

# ВЕЩНИЦИ

# Литературен

# ВЕЩНИЦИ

## Отзиви

- Калина Николова  
за Йоргос Зоис
- Яница Радева  
за Цанко Лалев
- Стоян Ставру  
за Боян Манчев
- Мария Люцканова  
за Николай Терзийски
  
- Разговор на Владислав  
Христов с Невена Ангелова
  
- Андре Мишелс  
за каузалността  
в психоанализата
  
- Петър Увалиев  
за Шоу и България
  
- Мартина Недялкова  
за китайската  
литературна история  
в годините на маоизма
  
- Из „Авиньонски квинтет“  
на Лорънс Дърел

## Нова българска

- Цветан Теофанов
- Камелия Спасова
- Юлия Йорданова
- Марианна Мазгалова



Снимка: Литерест



Броят се издава с подкрепата на НФК



## Шоу и България

През 1988 г. Майкъл Холройд публикува първия от четири тома биография на Джордж Бърнард Шоу, където оповестява обстоятелства, свързани с неговата комедия „Arms and the Man“. Наскороната ѝ премиера в Народния театър под заглавие „Оръжията и човекът“ породило площадно хулиганство и политиканство, противоречиви, многоречиви и главно празноречиви разпри. Прочитайки тома, Петър Увалиев открива отговори на дълго човъркащи го въпроси, които същата година излага по Радио Би Би Си в тричастна радиобеседа „Шоу и България“ – своеобразен „ефирен триптих“, речено по увалиевски. Откъсът от Увалиев, който може да прочетете в АВ, описва творческия процес на Шоу, както и

един патриотарски бабаитлък, досущ днешния, при премиерата на друга негова пиеса, поставена на същата сцена преди сто години. Един изпечен хитрец, в устрем да надгума по-мъдри от себе си, рекъл, че историята се повтаря първо като трагедия, втори път – като фарс. За хубаво или за лошо, на нашенската сцена тази история се явява и двата пъти във втория си вариант. Правописът, пунктуацията и стилът са редактирани с оглед на съвременните норми. Запазено е изписването на имена, заглавия и глаголни форми от автора, а също и на характерни негови изречения.

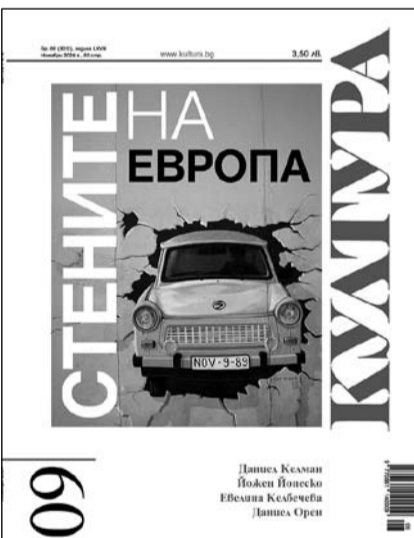
ОГНЯН КОВАЧЕВ

на стр. 3



Християнство и култура, бр. 195

Водеща тема в брой 195/Есен на списание „Християнство и култура“ е „Християнство и истина“, в която са представени текстовете на Карл Ранер *Бог не е природонаучна формула* и на прот. Сава Кокудев *Човекът в света на идолите*. Втори акцент в броя е темата „Проблеми на православие“. Тя включва разговора на Александър Смочевски с Перистерския митрополит Григорий (Папатомак) под заглавие *Църквата означава събор и единство*, последван от *Каноничното експертно мнение относно възникналият православен църковен въпрос в България (1992 – 1998 – 2009)* на Перистерския митрополит Григорий. Темата е продължена и в анализите на архид. Джон Хрисавгис *В защита на титлите (или срещу привилегиите)*, и на Мария Къосева *Основни характеристики на Гражданскоправния статут на Българската православна църква*. В рубриката „Християнство и история“ е представена втората част от текста на Катрин Браун Ткач *Дяконисите и ритуалната чистота*. „В памет на Христос Янарас (1935–2024)“ в броя са включени анализът на Сотирис Митралексис *Личност, Ерос, Критична онтология: „обобщавайки“ философското дело на Христос Янарас*, както и интервюто с Христос Янарас, взето през 2002 г. в редакцията на „Християнство и култура“ от Калин Янакиев, о. Николай Нешков и Георги Тенев. Темата „Християнска култура“ е представена с текстовете на Ралица Райкова *Култура или „харикентокрация“*, и на Клайв Стейпълз Луис *Гнили лилии*. Броят е илюстриран с фотографии на Милена Апостолова.



Стените на Европа е темата на новия брой 09 на сп. „Култура“. За границите и ретроутопиите на Стария континент става дума в разговора между проф. Ал. Къосев, проф. Вл. Градев, Т. Николов, проведен в рамките на Фестивала на европейската солидарност, организиран от Културния център на СУ „Св. Климент Охридски“. И още по темата: Йожен Йонеско – „Европеизъм и антиевропеизъм“; Роберт Менасе – „Светът от утре“; Ален – „Европа е бременна“. В рубриката „Идеи“ можете да прочетете разговор с проф. Евелина Келбечева за „трудните разкази на жертвите на комунизма“, както и размислите на Тимъти Снайдер за „свободата и непредвидимостта“ и на Жан-Люк Марион за „Любовта като Песен на песните“. И още в броя: за изложбата на Румен Жеков и за роклегендата Кирил Маричков; разговори със световноизвестния диригент Даниел Орен и с цигуларя Евгений Шевкенов, както и с Бубакар Траоре за страстта в блуса; фотографии на Хелга Парис преди пагането на Берлинската стена и на Евгени Димитров за „усещането от 90-те“. Разказът в броя „Торсагори“ е на Чавдар Ценов.

# Картинна книга с истории на деца бежанци от различни страни

През 2023 г. детската писателка Петя Кокудева става доброволец по покана на „Каритас“ София. В поредица от срещи тя общува с така наречените „непридружени деца“ бежанци от различни размирни държави като Йемен, Иран, Афганистан, Сирия, Украйна, Ирак и пр. Разказва им за своите пътешествия и същевременно научава много за техните – за родните им места, за близките им, за културите, от които идват. Някои от децата са на 7, други – на 17.

Така се раждат **кратките истории, събрани в документалната детска книга „Колелото на Кинан“**, нарисувана от художничката Ина Къорова. Смисълът на тази книга е да надникне отвъд медийния образ и клишетата – да запознае деца и възрастни с личностите зад етикета „бежанец“ – например Муна от Сирия, Парса от Иран, Рийм от Йемен, Артъм от Украйна.

Въпреки че всички те бягат от войни, **тази книга не е мрачна и потискаща, тъкмо напротив!** Децата разказват за своите мечти, за спомените, които ги топят, за родните си улици, празници, любими ястия и обичаи. „Колелото на Кинан“ може да се чете и като **книга пътешествие през различни култури** – в нея има надежда, смях, удивителни



пейзажи и детайли от живота в различни кътчета на света.

## С какво помага тази книга?

- Да опознаем децата бежанци, за да не си ги представяме само като обобщен образ от телевизията. Да видим човешките лица зад статистиката.
- Да развенчаем някои от битувашите в обществото ни митове – например, че бежанците са само мъже. В книгата ще се запознаете с много момичета и жени.
- Да подготвим децата си за общуване с чуждоземци, в което те така или иначе попадат, например в училище.
- Да отворим темата за съдбата на емигрант – много българчета също имат в семействата си емигранти или самите те са такива.
- Да предложим на възрастните – родители, учители, образователи – истински истории, през които по естествен и увлекателен начин да запознаят малките читатели с други

народи, други порядки и религии, без това да е дидактично.  
– Да обясним концепцията на доброволчеството, което все още не е много популярно у нас, за разлика от повечето развити страни.

**Важните теми от тази книга:** емиграция, бежанци, културно разнообразие, приемане, доброволчество, пътешествие, сприятеливане

## ПОКАНА

# Новата българистика и новата литература

## Национална научна конференция, организирана от департамент „Нова българистика“, 5–6 декември 2024 г., Нов български университет

Департамент „Нова българистика“, основан през 1994 г., навършва 30 години от своето създаване. Това е добра възможност за възвръщане в себе си и за дебат относно мисията на българистиката днес. Тъкмо тази перспектива на обръщането не само назад, но и към настоящето и към тревогата и надеждата за бъдещето ни кара да не наричаме националната научна конференция *юбилейна*. Предлагаме дискусиите на конференцията да се съсредоточат върху следните теми:

- Българистиката в ситуацията на един изпълнен с призрци от миналото и фантазии за радикални промени свят;
- Новата българска литература между копнежа за „световност“ и за продължаване на традициите;
- Литературата и нейните места през 90-те години на ХХ и в началото на ХХІ в.;
- Безпроблемен ли е възходът на романа след 2000 г.? Какво се случва с поезията и по-малките форми на разказа?;
- Литературната критика между стремежа към „собствени“ езици и отвръщането към езиците на други полета;
- Ролята на университета в литературата;
- Значимостта на литературните награди за социологията на новата литература;
- Сюжетите и темите на Народна република България в днешната литература: травми, иронии, носталгии;
- Архивът на НРБ – взривове на миналото в настоящето;
- Литературната история на днешния ден;
- Есето – жанрът на синтезите, кризите, утопиите. В конференцията ще има специален блок, посветен на научните предложения, академичните приноси и художествените открития на департамент „Нова българистика“. Ето възможните теми, върху които да поговорим:
- Раждането на Департамента от духа на Семинара;
- Българският литературен канон – конструиране и проблематизиране;
- Изследователски подходи към българските „изми“ – реализъм, модернизъм, символизъм, експресионизъм, постмодернизъм и др.;
- Историята на литературата на НРБ – основания, проблематизации, възможности;
- Социалистическият реализъм и *алтернативният канон* в литературата на НРБ;
- *Двете култури в НРБ*: литературата на „сточеската нормалност“ срещу „културата на юрнатото с идеологически основания време“;
- Литературен и политически персонализъм; фигури на литературната личност; стратегии на литературноисторическото утвърждаване; литературноисторическият сюжет; литературноисторическата реконструкция;
- Геопоетика и животът на градовете;
- *Годишните на литература* – различен опит за литературна история;

- Литература и микроистория; *случаят* като проблем в литературоведските изследвания;
- Библията и литературата; християнството като текст;
- Нови периодизации на българската литература;
- Обучението по академично есе – перспективите на текста във времето на господство на тестовите;
- Обучението по творческо писане – разрушаване на мита за това, че не се преподава *как да станеш писател*;
- *Писателите на университета* – образи на автори на художествени творби, свързани с Департамент „Нова българистика“ на НБУ;
- Делото на проф. д-р Иван Касабов и доц. д-р Борислав Георгиев за българската лингвистика и обучението по български език в Нов български университет. Заедно с конференцията ще има изложба на книги на департамент „Нова българистика“, литературно четене и награждаване на колеги, заслужили за развитието на департамента.

Очакваме вашите заявки за конференцията (заглавие и анотация на доклада) до 25.11.2024 г. на имейли: [dojnovprl@abv.bg](mailto:dojnovprl@abv.bg) и [mfadel@nbu.bg](mailto:mfadel@nbu.bg).

## ABROAD

# Представяне на хайку антология „Shining Wind/Сияен вятър“ в Лондон



Сборникът е издание на на Британското хайку общество и събира едни от най-значимите съвременни автори на хайку.

На 30 ноември от 12 часа местно време в Конуей Хол, Лондон ще се състои представянето на хайку антологията „Shining Wind /

Сияен вятър“. Двезичният сборник излиза на английски и български. В него участват 104 члена на Британското хайку общество от Австралия, България, Великобритания, Индия, Ирландия, Испания, Италия, Канада, Нидерландия, Нова Зеландия, Португалия, Румъния, САЩ, Франция, Швеция и Япония. Българските автори са 35. Съставители: А. А. Маркоф, Дейвид Бингъм, Илияна Стоянова, Владислав Христов. Преводачи: Дарина Денева, Илияна Стоянова, Мая Данева. Планирано е представяне на антологията в България през пролетта на 2025 година.

# Шоу и България

от стр. 1

Петър Увалиев

Всъщност, той се ражда в Дъблин, двадесет години преди Априлското въстание. И по времето, когато чорбаджи Марко събира многобройната си челяд на патриархалната софра под сопотската асма, в дома на Шоу най-спокойно са под един покрив баща му, майка му и нейният любовник. Затова по-късно той пише: „Казват, че било много трудно да се отсъди кому най-приляга да отглежда деца. Но едно е ясно: от родителите по-лоши възпитатели няма“. И все пак, необичайната психика на Шоу е предопределена от тази необичайна среда, в която всички чувствени изблици са пресушени и охладени от иронична разсъдъчност. Затова и в живота, и в творбите на Шоу сетивното напрежение е потушено, заглушено и преобразено в благовъзпитан присмех. Макар и да е вегетарианец и въздържател, той далеч не е безчувствен към „полунощния чар на нежния пол“ – но и четирите красавици, които му една след друга, му едновременно се вливат в неговия живот, са мъжки жени, принудени те да вземат почивка да го съблазнят. Той обича да обича, но мрази да се увлича, просто защото не чувства никаква нужда сам да се възбужда. Затова героите на пиесите му са така чудновато неуязвими дори и от собствените си страсти. Вместо да лудуват, те умуват. Така трагични съткновения се превръщат в комични положения. И понеже Шоу е надарен с изключителна присмехулна находчивост и поразителна словесна изобретателност, публиката остава с впечатлението, че той лекомислено я забавлява и дори не се усеща, че писателят напъня сили да я убеждава, защото сам той е убеден социалист и пише само за да напада обществените неправди в Англия. А в края на миналия век най-богатата империя на света гъмжи от най-невероятни кръжоци, които проповядват коренна обществена обнова: Братството за Нов Живот, Кооперативните задруги, Хуманитарната лига, Съюзът на безбожниците, Фабианското сдружение – списъкът им няма край. Те, като българските им съвременници – толстоисти, туристи, анархисти, адвентисти, дълновисти, полагат нечовешки усилия да нажежат чувствената температура на привържениците си. Само Бернард Шоу е студенокръвен агитатор: за него евтиният романтизъм и безполезният героизъм са проява на свръхсрочна липса на зрялост. Други си напъват силите да разпалват страсти – и нищо не постигат. Шоу убеждава, защото обезстраства всичко – и хора, и идеи. У него непринуденият смях неусетно се превръща в целеустремен присмех, а присмехът – в съкрушителна присъда. Едва ли има друг бунтар, който така презрешно, но така убедително да отхвърля Ботевава повеля, че би трябвало силно да любим и мразим.

Така, без да раздухва ни любов, ни омраза, Шоу очарователно подиграва и безмилостно разобличава лицемерието на английската върхушка, която, като всяка върхушка, едно проповядва, а друго върши. А всички знаем, че властта си обича само властимуките и непочтителното поведение на Шоу не води ни към звание, ни към състояние. Но и това чудо спохожда чука Шоу. В 1894 г. той превръща в неударим фарс най-мрачната трагедия, която човек може да си представи: узаконената кръвопролитна война. И само няколко месеца след това внезапно забогателият тридесет и осем годишен писател прогласява на всеуслухание, че най-сетне можел да се задоми с богаташка дъщеря, защото никога вече нямало да го смята за зестрогонец – толкова голям е успехът на пиесата му по цял свят. Само една страта възнегодва срещу този антимилиитаристичен фарс – България. Връз Шоу се изсипват куп обвинения, че се гаврел с достоинството на многострадалния български народ. Затова следното ни предаване ще бъде първо по рода си литературно-детективско разследване: бил ли е Бернард Шоу враг на България или не е бил? Въпросът ето где е.

## II

В декември 1924 г. актьорите от софийския Народен театър репетират и зънат. Изгоряла е на 10 февруари 1923 г. горага срада, извисена срещу и над Военното Министерство, и те са се приютили в паянтова барака, попреобразена в днешния Музикален театър. Зънат и се тревожат как ще мине премиерата на пиесата на Бернард Шоу за милосърдния Андрокъл и признателния лъв, който отказва да го изяде. И на 25 декември 1924 г. тревогите им се оказват мъчително основателни. Почнала не почнала пиесата, из залата пропичават пискуни и прокълвят неустови кръсъци: „Долу Шоу! Смърт на врага!“ От първите редове на партера се изпраща един разярв мж със засукани мустаци, който сякаш е излязъл от прочутата карикатура на Илия Бешков, и изкрещява, като че ли

командува Гергьовденски парад: „Ако продължите, и вие сте предатели“. Актьорите мълкват. Завесата пада. И „Андрокъл и лъвът“ си спечелва незабвната слава на единствената пиеса, която е играна четвърт път. Да беше си останало само софийско произшествие, това гласовито надвикване би отишумало някъде между паметника на Левски и гроба на Иван Вазов. Но това негодование плъзва и на Запад. Изневиделица България се прославя като огнище на културен тероризъм: български студенти в Берлин и Виена считат за свой патриотичен дълг редовно да освиркват пиесите от Бернард Шоу, защото тридесет години по-рано той бил написал една „долнопробна комедия“, която се гаврела с достоинството на многострадалния български народ. Ето в какво се състои тази обидя.

Действието на тази „възмутителна пиеса“ се развива непосредствено след сръбско-българската война, във вилата на новозабогателия търговец и новопроизведен майор от българската армия Петков. Неговата дъщеря Райна, доморасла Тамяна, надъхана с псевдо-пушкински романтизъм, е сгодена за героичния кавалерист капитан Саранов, живо воплощение на нейните идеали, защото саморъчно бил пленил една вражеска батарея. Но понеже тази вила (в която, разбира се, няма баня, но има гостна, достъпна само за гости) е някъде към Драгоман и Сливница, в нея намира убежище един беглец от разгромната сръбска войска. Но оказва се, че той е швейцарски наемник, тръгнал по широкия свят, защото му досадило еднообразието в бащиния му хотел. На гръмкото патриотарско гласовие на Саранов той противоположава скучния си швейцарски здрав смисъл и с безпристрастна счетоводителска точност доказва, че войната е пълна безсмислица, която води към неизбежен фауш.

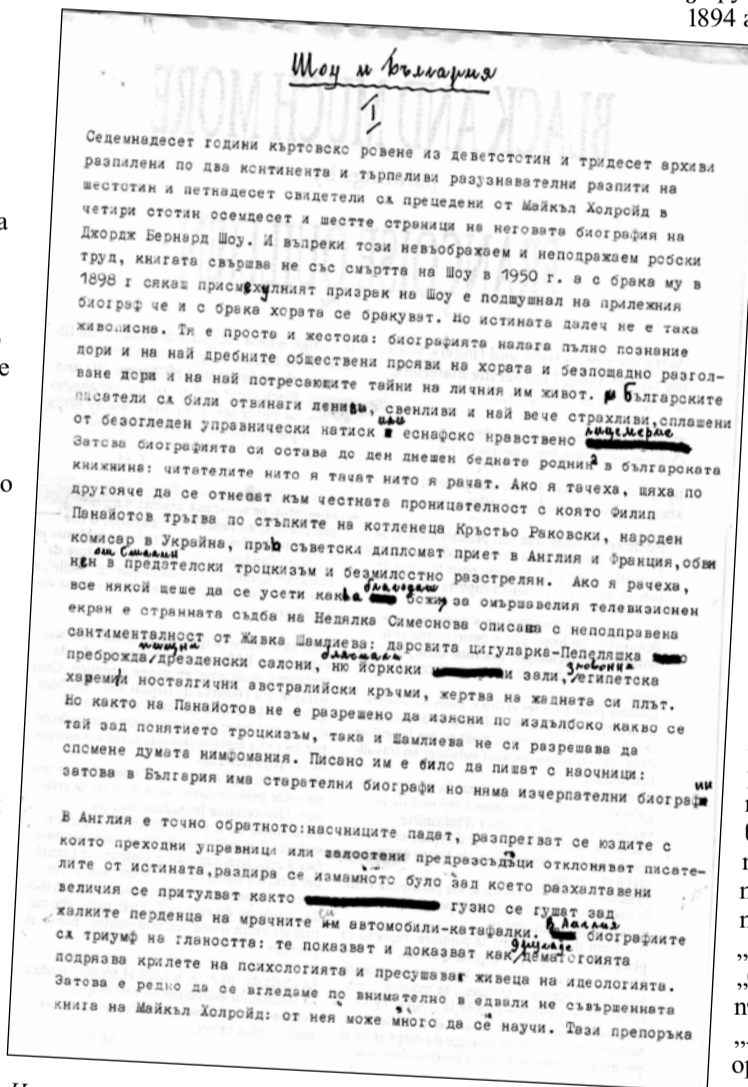
Много по-разумно би било войниците да си пълнят патрондашите с бонбони, а не с патрони. И когато някому не стига ума правилно да прецени опасността, която го грози, той неизбежно става герой. След всичко това търговската церка Райна забравя героичния кавалерист и се хвърля в обятията на невзрачния шоколаден швейцарец, може би защото в любовния си унес той ѝ говори не за лунни нощи, свещен дълг и вяност до гроб, а за четири хиляди покривки за маси, десет хиляди прибора и дванадесет хиляди чаршафа.

От години не ми дава мира мисълта как и защо Шоу се е добрал до подробности из живота на новоосвободена България, която ние знаем от „Дневник“-а на Константин Иречек, който днешните читатели са забравили, и от „Спомени“-те на Добри Ганчев за княжеското време, които те въобще не са и запомнили. И никога, ни българин, ни англичанин, не можеше да ме просветли. И едва сега изчерпателният труд на Майкъл Холройд ме насочи към следите, които водят към загадъчните „противобългарски предразсъдъци“ на Шоу. Самопроизведох се ако не Шерлок Холмс, то поне Авакум Захов. И ето какво открих. В 1893 г. актрисата Флоренс Фар, една от четирите жени, които влизат и излизат от половия живот на Шоу, му налага да напише пиеса за нея. Разноските по постановката щели да бъдат понесени от наследницата на милионера чаен плантатор Хорниман. И, разбира се, безволният и безпаричен писател не устоява на тази двойна съблазън. Въпросът е какво да измъдри, за да бъде и вълчицата сита, и агнето цяло – тоест как да съчини подходяща роля за Флоренс, без да изневери на идеиното си веру. Така се ражда идеята за антимилиитаристичния фарс. И тук излиза налице една важна подробност: в първата редакция на пиесата няма никакви географски или исторически означения. Шоу просто е оставил празни места в ръкописа. Действащите лица са Баща, Дъщеря, Героичен годеник, Чужденец, които се

срещат в някаква вила, след някаква война. Едва тогава Шоу се допитва до политически най-осведоменния си приятел, видния социалист Сидней Уеб, водач на Фабианското сдружение: не би ли могъл да му намери някаква неотдавнашна война? И всезнаещият Уеб веднага отговаря: сръбско-българската. Така Шоу стига до втората редакция на комедията: тя е озаглавена „Алпи и Балкани“ и в нея действието се развива не в България, а в Сърбия. Тези подробности, измъкнати изпод цяла грамада от пренуски, допуски, лицемерни спомени и достоверни биографии, може би изглеждат безпредметно педантични. Но за българите те са особено поучителни, защото доказват, че Шоу не е бил никога предпазливо вражески настроен към България. Тя се вмъква в мъканта на неговата пиеса по чиста случайност. Ето, стъпка по стъпка, перипетиите на това „побългаряване“ на пиесата. Сам Шоу небедно признава, че „дръзката обновителна оригиналност, която ми се приписва, не е нищо друго освен умело използване на крадени подробности“. Затова той прочита от кора [до кора] не само романа на Емил Зола „Разгром“, който описва френско-пруската война от 1870 г., но и осмия том на „История“-та на Кримската война от Кинглейк, и подробното описание на битката при Ваграм от генерал Мабом. В печата изобилствуват подробности за военните действия при Сливница и Гургулят, за възторга, с който българските войска бива посрещната в Пирот, и какво ли още не. Но Шоу се нуждае от първа ръка сведения за ежедневния бит и особената психика на сръбския народ. За да ги събере, той се отнася до руския нхилист Степняк и на 17 март 1894 г. отива у него за да му прочете

пиесата си в сръбския ѝ вариант. Но, за голяма изненада на Шоу, на този прочит присъства и друг руснак, който се представя под името „Адмирал Серебряков от българската флота“. Той твърди че е командувал българската Дунавска флотилия, но бил заподозрян в противоръководни убеждения и затова избягал в Англия, където си бил купил чифлик някъде в околностите на Лондон. Може би един ден българските изследователи ще установят дали е имало такъв самопроизведен ломски или искърски адмирал. Но явно, е, че този тайнствен речен вълк знае българските нрави до най малките им подробности като например израза „Честита баня“, който предполага, че изкъпването е изключително събитие. И тогава, поради тази случайна среща, а не поради някаква особена неприязън, за да използва всичко, което речният руснак му е разказал, Шоу пренася действието от Сърбия в България. И най-сетне, за да придат парадоксална литературна тежест на фарсовата интрига, той променя оперетното название „Алпи и Балкани“ с ерудираното „Оръжията и мъжът“, извлечено из първия ред на „Енеида“-та от Вергилий „Атма virumque сапо“ – „Възпявам оръжията и мъжа“. И във всички тези преобразования България не е специфичен прицел, тя е само повод за общ обвинителен акт срещу военщината.

И затова българското негодование изглежда много шум за нищо. Но вместо безцеремонно да го заклеим, нека се опитаме поне донякъде да го обясним. То неслучайно се разпалва едва след Първата световна война. Тогава българите са сразени, изнурени и унижени. Прославени западни държавници подписват Мирния договор в Ньой, без дори да знаят дали България е монархия или република. Хиляди бежанци нахлуват и гладуват в окастрените предели на страната. Сенегалски окупационни войски безчинствуват по софийските улици. Уволнени офицери, покрусени идеалисти, обезбедени младежи са обречени на живот без бъдеще. В тази обществена мътилка изплава на повърхността извратеният национализъм на брутални организации като „Родна защита“ и „Кубрат“, които, за щастие, не могат да пуснат корени в трезвия български дух. Безброй унижения отприщват порой напрежения. И Бернард Шоу става жертва на тази болезнена таралежова чувствителност.



Началната страница от ръкописа на Петър Увалиев



Мишел Уелбек,  
„Възможност за остров“, прев.  
Галина Меламед, изд.  
„Ентусиазм“, С., 2024

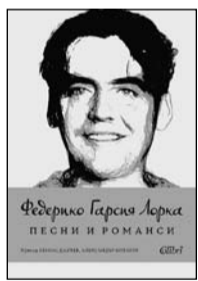
Може да се открие отново на книжния пазар „Възможността за остров“ на Мишел Уелбек в превод на Галина Меламед, но този път с логото на издателство „Ентусиазм“. Контекстът, в който се появява днес книгата на циничния френски писател, е доста различен в сравнение с първото издание на романа. Пандемията, страхът от ядрена война, климатичните промени именно като повторения на апокалиптичните страхове на 20. век подсказва как може, ако не комически, то поне през ключа на иронията, да се третира темата за края на света. „Апокалипсисът е разочароващ“, можем да заключим, цитирайки заглавието на Морис Бланшо от изключителното му есе, излязло във Франция през 1964 г.



Карло Вече,  
„Усмивката на Катерина – майката на Леонардо“, прев.  
Наталия Христова, изд.  
„Хермес“, С., 2024

Карло Вече умело се е справил с проблема за разглеждане на позната тема, каквато е биографията на Леонардо, живо интересуваща изследователи и писатели от различни епохи. Романовата реалност е построена върху художествени мотиви, а след това внимателно, както подобава на един професор, се следват историческите извори.

Подобен брак между фикция и история не винаги е добра идея най-малкото защото не всеки историк има дарбата да пише и не всеки професор е Умберто Еко. Но тук ни се струва, че авторът не се интересува от популяризирането на една теория сред широката аудитория, а точно обратното, целта е да се защити определена теза пред научния свят чрез акламацията на *vox populi*.



Федерико Гарсия Лорка,  
„Песни и романи“, прев. Атанас Далчев, Александър Муратов, изд.  
„Колibri“, С., 2024

Александър Муратов и Атанас Далчев като поети и преводачи проправят пътя на цяло ново поколение автори в съвременната ни литература. Може и така да разгледаме тяхното представяне на Федерико Гарсия Лорка – като на своеобразна „школа“ в поезията как да се живее като поет, как да се чете и пише, като упътване, упражнение, възвишено раздвоение в опит да се постигне *duende*. Ако перифразираме емблематичния поет сред групата „Поколение 27“, можем да предупредим, че ако имате ярък поетически глас и завършен стил, но ви липсва *duende*, то „никога няма да успеете“.

# Нагморските височини на Невена

## Интервю на Владислав Христов с Невена Ангелова

**Израснала си в семейна среда на родители свързани с изкуството, как това повлия за оформяне на светогледа ти?**

Заявила съм, че ще стана художник, във възраст, от която човек няма съзнателен спомен. Дали тази идея бе подхвърлена от родителите ми, или те внимателно обгрижиха моето целеустремено желание, не знам. За плахото и възбено дете, каквото бях, крѝжките бяха ужасяващо място с факта, че ще се наложи да рисувам пред погледа на други хора. И родителите ми направиха най-доброто, което можеше – окуражаваха ме и ме оставяха да си рисувам тихо. Хобитата си – дърворезбата и фотографията – баща ми разви на завидно професионално ниво. Той ме затрупваше с албуми (в повечето случаи руски, такива бе възможно да се намерят в онези времена), водеше ме в Градската галерия и в ателиетата на приятели художници. Накупи ми маслени бои и платна, когато бях на 8 години. Татко се прекланяше пред сръчността на майсторите, майка ми – пред размаха и експресията в картините. Тогава тя тепърва прохождаше като писател, но несъмнено е човекът, предопределил важно място на книгите в моя живот.

**Завършваш Художествената академия със специалност „Книга и печатна графика“ при доц. Николай Алексиев. Кои са големите уроци, които научи от твоя преподавател?**

Репликата, към която съм се обръщала в спомените си, е щедра и сърцата като самия Николай Алексиев. Той грѝмко заявяваше: „Талантливата Невена! Ти можеш, защото си роден художник! Изпей го!“ Това беше неговият начин да ми каже, че съм способна да направя нещата по най-добрия начин, ако работя с въодушевление и с радост, дошли от сърцето. Разбира се, получила съм и много конкретни технически съвети, сред които този да не се опитвам наведнѝж всичко да кажа. И до днес, когато не намеря мярката, го виждам да разперва три прѝста и шеговито да казва: „Като в български игрален филм си. Не така, брой до три!“ (да се ограничи до три елемента).

**Наблюдавайки тенденциите в книгоиздаването през последните две десетилетия, можем ли да кажем, че илюстрацията е във възход и че читателите имат все по-голяма потребност от добре илюстрирани книги?**

Попадам все повече на книги, които съчетават чудесна илюстрация с добра типография и перфектен полиграфически вид. А усещането ми е и че все повече хората са способни да оценят нечий особен художествен почерк, без да го сложат в графа „зрзно“, макар и той смело да прѝстъпва общоприетата представа за красота. Визуалната култура на българския читател (струва ми се, че него визиращ във въпроса си), така наречен масов, не е за подценяване. Така поне изглежда моята „извадка“.

**Живеем във времена, в които дигиталното изкуство завзема все по-големи пространства, трудно ли постигаш баланс между дигиталното и аналоговото?**

Нямам вътрешен конфликт относно едновременното ползване на дигитални и аналогови средства. Може би изглежда, че те са в баланс помежду си в работата ми, но повече съм привързана към „несвършенствата“ на живото ми рисуване, харесвам си ги и понякога дори поставям фокус върху тях. Изходящият материал, до който прибъгвам в компютърно създадената картина, е изцяло аналогов. Потенциалът на дигиталната намеса откривам в безкрайните възможности за интерпретация на образа, в смесването му с други, в свободата за бърза промяна по отношение на мащаб, колорит, композиция.

**На какви условия е нужно да отговаря една книга, за да те инспирира и да започнеш работа по илюстрирането ѝ?**

Идеалният случай е: мощен емоционален заряд, ярък художествен стил, потенциал за интересна визуализация. Имала съм късмета при мен да идват прекрасни текстове от изключителна класа (носителите на „Пулицър“ Стивън Дън, Теодор Рѝотке, Уолъс Стивънс, а също автори като Били Колинс, Мирча Картареску, Велко Барбиери). Въпреки това очакването да създавам визия само на литература от подобна висота е нереалистично. Ако текстът не задоволява критериите ми на читател (а смея да кажа, съм добър читател), то се опитвам да открия нещо интригуващо, заради което художникът в мен да се разгърне – образ, картина, идея. Има обаче нещо лѝбопитно, което все повече ме забавлява: текстове, заради които трябва да направя компромис, не ме избират. Щастлива съм, че ако не дойде книга по мой вкус, имам достатъчно творчески идеи, на които да се посветя.

**В творбите си често използваш колажни техники, кои са твоите лични правила, които спазваш с идеята да достигнеш до сполучливия колаж?**

Колажът се явява оптималното средство да достигна образността, която желая. Но той не е никак задѝжителен, не е самоцел. Както и асамбляжната техника (привнасянето в пространството на картината на триизмерни обекти), която често ползвам. Прибъгвам ме изграма на рисуванния образ с пластиката на обекта, който хвърля реални сенки. Има нещо магично в едновременния сблъсък и единение на реалност и рисунка. Иначе сполучливият колаж се подчинява на същите принципи във формален и в естетически план както всяко художествено произведение.

**Имаш ясно разпознаваем стил, как се променяше той през годините, би ли казала, че вече е в зрялата си фаза?**

„Ясно разпознаваем стил“ е израз, който всеки творец би желал да чуе за себе си. Сещам се за следните редове от Мирча Картареску: „Не можеш да направяш нищо, за да имаш стил. Защото не можеш да го имаш, ти си самият стил. Той е пирографиран в инженерията на прѝслените на грѝбначния ти стълб, в динамиката на флуидите на твоето тяло, в светлинния лъч на кадифената ти зеница“ („Защо обичаме жените“, Фабер, 2006). В този смисъл говорейки за стил, става дума повече за умението да слушаш и познаваш своята същност, а и доколко си искрен. За мен истинският творчески процес е откривателски акт. Свързан е с преживяването да стѝпиш на непознати пътища, което предполага вътрешна промяна. А както стана ясно, тя несъмнено ще бъде последвана от нова външна художествена изява. Така че с лѝбопитство ще наблюдавам себе си в това отношение и видоизменената „зрялост“ на личния ми стил в бъдеще.

**Нека поговорим за последната ти изложба „И други нагморски височини“, която се проведе в столичната галерия „Абсент“. Тя беше предшествана от експозицията „Нагморски височини“ в галерия „Ателие“ на НХА в Бургас, каква беше концепцията ти за тези две изложби?**

Въпреки че формално това бяха две различни изложби в различни галерии и градове, вътрешно събитията за мен озаменуваха цялостно завършване на цикъл. Затова и ги свързах чрез заглавията. В галерията на Художествената академия в Бургас събрах пана, показващи работата ми от последните десетина години, свързана с изкуството на книгата. Съдбата на илюстрациите да бъдат прѝснати в различни издания, които често потѝват в рафтове на библиотеки, породих необходимостта ми да събера основното от тази си дейност и да покажа единно лице. Започнах да броя назад във времето: 22 години родният ми град не беше ме виждал като артист. Това завършване бе силно емоционално преживяване за мен.

Изложбата в София се случи поради подобни причини. Дълго време не бях показвала себе си като свободен художник. Извън работата ми на илюстратор дори близките ми приятели не бяха наясно какво рисувам. Някои от картините в експозицията с години стояха в ателието ми, облежани към стената. Онази част от вътрешния ми свят – не на възторженото дете, което се умлява от котета и зайчето, – а зрялата, уязвима, тъмна и светла едновременно, крѝсеше. Така че и двете изложби направих най-напред като подарѝк за самата себе си, а на второ място заради своите близки, приятели и колеги.

**„И други нагморски височини“ се състои от 42 платна, към които има специфични „входове“ от текстове на важни за теб автори. По какви принципи направи техния подбор?**

Макар и силно свързани с определени текстове, картините ми не са пряка тяхна илюстрация (въобще извън полето на книгата, а дори и там, намирам прекалената разказвателна илюстративност за недостатѝк). Поетичните строфи от Васко Попа, Ян Твардовски, без да са селектирани целенасочено, искаха да прозвучат като смѝтен емоционален фон, като музика, която внезапно долавяме отдалече, но която започва да ни тревожи.

**Авторка си на илюстрациите към книгата на Виктор Самуилов „Това на нищо не прилича“. Сподели ми лѝбопитни детайли от кухня на създаването на книгата, как се работи с един от класиците в българската детска литература?**

Запознах се с Виктор Самуилов, след като издателство „Жанет 45“ ми предложи да илюстрирам второто издание на „Вдън прогледния мрак“. Когато след две години предстоеше издаването на „Това на нищо не прилича“, Витя избра отново мен като художник на книгата му. Голяма чест за мен, предвид имената на талантилите илюстратори, които са работили по неговите книги. Лекота – това е първата дума, която описва нашето партньорство. Но също мога да отбележа доверието и уважението към мнението ми. В никакъв случай не се е държал като звезден класик, нито се е намесвал грубо в работата ми. Ненатрапливо споделяне как вижда нещата, подхвърляне на идеи, така плахо, да не би да ме засегне. Всяка илюстрация харѝсваше възторжено, като дете се радваше и чакаше трепетно да му покажа следващите. Мисля, че му създадох радост. Негова хрумка е закачката в библиотеката на главния персонаж, Бухала, да стоят реални наши книги. Така че сред звездните атласи на Бухала, защото той е астроном, се кипрят „Чудовище вѝщи“ (художник Яна Левиева) и „Топлото чѝвече“ (автор Мая Дѝбъгъчева, 2017).

**За финал ми се иска да обѝрнем внимание на преподавателската ти дейност. Като асистент в НХА, какво е първото нещо, което казваш на твоите студенти? Какво би искала младите хора никога да не забравят?**

Преподавам дисциплината Рисуване в специалност „Сценография“, но винаги се опитвам да надскоча конкретиката на предмета. Аз също се уча и от студентите, и от колежите, с които работя. На един от изпитните конферанси доц. Марина Райчинова, значим сценограф и костюмограф, коментирайки студентската работа, заключи: „Трудно е, но някой ден изкуството ще те направи щастлив“. Това е най-важното, което искам да кажа на своите студенти, с най-точната му формулировка: „Ще се наложи да се потрудите. Но някой ден изкуството ще ви направи щастливи“.



Разговора води  
ВЛАДИСЛАВ ХРИСТОВ

# „Отдалечаване“ (Arcadia): крехко пътуване между любовта и смъртта

„Отдалечаване“ изследва темите за любовта и загубата в преходните зони на реалното и свръхестественото, между живота и смъртта. С постепенно разгръщане се лобопитен сюжет и оригинален начин на водене на разказа, филмът се заиграва с жанровите конвенции и успешно вписва Йоргос Зоус в така наречената *Weird Greek Wave* в киното наред с Йоргос Лантимос и Христос Нико. Това е и вторият пълнометражен проект на режисьора, който определено има с какво да ни впечатли и дава висока заявка да следим това име и занаят. „Отдалечаване“ е включен в селекцията „Encounters“ на „Берлинале“ и световната му премиера е именно в немската столица през февруари тази година. Българската му премиера се състоя на фестивала „Златна роза“ във Варна през септември, тъй като филмът е копродукция с „Red Carpet films“ с продуцент Веселка Кирякова. С предишен пълнометражен филм, включен в програмата „Хоризонти“ на Венецианския филмов фестивал, и с късометражен проект, дебютирал в Кан, също и бивш асистент на филмите на Тео Ангелопулос, Йоргос Зоус със себе си не е безизвестно име на европейската филмова артхаус сцена. Въпреки това финансирането на този проект се оказва сложна задача. България и Гърция остават единствените държави подкрепили финансово най-новия му проект, въпреки усиленото кандидатстване на екипа пред почти всички основни фондове за финансиране в Европа, както сподели Веселка Кирякова на пресконференцията във Варна. Българското присъствие във филма се усеща и през музиката, която деликатно се появява в ключови моменти, вклитайки елементи от нашия фолклор – дело на композитора Петър Дундаков. Действието на „Отдалечаване“ се развива в обезлюдено курортно градче на гръцкия бряг, което през есента е бялзано от вятър, мъгли и тишина и с едно-единствено убежище за местните – бар „Аркадия“. Историята проследява Янис (Вангелис Мурикус) – мнозубаждан, вече пенсиониран лекар, и неговата съпруга Катерина (Ангелики Папулия) – невроложка. Двамата предприемат пътуване към местната морга – Янис, за да потвърди самоличността на загиналата при катастрофа Катерина, а тя – за да открие дълбоко заровени истини за самата себе си. Заглавието на филма прави асоциация с латинската фраза *Et in Arcadia ego* с буквален превод „И аз съм в Аркадия“ и философско послание – „Смъртта също е в Аркадия“. В този контекст азът, символ на смъртта, подказва, че дори в райската Аркадия – място на вечен мир и красота, смъртта е неизбежно присъстваща. Изразът става известен благодарение на картината „Пастори в Аркадия“ (1637–1638) на френския художник Никола Пусен. На нея група пастори откриват надписа върху дъвен надгробен камък – акт, който символизира осъзнаването на преходността на живота. И в действителност, още с първия кадър на островърхите обувки на Катерина, стягащи здраво краката ѝ – бледосинкави, напомнящи тези на

мъртвец, филмът загава символика, която зрителят ще разшифрова до самия му финал – когато същите обувки са вече прибрали в кутия. Но не, смъртта не настъпва на финала, тя е там през цялото време, кротко приседнала до живите, наблюдаваща ги във всеки един момент. Тази паралелност, в която живи и мъртви персонажи се движат в една и съща реалност, без привидно разграничение помежду им, на моменти може да е обръквача за зрителя. В началото, когато Янис стига до провинциалната болница и рязко отдръпва покривалото от трупа например, бе подходящ момент за обратен кадър към загиналата, който да разкрие още в началото, че Катерина, спътницата му в това пътуване, е именно и мъртвата. Но Йоргос Зоус избира деликатен стил на киноразказ, в който диалогът присъства само когато не може без него, разчитайки на атмосферата и образите да бъдат тези, които ще „проговорят“ на публиката. Камерата на Константинос Кукулис се приближава деликатно и постепенно към обектите, сякаш ласкаво, но ненапращливо ни кани да влезем в света на филма, подказвайки ни, че той често ще преминава границите между живота и смъртта. Ефирното осветление придава едно допълнително усещане за скоррелност дори и в най-началните битови сцени. Скоро разбираме, че колата на Катерина е паднала в язовир, но тя не е била сама, а с друг пасажер, който е бил неин пациент, и както се разбира впоследствие, и любовник. Янис решава да остане в къщата, която жена му е наела заедно с любовника си малко преди инцидента. След това въведение, което загава рамката на интригата и би могло да ни подведе, че ще гледаме криминално разследване и грама за съпрузи в брачна криза, филмът непредсказуемо разгръща своите наративни пластове, разкривайки комплексната игра между реалности. Странната на пръв поглед концепция на филма успява да работи добре и благодарение на силните изпълнения на главните актьори. Ангелики Папулия е позната от ранните филми на Лантимос „Кучешки зъб“ и „Алпи“, а в момента е една от звездите на независимото и експериментално кино. Тя придава естествена дълбочина на образа си на Катерина, макар че подплашеният ѝ и обръкнат поглед на моменти може да бъде гразнец. Нейната героиня се сблъсква с повече препятствия, отколкото героинята на Вангелис Мурикус (който впрочем поразително много прилична на Ал Пачино!), движейки се с различно емоционално и физическо темпо от него. Мурикус, от своя страна, запазва състояние на меланхолична стагнация, което успява да пречупи до финала на филма. Предисторията на героя му Янис добавя допълнителен слой към наратива. Докато Янис се оттегля в собствената си самота и скръб в малката къща, Катерина започва да посещава бар „Аркадия“ – микросвят, където починалите се връщат към любимите си хора и използват секса като средство за извикване на спомени. Именно там тя намира утеха – в еротична близост с дружи мъже и жени. Има нещо истински магнетично в сцените в бар

„Аркадия“. Може би защото Зоус ги третира като своеобразен филм във филма, камерна пиеса, напомняща по авангардност сцените в крчмата в унгарския „Веркмайстерови хармонии“ на Бела Тар. В този изолиран микрокосмос действието надхвърля физическото пространство на бара, достигайки пошироки метафизични измерения, или казано по-просто, как се забавляват мъртвите, докато живите ги сънуват. Концепцията за секса като начин за спомняне, преодоляване, разкриване на тайни; пълтският екстаз като врата към трансценденталното пространство е интересен и оригинален подход. Първата среща на Катерина с тази идея в бара е представена доста експлицитно, но в по-късна сцена, в която двамата мъртви любовници се отдават на страст, докато техните (живи) партньори си спомнят за своите загубени любими, е много фино поднесена и е истински трогателна.

Катерина и Янис обитават едновременно еднакви светове (къщата, в която отсядат) и различни – на живота и смъртта, но запазват неувимата връзка помежду си. И това е една от основните теми, изведени на преден план – мъртвите и живите остават трагично обвързани, когато общата тежест на историята от миналото им пречи да се освободят един от друг. И именно тук е драмата – как да пуснеш любимия човек? Мъртвите са като отминали любови, от които не искаме да се освободим, а срещата с подсъзнателните ни желания, като бабен танц на призраци в бар „Аркадия“ посред нощ. И противно на митовете, не мъртвите преследват нас: „живите ни влачат постоянно със себе си, те са тези, които не искат да ни пуснат“, добавя завинаги останалият на 16 Петрос, докато майка му прави поредния ритуал, в който опитва да се свърже с него в отвъдното, а той кротко я наблюдава от ъгъла на стаята, едновременно изпитвайки и обич, и раздразнение именно заради неспособността ѝ да се освободи от болката си и да опита да е щастлива отново. А „Отдалечаване“ е филм за прещаката, но и за възможността да пуснем – както онези, които са ни наранили, така и загубените близки, които сме обичали. Със своето сумрачно настроение и редуващи се пейзажни и интериорни кадри, заснети предимно по здрач, „Отдалечаване“ се разгръща като свръхестествено пътешествие, което се движи по ръба на реалността и отвъдното. Изследвайки импулсите на своите герои, Зоус ни предлага едно истинско интимно преживяване, което напомня на болезнено, но и някак нужно сбогуване. Съвсем възможно е умшленото бавно темпо, с което се разгръща наративът на филма да не се хареса на много от зрителите, но не е ли и пътят към изкуплението и прошката понякога мъчително дълъг за изминаване?

КАЛИНА НИКОЛОВА



Питър Турчин, „Последни времена“, прев. Огняна Иванова, изд. „Изток-Запад“, С., 2024

Турчин нарича своя метод за изучаване на историята „клиодинамика“, за да ни извести по математически път, че приближават нашите „последни времена“. Това, което явно Айзък Азимов не е знаел, пишейки „Фондацията“, че дори когато учените вземат предвид индивидуалната свободна воля, все пак се сблъскват с много строгите граници на предсказуемостта. Но достатъчно ли е да научим причините за предстоящата катастрофа? По подобен начин марксистите вярват, че ако пролетариатът научи защо богатите стават по-богати, а бедните по-бедни, това ще промени хода на историята. Но богатствата продължават да нарастват и днес. Турчин го вижда, подчертавайки, че сме в ерата на свръхпроизводство на елити, което винаги се свързва с неизбежно политическо насилие.



Трейси Шевалие, „Маестра“, прев. Надежда Розова, изд. „Обсидиан“, С., 2024

Романът проследява съдбата на Орсола Росо като „маестра“ (от итал. *maestro* – майстор, учител), създаваща своето изкуство от венецианско стъкло. Защо да посягаме към познатото – така се укоряват големите майстори, преди да признаят подобно Орсола, че всъщност винаги възпроизвеждаме като човешки същества съществуващите стари модели, преди да опитаме да създадем нещо съвсем „ново“. Не е изключено и самата Шевалие да се е изправила пред подобни въпроси и да изпитва подобни опасения, като именно в „Маестра“, нейния единадесети роман, тя е решила да изненада читателите си и да предложи един знаков обрат по отношение на собственото си творчество.



Мартин Кръстев, „Безопасни ъгли и чуждо одобрение“, изд. „Жанет 45“, ПЛ., 2024

Изключително ярка поетическа книга, показвайки, че младежкия конкурс „Веселин Ханчев“ е незаменим форум, що се отнася до издирването на нови поетически гласове, а автори като Мартин Кръстев дават увереност, че ИИ никога няма да засенчи таланта и жаждата да бъдеш различен (дори когато си „все същият“), да „скръшиш“ съществуващите щампи, да „падаш“ в езика (защото това означава, че със „сигурност си полетял“). Едновременно роден и чужд поет, свързващ Хисаря и Лисабон, „български младеж“, закърпен с „чуждо одобрение“. А този разрез в хартиената фигурка от корицата на Иво Рафаилов не е на мястото на сърцето, той е самото сърце, освободено, разкрепостено, отвъд зидовете.



Кадри от „Отдалечаване“



## Дежавю в три епохи

Николай Терзийски е един от онези автори, които са започнали да се утвърждават на съвременната българска сцена. За някои той е познат като човекът, вдъхнал живот на романите „Отлъчване“ (2017) и „Хроники на неведомото“ (2019), като първият печели голямата награда в категория „Проза“ в Националния конкурс за дебютна литература „Южна пролет“ през 2018 г. Също така е номиниран за принос към българския литературен контекст в категория „Дебют“, а сайтът „Аз чета“ номинира романа за една от най-важните български книги, публикувани през 2017 г. През 2022 г. излиза и последният му и за мнозина най-значим роман „Звезди под клепачите“. С него печели Национална награда „Христо Г. Данов“ в категория „Българска художествена литература“. Романът получава и редица номинации за награди, измежду които са „Перото“ (за принос към българския литературен контекст), „Хеликон“ (за нова българска художествена проза), „Роман на годината 2023“ и „Елиас Канети“ (за белетристика). Самият писател твърди, че той пише книгите, но и те пишат него самия. В романа Николай Терзийски успява да изгради изключително интересна композиция, в която всяка следваща история написва следващата, следващата – по-следващата, а последната написва първата. Образува се кръго, в което всичко е навързано, а читателят няма друг избор, освен да следи всяко едно изречение, защото то разказва предишната история, настоящата и следващата. На пръв поглед историите на героите са обикновени, но в действителност можем да забележим много по-голяма дълбочина, отколкото сме си мислели в началото, че ще намерим. Романът ни показва, че някои неща в историята се повтарят. Неща, които са част от човешкото битие. Неща, които изглеждат да нямат нищо общо помежду си, но всъщност си приличат повече, отколкото подозираме. Бих казала, че композицията не просто е сложна, тя дори е сложна до непробиваемост, но именно в това е чарът на романа. Епохите, за които авторът пише, са различни, но в същото време ясно се подчертава тяхната близост.

Забелязваме, че всяка една история има навика да се повтаря... Както всяко нещо в живота, така и любовта тук има този навик. Навик, който събира историите на хора от три коренно различни епохи: на времето между двете световни войни, зрелия социализъм през 80-те години и в наши дни. Макар героите да са част от различни светове, те са изключително близки по своята същност и своите най-скривени желания. Същността, а именно тук любовта е готова почти да ги унищожи. Събирането на трите епохи чрез един общ „проблем“ е дълбокият замисъл в романа. А какъв по-голям „проблем“ от любовта? Може би звучи клиширано, но какво друго е клишетото освен поредната истина? Неслучайно е и повторението на имената: Йосиф, Йоан, Йоана. Да не говорим за Божия, Богдана и Богомил. А да не споменаваме и за Марта, Мартина и Мартин. Имената са не просто близки – те разказват една и съща история. Признавам, човек трудно би чел книгата, без да си води записки. Опитам, но се оказа трудно, особено когато в историята навлязоха второстепенните герои, които са със също толкова близки имена. Четеши внимателно, бавно и вдишваш всяка част от изречението, за да си сигурен, че всичко си разбрал. В романа виждаме как всяка следваща епоха разказва своята собствена история, в същото време пренаписва следващата, но повтаря останалите две. И въобще всичко е свързано. Любовта не просто те среща, а разрушава всичко, което си изградил и за което си се борил. Тя се случва, не я чакаш, просто идва и успява да разруши целия ти свят. Света на герои, които са подгредили живота си. Според думите на самия Терзийски в подкаста на „Всяка книга си има история“ самите герои измислят светове и „всеки един герой в една от трите истории измисля свой свят, в който живее следващият герой“. Това е „захаване на световите“, както самият той споменава. Спецификите на трите епохи Терзийски представя посредством героите, през техните домове, приятели, определени характеристики на епохата. Това са три различни свята, чиито център сякаш

е един и същ. А кръгът се затваря вътре в себе си. Когато за първи път посетих към романа, впечатление ми направи разделението на трите части: „Преди смъртта“, „След смъртта“, „Докато смъртта...“. В съзнанието ми мигновено възникна разделението в книгата на Ивайло Петров „Преди да се родя и след смъртта ми“: „Преди да се родя“, „След това“ и „След смъртта ми“. Смъртта присъства като ключов момент и в двете произведения. Но при Терзийски всичко е тръгнало именно от нея. И в същото време това е роман изцяло за любовта. За любовта, която разрушава живота и създава светове. Не те среща, а ти се случва. Композицията представлява лабиринт, в който очакваш зад всеки един ъгъл да откриеш изхода. Изходът обаче сякаш се оказва и начало, което чакаме да се повтори. Отново.

С подкрепата на Столична община



МАРИЯ ЛЮЦКАНОВА

Николай Терзийски, „Звезди под клепачите“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2024

## ПРИПИСКИ

## „Домът на пчелите“: оригинална игра с българската история и фолклор

„Домът на пчелите“ на Цанко Лалев получи вниманието на два литературни конкурса през календарната година. Писателят е известен като поет със стихосбирките си от края на 80-те и 90-те години, както и – според бележката на издателството – с произведенията си за деца, свързани с българския фолклор. Този свой предишен опит той е използвал за написването на дебютния си роман. Още от първите страници прави впечатление, че романът е написан в два стилистично открояващи се регистъра (избор на изателя е и различното ошрифтяване на всеки от тях), представящи на читателя три сюжетни линии, които финалът събира оригинално и мотивирано чрез образа на колкото реална, толкова и имагинерна личност – Цанко Дулев – алтер его на писателя Цанко Лалев, представен като забравен съвременник на Атанас Далчев, Александър Геров и Александър Вутимски, написал не само историческите части, включени в романа „Домът на пчелите“, но и стихосбирката „Улицы заникъде“, в чието заглавие се улавя игра между собствената му книга с поезия „Тежки улици“ (1988) и „Пътница за никъде“ от Богомил Райнов. Заглавието на романа отправя към представата за почти идилличната атмосфера на земеделския и пастирския живот, но „Домът на пчелите“ всъщност предлага динамичен наратив с множество обрати и необикновени развързки. Заглавието е заето от една от главите на романа и показва другия образ на пчелата – не събиращата мед, а бранещата собственото си пространство. Във финала хората ще трябва да намерят сили да сторят същото по един или друг начин в различните сюжетни линии. Цанко Лалев използва познат конструкт за пътуването във времето, често експлоатиран в литературата и във визуалните изкуства, за да се покаже отминалата историческа епоха или недостижимо бъдеще. Интересно е, че писателят гради алтернативно средновековно време, посочва неговата историческа достоверност („Не сме в миналото – каза Никола. – Това е някаква паралелна реалност, която имитира миналото“), игра с възможностите разказаната история да бъде или да не бъде описана в книга („Нарочно говорят в паузи – помисли си Яна. – Така е по-интересно. Като глави на книга“). Опирайки се смело на българския фолклор

и митология, без да губи баланса в отделните сюжетни линии, Цанко Лалев пренася двамата тийнейджъри брат и сестра, Никола и Яна, в паралелното минало, откъсвайки ги от единия сюжетен план и пренасяйки ги в нов, населен с фантастични създания – добри и лоши самодиви, змейове, върколаци и всякакви създания, познати от българския фолклор. Жестът е рискован предвид опасността да бъде възприет като фолклоризация, която цели лесен успех, но умението на Лалев да пресъздаде достоверен и кинематографично богат романов свят превръща фолклорните и митологичните герои в пълнокръвни романови персонажи. Постигнато на романа е условната историческа линия, която образува третата сюжетна линия и образно пресъздава средновековния Константинопол, катарите, българското средновековно село и боярския аристократичен дом. Тя е пресъобразна историческа, алтернативна историческа част, която вписва романа в поредицата от писателски жестове, които се появяват напоследък в българската литература и реформират онова, което традиционно мислим като характерен метод за време-пространственото построение. Новият български роман все по-често съчетава минало и бъдеще, реалистично и антиутопично повествование, приказка и факт. Тези разнообразни черти на романа откриваме в „Тук живее Йожи“ от Надежда Радулова и разбира се, в „Хагабула“ от Тодор П. Тодоров – романа, носител на Националната награда за български роман на годината „13 века България“ за 2023 г. и на номинацията за наградата за литература на Европейския съюз. Новите романи изграждат новата картина на българската литература, влизайки в диалог в европейската, която свободно се движи между времена, авторитети, митове и текстове и играе с тях (например „Емплузон“ на Олга Токарчук). Алтернативната историческа линия от „Домът на пчелите“ във финала е представена като написана от забравения писател Цанко Дулев. И ако предходните сюжетни линии са, от една страна, съвременна – представяща грижите на едно среднестатистическо българско семейство, и от друга, приключенска, представяща пътуването в паралелната реалност, тази част

психологически мотивирано изгражда героите – тяхното минало, религиозни вярвания, политически убеждения. В резултат имаме роман, който е нито приключенски, нито фентъзи, нито исторически, а особен конгломерат, стъпващ върху схващанията на богомилството. Темата свързва романа с „Антихрист“ на Емилиан Станев. Частта, представена като записки „От „Сините тетрадки, намерени в кулата“, позволява да се направи връзка с романа на Станев и по стилистичното построение на фразата и изобразяването на героите. От другата страна е линията с децата в романа. Тя предлага възможност той да бъде възприет и от по-млада читателска аудитория, което е негово предимство. Корицата му също разколебава еднозначното му възприемане като роман за възрастни. Той би могъл да получи добър отклик като литература за подрасстващи, тъй като е написан увлекателно, образователно и недидактично. Темите са поднесени така, че отговорят за опитността на младия човек. Темата за болестта в съвременната линия също би могла да послужи като начин на справяне на съвременните тийнейджъри с трудностите, които им предлага съвременният живот. Не се сезам за съвременен български роман за подрасстващи, който да е получил силен отзвук в литературното пространство, а „Домът на пчелите“, представен пред такава аудитория ще спечели нови читатели, тъй като децата в романа са представени като пълноправни герои на възрастните, имащи своите колебания и емоции, съответстващи на възрастта им – страхуват се, плачат, недоумяват, – но и като типични романови герои възприемат неестествената реалност, в която са поставени. Познаването на детското световещане идва без съмнение от опита на Лалев с литературата за деца, която е негово професионално занимание. Обединил различни теми, Цанко Лалев е изградил „Домът на пчелите“ като оригинална игра с българската история и фолклор и е написал книга, на която пожелавам да намира своите нови читатели.

ЯНИЦА РАДЕВА

Цанко Лалев, „Домът на пчелите“, ИК „Хермес“, Пловдив, 2023



# „Себе-превъзможване на света, *откъм* самия свят“: за свръхкритическия реализъм на Боян Манчев

Боян Манчев със „Свят и свобода. Трансцендентална философия и модална онтология“ си поставя за цел да радикализира Кантовата критика, като модализира претата антиномия и експериментира с т.нар. от автора „хиперкритика“. Както посочва Манчев, неговото изследване върху трансценденталната философия на Имануел Кант се разделя на два паралелни корпуса: езотеричен – Свръхкритика и модална онтология, и екзотеричен – Трансцендентална и модална онтология. В настоящата статия ще поставя само няколко акцента от множеството разнообразни теми, които Боян Манчев разглежда с изключителна задълбоченост и в контекст, чиято широта прави четенето на монографията истинско предизвикателство.

Манчев отбелязва, че представената от него книга не е „книга *върху* Кант“, а е „книга *през* Кант, книга *с* Кант“ – нещо, което може да бъде ясно усетено от всеки заинтригуван читател от началото до самия край на монографията. Той е убеден, че съвременната онтология не може да си позволи „заскобяването“ на Кант и въпроса за субекта, тъй като това би я превърнало в попонтология или дори в нова онтология. Модерната философия не трябва да бъде парализирана от „схващането на свободата като онтологично условие или като субективна ефективност“ (с. 51), а трябва да надскочи този предел. Основната задача, която си поставя Боян Манчев, е да преработи онтологичната необходимост като свобода, „да разкрие свръхкритическото ядро, което прави свободата безусловно условие на съществуването“ (112). Тази свобода е не само „условие на съществуването, иманентно на света“ (11), но е и „задача на мисленето, която позволява на мисленето, мислейки себе си, да надскача себе си, ставайки повече-мислене, повече-разум“ (12). Така „философията става философско *светотворчество* с понятийни средства“ (9), като познавателните условия се превръщат в „условия на производството на самото условие“ (10) – пробив, който Боян Манчев обозначава с понятието „свръхкритика“ (13). Критическият обрат е дублиран от един нов „хипертетичен“, бих го нарекъл дори „модален“ обрат, при който „скандалът на разума“ ескалира до сензацията за „свръхкритическото действие на критиката“ (107). Кантовата критика надскача себе си и нейният „иманентен ексцесивен елемент“ (118) се (пре)вплъщава в модална свръхкритика. В това превплъщане Боян Манчев разчита на диалозите си с философи като Соломон Маймон (способностите на духа), Дейвид Хюм (каузалността), Крисиан Манчев (модалните понятия), Жакоб Розенски (скока между Първата и Втората критика), Артур Шопенхауер (каузалността), Александър Баумгартен, Кристиан Волф и много други. Първата част на книгата се фокусира върху понятието за свобода и неговата връзка с каузалността и необходимостта. Антиномията на едновременното съществуване на природни закони и свободна воля се разрешава не чрез разсъжденията между ноумени и феномени („двойната каузалност на природата и свободата“, с. 140), а чрез ексцеса на свободата като модална категория в самото легло на света, превръщайки последния в „порядък на свободата“ (134). Свободата е не само „спонтанна каузалност“ (139), но тя е и модална необходимост: „*Във и чрез* свободата нещата *стават* необходими, тоест постигат максималния интензитет на съществуването“ (146). В тази връзка е и тезата, че свободата е „субект на повелята“ (197): „свободата е буквално *повелително наклонение*: тя става императив на инфинитива. Свободата е *повече-от-обективност*: тя е морална необходимост, закон. Тоест дори да е регулативният принцип на един действителен свят, тя е, *въпреки всичко, конститутивният принцип на един необходим свят*. Свободата е самата възможност на необходимостта. Случайност на необходимостта в света на събитията... мета-физично тя е абсолютният случай на *Паннеобходимостта*: на абсолютно необходимия свят“ (198). Тази модална апология на свободата „въпреки всичко“ и дори „въпреки света“ е основен патос на монографията на Боян Манчев.

Боян Манчев предлага нова модалност на каузалността, която той нарича „метакаузалност“ или „свръхкаузалност“, която „предполага не суспендиране на темпоралния порядък, а неговото преобръщане: времето на *необходимия свят* е инфинитивно време, което (се) полага (в) съществуване; то идва към нас“ (162). Особено значение при удържането на „космологическото измерение на понятието за свобода“ (176) е отдадено на Третата критика и най-вече на въпроса за целесъобразността – понятие, което също е вкарано в режим на антиномия. Целесъобразността, разбира се, като „същностно противоположна“ (176), т.е. като откритие, трансформация и дори „перверзия“ (тук ще си позволя да направя още една словесна крачка от казаното от Боян Манчев, което е „первертиране“ – пак там) с ноуменалните, непознаваеми сами по себе си цели на природата“ (пак там), разкрива трансценденталната



операция като превъзможващо действие: „целесъобразността на природата – иманентното действие на трансценденталното – е совалката на понятието за свобода, втъкаващо я в ядрената тъкан на съществуването“ (178). Подобно на Кант Манчев разчита на целесъобразността в нейното освобождаващо действие спрямо случайността (абсолютно необходимата случайност като спонтанно начало на републиката на свободата, с. 201), но естетическата идея, за която Кант казва, че ни „пренася отвъд пределите на опита посредством способност за възбуждане“, за Боян Манчев вече „е не идея, а *модалност* на действието на разума, негово състояние, което обозначава мобилизирането на творческата му мощ, интензифицирането на активността му“ (187).

Именно тази нова „модалност на действието на разума“ позволява на Боян Манчев да извърви пътя от същностно противоположната целесъобразност до т.нар. от него „синтетична целесъобразност“ (187). Така: „свободата, свръхсетивната каузалност, в крайна сметка преобразува *противоцелесъобразно* природно-божествената целесъобразност“ (213). Разумът прониква в най-съкровената дълбочина на природата именно като модалност. Дългът, който дава тяло на свободата, участва в „превъзможващия синтез“ на претото (218), с което постига най-важната за Кант цел: удържането на едновременната възможност на свят и субект. Ще цитирам една от най-важните според мен тези на Боян Манчев, отнасяща се именно до ролята на целесъобразността: „целесъобразността е от модален характер: тя е *свръх-полагането*, налагането, ако не и *въз-лагането* на порядъка на свободата върху света на детерминизма на природата“ (220). Но тази целесъобразност е „контра-финална“ (221), „противна на целта“ (221), контраактуализираща (573), обверсна (573) и модално преобразуваща. Чрез нея разумът „в крайна сметка извършва автоконститутивна модална операция, полагайки се като безусловна или абсолютна необходимост“ (261). Разумът действа като модализатор, при който трансценденталната модалност (трансмодалността) „е по необходимост преработка на въпроса за съществуването и друг негов отговор“ (298). Тук от особен интерес са понятията като „модално нарастване“, „модален трансверсал“, „модална визия“, „модална тетика“. Особено интересни и иновативни, съставляващи безспорен принос, са идеите за т.нар. „трансцендентална субренция“ (365), свързана с понятията като „субренптивна инверсия“, „субренптивна диалектика“ и „субренптивен риск“. Не само терминологията, но и съдържателният обрат зад нея действително могат да доведат до главозамайване при четенето на монографията на Боян Манчев. При обосноваването на една практическа икономия на свободата според Боян Манчев трябва да разчитаме именно на „субренптивното преобръщане на регулативния принцип в конститутивен“ (341), в което се изразява и „безрезервният ексцес на самоучредяващия се, от свободата, закон“ (пак там). Автоконститутивният характер на тази „метатрансцендентална субренция“ (344) е в основата на това, което Манчев нарича „производство

на регулативна идея с конститутивно действие“ (пак там). Преходът „Кант – Манчев“ е ясно демонстриран чрез сравнението между регулативната функция на архитекта и конститутивната функция на твореца (345). Посочено е и мястото на справедливостта като „установяване на спонтанността в собственото ѝ условие, което я *енергизира* модално“ (392). Това модално-онтологично определение на справедливостта е особено симпатично, тъй като открива нови възможности за мислене за справедливостта извън рамките на практическия разум. Втората част на монографията се фокусира върху същността на реалното. Тази част започва с отрицателния отговор на Кант на въпроса възможна ли е „емпиричната свобода“ (402) и завършва с модалното имплантиране на свободата в сърцето на реалното (589). Манчев настоява, че реалността на обекта „е винаги модална“ (430), защото той „е винаги гаден някак“ (пак там): „феноменът е резултат на модален срез, на модален синтез“ (431). Неговата реалност е отворена, промяната е неговият субстрат, а истинското име на тази промяна е „устояването“: „Реалното е едновременно постоянство и промяна, тоест *устояване*. Негов субстрат е самата трансформабилност на *нещото*. Същевременно нещото за себе си не е *нищо*; то не е захвърлено в апофатическия ад. То е *нещо* за други сетища, за други изяви, за нечовешки модалности“ (431). Няма ноуменална реалност. Реалността винаги е в някаква изява: било то човешка или нечовешка. Боян Манчев влиза във временен съюз, но и в непрекъснат задочен диалог с Маймон, съгласявайки се с него, че „разумът не трябва да абдикира на прага на ноумена: той трябва да упорства в опита за преодоляване на ноуменалната бариера, докато не отклочи тъмната иманентност на нещото в себе си“ (451). Това ограничение, което си е поставил самият Кант, не му позволява „да схване пораждането на самите обекти на опита“, което „единствено би могло да представлява иманентен субстрат на тяхното трансцендентално полагане“ (451-452). На този „генетичен метод“ на Маймон и предлаганите от него „математически чудеса“: значението на диференциалите за производството на реалното (508), Манчев противопоставя модален подход, който стъпва върху „тъмното изкуство“ на Кантовия схематизъм (509). Основната критика на Манчев към Маймон е, че последният не (раз)познава „модалната тъкан“ на света и поради това предлага решение, което „блокира нерва на необходимостта, даващ тласък на мускулатурата на трансценденталния организъм, необходим му за неговия лъвски скок... към обетованата земя на *необходимия свят*“ (523). Манчев е категоричен: „производството на реалното е модално фундирано“ (пак там), „за да има *необходима* валидност, реалното трябва да бъде конструирано модално“ (524). Именно модалността като визия, като „свръхредно преобразуваща *априорната* част“ (567), позволява „действието-устояване на факта-събитие *като* метаморфоза“ (529).

Отново се появява ролята на трансмодалното, което „осъществява модалното превключване в иманентното (пред)опитното поле“, като прави и нещо повече: „интензифицира самата материя на опита като модална материя“ (535). Тук е едно от най-въздействащите за мен изречения в монографията на Манчев: „независимо че материята не може да бъде мислена като субект *stricto sensu*, в нея се конфигурират модални ядра, които са своеобразна форма на природна (противо) целесъобразност, доколкото са вътрешно препятствие от емпиричен порядък, което при все това модализира трансценденталния фокус“ (пак там). За да не става твърде дълго настоящото изложение, само ще отбележа оригиналността на идеите за „трансценденталния кайрос“ и инфрапрезентациите, мислени като „иманентно *реле* на гаденото“ (537), на направената аналогия с машините на желанието при Делюз и Гатари като акт на „имплантирането на ядра на субективност на нивото на емпиричното“ (551), както и на представянето в методологическото заключение на чудоейната сила на модалностите като онтомодални оператори (567). Модалната онтология в крайна сметка се оказва свръхкритически реализъм, при който свободата е „силата на себенадможването на света“, тя е „силата, която *прави* света свят в собственото му надскачане“, в „себе-превъзможване на света, *откъм* самия свят“ (598). Това себенадможване е и форма на устояване – понятие, с което са свързани и изключително интересните и богати на приноси текстове, включени като приложения към монографията.

СТОЯН СТАВРУ

Боян Манчев, „Свят и свобода. Трансцендентална философия и модална онтология“, изд. НБУ, София, 2023

За всички, привлечени от театралното изкуство, посещение на Лондон през летния сезон включва и посещение на легендарната реконструкция на още по-легендарния театър „Глобус“, основан от Уилям Шекспир и неговата трупа през 1599 г. на южния бряг на река Темза. Усилията на американския актьор Сам Уонамейкър да създаде ново театър, преминал през десетилетия на слава, преди да бъде окончателно разрушен през 1644 г., започват през 1970 г. и се увенчават с успех през 1997 г., когато е и официалното му откриване. Театърът се смята за изключително близка до реалността реплика (намираща се на метри разстояние от мястото на оригиналната конструкция) и вече почти три десетилетия е средище на всичко, свързано с Барда от Стратфорд на Ейвън – от театрални постановки до сценични четения, уъркшопи, експозиции и изследователска дейност. „Глобус“ е постоянно развиваща се културна институция, ангажирана да изпълнява първоначалния замисъл да експериментира творчески с взаимодействието между традиционния подход в реценцията на Шекспировия текст (запазена марка са постановки в ренесансова естетика – костюми и мизансцен) и новаторски подход към сценичната реализация, без обаче тя да нарушава облика на театралното пространство. Друг важен аспект от творческата политика на театъра е осигуряването на платформа за изява на нова драматургия, често на историческа тематика, както и постановки на текстове от съвременници на Шекспир. Основен принцип, заложен в дейността на „Глобус“, е приобщаването на нови публики. С годините се утвърждават постановки с аудио описание, жестомимичен превод, както и напоследък въведената практика на „спокоен“ спектакъл, в който чувствителните към различни стимули зрители могат да се подготвят предварително, като видят сцената, проследят какво да очакват в действието, както и да имат възможността да напуснат театъра и да отидат в спокойно специално определено за целта място. Традиция, установена от времето на първия художествен директор, актьора Марк Райлънс, е всеки сезон да носи тематично заглавие. Тази година, от април до октомври, постановките са обединени от мотото „Почувствай се жив“. Сезонът се откри с представлението „Много шум за нищо“ (25 април – 24 август) под режисурата на асоцирания директор на театъра Шон Холмс, решено в ренесансова естетика, наситено с цветовете и емоцията на Италианското средиземноморие. Още един спектакъл на Холмс, хитът от миналата година „Комедия от грешки“, можеше да се види отново от 21 август до 27 октомври. Той спечели публиката не само с актьорската игра и сюжетната динамика на объркани самоличности, съперничество между градове, и зазубени и намерени роднини, но и с впечатляващата трансформация на сцената в шумно пристанище с кейове и корабни мачти. Друга обичана комедия – „Укротяване на опърничавата“ (6 юни – 26 октомври), е дебютът на сцената на „Глобус“ на режисьорката Джуд Крисчън, която разглежда тази ранна комедия, изпълнена с неудобно сериозни въпроси за манипулацията, сексизма и стереотипизацията на женския характер, през призмата на карнавал, смесващ усещанията за реалност и абсурд. Равнопоставеността и достъпът на разнороден актьорски талант до изява чрез Шекспировата драма са основни етични и професионални принципи на театър „Глобус“. През годините се утвърждават изпълнители от различни етноси и раси, а чисто женски и мъжки състави (както последните са изцяло в синхрон с традиционните практики на Английския ренесанс) присъстват в почти всеки сезон. Тази година обаче две постановки се открояват и напомнят колко сложни са измеренията на инклузивността и това, че тя може да е с положителен и отрицателен знак за представените общности. Една от първите постановки в сезона бе „Ричард III“ на режисьорката Ел Уайл с Мишел Тери, художествения директор на „Глобус“, в главната роля. Казусът, който привлече общественото внимание, е, че актьори, страдащи от заболяването на гръбначния стълб сколиоза, от което се смята, че вероятно е бил болен истинският крал Ричард III, настояха, че Тери, която не страда от това заболяване, не бива да „отнема“ ролята, която би следвало да се изпълни от актьори като тях. Въпреки това Тери не се отказа от спектакъла, но и заявя уважението си към засегнатите, като реши да не акцентира върху физическата деформация на персонажа. Това е един красноречив пример за трудния баланс, който изкуството ще трябва първо да търси с все по-ярко отстояването права на доскоро

## Шекспировият театър „Глобус“ от април до октомври 2024



„Комедия от грешки“ от Шекспир, режисьор Шон Холмс, театър „Глобус“, 2024, фотограф Марк Бренер

пренебрегваните общности. Защищаваната от тях позиция на буквализирането на ролите (в случая, че само хора, страдащи от сколиоза следва да се превъплъщават в крал Ричард) лесно може да доведе до отрицание на фундамента на актьорската работа – преобразяването, мимезиса – като неуважение, и по този начин потенциално да ограничи кръга на собствените им изяви. Другата, за радост далеч по-добре приета постановка, е „Антоний и Клеопатра“ (4 август – 29 септември) – уникално по вида си двуезично представление, в което половината актьорски състав е глух, включително и актрисата Надя Надараджа, в ролята на Клеопатра. Идеята на режисьорката Блани Макинтайър е да обособи световите на Рим и Египет и техния културен сблъсък чрез езика – Рим е олицетворен от вербалната комуникация, а Египет от невербалната комуникация, тази на жеста. В спектакъла се използват двата езика с помощта на субтитри. В „Глобус“ е имало изпълнения на нечуващи актьори и преди – самата Надараджа прави своя професионален дебют на същата сцена през 2012 г. с участието си в „Напразни усилия на любовта“. Включена във фестивала „Globe to Globe“ (37 пиеси представени на 37 езика), свързан с олимпиадата в Лондон, постановката е изпълнена на британски жестомимичен език на трупама „Deafinitely theatre“, състояща се от глухи изпълнители. „Антоний и Клеопатра“ обаче се отличава с това, че е



Мишел Тери в ролята на Ричард III в „Ричард III“ от Шекспир, режисьор Ел Уайл, фотограф Марк Бренер

мащабен двуезичен проект, в който глухи и чуващи актьори и персонажи работят равнопоставено като ансамбъл. И накрая, но не на последно място, стои новата постановка, специално създадена за този сезон на „Глобус“ – „Принцеса Есекс“, която беше показана между 13 септември и 26 октомври. Автор и изпълнител на главната роля е Ан Оеке, режисьор е Робин Белфийлд. Действието се развива през 1908 г. в Саутенд, морски град в графство Есекс в Югоизточна Англия, където Динуболу, принцесата на Сенегал, решава да се включи в конкурс за красота. Създаден по невероятната истинска история на принцесата, която е първата цветнокожа жена, явила се на такъв конкурс във Великобритания, текстът предава по забавен и позитивен начин послание към жените да вярват в себе си независимо от цвѳта на кожата. Лекции, дебати и събития за младата публика допълваха богатия летен сезон, а през настъпващата студена част на годината нови постановки ще радват зрителите в съществуващата от девет години камерна закрыта сцена – „театър Сам Уонамейкър“ – изградена по модела на закрытите театри на ренесансов Лондон и осветена от истински свещи, придаващи ѳ уникална автентичност и уют.

МИРЯНА ДИМИТРОВА

### ПРЕМИЕРА

На 9 ноември 2024 г.  
Сатиричният театър „Алеко Константинов“  
представи новата си премиера

#### Майка Кураж и нейните деца

от Бертолт Брехт  
превод Димитър Стоевски  
сценична редакция и постановка Стоян Радев  
сценография Никола Тороманов  
костюми Свила Величкова  
музика Милен Кукошаров  
пластика Теодора Попова

действащи лица и изпълнители:

Майка Кураж – АЛБЕНА ПАВЛОВА  
Ейлиф, Войник – АСЕН МУТАФЧИЕВ  
Швайцерказ, Войник – ПЛАМЕН ВЕЛИКОВ  
Катрин – НИКОЛ ГЕОРГИЕВА  
Първи фелдфебел, Втори фелдфебел, Командир, Офицер –  
БОРИСЛАВ ЗАХАРИЕВ  
Агент за набиране на войници, Полковник, Писар –  
СИМЕОН ГЪЛЪБОВ  
Готвач – ДИМИТЪР БАНЕНКИН  
Свещеник – ИВАН ПАНЕВ  
Ивет Потие – СТЕФАНИЯ КОЧЕВА  
Оръжейник, Млад войник, Синът, Конвой на Ейлиф –  
МАРТИН ЖЕЛАНКОВ  
Стар войник, Човек с превръзка, Селянин, Конвой на  
Ейлиф – СОТИР МЕЛЕВ  
Селянка – АННА СТАНЧЕВА

помощник-режисьори Емилия Крайчева и Цветелина  
Симеонова  
драматург на постановката Михаил Тазев  
фотограф Петър Петров

Мъките на войната, но и ползите от нея, спокойствието на мира, но и неговата разглезеност, грижата за хората, но и вроденият им егоизъм, възвишената човешка мечта, но и оскотяването, свободата да избираш, но и умшленият отказ от нея – в „Майка Кураж и нейните деца“ тези сблъсъци търсят своето разрешение. Едно разтърсващо театрално забавление по рецепта на Бертолт Брехт. Стоян Радев, режисьор

Премиерната постановка може да бъде гледана на  
26 ноември от 19.30 ч.  
Очаквайте в следващите броеве нашия отзив за  
спектакъла.





# По повод на каузалността

Андре Мишелс

Психоанализата се различава от психиатрията и от другите форми на психотерапия основно по начина, по който се занимава със симптома и неговата каузалност. Изследването на генезиса на симптома е нейна фундаментална черта. Психоаналитичното лечение в действителност не се свежда до биографична реконструкция, а се опитва да следва ръководната нишка на едно чисто субективно припомняне, рискувайки то да се окаже изпънено с празноти. Да се опитваме да запълним тези празноти, прибъгвайки до други източници на информация, например разпитвайки членове на семейството, се оказва в повечето случаи слабо ефикасно, ако не и вредно. Именно за темпоралната структура, на която е подчинен симптомът и която той се опитва да скрие, психоаналитикът трябва да бъде особено внимателен.

Ние се опитваме да покажем, че симптомът, също както и другите образувания на несъзнаваното, е обусловен темпорално и така в определени моменти може да бъде артикулиран наново, написан наново или пък да изненада субекта с многообразието на своите „повторни появявания“. Неговото ставане, след неговата интерпретация, е съществен въпрос за психоаналитичната практика, но не е единственият. В крайна сметка всичко зависи от това, което анализантът ще направи впоследствие.

Ние знаем, че Фройд придаваше голямо значение на инфантилното и на инфантилната сексуалност в частност. В неговите ключови текстове върху неврозата, съня, психопатологията на всекидневния живот, остроумието търсенето на тяхното несъзнателно обуславяне изглежда като константа. Именно довеждайки ги до детските им корени, той допринесе за изследването на тяхната темпорална структура. Този начин на работа го доведе до едно основополагащо клинично откритие в *Човекът вълк*: хипотезата за „примитивната сцена“, съставляваща според него крайната точка на анализата на симптома. Дали „примитивната сцена“ се е случила в действителност или не, е също така въпрос за времето. Отпраща ли тя към едно реално минало, или към едно по-скоро виртуално такова? Това, което се разиграва, принадлежало ли е някога на настоящето, или то разкрива ретроактивна конструкция? От отговора на тези въпроси ще зависи нашето разбиране за симптома, за разгръщането на анализата и за възможността за нейния край.

## Прег-време (*Vorzeit*)

В своята практика Фройд установява разбиране за времето, което пресича като червена нишка творчеството му, без никога да бъде изрично тематизирано. То му позволява да се дистанцира от проблематиката на наследствеността и на конституцията, имащи голямо значение за медицината и психиатрията от XIX век. От *Очерка за една научна психология* [L'Esquisse] и от писмата си до Флиейс Фройд се опитва да определи темпоралните условия, допринасящи за развитието на различните психоневрози. Тази проблематика също така е част от *Traumdeutung* и се представя в завършена форма в „Три есеа“.

Неговата работа върху сексуалните отклонения се опитва да докаже „ролята на перверзните нагонни пластички като агенти на образуването на симптомите в психоневрозите“<sup>1</sup>. За да разгърне тезата си, Фройд започва с установяването на връзка между неврозата като „негатив на перверзията“<sup>2</sup>. Ако всички ние „сме малко хистерични“<sup>3</sup>, ако всеки от нас има невротични особености, то същото отнася ли се и за перверзията? Той отговаря утвърдително и прецизира, че „дори предразположението към перверзиите... е елемент от това, което смятаме за нормална конституция...“<sup>4</sup>. Основата на перверзиите би било „нещо вродено... но нещо, което всички хора си поделят“<sup>5</sup>. Това наследство, отнасящо се до нагонното измерение на всеки един, не се свежда само до патологичния фактор, а придобива различен статут, ставайки общ за човечеството. Старата, но вудимо запазена теория за наследствеността му служи за претекст, за основа, за да въведе концепцията си за инфантилното. Директното наблюдение би позволило да се направи тази връзка: вроденото, т.е. „предполагамата конституция, съдържаща началата на всички перверзии, може да бъде установена само при детето“<sup>6</sup>. Този толкова прост преход в действителност конституира огромна стъпка, скъсване, което отваря достъпа до друга форма на знанието. Още веднъж Фройд демонстрира брилянтно владеене на реториката, изкуството на което е станал майстор. В продължение на едно класическо запитване, задържайщо вниманието на читателя, Фройд изведнъж

въвежда напълно нова мисъл: „неврозите са останали в инфантилното състояние на тяхната сексуалност или пък са били доведени дотам...“<sup>6</sup>. Неговото изследване върху инфантилното му дава също така и повод да прецизира допълнително темата за „избора“ на психичната структура.

В следващата глава все пак се появява едно много ясно разграничение: „Забележително е, че другите, които са работили върху обяснението на особеностите и реакциите на възрастния индивид, са обърнали толкова внимание върху прег-времето, свързано с продължителността на живота на предците, а именно на наследствеността, и са ѝ придали толкова по-голямо значение, отколкото на това друго прег-време, попадащо в индивидуалното съществуване, в случая на детството“<sup>7</sup>.

Ако по повод на каузалността различаваме едно прег и едно след, то това е ключовото място, в което се намесва прекъсването. Понятието за прег-време като вектор на дисконтинуалността дотогава почти не е взимано под внимание в психоаналитичната литература. При Фройд то се появява всеки път като най-старото, като предшестващото вече-познатото, за което разпитваме, и то не толкова за да се придат определено съдържание на това понятие, а по-скоро за да се признае въвеждането на прекъсването и на логическата функция, която то упражнява. Така се противопоставят две форми на прег-време, т.е. на каузалност, като едната се отнася до времето на индивидуалния живот, а другата я надхвърля и може да засяга няколко поколения, а защо не потенциално и цялото човечество. Така поставеното от Фройд разграничение ни е добре познато, но все пак между тези две темпорални измерения съществува и определено съвпадение, доколкото онтогенезата отчасти преповтаря филогенезата. И в една бележка той добавя, че не е възможно „да припознаем точно частта, приписвана на наследството, прег да сме отдали дължимото на принадлежащата на детството“<sup>8</sup>. Тази темпорална съставна част посочва определена насока, която лечението е принудено да следва. Всеки път, когато в съответната ретроградна прогресия се проявява материалът на миналото, и когато той се отваря за нашия прочит, то тогава и инфантилното също не остава толкова недостъпно за него. За това са необходими определен брой отклонения, също както и прибъгването до един специфичен метод, до трансфера, който може да доведе до преход на инфантилното в друг език и да даде начална точка на интерпретацията. Това, което тогава откриваме за първите впечатления на детството и особено за началата на сексуалния живот, ще се окаже, че произлиза от разбиране, деформирано от лъжовната призма на психоаналитичната техника. В действителност никой не е способен да си припомни подробно фактите и събитията на своето ранно детство. Но необходимо ли е да тласкаме чак толкова далеч анализа на симптома? Някои се отказват по пътя или прекъсват лечението под натиска на обкръжението или се задоволяват с постигнатия резултат дори да става дума само за частично подобрение. Както в повечето от своите текстове, Фройд се заема с прецизиране на времевите отпращащи точки, може би с цел да определи парадигмата на метода, който е изработил и с който би искал да повдигне булото на амнезията.

## Изясняване на темпоралните условия

Тогава какво да кажем за симптома? Способен да еволюира, да пътува във времето и пространството, той все пак, въпреки тази неопределеност, може да бъде подложен на времево фиксиране. В действителност това е принудата на повторението (*Wiederholungszwang*), съпротивляваща се толкова по-ожесточено, колкото повече миналото изисква дължимото си или продължава да отстоява придобитите си права. Понякога аналогична констелация може да се открие и на нивото на гадена общност или държава, когато консервативните сили прибъгват до славното минало, за да легитимират противопоставянето си на всяка социална реформа. Така под претекст да се запазят традиционните ценности, следва условията за достъп до собствеността и до високите държавни длъжности също да трябва да останат неизменни и запазени само за членовете на единствената господстваща класа. Ако една юридическа аргументация на насладата (*jouissance*) може да служи с цел да се легитимира определен социален ред, то в субективния план предразсъдъците и предубежденията, но също правото и моралът, намират техния произход в едно по-скоро сексуално значение на насладата. Невротикът си мисли, че има всички основания да се задържи за „това, което е“, когато „това, което е“ най-често произлиза от определена версия на семейната история. Това, към което той се стреми, поне според него, е всичко да върви добре тук и сега, т.е. да се наслаждава на настоящето, едно настояще често напълно неглижирано или разпиляно, разкъсвано от изискванията на миналото и очакванията



Снимка: Питерес

на бъдещето. Така от своя анализ той очаква нещо, което не може да се случи веднага, а именно позитивна оценка и различно разпределение на приоритетите. По този начин няма друг избор, освен да приеме заместването или отката, чиято необратимост ще разбере стъпка по стъпка. В случая анализата се оказва прогресивна фрагментация на неговата история и на неговия живот, които вече не може да бъдат реконструирани в тяхната цялост. Това разделение, вид кастрация, е следствие от амнезията, която спуска пълното си було над инфантилното прег-време и го измъква от нашата власт. Вследствие на това се случва едно прекъсване, анулиращо всяка надежда за завръщане. Тези винаги мъчителни и понякога съсипващи субекта преходи често го оставят в състояние на криза. Разривът понякога е такъв, че субектът вече не успява да припознае някои от своите права. Положението е същото и с несъзнателния материал, участващ в конституцията на симптома, поради което този материал се възприема като наложен отвън, като чуждо тяло. Поради което Фройд му придава статута на представител на чужда сила. Често симптомът успява да се подчини на отделни страни на психичния живот, движени от други, отдавна развили се закони. Те придвижват/пренасят изискването за наслада за което субектът претендира под претекст, че човек не се отказва от някое придобито право, макар и да съществуват доста по-икономични решения за обмен. Това, което е забравено, никога не е изгубено, напротив, то сега и винаги е присъстващо, макар и под друга форма. Какво остава от това присъствие? В търсене на причините за тази „специфична амнезия, скриваща за повечето хора (но не и за всички!) първите години от... тяхното детство“, Фройд се пита защо „нашата памет толкова изостава от нашите психически дейности“. „Ние все пак имаме причини да вярваме, че през никой друг период от живота тя не е по-способна да запамятава и възпроизвежда, отколкото през годините на детството.“<sup>8</sup> В действителност през всички периоди на живота паметта е всичко друго, но не и пасивна. Тя не функционира като съд, в който може да се вмести определено количество информация, като всеки излишък е отхвърлен, а по-скоро тя действа, като селектира настоящия материал и така го подчинява на определено фрагментиране. Този изключително рано започнал процес в действителност никога не спира. Той се случва под диктата на цензурата, която сякаш взема тетрадка в ръце и записва това, което смята за правилно. Парадоксално забравата има ефекта на паметта, запазваща определени черти на миналото в преобърнатата форма или с други предзнаменования. Несъзнаваното има централна роля в тези конфигурации: освободено от нашето знание, то все пак не остава по-малко точката на закотвяне на всичко, което можем да знаем. Така бихме могли да го сравним с останали фрагменти на древен ръкопис, чийто прочит изисква интерпретация. „Всички тези впечатления, които сме забравили, все пак са оставили най-дълбоките следи в нашия психически живот, поради което са станали определящи за цялото ни по-сетнешно развитие“<sup>9</sup> – и това е един от ключовите

<sup>8</sup> Ibid., 75.

<sup>9</sup> Ibid., p. 75.

<sup>1</sup> S. Freud (1905), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, G.W., V, Frankfurt, S. Fischer, p. 71.

<sup>2</sup> Ibid., p. 65.

<sup>3</sup> Ibid., p. 71.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p. 71.

<sup>6</sup> Ibid., p. 72.

<sup>7</sup> Ibid., p. 73.



# По повод на каузалността

от стр. 9



Снимки: Пинтерест

моменти във Фройдовата хипотеза. И както писмото до Флийс<sup>10</sup> дава да се разбере, тези следи съответстват на „записване“ (*Niederschrift*), което не е нито константно, нито продължително. В определени моменти то е подложено на една „транскрипция“ (*Umschrift*), определяща за последващия период и решаваща за всяка по-нататъшна промяна. Направеният видим времеви процес е подчинен на едно „транснаписване“ (*Überschrift*), чийто юридически еквивалент би бил нотариалният акт или завещанието, уреждащо предаването на имущество. В този случай написаното е пряко свързано с възможната или реална смърт на дарителя. „Оставените“ следи от миналото съответстват на остатъците на личния опит, но са достатъчно обременени с минала наслада, без задължително да донасят обещание за бъдещето. Лесно е да се покаже, че тези следи не са достъпни като такива, а само през посредничеството на един превод, произвеждащ няколко версии, или поне три според Фройд, и разположени като седименти в различни слоеве. Би било напразно да се опитваме да търсим оригинала, чието съществуване никога сериозно не признава. Невъзможността да го преоткрием препраща към хипотезата за „първичното изтласкване“, върху която почива дисконтинуалността на последователните пренаписвания. Позицията на психоаналитика е близка до тази на класическия филолог, който няма надеждата, че може един ден да се добере до оригинал на Платон или Аристотел. Разсъждавайки върху това, което е било променено или фалшифицирано, изгубено или допълнено в множеството копия на негово разположение, той все пак ни най-малко не се усъмнява във веригата на препредавания. Напротив, неговото доверие е незаменимото предварително условие за изучаването на текстове, оставили своя отпечатък върху различните епохи от западната традиция. Схващането на смисъла и предаването му на потомството посредством интерпретацията и превода на профанен или всекидневен език правят от този изследовател фактор и движеща сила в тази традиция. Колкото до психоаналитика, той търси своето място повече изправил се срещу несъзнаваното на анализанта, отколкото срещу собствената си персона. Той се намира на мястото на Другия, което все пак заема само временно, ставайки заместител на паметта. Така той допринася за предаването/превода на един несъзнаван текст, чийто пренос произвежда нова версия, давайки така достъп до неговия прочит. Това е статусът на никога непостигнатото несъзнавано, заиграващо се с всяка анализа. Независимо че тя му придава малко поезия или нововъведение по нейно усмотрение, никога тя няма да достигне до запълване на фрагментарната му структура или до простото свеждане до нея.

## Темпорално артикулиране на несъзнаваното

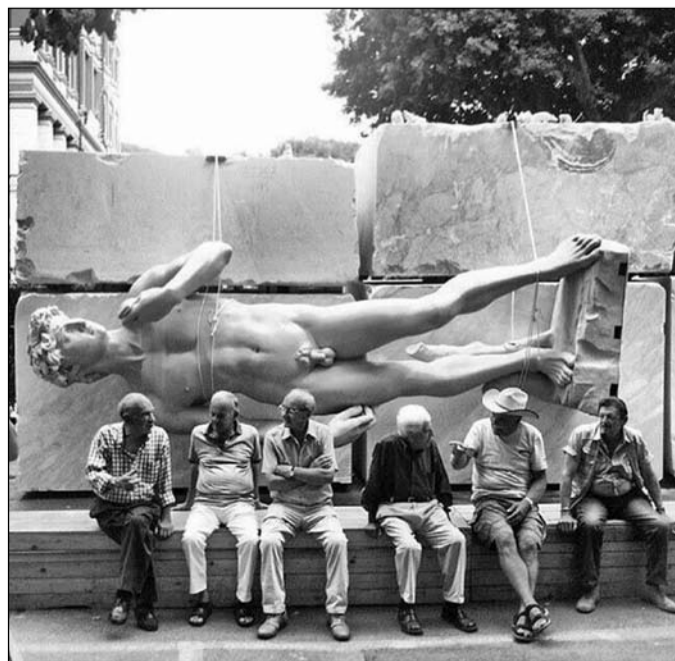
Несъзнаваното е свидетел на друго, вече преминало време, което, независимо от това докъде е стигнала анализата, не може да ни служи за отправна точка в нито един от изявените темпорални фрагменти. За да го посочим, ще си послужим с термина за пред-време, разграничавайки го от обичайното му значение на праистория. Това понятие антиципира това за „логическо време“, въведено по-късно от Лакан. От неговото изясняване ще зависи нашият

<sup>10</sup> S. Freud, Briefe an Wilhelm Fliess, Frankfurt a. M., 1986, p. 217-219.

подход към каузалността (на симптома) или накратко към анализата.

Темпоралното артикулиране (*Fügung*) на несъзнаваното преобръща обичайната линейност на нашето разбиране за времето. Пред-времето, което не можем да установим в миналото, и което никога няма да принадлежи на настоящето, все пак е богато на представи за бъдещето. То не е изтекло и вече приключило, а напротив, реактуализирано, веднъж и завинаги, до степен, в която е определящо за осъществяването на бъдещето. Отговорно за преплитането на трите темпорални измерения, то допринася за вписването на една празнота, с която ни среща търсенето на каузалността. Разтревожено и агонизиращо, въпросното пред-време, ни повече ни по-малко, обуславя това, което е ново, посочващо отпук един път отвъд трагичното заплитане на съдбата, т.е. на времето.

Така изключено от хронологичното разгръщане, принадлежащото на пред-времето не може да бъде асоциирано с определено събитие. Следите, оставащи от него не могат да бъдат фиксирани завинаги чрез писането или пък да бъдат разчетени буквално. Те свидетелстват по-скоро за едно свръх-обусловяване, а не за пред-обусловяване на симптома и на другите образувания на несъзнаваното (съня, пропуснатото действие, остроумието). Тяхната интерпретация изкарва наяве несъответствие между причина и следствие, между травма и симптом. Това, което прави срещата със симптома толкова травматична, е не само реалното или предполагаемо прелъстяване, но най-вече придружаващата го наслада. Тя е свързана с такова чувство за вина, че невротикът, за да се освободи от него, се опитва да натовари Другия. И все пак той извлича от това чувство за вина ползи, от които все още не е готов да се откаже. Понякога се случва да събере около себе си група „съмишленици“, споделящи неговия прочит на миналото и признавайки позицията, която той си приписва, дори с опасността да се възбуди омразата и да се засили вината, от която се опитва да се освободи. Анализата може да послужи за извеждане наяве на темпоралното, т.е. каузалното подреждане на събитията, правещо невайдна директната дедукция на симптома или на страданието от преживяното. В най-добрия случай последното служи за пре-текст на това, което се вписва като травматизъм (сексуален), и на което често съществуват няколко варианта или начина на писане, *écritures*. Интерпретацията следва пътя на тези последователни вписвания, конституиращи съответно пренаписванията на един изгубен текст. Това, което в началото Фройд е интерпретирал като „перверзия“ на бащата или на неговия представител, съответства на отпечатък, на белег, който от поколение на поколение, и под налагането на *насладата на Другия*, е бил отпечатан като негатив на снимка. И въз основа на това невидимо и неизлично писане, от което възприемаме само остатъците, не е лесно да се определи авторът. Да дадем тази роля на бащата, пък било и само временно, би означавало да прескочим всякаква възможност за изработване. В действителност от гледна точка на интерпретацията неизбежно трябва да разграничим неговата позиция от тази на насладата, доколкото той се намира под нейна власт. Единствено мазохистът, белязан от камшика, може да си мисли, че знае нещо за действието на автора, оставащ за невротика в сянка или в реда на нерешимото. Товарът на травматизма изглежда свързан с предаване на виновността (Шулг), подсказваща на невротика (и на ранния Фройд) хипотезата за една голяма и важна трансгресия. Така той изглежда се оказва привлечен от миналото и объркан във времето и пространството. Случва му се да се обърне като жената на Лот, за да съзерцава падението на Содом. Превърната в солна скулптура, тя би могла да се разглежда като символ на субективното вцепняване, което в дълбините си издига паметник на пропагналата от дълго време



перверзна наслада. Така тя става вътрешна статуя предаваща както психична, така и физическа ригидност, задължаваща субекта да повтаря винаги едни и същи действия и да поставя на сцената едни и същи констелации. Така се получава една твърда съпротива срещу анализата, на която, за да продължи напред, ѝ се налага да преобръне темпоралното отношение. На тази цена субектът може да се освободи от *jouissance* на другия<sup>11</sup>, за да я подчини на общите закони на икономията и на обмена и да преоткрие своето пространствено-времево ориентиране.

Според мен е интересно да отнесем тези думи към случая на една млада анализантка. След неуспеха на няколко връзки малко по малко тя си дава сметка, че в живота ѝ не е имало място за друг мъж освен за баща ѝ. По време на една от ключовите фази на лечението ѝ тя извежда констатива: „И все пак съм жена. На мъжа му отива повече да преследва жената, не ми влиза в ролята да го прелъстявам. Тук става въпрос за търсене и предлагане. Това е икономически закон“. Така тя беше готова да се откаже от вътрешния „девиз“, за да го преобразува в стойност, във външна стойност, циркулираща свободно. Подчинявайки ѝ се, тя приема да замени един общ икономически закон с чисто личния, доминиран от фигурата на бащата закон.

Тук както в много подобни случаи не е определяща „перверзията“ на бащата, а позицията, която заема във фантазията на анализантката. Това, което тя заплита и измисля, придобива толкова повече значение, колкото повече нейната „психична реалност“<sup>12</sup> е засегната от него. Тя се чувства вдъхновена и изпълнена от нея самата, докато в противния случай щеше да има усещането, че е лишена от въображение. Фантазмът достига до едно измерение, в което не се оставя да бъде пречупен от никакво темпорално или логическо противоречие, а по-скоро се подчинява на своите собствени изисквания, колкото и да изглежда, че е свободен от ограниченията на външния свят.

Случващото се в това „средно царство“<sup>13</sup> се намира извън хронологичното време и остава до такава степен недокознато и цялостно, че години по-късно ще има същата интензивност. Именно въз основа на този опит се развива непреклонната вяра в това, което не подлежи на промените на времето и което в крайна сметка е а-темпорално, може би афективната страна на абстрактната идея за вечността. Споменатата от Фройд а-темпоралност на несъзнаваните феномени<sup>14</sup> трябва да се разбира първо като функция на контекста. Така в *Отвъд принципа на удоволствието* той поставя това понятие в кавички: „Установихме, че несъзнаваните душевни явления сами по себе си са „безвременни“. На първо място това означава, че те не може да бъдат подгредени във времето, че то с нищо не ги изменя, че понятието за време не е приложимо към тях... Изглежда, че нашата представа за време произлиза изцяло от системата В-Сз и представлява нейно самовъзприятие“<sup>15</sup>. Следователно несъзнаваното изглежда, че не се поддава на обичайната представа за времето, което все пак не изключва, че може да принадлежи на друга темпорална структура, която следва да бъде определена. Колкото до понятието за „а-темпорално“, то би могло да бъде свързано с изискването да се поддържа статуквото и да се предпазва от всяка загуба на наслада. Така несъзнаваното се противопоставя на всичко ефимерно (*Vergänglichkeit*) и съответства на определен консерватизъм, проявяващ се както в настояването на симптома (чието упорство може да бъде парализиращо и дори разрушително), така и в съпротивата на анализата.

Превод от френски: ДИМИТЪР БОЖКОВ

Очаквайте продължението на текста в следващ брой на АВ.

Предстои появата на сборник с текстове на Андре Мишелс, „(О)Ставащото. Презизикателства пред една възможна психоанализа на бъдещето“ в превод от френски на Асен Чаушев и под редакцията на Иван Дулов. Сборникът е част от новата издателска поредица „ПСИХОАНАЛИЗИ“ на Асоциация Българско психоаналитично пространство и е с графичното оформление на Иво Рафалов.

Андре Мишелс е френско-люксембургски психиатър и психоаналитик, който работи тясно с Асоциация Българско психоаналитично пространство от 2008 г. насам: изнася лекции в София, участва във формирането и супервизирането на български аналитични и работни групи. Заедно с Клод-Ноел Пикман е един от двамата гост-лектори и водещи на работните срещи за изучаване на семинарите на Жак Лакан, организирани от АБПП. Той е почетен член на АБПП и член на *Espace Analytique – Paris*.

<sup>11</sup> По-горе в текста можехме да направим същата бележка и за цензурата, за това, че това свидетелства за близостта на двете функции, казано по друг начин, за *jouissance* на цензура.

<sup>12</sup> S. Freud (1917), Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, XXIII. Die Wege der Symptombildung, G.W. XI, p. 383.

<sup>13</sup> Ibid., p. 391.

<sup>14</sup> S. Freud (1915), Das Unbewusste, G.W.X, p. 286.

<sup>15</sup> S. Freud (1920), Jenseits des Lustprinzips, G.W. XIII, p. 28.

В: *Отвъд принципа на удоволствието*, в: *Психология на несъзнаваното*, София: Колибри, прев. Маргарита Дилова, с. 171.

# Годините на маоизма – празен период в китайската женска литературна история?

Мартина Недялкова

След обявяването на началото на социалистическата държава Китай най-после излиза от повече от двадесетгодишен период на военни действия. Китайският народ е изморен от постоянната несигурност и има нужда от възстановяване на вътрешнополитическата стабилност. Това е една от съществените причини ККП да си затвори очите за възраждащите се конфуциански традиции, за да позволи връщането на усещането за хармония в китайското общество и семейство (Eber 1989: 71). Другата причина е желанието на партията да затвърди позициите си сред селското население, което съставлява преобладаващата част от електората ѝ (Eber 1989: 71; Honig 1985). И въпреки че формално подобряването на статута на жените в Китай продължава да е сред важните цели на управляващите, провежданата от тях политика по отношение на жените се оказва непоследователна. Още през 1949 г. феминисткото движение е консолидирано в *Общокитайската федерация на жените*, чиято дейност обаче е пряко подчинена на централната партийна линия. Това от един момент наратък „завързва ръцете ѝ“ и ролята ѝ става по-скоро фиктивна. Не ще и дума, че наследството, което оставя ОКФЖ в рамките на женската история, е повече от противоречиво. Всички тези фактори дават своето отражение върху женското творчество от социалистическия период.

Сред научната общност в областта на съвременната женска литература в Китай е широко разпространено виждането, че годините на маоизма са практически празен период във феминистката белетристика (Jiang Naixin 2000; Jin 2002; Zheng 2004; Schaffer and Song 2007). Смяната на литературните моди (романтичният субективизъм е заменен със социалистическия реализъм и позитивизъм) в съчетание с партийните предписания за изкуството, както и с растящата държавна цензура (особено след Антидясна кампания от 1957-1958 г.) постепенно карат полови маркираното женско писане да се прибере обратно в черупката си. Настъпил е историческият миг на идеологически ангажираната литература, в рамките на която всяка форма на индивидуалност е претопена в общия хор, възпяващ революцията, партията, личността на Мао или култивирането на партийния морал.

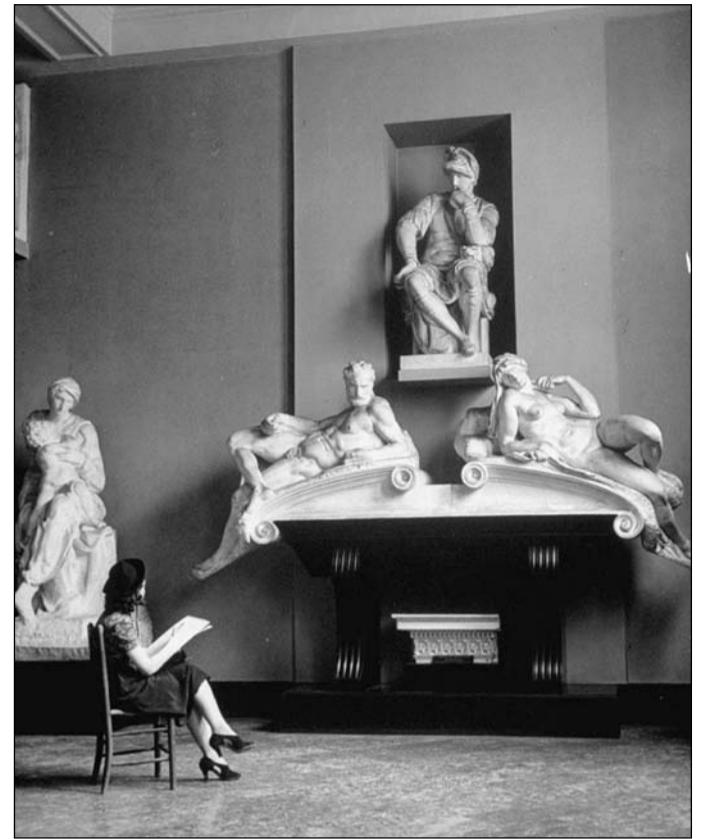
Какво се случва обаче с дотогава активните писателки с феминистки позиции? Една част почти престават да пишат (Бай Уей, Гуан Лу, Ван Иуей), други заменят художественото писане с научна работа, трети изоставят феминистките си търсения (най-ранен пример е Дин Лин, но тя е последвана от Су Цин и Ян Дзян, които също правят полууспешни опити да се реформират), а четвърти (като Чън Ин, Сие Бин'ин и Джан Айлин) – било по идеологически, било по лични причини – замиват да търсят щастието си извън Китай (Dooling 2005a: 184–5).

Една от най-важните стъпки на новото управление с отношение към жените е приемането на *Новия закон за брака през 1950 г.*, който позволява на китайските жени по-голяма свобода на избор и на действие. По ирония на съдбата Законът за брака предизвиква вълна от разводи<sup>1</sup> из цялата страна през 50-те години, откъдето темата за брака и развода за кратко намира отражение и в литературата (Hsia 2004: 379). Ако влиянието на закона е по-осезаемо в развитите индустриални центрове обаче, новите социални отношения, които очертава, рядко достигат до все още традиционно настроените земеделски провинции. Във връзка с това много автори говорят за кампанията на Женската федерация от 1953 г. за популяризиране на закона сред селските маси. Дулинг дори слага акцент върху важно литературно значение на тази кампания, тъй като тя се опитва да ангажира населението с тематиката на новия закон с помощта на разкази и поучителни истории (понякога инсценирани от пътуващи театрални трупи). В тези истории се разказва за страданието на китайската жена, причинено от практиката за уреждане на браковете, за нейната еманципация от хватката на тираничен съпруг и безразлични към съдбата ѝ роднини и др. (Dooling 2005a: 180–3). Айрин Ебър обаче не оценява толкова високо действията на Женската федерация за популяризиране на новите законови постановления. В статията си „Обществената хармония, семейството и жените в китайските романи, 1948-1958“ тя заключава, че наложените „от горе“ правила и реформи нямат реална тежест, докато не бъдат приложени на практика в местните социални структури: „селските и работниците реагират на промени в непосредствената им среда, ако такива настъпят, а не на партийни директиви“ (Eber 1989: 96). Тя разглежда отражението на неоконфуцианските социални нагласи върху утвърдени литературни заглавия от преходния период 1948-1958 г. и говори за значението на традиционните *социални роли, определящи стабилното функциониране на*

обществото в селските региони. Тези социални роли в общия случай се определят от основни конфуциански принципи, например тези на синовната почит, на патриархалността и на патрилокалността. Освен това се характеризират и с иманентно неравенство – наполово и на възрастов принцип – и носят в себе си изискването това неравенство да бъде прието като естествена част от социалния ред. Така на жените винаги са отредени подчинени позиции (съответно роли) в рамките на семейството и на обществото. „Роли, разбира се, могат да бъдат множествени и да се променят във времето. Дъщерята става майка, снаха, а след време и тъща/свекърва. Каквато и да е ролята ѝ в даден момент обаче, тя трябва да внимава да изпълнява само тази роля и никога друга“ (Eber 1989: 84). И ако жената в реалното китайско общество няма избор, освен да се съобразява с този (традиционен) социален ред, то литературната героиня през разглеждания от Ебър период е не по-малко подвластна на неговите правила. От нея се очаква да изпълнява надлежно семейните си задължения, да е работлива, да бъде мъдра майка и добра съпруга, да е пример за висок морал – оставайки вярна на съпруга си например дори и дълго след смъртта му. В този смисъл може да се говори за известно припокриване на образа на социалистическата героиня с този на Новата жена от 1920-те и 30-те години – дотолкова, доколкото поведенческият модел на Новата жена също е построен като едностранчив носител на положителни характеристики, които не влизат в разрез нито с партийните, нито с традиционните ценности. Колкото до литературния образ на Модерното момиче и неговата „разюздана сексуалност“ обаче, съдейки по примерите на Ебър (Eber 1988: 90-1), то или не намира място в актуалните сюжети, или ако се появи, е използвано като пример за морална упадъчност, абсолютно недопустима за една жена. В този смисъл то функционира единствено като антипод на благочестивата *Нова жена*, на фона на който да изпъкне последната. Погледнато в малко по-широк план, от съществено значение изглежда това, че социалистическите художествени класики градят по-скоро герои, изпълняващи своите *роли*, отколкото истински персонажи с ясно изявена индивидуалност (Eber 1989: 84). Това може да се обясни с ограничения обхват на социалистическия реализъм, с пропагандния характер и морализаторския заряд, които се очакват от примерите за този художествен подход. Когато изкуствата обслужват политически интереси, трудно може да се говори за творческа свобода и размах. От тази гледна точка няма нищо чудно в това, че социалистическият период в Китай е масово разглеждан като празен период в историята на маркирано женската литература. И все пак неговата специфика носи своето значение за еволюцията на женското писане дори и само с това, че затаяването на творческия дъх и безмълвното трупане през годините на засилена цензура позволяват отприщването на един бурен творчески поток през 1980-те и 90-те години, смятани и до днес за златния период на женското литературно творчество в Китай.

Социалистическата литература обаче предоставя още любопитни примери за вписването на женския образ в художествените сюжети и тук е интересно да се обърне внимание на темите за *любовта* и за *съпругеските отношения*. Също както изявената субектност от преходния литературен период е подменена с придържането към родствени роли, така и многоаспектността на любовта<sup>2</sup> е принесена в жертва на морализма и позитивизма на социалистическия реализъм. Любовта не изчезва напълно като тематичен мотив, но в общия случай тя става просто част от пейзажа, на фона на който се развиват „по-важните събития“ от сюжета: най-често това е изграждането на нацията с цената на колективни усилия, морално израстване и много жертви. Според анализа на Ебър любовните отношения в новите социалистически романи са съвсем опростени, а поведението на героите, въввлечени в любовната нишка, е еднопланово и лишено от дълбочина. То обаче стъпва на неугасващата максима за мъжкия стоицизъм и женското подчинение (Eber 1989: 87-8). Що се отнася до сексуалните проявления на романтичната любов, всяка следа от тях изглежда старателно заличена от страниците на социалистическите художествени творби. Ся Дзъцин с насмешка подхвърля, че любовните отношения между влюбените, но неженени китайци в тези произведения явно достигат своята кулминация в пламенното гържане на ръце, докато на семейните двойки е позволено поне да се прегърнат, но само в случай на много тържествена новина (Hsia 2004: 382).

Както става ясно обаче, табуизирането на физическата любов е само повърхностно изражение на по-дълбок литературен процес, а именно този на *трайното обвързване на любовта с политиката*. Изборът между



Снимка: Pinterest

любовта и революцията като че ли вече отдавна е направен и колебание между двете няма. Любовта е попаднала здраво под ботуша на революцията, а страстта е сублимирана в по-благородната цел за общото благо. В този смисъл единствената обществено допустима форма на „любов“ е „любовта към труда“ – тук очевидно се преминава към друг тип идейна и етическа категория, – а всяка проява на егоистична (т.е. романтична) любов трябва да бъде предварително изкупена чрез пълно себеотдаване на националната кауза за издигането на Китай до предишното му величие (пак там: 380-1). Там, където любов все пак фигурира в разказа, се наблюдава правопропорционална зависимост между любовното чувство и сходните (политически, идеологически, морални) ценности на двамата влюбени. С други думи, любовните и романтичните отношения между персонажите са представяни толкова по-силни и дълбоки, колкото повече споделени ценности имат те, колкото по-отдадени са на политическата си кауза.<sup>3</sup> Това преплитане между романтична любов и политическа ангажираност рефлектира по интригуващ начин и върху художествените описания на съпругеските отношения. Ебър откроява в политически коректната проза от началото на маоизма тенденция за поляризиране на герои и елементи от сюжета – чрез поставянето им в бинарни опозиции – с цел възвеличаването на Партията и подчертаването на правотата на социалистическия път. Изследователката забелязва, че семействата със социалистически убеждения са изобразявани винаги в хармонични отношения, основани на разбирателството и на традиционните семейни роли. На другия край на тяхното морално превъзходство стоят „лошите хора“, които освен с „неправилни“ политически възгледи са очернени и със съпругеско неразбирателство, при често пъти шумно и властно поведение от страна на съпругата (Eber 1989: 91-2). Ся Дзъцин пък прави интересни наблюдения върху художествените случаи на нарушена хармония в брачния живот – в произведенията от края на 1950-те и от 60-те години. Той забелязва, че при възникването на проблеми под покрива на добрите семейства те обикновено произлизат от ценностното разминаване между съпрузите и придружаващото го постепенно отчуждение. В тези сюжети обикновено мъжът е просветеният партньор, както и всеотдаен борец за социалистическата кауза, а жената е назадначава в ценностите и изостанала в развитието си. Не ще и дума, че на нейните плещи лежи отговорността да скрепи семейството и да възвърне пламъка на съпругеската любов – чрез идеологическата си реформация. Тя трябва да напусне домашния уют и да се посвети на някаква непосилна обществена цел, която да постигне с цената на нечовешки усилия (Hsia 2004: 384–5). Това вече е момент, в който простото придържане към прележно изпълнение на домакинските задължения (т.е. към модела на добрата съпруга и старателна домакиня) не е достатъчно, за да си

<sup>3</sup> Повече по темата в: Hsia, Chih-tsing. 2004. “Residual Femininity. Women in Chinese Communist Fiction.” – In: *C. T. Hsia on Chinese Literature. Masters of Chinese Studies*, v. 1. New York: Columbia University Press, 376–97.

<sup>2</sup> Под „любов“ в настоящия текст се имат предвид *романтичната любов* (със или без физически измерения) между неженени хора или *съпругеската любов* в рамките на семейството.

# Годините на маоизма – празен период в...

от стр. 11

заслужи героинята любовта на съпруга си, нито пък уважението на обществото. Нагледен пример за такъв тип сюжет представят разказите „Съпругата“ (1957) на писателя Ай Минджъ и „Топлината на пролетта“ (1959) на писателката Жу Джъдзюен. И в двата е описан проблемът за отчуждението в съпругеската двойка, който жената първоначално не успява да разреши. В „Съпругата“ героинята се опитва да спечели отново любовта на мъжа си чрез разкрасителни процедури, а в „Топлината на пролетта“ опитът е за събуждане на сантиментите на съпруга към отминалите дни. Героинята във всеки от двата разказа най-после успява да стопли охладнялото мъжко сърце, като възприема неговите убеждения и поема по неговия революционен път. Очевидно в епоха, в която домакиният труд е станал практически невидим, а целият китайски народ е пламенен въввлечен в стремежа да превърне родината си в икономическа сила, задоволяването на една жена с ролята на домакиня може да ѝ доведе единствено обществено порицание. И докато в случая с разказа на Ай Минджъ е достатъчно героинята да започне да се учи и да помогне на мъжа си с важен работен въпрос, то в историята на Жу Джъдзюен отхвърлената съпруга трябва да се нагърби с непосилна задача, от която забвись съдбата на цялото ѝ обкръжение, да забрави за себе си и за семейството си в името на общото благо, за да успее да спечели отново сърцето на своя любим мъж.

Въпреки че хегемонните литературни тенденции и рестрикциите над творческата свобода по време на маоизма в голяма степен успяват да задушат новаторските писателски подходи, както и специфично женското писане, има няколко имена, които могат да се считат за изключение от правилото (Jin 2002; Hsia 2004; Dooling 2005a). Макар и списъкът да не се ограничава с тях, тук ще спомена Дзун Пу с нейния разказ „Червените бобови зърна“ (1957), както и Чън Сюеджао с автобиографичния ѝ роман „Да работиш е красиво“ (1949).

Разказът „Червените бобови зърна“ е написан и публикуван в пиеса на т.нар. *Движение на стоте цветя* (1956-1957), когато китайската интелегенция изживява мимолетен период на интелектуална свобода и поощрение за огласяване на критиките спрямо властта. Текстът в никакъв случай не е критичен към социалистическата власт и идеология от този момент. Той обаче почти веднага след публикуването си е заклеймен като подривен и дребнобуржоазен, а авторката му Дзун Пу е принудена да направи публично покаяние и е изпратена в трудово-изправителен лагер (Dooling 2005b: 247–8). „Червените бобови зърна“<sup>4</sup> разказва за любовта между двамата млади студенти – Дзян Мей, момиче от скромен произход, с прогресивни убеждения и Ци Хун, банкерски син. Любовта между двамата, възникнала на основата на първично привличане, но и на споделена страст към западната музика, литература и култура, е поетапно противопоставяна на задълбочаващото се ценностно обвързване на Дзян Мей с идеята за егалитарно общество на бъдещето, прокарвана от комунистите. В хода на историята последователно се навежда за несъвместимостта между младите, но различния произход и ценности на двамата почти до самия край се оказват недостатъчни, за да прекъснат силната връзка помежду им. Към образа на Ци Хун последователно са прикачвани характеристики, които видимо целят да откажат главната героиня от любовта ѝ към него. Той първо е описан като мизантроп, после не получава одобрението на майката ѝ и на най-добрата ѝ приятелка, след това започва да се държи покровителствено с Дзян Мей, а в края на историята иска да я отведе със себе си в чужбина (дори и против волята ѝ), за да се спасят от множащите се в страната опасности<sup>5</sup>. Дзян Мей до последно не може да се откаже от Ци Хун. Единственото, което ѝ дава решимостта да се раздели накрая с него, е отказът му да остане с нея в Китай, за да се борят заедно за създаването на нов тип, по-справедливо общество. Припознала каузата на ККП и уверена в избора си, на раздяла тя му казва „Няма да съжалявам“ – мисъл, която си повтаря отново, когато се връща в университета шест години по-късно по партийна работа. Независимо от този финал обаче колебанието на Дзян Мей между любовта и убежденията ѝ се оказва достатъчен аргумент за забраняването на текста почти веднага след публикуването му през 1957 г. – по време на Антицясната кампания. Дори и изборът

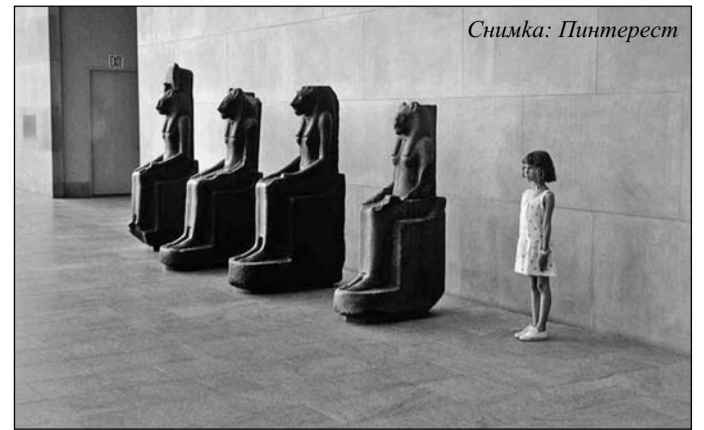
<sup>4</sup> В китайската култура червените бобови зърна се считат за символ на любовта.

<sup>5</sup> Действието се развива през 1948 г. по време на гражданската война между управляващата националистическа и опозиционната комунистическа партия.

на героинята в полза на идеологията в края на историята явно не е могъл да смекчи „вината“ на писателката, осмелила се да разисква подриващи социалистическия морал теми като романтичната любов. В действителност разказът на Дзун Пу има множество достойнства, като психологическата дълбочина на персонажите, убедителното мотивиране на темата за колебанието – както през призмата на вътрешните терзания на Дзян Мей, така и през тази на динамично сменящата се историческа обстановка. Не на последно място, Дзун Пу демонстрира завидна ерудиция по отношение на световната култура – именно полето, което свързва двамата млади герои в пламенна любов и като че ли до края на тяхната връзка остава като остров, на който те могат да се откъснат от обкръжаващия ги свят. На финала на разказа, шест години след драматичните събития от 1948 г. и след злополучния край на любовта ѝ с Ци Хун, на героинята са ѝ останали само спомени (събрани в двете бобови зърна – символ на някогашната любов), но и еднозначното усещане, че не е сгрещила, когато е отказала да последва своя любим при неговото бягство от Китай<sup>6</sup>. Автобиографичният роман на Чън Сюеджао „Да работиш е красиво“ (1949) също представлява важно доказателство, че феминисткото писане не е напълно изчезнало от китайското литературно поле в началото на маоизма. Ейми Дулинг дава този роман като пример за женска литература, която не само не се вписва в общите предписания за общественнополезно творчество, но и допринася към женската история с това, че предоставя ценни сведения за женското преживяване на Революцията<sup>7</sup> и за мястото на жената в социализма (Dooling 2005a: 186). „Да работиш е красиво“ е с отношение към настоящото изследване по два съществени начина: от една страна, той частично застъпва темите за брака и развода, за трудностите в съпругеските отношения и в съвместяването на професионалното развитие на жената и домакинските ѝ задължения; от друга страна, романът представлява показателно отклонение от актуалните литературни тенденции, налагащи шаблонно построяване на наративи и персонажи, и реуниверсацията традиционните семейни роли. По същността си това е *bildungsroman* в три части. Той проследява живота на една жена от младежките ѝ години на търсене на себе си и на свободата – в Европа, през сблъсъка ѝ с реалността на семейните традиции – като новоомъжена съпруга и майка в Китай, до ценностното и психологическото ѝ израстване в хода на живота ѝ в трудовия лагер в Йенан („столицата“ на комунистите преди официалното основаване на НРК). Шаншан е млада жена с леви убеждения, която се омъжва за човек, който не споделя възгледите, нито амбициите ѝ да се включи активно към политическата дейност на комунистическата партия – една от причините да се установи в Йенан. Тя скоро се оказва въввлечена в един съвсем традиционен брак, в който се налага да жертва собственото си развитие в името на това на съпруга си, а неизбежната ѝ потопеност в битовизмите я оставя с чувство на изолация и безпътница. За нейна изненада обаче преместването в Йенан не се оказва магическото решение на всички проблеми, на което се е надявала. Животът там е по-тежък, изолацията ѝ се задълбочава, а тя не среща разбиране и от партийната общност, където двойният работен товар е смятан за нещо съвсем естествено за всяка жена. Съпругеските отношения все повече деградират, но независимо от пропастта между двамата и въпреки многобройните предателства на съпруга си, Шаншан не може да се примири с идеята, че се е провалила като съпруга и трябва да потърси развод. С други думи, и тази героиня (подобно на Су Хуайцин от „Десет години брак“) се оказва носител на конфуцианските ценности за приоритета на съпругеските и майчинските задължения пред всичко останало, с което се превръща в неволен продължител на същите тези семейни традиции, срещу които иначе си мисли, че се бори (Dooling 2005a: 189). Отвъд това, че може да се разглежда като продължение на автобиографичната традиция в женското писане от четвъртотомайския период (1919 – средата на 20-те години) и от 40-те години (особено в Шанхай), романът „Да работиш е красиво“ нарушава редица от важните принципи на приетата литература от този период. На първо място, по начина, по който е написан, той очевидно не е насочен към „обществените маси“ на Мао Дзъдун – първата част на романа се развива изцяло в Париж и е изпълнена с препратки към западната култура. Това според Дулинг е особено впечатляващо, предвид че самата Чън Сюеджао е активен партиен геец, самата тя е живяла в Йенан и е била напълно наясно, че подобен акцент не отговаря на социалистическите естетически норми (нак там: 188). Освен това предвид множеството паралели, които могат да се направят с личния живот на авторката, Чън очевидно е писала

<sup>6</sup> Исторически достоверен, този край отправя към миграцията на националистите (Гуоминдан) и техните поддръжници към Тайван след края на гражданската война с ККП през 1949 г.

<sup>7</sup> Тук се визуира комунистическата революция от годините преди качването на ККП на власт, а не Културната революция.



Снимка: Пинтерест

за собствения си житейски опит, но в по-широк смисъл тя е описала абентичните преживявания на една китайска жена (нак там). Нейната героиня е жена субект, която (за разлика от героините на писателите неоконфуцианци от същия период) не се е задоволила само с изпълнението на отредената си роля в семейството. Напротив, натоварена с тежестта на тези социални очаквания, тя се е опитала да потърси своя собствен смисъл в света. Може да се каже, че става въпрос за една многоаспектна героиня, която съчетава политическата страст и всеотдайност на Новата жена, с психологическата обърканост и жажда за свобода на Модерното момиче, със смесеното отношение спрямо рамките на традиционния морал, който не позволява на героинята да надскочи своята семейна роля. Нещо повече, тя претърпява съществена психологическа трансформация в търсенето на себе си, на призванието си и на личното щастие. Героинята в крайна сметка успява да се отърси от част от предрасъдъците си и да се раздели със себичния си съпруг. За разлика от повечето текстове от този период тя не се обвързва с друг човек с по-подходящи политически убеждения. Вместо това продължава да таи чувства към бивш любовник от времето на следването си в Париж, и до самия край на романа е разкъсвана от колебания между любовта си към него и призванието си „да служи на народа“ (Dooling 2005a: 189-90).<sup>8</sup>

И двата разгледани текста пишат за преживяванията на жени от интелегенцията в момент, в който всичко живо насочва текстовете си към селяните, работниците и военните. Това вероятно изиграва съществена роля за заклеймяването на Чън Сюеджао и Дзун Пу (а наред с тях и на Ян Мо, Жу Джъдзюен и др.) като „буржоазни писатели“ (Jin 2002; Hsia 2004; Dooling 2005b). Част от тези жени стават жертви на Антицясната кампания и изпъват на литературния хоризонт едва след края на Културната революция.

Периодът на маоизма несъмнено се оказва сериозно препятствие пред всички видове оригинално и носещо знака на свободомислието творчество. Загледването на множество от по-рано оптимистичните и борбени женски гласове е показателно за подмяната на една отворена към експериментите и новаторството литературна среда с неплодородна почва, на която успяват да покълнат само онези „семенца“, които съответстват на партийните естетически предписания. Все пак написването и публикуването на текстове като „Да работиш е красиво“ и „Червените бобови зърна“ (измежду други женски текстове) е доказателство, че традицията на феминисткото писане не е напълно прекъсната, а то по-скоро е навлязло в период на хибернация, след който (през 1980-те и 90-те години) ще се очкри с цветовете, още по-ярки и пишци от предишните.

## Библиография

- Dooling, Amy D. 2005a. *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2005b. “Introduction.” – In: *Writing Women in Modern China: The Revolutionary Years, 1936–1976*, edited by Amy D. Dooling. New York: Columbia University Press, 1-31.
- Eber, Irene. 1989. “Social Harmony, Family and Women in Chinese Novels, 1948-58.” *The China Quarterly*, no. 117: 71-96. <https://www.jstor.org/stable/654712>.
- Honig, Emily. 1985. “Socialist Revolution and Women's Liberation in China--A Review Article.” *The Journal of Asian Studies* 44 (2): 329-36.
- Hsia, Chih-tsing. 2004. “Residual Femininity. Women in Chinese Communist Fiction.” – In: *C.T. Hsia on Chinese Literature. Masters of Chinese Studies*, v. 1. New York: Columbia University Press, 376-97.
- Jiang, Haixin. 2000. “Female Consciousness in Contemporary Chinese Women's Writing.” University of Canterbury. <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/4631>.
- Jin, Siyan. 2002. “La littérature féminine dans la Chine d'aujourd'hui.” *Perspectives Chinoises* 74 (1): 44-54. <https://doi.org/10.3406/perch.2002.2808>.
- Schaffer, Kay, and Xianlin Song. 2007. “Unruly Spaces: Gender, Women's Writing and Indigenous Feminism in China.” *Journal of Gender Studies* 16 (1): 17-30. <https://doi.org/10.1080/09589230601116125>.
- Zheng, Yi. 2004. “‘Personalized Writing’ and Its Enthusiastic Critic: Women and Writing of the Chinese ‘Post-New Era.’” *Tulsa Studies in Women's Literature* 23 (1): 45-64. <https://doi.org/10.2307/20455170>.

<sup>8</sup> За по-подробно изложение и анализ на романа на Чън Сюеджао, вж. Dooling, Amy D. 2005a. “A World Still to Win.” – In: *Women's Literary Feminism in Twentieth-Century China*. New York: Palgrave Macmillan, 187–91.

# Авиньонски квинтет

Лорънс Дърел

Във втория том на „Авиньонски квинтет“ на Лорънс Дърел ще намерите трите части „Констанс“, „Себастиан“ и „Квинкс“.

От маслиновите горички на Южна Франция до гностическите култове в Египет, през тамплиерските легенди и травмите, които Втората световна война нанася на хората, един мъж – писател, може би самият автор? – и неговите любовници и сродни души откриват и преоткриват себе си в това велико литературно приключение.

Някои критици наричат Квинтета на Дърел постмодернистична „Война и мир“. Този цикъл, чието действие се развива преди, по време и след Втората световна война в Южна Франция, Швейцария, Виена и Египет, е история за начините, по които войната – чрез смъртта и неизбежното, непредсказуемо и иронично отлагане – променя живота на хората. Определен като роман на идеите, „Авиньонски квинтет“ е съчетание от постмодерни литературни техники, роман на изразването, изследване на гностицизма, заигравка с фройдистката теория, платонизма, пътешествие в средновековната история, обиколка из Европа, книга с поезия, дневник с размисли...

Цикълът е многопластов като класически филм на Фелини, избобилстващ с моменти, идеи и описания, които стоят сами, отделно от разказа, достойни за собствена сцена. Както казва Дърел, повествованието е просто нишка, която свързва множество скъпоценни перли. Защо да се вманиачаваме в разплитането ѝ, нека просто се насладим на красотата ѝ. Образите, историите и философските елементи са така смесени, че на моменти разказът е труден за запомняне като сън след събуждане. Сън, който остава дълго в подсъзнанието ти.

В края на романа оцелелите от войната жители на град Авиньон, главните герои и група цигани навлизат в една пещера, за да търсят скритото съкровище на тамплиерите. Какъв подходящ и заключителен образ, огледално преобръщане на търсачите в пещерата на Платон, които разсъждават за намиращите се извън пещерата предмети и предизвикват сенките, съставляващи тяхната реалност.

Подобно на материята, намираща антиматерия, „Авиньонски квинтет“ завършва с момента преди Големия взрив.

## Откъс<sup>1</sup>

И сега се случи същото като по време на римските триумфи, при които в края на процесията извеждали най-годоходносните и най-ценни заложници или тези, чийто ранг бил по-престижен от този на обикновените пленници. Сред внезапния тътен на барабани удар от сенките се появи по-малка група, която изглежда охраняваше един-единствен пленник, *rière de résistance*<sup>2</sup> на тази вечер, прославяща добродетелта. Тя – защото бе жена – вървеше, мъртвешки бледа, но спокойна, сред стражи, погредени в квадрат около нея. Мъжете се движеха все едно свещенодействаха, макар да носеха късия трибагреник на каубоите от Камарг като част от маскарадното си облекло. Пазеха я – тяхното скъпоценно бижу, но тя не се нуждаеше от охрана. Вървеше безмълвно, привидно спокойна и със сведена глава, но бледостта ѝ издаваше смъртния ѝ страх – кожата ѝ почти светеше сред поплите розови отблясъци от факлите. Ръцете ѝ бяха вързани зад гърба ѝ.

– Ето! Там! – развикаха се старите вещици с напредването на малката група. – Ето я и нея! Беше ясно, че говорят за НАЙ-злата от злите жени. Пленницата пристъпваше бавно, после чу виковете и вдигна глава. Прекрасната ѝ руса коса се спускаше по раменете ѝ, а сините ѝ очи бяха широко отворени и студени. Бе нервна и именно заради това отстрани изглеждаше, че се усмихва. Все едно имаше сценична треска – навираше се зад кулисите и не смееше да излезе напред, защото никога досега не бе играла такава главна роля.

– Горе! Горе! Заведете я горе! – викаше тълпата, сочейки трибуната, на която после я качиха и я завързаха за дървена колона. Настана яростна суматоха. Жените с ножиците се качиха на подуми и почнаха да разиграват сцени пред тълпата, показваха с жестове как ей сега ще ѝ отрежат косите – гърпаха кичурите, за да се види колко са дълги, и те блестяха като коприна, този дар на агонизиращата черничева буба.

– Справедливост! – изкрещя лудият и тълпата поде вика му. – Отмъщение! Справедливост! Проститутка! Предателка!

Ножиците затракаха наистина и русите кичури бяха отрязани и метнати в тълпата, както се хвърля месо на глутница кучета. Бяха разкъсани на парчета. Междувременно фалангата от барабани – тъй като

Снимка: Пинтерест



бяха пристигнали нови музикални подкрепления – поддържаше драматичния тътен, подобен на онзи, запазен за последното и най-опасно изпълнение на трапец в цирка. Старшите разкъсаха роклята на жертвата си. Тя остана там, облечена само по комбинезон. Колкото повече се опитваха да я унижат, толкова повече се разкриваше красотата ѝ. Малките ѝ ушчици бяха заострени като на сърничка. Изляха вода върху главата ѝ и я обръснаха с бръснач, така че накрая стана плешива като яйце.

– Засрами се! – крещяха пресипнало стариците, защото тя изобщо не изглеждаше да се разкайва, не плачеше. Истината бе, че твърде много се страхуваше, всичко наоколо ѝ бе замъглено. Усети как пристягат китките ѝ за стълба. Само те я държяха изправена, иначе би принадлежала всеки момент.

После се случи нещо неочаквано, но всъщност предвидимо във вечер като тази. Затрупаха я с отпадещи от кофите за боклук. Бог знае, че имаше достатъчно такива. Около краката ѝ се образува купчина от гнусни неща. Поне нямаше много яйца. А после... един млад мъж, изключително пиан, се качи на трибуната и доста несигурно извади тежък револвер. Тълпата изрева. Мъжът зае застрашителни пози, размахва оръжието и го насочи към жената, за да покаже на тълпата какво би ѝ се случило, ако не бе заобиколена от истински патриоти и цивилизовани хора. Така поне си мислеха повечето хора в тълпата.

Що се отнася до младия мъж, който досега се бе наливал с вино, той бе преименуван с гражданска гордост и дълбоко вкоренено чувство за малоценност заради крайно безличната си роля във войната и съпротивата. Жадуваше да се утвърди с някаква драматична постъпка като възрастен човек и доблестен воин. Стоящ там, на трибуната пред жертвата, приемаше ревовете на тълпата за одобрение. Отначало му хрумна да произведе няколко изстрела за предупреждение, *feu de joie*<sup>3</sup> или... честно казано, дявол знае какво. Но това все пак бе омразната наложница на шефа на Гестапо. Виковете призоваваха към справедливост и отмъщение и постепенно въздействаха върху замаяната му юношеска душа и тогава, почти без да се замисля, допря студената цев на пистолета върху веждите на вързаната жена, точно между очите, и натисна спусъка.

Както винаги в такива случаи, има хора, които казват, че не са искали това да се случи, че е било грешка, че са имали погрешна информация; вярно е, че от тълпата се чува изненадани и шокирани стонове, но те бързо бяха заглушени от одобрителните ревове и барабанныя ритмичен тътен. Ала след известно време се възцари тишина и хората в тълпата се разплакаха, защото почувстваха, че са отишли твърде далеч. И тогава сред тях си пробиха път няколко монахини и безмълвно, но неотклонно се отправиха към сцената и се качиха върху нея, за да вземат тленните останки на Нанси Куиминал. А сетне, за да отмие окончателно тези позорни дела и да заличи всяка следа от тях, от небето се разнесе гръм и забавля силно – така, както може да вали само в Града на папите. Улиците се препълниха и преляха, листата от дърветата се развърчаха, огньовете съскаха и плочията, докато угасват. Тълпата тръгна да се разотвива, отначало хората се криеха под стрехите и под арките на вратите, после изчезнаха напълно. Навикът за спазване на полицейския час все още бе дълбоко вкоренен в тях.

Към полунощ гъждът се разсея и на небето засия пълна луна. Нямаше следа нито от враг, нито от приятел. Дори

лудите се бяха разотишли. Всички се заеха с предишните си задачи, ето ги, просто се бяха върнали от почивка. Дьо Ларшан бе намерил пътя към катедралата, където ужасеният клусар, който го разпозна, му предаде ключа към тавана с органа. Мрачните гробарски тонове на Бах изведнъж се разнесоха като плочиящо тъмно платно в тази лишена от светлина „пещера“. Тейефе се върна на гарата, за да се заеме отново с работата си. Бодуен го Сен-Жуст седеше на една маса под гъжда пред кафенето и редеше пасианс с тесте карти, което си беше присвоил. Почти се бе съмнало, когато нощният пазач на моргата чу копнатата на конете, последвани от острия звук на звънеца. Тъкмо се бе прибрал след нощната смяна – и то без осветление – и не бе в особено добро настроение. – Какво има пък сега? – изръмжа на глас, докато отваряше, очаквайки някаква спешна доставка от града. Но беше само блед висок мъж с дъбе момичета, неговите дъщери. Носеше писмо от кмета, с което му се даваше разрешение да види тленните останки на съпругата си. Това бе мъжът на Нанси Куиминал, човек, който досега почти никога не бе виждал в града, защото все бе болен и прикован на легло. Някога бе музикант и свиреше в градския оркестър. Беше блед и слаб, съсипан от болестта и толкова изнемогнал, че двете му дъщери го държяха за лактите. Нощният пазач разтърка неловко челото си с длан в знак на съчувствие. Монахините бяха почистили и облекли тялото, след което го бяха увили в бял саван. Сега чакаха само свещеник, който да организира погребението. Нужно бе и медицинското свидетелство. И какво щеше да пише в него?

Убийство, гражданска присъда или...? В крайна сметка лекарят щеше да отсъди, че става дума за нещастен случай. Семейството не беше в състояние да оспори официалното становище. Пазачът повдигна една бяла щора и нави дългата гръжка, така че дългият скрин се завъртя към тях. Сетне издърпа едно от чекмеджетата и им показа тялото на убитата жена. Приличаше на малко немирно джудже, загърната с шала си, с гола като на младенец глава, но с наострени ушчици, приличащи на все още неразкъфрания минзухари. Най-много ги развълнува нежният поглед в широко отворените ѝ очи, сините очи на французояка, в които все още се забелязваше отблясък на ирония. По лицето нямаше никакви следи от пепел и прах, само малката дупка, грижливо пробита между очите. Дъщерите ѝ щяха да се разплачат всеки момент. Беше време да тръгват. Мъжът протегна ръка, за да докосне бледата буза на Нанси, задържа я за миг там и после я отдръпна. Каза, че ще се върне на сутринта и ще уреди подробностите с властите. Но така и не го направи. Само двете момичета придружиха майка си до общия гроб – *la fosse communale*, гроба на бедняците, осигурен от кметството. Ден-два по-късно френските войски освободиха града и най-сетне камбаните на Авиньон отново зазвъняха страховито – онзи звън, който някога, много отдавна, бе подлудявал Рабле. За Папския град войната бе приключила.

Преводач: ПАУЛИНА МИЧЕВА

<sup>1</sup> Из „Констанс“, Петнадесета глава.

<sup>2</sup> Основното блюдо (фр.). – Б. пр.

<sup>3</sup> Изстрел от радост или за забавление, салют (фр.). – Б. пр.

# Прекомерно красивото

Камелия Спасова

Стендал пристига за първи път във Флоренция на 22.1.1817 г., като се спуска от Апенините с карета – отдалече вижда купола на „Санта Мариа дел Фиоре“ от Филипо Брунелески и сърцето му започва да бие учестено като пред жена, в която е влюбен. Състоянието му е на прескавост и еуфория. Той наблюдава града от дистанция „като една тъмна маса“, все още нищо конкретно не е погразило възприятието му. Сам споменава, че възбудата му приижда, защото встъпва в града на Данте, Леонардо да Винчи, Микеланджело. Приближаването към техния град е влизане в тяхното време. То разтърсва сетивата и въображението.

Слиза от каретата, не се вълнува дали няма да загуби вещите, с които пътува. Исква му се да разцелува първия срещнат минувач. Твърде дълго се е разхождал във фантазиите си из лабиринтите на Флоренция, за да може да побере тялото си в настоящето и да бъде просто *hic et nunc*. Обяснява ни, че добре познава града от шаяленията си из нея в ума (в разказа на Стендал женският род на Флоренция е откъснат всякакво съмнение), но все пак си купува два пътеводителителя от книжарничка и два пъти спира пешеходци, за да пита за указания. Така стига до базиликата „Санта Кроче“, според легендата сам св. Франциск идва във Флоренция и основава малка църква в началото на XIII век, откъдето тръгва градежът на францискански храм с египетски Т-образен кораб. Проектът за храма от 3.5.1294 г. е на Арнолфо ди Камбио, същия, който проектира и „Санта Мариа дел Фиоре“, чийто строеж започва две години по-късно.

Стендал пред базиликата „Санта Кроче“ – няма опашки, няма билети, просто влиза в църквата. Казват, че тук получава шемет, световъртеж, замайване от прекомерно красивото. И в това пресициане на сетивата се състои синдромът „Стендал“. Френският автор не споменава конкретна картина, вътре намира храма скромен, а не пищен. Неговата еуфория идва от другата. Той посочва, че в храма вижда местата, където са погребани Микеланджело, Макиавели, Галилей. Неговото тук и сега дори може да се разшири, си мисли той, и да обхване цяла Тоскана, където са останките на Данте, Петрарка, Бокачо. Стендал изпитва благоговение, дълбоко преклонение, страхопочитание (това, което самият той нарича *piété*) пред миналото на тези творци. Опива своя своеобразен екстаз, свързан с идеята, че е във Флоренция. Погълнат е от съзерцанието на възвишената красота (*beauté sublime*). Но тази красота идва колкото от фреските със Сибилите от Волтерано (1611-1690) на тавана в капела „Николони“, толкова и от близостта с великите ренесансови мислители. Играта с дистанцията – далечината на идеята да си във Флоренция и вместването в „Санта Кроче“ между Микеланджело, Галилей и празната гробница на Данте – е, което предизвиква екстаз и световъртеж. Кенотаф означава точно това – празна гробница, но все пак е белег на почит. Кенотафът на Данте от Стефано Ричи в неокласически стил, тържествено открит през 1830, а костите на Данте спокойно спят в Равена. По следите на иззнанието на Данте – колкото символна география, толкова и въображаема. Моето главозамайване в базиликата „Санта Кроче“ гоиде пред фреските на Джото с моменти от живота на св. Франциск и Йоан Кръстител, които много пъти бях съзерцавала в разни каталози с ранноренесансова живопис. Фреските бяха в реставрация и не се виждаше нищо освен един малък фрагмент от „Св. Франциск получава стигмите“ в капела „Барди“ (Джото има и друга подобна фреска в Асизи, както и темпера картина, съхранявана в Лувъра – разликите помежду им изискват друга концентрация). Малкият фрагмент от олтарния образ на „Св. Франциск проповядва на птиците“ не е от Джото (този на Джото е в Париж), а е от Копо ди Марквалдо, същия, който на мозайка във флорентинския баптистерий изобразява ада през 1260-1270. Това е мястото, на което е бил кръстен Данте, който ще да е наблюдавал тази сцена от „Аг“ по време на кръщенето си. Най-често цитираният пасаж от тази история в пътеписа „Рим, Неапол и Флоренция“ е как Стендал напуска „Санта Кроче“ с разтуптяно сърце (но то не е спирало да е разтуптяно още от виждането на Флоренция отдалече). Чувства се изтощен и изчерпан, все му е свят, страхува се да не падне, липсва му въздух, обяснява ни, че в Берлин наричат това нервен срив. Какво прави Стендал, получава ли синдрома Стендал? Търси ли доктор Грациела Магерини, завеждаща психиатричното отделение в „Санта Мариа Новела“, която изработва този синдром през 1989 г. на базата на 106 случая на принадлежи от прекомерно красивото във Флоренция. Не. Стендал сяда на каменна пейка пред базиликата и вади от джоба си стихосбирка от Уго Фосколо, съвременен нему италиански поет. Чете стихотворение на италиански, в което поетът жадно гледа Флоренция и костите му треперят от любов към нея.



Пиетро дела Франческа „Възкресение Христово“, 1463-65, фреска, 225 x 200 см

Празният гроб на Данте и липсващите фрески на Джото като причина за екстаз и главозамайване. Стендал няма общо със застигнатите от синдрома Стендал, които принадлежат пред Давид на Микеланджело в Академията, фасцинирани (тук думата е особено на място) от неговата аура в епохата на хилядите малки копия на Давидовци от лош мрамор, плъзнали по сериите в искрящи цветове в стил Анди Уорхол. Особено иронично е, ако има кой да го оцени.

Дневниковата записка на Стендал от 22.1.1817 завършва с това, че той два дни по-късно размишлява над изпитаното. Сам определя като щастие, че има подобна изострена чувствителност, отколкото да има сърце, което бие за *кордон бльо*. Това е особено изискано ястие, но за някои културата стига дотам – да демонстрират своята начетеност, като ядат *кордон бльо*. Нашата епоха обича да диагностицира и да свага етикети. Стендал няма нищо общо със синдрома епоним. Не от близост, а от дистанция свят му се вие.

Янкова, Милослава. „Синдромът Стендал“. Сборник научни трудове от пътуващ семинар Белград – Любляна – Италианска ривиера – Загреб. Велико Търново: Фабър, 2016, ISBN 978-619-00-0477-6, 221-227.  
Bamforth, Iain. „Stendhal's Syndrome“. *British Journal of General Practice* 60, бр. 581 (01 декември 2010), 945–946. <https://doi.org/10.3399/bjgp10X544780>.  
Barnes, Julian. *Nothing to Be Frightened Of*. London: Vintage Books, 2009.  
Magherini, Graziella. *La Sindrome di Stendhal*. Firenze: Ponte Alle Grazie, 1989.  
Stendhal. *Rome, Naples et Florence*. Peg. Pierre Brunel. Collection Folio Classique. Paris: Gallimard, 1987.

## Най-добрата картина на света

Олдъс Хъксли има есе от книжката „По пътя: записки и есета на един турист“ (1925), в което коментира най-добрата картина на света. Разбира се, той е скептичен към подобни класации, в които са изброени 10-имата най-добри поети, 17-те най-важни музикални групи, 8 най-блякави архитекти. Намира ги за нелепи. Подобни скали нищо не ни казват, но публиката ги обича, защото се чувства причастна към някаква вече направена селекция – то е проверено, изпитано, с две думи: сигурна работа. След като се подиграва на подобна мярка от звездни списъци, Хъксли все пак посочва коя е най-добрата картина, доколкото търси абсолютен стандарт на изкуството, свързан с пощеността и вътрешната плътност на твореца. Това е „Възкресение Христово“ от Пиетро дела Франческа (1415-1492) в Сансеполкро. Дотам Хъксли стига с омнибус нагоре-надолу през Апенините, не пропуска да похвали прелестта на Тоскана. Пътуването обаче до Сансеполкро е дълго и уморително и малцина туристи бият път дотам, за да видят най-величествената картина на света. Как картина – бързат да се възмутят историците на изкуството, – става дума за фреска (стена, мазилка, не можеш да я пренесеш и закачиш в хола над дивана), правена около 1460 и сега част от градския музей Чивико в Сансеполкро. Хайде, хайде да не се втеляваме, а да се върнем към самия образ и неговата история. Не е напълно странно, че Хъксли бие път чак до родното градче на Пиетро дела Франческа, за да види най-добрата картина. В това той следва вкуса на Вазари, който в своите „Животописи“ посочва, че в двореца на консерваторите в Сансеполкро Пиетро рисува фреската „Възкресение Христово“, която

определя като най-добра от неговите творби. Хъксли просто смята този художник за най-добрия и така лесно се стига до суперлативната форма и за конкретната творба. За него истинският Пиетро може да се види точно в този град, защото портретите на херцога и херцогинята на Урбино, с техните триумфи от галерия „Уфици“, му се струват забавни и очарователни, но не представят художника в истинската му светлина. Категоричен е, че го предпочитаме пред Ботичели и ако трябва да избере коя да спаси и коя да пожертва, то „Примавера“ би отишла в пламъците, за да бъде съхранено „Възкресението на Христос“ от Пиетро дела Франческа.

Хъксли се впечатлява от монументалния стил на Пиетро, лицата на персонажите на художника му напомнят на египетски богове и сякаш са издълбани в скала, съчетани с перфектна геометрия. Английският писател определя рисуващата му като непременливо величествен, без театралничене, истерия, напрежение, с гладки заоблени повърхности, които в съвършенство редуват изпъкнали с вдлъбнати форми, с игра между предните и задните планове, с много въздух. Художникът проявява интелектуална сила, величие и спокойствие във всеки жест.

„Възкресението на Христос“ – на преден план са четирима спящи римски войници, облежнати на саркофаг – единият, с кафявата греха, се предполага, че е автопортрет на художника (както творецът вижда себе си, докато спи, как се гледа със затворени очи). Зазоряване е, но светлината идва от самия център, от тялото на Христос, вляво на фреската е зима, вдясно е вече пролет. Главата на Христос е върхът на равнобедрен триъгълник в геометричната схема, проектиран при изучаването на симетрията във фреската. Пиетро има два трактата върху перспективата „За перспективата в живописата“ (*De Prospectiva Pingendi*) и „Малка книга за петте твърди тела“ (*Quinque Corporibus Regularibus*).

Образът има две убежни точки – едната е горният връх на саркофага, през която наблюдаваме лицата на заспалите фигури отдолу, другата е фронтално в лицето на Христос. Двоен ефект на погледа: или върху войниците, или върху чудото. На единия от войниците, този с копието, му липсват краката и позата му изглежда странна. Какво да се прави – съвършената геометрия изисква жертви. А и кой ти гледа най-долу в картината и колко точно чифта крака има. На преден план долу вдясно е камъкът на трансмутациите: подчертава, че става дума за преображение и човешко може да се възвеси нагоре, да се събуди за нов живот. Саркофагът е празен. Последният епизод върху най-великата картина на света ни пренася във времето на Втората световна война и героиството на английския офицер Тони Кларк. На него му е наредено да обстрелва с бомби и да срине градчето Сансеполкро, което е окупирано от германците. Той не е виждал никога „Възкресение Христово“ на Пиетро дела Франческа, но е чел есето на Олдъс Хъксли. И последва стратегията на Бартълби, според която би предпочел да не изпъли заповедта. Тони Кларк не пуска бомбите над Сансеполкро и спасява картината от унищожение. Или я спасява Олдъс Хъксли, който се опитва да насочи фокуса към нея вместо върху преекспонираните творби в „Уфици“, но по истаблива случайност есето стига до Тони Кларк? Или я спасява четенето? „Възкресение“ си е там: в Сансеполкро.

Вазари, Джорджо. *Животописи на велики художници, скулптори и архитекти*. Прев. Ина Кирякова. Том 2. София: Изток-Запад, 2022.  
Хъксли, Олдъс. „Защо не си стоим вкъщи?“, *Литературен вестник*, прев. Северина Станкева, бр. 20/2024, 9.  
Huxley, Aldous. *Along the Road: Notes and Essays of a Tourist*. London: Chatto & Windus, 1948.

# Танцуващо момче

Цветан Теофанов

## (откъс от едноименна новела)

1.

По сокаците между високите зидове рядко се мяркат жени. Стоят си вкъщи. Излизат само по необходимост. И на пазар да отидат, ходят с придружител, движат се по две или в група. Но и тогава са нащрек. Сърцето пърха боязливо. Особено ако Аллах ги е дарил с пищна плът, за радост на окоето.

Опазил бог чужд мъж да зърне как се полюлява сладно тя отпред, отзад, и дупли закачливо черните одежди. И как святкам пламъчета през отворите на бурката. Сякаш изворчета в нощна пустиня, сякаш змия се извива под знойното слънце. И гласовете им те блазнят с ласки отдалече, сякаш небесни хурии гаяят слуха. И бедрата им лениво се поклащат, и гърдите, и тежкият задник, сякаш се полюлява мираж на пясъчен хълм...

В Корана се казва да свеждат взор и да пазят целомъдрието си, както и да не тропат с крак, за да не сеят поквара със звънкането на гривните си. И те не тропат. Ситният смирено по Божия свят. И бързат да се скрият зад дебелия дувари.

2.

Без да си поплъва, поговорката гласяла: „Жените – за раждане, момчетата – за онаждане“. Над Кандахар, казват, дори птиците прелитат с едно крило, защото с другото се пазят отзад – за всеки случай. А жената е издигнат на пиедестал призрак. Поети възпяват невиджаните ѝ прелести, ала плътта ѝ те омърсява – да я погледнеш е безочие, да я пипнеш – престъпление. Недостижима е тя, пазена като сладка тайна, а младежите веят перчемите под път и над път. Женското кокетство е в кръвта им. Ще ги видиш да въртят лудешки и ключици, и глупости, да отмятат съблазнително ухаещи коси.

Много мъже дори се влюбват в тях, обзема ги копнеж, докосват ги по бедрата, уж неволно. Целуват ги, гържат ги за ръка, бършат потта от лицата им. Хората ги тегли грезът. Във вените им тече сатаната. Повеляващата зло душа им нашепва съблазни, разкроява скверните им дела. Особено страстта по голобрани юноши. Те са кокетливи, любопитни, склонни към авантюри, даже с женен мъж. Готови са и да му станат бача бази, танцуващи момчета.

Което големец го хареса, може и в дома си да го прибере, ако се спазари с баща му. Ако той се полагоми за пари или се възпротиви, все едно – хлапето е отишло. Да забавлява гостите на човека, а и него самия. Да весели къщата му, да утолява жаждата, да топли сърцето и кокалите в студентите нощи. Защото и в Корана е казано: „Имотите и децата са украсата на долния живот...“ (18: 46). Макар и да е казано още: „И знайте, че имотите и децата ви са само изпитание...“ (8: 28).



3.

Рухолах, Духа на Аллах, бил на 12, госта якичък за възрастта си, когато го забелязал местният военачалник (и наркочос, и феодал). Той набързо получил съгласието на родителите му да го отведе със себе си. Дал им дребна сума, но обещал да не забравя многолюдната им челяд. Това се случило след края на месец Рамадан, когато светът прелива от доброта.

Обичаят налагал за празника иначе стиснатият първенец да покаже пример за щедрост, като направи курбан и вдигне богато празнество. Ей богу, отдалече изглеждало като да е сватба, сякаш селото приставало на покровителя си. Дандания се носела до небето. Радостна суматоха. Нищо че хората се страхували да свирят, пеят и играят, понеже талибаните вшатаели наоколо и атакували изневиделица. Те забранявали волностите и танците и когото хванели, не прощавали. Трошели с приклад краката и челюстите на леконравните. И хвърчали глави. Пиришества без светска музика и алкохол обаче можело. Благоприлични. Семейни. За да се поддържа кръвното родство.

4.

И нагошло мало и голямо. Откъм женското крило се чувало как пляска с ръце и ритмично подгрънкват с гривни, досущ по мелодия. Деца тичали навред след пъстрите си хвърчила, гонели се, чуруликали и звънливите им гласчета, без да искат, се сливали в ангелски хор. На земята по цялата улица били застлани розозките на трапезата, отрупани с таби ориз, купчини месо в дълбоки пластмасови блода, кебан, парчета свежа диня, шербет и чай на корем. Ей богу, даже наслагали огромни кашони с марули, току-що докарани от града... Целият площад, брато – райска градина... Ех, брато...

5.

А после, ти да видиш, най-скъпата изненада... Бой с пшбули. Вярно, били само два, черен и бял, но едри като кочове, настървени, с кръвясали очи, с оголени белези по козината. Зяпачите веднага се струпали около тях. Нетърпеливо подвиквали, хихикали, джогюкали. Даже не забелязали, че и няколко жени се присламчили към мъжкото зрелище. А боят – на живот и смърт. Ту едното вливало зъби, ту другото.

Първо атакували муцулата и щом захапели челюстта, прстихвали, сякаш в очакване да настъпи краят, но кучкарите ги нахъсвали, дърпали ги за опашките, удряли ги по хълбоците. И боят продължавал, все по-дъв и яростен, и публиката – все по-жадна за кръв. На Рухолах му прилошало, като гледал нарфаниите меса на песовете и раните им, почернели от мухи, пък и скимтели, и виели до небесата. Кой ли си помислял в суматохата, че молштвата на угнетения стига до ушите на Аллах. „Той човек ли е, глупако, та уши да има!“ – присмивал се на хорското невежество селският ходжа. А големецът разпалено крещял, седнал пред множеството на позлатено кресло, сякаш на трон: „Убий го! Убий го!“ И се хващал за пистолета, забучен отпред под колана му. Едвам го удържали. Скачал да се намеси в полза на белия звяр, който губел надмощие и се ваял в прахоляка с прегрязан крак и нарфана пушка. Като се ядосал, ритнал креслото и се понесъл където му видят очите. И сякаш провидението се намесило, в този миг на пътя му се изпречил Рухолах. Гадело му се от кучешкия дъбуой. Бил се свил като кутре, но си давал кураж. Вярвал, че Аллах не натоварва никои човек повече, отколкото може да понесе. Обаче голата истина лъснала още през първата нощ в чуждия дом.

6.

Военачалникът държал вкъщи двете си жени и петте си деца. Към тях се отнасял хладно, с педантична строгост, като господар към служителите си, за да ги научи на послушание. Така го напътствал ходжата от кварталната джамия. Той не се разделял с изпомачканите бумаци на двете петъчни проповеди, които съхранявал в отделни джобове на празничния си елек. Четял ги по време на груповата молитва, като ги редувал. Едната седмица наставлявал бащите как да възпитават синовете и дъщерите си – по законите на Корана, другата – как да ги пазят от покварата на днешния свят. Още щом започвал да среща думите, които отдавна би трябвало да е запазени, гласът му потрепервал във фалцет, със заучен изблик на богобоязън, но скоро се надигал гръмовит, с трясъка на Адовия огън. Въпреки че от години присъствали на събитията и знаели наизуст и двете проповеди, коравите сърца на редовните богомолци в джамията се размеквали и очите им се навлажнявали, кой – заради земните си грижи, кой за пред хората, кой – от страх пред Аллах. Най-големият мъжкар от всички, най-личният – господарят на Рухолах – пръв давал тон да се разчувстват и даже от време на време изохквал. Стараел се да звучи като вопъл, но от устата му излизало нещо като ръмжене.

7.

След празничното богослужение големецът постоял пред храма, колкото да му целунат ръка старейшините, и бързал да отиде в тайната си къща, за която цялото село знаело. Обичаят налагал да навести обитателите ѝ в благословения ден и да им даде по една паричка. Прекосявал бавно, с тържествена походка, пущнака на обширното си имение, но накрая мигом се шумгувал зад храсталаците, избуяли край високия зид. Там се позабавял, за да пусне една вода и да разчисти входа през дувара от нарочно струпаните сухи клони, за маскировка, после отключвал изкорубена порта и се озовавал в тесен двор, където се гушела схлупена постройка.

В глинената съборетина, наглед необитаема и незабележима сред кафеникавите чукари на околния пейзаж, живеели три момчета и ето сега към тях се присъединил и Рухолах, новият любимец на господаря. Баща му бил казал, че го пращат в богаташкия дом да се отърве от работата по къра и от миризмата на оборски тор. Ще го облекат в чисти грехи, ще ухае на благовония отдалече. Ще го хранят до насита. Ще научи занаята на артиста. Забавления, игри, песни... Това ще върши. Само че скришом, да не разберат талибаните и апаните им от селото.

8.

И наистина, в разгара на пиришеството по случай края на Рамадан го завели при достопочтен шейх на име Джелялуддин, Величието на религията. Приличал на богат търговец или поне на мюсюлмански учен, но щял да бъде негов даскал по танци. Злите езици в селото разправяли, че преди много време обслужвал бащата на военачалника. Влязъл му под кожата. Преситен от любвеобилни юноши, които се лакомели за облагите на тази близост, мъжът ги държал да му танцуват две-три години и ги зарязвал. И ето че го сполетяла тежка прокоба – някой да го плени до смърт: Джелялуддин... Бог знае с какво се откроявал сред другите момчета от занаята, но бил госта особен. Не се напращал, не се оплаквал, не се преструвал. Останал кръгъл сирак и понеже никои не го искал, вуйчо му го съжалил и го прибрал да му служи. Не изтърпял обаче и месец да храни още едно гърло и на бърза ръка го продал, без да се пазари. Джелялуддин винаги разчитал само на своя Господ. Не блестял с красота, но без да иска, изкушавал, с устните си, сякаш жадни за греховна целувка, с тялото си, налято със сочна плът, бог знае. Сеед съблазън до полуда, жънал похотливи желания. А шейтаните на танца го осенили с магия, която му давала власт над човешките страсти.

9.

Сега някогашният фатален любовник обучавал новите попълнения. Всеки ден идвал в тайното обиталище на военачалника още в тъмни зори, преди мюзинът да извисе глас от минарето. Често и преспивал там. Отслужвал с юношите утринната молитва и после репетирали, размотавали се, гледали благоприлична телевизия. Надзиравал ги до късна доба, да не би да изникне стопанинът на дома. С изключение на петъка той се появявал от време на време, но винаги след полунощ и в приповдигнато настроение. Не буйствал, само ръкомахал и ги стрелкал с поглед. Чакали да си посочи избраник и да се усамоти с него в спалнята. Малко ги притеснявал с мъчанието си, обаче не очаквали от него изненади и всеки го искал. Без Рухолах. Той се страхувал. „Не бой се! – смизвали му събратята и се подсмивали. – Нещо като любов е. С мъжкар. С баща ти“.

10.

Естествено, господарят го привикал още първата нощ след празнеството. Не се церемонял, но не насилвал, не стигал до принуда. Само дето сумтял. И тялото му сякаш било обрасло с остра козина. Боляло, но Рухолах стискал зъби от страх да не го убият. Накрая получил даже целувка. Никои не го бил целувал така. Сякаш за извинение. На втория, третия път обаче сатаната си казал думата. Отприщил се, загрубял. Накрая се засмутил, изнемоощял. И заспали прегрънати двамата. Сякаш забинаги. По-точно, господарят захъркал, а Рухолах само лежал със затворени очи в клопката на мъжките ръце. Не смеед да помръдне.

11.

На сутринта, след като никои не се показал от покоите, момчетата и техният шейх се засуетили край вратата. Господарят обикновено си свършвал работата за не повече от половин час и бързал да се прибере вкъщи, а ето че сега останал до зори.

на стр. 16

15

# Танцуващо...

от стр. 15

И както слухтели да доловят шум, изведнъж ключалката щракна и на прага изумени зърнали физиономията на своя благодетел. За първи път го виждаха да се усмихва. Под мустака на мургабото му възпълно лице греели снежнобели зъби. Прошарената му брада стърчала разрошена, сякаш сивкава гарга е кацнала на косматата гръб. Не поздравил, не хвърлил даже поглед към мъжката разхвърля, към вперените в него ококорени очи. Попипал си пистолета и затръшнал вратата след себе си.

12.

Втурнали се към стаята, и какво да видят – Рухолах лежал на завивката чисто гол, свит на кълбо. Блед като саван, склопил очи. Смален сред пишно декорираното с ловни сцени, огромно, персон и половина ложе. Мълчаливо му помогнали да стъпи на краката си, да се покрие, да се готятри до тоалетната. Никой не отворил уста да попита. Били минали по този път. Донесли чай да се съвземе, сменили чаршафа, целият – с петна от кръв и сперма, и се прибрали в другата стая, като оставили вратата пооткрехната, за всеки случай. И се върнали към обичайните си занимания, но някак с по-трескаво усърдие. Сякаш е настъпил Денят на възкресението.

13.

Отработвали стъпките и сценичното поведение. Джалалуддин се възползвал от моментното затишие, пак да им набие в главите, че трябва да усвояват правилата, изкуството да говорят с езика на тялото, да помнят, но и да забравят заучените движения, да се отдават на поривите си, но и да робуват на музиката, защото, повтарял им, тя е магьосницата на танца. Може да те превърне в страстен владетел, а може и в облак, понесен над грешния свят, а може и в жабок, подскачащ към небето. Съветвал също всеки поотделно как да се облеча, за да подчертава формите си, как да се гримира и да кокетува с поглед, жест и мимика, за да пленява мъжката публика. И кой ли го чувал, но все философствал: „Младостта е тленно съкровище, роза, която цъфти-прецъфтява. Радвай се днес, утре ще плачеш!“.

14.

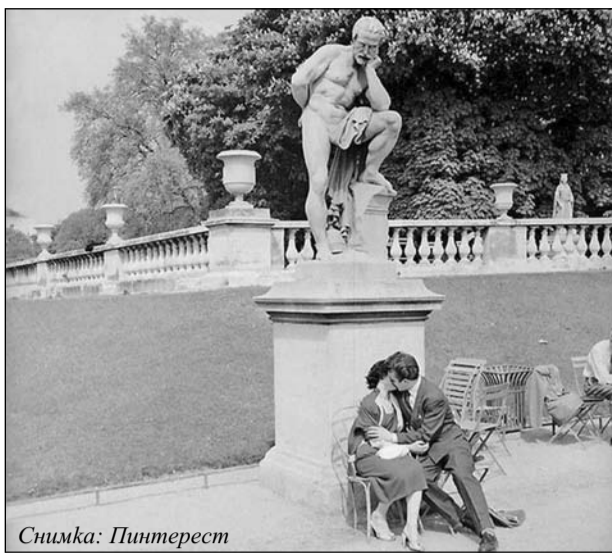
Той все още се изживявал като момче от занаята. Скубел си веждите, мажел спаруженото си лице с пудра и помада и разнасял навред облак ухания (от мускус и амбра, по негови сведения). Но полагал усилия да мине и за сериозен старейшина, особено с облеклото. Внимавал да не изпоцапа снежнобелите си шалвари и дългия марков елек върху тях. Царствената му фигура се увенчавала с накичена султанска чалма, под която се подавали кърносани кърри, уж не е плешив. Черна чалма – уж е потомък на Пророка. Тежест му придавал и лакираният бастун с топчест крайник, и бейският корем, уравновесен със същия размер седалище.

15.

Иначе с осанка на господар, с отмерени движения и дълбок басов глас, старецът винаги се преобразявал в присъствието на четиримата юноши. Не се големее. Пускал ги да лудуват, шеговито ги потупвал по дупето, безмълвно споделял соленихте им закачки. И поруменял се впускал с тях във вихъра на танца – ту поривист, напук на скуката, лудешки, див, ту плавен, меланхолен, с отмерен копнеж.

Не, не, шейхът си седял на стола в средата на стаята, леко тактувал с крак и полъшвал талази от път, но лицето му пламвало, а пръстите му леко потропвали, зонейки ритъма, сякаш рисуват невидимо тяло. Цялото му създание някак се озарявало, наелектризирило се, тръпнело с извивките на мелодията. Постепенно обаче замръзвал, вдървявал се, угасвал. Заприличвал на каменен удол.

Чудели се: Господи, какво му става... Не смеели да го попитат, но той сам им обяснил: „Нали ви казах, музиката е магьосница. Както си седиш, може да те понесе и да те отнесе. Нали и в Корана се споменава: „И ще видиш планините – мислиш ги за неподвижни, а те отминават, както облаците отминават“ (27: 88). Въпреки че му се присмивали помежду си, момчетата надавали ухо на всяка негова дума и неволно му подражавали.



Снимка: Пинтерест

## Марианна Мазгалова

\*  
*още си тук  
в чашата кафе  
изпито в четири преди полета  
в чашата вода  
върху салфетка  
възглавницата пази гънките  
от твоето детско гръбче  
следим си хороскопите за днес  
поглеждам те  
а теб те няма  
и нищо не помръдвам  
за да запазя твоето присъствие  
винаги*

\*  
*самата аз  
вселих се в себе си  
когато бях  
извън света*

\*  
*утихна вятърът  
кацнаха птиците  
небето е празно*

\*  
*дух безплоден  
подхвърлян от вятъра  
сред листата на тополите*

\*  
*жив, жив, жив  
за първи и последен  
път  
какъв е смисълът  
светофарите мълчат*

\*  
*този копнеж  
нетраен  
като листо на върха на планината  
записвам те  
за да изчезнеш*

\*  
*говорим си с гълъбите  
в цъфналите ябълки  
подивели пред една аптека  
пролет е*

\*  
*съсипах си сърцето  
от тъга по отминалите  
радости*

\*  
*зло  
на бял лист  
птиците онемяха*

\*  
*гъба  
в нощната гора  
невидима е мисълта ми*

\*  
*почивах си спокойно  
на дъното на самотата  
...и кос запя в зелените дървета*

# Симеон Велики

Юлия Йорданова

Някога дядо Монко бил млад. Толкова млад, че и той се увличал по левите идеи, понеже били на мода. Модно било да си прогресивен човек и все за политика да мислиш. Тогава нямало мода по грехите, само по идеите. Защото едно време целият свят бил политика – където нямало войни, имало революции. Борба за по-добър свят – без онеправдани и бедни. Който пък по онова време се случил да бъде стар, гледал си работата и бягал от хорските дела, за да се опази сам от всяка несправедливост и мизерия.

Когато дядо Монко бил млад, технологиите били стари – и дървената кола, която карал напред-назад, и вестникът, който гледал в кръчмата като книга, и даже радиото, което стояло като точка на стената в кметството. За фотографирани и дума не ставало... Ходело се за тая цел в града на студио, понеже апаратът бил висок колкото човешки бой. Тогава снимките приличали на картини, понеже майсторът ги подправял лично на ръка. По тая причина всички хора от първите фотографии излизали красиви – с опънати и бели лица, с изписани вежди и очертани устни. После взели да грознеят с развитието на техниката, с изоставянето на ретуша и все по-точното наподобяване на реалността.

Но когато дядо Монко бил млад, бъдещето било все така светло, като минало под ретуш. Сияйно като звезда Зорница преди изгрев, когато той ставал и отивал да си нагледа добитъка на село.

– Защо плачеш, дедо Монко – питали го хората след години.

– За кончето си плача – отговарял той и забравял да си изтрие очите.

– Че то нямаше да е вече живо, дедо Монко – усмихвали се те.

– Щеше да е с мен, горде е живо. Но ограби ме тая национализация, тая пущина...

И нивата си оплаквал, че при текезесето всяка година директорите менявали мерата на селяните, за да не се привързват към земята. За беда, все някоя година се падало дядо-Монковата нива да иде при него. Тогава той спирал и почвал да я гледа. Нещо си спомнял, нещо си представял. Ту се смрачавало пред очите му, ту просветлявало. Като на чудна снимка, която била неръкотворна и по нея цветовете бягали като на живо. И не можел повече да работи тая своя отчуждена земя.

– Докъде стигаше нивата ти, дедо Монко? – питали го след време.

– Край нямаше мойта нива – отвръщал той и оставял една сълаза да се търколи по лицето му. Тя минавала по набраздената му кожа като държовна капка по прегорена угар.

– Колко голема беше, дедо Монко, помниш ли? – подгитвали го пак.

Той поглеждал надалече зад гърба им, докато съзата му се запре на мустака като звезда Вечерница на планински баур.

– И тая гора беше моя – посочвал той. – Целата! До другата мера на съседното село. С все ореховата шума и дървените плодове по нея.

После си обърсвал лицето и казвал:

– Да изсъхнат дано, дето ми ги взеха и ме оставиха без синор и сянка...

– Защо кълнеш, дедо Монко? Нема кой да те чуе, нема господ – смигали му селяните.

Той не ги поглеждал, ами се сещал за младостта с всичкото му светло бъдеще. И един ден решил. Извадил скритите пари от турско и заръчал на арменец да му направи пръстен. Пръстен за чудо и приказ! Пръстен със златна корона и червен рубин на върха ѝ. По-червен от голямата петолъчка на партийния дом в града.

После извикал мама и ѝ заръчал:

– Нема да го сваляш. Нека върви по целия Симеонов рог! От старо време наследство да има...

Послушала го тя и от тогава все с тоя пръстен била. И пред свои, и пред чужди. Свикнала с тежестта му и не се плашела. Каквито и моги да се въртели – в мисли или в одежди, той стоял на ръката ѝ.

И днес царската корона на дядо-Монковия пръстен тъй свети, че целия свят огрява. А червеният му камък събира божията благодат и я разтваря наново в небесата.