школа, без да се стига до плес-

ници по обществения вкус. Георгиев очертава полюсите на умерени срещу крайни литературоведи, така той вижда в Лотман една балансирана стратегия за прокарване на нов език и метод. Крайните литературоведи подобно на Мирослав Янакиев взривяват полето с използването на математически и лингвистични модели⁶. Усилията на групата структуралисти около Мирослав Янакиев през 1960-те и 1970-те години се отчитат като „неблагонадеждни“. Те са опозиционни за режима заради използване на точните методи в литературознанието и подозрителното затваряне във фонемите, структурите, кодовете, фигурите и синтактичните конструкции на самия език в контекста на едно антилингвистично литературознание. В кръга около Янакиев никакво отражение на материалната действителност не се извършва, а самият език е видян откъм материалната си страна⁷.

Според Георгиев обаче благодарение на пластичността и динамиката на своите понятия Лотман остава убог за догматичната критика. Лотман разработва инструментариум, чрез който се преодолява парадигмата на непосредствено автентично отражение. Това преодоляване естествено не е еднократен акт. В контекста на Източния блок парадигмата на отражателната теория е доминираща, тя е част от догматичната директивата на социалистическия реализъм, чийто тоталитарен и натурализиращ ефект я прави водеща идеологико-естетическа платформа. Марксистко-ленинската литературна критика въвежда шампата, която мисли литературата като „обективно отражение на действителността“. Как тази псевдомиметична концепция навлиза в контекста на българското литературознание?

4. Идеологическия имплантант на типичното

Петко Буюклиев е сред онази група млади литератори (Христо Радевски, Никола Ланков, Ангел Тодоров, Любомир Огнянов-Ризор, Георги Бакалов), които с помощта на Тодор Павлов, основават и издават в периода 1929-1934 г. литературния седмичник „Работнически литературен фронт“. По-късно Петко Буюклиев е сред основателите на сп. „Септември“ и е негов главен редактор през 1949-1950. Негова е и заслугата по превеждането от руски на „авторитетния“ учебник на съветски литературовед по теория на литературата. „Теория на литературата“ на Тимофеев през 1945 г. се появява вече във

⁶ Напротив, не за различието, а за теоретичната близост помежду им свидетелства следният текст, в който Лотман защитава и експлицитно заявява интереса си към концепциите на Янакиев: Лотман 1982.

⁷ Никола Георгиев пряко обвързва външнолитературния миметичен подход с езика и иронично критикува теория на отражението: „Някои от представителите на този подход я карат направо през просото, т.е. прескачат езика и свързват произведението направо с действителността“ (Георгиев 1999: 215). Върху тезата за радикалната материалност на езика при Янакиев вж.: (Калинова 2018: с. 273-290).

второ издание на „Издательство на българската работническа партия (комунисти)“. В предговора Буюклиев заявява, че подобно помагало на български не е имало и изразява надеждата, че то „ще даде тласък... на българската-теоретична мисъл към по-задълбочено и оригинално изследване на литературните явления“ (Буюклиев 1945: 6). Общата теоретична рамка, която прокарва това учебно помагало, въвежда идеята за художествения образ, който отразява и типизира многообразието на живота. Красноречиво първата глава представя тази водеща постановка под заглавието „Литература и живот“, като нейната базисната теза е:

И ето, това показване на живота, в което писателят, първо, изказва своите идеи за живота, *като отразява типичните му черти*, второ, като запазва в своето изображение жизнеността, конкретността, индивидуалността на тия явления, за които той говори и, трето, като използва (обикновено) *измислицата като форма за обобщение, за типизация*, ние считаме за образно показване на живота⁸

Тимофеев дава пример за образ, отразяващ живота. Това е Евгений Онегин и дворянството, при което пътят на измислицата е допустим дотолкова, доколкото спомага за снемането на типичното в конкретния индивид. Не е пропуснато обобщение с цитата от Енгелс за типичния характер в типични обстоятелства. Типизиране на индивиди и разказването на една в зависимост от средата, откриването на различия между войника, работника, , адвоката, безделника, учения, търговеца, моряка, поета, свещеника като аналогични с тези между вълка, лъва, магарето, гарвана, акулата, разбира се са ни познати от Балзак и неговото увлечение от зоологията в концептуалните уводни бележки към „Човешка комедия“ от 1842. Но тук е важно да се цитира Енгелс.

Историческата линия на предходните литературни епохи противопоставя социалистическия реализъм на натурализма и романтизма. Идеал за писателя социалистически реалист е да се предпази от натурализма, който просто фотографира, без да типизира и обобщава. Още по-страшен е недостатъкът на реакционния романтизъм (за разлика от приемливия революционен романтизъм). Реакционният романтизъм е неудовлетворен от живота, той се противопоставя на живота, предлагайки празни химери, връщане в миналото и религиозно-мистични образи. Пример за всички тези недостатъци е даден с фантастичното творчество на ранния Гогол. Реалистичният Гогол се приема, фантастичният се отхвърля.

В главата „Езикът на художественото произведение“, която разглежда връзката на език и образ, можем да видим ролята на езика подобно на ролята на измислицата допустима толкова, доколкото служи като средство за създаване на индивидуализация на образите или за снемане на типичното в

⁸ Тимофеев 1945: 25 [курсив мой (К.С)], учебникът Теория литературы от 1934 е дописан, разширен и преиздаден през 1945.

конкретното. В този терминологичен регистър формулировката на Аристотел за литературата, *използваща възможното по вероятност и необходимост* е „преведена“ като „не това, което е било, колкото онова, което е могло да бъде, т.е. именно характерното, типичното“ (Тимофеев 1945: 105). „Характерното и типичното“ става онзи автоматизъм, през който идеологията ще се вмък-ва при трансмисиите и синтезите в процеса на отражението от социалната действителност към литературата.

Учебникът на Л. Тимофеев дава основните постулати на отражателното мислене на литературата в един по-прост и стегнат вид и може да служи само като педагогическо допълнение, което да онагледява водещата линия в марксисткото литературознание, vyplътена в българския контекст от крупната фигура на Тодор Павлов.

5. Антилингвистичното наследство на Тодор Павлов: автентичен мимесис

Тодор Павлов е главният отговорник, който налага в Източния блок идеологическият императив за *литературата като отражение на действителността*. Основополагащ в монографията му „Теория на отражението“⁹ е възгледът на Ленин за идеята като субективен образ на обективните неща. Така според Павлов за Маркс, Енгелс и Ленин идеите са огледални образи на нещата, те са субективно отражение на обективната действителност. Канонизиращото дело на Павлов по осмисляне на правоверния възглед за диалектичното отношение на *материя* и *съзнание*; *обективност* и *субективност*; *идея* и *образ*, *обект* и *отражение*, дава възможност да се направи по-ясен контраст с литературоведски методи, езици и прочити, които се оттласкват от него и го подриват. Те са обединени от структуралистко-семиотичната парадигма. Така вместо дихотомията миметично и антимиетично може да преразгледаме лингвистичните и антилингвистичните миметични концепции, или извеждането на теориите за хетерогенен и автентичен мимесис. Докато автентичният мимесис си служи с процедурите идентификация и непосредственост, то хетерогенният мимесис е винаги несамосъвпадащ, разподобяващ се и опосредствен.

В отражателната теория обектът на огледалото със своята способност да отразява функционира като водеща фигура при онагледяване на диалектиката между субективния образ и обективния предмет. В монографията на Павлов огледалото се появява напълно експлицитно като аргумент и разяснителен механизъм: „Огледалният образ на лампата, да речем, се *схожда* с лампата

⁹ *Теория на отражението* на Павлов излиза първо на руски в Москва през 1936 г., а нейното второ и преработено издание на български е през 1945 г. По-късно, 1962, Sofia Press издава и английски превод, така че да могат да бъдат запознати западните публикации с този фундаментален труд.

по фигура, цвят и т.н., но същевременно образът е именно образ на лампата, а не е самата лампа“ (Павлов 1987: 171). „От този факт следва всъщност само едно, че даденият образ е именно *физически*, именно *огледален образ* (който може да се повтори в хиляди огледала) на червения отразен предмет и който образ може не само да се вижда, но дори и да се *фотографира* например с *цветна фотография*. В огледалото обаче самия червен *предмет* като *предмет* го няма.“ (Павлов 1987: 206). Диалектическият елемент в подобна доктрина е всъщност безкрайния процес по непосредствена идентификация между материя и съзнание, между обекта и образа. Необходимо е автентично съвпадение, доколкото отражението трябва да е вярно и адекватно на емпиричната действителност. Категориите за автентичност, идентификация и съвпадение са водещи.

Деформацията в огледалото, рекурсията и хилядите минимални разлики при умножението на един и същи образ не са взети под внимание от Тодор Павлов. Контрастът с школата в Тарту, която е очарована от огледалата като самолексивно устойчиво, е показателен. За кръга около Лотман огледалото е механизъм отвътре на творбата. То е вътрешнолитературен саморефлексивен похват, който удовява поетическите кодове. Цял брой на „Трудове по знакови системи“ е посветен на семиотика на огледалото в изкуството. В него се демонстрира как се изгражда фикционалния *като че ли* свят чрез *удвояване на удвояването* или чрез *трансформация на изображението в процеса на удвояване* (Лотман 1992: 274- 284).

Теорията на познанието, развивана от Павлов, държи на следната логическа (или по-скоро идеологическа) аргументация: първо, идеите са копия, фотографски снимки и огледални образи на нещата и второ, вещите съществуват независимо от съзнанието и се отразяват в него, следователно обективните неща добиват субективен образ в човешкото съзнание чрез отражение. Процедурата по *отражението* е основа на Маркс и неговата критика върху Хегел (това е прочутото обръщане на Хегел с главата надолу). Оражението е процес, при който материалното е *прекадено/отразено (umgesetztze)* и *преведено (übersetzte)* в съзнанието, феноменалното е пренесено от действителността направо в човешката глава¹⁰. В този смисъл Павловото преобръщането както

Особено внимание заслужава статията на Александър Кьосев „Истинският наследник“ с оглед на институционалната роля, която играе Тодор Павлов. Тя разглежда как обективният процес на формиране на комунистическия литературен канон, е преди всичко лична заслуга на Тодор Павлов и огромния му авторитет, като понятието „златен фонд“ вече включва поети и писатели, заклеени като буржоазни от една предходна лява линия. Литературният авторитет на Павлов е поддържан чрез заемането на централни институционални позиции и чрез пряка подкрепа от Сталин. Кьосев очертава връзката между институционализацията на Павлов през 1930-те и „избухването“ на неговия литературоведски гений в Москва (Кьосев 2009).

¹⁰ Т. Павлов често реферира към следния цитат, където Маркс критикува и пре-

на Платон (идеята е отражение на света), така и на Хегел (светът е отражение на идеята), се синтезира във формулата *светът се отразява (пресажда) в съзнанието*. За този обрат решаващо е да се подчертае първичната роля на материалното, както и активната роля на отражението.

Предпоставката на Павлов е, че материалният емпиричен свят се отразява в съзнанието, но при този процес напълно се редуцира езикът като инструмент за саморефлексия и модификация на реалността. Отражението остава винаги вярно, автентично, акуратно копие на материалния свят, идентично повторение в хиляди огледала. Идентични копия без никаква деформация: материализиране на *идеята* на Платон, преобръщане на Хегел.

При това теорията на отражението рязко критикува, от една страна, *иманентистките* теории (особено в лицето на Бергсон), които според Павлов абсолютно отъждествяват предмет и образ. От друга страна, са критикувани агностиците, които абсолютно оразличават предмет и образ като „двойници“, чисто субективни знаци, йероглифи, символи (Павлов 1987: 184). Знаците обаче могат да бъдат напълно фиктивни, подчертава Павлов, като например „вампир“, „самодива“, „змей“, в тях няма нищо обективно, доколкото липсва денотат. В думи от типа на *еднорози* и *кентаври* е видяна опасността и неспособността да се осигури философска гаранция на материалистическия метод.¹¹ Немотивираността на знака и материалността на езика е идеологически подривна и дестабилизираща за режима. Отражателната теория на Павлов е антилингвистична. В нейната механика езикът трябва да служи като инструмент за *пресаждане* и *превеждане*.¹²

6. Искането изкуството да отразява правдиво действителността: по Аристотел или по Павлов

Симптоматично е легитимирането на миметичната теория през възгледите на Тодор Павлов в предговора на Кръстьо Генев при първия превод на

обръща постановките на Хегел: “Bei mir ist umgekehrt das Ideelle nichts andres als das im Menschenkopf *umgesetzte* und *übersetzte* Materielle.” (Marx 1968: 25). Точно *umgesetzte* е преведено като отразено, което дава основа за развиване на теория на отражението.

¹¹ „Например знаците думи „вампир“ и „змей“ означават нереални, фантастични „неща“. Где е гарантът, че „материя“, „причинност“ и др. под. не означават също такива нереални, фиктивни „неща“. Символизъмът и йероглифизъмът не са способни да дадат подобна гаранция.“ (Павлов 1987: 161) В подобно опасно отклонение е заподозрян субективизъмът на Плеханов.

¹² Ангел Ангелов очертава следната ярка теза – социалистическите режими предпочитат теорията на отражението пред теория на подражанието, защото искат да петрифицират възможността за промяна, доколкото отразяващата повърхност не приема формата на отразеното (Ангелов 2000: 75-101).

„Поетика“ на Аристотел на български¹³:

Прав ли е Аристотел в тези свои схващания? – “като се почне от Аристотеля и се свърши с Тена и съвременния социалистически реализъм – подчертава академик Тодор Павлов – искането изкуството да отразява правдиво действителността е било – и си остава – едно от първите искания, предявявани на съчинското изкуство. А това значи, че да се отрича познавателната роля и значение на изкуството, е решително недопустимо” (Обща теория на изкуството, с. 288).

Кръстьо Генов цитира неколккратно второто разширено издание на „Обща теория на изкуството“ на Павлов от 1938 г.¹⁴ Това е съчинението, което “запознава” българските читатели с теория на отражението през приложението ѝ в изкуството, доколкото философският опус се появява у нас едва през 1945 г. И макар “Теория на отражението” никъде експлицитно да не разглежда миметичната теория на Аристотел, то през превода на “Поетиката” слепването на подражателната с отражателната теория е направено. И, разбира се, Кръстьо Генов освен теорията на Павлов, напълно прецизно представя логиката на *възможното* и *вероятното* като несъвпадаща с *действителното*, отбелязва като основно за Аристотел предпочитането на невъзможното вероятно пред възможното невероятно¹⁵, но тези сложни модални операции по-трудно влизат в рецептивна употреба. За предпочитане е директният постулат, извлечен от Тодор Павлов, че литературата е отражение на действителността. И затова е набеден Аристотел.

7. Скоба върху българското литературознание

Какво се случва с разбирането за мимесиса днес в българското литературознание, след като дамгата на отражателната теория е избледняла¹⁶. Ще

¹³ На български има три превода на *Поетика*: от Кръстьо Генов и Петър Радев (*Поетиката на Аристотеля*, 1943 [1947]); от Александър Ничев (*За поетическото изкуство*, 1975); от Георги Гочев (*Поетика*, 2016). Предговорът, към който реферирам, “Увод в Поетиката на Аристотеля”, е от второто преработено издание на превода от Генов и Радев (Генов 1947).

¹⁴ Първото издание е година по-рано, от 1937 г., то е значително по-кратко спрямо това от 1938 г.

¹⁵ Любопитно е, че Т. Павлов критикува Аристотел точно за изместването на *действителното* и предпочитанието на идеалистичната категория на *възможното*: „Възможност, обаче, още не ще рече действителност. Възможното затуй именно е възможно, че при отделни условия се превръща в действително. При отсъствието на такива условия, обаче, то си остава само възможно и не преминава в действителност“ (Павлов 1937: 36). Тъкмо това разграничение е заличено при контаминирането на теория на отражението и миметичната теория на Аристотел.

¹⁶ В две от своите монографии Клео Протохристова показва как огледалото винаги е било част от литературоведския инструментариум. Тя разглежда огледалото

отбележа три опита за преобразуване на миметичната теория в български контекст. Първо, това е студията на Боян Манчев „Платоновият разрив: философия срещу поезия“ (2000), която извършва философска деконструкция на основополагащия мит за раждането на поезията и философията като задвижвани от два типа мимесис – от една страна, фигурирането на безформеното чрез *анархетипичен мимесис*, и от друга, моделирането чрез *императивен мимесис*, което работи чрез разграничението на модел и копие. Второ, това е книгата на Невена Панова *Mimeopolis* (2012), която продължава усилието на Манчев в развиването на една литературна и политическа теория, изваждайки в бавното четене на „Закони“ на Платон тройната структура на мимесиса като а) онтологическа позиция; б) активност и с) репрезентация. И трето, това е последната книга на Розалия Ликова *Мимезис и антими́мезис. В началото на новия век* (2008), която прави опит за преосмисляне на наследствата на категорията мимесис с експлицитна критика и разграничаване от теорията на отражението на Тодор Павлов. Преосмисляйки свои по-ранни книги, Розалия Ликова подчертава, че е употребявала два модела за литературата I традиционно-миметичен (*ала* Павлов) и II авангардно-креативен (*анти* Павлов).

Ликова обаче вижда възможност за преобразуване на самото понятие за мимесис, като деконструира бинарната опозиция *мимесис* и *антими́мезис*. За целта тя отправя към идеята за езиков мимесис, който си служи с интерференции на два принципа. В подобен режим на преодоляване на разцепването на отражателната и лингвистична линия, можем да видим и семиотичните тезиси на Лотман. Така съвсем по Якобсон не само реализма, но и миметичните теории могат да се делят на консервативни и революционни. Автентичният мимесис на Павлов ще търси вярното уподобяване между емпиричен и художествен свят, докато хетерогенният мимесис на Лотман ще разпознава текстът и контекстът като вазимохубридиращи се условности.

Последната скоба върху българския литературоведски контекст в контекста на комунистическия режим е върху прекия сблъсък на Розалия Ликова със соцреалистическата директива. Това е кратък епизод от скандала, който тече през лятото на 1972 г., когато Джагаров е сменен от Панталей Зарев на поста председател на СБП. Джагаров опитва да запази мястото си, като критикува Зарев заради направени от него грешки като главен редактор на „Литературна мисъл“. Едно от големите прегрешения на Зарев е, че допуска да излезе в кн.6/1971 статията на Розалия Ликова „Принципи на гледната точка на разказвача“, в която Ликова обсъжда фокализацията в творчеството на Георги Марков. Фактите след този скандал са, че Зарев става председател, Ликова прекъсва преподавателката си дейност в СУ в периода 1972-1975 г. и е изключена от СБП за повече от десет години, а Държавна сигурност за-

като метадискурсивна метафора, като литературен мотив и като инструмент за компаративистичен анализ, чрез което извършва решителна смяна на парадигмата на теория на отражението (Протохристова 1996; Протохристова 2004).

почва разработката на досието „Скитник“. По същото време на страниците на „Литературна мисъл“ започва престрелката на импресионисти и структуралисти върху „Диви разкази“ на Хайтов¹⁷. Спор, който изтласква теорията на отражението и изцяло сменя езика на литературознанието.

Цитирана литература

- Ангелов, Ангел 2000. Образи на преобразуване/ изчезване. Оригиналет/ отпечатъкът/ копието: инсталациите на Надежда Ляхова. – Symposium. Античност и хуманитаристика. Сборник с изследвания в чест на проф. Б. Богданов. София: Сонм, с. 75-101. [Angelov, Angel. Obrazi na preobrazuvane/ izchezvane. Originalat/ otpechatakat/ kopieto: instalatsiite na Nadezhda Lyahova. – Symposium. Antichnost i humanitaristika. Sbornik s izsledvania v chest na prof. B. Bogdanov. Sofia: Sonm, 2000, s. 75-101].
- Генов, Кръстьо. Увод в Поетиката на Аристотеля. – Поетиката на Аристотеля, 1947 [1943], <http://theseus.proclassics.org/node/160> (видяно на 10.11.2018). [Genov, Krastyo. Uvod v Poetikata na Aristotelya. – Poetikata na Aristotelya, [seen 10.11.2018].
- Георгиев, Никола 1999. Лотман навършва седемдесет – как стана това?. – Мнения и съмнения. София: Литературен вестник, с. 131-146. [Georgiev, Nikola 1999. Lotman navarshva sedemdeset – kak stana tova?. – Mnenia i samnenia. Sofia: Literaturen vestnik, 1999, s. 131-146.]
- Георгиев, Никола 1999. Огледалата на литературата. – Мнения и съмнения. София: Литературен вестник. [Georgiev, Nikola. Ogledalata na literaturata. – Mnenia i samnenia. Sofia: Literaturen vestnik, 1999].
- Калинова, Мария 2018. За радикалната материалност на езика. – Калинова, Мария, Видински, Ваисл, Спасова, Камелия, Хаос и безредие 1. Случайното на езика, литературата и философията. София: Литературен вестник, с. 273-290. [Kalinova, Maria 2018. Za radikalnata materialnost na ezika. – Kalinova, Maria, Vidinski, Vaisl, Spasova, Kamelia, Haos i bezredie 1. Sluchaynoto na ezika, literaturata i filosofiyata. Sofia: Literaturen vestnik, 2018, s. 273-290]
- Къосев, Александър 2009. Истинският наследник. – Критика и хуманизъм, бр. 29/2009, с. 145-174. [Kyossev, Aleksandar 2009. Istinskiyat naslednik. – Kritika i humanizam, br. 29/2009, s. 145-174].
- Ликова, Розалия 2008. Мимезис и антими́мезис. В началото на новия век. Пловдив: Жанет 45. [Likova, Rozalia. Mimezis i antimimezis. V nachaloto na novia vek. Plovdiv: Zhanet 45, 2008].
- Лотман, Юрий 1982. Писмо до редакцията на вестник „Литературен фронт“ –

¹⁷ За методологическия спор структуралисти-импресионисти като идеологически спор вж.: (Манчев1999: 5-30).

- Литературен фронт, бр. 11/18 март. [Lotman, Yuriy 1982. Pismo do redaktsiyata na vestnik „Literaturen front“ – Literaturen front, br. 11/18 mart, 1982].
- Лотман, Юрий 1992. Театралният език на живописца. – Култура и информация. Прев. Лиляна Терзийска. София: Наука и изкуство, 1992, с. 274- 284. [Lotman, Yuriy. Teatralniyat ezik na zhivopista. – Kultura i informatsia. Prev. Lilyana Terziyska. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992, s. 274- 284].
- Лотман, Юрий 1992. Текст в текста. – Култура и информация. София: Наука и изкуство, 1992, с. 189 – 206; Лотман, Юрий. Текст в тексте. – Об изкустве, (1981) 1998, р. 423-436. [Lotman, Yuriy. Tekst v teksta. – Kultura i informatsia. Sofia: Nauka i izkustvo, 1992, s. 189-206].
- Манчев, Боян 1999. Интерпретации на идеологията, идеология на интерпретациите (Върху полемиките в българското литературознание). – Литературна мисъл. бр. 1/1999, с. 5-30. [Manchev, Boyan. Interpretatsii na ideologiyata, ideologia na interpretatsiite (Varhu polemikite v balgarskoto literaturoznanie). – Literaturna misal. br. 1/1999, s. 5-30.].
- Манчев, Боян 2000. Платоновият разрыв: философия срещу поезия. – Symposion. Античност и хуманитаристика. Сборник с изследвания в чест на проф. Б. Богданов. София: Сонм, с. 117-137. [Manchev, Boyan 2000. Platonoviyat razriv: filozofia sreshtu poezia. Symposion. Antichnost i humanitaristika. Sbornik s izsledvania v chest na prof. B. Bogdanov. Sofia: Sonm, s. 117-137].
- Павлов, Тодор 1937. Обща теория на изкуството. Основни въпроси на естетиката. София: Братя Миладинови. [Pavlov, Todor. Obshta teoria na izkustvoto. Osnovni varprosi na estetikata. Sofia: Bratya Miladinovi, 1937].
- Павлов, Тодор 1987. Теория на отражението. Избрани философски съчинения в три тома. София: Наука и изкуство, пето издание (1945). [Pavlov, Todor. Teoria na otrazhenieto. Izbrani filozofski sachinenia v tri toma. Sofia: Nauka i izkustvo, peto izdanie, 1987].
- Панова, Невена 2012. Мимеополис. Върху Платоновата политическа и литературна теория на подражанието, София: Сонм. [Panova, Nevena. Mimeopolis. Varhu Platonovata politicheska i literaturna teoria na podrazhaniето, Sofia: Sonm, 2012].
- Протохристова, Клео 1996. През огледалото в загадката. Литературни и метадискурсивни аспекти на огледалната метафора. Шумен: Глаукс. [Protohristova, Kleo. Prez ogledaloto v zagadkata. Literaturni i metadiskursivni aspekti na ogledalnata metafora. Shumen: Glauks, 1996].
- Протохристова, Клео 2004. Огледалото – литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории, Пловдив: Летера. [Protohristova, Kleo 2004. Ogledaloto – literaturni, metadiskursivni i kulturnosapostavitelni traektorii, Plovdiv: Letera].
- Тимофеев, Леонид 1945. Теория на литературата. Ред. Петко Буюклиев, София: Издателство на българската работническа партия (комунисти), второ издание; Тимофеев, Леонид 1945. Теория литературы. Основы науки о

- литературе. Москва: Учпедгиз. [Timofeev, Leonid. Teoria na literaturata. Red. Petko Buyukliev, Sofia: Izdatelstvo na balgarskata rabotnicheska partia (komunisti), vtoro izdanie, 1945].
- Тиханов, Галин 2015. Актуалността на руския формализъм. – Литературен вестник, бр.31/7-13.10.2015, с. 1; 9-12. [Tihanov, Galin 2015. Aktualnostta na ruskia formalizam. – Literaturen vestnik, br.31/7-13.10.2015, s. 1; 9-12].
- Тодоров, Цветан 1997. Защо Бахтин и Якобсон никога не са се срещали. – Анархистът законодател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев. Съст. Р. Коларов, Бл. Златанов, София: УИ „Св. Климент Охридски“, с. 27-48. [Todorov, Tsvetan. Zashto Bahtin i Yakobson nikoga ne sa se sreshtali. – Anarhistat zakonodatel. Sbornik v chest na 60-godishninata na prof. Nikola Georgiev. Sast. R. Kolarov, Bl. Zlatanov, Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1997, s. 27-48].
- Христов, Тодор 2009. Литературността. Поредица Зевгма, ред. Миглена Николчина, София: Алтера. [Hristov, Todor. Literaturnostta. Poreditsa Zevgma, red. Miglena Nikolchina, Sofia: Altera, 2009].

Нови книги на Издателски център „Боян Пенев“

2017

Америките ни 2. САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.). Съст. и ред. А. Ташев, Ив. Христов, Пл. Антоф. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

Пенчо Славейков. 150 години от рождението му. Съст. и ред. А. Антонова, Е. Трайкова, М. Янакиева, П. Ватова. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

България и Русия (XVIII – XXI век). Пътища и кръстопътища. Съст. Румяна Дамянова. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

1917 год: литератор и литературовед: инженер, свидетел, жертва исторического рубежа / социального слома. Съст. Й. Люцканов. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

Щрихи към света на Югоизточна Азия. Съст. Р. Бенева. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

Минева, Евелина. THE BYZANTINE HAGIOGRAPHIC AND HYMNOGRAPHIC TEXTS ON ST. PARASCEVE OF EPIBATAE. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2017.

2018

Книга за Иван Методиев. Съст. А. Антонова, М. Димитрова. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2018.

Памет за Яворов в Анхиало/Поморие. Юбилеен сборник със слова и доклади 2012-2017 г. Съст. Е. Трайкова, М. Неделчев. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2018.

The Thing. Conceptual and Cultural Aspects. Съст. Р. Кунчева, Т. Добжинска. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2018.

Български поетически авангард / Болгарський поетичний авангард. Антологія / Антологія. Съст. Е. Трайкова, М. Иванова-Гиргинова, М. Неделчев. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2018.

Українски поетически авангард / Український поетичний авангард. Антологія / Антологія. Съст. О. Сливински, О. Коцарев, Ю. Стахивска. София : Издателски център „Боян Пенев“, 2018.