

Филип Стоилов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

killwill@abv.bg

## Еросът – мит и роман. Анализ на имплицитния читател в романа „Пиафè“ на Недялко Славов<sup>1</sup>

Philip Stoilov

Sofia University

**Eros – Myth and Novel. Analysis of the Implied Reader in *Piaffe* by  
Nedyalko Slavov**

### Abstract

Within the framework of the research project “Reading Practices in Bulgaria 2018”, the text presents an analysis of a Bulgarian contemporary literary work directed towards the popular reading taste. Nedyalko Slavov’s novel *Piaffe* is a fictional narrative that clearly targets the wide Bulgarian readership. It is amongst the top-ranking widely-read books in Bulgaria in 2018. The novel treats the subject of doomed love between a man and a woman via a mixture of mythological allegories and metaphysical conceptions, forming a stereotypical axiological model of erotic interaction. Situating the love conflict within the cultural context of a complex and challenging modernity, this strategy ultimately produces a multiplication of popular ideologemes and mythologemes, which are supposedly overlooked by the reader who is expected to treat them uncritically and beyond any self-assessment. The novel is an example of *auto-exoticization* of one’s own/the native through its refraction in the context of the foreign/unknown, thus implying a stereotypically

---

<sup>1</sup> Това индивидуално изследване е част от рамковия изследователски проект ЧИТАТЕЛСКИ ПРАКТИКИ В БЪЛГАРИЯ 2018 Национален интердисциплинарен проект, изследващ състоянието на четенето и грамотностите в България, Финансиран от ФНИ по договор: ДН20/1 от 11.12.2017= Базова научна организация: Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Ръководител: проф. Александър Кьосев.

ignorant or ill-informed Bulgarian reader who is nonetheless capable of gaining high-level cultural competence both in relation to local conventions and clichés, and to the complex system of values of a progressive but largely undigested foreign culture.

**Keywords:** reading; implied reader; contemporary Bulgarian literature; popular literature; the erotic; novel writing; allegory; mythology; essentialization; auto-exoticization

## Имплицитният читател

Понятието *имплицитен читател* е въведено от немския филолог-англицист и литературен теоретик Волфганг Изер в едноименното му съчинение „Имплицитният читател: модели на комуникация в романа от Бъниан до Бекет“<sup>2</sup>, където той разработва една „теория на литературните ефекти и реакции“, чийто основен предмет е читателският процес, изтъквайки централната роля на читателя и неговото взаимодействие с даден текст. Възловата теза на тази теория е, че отношението на читателя спрямо текста има по-съществено значение за неговото разбиране, отколкото механизмите, с които текстът си служи, за да организира своето послание. Моделът на Изер е динамичен - той включва не просто преструктурирането на потенциалното значение на текста, но и неговото актуализиране от читателя в процеса на четене.

Теорията на Изер отчита способността на читателя да свързва значенията на текста в смислови структури, от които зависи и целият мисловен процес, изграждащ отношенията му със света извън текста. Четенето е активен, творчески процес – значението на дадено произведение се определя от едно „виртуално измерение“, което представлява обединяване на текст и читателско възображение (Iser 1974: 279). На читателя се предоставя възможността за разгръщане на интерпретативен хоризонт, чрез който да изгради смисъла на текста. Този процес включва както пренебрегване на много от потенциалните значения с цел осъществяване на една възможна интерпретация, така и запълване на смисловите празноти (*Leerstellen*), а именно неексплицираните

---

<sup>2</sup> Wolfgang Iser, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

части от даден текст, призоваващи активното участие на читателя. Различни читатели запълват празнините по различни начини, актуализирайки множествени реализации на текста в рамките на предоставените им интерпретативни граници. Тъкмо посредством тези празноти, които Изер определя като фрустрирани очаквания, читателят разпознава своето програмирано участие, тоест своята имплицирана и активно-творческа позиция спрямо даден текст, като възстановява чрез въображението си липсващите в него съдържания. Преобразувайки основни положения в теориите на критиците от Женевската литературоведска школа, според които съзнанието на автора и това на читателя съвпадат в общуването с дадена творба, Изер настоява, че индивидуалността на читателя не се разтваря напълно в текста, а му оказва съпротива посредством всичко, което я изгражда: мисловни нагласи, ниво на знания, утвърдени очаквания, лична история. В стълкновението на свои и чужди значения, читателят пренаreja и дори пресъздава дадено произведение, разкривайки по този начин нови интерпретативни перспективи. Мислите на някой друг могат да се оформят в съзнанието ни само ако нашата собствена неформулирана способност за дешифриране на тези мисли бъде задействана. По този начин четенето се явява един същностно диалектически процес, в който читателят се намира в динамично взаимодействие между два свои аспекта: един отчужден от съзнанието на автора „аз“ и имплицирания в текста образ на действителния читателски „аз“, които непрекъснато преговарят един с друг на границата между илюзорния свят на художествената творба и реалния свят. Изеровата идея за „формулиране на неформулираното“ обозначава условието за съзнателното *самоизграждане* на читателя като инстанция за актуализиране на неподозирани интерпретативни възможности (Пак там: 293-294). В случая с романа, който е основен предмет на въпросното изследване на Изер, читателят е заставен да разкрие неподозирани за него нагласи, които лежат в основата неговите знания и възприятия, както и механизмите на целия процес по изграждане на смисъл, които се оказват предварителни условия за разбирането в контекста на извънлитературния свят. С други думи, формирането на културни компетенции посредством четенето е големият залог в теорията на Изер.

В своето изложение, трудът на Изер представлява сбор от есе-

истични анализи на конкретни литературни произведения, където фигурите на читателя се очертават на фона на също толкова специфични литературни ситуации. В този смисъл, настоящият анализ ще ползва Изеровата теоретическа рамка съобразно нейния практически, често инструментален потенциал - да набелязва, открива, артикулира и изследва конкретни фигуративни проявления на имплицитния читател, както в съответствие с чисто езиковите особености, така и с културноисторическия характер на даден текст. С други думи, една литературнотеоретическа конструкция не бива да се възприема като калъп, където определени текстове се претопяват и изливат в предварително зададена форма - тя по-скоро трябва да служи като „уред“ за засичане на всичко, което може да се разгърне отвъд нейната собствена понятийна рамка. Тази стратегия е в унисон с подхода на самия Изер, който посочва, че литературният анализ трябва да се основава на действителни литературни образци, отколкото на абстрактни естетико-философски теории (Пак там: ix). В тази перспектива, настоящият анализ е пример за един *фигуративно-ситуационен* изследователски подход в полето на литературната критика.

### **Уводни бележки към анализа на „Пиафè“**

„Обича ме – не ме обича“  
(универсална детска игра)

Романът „Пиафè“ на Недялко Славов представлява фикционално повествование, ясно ориентирано към широката част от българската читателска аудитория. Романът е сочен като една от най-масово четените книги в България за 2018 г. Неговият рейтингов статус на популярно четиво е базиран, от една страна, върху избора на тематично съдържание, а от друга, върху стилистичните и композиционни стратегии на неговото изработване.

Основната тема на романа е най-общо казано любовта между един мъж и една жена. Може да се твърди, че този архетипен тематичен шаблон е творение на религиозната, а впоследствие и на чисто литературната митология. Ако въобще някога е имало литературен мит, то това е тъкмо любовта. В литературата и

изобразителното изкуство от Гръцката древност до наши дни, потенциите на еротичното неотменно се репрезентират чрез множество архетипни и митологически образи и ситуации, били те стихии, демони, ангели, духове или дори Бог. Еросът стои в основата на всякакви метафизически концепции за интимните отношения между хората, хипостатично възплъщаващи отношенията между първичните елементи или стихии. Тази тенденция не отслабва и дори се утвърждава с нови сили в романовото писане на модернистите – някои от тези писатели подемат късноромантичната преднамереност в олицетворяването на базови човешки състояния или действия посредством митологически образи от притчи, народни приказки, фолклорни легенди и всякакви творения на въображението, притежаващи алегорическа или символическа стойност. Анализираният тук роман се разглежда като съвременен пример за тази образна мотивировка. По подобие на някои класически образци (например романите на Д. Х. Лорънс или тези на Херман Хесе), романът „Пиафè“ представя любовта едновременно като мистерия на естеството и фатално събитие в живота на двама души, което в крайна сметка превръща съществуването им в порив към саморазрушение. Любовта неизменно се представя като стихия - нейната същност е метафизична, тя няма нищо общо с човешките уредби. Трагедията на Ероса е свързана с това, че той не е нищо повече от воля за живот, обслужваща естествения процес по възпроизвеждане на съществата - импулс на сляпото и безсмислено възникване. Кошмарната драма в романа произтича от невъзможността персонажите да превъзмогнат тази неизбежност вследствие на определени културни въздействия, които модерността оказва върху тях. В най-общи линии, планът на съдържанието се основава върху няколко модуса на дихотомична безизходица: любовта е всичко – любовта е нищо; любовта е прекрасна - любовта е ужасна; любовта увлича - любовта убива. Този „шалтер“ на мелодраматичното образува основната смислова матрица на повествователното изложение. Имплицира се читател с вкус към произведения, третиращи митологията на любовните отношения между хората съобразно тяхната метафизично-езотерична интерпретация като спазми на някакъв извечен стихийен въртоп от космични енергии.

В съответствие с тематичното съдържание, усилената упо-

треба на разговорни и популярни думи и изрази, включващи стереотипни фрази от интернетния жаргон на социалните мрежи, популярните електронни и печатни медии, както и уличния език на субкултурните пространства, ясно ограничава фокуса на читателските комуникативни компетенции. Този стил не е хомогенен, а еkleктично примесен с репертоарни описания на всекидневието, осъществени чрез „художествено“ декориране на цялата банална и безлична атмосфера от вещи на буржоазно-еснафския бит. Подобни описания преливат и във вътрешния свят на героите, установявайки непрекъснатост между плана на вещите и имперсоналните състояния на овеществената и поругана от модерността интимност на вътрешния опит. Анализът на фигуративните и наративни особености на текста ще се фокусира върху имплицирането на читател с предимно общи културни познания, представител на масовия вкус към самоцелните литературни ефекти.

От особено значение е еkleктичната стилистика, с която е представен еротичният живот на персонажите - тя функционира ту в модуса на поетичното съзрение, ту в този на тривиалните улични простации. Върху нея романът изгражда свръхструктура от полово-идентичностни стереотипизации, вариращи от вулгарно-битови до философско-метафизични, които го превръщат в един от най-разпознаваемите образци на литературния кич, разцепен между еротиката и порнографията.

## Репертоар

Репертоарът на анализираният тук произведение включва два времеви континуума: на миналото (актуализирано чрез случайно припомняне) и на настоящето (поток от импресии, натрапливо прекъсван от амнезията на травмата), като двете малко или повече се припокриват в сегашното време на разказването, тъй като миналото е представено като призрачна отсянка на актуалните впечатления на разказвачите.

Романът оползотворява всичките пет референциални културни компетенции, образуващи методологическия инструментариум на настоящия проект. Някои от денотатциите са назовани въпреки тяхната самоочевидност (Балкана, Ларгото и др.). Други са предпоставени като дотолкова саморазбиращи се, че

дори не са назовани (морският град, към който пътува един от разказвачите) или са назовани чрез нарицателни и конотативни изрази (Голямата река). Като цяло топографията е неясна, времепространството е обхванато в импресионистичната неопределеност на „тогава и сега“. Миналите събития са повествователно реконструирани в най-тънки подробности, свързани било с патологичната привързаност към миналото, било с травмите от пропаднали връзки. Конотативният режим оперира чрез употреба на оценъчни думи и епитети с цел хиперболизация или остраностяване на ефекта от възприемането на резки промени при обичайни състояния или при опити за преоценностяване/обезценяване на дадено нещо – в романа субективните впечатления са маркирани именно от подобни изрази: „градът е бутафорен“, „епичният дъбов бюфет“, „разпличкано лице“, „печална откrehнатост“, „болен здрач“, „жълтоока кучка“, „слънчасали керемиди“ „космически ненужна“ и др. Повечето от конотациите обаче не са контекстуално обвързани с фикционалния сюжет, а са напълно самоцелни, неангажирани, фриволни. Те сякаш имплицират лесно възпроизводим и разпознаваем *ефект на литературност*, както и едно наивно поетизиране на ежедневието чрез белетристично „обкичване“ на разказа с необичайни или направо куриозни словосъчетания.

Персонажите в романа са конотативно представени като неизменни, почти архетипни типажи на определени фигури от обществото (курвата, старецът, детето, кръчмарският побойник, пияницата, жената-звяр, сицилианецът-измамник, лудия с бялото в очите, лакомият колекционер), а понякога и като надвремени транскултурни символи (самоукият техничар Бързия е своеобразен „Буда на гайките и бурмите“). Имплицира се читател със способност за интуитивно допускане на подобни оплоскостяващи стереотипизации, т.е. читател с увреден критически рефлекс.

Романът съдържа няколко цитатни отпратки към знакови западноевропейски литературни произведения. Една от тях представлява референция към „Кентърбърийски разкази“ на Чосър, която се задейства чрез следната игра на думи: „бррр, като в „Кентърбърийски разкази“ (Славов 2018: 13). Въпросната референция е напълно неуместна спрямо контекста на еротичното бълнуване на разказвачката, където тя „крачи като Розовата

шапчица“ и се самоназовава „Зара, берачката на пениси“. От читателя явно се очаква да направи дръзка интертекстуална връзка между похотливия хумор на Чосър и вероятно остроумните профанации на героинята на Славов. Втората референция е далечна и твърде плоска (най-вероятно случайна и несъзнателна) алюзия към романа „Катастрофа“ на Джеймс Балард (Пак там: 115-119). В романа на Славов обаче катастрофата е случайно следствие на сексуалната перверзия, а не нейна цел, т.е. катастрофата просто е прекъснала блудкавите наслади на любовниците. Тук еротизмът се оказва убежище от саморазрушението, а не негов двигател. Още повече, че събитието е префасонирано в алегорична трагическа сцена на бягане от Смъртта, което неминуемо предизвиква застигане от Смъртта. Не се пропуска и поетично-философската поанта, обслужваща недоразбралия читател: „Голи. Завинаги влюбени в смъртта.“

### Фигуративни компетенции

Романът включва употребата на множество тропи, най-значимите сред които са метафората, сравнението, олицетворението, алегорията. Най-честата употреба на фигуратива засяга представянето на неодушевени предмети като одушевени същества („...навсякъде набъбват банкови офиси. Изплюскали хората, вече дъвчат площада...“, „столовете в трапезарията - блееха като коне под чуловете на калъфите“), и обратно - човешките същества са представени съответно като неодушевени предмети или животни („клепачът ми почиства обектива, блендата на зеницата щрака“, „Мария се оказа звяр“, „И насреща аз - една жълтоока коза“, „кравите на живописиста му“, „Стрелвам бармана. Драци с поглед между краката ми“, „Лена мучи животински“, „Пес пред любовния ни храм“). Внушението зад тези словесни хибридизации между човешки и животински образи, между предмети и одушевени същества, е представата за вселена, в която природния и културния ред съществуват в неразграничената субстанция на „единното Сътворение“. Човешката дейност е просто рефлекс на базовото животинство, докато Природата говори с езика на човешките жестове: „букаците драпат в редкия въздух“, „между къщите камшично плющи късо ехо“, „сякаш

туширан с пръст, мъхът синее“, „Пиафè е обяснение в любов. Така конят ви дава сърцето си“, морето е представено ту като антропоморфен любовник на разказвачката („Свършваме заедно - аз и морето!“), ту като нейно „тюркоазено Отечество“, ту като общата за всички ни „Синя Прародина“. Централна метафора в този регистър на природно-културното е „пиафèто“<sup>3</sup>, фигура от конната дресировка, при която конят тъпче с копита, марширувайки на място. Тя е метафорично изтълкувана като „арго на всемирната любов“, като „телесна фигура на чувството“, която освен всичко останало притежава свойството да лекува парализа, тоест приписва ѝ се символната стойност на свръхсетивно и свръхприродно явление - пиафът прераства в метафора на целебния психофизичен и космогоничен ритъм на вселената, животворящ танц на любовния пулс, резониращ по всички тъкани на естеството.

Културата и природата са представени като реципрочно алегорични една спрямо друга и тази идея е пряко свързана с една от основните теми на романа - извращаването на зададения от Твореца единен ред на мирозданието. Разграничението между културния и естествения ред умишлено се размива чрез употребата на подобни фигури - културата е нещо естествено, а естественото е образ на извечно зададения демиургичен ред, който надвишава човешките културни подредби. При подобна схема от трансцендентен порядък, решението на една жена да не ражда е изтълкувано като престъпление срещу Битието, неспособността или нежеланието ѝ да се вмести в архетипа на „Жената Майка“ я дамгосва като битийно излишна и нефункционална: „Бях изгубила хелиотропизма си. Божествения си вертикал. Бях тотално повредена. Не исках дете!“; „Бях убийца на живота, убивах самата му идея. Бях дръзнала да застава срещу Него. Създателят!“; „И аз жена сред жените, отрекла се от утробата си“. Символният сюжет отчетливо се организира съобразно вектора на деградацията: жената отказва да роди > любовта агонизира > мирозданието се разпада. Имплицитното обяснение е, че пълноценната любов (като с това се има предвид свършеното триединство на мъж, жена и дете) не може да се осъществи меж-

---

<sup>3</sup> Впрочем френският термин *piaffe* се произнася на български като „пиаф“. „Пиафè“ с ударение накрая (фигуриращо само в заглавието) вероятно е транскрипция на глаголният инфинитив „*piaffer*“.

ду двамата любовници, защото Зара е опропадена от разврата на полигамията, докато Крис е инфантилен мечтател, отвлечен от модерния живот и дирещ отшелническо утешение в света на играчките от миналото. Тоест тъкмо културният разлом в традиционните ценностни системи, осъществен от модерността, поражда абсурда и трагическото несъвпадение между двамата главни персонажи.

Еротиката в романа оперира предимно през образи на животинска, или по-точно *зооморфна* сексуалност – доминиращото внушение е, че перверзиите в сексуалното общуване между хората принадлежат на по-низш разред в йерархията на естествените отношения между видовете. Извращаването на естествената сексуалност е представена като културна деградация и триумф на животинските инстинкти. Импликацията е, че еротичното трябва да има по-висша цел, а именно прокреацията. Това само по себе си представлява изключително елементарна вулгаризация на самото понятие за *еротизъм* като специфично човешки опит, необвързан с никаква целесъобразност и коренно различаващ се от детерминизма в отношенията между животните. Романът се опитва да покаже отчуждението и унищожението на чувствеността в плътската сексуалност и перверзиите (гениталиите се описват с латинските им названия, с което се демонстрира клинично отстранение от идеята за интимност на сексуалния акт), но същевременно заема морално-критична, назидателна позиция чрез внушението, че подобно еротично общуване разрушава естествения ред, разрушава естествената функция на сексуалността, свързана с продължаването на живота („Ясна си ми и ти, скъпа - от тия тройки ще приключиш като лесбийка.“). Нещо повече, тази идея е несъзнателно обвързана в главите на персонажите с цялата невротично-фантазмена сексуална митология на истеричните идеализации, въображаемите клетви за вярност, фиксациите, обсесиите, ревността, изневерите и реификациите на интимните отношения като образи на наиндивидуално стихийно движение на притегляне/отблъскване в „електрическият ток“ на любовната страст.

Целият роман е фигуративно изтъкан от сходни наивни алегоризации с животински или антропоморфни образи, с внушения от квази-философски, псевдорелигиозен или направо окултен регистър („астралната Зара“), образуващи всевъзможни есен-

циализации, митологизации и типизации в едно общо движение на неистово оцелостяване.

### **Наративни и композиционни компетенции**

Целостта на повествованието е разделено на части, глави и епизоди. Тези разделителни маркери привидно обозначават някаква бурна динамика в хода на действието. При по-внимателно вглеждане в общия ход на романовия разказ обаче се забелязва хомогенност и оскъдна събитийност на повествователното разгръщане - наративът е изцяло насечен на отделни късове от реконструирани реминисценции, някои от които установяват аналептичните и пролептичните преходи в повествованието и обслужват редуването между паралелните конгломерати от наративни откъслечи на главните персонажи-разказвачи, Крис и Зара. Повечето от тези епизодични структури представляват предимно импресионистични „винетки“ от описания на субективни впечатления. Разказът се разгръща не толкова спрямо тягата на действия или събития, колкото от свръхсатурацията от сетивни впечатления и съпътстващите ги конотативни разцветки в съзнанията на разказвачите. Всички тези късове представляват микро-сюжети, които винаги се изчерпват с някакво дълбокомислено и възкликателно обобщение, т.е. допускат слаба конективност помежду си. Между два къса от импресии непрекъснато изниква пауза, което сякаш наподобява някакъв своеобразен наративен „пиаф“ в историите на двамата повествователни агенти - редувайки се един с друг, те „тъпчат на място“ в своите размишления, раздробявайки наратива на разхвърляни фрагменти от два различни разказа, произволно размесени и с отсъстващи смислови връзки между тях. Налице е отстъпление от някакъв единен ход на действието – разбира се, цялото нещо може да бъде подредено в кохерентен наратив, но единствено като следствие на интерпретативна възстановка от страна на читателя, комуто е предоставена възможността да доизгради в съзнанието си също толкова произволните връзки на скачване между разните фрагменти. В този смисъл, запълването на празнотите се оказва нещо повече от възстановяване на липсващи съдържания – читателят е сякаш натоварен с въображаемото пренаписване на разказите и тяхното успоредяване в обща нара-

тивна структура. Имплицира се читател с непретенциозно отношение към композиционната организация на разказа - връзките не са логически, а блуждаещи, хаотични, „налудни“, основаващи се по-скоро върху субективните представи на персонажите, които се изменят под влиянието на положената като смислов двигател и основен актант-идея на повествованието тайнствена енергия на живота<sup>4</sup>. Внушава се идеята за своего рода трудно осъществим разказ – логиката се разпада под влиянието на космичната и ирационална стихийност на Ероса. Крис и Зара почти не комуникират помежду си, докато техните действия изразяват единствено мистериозния детерминизъм на еротичния маелстрьом. Внушението е, че любовта като неведома сила може да направи така, че всичко да следва от какво да е и че не е необходимо да се търсят смислови връзки между двата рояка от фрагменти (понякога между двата разказа се забелязват „съдбовни“ повторения и съвпадения на идентични спомени - проекции от минали връзки, които натрапливо спохождат спомените на персонажите; в повечето случаи обаче имаме спорадични изплувания на „гласове“ из неразграничената маса от безсюжетни диспозиции). Еросът събира Крис и Зара само за да „разтроши“ перспективата за пълноценна романтична връзка и да я превърне в несглобяема мозайка от случайни и немотивирани от обективни обстоятелства пориви: решението на Зара да не ражда дете е продиктувано не толкова от любовните ѝ разочарования, колкото от „нагона към смъртта“, т.е. от сляпата повторемост на обречени на разпад връзки, а в крайна сметка – от съзнателното ѝ решение да не „увеличава смъртта“: „Да добавям към пръстта е празник на дявола“ (Пак там: 172). По реципрочен начин, импулсът у Крис да се самоубие като катастрофира гол зад волана върху пистата за дрефт възниква не толкова заради това, че Зара го напуска завинаги, колкото заради неговите метафизически обесии - той е фатално покрусен от духовния провал на мирозданието: „Кой уби любовта? Кой смрази мъжа и жената? Кой размени местата им?“ (Пак там: 181). Предпоства се читател, който ще пренебрегне логическите и психологическите

---

4 В трудовете на Фройд, това е тъкмо *либидото* – съвсем не понятие, колкото сноп от метафори, превърнал се в основа за необуздани спекулации в сферите на клиничната психология, психотерапията и най-вече криминалистиката.

причини за трагедията в полза на една метафизическа драма, при която мъжът, жената и детето не се събират в архетипна хипостаза, решението на извечната формула на Човечеството се оказва сгрешено, естественият ред - извратен, а културният ред - осиротял. Читателят е насърчен да разпознае преобръщането на ценностите в романа тъкмо през тези мрачно-апокалиптични внушения, отразени в повествователния хаос от несвързани вътрешни монолози.

### **Комуникативни компетенции**

Романът изобилства с думи, функциониращи предимно в социалното интернет пространство: „трол“, „краш“, „мега яко“, „селфи“, „фейса“, „френд риквест“. Фигурирането на подобни масово употребявани изразни средства отразява една тенденция на отчитане на и съгласуване с обичайните практики на масовия потребител на текстове, реферирайки към един широко разпространен в съвременното общуване извънчитателски навик, а именно ползването на мобилни устройства и общуването в социалните мрежи. Понякога езикът на героите мимикрира езиковия стил на постовете в социалната мрежа. В пролога разказът е разигран в двойното измерение на баналното и на неговата усиленост от дигиталните медии версия: случките от всекидневните с тяхната привидна непроницаемост биват удвоени от стереотипното им тълкуване из дебрите на електронната социална платформа (Пак там: 13-14). Тук социалната мрежа е лупата, през която разказът на външните събития се раздува в отчет на овъншените, реифицирани съдържания под формата на снимки от албуми, които се сдобиват със символно значение заради общосподелената тенденция на разменен оборот на образи, репрезентиращи нечия идентичност.<sup>5</sup> Първият досег с вътрешния свят на персонажите се осъществява през дигиталната документалност на социално-мрежовия код. Тук става дума за художествена легитимация на извънчитателските навици на читателя - подобна литература се наема със задачата да рефлектира върху хомогенността от практики, които го отвличат от литератур-

---

<sup>5</sup> Според една известна формулировка на Маркс, определени отношения между хората са се превърнали във фантастични отношения между вещите.

ното четене. При все това, тези практики присъстват в романа на Славов като обичайности на културния фон – предполага се огледално отношение между масово четене и масово присъствие в платформите за дигитална комуникация, т.е. същинската импликация се състои в това потребителят от социалната мрежа да се разпознае в романа и като читател на печатна литература.

От друга страна, романът сякаш имплицира читател с разностранни и едновременно с това специализирани езикови познания и интереси. За един масово четен роман наличието на множество чужди думи и изрази, научни термини и латински фрази и сентенции е нещо на пръв поглед необичайно. Прави впечатление, че всички техни употреби маркират претенцията за установяване на втори план на случващото се чрез отекването му в езикови референции към знаковите културни традиции на Запада: Древен Рим, Франция, Италия и англоезичните държави. Персонажите притежават свободен и богат речник - освен многобройните нецензурни думи и псувни, както и евфемистични вулгарности от сорта на „арабеска“, „къосе“, „свирка“, „магистралка“, те употребяват и редица слабо познати на масовия читател специфични научни понятия като „дискант“, „синестезия“, „хелиотропизъм“, „фуете“, „електролиза“, „мелхиор“, „кунилингус“, „атриум“, „андрогин“, цитират латински и древногръцки изрази, както и стихове на италиански и френски, правят препратки към поети като Хьолдерлин и дори подплатяват еротичните си брътвежи с цитати от „Кентърбърийски разкази“! В тази контрастна езикова амалгама от ниско и високо, родно и чуждо, балканско и европейско, съвсем ясно проличава една тенденция към *автоекзотизиране*<sup>6</sup> на собствената култура вследствие на социо-културни преめждия, резки политически промени, изоставания и недъзи спрямо напредващите и процъфтяващите в развитието си нации от по-широкия геополитически контекст. Копнежът родното да изличи дистанцията си с европейската култура чрез утопични амалгами от чуждоезикови референции, както и стремежът тривиалното, злободневното и мимолетното в личен план да бъде успоредено с установените в хода на историческото развитие високи постижения от култур-

---

<sup>6</sup> Вж. Ангелов 2017: 10: “Екзотичното може да представлява несъвместимост със собствената култура или търсене на връзка; може да предлага и близост, и далечина (степен на чуждост) спрямо своето.”

ния диапазон между Древен Рим и съвременна Франция, могат да бъдат изгълкувани като опит за скъсяване на историческата хоризонтала между център и периферия, за непохватно боравене със стереотипни сглобки, за грубо скалпване на транскултурни епифанични проблясъци. Тази прозрачна стратегия се саморазобличава чрез едно, нека го наречем „трогателно“ усилие: почти всички чужди думи и изрази фигурират в превод или речникова дефиниция в бележка под линия от самия автор, тоест читателят е посрещнат от чужда дума или израз в тяхното оригинално изписване на съответния език, ала същевременно е „интуитивно“ снабден с еквивалента му на български език. Едното би трябвало да изключва другото, но тук изключения няма. Опитът да се надскочи родното се осъществява чрез пропадане във все същото. Похватът на подобна парвенюшко-емулаторска тенденция е прост: предполага се неук, малокултурен и достатъчно национално малоценен читател, който бива не просто натоварен, а надлежно екипиран с удобен инструментариум от предоставени наготово езикови обозначения на чуждестранни реалии, явления или практики като лесен достъп - трансисторически, трансконтекстуален, трансрационален - до културната среда на „нациите-първенци“. Подобна литература сякаш се наема с извършването на своего рода *гешефт* на липсващите необходими съдържания в една изостанала от интернационалния европейски контекст култура.

### Заклучение

В романа на Славов, читателят е не просто имплицирен като програмен елемент в организацията на текста – той е предварително кондициониран от популярната медийна култура, вследствие на което неговият интерпретативен хоризонт е значително ограничен. Текстът не поставя под въпрос предустановените читателски нагласи и очаквания, а ги репродуцира и препотвърждава като същевременно подражава на високи образци от традицията на модернистичното романово писане. Романът преследва целта си да наподобява високохудожествено четиво най-вече с претенциите си за формално експериментиране в плана на повествователното изложение. За основен ресурс на наративната организация е предпочетено именно *фрагмен-*

тарното, несистемно, откъслечно представяне на събитията/състоянията.

Стилът на фрагмента еволюира като една от базовите стратегии на модерното писане, чийто класически примери намираме у редица западноевропейски автори като Лихтенберг, Паскал, Стърн, Новалис, Киркегор, Ницше, английските романтически поети, а в по-късно време този модел изцяло организира творбите на писатели и философи като Кафка, Бекет, Чоран, Батай, Ги Дебор и др. Фрагментът е свързан със съобщаването в поетическо-философски стил на строго персонални мисли, впечатления и състояния, които по правило се възприемат като несподелими или трудно споделими и които са индикация за незавършеността (бихме казали дори *невъзможността*) в опита на писателя или в този на даден фикционален/концептуален персонаж. В романа на Славов обаче фрагментът е употребен за предаването на съвсем обичайни общосподелими мисли и състояния, които не притежават никаква уникална специфика спрямо героите и дори самия автор. Постоянно се изтъква общия разпад на установени ценности, отмирането на изконни надличностни модели с глобален в културно отношение характер, на метафизични концепции, които стоят в основата на споделения социален опит. Частното се разтваря в общото и в този смисъл фрагментът вече не се явява израз на някакви трудно формулирани откровения или умозрения, а изниква като литературна поза, която мимикрира един сложен и непроницаем стил, свързан с нетрадиционното изложение на незавършени и недостъпни за разказ идеи, и го превръща в елементарна фигура за повсеместна ценностна дезинтеграция.<sup>7</sup> В крайна сметка, читателят се оказва „подмамен“ от привидно елитисткия стил на изложението само за да бъде запратен във все същите баналности и стереотипни нагласи на всекидневния опит, чиято несекваща свръхактуалност се предъвква до втръсване от всевъзможните медийни формати като телевизия, радио, новинарски известия от социалните мрежи, поточни предавания и др. От една страна, модернистичния

---

<sup>7</sup> Апокалиптичният патос е чужд на фрагмента – не в това се състои смисълът на „разпарчетосаното“ слово. Липсата на спойка между отделните словесни откъслечи е действие, което се извършва от писателя срещу езика и неговите възможности за репрезентация – тази липса не може да бъде просто образ/отражение на нещо непоправимо случено в опита на даден персонаж.

стил функционира като примамка – романът се прицелва не в елитния, високообразован читател, а по-скоро в онзи, който *се възприема* като такъв, тоест масовия читател, свикнал на бързо потребление и гарантирано доволство. От друга страна, романът на Славов влиза в ролята на патерица, протеза, изкуствен крайник, с който българският читател по-бързо ще „докоцука“ до сложните и напластявани с векове културни значения на Запада.

Тази стилистична стратегия е в унисон с плана на съдържанието. Вселенската трагедия се оказва просто поредната междуличностна (мело)драма, поредната съсипана връзка между две егоистични същества, поредната блудкава и неизменно патетична история за несподелени болки и пропуснати възможности. По този начин обаче романът организира една двупосочна *митологизация* на основната си тема-концепт, а именно еротичното общуване – от една страна, Еросът надвишава всичко човешко, въздига се до ранга на субстанция, която анимира човешките дейтели като свои временни форми само за да ги запокити в хаоса и да образува нови; от друга, човешките отношения се оказват нещо повече от злободневни ситуации, в които изборите и решенията се осъществяват от пълноправни и автономни субекти (в конкретния случай, двама залутани в своите непълнолетни представи любовници) - те са обвързани с демоничната мощ на естеството, създават „грапавини“ във фракталната материя на космоса и активно въздействат върху нейната формообразуваща стихийност. С оглед на всичко това, неминуемо се натрапва изводът, че романът на Недялко Славов съзнателно мобилизира базовите ресурси на късноромантичката философско-религиозна метафорика, за да „дегизира“ казионния популярен модел на любовния роман като висок образец на модерната литература.

### Цитирана литература

Ангелов, Ангел 2017. Анти/Модерност: образи на екзотичното и на земния рай в Европа през XIX век, София, 2017. [Angelov, Angel. Anti/Modernost: obrazi na ekzotichното i na zemniya rai v Evropa prez XIX vek, Sofiya, 2017].

Славов, Недялко 2018. Пиафè, София: Издателска къща „Хермес“, 2018. [Slavov, Nedyalko. Piaffè, Sofiya: Izdatelska kushta „Hermes“, 2018].

Iser, Wolfgang 1974. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.