

Богдана Паскалева  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“  
b\_paskaleva@slav.uni-sofia.bg.

## Кризата на литературната история: „Една и съща нощ“ от Христо Карастоянов<sup>1</sup>

Bogdana Paskaleva  
University of Sofia

**The Crisis of Literary History: “The Same Night”  
by Hristo Karastoyanov**

### Abstract

The text is an analysis of the reader’s figure in Hristo Karastoyanov’s novel “The Same Night” (2014). In accordance with the instrumental framework of the ‘Reader in the Text’ project, the analysis traces the way in which the novel models its implied reader. The figure of this reader turns out to be essentially connected the problems of history and within its framework – the history of literature. Therefore, the key competence that the novel “The Same Night” expects from its reader is the knowledge of the political history of Europe and Bulgaria, but much more of the history of Bulgarian literature and its forms of problematization of the historical after the Liberation of Bulgaria (1878) and onwards.

**Keywords:** literary history; critique of history; the reader in the text

---

<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.

Романът на Христо Карастоянов „Една и съща нощ“ (Карастоянов 2014) е носител на три литературни награди: „Дъбът на Пенчо 2014“, „Хеликон 2014“ за нова българска художествена проза и Национална литературна награда „Елиас Канети“ 2015. Освен това върху книгата е базирана постановка на сцената на Народния театър, под заглавие „Гео“ и режисирана от Иван Добчев (2015). Търпи повече от едно издание. Романът на Карастоянов представлява изключително сложна литературна постройка, към която настоящият текст ще подходи само и единствено от гледна точка на предполагаемия читател (предполагаемите читатели) на текста, като по този начин ще се наложи да редуцира множество от аспектите на текста.

На първо място, следва да се отбележи, че романът наистина предполага едно множество от читателски позиции и вместо да ограничава, на много места оставя на читателя голяма интерпретативна свобода. В жанрово отношение текстът би следвало да се определи като исторически роман, доколкото основният сюжет засяга българската история, преди всичко в периода около атентата в църквата „Св. Неделя“ на 16 април 1925 г. Главните герои са двама – поетът Гео Милев и анархистът Георги Шейтанов. В това отношение романът на Карастоянов влиза в обща линия на интерес към периода на Третото българско царство с романи като „Цинкограф“ на Владислав Тодоров (Тодоров 2010) и по-късния „Чамкория“ на Милен Русков (Русков 2017). Въпреки това не може да се каже, че това е исторически роман в пълния смисъл на думата, тъй като жанровото определение на корицата и титулната страница гласи „Дневник на един роман“. Дневниковият аспект внася голямо усложнение в наративната структура на романа, така че силно разколебава еднозначността на жанровото определение „исторически роман“. Тези усложнения ще бъдат разгледани в точка „Стратегия“.

Предварителна интерпретативна бележка: Романът на Христо Карастоянов е ръководен от общата представа за едно послание, отнесено към въпросите за политическото, за осмислянето на историята и най-вече – за мястото на литературата в тези процеси, както на равнище отделна личност, така и на равнище общност. В това отношение романът не изказва еднозначна теза, а представя по-скоро многообразието на събитията, като оставя на читателя възможността и свободата да оценява. Липсва

предзададена аксиологична рамка. В действителност силата на романовостта (художественият характер на текста) се разкрива именно в предоставянето на свобода на възприемателя да оцени събитията в цялата им *сложност*, включвайки човешкия фактор в оценката си за събитията, а не просто възприемайки ги като набор от „исторически факти“. Тук всъщност бихме могли да забележим препратка към една традиция в българската литература, която настоява на превъзходството на Поезията над Историята, доколкото само Поезията (т.е. литературата) може да предостави подобна свобода за оценяване на сложността. Такива твърдения можем да срещнем например у Вазов („Под игото“) или Вапцаров („История“). Романовото послание е допълнено от авторорефлексивността на текста – благодарение както на факта, че главният герой е поет, а също и на сложната жанрова формация „дневник на роман“ (вж. т. Стратегия).

## Репертоар

Очевидности: Трудно е да се прецени дали текстът работи особено с очевидности на равнище по-различно от факта, че става дума за реалистичен роман. По тази причина са налични множество референтни обекти, които съставляват универсалното ежедневие, но по-значими в смислово отношение са елементите от репертоара, които предполагат известна реконструкция и денотативен смисъл, а още повече – моментите на цитиране.

Денотация: Горното се отнася също и до денотираните обекти. Те са малко, тъй като репертоарът е структуриран така, че със самото му разпознаване читателят всъщност вече влиза в процеса на смислостроенето на текста и вече се намира на територията на собствената си интерпретация и собствените си читателски умения. По тази причина читателските позиции, които текстът позволява, са всъщност изключително разнообразни.

Конотация: Като аспект от подлежащите на конотативно разчитане елементи могат да се посочат преди всичко битовите реалии от времето на 20-те години, свързани преди всичко с живота и топографията на София от този период (например ул. Раковска, площада с църквата „Св. Неделя“, както и това, че е била известна по-скоро като „Св. Крал“, улиците Леге и Дондуков, Алабинска с оптичeskото ателие „Шлезингер &

С-ие“, сладкарница „Роза“ на ул. Мария Луиза, Баня Башъ, книжарница „Македония“ на Дондуков, ресторант „Берлин“ на ул. Търговска), вестник „Утро“ и др. Споменават се и други български градове – Стара и Нова Загора, Горна Джумая (тук историческата разлика е видима, тъй като понастоящем градът се нарича Благоевград), Орхание (понастоящем Ботевград), Ямбол (площад „Кобург“) и пр. Начинът, по който са поднесени тези реалии обаче е такъв, че на тях изобщо не се поставя акцент на непознатост, т.е. отношението към читателя е такова, сякаш това са реалии от собствения му съвременен бит, а на исторически наименования. Изобщо, текстът си спестява обяснителността относно реферираните исторически места и личности. Така на читателя се позволява както да бъде много информиран – например да знае, че Горна Джумая е старото име на Благоевград, или че несъществуващата вече ул. „Търговска“ е била централна улица на софийския обществен живот между войните, но може да му се позволи и да не знае това. Т.е. достатъчно е да знае, че става въпрос за местностите около провинциален град в България през 20-те години или за главна софийска улица от онзи период.

От друга страна, романът съдържа цял един денотативно-контативен план, който се отнася от жанровото определение „дневник на роман“, а именно – фактът, че за всеки фрагмент от романа е отбелязана датата, на която е написан (периодът 29 декември 2012, събота – 3 февруари 2014, понеделник), а понякога и странични бележки относно бита на автора или политически събития от съвременния български живот (например падането на правителството през 2013 г.). Тези събития са може би по-близки за съвременния читател, който ги е преживял лично. Внимателното отбелязване на датата на написване на всеки фрагмент от текста съответства на също толкова внимателното отбелязване на датите на съответните исторически събития. Така бива подчертано значението на времето и неговото разпределение в живота на човека и на общността (оттук читателят може да прави изводи относно статута на времето – като житейско и като историческо време и пр.) Ето защо цял отделен пласт от репертоара се съставлява от хронологичната линия на настоящето – времето, в което е написан романа, (дневниковият аспект). Тези реалии са по-скоро битови и се отнасят напри-

мер до времето в метеорологичен смисъл. Те изглеждат странични и маргинални, но са ключови за ритъма на наратива (вж. Наративни компетентности), тъй като са част от моментите, в които експлицитно се появява фигурата на романиста, на писателя, не просто на разказвача, а на автофикционално репрезентирания писателски аз.

Примери:

*[14 януари 2013, понеделник]*

[Я, то наваяло сняг този следобед! И понатрупало... Дори не съм забелязал.]

(Карастоянов 2014: 45)

[Трябва да си ги записвам тези неща, че се забравя...] (Карастоянов 2014: 74)

*[22 февруари 2013, петък вечер]*

[Вали студен и досаден дъжд – сякаш е есен, а не февруари. Странно – уж *двайсет и втори февруари*, а дъждът – самотен, ноемврийски...

Наистина странно.]

(Карастоянов 2014: 97)

*[11 май 2013, събота, ден за размисъл]*

[По всички телевизии текат някакви скандали, някакви бюлетини били намерени в някаква печатница... Нищо не разбрах. Всички дават някакви пресконференции, олелията е зверска.

Ега ти деня за размисъл!]

*[12 май 2013, денят на изборите]*

[...]

(Карастоянов 2014: 178 – 179)

Реконструкция: Сред подлежащите на реконструкция елементи на репертоара следва да поставим всички онези елементи, които се отнасят към жанровата му същина на исторически роман – това означава наличието на исторически реалии, засягащи българския обществен, политически и литературен живот в периода от Първата световна война до края на 20-те години на XX в. (към подлежащите на реконструкция елементи могат да се добавят и някои от изброените в т. Конотация). На първо място тук попада ключовите събития на текста – Септемврийското въстание, атентатът в църквата „Св. Неделя“ и свързаните с

тях политически действия на правителството на Александър Цанков.

Това на първо място означава, че от читателя се очаква да познава този период от българската история. В същото време, множество други исторически събития съставляват репертоара на текста (преди всичко предадени в разказите на Шейтанов) – това са събития свързани с по-широката панорама на Европейската история: например Октомврийската революция и състоянието на Съветска Русия по време на гражданската война и след това, Първата световна война и нейното начало с убийството на престолонаследника на Австро-унгарската империя в Сараево и т.н. Както беше посочено по-горе, датите на събитията са отбелязвани много внимателно във всеки от случаите (вж. точка Стратегия).

Голяма част от второстепенните герои на романа са исторически лица. Някои са много известни: цар Борис, Александър Цанков, Сирак Скитник, Антон Страшимиров, Димитър Благоев, Ленин, Троцки. Други не са толкова добре известни на широката публика – например Кирил Кръстев, Никола Гешев, Никола Милев, Лалю Маринов, а трети са съвсем неизвестни освен на много добре запознати с българската история читатели – например лица като Мариола Сиракова, Владимир Начев, Кочо Стоянов, Никола Кузмичев, Карл Радекред, други представители на различни политически фракции. Споменатите в текста исторически лица са толкова много, че на практика е почти невъзможно да се намери читател, който да е запознат с всичките. Това обаче не пречи на ориентацията му в диспозициите между героите, а от друга страна придава плътност и усещане за историческа автентика на разказа.

От помощ е читателят да познава събитията от посочения период в големи подробности (както вероятно самият автор ги познава), но всъщност би могъл да реконструира значения на текста дори и ако познава само общата политическа обстановка на епохата – Деветоюнския преврат и убийството на Стамболийски, тираничния режим на Цанков, натиска срещу всякакви политически фракции, противопоставящи се властта – от типа на комунисти, земеделци, анархисти и пр., мястото на ВМРО и изобщо македонизма в тази епоха и т.н., без да знае съвсем подробно кое лице към коя група принадлежи. Текстът

на романа достатъчно добре ориентира читателя в това, кое споменато лице каква функция в сюжета изпълнява, стига читателят да притежава общата историческа ориентация. Така фигурата на читателя може да се разслоява в спектъра от много добре запознат с историята до средно запознат, но не може да навлиза в групата на съвсем незапознат.

Трябва да се отбележи, че по отношение на някои реални текстът на романа е снабден с авторски бележки под линия, които да обяснят на читателя кой е например Огюст Луи Себастиан Фор, Атанас Дамянов или какво означава съкращението „зезде“ (последното е ключово за събитията в текста и наистина подлежи на реконструкция). Така изглежда, че текстът на места има съзнанието, че читателят може би няма да знае за определени исторически лица или факти, които обаче са от значение за смисъла, затова трябва да му бъдат обяснени.

На други места са включени изцяло обяснителни параграфи, които имат по-скоро мемоарен или историографски характер, отколкото художествено наративен – например разказът на Леда Милева за майка ѝ Мила, част от кореспонденцията по електронна поща между автора Христо Карастоянов и директора на къщата музей „Гео Милев“ в Стара Загора Георги Янев; фактите около смъртта на Виктор Хара и събитията около преврата на Пиночет в Чили. Такива елементи от текста са графично и морфологично отбелязани в текста (по този въпрос – вж. т. Стратегия)

Ключово е читателят да има най-обща представа за това кои са Гео Милев и Георги Шейтанов. Романът включва доста информация за тях, за семейните им отношения (братът на Гео Милев Борис, баща му Мильо Касабов, съпругата Мила Керанова, дъщерите Леда и Бистра; любимата на Шейтанов Мариола). Основно за разбирането на текста е познаването на литературната дейност на Гео Милев (ръкописните му вестници, дейността около сп. „Везни“, антологията на българските поети, поемите „Ад“ и „Септември“) и участието на Шейтанов в издаването на списание „Пламяк“.

Цитатност: Текстът изобилства от цитати. Разбира се, на първо място са цитатите от текстовете на Гео Милев. Акцентът е поставен върху поемата „Септември“, която е и обект на разказа. Цитирани са обаче моменти от цялата литературна дейност

на Гео Милев – сп. „Везни“, статии от сп. „Пламяк“, части от поемата „Ад“. Тези цитати са отбелязани в текста, така че дори читателят да не познава много подробно творчеството на Гео Милев, експлицитно му е посочено към кой текст се реферира. На места обаче цитатите са имплицитни – например включването на Гео Милев в шествието на военноинвалидите е описано в езика на фрагмента „Инвалиди“ от „Експресионистично календарче“. Появява се – в квадратни скоби и курсив – фрагмент от прословутия разказ на Радичков „Белите вълци от Турну Магурели“. Споменати са и много други български автори – Кирил Кръстев, Антон Страшимиров, Владимир Василев със сп. „Златорог“, Смирненски, Яворов и пр. Изобщо, за разгръщането на всички значения е добре читателят да познава българската литературна история от периода. Персонажът на Гео Милев многократно разсъждава върху литературата и по-специално върху българската литература и нейната съдба. На места тези разсъждения са така оформени, че читателят да може да ги отнесе и към съвременната ситуация на българската литература (напр. разсъжденията за литературните награди).

Най-интересен, разбира се, и случаят с цитатите от поемата „Септември“ (заглавието ѝ е дадено в архаичната форма „Септемврий“), тъй като романът разказва, така да се каже, и историята на „съчиняването“ на „Септември“. Тъй като водещият въпрос, на който текстът отговаря, е въпросът за въобразяването на историята „Как ли точно е било?“, като подвъпрос се очертава въпросът „Как точно е съчинена поемата „Септември“?“ Тук романът много внимателно разгръща историята на поемата като постепенно оформяща се от старата символистична поетика, в която се появяват образи като „нощ“, „смърт“, „бледни хризантеми“ и пр. Така експресионистичната поетика е представена като внезапно и пламенно преподреждане на тези клиширани символистични фигури в нова констелация. Това е „раждането“ на експресионизма от „мъртвата утроба“ на символизма, докато Гео Милев поучава някакъв млад поет в разговор в кръчмата.

Пример:

„Символизмът – казал – още му е рано да го отписваме и да го заключваме в архивата на човешките заблуди...“

Отсякъл, че дотук – добре! Обаче от тука нататък?

„Е, добре – казал. – Вземаш, да речем, думите „нощ“ и „смърт“. Какво ще изгради от тях символистът? *Нощта е неземно печална, нощта е по-тъмна от смърт...* Красиво? Красиво. Това „по-тъмна от смърт“ е просто чудо, спор няма. Аз за едно такава „по-тъмна от смърт“ човек убивам, но както и да е! Какво обаче би наредил тук експресионистът? – казал и шракнал с пръсти. – Да видим мога ли да импровизирам...“

Навел глава, помислил миг или два и изтактувал върху масата:

„Например така. Нощта ражда... Нощта ражда *из мъртва утроба...* Виждаш, нали? *Нещо* се ражда от нещо мъртво! Мъртвото ражда – роденото е живо. Това е то! Нощта ражда *из мъртва утроба...* но какво да роди сега тази проклета и натраплива нощ?... И затуй продължавам да импровизирам! *Нощта ражда из мъртва утроба чувовната злоба на роба!* Да видим сега нататък... Впрочем, момент! *Чувовната* няма да върши работа. *Чувовната* е прекалено префърцунено, въобще е мелодраматична простотия. Тук ни трябва нещо сурово. Например *вековната*. *Yes!* *Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба!* Сега вече притуряме и туй-онуй от символистичния си опит... Например така: *Своя пурпурен гняв величав...*“

„Страшно! – охнал младият мъж. – Това е велико! Велико!...“

„Именно!“ – съгласил се поетът.

После се извърнал развеселен към Шейтанов и викнал:

„А? Шейтанов! Нещо да кажеш?! *Нощта ражда из мъртва утроба вековната злоба на роба!* *Своя пурпурен гняв величав...* Това в момента ми хрумна! Направо от въздуха го

[1 май 2013 година, сряда вечерта]

улових. Мога да го подаря на младока, ама той ще ми го съсипе. Като Лалю. Какво му споменах един ден, че на днешните светци ликовите им трябва да стоят върху *железни* икони, и му викам: На, дръж! Подарявам ти ги *железните* икони! – и той после не спря с тия *железни* икони.“  
(Карастоянов 2014: 149 – 151)

Този дълъг цитат съдържа множество препратки – не просто цитати от знаменитото начало на „Септември“ или към цикъла „Железни икони“ на Ламар (тук посочен като „Лалю“, читателят трябва да знае кой е той), но и предполага необходимостта от познаването на цели литературни дискурси – символистически, експресионистичен, по-нататък ще се появи и футуризма, и употребата на фолклорни фигури в лириката на Гео Милев. Важно е читателят да забележи прекъсването в наратива, което поставя акцент върху епизода, а и още, че датата от настоящето е 1 май – с всичките конотации на тази дата в исторически смисъл.

Друг цитиран дискурс е библейският, който се появява в трагестирани форма във фрагмента „Евангелие от Ирода“. Тук преобърнатото, демонично „евангелие“ разказва историята не на ражданията, а на смъртите. Притчовият и приказният дискурс също са обект на цитиране и се очаква от читателят да ги познава.

## Стратегия

Фигуративни компетентности: Езикът на романа не прави впечатление с необичайна честота на фигурите. Експресивността на текста се постига с множество безглаголни изречения, възклицания, апосиопези – изобщо фигури характерни за разговорната реч, а в парадигмата на романа – за полупряката реч.

Метафориката работи на макроравнище. Необходимо е, че читателят за разпознае няколко ключови метафори в текста, които са структурирани на принципа на модернистичната лайт-мотивната техника. Такива са образите на нощта и смъртта, които на свой ред представляват и цитирани метафори от поемата на Гео Милев. Те се повтарят многократно – още от заглавието на романа, което е реферирано и в епиграфа от Хораций („всички ги очаква една и съща нощ“). Семантичната работа с метафората на нощта обаче е сложна и преминава през целия роман, така че читателят трябва да може да проследи тази макрометафора от начало до край, за да успее да реконструира многообразието на смислите ѝ. Започва се от проста реторическа фигура – в двата стиха от Хораций самата нощ не е нищо повече от метафорично название на смъртта. По-нататък обаче нощта и смъртта постепенно се разподобяват, смъртта се оказва поместена в „час“ или „част“ от нощта, две смърти се случват в една и съща нощ, самата нощ започва да надхвърля смъртта и да обозначава времето изобщо, разбирано в няколко смисъла – времето като житейско време (от раждането до смъртта), времето като историческо време (нощта е криза, катастрофа в историята), времето като метеорология (впрочем, метеорологичните бележки непрестанно подчертават „странността“ на времето, като му придават апокалиптичните измерения на аномалното – вж. цитатите в т. Репертоар. Конотация). Смъртта и раждането се свързват експлицитно и имплицитно (цитатът от началото на

„Септември“), раждането от мъртвото в началото на романа се превръща в мъртво раждане, в не-раждане, в раждане на мъртво от живото (буквален аборт) в самия финален фрагмент, когато отчаяната съпруга на Гео Милев помята през нощта. Така че в това отношение на читателя е оставена много голяма свобода за решение на смисъла на тази макророметифора. Все пак, необходимо е той да я забележи, а тълкуванието му би могло да бъде разгърнато на много равнища.

Наративни компетентности: Наративната структура на романа на Христо Карастоянов е изключително сложна и от читателя се изисква много висока степен на владеене на способността да следи разказ. На първо място, както беше отбелязано, романовото време се разпада на две хронологични линии: 1. Разказ за исторически събития (20-те години; смъртта на Георги Шейтанов и Гео Милев), който е подреден по доста объркан и хронологически непоследователен начин, с множество ретроспекции и пролепси, които превръщат фабулата на дадените исторически събития и изключително сложно композиран сюжет; 2. Хронологически пласт на дневника, който се състои преди всичко от отбелязването на датите, в които са били написвани отделните откъси от романа, като всеки откъс е с неопределена и различна дължина. (Можем евентуално да добавим и 3. Странични разкази от типа притчата за обетованата земя). Двата хронологически реда се отнасят доста сложно един към друг – от една страна, историческият сюжет се развива непоследователно, но за всяко събитие е посочена датата. Най-често точната дата, дори часът; когато тя не е известна – както е в случая с кулминационното събитие на смъртта на Гео Милев или с разказаната два пъти, единия път в самото начало, смърт на Георги Шейтанов, датата и часът са посочени приблизително. Тази детайлност в посочването на времето се отнася не само до събитията, които са централни в сюжета, но и до ред второстепенни исторически събития, които съставляват историческия фон на основния сюжет. Това се прави и за значими исторически събития (заминаването на Ленин от Швейцария), и за абсолютно незначителни събития (например – конгрес на сдружението на хлебарите в Швейцария, който се случва по времето на заминаването на Ленин). Това равноправно отношение към значимите и към второстепенните събития е един от ключовите механизми

на романа за произвеждане на смисъл. То предава специфичното отношение към историята, което текстът се опитва да изгради.

Поредността на втория хронологичен пласт – този на дневника, който (фикционално) регистрира процеса на писането на романа – е напълно последователна. Доколкото този пласт се състои почти само от дати, датите следват една след друга, почти липсва пропуснат ден („ден без написан ред“). Така редът на настоящето (с неговата историческа и политическа стойност и събития) непрестанно се преплита с разказа за миналото – изключително важно е читателят да съумее да улови този момент на преплитане, тъй като замисълът и сложността на романа са заключени именно в него.

Ето защо читателят не просто трябва да може да следи сложно построен откъм последователността си наратив, но и да може да следи повече от един наратив едновременно, както и да знае как да постави двата наратива в смислово отношение един към друг. Погледнато от тази перспектива, би трябвало да стане ясно, че фактически обект на реконструкция от страна на читателя (вж. т. Репертоар. Реконструкция) не е толкова миналото, за което са дадени множество данни и което описано плътно и пластично, а много повече настоящето, което е пестеливо подадено, предимно чрез дати, бележки за метеорологичното време или хороскопа (който казва, че „миналото е от значение за бъдещето“) и съвсем малко политически препратки. Тъкмо смисълът на това настояще трябва да бъде реконструиран от читателя и в това му е оставена най-голяма свобода, най-много маркирани празноти – но това може стане едва на равнището на стратегията за наративна организация, а не на равнището на репертоара, тъй като изисква реконструкцията на разказа за настоящето откъм пластично предадения разказ за миналото (със съответните ценностни избори, които читателят трябва да направи).

### Пример:

[20 април 2013, събота]

На първи април оная година в Германия осъдили някой си Хитлер, а с него и другарите му, задето през ноември по-миналата година в една мюнхенска бирария се били опитали да правят социален и национален пуч, сиреч преврат и въобще революция. [...] Въобще било стълпотворение и олелия. Накрая едни били освободени, на Хитлер и други двама уж им дали по пет години затвор и глоба двеста златни марки от новите,

но затуй пък щели да лежат само шест месеца, понеже им приспаднали службата във войната. И всички си помислили, че след такава пренебрежителна и обидна присъда с тоя Хитлер е свършено: до месец-два никои вече не би трябвало да си спомня кой беше тоя Хитлер и за какво по-точно се е борел.

(Карастоянов 2014: 135 – 136)

От горния пример се вижда особеното преплитане на времената – датата на осъждането на Хитлер (1 април) не съответства на датата на написването на фрагмента, но се отнася иронично към нея, тъй като 20 април е датата на рождения ден на Хитлер (макар това да не е споменато в текста, а да е обект на реконструкция от страна на читателя, който може да знае това, но може и да не го знае), а датата на присъдата – 1 април – препраща към идеята за шегата. Тук обаче шегата се оказва много горчивата ирония, че Хитлер ни най-малко няма да бъде забравен до месец-два след въпросната присъда. Тъкмо напротив – този аспект също е неизречен, а оставен на конотативно-реконструктивните способности на читателя.

На места разказът за миналото е прекъсван от датата на настоящето или от някаква бележка за времето не просто по средата на епизода, а по средата на изречението. Тези моменти на „скъсване“ на наративната линия активират саморазкриването на текста като фикция и би трябвало да „сепват“ читателя от евентуалния унес на потъването във въображения разказ. Така наративът се ритмизира по своеобразен начин, поставяйки сам акценти върху определени събития, без обаче това да е видно инак освен като графично прекъсване на изречението по средата.

Пример (кулминационното събитие: смъртта на Гео Милев):

И тъй го отвели в мазето, а там го вкарали в една стая.

В стаята имало стол, криво писалище и слаба крушка отгоре. А зад писали...

*(Зачеркнато)*

*[23 ноември 2013, събота]*

[Мамка му и работа! Мислите ми вече са така окълбени и огелпени, че ще

ми трябва маса време, за да изтегля оттам правилната.]

*(Зачеркнато)*

...но този път поетът веднага го познал. Бил онзи същият млад чиновник, фанфаронът, който някога му бил разписал адресния билет, когото самият той видял да носи ковчега на Благоев, а съвсем наскоро му бил дошъл вкъщи на среднощна проверка...

(Карастоянов 2014: 300 – 301)

От този пример се вижда, че читателят трябва да заключи, че романът е ръкопис, а не електронен файл например, щом в него колебанията на автора са отбелязани като „зачеркнато“.

Втори ключов момент от наративната стратегия се отнася в известна степен до глаголните форми на разказа. Този аспект донякъде може да бъде представен и като езикова комуникативна компетентност, донякъде да бъде включен сред жанровите конвенции, с които читателят трябва да умее да борави, но предпочитаме да го посочим при наративните компетентности, тъй като има най-вече отношение към начина на построяване на разказа.

Тук трябва да бъде посочена една изключително централна черта на текста: почти целият роман, всъщност цялата разказана в него история (история както в смисъла на сюжет, така и в смисъла на исторически събития) е предадена в преизказни глаголни форми вместо в традиционното за българската проза минало свършено време. Тази особеност създава впечатлението за екзотика, за някаква нетрадиционност на разказа, всъщност – тя идва от друга дискурсивна и жанрова форма, а именно, тази на приказката – но се отличава и с една втора функция – авторефлексивност. По отношение на първата функция се налага читателят да може да разпознава приказния дискурс (вълшебни или народни приказки). По отношение на втората може да се каже, че в този си аспект преизказните глаголни форми съставляват нещо като третия акт на фикционализация според Изер, а именно саморазкриването на текста като фикция (Iser, 1993: 4 – 21). Това е непрекъснатото настояване на текста, че е продукт на въображението на разказвача. Това, което Женет разпознава като имплицитната прагматична функция на „нека си представим, че...“ (Genette 1993: 30 – 53), тук е есплицитно чрез преизказ-

ността на глагола. Граматикализацията на саморазкриващата се фикционалност обаче е удвоена и подчертавана от периодично (донякъде лайтмотивно) повторение на изрази от типа на „Тъй ще да е било...“, „Така трябва да е било“, „Та тъй...“, „Тъй било.“ и пр. Всичко това има връзка с дневниковия аспект на романа и би следвало да предава съзнанието на разказа за собствената си въобразеност. В този си смисъл се очаква един в голяма степен литературно запознат читател, читател с голям опит, който съзнава и разсъждава върху фикционалния характер на текстовете, които чете; който е способен на „епическо отстранение“ от текста и може да не се поддаде на склонността към потапяне в илюзията. Текстът постоянно го подканва да се отстрани – това би трябвало да стимулира критическото отношение на читателя към разказаните събития от историята, а след това и към събитията от съвременето.

### **Комуникативни компетентности**

Езикови компетентности: За читателя е достатъчно да познава съвременния български литературен език. Текстът включва много отделни изрази на чужди езици (немски, руски, френски, английски), но всички те са преведени под линия от автора на българския. В същото време, макар и не пределно архаизиран или сказов (каквто е например езикът на „Чамкория“), езикът на „Една и съща нощ“ предполага известен усет към историческото своеобразие на българския език от преди войната. Тъй като текстът е силно фокализиран в гледната точка на Шейтанов, в по-малка степен на Гео Милев, езикът, на който се разказва, е донякъде архаизиран, като това е извършено с помощта на чуждици, архаични лексикални форми и лексеми, архаични синтактични структури. Прави впечатление най-голямата част от чуждиците да са турцизми: чалъм, бунак, хергеле, чорбаджия, ачик. Налице са още русизми: обморок, сволоч, бандюга, ребятки, отнюд; заемки от френски: жакерия, бонжур, оревоар. Тази стилизация обаче не е много засилена и би била достъпна за голямо число читатели, дори да не знаят смисъла на думи като „ибрикчия“ или „сволоч“.

Що се отнася до начина на употреба на българския език в текста, трябва да се отбележи, че са използвани множество сти-

лови регистри на езика – от книжния език, типичен за реалистичните романи, през разговорна реч (в пряката и полупряката реч на героите, но понякога и в речта на разказвача), притчовото говорене на разказа за пътуването към обетованата земя, евангелското говорене в откъса „Евангелие от Ирода“ (Карастоянов 2014: 162 – 172), краткия разказ („Въжеиграчът“, Карастоянов 2014: 266 – 268) до фактологичното изброяване на събитията около смъртта на Виктор Хара и съдебния процес срещу убийците му (Карастоянов 2014: 269 – 273). Това показва, че се предполага читателят да владее различните стилови регистри на българския език и да ги свързва със съответните дискурсивни контексти, към които те препращат, за да може да реконструира значение.

Предполага се, че читателят владее руски, защото изразите на руски не са преведени под линия за разлика от изразите на други чужди езици.

Жанрови компетентости: Романът „Една и съща нощ“ очаква от читателя си да разполага с доста широки жанрови компетентости. Читателят трябва да разпознава жанровите белези на реалистичния и модернистичния роман, на приказката и притчата, на лириката, която е вплетена цитатно и чрез фигурата на главния герой поет, в частност на спецификите на българската литература и развитието на жанровете в нея. Все пак, не е необходимо читателят да бъде филолог, за да разбере основни послания на романа или за да следи развитието на сюжета. Не е нужно да анализира всички жанрови маркери, които се появяват по най-разнообразен начин в текст. Но все пак се очаква да бъде читател с опит в различни жанрове, не само наративни, но и лирически.

Добре е читателят да има опит и с неklasическа, постмодерна литература, тъй като романът е структуриран тъкмо така – посредством разпокъсаности, противоречия, недоизказаности, сложно свързване между фрагменти, усещане за начупеност на разказа, рязка стилова и тематична смяна, голяма значимост на работата с графичното оформление и употребата на препинателните знаци. На места текстът е експлицитно „празен“ – дискурсът на празнотата е графично оформен като редове от многоточия (Карастоянов 2014: 152; 173). Тези многоточия могат да се разчетат и като „празно“ стихотворение, тъй като графично

напомнят по-скоро стихови лакуни, отколкото прозаични. Към елементите, които могат да се приемат за „постмодерни“ или най-малкото „авангардни“ трябва да се включат и факсимилните репродукции на части от писма в началото на всеки дял от романа – писма от Мила Гео Милева, от Мильо Касабов, ръкописни образци от почерците на Георги Шейтанов и Гео Милев, факсимиле от удостоверение, издадено на Мила Гео Милева от Дирекция на полицията. Тези репродукции на почерци и подписи могат да бъдат разгледани в постмодернистичното отношение към почерка и подписа, могат да бъдат разгледани и откъм представата за аурата на ръкописното (подкрепено и от нишката на дневника и ръкописа на романа – авторефлексията, характерна за постмодерното писане и пр.) – във всеки случай читателят трябва да направи някаква интерпретация на въпросните вставки, тъй като те са крайно нетипични за класическото оформление на един роман.

Ирония: Функцията на иронията в текста се отнася най-вече до взаимоотношението между миналото и настоящето. Читателят трябва да усети ироничното в отношението към историята, в начините на развитие на историята, като иронията се откроява в момента на съполагане и аналогично разглеждане на миналото и настоящето. В някакъв смисъл, ироничното е в това, че миналото прилича твърде много на настоящето, и настоящето на миналото, а също и в това, че докато едно събитие се случва, неговата историческа, политическа и етическа стойност е неясна, тя става ясна едва от перспективата на полагането му спрямо друго историческо събитие. Това би могло да се определи като „горчивата ирония на историята“, която стои много далеч от ефекта на комичното. Така от читателя се очаква да има усет тъкмо за този тип иронично съполагане на събитията между микро– и макроравнището на разказаното. За иронията е оставено празното поле между минало и настояще, между голямата и индивидуалната история. От читателя се очаква да възстанови тази празнота. Може да се каже, че ако не възстанови именно тази празнота (чрез това, което Изер нарича негативност (Iser 1994: 348 – 355) – набавяне на нов смисъл в негатив), читателят ще чете романа единствено като увлекателен сюжет и нищо повече.

## Заклучение

Романът на Христо Карастоянов демонстрира очакването за един доста информиран и опитен читател. Трудно е да се определи доколко този читател може да се разслои, романът трудно може да се чете като „забавно четиво“, заради сюжета си или без разпознаването на ключови елементи от репертоара и стратегията на текста. Все пак можем да си представим един читател, който е добре запознат с историческите факти и се справя с реконструкцията на репертоара. Такъв читател би могъл да чете романа като традиционен исторически роман. Можем да си представим втори тип читател, който да е в състояние да улови собствено литературно-художественото майсторство в стратегията на романа като оригинално и своеобразно. Подобен читател би обърнал внимание на смисловата сложност в отношението към историческото, която текстът демонстрира. Най-сетне – един трети читател, вероятно доста опитен в работата с различни литературни форми – който да си даде сметка за автор-рефлексивната стойност на романа и за различните му прояви на акта на саморазкриване, които могат да се четат както елемент от репертоара и/или стратегията (читател тип 1 и 2), така и като маркери за „литературност“, като елемент от „олиитературяването“ на разказа, от превръщането на словото в писмо и пр. характеристики на постмодерната литература и идеи от свързана с нея постструктурална теория.

Романът непрекъснато подава данни за самосъзнание за собствената си поместеност в историята на българската литература, така че читателят на този текст вече би следвало да се отличава и с познаване на тази история – в противен случай би загубил голяма част от смисловата пълнота на текста. Тук можем да направим следното спекулативно разсъждение: ако си представим един читател, запознат с историята на българската литература, това вече би означавало минимум още две компетентности – познаване на българската история (политическа и социална) и на българската литература, което на свой ред може да се осъществи само при познаване и на европейската история, и на европейската литература, и изобщо на литературата като специфичен тип социален и личен опит. Следователно, един (почти) идеален читател на този роман би бил читателят, който е задълбочено образован в българската литературна история.

## Библиография

- Брехт, Бертолт 1979. Малък органон за театъра. // Избрани творби, прев. Венцеслав Константинов, София: Народна култура, 1979, 619 – 655. [Breht, Bertolt 1979. Malak organon za teatarata. // Izbrani tvorbi, prev. Ventseslav Konstantinov, Sofia: Narodna kultura, 1979, 619 – 655.]
- Карастоянов, Христо 2014. Една и съща нощ, Пловдив: Жанет 45, 2014. [Karastoyanov, Hristo 2014. Edna i sashta nosht, Plovdiv: Zhanet 45, 2014.]
- Русков, Милен 2017. Чамкория. Т. 1 и 2, Пловдив: Жанет 45, 2017. [Ruskov, Milen 2017. Chamkoria. T. 1 i 2, Plovdiv: Zhanet 45, 2017.]
- Тодоров, Владислав 2010. Цинкограф, София: Фама, 2010. [Todorov, Vladislav 2010. Tsinkograf, Sofia: Fama, 2010.]
- Genette, Gérard 1993. Acts of fiction. // Fiction and Diction, trans. Catherine Porter, Ithaca & London, Cornell UP, 1993, 30 – 53.
- Iser, Wolfgang 1993. The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology, Johns Hopkins UP, Baltimore & London, 1993.
- Iser, Wolfgang 1994. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung, Wilhelm Fink, München, 1994.