



СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ  
„СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
Факултет по славянски филологии  
Катедра по българска литература

## Дисертация

за присъждане на образователна и научна степен „доктор“  
по професионално направление 2.1 Филология,  
докторска програма „Българска литература“ – *Българска литература  
от Освобождението до Втората световна война*

на тема:

## НОМАДСКИЯТ СУБЕКТ В ТВОРЧЕСТВОТО НА МАТВЕЙ ВЪЛЕВ: ПРИРОДА И МАШИНА

Докторант:  
Мартин Пламенов Колев

Научен ръководител:  
доц. дфн Бойко Пенчев Пенчев

София, 2023



## Съдържание на дисертационния труд

|                                                                                                                   |           |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Въведение.....</b>                                                                                             | <b>5</b>  |
| 1. Избор на тема. Обект, предмет, задачи и методология на изследването.....                                       | 5         |
| 2. Матвей Вълев: неизтощимото очарование на биографията.....                                                      | 12        |
| <br><b>Първа глава.</b>                                                                                           |           |
| <b>Фигурата на номада през уседналия поглед: от обект на наблюдение до постмодерен субект.....</b>                | <b>21</b> |
| 1. „Беззаконен, бездомен, напълно безроден“: представата за номада в древността.....                              | 21        |
| 2. Концептуалният номад на XX век – „експлицитният герой на постмодерната мисъл“.....                             | 27        |
| <br><b>Втора глава.</b>                                                                                           |           |
| <b>„Свят и дом“: вариации на темата за скитничеството в българската литература до Втората световна война.....</b> | <b>41</b> |
| 1. Свят без дом: обезкорененият модел на скитничество.....                                                        | 43        |
| 2. Свят и дом: пътешественическият модел на скитничество.....                                                     | 46        |
| 3. Светът като дом: номадският модел на скитничество.....                                                         | 52        |
| <br><b>Трета глава.</b>                                                                                           |           |
| <b>Отсам и отвъд: две перспективи за разглеждане на скитническия субект в текста-Вълев.....</b>                   | <b>65</b> |
| 1. Отсам: персонажът скитник като мигрантски субект.....                                                          | 65        |
| 2. Отвъд: персонажът скитник като номадски субект.....                                                            | 77        |
| 3. Отсам и отвъд: параметри за очертаване на действителността в текста-Вълев.....                                 | 85        |

#### **Четвърта глава.**

|                                                                                                      |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Змии, пеперудени колажи и радиовълни: човекът на модерността между природата и техниката.....</b> | <b>94</b> |
| 1. Дивата природа в текста-Вълев: пищна и жестока.....                                               | 96        |
| 2. Другостта на природата: покорената природа в текста-Вълев.....                                    | 105       |
| 3. Машината-повторение: негативният аспект на техниката в текста-Вълев.....                          | 113       |
| 4. Машината-различие: техниката като номадска тактика.....                                           | 123       |

#### **Пета глава.**

|                                                                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Природната жена, мъжът-машина и скитничеството като coniunctio: полови и родови измерения на текста-Вълев.....</b> | <b>136</b> |
| 1. Женското скитничество в контекста на междувоенната литература.....                                                 | 136        |
| 2. Природната жена, мъжът-машина и жизненият порив.....                                                               | 142        |
| 3. Жената дом, възможността за coniunctio и ставането-скитница.....                                                   | 153        |

#### **Шеста глава.**

|                                                                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Път и разказ. Наративна идентичност на номадския субект.....</b>                                                       | <b>164</b> |
| 1. Номадският модел на скитничество при ранния Богомил Райнов: (наративни) разлики между забранения и позволения път..... | 164        |
| 2. „Чудни приключения с много страсти и много геройства, и много опасности“: наративна идентичност в текста-Вълев.....    | 171        |
| <b>Заклучение.....</b>                                                                                                    | <b>181</b> |
| <b>Библиография.....</b>                                                                                                  | <b>185</b> |

## Въведение

*Войната беше в разгара си. Чуждите радиостанции се заканваха, че ще бъде бомбардиран и центърът на София. [...] Една вечер сме седнали в „Мендоза“ и някой подхвърля на Матвей:*

*– В такова време тръгваш ли по света?*

*– Тръгвам.*

*– Сега, когато по моретата и океаните кръстосват подводници и какви ли не военни кораби?*

*– Тръгвам! – натърти отново той.*

Недялко Месечков,  
„Босяка се завърна от Америка. Матвей Вълев 1902–1944“

### **1. Избор на тема. Обект, предмет, задачи и методология на изследването**

Изборът на тема на настоящия дисертационен труд изхожда от една вече добре установена практика в съвременната ни литературоведска наука. Става въпрос за практиката на реабилитиране, връщане в обращение на автори, които по исторически, идеологически, естетически и др. съображения са били маргинализирани и позиционирани в периферията на литературноисторическия дискурс, например Яна Язова, Александър Вутимски, Борис Шивачев, Мара Белчева, Димитър Шишманов, Анна Каменова, Асен Христофоров, Чавдар Мутафов и др. В контекста на тази практика е съвсем разбираем и възобновеният интерес към Матвей Вълев – друг такъв „незаслужено забравен“ автор, усилията за чието реабилитиране продължават и в момента. Всъщност по време на работата по настоящото проучване се появи нова, втора по реда си монография, посветена на автора – „Непознатият Матвей Вълев: отсам и отвъд“ на Андрей Ташев, както и цели три сборника с творби на Вълев, чийто съставител (и автор на предговорите) отново е Ташев<sup>1</sup>. Тези издания продължават стремежа от последните двайсетина години за популяризиране на личността и творчеството на автора, който е видим и в дейността на изследователи като Мая

---

<sup>1</sup> Това са сборниците „Такова е времето. Фейлетони и хумористични разкази“ (2020), „В страната на вечното лято“ (2022) и „Граждани на света“ (2022), издадени от ИЦ „Боян Пенев“. Ташев е също съставител на по-ранния сборник „Радио и общество“ (2017, VII „Св. Кл. Охридски“) и автор на поне десетина статии, посветени на Вълев.

Славова, Гергана Начева, Радка Пенчева, Роман Хаджикосев, както и на режисьора Иван Хлеббаров<sup>2</sup>.

С оглед на продължаващия научен интерес към Матвей Вълев, настоящият дисертационен труд се насочи към посока, която може да се възприеме като естествена следваща стъпка в академичната работа с него – фокусира се основно върху творчеството на Вълев за сметка на неговата изключително атрактивна, редовно разисквана биография. Допълнителна аргументация за този подход се търси в интензивния автобиографизъм на Вълевото творчество, който в немалка степен предпоставя и ограничава неговата критическа рецепция. Изборът на конкретен тематичен подстъп също може да се приеме за логична следваща стъпка в работата върху Вълев, доколкото темата за скитничеството многократно е посочвана от изследователите му за една от централните в неговото обширно и разностранно творчество, но не е разглеждана подробно. Поради тази причина обектът на изследване на настоящия труд ще бъде темата за скитничеството и образът на скитника в творчеството на Матвей Вълев, възприемани и като подстъп към 1) по-задълбочено разглеждане на други съществени теми от творчеството на Вълев (природата, техниката, женското скитничество, наративната идентичност и др.); 2) синтезирано представяне на разнопосочните трактовки на темата за скитничеството в следосвобожденската и междувоенната българска литература. Предметът на изследването представлява обширен материал от зрялото творчество на Вълев (т.е. след завръщането му от Бразилия през 1934 г.), обхващащ голяма част от най-емблематичните му произведения: четири сборника с разкази от периода („Прах след стадата“ (1937), „Пътници“ (1939), „Отсам и отвъд“ (1940)

---

<sup>2</sup> Мая Славова е съставител на изданието с документални свидетелства „Матвей Вълев отблизо. Спомени, писма, документи“ (2019, *Стилует*), както и на сборника с произведения на Вълев „Хумор и сатира“ (2018, *Стилует*). Гергана Начева е автор на статиите „Южноамериканската тема в българската литература в оценката на критиката. От етноцентризъм към космополитизъм“ (сп. *Везни*, №6, 2004), „Локално и космополитно в творчеството на двама балкански писатели – Матвей Вълев и Панаит Истрати“ (сп. *Romanoslavica*, №1, 2005) и др. Радка Пенчева е автор на статиите „Американската тема у Матвей Вълев. Нови данни около идеите и биографията на писателя“ („Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“, ИЦ „Боян Пенев“, 2015), „Морето, любовта към пътешествията и екзотиката в творчеството на Матвей Вълев: 110 години от рождението на писателя“ (сп. *Света гора: алманах за литература и изкуство*, №12, 2012/2013) и др. Роман Хаджикосев е автор на статията „Матвей Вълев между ОФ и робинята Изаура“ (*УИ „Неофит Рилски“*, Годишник на Филологическия факултет т. 7, 2009); за Вълев става въпрос и в предговора на съставената от него антология „Пътуващият българин“ (*УИ „Неофит Рилски“*, 2014). За дейността на Иван Хлеббаров вж. (Хлеббаров 2011), както и гл. 3 на настоящото изследване.

и „Радост в живота“ (1940)), повестта „На котва“ (1938), романът „Ферма в Сертон“ (1988)<sup>3</sup>, както и отделни художествени и публицистични текстове от други издания и от периодичния печат. Към обхвата на използваната литература са привлечени и множество художествени и критически текстове, важни за разглежданите теми – текстове както на утвърдени автори (Багряна, Далчев, Вазов, Ботев, Дора Габе, Светослав Минков, Константин Гълъбов, Кръстьо Кръстев и др.), така и на имена, които често остават извън полето на критическия и литературноисторическия интерес (Весела Страшимирова, Олга Чавова, Димитър Шишманов, Пантелей Матеев, Анна Каменова, Ботьо Савов, Любен Пинтев и др.).

Макар че темата за скитничеството не е разработвана сериозно в българското литературознание, отделни концептуални аспекти от нея се припокриват с по-широко проучвани теми и съответно са били засягати в изследвания върху тях. Аспекти на скитничеството преживяване ще открием в трудове върху емигрантската литература като „Литературната колонизация на Южна Америка“ (1997) на Гергана Начева, сборника „Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015, съст. Пламен Антов, Румен Стоянов) и др., както и в изследвания, посветени на приключенската тематика, като „Български авантюристи“ (1991) и „Любовните истории и авантюризмът на българина“ (2002) на Иван Радев. Темата за скитничеството често има допирни точки и с пътеписната литература – значими заглавия в този контекст са „Майстори на българския пътепис“ (1989) на Катя Бъклова, „Българинът по света в началото на XX век. Пътеписи“ (2014, съст. Румяна Пенчева), „Пътуващият българин“ (2014, съст. Роман Хаджикосев), „Поетика на пътя в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век“ (2022) на Мария Русева и др. По отношение на връзката между скитническият модус на преживяване и художествено-естетическият опит на ранния модернизъм, за настоящото проучване са от значение монографията на Бойко Пенчев „Българският модернизъм: Моделирането на Аза“ (2003), студията на Милена Кирова

---

<sup>3</sup> „Ферма в Сертон“ е единственият роман на Матвей Вълев, видял бял свят, макар и с голямо закъснение (Вълев твърди, че е завършил и други романи, но такива все още не са били открити). Подготвян за издаване от издателство „Перун“ през 1944 г., ръкописът на „Ферма в Сертон“ изчезва сред руините на печатницата при бомбардировките над София. Ръкописът се появява мистериозно десетилетия по-късно и първото цялостно издание на романа е едва през 1988 г. По този въпрос вж. (Ташев 2020: 146–148).

„Символи(сти)чната родина“ (Кирова 1995: 185–222), статията на Сирма Данова „Редукции на мита в поемата „Ахасфер“ от Николай Лилив“ (2006) и др.

От особено значение за дисертационния труд са опитите за типологизиране на отделни модуси на скитническото преживяване, които правят Елена Налбантова в статията си „Скитник ходя злочестен ази“ (вж. Налбантова 2012: 163–169), Симеон Янев в статията „Митове за скиталчества – литературни проекции“ (вж. Янев 2010), както и Иван Радев в предговора на „Български авантюристи“ (вж. Радев 1991: 5–9)<sup>4</sup>. Други издания, които имат отношение към разглежданите теми и автори и са важни в контекста на изследването, са: „Въображаемата жена: граници на представите за жената в литературата и културния живот между двете световни войни“ (2012) на Кристина Йорданова; „Страници и странници в българската литература“ (2013) и „Морето на българина: Морски етюди в българската литература 1924–1944 г.“ (2016) на Радка Пенчева; „Да излезеш от сянката: непубликувани произведения на Златка Чолакова и Олга Чавова“ (2016) на Нурие Муратова, Кристина Попова и Жоржета Назърска; сборникът „Литература и техника“ (2018, съст. Надежда Стоянова, Сирма Данова, Владимир Игнатов, Мария Русева); сборникът „Литературни форми на границата между документално и художествено“ (2022, съст. Ноеми Стоичкова, Мария Русева).

Проучването на богатата теоретична литература по темата разкри многобройни възможни подходи за концептуализиране и интерпретиране на акта на скитничеството: през представата за трагическия опит на обезкоренения човек на модерността или на архетипния Скитник евреин; през романтическата концепция за скитничеството в немската, английската, полската и др. литератури; през по-късната, неоромантическа представа за скитника в готическата литература; през модерната, неопикарескова концепция за бродягата като приключенски или битнически персонаж<sup>5</sup> и др. В крайна сметка, като най-удачна интерпретационна рамка се открие т.нар. номадология, разработена от Жил Делюз

---

<sup>4</sup> Към този списък можем да добавим и публикуваната съвсем наскоро статия на Роман Хаджикосев „Пътищата на странстващия българин“ – там в голям набор от творби (над 140) „се открива различната мотивация на българина да странства по света“ (вж. Хаджикосев 2023).

<sup>5</sup> Вж. съотв.: Бауман 2013; Anderson 1965; Cusack 2008; Finlayson 2019; Szewczykowska 2019; Tichelaar 2012; Cresswell 2001; Brown 1992.

и Феликс Гатари в техния съвместен труд „Хиляда плоскости. Капитализъм и шизофрения 2“ (2009, ориг. публ. 1980). Освен това и други произведения на Делъоз и Гатари, използваният теоретичен материал включва също трудове на някои от най-изтъкнатите им изследователи: Даниъл Смит, Юджийн Холанд, Джо Хюс, Ейдриън Пар, Франсоа Дос и др. Към концептуално-теоретичния обхват на проучването са привлечени също мислители като Анри Бергсон, Пол Рикъор, Георг Зимел, Мишел дьо Серто, Мишел Фуко, Алфред Шютц, както и изтъкнати изследователи на въпроси, свързани с номадството, скитничеството, мобилността, като Тим Кресуел, Рози Брайдоти, Ейда Енгебригстен, Джон Дъръм Питърс, Томас Съдърланд и др. Като допълнително преимущество на избория *дельозски прочит* е отчетена възможността за популяризиране на трудовете на Делъоз и Гатари – тяхното влияние в сферата на филологическите и социалните науки само продължава да расте с обособяването на т.нар. дельозски изследвания, които представляват и важно направление в съвременната литературна теория и критика<sup>6</sup>.

С оглед на изведените специфики на изследването се обособяват и следните задачи в хода на провеждането му:

1. Посочване на причините за отчетливо биографизирания критически прочит на творчеството на Вълев и утвърждаване на възможността за алтернативен, комплексен прочит на разглежданите произведения чрез симултанно анализиране и преодоляване на биографичните напластявания в тях.

2. Представяне на концепцията за номадологията на Делъоз и Гатари в контекста на техните индивидуални и колективни философски проекти, както и на еволюиращата представа на уседналото западно съзнание за номадството от Античността до днес.

3. Изготвяне на типологизация на различните проявления на скитническото преживяване в българската литература от Освобождението до 1944 г., съпътствано от опит за установяване на тяхната генеалогия в контекста на възрожденската художествена словесност.

4. Проучване на образа на скитника и темата за скитничеството в разглежданите произведения, но и използването им като подстъп към: 1) представяне на други слабо

---

<sup>6</sup> По този въпрос вж. напр. Colebrook 2002 и Панчева 2021. За по-подробен преглед на идеите на Делъоз и Гатари на български вж. също Панчева 2005.

познати или неизследвани аспекти от творчеството на Вълев; 2) позиционирането на творчеството му като представително, а в някои отношения – и напредничава за периода; 3) утвърждаването на диалог между него и други жанрово или концептуално близки автори.

Изследването използва комплексна методология, включваща методи като типологизация, близък прочит, сравнително-съпоставителен анализ, метод на конкретните ситуации (case study) и др.

Композиционно изследването е изградено от въведение, шест глави, заключение и библиография. Втората част от въведението представлява кратък опит за извеждане на причините за отчетливо биографизирания стандартен прочит на творчеството на Вълев. Причините са търсени както в посока на изключително атрактивната, заслужено бъдеща изследователски интерес биография на автора, така и на интензивния автобиографизъм, наличен в самото му творчество. Отчетен е проблематичният потенциал на този биографизиран прочит и съответно е предложен алтернативен прочит за целите на настоящия дисертационен труд – целенасочено дистанциран от (авто)биографичното и все пак съзнаващ неговото устойчиво, магнетично присъствие.

Първа глава представлява теоретичен преглед на устойчивите величини и флукуациите в представата за номадството в западното уседнало общество от Класическата античност до XX век. Проследена е метаморфозата на номада от абсолютния антитетичен Друг, конципиран в текстове на Херодот, Аристотел, Софокъл, до емблематичния концептуален номадски субект от XX век, ключов за постмодерната и постструктуралистката мисъл, а по-конкретно – и за съвместния философски проект на Жил Делёз и Феликс Гатари. Щрихирани са някои основни причини за дълготрайното (и продължаващо) влияние, което този концептуален номад оказва върху развитието на филологическите и социалните науки, както и за неговия амбивалентен, априорно проблематичен генезис.

Втора глава е посветена на типологизирането на различните проявления на скитничеството, които откриваме в българската литература между Освобождението и Втората световна война. С оглед на неконсистентните параметри за дефиниране на скитническия акт и разнопосочните му философски и метафизически обосновки, избраният принцип на типологизация почива върху вариации на формулировката „свят и дом“ и

изхождащите от тях различни модели на индивидуална и колективна идентификация. Представени са три модела на скитничество: обезкоренен, пътешественически и номадски, съпроводени от кратък опит за извеждането на техни ключови характеристики и установяването на генеалогията им в традициите на възрожденската художествена словесност.

Трета глава представя основните причини за устойчивото критическо перципиране на стандартния главен герой в разглежданите произведения на Вълев като мигрантски субект. Изтъкнати са доводи за един алтернативен, по-прецизен прочит на този герой през призмата на номадския модел на скитничество и са изведени някои фундаментални характеристики на бинарния модел, по който е конструирана онтологичната действителност в разглежданите текстове.

Четвърта глава разглежда през представения бинарен модел опозицията, изведена като основополагаща за посочените произведения на Вълев: природа–култура. Обособени са различни проявления на природата (дивата и покорената природа) и на техниката като крайна инкарнация на културата (машината-повторение и машината-различие), а чрез техните функции и специфики е аргументирано и включването на понятието *жизнен порив* към терминологичния инструментариум на проучването.

Пета глава анализира някои полови и родови аспекти на разглежданите текстове през призмата на скитническия акт като форма на висша индивидуална свобода и себеосъществяване в тях. Бинарният модел на взаимоотношение между природата и техниката е наложен върху основните модели на женскост и мъжкост, наблюдавани в произведенията, а актът на скитничество е интерпретиран като жизнеутвърждаваща възможност за временно обединение на фрагментарния житейски опит на модерността.

Шеста глава се занимава с функцията на езика в представената номадска парадигма и с тактиката на номадския субект за конструиране на наративна идентичност. Изтъкнати са особеностите на разказваческия акт и неговата значимост – както за целите на номадския субект, така и за целите на самите разглеждани произведения. Представен е и частен случай на конструиране на амбивалентен наратив на пътешествието (като забранено и позволено) в ранното творчество на Богомил Райнов.

Заключението представлява възможност за синтезиране на основните опорни точки и изводи на дисертационния труд, както и за изтъкване на неговите приноси. Посочени са

някои моменти от проведеното проучване, които по една или друга причина са отпаднали от финалния текст, както и възможности за релевантни бъдещи изследвания, които то предполага.

## ***2. Матвей Вълев: неизтощитното очарование на биографията***

Запознаването с литературоведските материали, посветени на Матвей Вълев – от ранната критическа рецепция на творчеството му до съвременните литературноисторически изследвания – разкрива една отчетлива тенденция, а именно повишения интерес към неговата биография за сметка на библиографията му. От трите книги, посветени на него, една – тази на Мая Славова – е изцяло документална по характер. Другите две – монографиите на Андрей Ташев и на Христо Карастоянов („Матвей Вълев. Литературно-критически очерк“ от 1982 г.) – следват класическата литературоведска схема „живот и творчество“. Отделните статии също доста често наблягат върху житейския път на Вълев или изцяло се фокусират върху него, а щом обърнат поглед към творчеството му, обикновено пак търсят и припознават в него автора. В този смисъл, разговорът за Матвей Вълев може да започне от – и нерядко се изчерпва с – формулировката на Фуко за автора като икономичен принцип в множението на значения (Фуко 2016: 32).

Как да си обясним тази тенденция, забележима и в липсата на отделно проучване, посветено на творчеството на Вълев? Първото и вероятно най-логично звучащо обяснение е свързано тъкмо с неговия статут на „незаслужено забравен“ автор, разговорът за когото винаги трябва да бъде съпроводен от „възстановка“ на жизнения му път – като едно своеобразно алиби, толкова често съпровождащо заниманията с маргинализирани творци. Възможни причини за липсата на отделно проучване на творчеството на Вълев са и дългогодишната липса на нови издания, и техният заплашително широк жанров диапазон, вариращ от емигрантска и маринистична проза до детска литература, от хумористични и сатирични произведения до сценична и радио драматургия. Тук обаче ще предложа едно друго възможно обяснение – че основната пречка пред един по-подробен и задълбочен прочит на текста-Вълев е самият автор Вълев.

На какво се основава тази хипотеза с носталгичен дъх на постмодернистично бунтарство? Ако обърнем вниманието си към *автора* Матвей Вълев, въобще не е трудно да си обясним притегателната сила на биографията му. Димитър Вълев – както е рожденото име на писателя – е роден в Ямбол на 21 октомври 1902 г. Той е бил общителна, колоритна личност с чувство за хумор и приключенски дух – Георги Райчев го нарича „олицетворена жизненост“ (Николов 1962: 148). Неразделна част е от междувоенната интелигенция – дружи със Смирненски и Марангозов, с Вапцаров и Александър Жендов. Освен това е истински гражданин на света, живял както в Берлин (1923–1930 г.), така и в Бразилия (1931–1934 г.), на която посвещава някои от най-добрите си произведения. За биографичното обаяние на автора със сигурност допринася и неговата страстна натура – според една шеговитя поема, която му посвещават Георги Цанев и Бленика, Вълев „както се тъй разхожда, женските сърца пробожда“ (Цанев 1977: 390). И макар че се жени цели три пъти за краткия си, 42-годишен житейски път, Вълев ще бъде асоцииран главно с друга своя връзка – тази с Елисавета Багряна.

Въпреки сравнително оскъдната документация помежду им, тази връзка е изключително атрактивна и продължава да предизвиква изследователски интерес. Босяка и Бродницата<sup>7</sup> са творци с ярък характер и споделена страст към пътешествията. Тяхната „дружба“, както я нарича Багряна (цит. по Ташев 2020: 89), ражда и няколко произведения, включително пиесата „Госпожата“, с която Народният театър открива сезона си през 1938 г. И тъй като в настоящия дисертационен труд ще става въпрос тъкмо за любов към неспирното движение и скитането, трябва да отчетем факта, че Вълев – подобно на мнозина свои персонажи – рядко се задържа дълго на едно място и не полага систематични усилия да документира придвижването си. За изследователя, заинтригуван от авантюристичната му биография, остава нелеката задача да запълни обилните бели петна чрез оскъдна документация. Всъщност тук се притичва на помощ текстът-Вълев, който в никакъв случай не се свени да реферира биографичната фактология, да наподобява авторовия гласов регистър и да смига съзаклятнически на читателя. Текстът-Вълев е образцов пример за литературната творба като доказателство, история, от която – както казва Валери

---

<sup>7</sup> Вж. Зографова 2015: „Бродницата и Босяка обаче са силно обвързани в една творческа и лична сага, която определено ни кара да мислим като знаково обстоятелството, че когато през 1960 г. Вечната и святата попада в огромната Бразилия, избира да пътува тъкмо до провинцията, дала името на най-известната творба на Матвей Вълев – „Ферма в Сертон“ (Зографова 2015: 24–25).

Стефанов – „при добро желание критическата дактилоскопия може да снесе всички отпечатащи“ (Стефанов 1995: 58). Показателно в тази връзка е наблюдението на Андрей Ташев, че автобиографизмът е основен прием на Вълев, че „ъгълът на отдалечаване от действителността в произведенията на Матвей Вълев не е много голям“ (Ташев 2020: 123). Нещо повече, според Ташев „читателите могат лесно да си съставят подробен и верен портрет на писателя още преди да са прочели биографията му, стига само да познават творчеството му“ (пак там). Но на какво се дължи този интензифициран автобиографизъм? Тук отново биографията на Вълев играе ключова роля. Ташев я сравнява с приключенски роман, с неизчерпаема съкровищница, от която авторът черпи с пълни шепи<sup>8</sup>. Друга съществена причина са крайните срокове за предаване на публикации и склонността на Вълев към *авторециклиране*, както удачно я нарича Ташев<sup>9</sup>. Вълев е изключително продуктивен писател – например във в. „Мир“ между 1939 и 1942 г. публикува поне по един фейлетон седмично, а в други издания пуска дори по две-три произведения на брой (пак там: 283). Крайните срокове често го притискат, а тогава на помощ идват съкровищницата на опита и склонността му към авторециклиране.

Разбира се, разглежданите специфики на текста-Вълев са да голяма степен характерни и за други представители на т.нар. южноамериканско направление като Борис Шивачев, Тодор Ценков, Иван Аржентински. Пламен Антонов изтъква като общи белези на междувоенната литература по принцип, но особено на южноамериканското направление „силната тяга към параксудожественото, определящата роля на елементи, обичайни за първични, нехудожествени жанрови форми, каквито са автобиографичното, документално-пътеписното, репортажно-очерковото“ (Антонов 2015: 11).

С оглед на тези характеристики изглежда, че стандартният, силно биографизиран прочит на Матвей Вълев е лесно обясним, дори основателен. Този прочит неизменно гравитира около харизматичното, догматично присъствие на фигурата на Автора и отправя към познатите думи на Ролан Барт, призоваващи към една позволяваща продуктивно роене на значения „смърт на автора“. Не е трудно да открием в тази представа на Барт генералната критическа нагласа към Матвей Вълев, стремежа към един прочит на творбата, който

---

<sup>8</sup> Показателното сравняване на живота на Вълев с приключенски роман ще срещнем неведнъж при неговите изследователи – вж. напр. статията на Светла Тошева „Като приключенски роман: непубликувано писмо на писателя Матвей Вълев до Жена Дюстабанова“ (Тошева 2006).

<sup>9</sup> Вж. (Tashev 2021).

„винаги се търси откъм този, който я е създал, сякаш през повече или по-малко прозрачната алегория на художественото в крайна сметка винаги гласът на едно и също лице, авторът, нашепва своята „изповед“ (Барт 2003). В този смисъл, не само текстът-Вълев прозвучава като ехо на авторския глас, но и критическият текст, фиксиран върху него. Барт твърди, че „царството на Автора е също така и царство на Критиката“ (пак там), чиято цел той съзира тъкмо в дешифрирането на текста чрез „откриването“ на Автора. По този начин и „бразилският“ разказ, и критическата статия ще играят същата роля като списък с важни дати или спомен на съвременник – да отправят обратно към едно митично, харизматично авторско присъствие.

Когато литературоведският дискурс обърне поглед например към разказа „Брачна нощ“ (1940), почти задължително отбелязва, че сюжетът му е вдъхновен от кратко просъществувалия брак на Вълев с бразилката от немски произход Асумпта Петерс<sup>10</sup>. Стане ли въпрос за трета част на повестта „На котва“ – „SOCONY“ (съкр. от „Standard Oil Company of New York“) – обикновено се цитира следният спомен от Александър Жендов: „Матвей току-що бе се завърнал от Черноморието, където няколко години наред беше работил като пристанищен работник и работник във фабриката на Стандарт Ойл Къмпани в Бургас, като дървосек в Лонгоза и като общ работник по жп линии“ (Жендов 1945). Текстът-Вълев е едновременно толкова податлив на и толкова подканващ към биографизиран прочит, че често интерпретирането на това, което се съдържа между кориците, води обратно до напечатаното върху тях име. Разбира се, това не значи, че изследователи като Х. Карастоянов, А. Ташев и други не са успели да преодолеят този интерпретативен капан, а че той е априорно наличен и „зареден“, стане ли дума за Матвей Вълев.

И все пак би било погрешно да разглеждаме автора единствено като антагонист в така представения постмодерен сюжет. „Биографизирането“ на литературния текст в крайна сметка ограничава и неговото възприемане, и това на създателя му, както показва Пол де Ман в есето си „Автобиографията като обезличаване“. Там той разглежда автобиографията не като жанр или метод, а „като фигура на четенето или на разбирането, която присъства, до някаква степен, във всички текстове“ (de Man 1984: 70<sup>11</sup>). Засиленият автобиографизъм води до един особен, леко парадоксален процес на обезличаване – чрез

---

<sup>10</sup> Повече по този въпрос, вкл. за наследниците на Вълев в Бразилия, вж. (Ташев 2020: 67-69).

<sup>11</sup> Всички цитати от използвани чуждоезични източници са представени в мой превод.

поставянето на своите отпечатащи в текста Авторът инициира митологизирането си, но и донякъде ги губи. С думите на де Ман: „Възстановяването на смъртността чрез автобиографията (прозопопееята на гласа и на името) отнема и обезобразява в същата степен, в която и възстановява“ (de Man 1984: 81).

Разговорът за смъртта на автора естествено отправя и към обстоятелствата на действителната смърт на Матвей Вълев. На пръв поглед, тя не носи същия митостроителен потенциал като житейския му път. През есента на 1944 г. името му се появява в статията на Борис Делчев „Фашизмът в нашата литература“: „Фашистките влияния проникнаха в творчеството на по-голямата част от официалните писатели. Тях можем да открием у Каралийчев, Вълев, Красински, Чилингиров, Арnaudов, Йоцов, Цонев и много други, без да се изброяват всички“ (Делчев 1944: 4). Това споменаване вероятно мотивира отчасти решението на Вълев да се включи в доброволчески отряд<sup>12</sup> и впоследствие, на 7 ноември, той загива на фронта.

За смъртта на Вълев обаче съществува и друга, „неофициална“ версия. Според нея той инсценирал убийството си, опасявайки се от репресиите, които го очаквали след статията на Делчев. Вълев дезертирал при немската войска и под нова самоличност заминал за Североизточна Африка, а после – за Кайро и Патагония, където доживял до 60-те години. Действително, тази хипотеза звучи по-скоро като приключенски разказ, но в нейна защита се изказват Христо Радевски, режисьорът Иван Хлеббаров и др., макар че действителни доказателства – поне засега – липсват<sup>13</sup>. В случая обаче е по-важно друго – че неофициалната версия за смъртта на Вълев препотвърждава основанията за неговия стандартен, интензивно биографизиран прочит. Отвореният финал на историята му може да се види като продължение на разгръщащата се политика на Автора, на стремежа му да изпълни всеки наличен дискурс, всеки пространствен или времеви промеждутък. Все пак една липсваща дата на смъртта разтяга житейския сюжет безкрайно напред, подмамва ни да продължаваме да търсим енигматичната фигура на Автора. Щом веднъж той е измамил смъртта, нищо чудно да го е сторил и повторно – да продължава своето неуморно скиталчество и до ден днешен, на границата между линейното и митологичното време. Но

---

<sup>12</sup> Вж. напр. „Среща с миналото“ на Г. Цанев: „След 9 септември той беше обвинен не зная точно в какво. Може би беше започнало и съдебно следствие. Обиден и огорчен, той замина за фронта“ (Цанев 1977: 392)

<sup>13</sup> Подробно за „неофициалната“ версия на смъртта на Вълев вж. (Ташев 2020: 110–112).

Авторът не е единствено догматична фигура, злодей в този сюжет, а и негова жертва – заради липсващата крайна дата, той е обречен да не открие покой, да бъде съживяван с всеки нов прочит, в който му е отредена рестриктивната роля на „спирачен механизъм“, „последно означаемо“ (Барт), все едно сянката му е зазидана в текста.

Ето защо една от главните цели, които си поставя настоящият дисертационен труд, е да предложи прочит на текста-Вълев, устоявайки на интензивния автобиографичен магнетизъм на неговия Автор. Но как би изглеждал – и изобщо възможен ли е – един такъв прочит? Ако символичното убийство на Автора изглежда твърде изкусително в разглеждания случай, днес, половин век след емблематичния текст на Барт, то надали звучи като осъществимо или пък особено ползотворно начинание. Нещо повече, в дигиталната епоха на социалните мрежи и зоркия постпаноптичен взор, който наблюдава и запаметява всяко действие, авторът като че ли е по-реален и достъпен от всякога – той е не мъртъв, а прероден: „Прословутото предсказание на Ролан Барт за смъртта на автора се сбъдна, но не защото авторът е никъде, а защото е навсякъде“ (Rombes 2008: 437). Изглежда, че все още предстои обществената промяна, която според Фуко ще доведе до поредно преформулиране на функцията автор – той продължава да е „икономичният принцип в моженето на значенията“. Ето защо предлагам един нов прочит на Матвей Вълев, базиран на осъзнато, макар и частично дистанциране от автора-Вълев. Този подход носи със себе си поне две преимущества: той би позволил не само едно вдълбочаване в текста-Вълев отвъд определени тенденциозни, предварително зададени и недостатъчно прецизни опорни точки, но и – ако си позволя да използвам красивия алегоричен език на Барт – известен метафизичен покой на Автора. Може би неговото скиталчество, оживено от актуалния интерес към Матвей Вълев, тепърва започва. Но в крайна сметка това не е тъй съществено, ако се фокусираме върху едно друго скиталчество, не по-малко авантюрно и непредвидимо – това на текста.

Защо избирам да разчета текста-Вълев тъкмо през темата за скитничеството? Това е една от неговите основни теми, към които той се връща многократно и разгръща многоаспектно. Всъщност след внимателното запознаване със случая Матвей Вълев съм склонен да изтъкна, че тази тема е не просто удачен подстъп към разглеждане на голяма част от творчеството му. Нейното иновативно, комплексно разработване е и един от ценните приноси на автора към историята на българската литература, наред с усилията му

за популяризиране на радиото, морето, Бразилия – теми, които всъщност са силно обвързани с неговата концепция за скитничество, както ще разберем впоследствие. Ето защо не е учудващо, че скитничеството (наред с пътешестването, авантюризма, космополитизма и други понятия, които в случая приемам за негови производни) често привлича критически интерес, когато стане въпрос за текста-Вълев, а всъщност – и за автора, понеже в случая тяхната припокриваща се перцепция е особено видима. Според Радка Пенчева например „[н]еспокойствието, невъзможността да се задържи дълго време на едно място, един необясним космополитизъм – това са все характерни черти на писателя“ Вълев (Пенчева 2015: 73). Според Христо Карастоянов няма съмнение, че „с право самото споменаване на името Матвей Вълев поражда у нас смътни асоциации за нещо космополитично, скитническо, бразилско“ (Карастоянов 1982: 26). Андрей Ташев отчита, че „любовта на писателя към пътешествията остава през целия му живот и до голяма степен определя облика му“ (Ташев 2020: 30-31), както и че Бразилия предизвиква у неговите герои „навика да пътуват, също както идеята за стол предизвиква в нас навика да седнем“ (пак там: 153). Малчо Николов пък пише следното: „Пътник“ е първата дума, с която той се представи на българския четец<sup>14</sup> – тя е доминантата в цялото му творчество: пътник е сам той, пътници са и главните му герои“ (Николов 1941: 41).

Скитничеството при Вълев обаче не е процес, подлежащ на експедитивно дешифриране и анализиране – липсва готов, „лесен“ ключ за тази цел, какъвто е случаят например с идеологически подплатеното, социално обосновано скитничество при Борис Шивачев. Това е видимо и в разнородните начини, по които литературоведският дискурс се опитва да аргументира подтика към скитничество у Вълев. Според Радка Пенчева „тези свои черти М. Вълев дължи на изповядваните от него идеи на анархизма“ (Пенчева 2015: 73). Христо Карастоянов смята, че при Вълев Бразилия, също както и България, в крайна сметка „закотвя човека, който непрекъснато желае онази спасителна промяна, способна да събуди истинските му човешки сили“ (Карастоянов 1982: 27) – промяна, която Карастоянов обвързва и с „идеята за алиенация от модерен, „пóлисен“ тип“ (пак там: 70). Малчо Николов обвързва природата на скитника с един донкихотовска, романтическа склонност към мечтаене, „[з]ащото стремежът по далечното и непознатото е подхранван от „копнежа по звездата“, от недоволството, що създава всекидневната баналност“ (Николов 1941: 42).

---

<sup>14</sup> „Пътник“ е заглавието на първия разказ от дебютния сборник на Вълев „Прах след стадата“ (1937).

Според Гертрана Начева пък Вълевият скитник е пример за „фигурата на (vagabundos), лумпенизирания скитник, който е контрапункт на авантюриста – пътешественик в европейските литератури от края на XIX век“ (Начева 2005: 21).

Андрей Ташев прави едно интересно наблюдение по повод романа „Ферма в Сертон“, което можем да отнесем и към други произведения на Вълев. Въпреки че пътуванията на персонажите се обуславят от разнообразни поводи, за Ташев същинската причина е една: „Всички герои в художествения свят на романа са изложени на въздействието на две противоположни сили: жестокост и нежност. Първата е центробежна, втората – притегателна. [...] Съотношението между двете сили е динамично, непрекъснато се променя и това кара героите да пътуват“ (Ташев 2020: 153–154). С това наблюдение Ташев засяга една амбивалентен, парадоксален аспект, който е ключов за декодирането на скитничеството при Вълев. Всъщност всеки от цитираните автори обрисова удачно определен шрих от природата на това скитничество, на скитничеството-Вълев. Неговата природа обаче е толкова комплексна и дифузна, че не може да се опише и анализира в рамките на няколко реда или страници, без предоставените отговори да породят дори още повече въпроси.

Тази трудност изхожда и от обстоятелството, че в литературоведската ни традиция не съществува хомогенно, съгласувано разбиране за и без това отвлеченото понятие *скитничество* и то често сигнифицира доста различни неща за отделни изследователи. Понякога скитничеството се обвързва с един силно трагически натоварен мигрантски опит, друг път – с приповдигнатия пътешественически плам на туриста. В трети случаи означава авантюристичния подтик, при който „подвижничеството и отказът от семейство и роден кът не са само в името на единия хляб, а непременно в името на „нещо плюс хляб“ (Радев 1991: 7), и прочие. Понякога под *скитничество* се разбира специфичен, идиосинкратичен акт на придвижване и пребиваване в пространството, друг път то като чадърен термин приютава разнообразни, дори противоречиви проявления на *homo viator* – подвижния, пътешестваш човек. Ето защо настоящият дисертационен труд ще се опита да разграничи различните проявления на скитничеството в българската литература и да ги типологизира, преди да се насочи към своеобразните употреби на темата за скитничеството при Вълев. Тъй като обаче и в общия, и в частния случай е необходимо известно разбиране за *номадството* като вид скитничество, в първата глава, преди всичко друго, ще се фокусираме върху този проблем –

тоест ни очаква едно дълго, изпълнено със заобиколни пътища пътешествие. Струва ми се обаче, че както Матвей Вълев, така и други главни участници в предстоящото пътуване споделят под някаква форма откритието, провокирано от така разграфения маршрут. То гласи, че само през заобиколните пътища едно пътешествие би могло да разкрие своя продуктивен, трансгресивен скитнически потенциал.

Както вече бе споменато, Вълев е изключително продуктивен и разностранен автор. Изборът на конкретни произведения, върху които да се съсредоточи настоящото изследване, е мотивиран от двояко намерение: да се обхване сравнително обемна част от зрялото художествено творчество на Вълев (т.е. след завръщането му от Бразилия), която да презентира в ярка, представителна светлина едновременно него и най-важните аспекти от концепцията му за скитничеството. Фактът, че тези две цели – да се представят най-емблематичните и най-отчетливо „скитническите“ произведения на Вълев – отвеждат безпроблемно до хомогенен корпус от текстове, потвърждава увереността на настоящото изследване, че през призмата на скитничеството творчеството на Матвей Вълев може да разкрие значителния си потенциал.

Във вече цитираната рецензия от „Златорог“ Малчо Николов пише, че скитниците на Вълев „следват своя пръв учител – скитник и най-голям лъжец – Одисей“ (Николов 1941: 42). За нас не остава друго освен също да последваме морската диря на кораба „Арго“, защото настоящото пътешествие, подобно на толкова много други, започва тъкмо в Древна Гърция. Неговата първа цел ще бъде да генеалогизира номада и номадското, като ги извади от оковите на биографизма и ги разгледа като текстуална стратегия и тематична констелация.

*Първа глава.*  
**Фигурата на номада**  
**през уседналия поглед:**  
**от обект на наблюдение до постмодерен субект**

*Вярвайте, че това, което е продуктивно, не е уседнало, а номадско.*

Мишел Фуко, предговор на „Анти-Едип“<sup>15</sup>

*[Не обичаме да] стоим едно място през цялото време като бели хора.*

Мъж от канадското племе кашка<sup>16</sup>

**1. „Беззаконен, бездомен, напълно безроден“: представата за номада в древността**

Когато Херодот описва населението на древна Украйна в своята „История“, той прави следното показателно уточнение: „На изток от тези скити земеделци, като премине човек река Пантикапес, вече живеят скити номади (скотовъдци), които нито сеят нещо, нито орат“ (Херодот 2010: 233). Башата на историята не оставя особено място за съмнение относно страховитата, варварска природа на тези номади, нито относно нейните първопричини: „скитите ослепявали всеки, когото хванели: те са скотовъдци, а не орачи“ (пак там: 227). Освен мобилния начин на живот и животновъдството той посочва и други съществени характеристики на номадските племена: те пият мляко вместо вино, ядат сирене и месо – понякога сурово, а в краен случай и човешко. Така например иседоните, най-

---

<sup>15</sup> (Foucault 1983: xiii).

<sup>16</sup> (Honigmann; цит. по Kelly 2013: 77).

отдалечените от Гърция на изток номади, си устройвали пир от смесено човешко и овче месо (пак там: 234).

Предполага се, че етнографските показания на Херодот са следствие от действително проведени пътешествия и теренни проучвания (Shaw 1983: 13). При все това тези сведения се оценят скептично от модерните историци, а дори и от някои негови съвременници – Тукидид например насмешливо го нарича *логос-писател*, т.е. разказвач на истории (Murtagh 1986: 164). Канадският историк Брент Шоу посочва, че Херодот често употребява недостоверна информация, предавана му устно от негови съграждани, а не от местното население, което действително описва (Shaw 1983: 13). В своята студия „Ядящи сурово месо, пиещи мляко“: античната средиземноморска идеология на пасторалния номад“ (1983), на която ще се позовавам тук неколkokратно, Шоу задава следния въпрос относно Херодот: „доколко неговата етнография отразява емпиричната действителност и доколко – просто една традиционна за древногръцките историци идеологическа рамка?“ (пак там).

Преди да потърсим отговора на този въпрос, е необходимо едно уточнение. Разговорът за изключително разнообразното население, което сме свикнали да наричаме най-общо номадско, изисква информирано прецизиране на обекта на наблюдение, тъй като различията между отделни негови представители – да речем, между скандинавските саами и древните (пра)българи – може и да се окажат не по-малко от приликите помежду им. Поставянето на всички представители на номадското население под общ знаменател вероятно би било също толкова безрезултатно, колкото един генерализиран анализ на уседналото население изобщо – без да споменаваме възможните негативни последствия от подобно упражнение, което в крайна сметка може да постави и нас самите в ролята на логос-писатели. Настоящата глава обаче няма да се фокусира толкова върху действителните представители на номадското население, колкото върху тенденциите за възприемането им от епохата на Древна Гърция до XX (и дори XXI) век – тенденции, които ще се окажат учудващо устойчиви във времето. С оглед на тази цел, а и на обема на настоящата глава, няма да отделям внимание на иначе важни теми като стандартната класификация на типовете номади и основните различия помежду им<sup>17</sup>.

Нека се върнем към тезата на Шоу. Дали той действително има основания да разглежда колективната нагласа към номадското население като вид идеология? Повечето

---

<sup>17</sup> По тези въпроси вж. напр. (Khazanov 1994(; (Barnard & Wendrich 2008); (Hazan & Hertzog 2012).

свидетелства за номадите, достигнали до нас от Класическата античност, си споделят две ключови характеристики. Първата е отчетливо негативното им отношение към обекта на наблюдение, а втората – общият им произход. Показателно е, че със съвсем малки изключения тези свидетелства принадлежат на представители на уседналото поколение – на „историци, географи, военни и администратори с малко съчувствие към пасторалните номади<sup>18</sup>“ (пак там: 5). Този факт някак естествено поражда въпроса доколко извори като Херодотовата „История“ свидетелстват за действителния номад и доколко – за начина, по който той бива наблюдаван и възприеман, моделиран и конструиран от предварителните очаквания и проекции на един *поглед* (по Сартр<sup>19</sup>), който ще нарека уседнал.

Съвременната антропология отчита, че подобни опити за анализ на традиционните общества са структуралистки по характер, поради което крият и някои съществени рискове. Вместо да доведат до емпирично значими резултати, такива анализи могат просто да възпроизведат възгледи, обичайни за уседналия поглед – възгледи, изкуствено възникнали поради развитието на писмеността и грамотността и особено видими в практики като каталогизирането и картографирането, изготвянето на таблици, списъци и формули. Британският антрополог Джак Гуди, който се занимава с този проблем, отчита, че „материализирането на речевия акт в писмен вид му позволява да бъде инспектиран, манипулиран и преподаван по множество начини“ (Goody 1977: 76). Нещо повече, според Гуди процесът на писане не просто дублира речта, а променя, и то твърде съществено, самия характер на употреба на езика (пак там). Ето защо е напълно възможно един уседнал, писмен анализ, изобилстващ от типологии и таблици, да ни каже повече за своя автор, отколкото за населението, което проучва. Шоу стига още по-далеч от Гуди в тази посока на разсъждение. Той смята, че основополагащият за древногръцката мисъл структурален модел на мислене и анализ е съществувал дори преди появата на писмеността, например във възникналата още през VI–IV в. пр. Хр. дихотомия природа–култура (Shaw 1983: 20). Както ще видим скоро, тази дихотомия е от първостепенно значение и за темите, разглеждани в настоящия дисертационен труд.

---

<sup>18</sup> В Класическата античност, а и доста след това, пасторалните номади са се считали за най-ниското стъпало в еволюцията на организираното човешко общество – място, заето впоследствие от друг тип номади, ловците събирачи. За разликите между тях и третия основен тип номади, перипатетичните, вж. напр. (Khazanov 1994: 1–17 и нататък).

<sup>19</sup> Вж. (Сартр 1994).

Етнографските наблюдения на Херодот добре илюстрират как функционира подобен структурален анализ. Колкото повече уседналият поглед се отдалечава от полиса, личностно и обществено възприетия център на цивилизацията, толкова повече се отдалечава и от неговите знакови характеристики. Полисът – а впоследствие и метрополисът, големият град изобщо, възприеман като „многодомното и хилядоглаво чудовище“ (Шейтанов 1925: 181) – е притегателното ядро на този изключително устойчив в западната история и култура мисловен модел. Движението в противоположната посока, към периферията, е постепенно откъсване от репрезентиращите цивилизованото общество сигурност и убеждения, обществени права и договори. Най-близо до древните гърци живеят елиноскитите, които не са чак толкова различни от тях – те „сеят жито и се хранят с него; освен това и кромид, и чесън, и леща, и просо“ (Херодот: 232). С постепенното отдалечаване от цивилизационния център обаче племената приемат все по-примитивни характеристики, докато се стигне до варварските иседони – над тях вече предполагаемо живеят само „хора с едно око и грифони, пазители на злато“ (пак там: 235). Отчетливо оценъчната, идеологически обогрена дихотомия между двата типа обществено устройство е особено осезаема в случая със скитите. Река Пантикапес (дн. р. Ингул в Украйна) представлява гранична линия, която картографира пространството и го разделя на две отделни, противоположни части: *отсам* (скити земеделци) и *отвъд* (скити номади). Тази гранична линия териториализира пространството и задава определени отношения между двете части – превръща едната в продължение, отражение, извращение, контрапункт на другата.

Трябва да изтъкнем също, че начинът, по който Херодот възприема номадското население, не е изключение от древногръцката мисъл, а напротив – напълно представителен е за нея. Животът отвъд притегателните сили на полиса традиционно се възприема като отблъскващ и нежелан. За Аристотел човек, който не живее с другите и е способен сам да задоволява своите потребности, е „или животно, или бог“ (Аристотел 1995: 6). Такъв човек прилича на пул, „изолиран както при играта на „дама“ (пак там). Освен това изолацията му го прави и войнолюбив – тук Аристотел цитира „Илиада“, за да го опише като „беззаконен, бездомен, напълно безроден“ (Омир 1971: 212). В „Одисея“ пък Омир разказва за дивашкото циклопско племе, което носи основните пейоративни характеристики на пасторалния номад. Циклопите се хранят със сирене и диво месо (включително човешко), пият мляко вместо вино. Те не обработват земята, но при все това тя е достатъчно

плодородна, че да им осигури необходимото: „Правдата те не познават, без мяра надменни, опрени / на боговете, не сеят с ръце и не порят земята. / Всичко у тях без сеитба, без оран обилно се ражда“ (Омир 2009: 168).

Всъщност в уседналите представи за номада неговата завидна, хармонична връзка с природата е една от малкото му положителни характеристики, ако ли не и единствената. Номадството символизира един по-примитивен, но и по-естествен модус на човешкото състояние – той представлява контрапункт на културния прогрес, който дава много, но и отнема в замяна. Принципно невежите и нецивилизовани скити учудват Херодот само в едно отношение, в което са се оказали по-мъдри от другите народи – „че никой, който ги нападал, не успявал да избяга и че никой не бил в състояние да ги достигне и да ги открие, освен ако те не пожелали това“ (Херодот 2010: 241). Историкът си обяснява тяхното тактическо предимство с повишената им мобилност, със способността да носят жилищата на гърбовете си и да се изхранват със скотовъдство вместо земеделие. Той обаче отчита и друга причина – скитите успявали да се измъкнат от противника си, защото „земята им е подходяща за това, а и реките им служат за съюзници“ (пак там). Близостта до естественото, елементално състояние на нещата е характеристика не само на *primitivus*, но и на *primus* (лат.) – оригиналният, най-ранен представител на даден вид. Примитивът олицетворява състояние на културна и историческа невинност, на периода преди откъсването на райския плод, когато природата все още е била на страната на човека и е улеснявала съществуването му. Преодоляването на това състояние чертае разделителна линия между природния и окултурения човек, създавайки една непреодолима, неподлежаща на синтез опозиция. *Отсам* сме ние, цивилизованите, уседнали граждани на полиса. А *отвъд* са другите – или Другият.

Тези западни тенденции за възприемане на номадството могат да се проследят и на етимологично равнище. Когато Едип разбира произхода си, той проклина овчаря, който го е намерил като бебе. Съществителното, което използва, *νομάς*<sup>20</sup>, може да се преведе като

---

<sup>20</sup> Тук следвам решението на казуса със стих 1350 от „Едип цар“, предложено от Й. А. Хартунг и подкрепяно от съвременни елинисти като П. Дж. Финглас. Те приемат в случая употребата на *νομάς* вместо твърде дългото *νομάδος* или често използваното, но проблемно *νομάδ*, *сам* (Finglass 2018: 579-580). Любопитно е как стои въпросът с българските преводи на трагедията – от четирите, които прегледах (на Ал. Балабанов, Г. Милев, Ал. Ничев и Н. Вранчев), някаква близост до *νομάς* предполага само преводът на Милев: „Дано да загине човекът, развързал / нозете ми горе по дивите пасбища“ (Софокъл 2002б: 73). Останалите като че ли изхождат от варианта с *νομάδ*, но това в случая е само неинформирана догадка. Любопитно е как ще прозвучи тази знаменателна реплика в един по-нов превод на трагедията, какъвто е случаят с „Едип тиран“ на Георги Гочев.

*пастир*, но също и като *скитник*, *странстващ* – оттук всъщност произхожда и *νομάδης*, *номади* (Diggle 2021: 969). Негативните конотации на *νομάς* са още по-отчетливи в неговото вторично, разговорно значение, с което наричали проститутките, обикалящи атинските улици – значение, предполагащо една „трайна пейоративна връзка между женствеността и мобилността“ (Peters 1999: 26).

Според някои елинисти Едиповото *номас* е обърнато към овчаря, според други – към него самия. Все пак той е бил открит изоставен, в същото незавидно състояние, към което сега му предстои да се завърне като опозорен изгнаник. Американският класицист Чарлс Сигъл определя процеса на себеоткриване, през който преминава Едип, като ритуал на инициация в обратна посока – от цивилизация към варварство, от култура към природа (Segal 1999: 221). Едип като *νομάς* – или като Анти-Едип, ако използваме терминологията на Делъоз и Гатари – тепърва ще се завърне при истинския си родител, дивата планина, която той сам нарича „Едипов роден край, / негов татко и хранител“ (Софокъл 2002а: 60). Това е едно регресивно завръщане в номадското пространство, което през уседналия поглед изглежда сумрачно, случайно, опасно и подвластно на неконтролируеми, деструктивни движения, подобни на мъртви течения. Уседналият поглед оглежда и изучава номада с цивилизована надменност, но и със смътна тревожност. Той открива в наблюдавания обект едновременно и Другия, и себе си – своя почти неоспорим, но може би обратим прогрес, както и своите неосъзнати страхове. Все пак, както изтъква Лакан: „несъзнаваното е дискурсът на Другия“ (Lacan 2006: 16).

Това регресивно движение е парадоксално по характер, едновременно деструктивно и конструктивно. То е движение от един подреден и картографиран космос към един трудно предвидим, но изпълнен с потенциал *хаосмос* (по Джойс<sup>21</sup>). Нека сега по древногръцки маниер да се върнем там, откъдето започнахме – при Херодот. Всъщност скитските племена не са единственият пример за разпределение на абсолютен, табличен принцип в неговата „История“. По същия начин той разделя и либийското население на две, на номади и земеделци, при това отново чрез водно тяло – езерото Тритонида (Херодот 2010: 282). Може

---

В единствения публикуван откъс, който открих от него обаче (*Литературен вестник*, бр. 4, 2017), този стих не присъства.

<sup>21</sup> Джойс използва този неологизъм в експерименталния си, неиздаден на български роман „Бдение над Финеган“ (1939). Впоследствие за хаосмос пишат и Делъоз и Гатари, и Умберто Еко.

би в крайна сметка античният уседнал поглед не открива страховития чужденец на отсрещния бряг на добре познатото и разбираемо *отсам*. Може би за уседналият субект същината на номадското се таи тъкмо там – в непредвидимата природа между *отсам* и *отвъд*, във водното тяло, което може внезапно да залее брега и да размие всички внимателно установени и бдително охранявани граници. Този едновременно заплашителен и плодотворен потенциал за промяна, за замяна на съществуващото статукво и детериториализиране на утвърдените граници и структури, символизиран от номадската фигура, ще се реализира в изключителната метаморфоза, която тя ще преживее през втората половина на XX в. – поне в представите на уседналото западно общество.

## ***2. Концептуалният номад на XX век – „експлицитният герой на постмодерната мисъл“***

Към средата на XX век и особено през втората му половина се утвърждава присъствието на една хем вече позната, хем доста различна номадска фигура. Появява се един концептуален, конструиран по-скоро теоретично, отколкото емпирично номадски субект, който очарова постмодерната и постструктуралистката мисъл. Всъщност той и до днес привлича широк интердисциплинарен интерес в сферите на критическата и литературната теория, социалните и културните учения, географията, политологията, архитектурата и др. Достатъчно е да проследим начина, по който представителите на различни академични дисциплини дефинират концептуалния номад, за да потвърдим широкообхватната му, устойчива притегателна сила. Той е определян като „експлицитния герой на постмодерната мисъл“ (Peters 1999: 33), като „постмодерната географска метафора *par excellence*“ (Cresswell 1997: 360), като „най-уместната теоретична алегория за съвременната субективност“ (Braidotti 2011: 22), както и като „любимия мобилен субект на постструктуралистката мисъл“ (Cresswell 2011: 250). Списъкът със сходни примери може да бъде разширяван доста.

Паралелният прочит на литературата по „номадския“ въпрос от древността и от XX в. предизвиква известна почуда, кара ни да се запитаме какво по-точно се е променило в западното перцепиране на номадството. На какво се дължат тези почти невъздържани

адмирации, които де факто осигуряват на някога пренебрегвания обект на наблюдение статута на субект? Ейда Енгебригстен тълкува това превращение като продукт на „европейските обсесии за разбиране, капсуловане и изключване на „другия“ (Engebrigsten 2017: 43). Става въпрос за изключително съвременни и леко парадоксални обсесии, провокирани от съществените промени, настъпили на Стария континент при прехода „от колониална модерност към постмодерност“ (пак там).

Твърде показателно е, че по същество западните представи за номадството не претърпяват съществено изменение – то „постепенно се превръща от термин на унижение в термин на валоризация, без неговото съдържание да се променя особено“ (Sutherland 2014: 937).

Изглежда, че каквото и да се е случило, за да доведе до преобръщане на номадската парадигма, няма толкова общо с представителите на този вид население, колкото с наблюдаващия ги уседнал поглед. Ако проследим амплитудата на товаменящо се отношение през юнгианска призма, можем да допуснем, че в отношението към номадското се разкрива до известна степен една малоценна функция, „тъмна страна“ на колективното западно съзнание. Така същата заплашителна, мобилна фигура, която преди се е приемала като „крайна форма на „другия“ според модернистките концепции за територия и държава“ (Engebrigsten 2017: 43), впоследствие бива прославяна от една Европа, която „се придвижва към нови форми на териториалност и държавност, олицетворявани от концепции като „свободата на движението“ в рамките на Европейския съюз“ (пак там: 43). За очарованието, оказвано от концептуалния номад, можем да потърсим допълнително обяснение и от Фуко. Според него „лиризмът, възпяващ маргиналността, наистина може да се очарова от образа на „извънзаконния“ – велик социален номад, който броди по пределите на покорния и напласен порядък“ (Фуко 1998: 315).

Навярно можем да разглеждаме концептуалния номад като олицетворение и на по-широкомащабни, комплексни тенденции в развитието на постмодерната западна мисъл. Можем да го разглеждаме като пример за „онтологичната несигурност“, която според Ханс Бертенс е ключова за постмодерните концепции изобщо и е свързана с осъзнаването за липсата на какъвто и да било център (Bertens 1986: 46). Дали в отношението на съвременния западен човек към тази „крайна форма на „другия“ не прозират негови собствени турбулентни изменения? Дали в рамките на съвременната държава притегателната сила на

центъра, тъй съществена за древногръцкото светоусещане, не е отслабнала значително – или дори не е изчезнала напълно?

Концептуалният номад не е единственият симптоматичен пример за разглежданите тенденции. Напротив, той се родее с редица постмодерни фигури, споделящи поне отчасти неговите тревоги и визии за настоящето и предстоящото. Такъв е например *скитникът* на Зигмунд Бауман, олицетворяващ бежанците, търсачите на политическо убежище и т.н. (вж. Бауман 2013), а също и емигрантът интелектуалец на Юлия Кръстева, който е *чужденец на самия себе си* (вж. Kristeva 1991). В същата редица можем да положим *съвременния западен интелектуалец* на Иън Чембърс (вж. напр. Cresswell 1997: 365–367) и *професионалния чужденец* на Майкъл Ейгър (вж. Agar 1996). Няма как да пропуснем и *пешеходеца* на Мишел дьо Серто, който се противопоставя на стратегически устроеното градско пространство чрез разнообразни *тактики* – „операционни перформативности“, които „идват от много по-далеч, от една незапомнена интелигентност с хитростите и симулациите на растенията или на рибите“ (Серто 2002: 50). До известна степен, подобни персонажи споделят генеалогията на номадския субект, в която могат да се различат и пикаресковият роман, концепцията за карнавалното на Бахтин, средновековните закони срещу свободното придвижване на бездомници и дори ранните проявления на камп естетиката<sup>22</sup>.

Щом се обърнем конкретно към фигурата на концептуалния номад обаче, в родилното свидетелство безспорно ще различим имената на френския философ Жил Делъоз (1925–1995) и психоаналитика и активист Феликс Гатари (1930–1992). Тяхната работа, поотделно и заедно, оказва съществено, трайно влияние както на собственото им поколение, така и на следващите – факт, който си струва отбелязването поради сравнителната им непопулярност у нас, особено на фона на техни съвременници като Дерида, Бодрияр и Фуко. Всъщност тъкмо Фуко изтъква, че „вероятно един ден този век ще бъде известен като делъозски“ (Foucault 2016: 38). Негово дело е и предговорът към „Анти-Едип“, първия том на съвместния магнум опус на Делъоз и Гатари „Капитализъм и шизофрения“. Тъкмо в този предговор Фуко предупреждава: „Вярвайте, че това, което е продуктивно, не е уседнало, а номадско“ (Foucault 1983: xiii).

---

<sup>22</sup> Марк Буут позиционира зараждането на камп естетиката (от фр. *camp* – военен лагер) далеч преди появата на емблематични трудове по темата като „Бележки за „Камп“ на Сюзан Зонтаг – още в епохата на Краля Слънце, Луи XIV, когато „спектакълът и излагането на показ на дворцовия живот се пренасяли във военния лагер, който се различавал единствено по своята лекота и временен характер“ (Booth 1983: 40).

Концепцията за т. нар. номадология обаче придобива сравнително завършен и цялостен вид – поне доколкото това е възможно за такава аргументно флуидна, отричаща статичното състояние концепция – във втората част на „Капитализъм и шизофрения“, „Хиляда плоскости“ (1980), затова тук ще се фокусирам главно върху нея<sup>23</sup>. Запознанството с номадологията, дори в съвсем синтезиран вариант, все пак изисква позоваването на едно по-ранно проучване, осигуряващо на идеите на Делюз и Гатари необходимата емпирична подплата. Става въпрос за „Обществото срещу държавата“ (1974) – най-популярното съчинение на антрополога Пиер Кластр, придобило култов статут сред анархистките среди. Въз основа на своите наблюдения на южноамерикански племена като парагвайското аче, Кластр прави заключения, които оказват сериозно влияние на западната представа за номадството. Според антрополога бездържавните общества като аче не са задължително по-примитивна и архаична форма на управление, предшестваща формирането на държава – убеждение, характерно за западната цивилизация поне от Класическата античност насам, както видяхме. Напротив, Кластр смята, че „бездържавните общества са резултат от социални механизми, които се развиват и утвърждават, за да предотвратят концентрирането на власт“ (Engebrigsten 2017: 44) – за разлика от държавата, която може да се дефинира тъкмо чрез присъщия ѝ стремеж към утвърждаване и опазване на различни властови органи и структури. Иновативният, почти скандален спрямо стандартните уседнали убеждения момент в тази трактовка е позиционирането на номадството не като по-нисше социално-еволюционно стъпало, а като равноправен контрапункт, като актуална, може би дори атрактивна алтернатива на съществуващия нормативен ред. Поставянето на номадското на еднаква политико-идеологическа, историческа, а също и философска плоскост с уседналото, седентарното, а не в негова подчинена позиция, подканва към директното им разглеждане в бинарна опозиция – както и към конструирането на теоретично обосновани, алтернативни наративи.

---

<sup>23</sup> Любопитен би бил въпросът какво се случва по времето на тези номадски търсения от нашата страна на Желязната завеса. Сравнително по същото време, по което Делюз и Гатари конструират своята военна номадска машина, Енчо Мутафов например разсъждава върху „подвижния човек“. Тази фигура бива възприемана като генерализиран феномен на съвременната епоха: „Съвременният човек е подвижен човек, бе изведен от традиционното му равновесие. Подвижен е и в конкретния смисъл на думата: в бит и обществена практика, като човек на миграционни процеси“ (Мутафов 1978: 117). Мутафов мисли подвижния човек и в по-конкретен, специфично български контекст: „Пространството не е така загадъчно, представата за разстояние се измени страхотно, далечен носталгичен спомен е Елин Пелиновското епично движение от едно село до друго село с каруца. / Всичко това определя съвременния българин като ПОДВИЖЕН ЧОВЕК“ (пак там: 7).

Изглежда, че тъкмо тази възможност резонира особено с Делъоз и с един негов стремеж, забележим както в самостоятелните му проекти, така и в съвместните с Гатари. Това е стремеж към узаконяването, или продължаването на една философска традиция, противопоставяща се на утвърдения във френските академични среди около средата на XX в. философски дискурс. Една от главните мишени на този контраканоничен делъозки<sup>24</sup> проект е кантианският трансцедентален идеализъм, както си личи и от следната интертекстуална полемика. Когато Кант възнегодува срещу „скептиците, един вид номади, които ненавиждат всяка трайна обработка на земята“ (Кант 1992: 42), Делъоз и Гатари отвръщат: „призованата от изкуството или философията раса е не расата, която се представя за чиста, а угнетена, изродена, низша, анархична, номадска, неизлечимо непълнолетна раса – онези, които Кант изключваше от пътищата на новата Критика“ (Делъоз, Гатари 1995: 186).

Разбира се, номадологията е само един от концептуалните маршрути, по които Делъоз поема на кръстоносен поход срещу онова, което диагностицира като официален, ригиден, деспотичен дискурс. Той проследява произхода на въпросния дискурс назад през цялото развитие на западната философска мисъл: „Философският дискурс се е породил от имперския ред и преминава през неизброими метаморфози – същите метаморфози, които ни водят от имперските основи до гръцкия град“ (Deleuze 1978: 20). Тези метаморфози обаче не повлияват в дълбочина на нормативния философски дискурс, който „винаги е бил същностно обвързан със закона, с институции и договори“ (пак там) и който остава „в стриктна връзка с деспота (или поне под сянката на деспотизма), с империализма, с администрирането на неща и хора“ (пак там). Ето че отново се изправяме пред портите на полиса и пред строгата разграничителна линия, която те очертават. Може би затова не е никак трудно да установим паралели между разсъжденията на Делъоз и други теории, критично фиксирани върху привидно познатата, прегледно подредена Античност, като например споменатата вече теория на Гуди. Номадологията, която Делъоз и Гатари развиват в „Хиляда плоскости“, е опит за подриване на съществуващите, вкочанени властови

---

<sup>24</sup> Стандартното назоваване на идеите на Делъоз и Гатари като *делъозски* (deleuzian) е показателно за честото недооценяване на приноса на Гатари към общия им философски проект и оставането му в сянката на Делъоз. Поправянето на тази философско-историческа неправда обаче не е сред приоритетите на настоящото изследване, поради което ще продължа да използвам делъозки вместо по-коректното, но тромаво определение *делъозо-гатариански* или предпочитаното от малцина изследователи съкращение *гатаръозски*.

структури и мисловни модели, за излагане на показ на техните изкуствено формирани конструкции, но и за предлагане на ефикасна, креативна алтернатива. В този смисъл, номадологията се родее и с други техни концепции, например концепцията за шизоанализа, за тяло без органи и др.

В номадската ДНК ще различим и отпечатъците на някои от алтернативните философски герои на Делюз. Това са имена, които не се причисляват към академичния канон по време на обучението му в Сорбоната, а са част от неговата „контраистория“ на философията. Особено важна роля тук играят двама мислители, на които той посвещава монографии в началото на кариерата си. Единият е, разбира се, Фридрих Ницше, с чиито идеи Делюз се занимава продължително, като понякога ги променя почти до неузнаваемост. Такъв е неговият обичаен философски *modus operandi*, описан в едно колоритно изказване за непорочното зачатие на чудовищни философски рожби. В случая с номадологията е ключова ницшеанската концепция за *ставането* в опозиция на биването, бъденето. Тази концепция, чиито корени могат да се проследят чак до Парменид, е изобщо основополагаща за „постмодерното състояние“, произтичащо от оповестения от Лиотар „край на големите наративи“, тъй като сред тях несъмнено се нарежда и наративът за автентичната, устойчива персонална идентичност. Вероятно тъкмо сингуларният начин, по който фигурата на номада олицетворява – донякъде априорно, донякъде в резултат на хилядолетните социокултурни, историографски и пр. напластявания – концепцията за ставането, е една от главните причини за очарованието, оказвано от тази фигура на теоретичната мисъл от Кластр насам.

Другият важен философ в случая е Анри Бергсон. Делюз се занимава с неговите трудове регулярно през своята кариера. Всъщност се счита, че тъкмо той успява да измъкне Бергсон от забвението, в което е попаднал към средата на XX в., и да го интегрира обратно в „канона на ключовите мислители на своето поколение“ (Part 2005: 26). За заниманията си с номадството Делюз заимства от Бергсон опозицията актуално–виртуално, която използва и в други свои изследвания, например в тези върху киното (за тях вж. напр. Клинкова 2016). Любопитно е да се отбележи, че въпросната опозиция произхожда от цитат на Марсел Пруст – в „По следите на изгубеното време“ той определя спомените като „реални, без да

бъдат актуални; идеални, без да бъдат абстрактни“ (Proust 2003)<sup>25</sup>. Това разграничение между актуално и виртуално, с което Делюз замества традиционното философско разграничение между реално и възможно, добива все по-широка популярност през последните десетилетия поради развитието на интернет културата, компютърните игри, виртуалната реалност и т.н. То може да се разглежда като основополагащо за философския проект на Делюз изобщо, но важното в случая е, че изпълнява важна функция в „Хиляда плоскости“.

Втората част на „Капитализъм и шизофрения“ е изключително любопитен и предизвикателен експеримент, в който се интензифицират редица тенденции от предните общи проекти на Делюз и Гатари: за деконструиране на съществуващи централизирани лингвистични, социокултурни и пр. структури, както и за осуетяване на формирането на нови такива; за разколебаване и усложняване на взаимоотношенията между сигнификатора и означавания обект; за извеждане до крайност на езикови и логически взаимовръзки, асоциативни вериги и др. Резултатът е един провокативно полифоничен, целенасочено омрачаващ значението или стремящ се към мултиплициране на значенията си и подтикващ към активна интерпретация дискурс, който напомня на делюзката концепция за шизоидна реч или на „акордните схеми, които джаз музикантите използват при импровизациите си“ (Holland 2013: 16). Един от важните въпроси, които Делюз и Гатари проучват, преповтарят и предефинират многократно през това шеметно пътуване из шамански практики, средновековно строителство, психоаналитични случаи и обскурни биологични теории, може да се формулира по следния начин: възможно ли е да се актуализира виртуалното, без продуктивния му потенциал да стане жертва на съществуващото статукво?

Амбициозната визия на авторите е заявена в манифестното начало на книгата – в първата и по подредба, и по ред на написване глава: „въведение: Ризома“. Добилият широка популярност впоследствие ризоматичен подход работи против стандартната дървовидна структура на книжното тяло (но и на утвърдените социална операционалност, политическо устройство и пр.) с нейния отчетливо миметичен характер:

Законът на книгата е законът на рефлексията, Едното, което става две. [...] Едно става две: всеки път, когато срещаме тази формула, независимо дали е стратегически изказана от Мао,

---

<sup>25</sup> Цитатът е от седмия, последен том на „По следите на изгубеното време“, излязъл след смъртта на Пруст и все още непубликуван на български – заглавието му може да се преведе като „Възврънатото време“.

или разбира на възможно най-„диалектически“ на света, се оказва пред най-класическото и най-рефлексивното, най-остарялото, най-умореното мислене.

(Делюз, Гатари 2009б: 9).

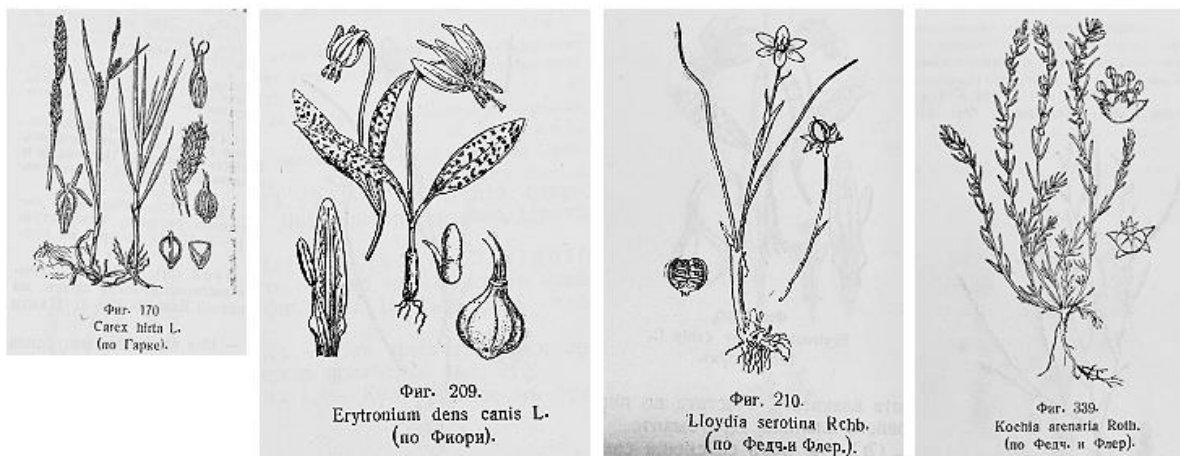
На този тип мислене Делюз и Гатари противопоставят ризомата – от ризом, или коренище, както този вид стебло е по-известен на български. Коренището се наблюдава отчетливо при растения като водната лилия, бамбука, джинджифила, лотуса, куркумата, различни видове папрат и др. Често то се среща и в комбинация с друг вид стебло (вж. фиг. 1 и 2). Ризомата на Делюз и Гатари, вдъхновена от това образуване, е нелинейна, децентрализирана, дейерархизирана система, в която всяка точка „може да бъде свързана с която и да е друга, и трябва да бъде“ (пак там: 12). За разлика например от лингвистичното дърво, което фиксира някакъв порядък и на всяко ниво препраща обратно към лингвистична черта, при ризомата „семиотични звена от всякакво естество са свързани с някакви твърде различни начини на кодиране – биологични, политически, икономически“ (пак там).

Забележително е, че „Хиляда плоскости“ удържа своя (пост)структурален стремеж не само на концептуално и теоретично, но и на текстово равнище. Главите, или плоскостите непрестанно установяват връзки помежду си и според (дву)авторския замисъл могат да бъдат четени в различни последователности и комбинации, да образуват алтернативни смислови конфигурации. Фигурата на номада се вписва в поредица от концепции, обвързани по един или друг начин с ризомата: гладкото пространство, ставането (ставането-животно, ставането-невъзприемаем, ставането-жена и т.н.), моларното, процесът на детериториализация и др. От своя страна, тези концепции съществуват в пряка, „анти-диалектическа“ опозиция с поредица от деспотични, ригидни структури: набразденото пространство, бъденето, молекулярността, процесът на (ре)териториализация.

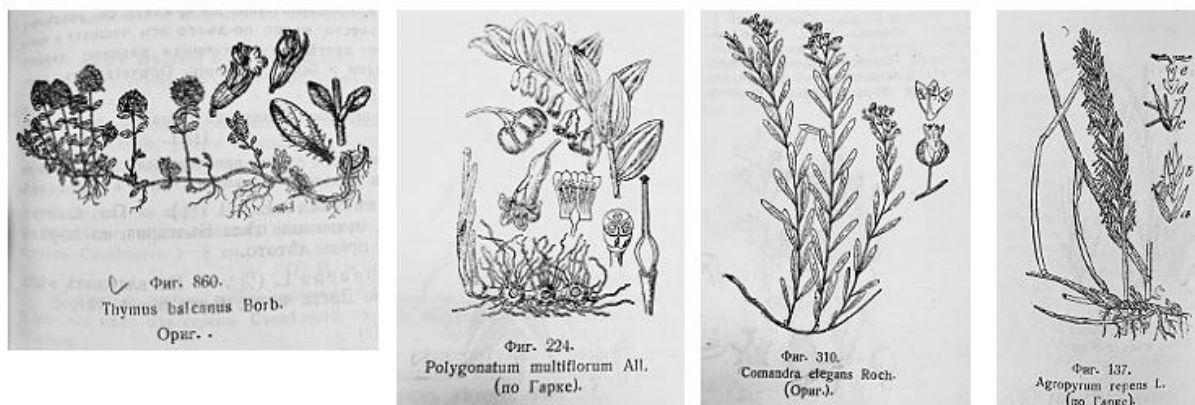
В трактата по номадология такава роля изпълнява държавният апарат, в противовес на който – и отвъд който – е позиционирана т.нар. номадска военна машина<sup>26</sup>. Тя не бива да се разбира като организираното насилие в лицето на полицаи, тъмничари и пр., нито като

---

<sup>26</sup> Делюз и Гатари наричат концепцията си за номадското още „абстрактна машина на промяна“ (или „на мутация“ в някои преводи). Впоследствие Пол Патън предлага и удачния вариант „метаморфоза-машина“ (Holland 2013: 122), който обхваща всеотрасовата ризоматична функционалност, избягвайки ефектно звучащата, но все пак твърде конкретизираща милитаристична алегорика.



Фигура 1. Примери за растения без ризом (коренище)<sup>27</sup>



Фигура 2. Примери за растения с ризом (коренище)

<sup>27</sup> Използваните илюстрации са от изданието „Флора на България“ (1933) на Николай Стоянов и Борис Стефанов, №127 в поредица „Университетска библиотека“, отпечатано в кооперативна печатница „Гутенберг“, София.

армията, подчинена от държавата „на някакви институционални и юридически правила, които вече я превръщат просто в част от държавния апарат“ (пак там: 490)<sup>28</sup>. Всъщност най-ценното преимущество на тази машина е тъкмо това, че тя „изглежда несводима до държавния апарат, външна спрямо неговата суверенност, предварителна спрямо правото му: тя идва от другаде“ (пак там: 490–491). Държавният апарат изпитва постоянен стремеж да интегрира в системата си подобно външно явление главно защото функционира по този начин – както гласи и дефиницията на Кластр. Подобно насилствено асимилиране и интегриране води до унищожението на номадската машина, но този процес не е едностранен – тя и държавният апарат съществуват в състояние на постоянна борба за надмощие. Самото съществуване на тази „абстрактна машина на промяна“ също застрашава целостта на държавата и съдържа в себе си опасността да я детериториализира, дори и само частично или теоретично. „Те не престават да се противопоставят една на друга дори когато се сливат“ (Deleuze 1978: 20), уточнява Делюз в едно по-ранно свое есе, „Номадска мисъл“ (1973), съдържащо ницшеанския зачатък на бъдещия трактат по номадология.

По едно иронично, „дървовидно“ стечение на обстоятелствата, постделюзските проучвания тенденциозно актуализират виртуалния потенциал на тази концепция чрез еднопланов, политико-идеологически ключ. Парадоксалният, деструктивно-конструктивен апетит на номадската машина обаче е насочен едновременно в много (навярно според авторовата надежда – във всички) посоки, включително и към утвърдения, официален философски дискурс. Вече стана въпрос за Кант и неговото негодувание срещу скептиците, ненавиждащи всяка трайна обработка на земята. Номадологията се противопоставя на кантианската идея, че „един принцип, сила или мисловна тенденция трябва да бъдат ограничени от някаква представа за здрав разум и точно разпределение“ (Parr 2005: 181) – тя предлага на негово място друг принцип, който предполага максимална възможност за развитие и формиране на всяка идея, мисъл, власт, способност. Делюз и Гатари илюстрират този принцип например като противопоставят на набразденото пространство гладкото. По същия начин на шаха с неговите силно специализирани фигури и ограничени,

---

<sup>28</sup> Тук концепцията на Делюз и Гатари за държавния апарат се доближава до популярната сентенция на Вебер – че държавата може да бъде дефинирана единствено като политическо обединение, което претендира за монопол върху легитимното насилие (Вебер 1993: 449).

предварително зададени движения те противопоставят играта *го* с нейните еднакви, прости пулове и с едно движение, което е „постоянно, без цел и направление, без начална и крайна точка“ (Дельоз, Гатари 2009б: 492).

Проследяването на еволюцията на западната перцепция за номадското през вековете може да ни предложи любопитни паралели. Така например ролята на играта *го* в дельозската номадология отправя индиректно към Аристотеловата „Политика“. Вече споменах виждането на Аристотел, че човекът, живеещ сам, е войнолюбив, защото е „изолиран като при играта на „дама“. В бележките към българското издание на „Политика“ обаче Анастас Герджиков отбелязва, че играта на „дама“ е условен превод на древногръцката бордова игра *πεττεία*, която „вероятно е по-близка по правила до китайската игра „го“, отколкото до съвременната „дама“ (Аристотел 1995: 250).

Доколкото ни е известно, *петей* е общо название, с което гърците са назовавали няколко различни игри, които се играят на *песой* (дъска с камъчета). Платон също споменава *петей* – нарича я стратегическа игра, изискваща сериозни тактически умения (Kurke 1999: 256). Вероятно в своето сравнение Аристотел визира един конкретен вариант на играта, наричан не как да е, а тъкмо *полис* – целта там била да се изолират камъчетата на противника посредством своите собствени. Разбира се, преводаческите метаморфози, през които преминава сравнението на Аристотел, не са особено учудващи, всъщност в случая са съвсем показателни – в един от съществуващите английски варианти *петей* дори е заменена с шах (вж. Peters 1999: 25). Ако се допитаме до Дельоз и Гатари обаче, няма да открием никакви прилики между тези две игри. За тях шахът е държавна игра, характерна за имперския двор – игра на набразденото пространство, на фигури с ясно кодифицирани роли и регламентирани движения и функции. В играта *го*, символизираща номадската алтернатива, пултът е анонимна, проста аритметична единица, съдържаща потенциал за всевъзможни роли – „мъж, жена, бълха, кон“ (Дельоз, Гатари 2009: 491) – и за разнообразни варианти на движение в едно гладко пространство. За разлика от шахматния офицер или пешката, които установяват и поддържат вътрешни, структурални отношения с останалите фигури, пултът поддържа „външни отношения с някакви мъглявини, констелации, според които той изпълнява функцията вместиране или пък ситуативни функции като например заграждане, обкръжаване, отстраняване“ (пак там: 492).

Така представената игрова опозиция е силно обвързана с представата за полиса като пространствен център. Шахът репрезентира затворена система, която не предполага разгръщане на перспективата извън стратифицираното игрално поле – отвъд него остават само елиминирани фигури, тъй както отвъд портите на полиса попада само маргинализираният субект, прокуденият гражданин, Едип като *voιάς*. Правилата на *go*, напротив, задават възможности за допълнително разгръщане на пространството, утвърждавайки липсата на центростремително притегляне. От тази гледна точка можем да заключим, че *go* действително наподобява *петя* – и двете игри използват еднородни пулове, гладко игрално поле, сходни правила за превземане и удържане на противниковата територия. При все това върху игралните табли на Аристотел и на Делъоз–Гатари се разгръщат две доста различни, дори диаметрално противоположни партии. Аристотеловото възприемане на игралното поле е репрезентативно за западноцентричния, уседнал поглед, който не може да съзре по-жестоко наказание от изолацията в ъгъла, в периферията. За него тя представлява омразната и страховита зона на маргинализацията и отчуждението, на другостта (затова е толкова любопитно, че вариантът на *петя*, за който са оцелели най-много данни, се нарича тъкмо *полис*). Делъоз и Гатари детериториализират игралното пространство – те преобръщат шахматната дъска, разпиляват фигурите, за да разиграят наново своя фиксидеен експеримент: какви възможности се разтварят пред нас, когато декодираме всички познати структурни подходи? Какво остава, когато бурната Пантикапес залее бреговете и унищожи всички внимателно начертани и стоически удържани граници? Какво се случва, когато уседналият поглед различи собствената си тъмна проекция и се осмели най-сетне да се обърне към себе си?

Номадологията на Делъоз и Гатари е посрещната с широк интерес, на който продължава да се радва под една или друга форма. Според социолога Джон Ури тя се числи към метафорите за мобилност и пътуване, които направо „заразяват съвременната социална мисъл“ (Urry 2000: 27). Номадската теоретична перспектива е интегрирана и доразвита в работата на по-нови изследователи като Роузи Брайдоти, която въвежда в употреба и предпочитания тук термин „номадски субект“. Видимото в тази замяна отчитане на различията между действителния представител на номадското население и фигурата на концептуалния номад е показателно и за основните критики срещу делъозската теория – че в стремежа си към утвърждаване на опозицията уседнало–номадско тя борави с въпросните

категории по лековат и опасен начин. В своята „Апология за номадологията“ Роналд Боу например показва как Делъоз и Гатари заимстват избирателно елементи от различни видове номадство (пасторално, перипатетично и др.), как концепцията за военна машина отпраща индиректно към империята на Чингис хан и не може да се отнесе към други представители на този вид население (вж. Vogue 2004).

Проследяването на тази полемика изтъква вредните последствия на подобен теоретичен подход спрямо номадското население и напомня за съществуването на „сляпо петно“ относно тяхното действително съществуване. Докато съвременното уседнало население издига в култ въображаеми фигури и възхвалява привилегированата си, утопична версия на „дигитално номадство“, действителното номадско население се бори с прогресивно влошаващи се условия на живот вследствие на климатични промени, многобройни геополитически кризи и репресии и т.н. Същевременно редуцирането на делъозската номадология единствено до реалните измерения на историческия ѝ и антропологически генезис е не просто твърде симплифициращо, но и отпраща към нейния архивраг – дървовидния тип анализ. Вземайки предвид тези деликатни особености на избраната теоретична рамка, настоящият дисертационен труд ще си позволи да дублира делъозския подход и да заимства избирателно елементи както от постмодерната концепция за номадската фигура, така и от емпирично обоснованото познание за живота на действителното номадско население. Този подход е мотивиран от необходимостта на дисертационния труд от едно дифузно разбиране за *номадското* в различните му теоретични и историко-антропологически измерения – при все настоящият труд ще се старае да не изпуска от поглед уседналото си сляпо петно.

Продължаващият и до днес интерес към теорията на Делъоз и Гатари – например в популярната напоследък концепция за „дигитален номад“ – показва, че номадството съдържа сингуларна, комплексна притегателна сила, чийто интерпретативен потенциал е не само неизчерпаем, но изглежда – и незаменим. Въпреки всичко казано дотук обаче, все още не съм извел ясна дефиниция на номадския субект, чиито щрихи очертах в тази глава. От тях навярно е станало донякъде ясно, че актът на дефинирането, на издялването на конкретен, ословесен, твърд като камък идентифициращ калъп е априорно антитетичен на номадския субект – този акт е практика на държавния апарат с неговите механизми за рестриктиране, ограничаване, съблюдаване на прецизната понятийна практика. Казано с

други думи, номадският субект не може да бъде дефиниран, без това да доведе до редуциране, ощетяване – може би дори фатално, невъзвратно – на неговия теоретично-концептуален профил.

Ето защо в духа на *20* ще се опитам да избегна този парадокс и вместо никаква или една-единствена дефиниция на номадския субект ще предложа множествена такава (по-късно, в четвърта глава, този процес ще бъде наречен контраактуализация). Ще дефинирам номадския субект в следващата глава – чрез номадския модел на скитничество, в трета глава – чрез конкретните измерения на номадския субект в текста-Вълев и т.н. Избирам този подход със съзнанието за комплексната, флуидна, проблематична, но все пак налична същност на този главен герой в настоящото изследване, включваща и следната основна, дефинитивна черта: той се съгласява да играе само ако следваме неговите правила. И изчезва в мига, в който ситуацията изгуби своя игрови характер.

**Втора глава.**  
**„Свят и дом“:**  
**вариации на темата за скитничеството**  
**в българската литература до Втората световна война**

*Един от неговите тежки грехове, за който му кълвят очите  
благочестивите кукумявки на миналото, е – че бил безпочвен!*

Пенчо Славейков, „Стамен Росита“<sup>29</sup>

*Уморен от тежко, дълго скитане,  
ето в своята къща се завръщам  
и със сълзи спирам пред вратите,  
там, където никога не е стояла къща.*

Димитър Пантелеев, „Пияница“<sup>30</sup>

През 1935 г., скоро след завръщането си от Бразилия, Матвей Вълев се захваща с амбициозен проект – издаването на илюстрирано седмично издание. То така и не вижда бял свят. Според Ташев вероятно не е получило разрешение за издаване, заради подозренията за съпричастност на Вълев към комунистическата идеология (Ташев 2020: 77–78). До нас все пак е достигнало планираното заглавие на това списание, което с многобройните си рубрики и първокачествено оформление щяло да „се бори за първо място между нашия периодически семеен печат“ (пак там: 77): „Свят и дом“. Можем само да гадаем как Вълев е планирал да развие своята редакторска, художествена и публицистична визия през призмата на тази космополитска, дихотомична формулировка, крайно представителна за културния и интелектуалния дух на 30-те години на XX в. Всъщност в нея можем до някаква степен да вместим целия светоглед на Матвей Вълев, наричан още Матвей Босяка, Сеньор Булгаро, *етранжейро*... В неговия житейски и творчески опит понятията *свят* и *дом* се въртят до забрава в своя любовно-ненавистен танц, усложнявайки и предефинирайки

---

<sup>29</sup> (Славейков 2002: 96).

<sup>30</sup> (Пантелеев 1942: 25).

границите помежду си, актуализирайки по изобретателни и амбивалентни начини виртуалния потенциал на света да се сведе до дом и на дома – да се разпадне обратно до свят. Оказва се, че заглавието на това неосъществено списание играе и важна роля в настоящото изследване – и по-конкретно в опита му да разграничи и огледа по-обстойно различните проявления на темата за скитничеството в българската литература до 1944 г.

Подобна типология трябва да има предвид няколко предизвикателства. Вероятно най-същественото от тях е априорно избягващият стриктни дефиниции, донейде метафизичен характер на самия акт на скитничество. Първоначалните ми опити за типологизация, които се увенчаха с неуспех, следваха по-традиционен подход за разпределение по жанров, тематичен, типажен принцип. Те обаче никак все не достигаха до сърцевината на скитническия акт, до жизнеопределящото за този модус на придвижване, ориентиране и пребиваване в пространството, което би го оразличило от сходни модуси на пътешествие, приключение, движение. Оттук идва убедеността ми, че подобна типологизация изисква известна абстрактност и амбивалентност, които в крайна сметка са и интегрална част от същността на скитничеството.

Ето защо настоящият опит няма да прибягва до едно тенденциозно „опитомяване“ на скитническия мотив чрез отделяне на неговите вътрешни, психологически проявления от външното, физически реализуемо, топографски измеримо скитничество. Избегнато е и буквалистичното разпределение на отделни типове персонажи, които литературноисторическата и критическата традиция разпознават в този модус, като трудовия емигрант, скиталеца на ранния модернизъм, социално онеправдания скитник на Смирненски и т.н. Вместо това настоящият опит задава обща, целенасочено генерализираща теоретична рамка, която в най-добрия случай би могла да обхване разнolikите, понякога противоречиви представи за скитничеството, засвидетелствани в литературоведските източници, но и да предостави възможност за допълнителното им конкретизиране и разгръщане. Типологията разчита на потентния теоретичен заряд и напрежението между концептите *свят* и *дом* и на различните динамични конфигурации помежду им, които от своя страна водят до същностно различни модели на личностна и колективна идентичност. Всеки от представените тук три модела продуцира специфичен тип движение, което е репрезентативно за определени отношения на пространствено пребиваване и действие, на определена визия за света и за себе си. По думите на Никола

Георгиев: „Литературата с пътуване стои върху противоречивата връзка между движение и спиране. Всяка от двете страни осмисля другата за сметка на собствената си стойност“ (Георгиев 2018: 594).

Дали настоящата типология може да се използва и за проучване на темата за скитничеството в други литератури освен българската? Доколкото теоретичната ѝ обосновка е подплатена от многобройни и разнообразни проучвания по въпроса, съм склонен да допусна тази възможност, но тъй или иначе нейното проучване попада извън конкретните цели на настоящото изследване. С оглед на тях, изследването ще се спре по-подробно върху един от моделите, номадския. Другите два ще представи в синтезиран вид заедно с някои щрихи на тяхната генеалогия и някои от по-съществените им характеристики, които биха позволили разгръщането и прилагането на типологията в по-подробни бъдещи трудове. Допълнителна амбиция на настоящия опит е да позиционира начина, по който Вълев разработва скитничеството, като иновативен на фона на стандартните му употреби в класическата българска литература и като репрезентативен, може би дори визионерски за периода между двете световни войни.

### ***1. Свят без дом: обезкорененият модел на скитничество***

Първият модел на скитничество, на който ще се спрем, е обезкорененият. Той е вероятно най-често асоцииран с представата за скитничеството в българската литература и при него основополагащото отношение между свят и дом може да се изрази чрез формулировката *свят без дом*. Характерно за този модел е инертното, хаотично, безрезултатно движение – независимо дали то е външно, вътрешно или определена комбинация от двете – в търсене на изгубения личностен или колективен център, или корен (под формата на Дом, Родина, Изгубения рай и др.). Когато едно дърво е изкоренено от природни обстоятелства или от човешка ръка, съществува възможност то да бъде присадено на друго място – или ретериториализирано, казано по дельозски. Промяната в заобикалящата го среда обаче понякога води до т. нар. *трансплантационен шок*, вследствие на който повторното вкореняване на дървото е неуспешно.

Сходно травматично преживяване е налице и при обезкоренения модел на скитничество, който е свързан с едно изначално, интензивно трагическо усещане за

движение и местоположение в пространството. Това преживяване е причинено от непреодолимата необходимост, но и от невъзможността за завръщане (настояща или абсолютна) към изгубеното състояние на принадлежност и вкорененост. Често този модус на изживяване на скитничеството има отчетливо религиозни конотации и разиграва някаква вариация на познати юдео-християнски мотиви: мотива за Изгубения рай, за Ахасфер, за срутването на Вавилонската кула и др. Друга често срещана употреба на модела представя житейския опит на обезкоренения субект на модерността (а в по-ново време – на постмодерността и идващото-след-нея). Това е опитът на „неуседналия човек, еманципиран от общността на рода и нацията“ (Пенчев 2003: 52), който е изгубил своята кохерентна, автентична, дефинитивна и дефинираща го идентичност.

Едва ли е учудващо, че обезкорененият модел на скитничество е трайно обвързан с колективната представа за българска национална идентичност, което е засвидетелствано и на словесно равнище. Показателно в тази връзка е наблюдението на Сава Сивриев, че „[з]лочестият скитник е възвишен персонаж и във високата, и в масовата книжнина и литература през втората половина на XIX век“ (Сивриев 2017: 129). Може би най-устойчиво и продължително обезкорененият модел е разработен в емигрантската линия на българската литература. Генеалогията му би могла да се проследи например до възрожденските традиции на гурбетчийската песен, които доказват симптоматичната сентенция, че щастлива емигрантска песен няма:

Аз съм момиче Мике, гурбетчийче  
девет годин, кузум, гурбет хода.  
Ризата ми, Мике, отка ткана,  
отка ткана, не е прана...

(Примовски 2006)

Според Юлия Йорданова странстващият гурбетчия „се оказва “разполовен” между “своето” и “чуждото”, Ада и Рая, реалността и мечтите за по-добър живот, без изход от бляна по Чужбината и носталгията по Родината“ (Йорданова 2003). Йорданова удачно свързва образа на българския трудов емигрант с един неосъзнат комплекс за виктимизация (пак там), който може да се обвърже и по-общо с емигрантската линия през този и следващите литературноисторически периоди. Сходни трактовки на емигрантския опит ще открием например у представителите на междувоенната южноамериканска вълна като

Тодор Ценков, Борис Шивачев и Самуил Стрезов. За неговия испаноезичен роман „Анга“ Шивачев пише следните показателни думи: „Тъжна история. Теглата на един македонски бежанец. На неговата печална родина“ (Шивачев 1929)<sup>31</sup>. Вероятно можем да разширим обхвата на търсенето си и до съвременни произведения като „Бежанци“ на Весела Ляхова, „На Изток от Запада“ на Мирослав Пенков и др. Болезненото разкъсване между „свое“ и „чуждо“, което де факто не подлежи на консолидация, е главна характеристика на този вид емигрантско скитничество. До голяма степен то напомня за скитниците на Зигмунд Бауман, които „знаят, че няма да стоят на едно и също място задълго, колкото и силно да е желанието им да останат, тъй като където и да спират, нямат шанс да бъдат някъде добре приети“ (Бауман 2013: 116–117).

По различен начин обезкорененият модел на скитничество се реализира във възрожденската революционна поезия, където топосът на дома отново е проблематизиран като липсващ, утопичен, невъзможен. Според Елена Налбантова опустелият „отъчески дом“, за който пишат Раковски и Каравелов, и „поруганото „бащино огнище“, за което страда Ботев, не пораждаат визиите на новоизградения дом, в който героят да се завърне“ (Налбантова 2012: 167–168). Този пример вече показва и потенциала на типологията „Свят и дом“ да осъществява по-неочаквани паралели между различни корпуси от текстове на фона на други възможни разграничения между видовете скитничество.

Вече в следосвободения литературен пейзаж ще различим друг емблематичен пример за този тип скитничество – в образцовия за ранния модернизъм обезкоренен субект, проявяващ се като „лист отбрулен“ (Яворов), „бездомен и самин“ (Дебелянов), „странник без подслон и родина“ (Ясенов), обречен на „все туй скиталчество из път“ (Яворов) и пр. Сред проявленията на метафизичния символистичен скиталец изпъква Ахасфер, който „владее голяма част от лирическите текстове на нашия символизъм, присъствайки в повечето от тях имплицитно“ (Кирова 1997: 205). Прокълнат да броди бездомен до края на света, скитникът евреин репрезентира до голяма степен емоционалния и екзистенциален регистър, характерен за обезкоренения субект. Още много може да се каже за този модел на скитничество, но някои от същностните му характеристики изпъкват на фона на сравнението със следващия, втори модел, затова сега се насочваме към него.

---

<sup>31</sup> Макар че Матвей Вълев често е причисляван към тази вълна, не считам обезкоренения модел на скитничество за най-удачен за разглеждане на творчеството му – по този въпрос вж. гл. 3.

## 2. *Свят и дом*: пътешественическият модел на скитничество

Вторият модел на скитничество е пътешественическият. При него светът и домът съществуват в статична, стабилна конфигурация, в която имат ясно разграничени функции – затова и валидната формулировка тук е *свят и дом*. Тя се изразява в утвърждаването на една фиксирана, подлежаща на дефиниране идентичност, чието ядро е налично, за разлика от предния модел. Пътешественикът напуска дома си, за да се отправи на път, да „види свят“, след което се връща обратно въщи – т.е. основополагащо за този модел на скитничество е едно кръгово движение.

Ако използваме типологията на скитничеството на Симеон Янев (вж. Янев 2010), можем да обвържем този модел с мотива за вечното завръщане<sup>32</sup>. Такъв прочит, по дельозски маниер, използва оригиналната ницшеанска концепция доста селективно, но скитническото преживяване на пътешественика наистина винаги приключва с завръщане, дори когато то не е експлицитно представено в текста: завръщане у дома; завръщане в родината; завръщане в себе си и своята уседнала, нормативна идентичност. Тази обвързаност на структурно равнище с акта на пътуването е най-отчетлива в образцовия за модела пътеписен жанр, при който – при все многобройните му, трудно сводими под общ знаменател проявления<sup>33</sup> – „[т]ематичният принцип на пътуването се слепва безпроблемно с композиционната линеарност на движението във времето с дневникови характеристики и в пространството – с описателност на пътя“ (Александрова 2022: 133).

Пътешествието е събитие. То е съпътствано от приготвяне, очакване и свой собствен език. То идва със своите ритуали и суеверия – като например широкоразпространеното навремето суеверие, че на път не бива да се тръгва във вторник. Разказът на Олга Чавова „Пътни приключения“ започва с думите: „Колко неприятности

---

<sup>32</sup> Митът за вечното завръщане, който във философията се свързва най-вече с името на Ницше, а в историята на религиите – с това на Елиаде, според Симеон Янев е „се е появил на Изток (в Халдея), оцелял е въобще на Изток, а иначе е бил повсеместен“ (Янев 2010).

<sup>33</sup> Относно проблемите около жанровото дефиниране на пътеписната литература вж. (Хаджикосев 2014: 9–70). В този предговор към антологията „Пътуващият българин“ Р. Хаджикосев предлага и типология на „странстващия“ българин.

може да докара едно заминаване във вторник, това е просто невероятно“ (Чавова 1937: 53). Багряна, при която пътуването обикновено носи известен номадски заряд, е по-авантюристично настроена. На въпроса „Защо ще летиш във вторник, не си ли суеверна?“, тя отвръща: „Не съм. Пък и не аз избрах вторника – той мене избра, тъй да се каже. И да бъдеш суеверен, трябва да имаш възможност – възможност за избор: понеделник, вторник, сряда...“ (Багряна 1936: 303).

Дори и да не може да избира деня на потегляне обаче, пътешествият субект е в някаква степен привилегирован, за разлика от обезкоренения. Дали би било твърде пресилено да настояваме, че и в български контекст терминът „пътешествие“ притежава известни конотации на трудно преодолима привилегированост, че е носител на „една история на европейски, литературни, мъжки, буржоазни, научни, героически, развлекателни значения и практики“ (Clifford 1992: 106)? Дори и да не се наемаме да потегляме в тази посока на разсъждение, е добре да имаме предвид относно този втори модел, че „определена лексика на пътешествието никога не е невинна, че тя е винаги въввлечена във и съотнесена към по-мощни структури на идеологически, културни и политически взаимоотношения“ (Grossberg 1988: 377). Понякога пътуващият човек надменно хвърля монети на просяците, наобиколили влака му. Друг път само наблюдава как добре облечените англичани „хвърляха една по една парица между няколко бедни деца и величествено наблюдаваха как нещастните сироти си търгаха косите, деряха си лицата и дрешките, като се валяха низ праха да грабят и отнемат едно от друго монетите“ (Константинов 2002: 10–11). И в двата случая обаче пътешественикът е горе, на обрънатия към бленуваното Другаде трен, а не „низ праха“ долу, при тълпата, за която подобно пътешествие си остава единствено блян.

Добра отправна точка за проследяването на генеалогията на втория модел на скитничество са прочуванията на Светла Гюрова, посветени на възрожденските пътеписи („Възрожденски пътеписи“ от 1969) и на поклонническата литература („Поклонничество и поклонническа литература“ от 1996). При поклонническата литература, описваща пътуването до Йерусалим за придобиване на хаджийска титла, кръговият характер на това движение е особено осезаем, тъй като „[п]оклонничеството е двупосочно и винаги мислено в категориите на завръщането“ (Русева 2022: 47). Можем да потърсим ранни примери за пътешественическия модел и във възрожденската поезия: според Елена Налбантова

доминиращата мотивация за възрожденския лирически герой да тръгне на път, изразяваща се в „непримиримостта с робската съдба“, е предшествана от отделни случаи на алтернативна мотивация – любопитство (вж. Налбантова 2012: 164). Така например героят на Найдено Геров желае „сичко чудно на светът / отблизо с очи да повидя“ („Мисл върла ми влезна в главата“) и „да си открия ума“ („Прошение“), а при Чинтулов майката благославя сина си „светът и хората да видиш / и да си търсиш там честта“ („Стара майка се прощава със сина си“) (цит. по Налбантова 2012). Изобщо пътешественическият модел на скитничество е изключително широкообхванат и предоставя различни възможности за извеждане на по-конкретни разновидности.

С въвеждането на този втори модел диференциацията между различните проявления на скитничеството значително се усложнява, което не е учудващо. Това се дължи както на вече отчетената амбивалентна, полуефимерна същност на акта на скитничество, така и на факта, че пътешественическият модел се свързва със самия акт на пътуването, с действителното движение на пътуващия човек. Твърде често в определен текст или корпус от текстове ще открием характеристики на два, а може би дори и на трите разглеждани модела – тогава водещ става въпросът кой е доминантният модел или каква функция изпълнява комбинирането на наличните модели<sup>34</sup>.

Да вземем за пример стихосбирката на Вазов „Италия“ (1884), която може да се прочете като „дневник за превръщане на едно скиталчество в пътуване“ (Шивачев 2018). Сбирката започва като представителен пример за обезкоренения модел на скитничество – още от програмното начално стихотворение, „Ненадейно сред морето“. То описва срещата между лирическият говорител и една птица на корабната палуба:

Аз му рекох: „Здравствуй, пиле,  
сящам твойта съдбина,  
тук приятели ще бъдем:  
ний сме скитници двамина.“

(Вазов 2020а: 497)

---

<sup>34</sup> В хода на работа достигнах до заключението, че най-продуктивно е да се говори не за отделни *модел*и, а за *режими* на скитническото преживяване. Това навярно е резултат от флуидната, трансгресивна природа на скитническия акт, която резултира и в често размиване и разсейване на границите между различните му проявления. За нуждите на настоящото проучване обаче ще се придържа предимно към разглеждането на посочените три модела на скитничество.

Пътуването на този „скиталец беден“ (пак там: 513) през „пространното море“ (пак там: 515) е маркирано от екзистенциален трагизъм, за който хоризонталното движение през онтологично наличното пространство не предоставя изход. Нататък лирическият говорител казва: „Да фръкнем, душо, да фръкнем, / да фръкнем горе в небето, / за нас е чужда земята, / за нас е тъмно морето“ (пак там: 500). Появата на Италия в обсега на лирическото полезрение обаче води до отчетлива смяна на емоционалния и идентификационен регистър на преживяването. Скиталецът се превръща в пътешественик, който съзнава кръговата природа на своето преживяване. Той притежава съзнание за секуларизирания характер на концепциите за дом и свят, затова може да заяви ясно своя произход: „Аз, волно чедо на Балкана, [...] ида в тебе с много здраве / от нашите небосклони сини“ (пак там: 525). Отделяйки своя дом от света, той вече е готов да види Италия с пътешественически плам:

Корабе, плувай, занеси ма  
там, дето зрей лимонът златни,  
там, де поезъя вечна има  
под небосклони благодатни!

(пак там: 526)

Този пример предоставя и един допълнителен въпрос: можем ли изобщо да разглеждаме пътешественичеството като разновидност на скитничеството, а не като съвсем отделно проявление на *homo viator*, пътуващия човек, както прави Румен Шивачев? Настоящата типология отговаря утвърдително на този въпрос въз основа на две наблюдения. Първо: доста често *скитник* и *пътешественик* се използват като частични синоними в българския литературоведски речник, както личи и по самата рецепция на „Италия“. Сава Сивриев например разглежда стихосбирката като едно преобразяване на възрожденския „скиталец беден“, пълен с въпроси, в „скиталецът поет, модерна вече личност на XIX век“ (Сивриев 2022: 161). Второ: пътешественическият модел често се асоциира тъкмо с една дисциплинирана, предварително разграфена, перформативна проява на скитничество. Във фигурата на пътешественика и неговите производни – туриста, фланьора и др. – откриваме „саморефлексивния субект, търсещ своята идентичност и траекторията на развитието ѝ: пътуването към себе си и(ли) към Другия в себе си“ (Стоичкова 2022: 112). Отделянето от дома и впускането в света е една възможност за *homo viator* – до известна степен ограничена и организирана – да поскита из различните вариации

на своето възможно, виртуално съществуване, из различните прояви на своята идентичност, които са невъзможни или трудно осъществими сред установеното, актуализирано, седентарно пространство на дома. Неговият импулс за движение е захранван до голяма степен от стремежа за ориентирание из непознато място, понеже „[п]ътешественикът, опознаващ нови и вълнуващи географски локации, е в изключително благоприятната позиция и да опознава в дълбочина чужди култури“ (Петрова 2021: 47). Но импулсът за движение е стимулиран също и от „субверсивната сила на поетичното изгубване“ (Zilcosky 2004: 231), от едно темпорално и пространствено контролирано желание на скитническия субект да се изгуби в чуждия свят, за да (пре)открие самия себе си – да преоткрие дома чрез света.

Мотивът за вечното завръщане се разкрива не само в кръговия модел на този вид скитане, но и в неговия цикличен характер, в полагането на пътешествиящия субект в една унаследена, архетипна роля. Литературният *homo viator* не се отправя просто на собственото си пътешествие – движението му е репетитивно, доизграждащо един вече установен наратив и предоставящо възможности за рефериране, усложняване, подменяне на части от вече познати маршрути. Понякога пътешественикът се завръща „там, дето зрей лимонът златни“ с определени (не)оправдани очаквания. Александър Балабанов отбелязва следното в писмо до Яна Язова: „Винаги съм бил прав, като казвам от години, че никъде не съм мръзнал толкова, колкото в гореща Италия и никъде не съм ял толкова кисели портокали и мандарини, колкото в страната, гдето цъфтят лимоните и златните портокали“ (Балабанов; цит. по Трифонова, Величков 1996: 29).

Друг път разходката по венецианския кей, отрупан от „грамадни купчини портокали като наниз около шията на морето“ (Константинов 1968: 350), е само опит за реставриране на отминалото време, „панихида за единствената, несбъдната любов“ (пак там: 353), както в пътеписа „Пътъом“ (1925) на Константин Константинов. Пътешествието може да бъде възможност за изпробване на друга идентичност, за изгубване в хаоса на движението и света – но винаги с временен характер. Независимо от многобройните му вариации, този интензивен модус на мобилност не е част от обичайния режим на битийност, от установените механизми на времепространството. Това е една от главните разлики между втория и третия модел на скитничество. Като мост между тези два модела можем да използваме още един текст, обърнал поглед към любимата на българския писател Италия.

Стихотворението „Вечер“ (1930) на Далчев започва със следната реминисценция: „Аз бродя сам из улицата. Бавно / зад покривите като тях червена / догаря нейде вечерта на запад. / И вперил поглед в нея, аз си спомням. / Тя в този час гори и над Неапол“ (Далчев 2008: 81). Лирическият говорител си припомня скъпите вечери, прекарани край неаполския кей, а след това – и в Люксембургската градина в сърцето на Париж. Тази носталгична разходка из отминалите пътешествия приключва с един реторичен въпрос:

Защо не можем наведнъж да бъдем  
и тук, и там – навсякъде, където  
могъщо и безкрайно бий животът?

(пак там: 82)

В този апел си проличава пленителният, но в крайна сметка временен и ограничаващ характер на втория модел на скитничество. Пътешествието е дългоочаквано и твърде кратко събитие, след което за *homo viator* остава само бленуването – бленуването за последващо пътуване, както и припомнянето на онези възхитителни, въздействащи гледки и места, където „мене там сега ме няма вече“ (пак там: 81). Скитането на пътешественика не може да продължи вечно, нито да го отведе едновременно навсякъде, където той пожелае.

Ако обърнем вниманието си към третия модел на скитничество обаче, ще забележим, че той взема палтото на пътешественика, надявано само по специален случай, и го обръща с хастара навън. Не бива да се учудваме, ако изневиделица в необятното, обсипано със звезди небе припламнат разноцветни самолетни и корабни светлини и завият далечни сирени. По безчетните телеграфски жици като че ли оживяват хиляди разговори и песни, а от радиоапарата, пуснат едновременно на всички вълни, безпльтен, многогласен хор прошепва заклинателно:

Светът е мой, светът е мой,  
такъв огромен и разтворен!  
Разтегляй ми сърцето, Господи,  
и моята прегръдка тясната  
по всичките простори.

(Габе 1994: 102)

### **3. Светът като дом: номадският модел на скитничество**

Последният модел на скитничество е номадският и той функционира по формулата *светът като дом*. Този модел е най-труден за дефиниране и описване, тъй като измъкването от всякакви стратегии за идентифициране, анализиране и структуриране е самият му *modus operandi*. Как би изглеждала, ако изобщо е възможна в такъв случай, генеалогията на номадския модел на скитничество? Тук ще маркирам две възможни посоки за проучването ѝ, без намерение за изчерпателност.

Първата посока, в която можем да тръгнем, е засвидетелствана във възрожденската и следосвободенската представа за най-популярните перипатетични номади в български контекст – ромското население. В ценната си статия по въпроса „Циганите в българската словесност през XIX век“<sup>35</sup> Кета Мирчева изтъква редица причини за неравностойното положение на ромите в рамките на Османската империя. Някои от тях ще ни прозвучат доста познато на фона на антични източници като Херодот и Омир: ромите нямат собствена писменост; продължават практикуването на архаични, предмонотеистични религиозни практики; изключителната им адаптивност към доминиращите в региона етнически групи буди подозрение и т.н.

Обикновено отношението към ромите, засвидетелствано във възрожденския фолклор, преминава „през противопоставянето номади–уседнало население“ (Мирчева 2010). Това е видимо например в поговорката „У егъптин домакинлък не барай“ или в легендата за влашките роми, които „живеят се ф катуни, чи днес ъку съ нъ идно мъасту утри пък на другу, дом и угништи ни знаят“ (цит. по Мирчева 2010). Представените

---

<sup>35</sup> Несъответствието между използваните названия за ромската общност в настоящия текст и в цитираната статия е показателно за една неконсистентна практика на назоваване в академичната ни литература (а разбира се – и за набор от по-дълбочинни проблеми в тази посока). Може ли да се говори за „правилно“ название в случая? Социологът Алексей Пампоров изтъква, че понятието „цигани“ в български контекст обикновено обхваща не само ромското население, но и „други сходни на тях по генотип или начин на живот групи – в повечето случаи, живеещи в бедните покрайнини и гетоизирани градски зони“ (вж. Пампоров, Колев, Крумова и др. 2008: 25), т.е. изборът на понятие до голяма степен трябва да зависи от контекста на употребата му. Същевременно трябва да отбележим, че предпочитането на названието „роми“ пред пейоративно натовареното „цигани“ е засвидетелствано още по време на първия Световен конгрес на ромите, проведен през 1971 г. в Лондон, което в крайна сметка повлия и на моя избор.

произведения често потвърждават характерното за уседналия светоглед възприемане на обезкоренеността като най-страшно проклетие. Една приказка от Прилепско дори поставя рома в съвсем ахасферов сюжет, според който той „отхвърлил Господ, като не го е приютил и нахранил, и затова е наказан да се скита по света, да няма свой дом и да тъне в сиромашия“ (пак там).

В ранната следосвобожденска литература ще открием все пак и наченки на една друга тенденция – на фокусиране върху онази автентична, митична свързаност на номада с природата, която утвърждава своето неоромантическо очарование на фона на модернизиранието и индустриализирането на битовите условия. По време на своето пътешествие „В недрата на Родопите“, Вазов и неговият водач, кираджията Атанас, срещат шумна, безгрижна група роми, насядали на горската поляна. Вазов слуша разговора им и възприема тия „чада на природата“ като наследници на един първобитен, изгубен хармоничен ред, който – за разлика от съвременния уседнал човек – те все още населяват, „без гнезда, без честолюбия, без закони и без нужди“ (Вазов 2006: 159). Вазов не разбира техния „в детинство замръзнал и неизкусен език“ (пак там: 160). Той допуска, че в него дори не съществува дума за такова отвлечено понятие като „щастие“, но при все това заключава: „Това не значи, обаче, че нещата отсъствуват, щом думите не са още изнамерени“ (пак там). Тази често срещана особеност на „номадския“ език е от особено значение в случая – неговата застиналост в хибридно, полуфиксирано състояние, което се реализира във флуидния вербален поток на речта, но не достига крайната структурална, материална форма на писмеността.

И в този случай Вазовата авторова визия се оказва напредничава за времето си. Представата за номадското, която изгражда „В недрата на Родопите“, ще се установи като паралелна линия за описване на ромското население през следващите десетилетия. Доста сходни описания и разсъждения ще открием например в една статия на слабо известния днес изкуствовед и преводач Любен Пинтев – „Циганката поетеса Гина Ранйич“, отпечатана в сп. „Хиперион“ през 1922 г. Любопитно е, че в случая неоромантическите нотки в изобразяване житейското преживяване на перипатетичното номадство само са се усилили с изминалите десетилетия:

У нас, както и в много други страни, често се срещат керваните на скитащите се цигани, наречени „чергари“, „катунари“, „скитници“. Животът им – прост и волен, обноските им –

резки и нехайни, любовта им – гореща, буйна и нетрайна, са спирали много пъти вниманието на темпераментни духове, които са се мъчили да проникнат в тайната на техния оскъден, но волен и весел живот. [...] Оставайки верни на себе си, на природата, те още странят от културните блага на човечеството. Рожби на слънцето и свободата, те вечно се стремят към тех.

(Пинтев 1922: 195)

Втора възможна посока, в която можем да тръгнем, за да очертаем генеалогията на номадския модел на скитничеството, е посредством един популярен фолклорен и културологичен образ от славянската традиция – този на странстващия сляп певец просяк. От първостепенно значение в тази връзка е внушителното по обем и обхват проучване на Катя Михайлова „Странстващият сляп певец просяк във фолклорната култура на славяните“. Тъй като въпросният персонаж има многобройни и разнообразни проявления, коректното му интегриране в рамката на настоящата типология би изисквало специално допълнително проучване. Много е вероятно обаче някои типове странстващи певци, например носителите на антиклерикално изкуство като полските голярди, хърватските дяци и украинските пиворези (вж. Михайлова 2006: 58–62), да се окажат особено удачна илюстрация на третия модел на скитничество.

Нека се насочим към някои особености на този модел. Една от основните цели на номадския режим на движение – поне по начина, по който го разглеждаме тук – е да локализира и използва това лиминално, периферно пространство, в което съществуващите структури и механизми все още не функционират достатъчно изрядно и позволяват известна възможност за грешки, бъгове, многозначност. В ранното си есе „Номадска мисъл“, където Делюз се захваща за пръв път с концепцията за номадското, той пише: „Сигнификаторът е всъщност крайната инкарнация на деспота“ (Deleuze 1978: 20). Номадският модел на скитничество се дистанцира от този деспотичен сигнификатор и му се противопоставя. Той се стреми да дезориентира навигационните и лингвистичните системи за картографиране, каталогизиране, геолокиране и пр.; да активира и интензифицира априорно присъщите на езика и знака полисемия и мимикрия.

Номадското движение е хаотично, трудно забележимо и предвидимо – то изглежда непонятно или невменяемо, осъществява се едновременно в множество посоки или върху плоскост, позволяваща само частична видимост и проследяване. При втория модел пътешествието беше събитие, което временно изкарва субекта извън установения битиен и

понятиен ред. Тук водещ е стремежът да се удължи това междинно състояние, да се удържи екстатичният, експанзивен характер на събитието и да се преформулира, преформатира нормативният статичен, седентарен модус на преживяване на времето и пространството. В този смисъл номадското движение не е целеустременото движение на пътешественика, който ще отпрати дори Свети Петър с едно „Махни се с твоя рай!“. В него няма да открием и обезкоренения опит на един „безкраен път на бездомна върволица“ към изгубения център. Номадското движение е движението на метаморфоза-машината, на ставащия-скитник и на ставащата-скитница. То е движението на ставащия-свирач на флейта, който безгрижно, но изкусно подминава идентифициращите, фиксиращи и поучителни повествователни механизми; който детериториализира набразденото пространство, тръгвайки право през нивите и вървейки „по пътя из тях, като из улица“ (Йовков 2009: 148). Ето защо можем да определим номадското движение и като установяване на *линия на бягство*.

Линията на бягство е едно от най-полезните съоръжения в терминологичния арсенал на Делюз и Гатари. Тя представлява способността на субекта да осъществи освобождаващо движение отвъд териториализираното, кодирано, фиксирано набраздено пространство. Линията е „тип векторно пространство, което се картографира (ризоматично), а не се трасира“ (Young 2013: 183) – т.е. притежава действителен потенциал да продуцира, дори и частично или за кратко, ново движение отвъд установените и действащи политико-идеологически, психотерапевтични, културни и пр. парадигми. В очертаването на линията на бягство, съчетаващо продуктивност и деструктивност, се реализират ставането-свободен, ставането-творец, ставането-животно и т.н., които са „винаги в досег с един или друг сегмент, но и също така винаги отхвърлени, винаги държани вън, твърде припрени в определен смисъл, за да бъдат „включени“ (Делюз, Гатари 2009а: 105) в съществуващите уредби и механизми.

Номадският субект се различава от пътешествашия или обезкоренения субект, макар често да надява маските им. Той е непознаваем и неидентифицируем, несводим до рестриктивните, репресивни езикови структури, които моделират и фиксират самоличността на традиционния разказвач и на неговия разказ. Всъщност традиционният разказвач не може да бъде номад – той „или не бива никога да напуска своето селище, като

обущаря на Кафка<sup>36</sup>, или трябва да пътува, подобно на Одисей, само за да се завърне“ (Zilcosky: 230). Традиционен разказвач в този смисъл е например пътешественикът, който самозаявява временната природа на предстоящото събитие. Такъв е случаят с вуйчото на Тина, лекаря в „Харитининият грях“. Когато научава, че ще потегля на път, той заявява: „Телеграма получих. [...] Утре съм Пантелей пътник. Ура!“ (Каменова 1974: 23).

Номадският субект обикновено избягва да се самоидентифицира или си изгражда многозначна, флуидна наративна идентичност (по този въпрос вж. гл. 5). Междувременно околните възприемат ролята на надзираващ, идентифициращ механизъм и го полагат в рамките на определен, предварително зададен и достатъчно фиксиран наратив. Положението на седентарна статичност обаче е изключение, а не стандартно положение за номадския субект. Той не е уседналият субект, който вербализира тържествения, темпорален характер на пътешествието: „Утре съм Пантелей пътник. Ура!“. Ще го разпознаем по-скоро в Жълтурко, кучето от „Скитник“ на Йовков, което все изчезва нанякъде: „Бе къде се дяна нашият Пантелей Пътник? Къде отиде Жълтурко? Не го ли е виждал някой?“ (Йовков 2009: 178).

И тъй, номадският модел на скитничество е установяване на линия на бягство, временен режим на действие, който поема за кратко контрол над машината-литературна творба, докато присъствието му бъде локализирано, асимилирано, преустановено. Макар че определени автори и корпуси от текстове проявяват по-голяма пропускливост към номадския модел, той е най-забележим в отделни откъси, в кратки бунтарски взривове. Вероятно затова най-често ще го срещнем в поетически текстове, чиято икономична, но плътна употреба на езика позволява широка свобода на движение и интерпретация. В този смисъл, текстът-Вълев е по-скоро изключение от правилото и тъкмо затова тактиките, които номадският режим използва в него, за да осъществи движението си, са особено любопитни за разглеждане.

В предната глава стана въпрос за един важен аспект от дельозската концепция за номадското – как неговото действие и дори самото му съществуване представляват заплаха за държавния апарат, за утвърдените, нормативни институционални уредби. Можем да

---

<sup>36</sup> Става въпрос за краткия разказ на Кафка „Старинен лист“, в който главният герой притежава обущарско ателие в близост до имперския площад. Обущарят преразказва завладяването на столицата от нападащите номади и се чуди как са успели да стигнат до самото сърце на империята (вж. Кафка 2003: 11).

потърсим сходна динамика на бинарен антагонизъм и на литературно равнище. Номадският режим на функциониране на художествения текст представлява алтернатива на наличните, установени дискурси и предизвикателство пред една доминираща, рестриктивна канонична уредба. Ето защо неговото наличие автоматично активизира проследяващите, фиксиращи механизми на литературното статукво, на неговите установените догматични дискурси, които следят зорко за всяко отклонение и прекалено отдалечаване от притегателния център (и присъщите му, вкодирани ценности) на домашното огнище, бащината къща, родината.

До известна степен държавният апарат възприема номадския режим като вирус в системата си. Той следи за симптомите на присъствието му със съсредоточена мнителност и не се колебае да му противостои. Възможното порицание или наказание за провинилия се текст или автор има различни проявления – от изключване от канона, чийто олтар изисква редовни, макар и (обикновено) символични жертвоприношения, до съвсем реални, физически репресивни мерки. Дали имаме основание да потърсим в тази болезнено рязка, инстинктивна реактивност срещу всяко излизане отвъд мерките на установената колективна идентичност някакъв защитен механизъм? Да свържем подобна неизбежна нужда от протекция на крехката, недостатъчно уверена идентичностна кохерентност с рефлексията на една продължително, ако ли не и перманентно „травмирана култура“ (Кьосев 1998)?

Независимо от възможните отговори на тези големи въпроси, можем да приложим тук едно по-генерално виждане на Делюз и Гатари по отношение на малките литератури. Малката литература не съществува според същите принципи, според които съществува литературата на един „голям“, широко разпространен и доминантен език. В една малка литература, смятат те, всичко е политика, всяка индивидуално (въз)произведена дума добива колективна стойност, защото „това, което самият писател казва, съставлява вече общо действие и това, което той казва или прави, е задължително политическо, дори ако другите не са съгласни“ (Делюз, Гатари 2009а: 30). Ако разсъждаваме за българската литература като за малка литература – условие, което автоматично активизира определена унаследена защитна механика – можем да наблюдаваме един основен принцип на действие на номадската машина. Въпреки нагона си към самодостатъчност и независимост, или може би тъкмо заради него, тя никога не може да съществува отделно, изолирано от механизмите на действие и интересите на държавния апарат. Докато „в „големите“ литератури *личната*

*работа* (семейна, съпружеска и т.н.) има тенденцията да се свързва с други, не по-малко лични работи, а социалната среда служи за обкръжение и заден фон“ (пак там: 29), всяко движение на машината на малката литература е политически натоварено. Ако един литературен персонаж реши да напусне своята малка родина, неговите *лични работи* не са толкова (или изобщо) от значение, колкото общите – той вече разиграва един социално значим спектакъл, оценяващ колективната общност и подлежащ на оценка от нея.

Ще онагледя тази интензивна симбиотична динамика с емблематичен за ранната, следосвобожденска литература пример за номадския модел – стихотворението „Прости“ на Кирил Христов. То включва следното сквернословие, почти програмно звучащо изявление:

Прощавай, сбогом, тихичка родина,  
напускам те без жал!

(Христов 2002: 12)

Разбира се, стихотворението пределно добре осъзнава транgresивния характер на своето действие, както си личи още от заглавието му. Всъщност описваният акт на прощаване е диаметрално противоположен на едно предно, интегрирано вече в канона и „образцово“ прощаване – на Ботевия лирически говорител с неговата тъжаща майка изпращачка. „Прости“ репликира Ботевите 130 астрофични стиха, пренаписва ги с един директен, дързък жест в рамките на скромните 8 стиха. Привидно импулсивният характер на поетическия акт обаче е съпроводен от известна колебливост – той набира кураж постепенно в хода на конструиране на текста, както си личи от многоточието в първата строфа: „Не, мене днес не ми... не ми е мило / за теб, о роден край!“ (пак там). Докато взорът на литературния номадски субект е вечно отправен към хоризонта на очакването, към пределите на предстоящото и потенциалното, периферното му зрение не спира да се оглежда за проследяващите механизми на държавния апарат. Това не е изключение, а правило при функциониране на българската литературна машина, която се нуждае от определено оправдание, основание, алиби, за да заработи в номадски режим. Това движение отвъд установените териториални, емоционални и концептуални граници на родното не притежава априорната обосновка на виктимизиращия, страдалчески емигрантски комплекс, нито временния характер на пътешествието, оправдано от предстоящото завръщане. Номадското движение е единственият модус на скитническо преживяване, който дръзва да

се отрече от притегателната сила и идентификационната отливка на родното, да го игнорира или в най-лошия случай – да го забрави.

Как конструира номадското движение своето основание и алиби? Скитничеството е една от големите теми например при ранната Багряна, но там то винаги самооправдава своя космополитен, номадски, *чужд* характер чрез обвързаността си с *родното*. Чудесен пример е „Стихии“ (1925), тъй като цялото стихотворение всъщност представлява една реторическа обосновка на свободното, еманципирано женско движение, както става ясно в последната строфа. В това движение на „волната, скитницата, непокорната“ (Багряна 2013: 20), леко парадоксално, няма нищо инцидентно или импулсивно – то е представено като естествено продължение на едно движение с непогрешимо колективен, *роден* характер. Поривът към скиталчество не може да бъде възпрян по същите причини, поради които не може да бъде спряен вятърът над родния град, Бистрица или пък закипялото вино (което не просто се съхранява „в избите студени, каменни, завещани от дедите ни“, но и изрично е надписано „с букви кирилски“). Този списък от „стихии“, умело употребяващ набор от колективно утвърдени символи на национална идентичност, аргументира с поредица от реторични въпроси правото на лирическата говорителка да скита като право по рождение, родствено право. По сходен начин родните корени на чуждото скитничество са потърсени в „Кукувица“ („Мен ме е родила сякаш веда...“), както и в „Потомка“, където Багряна прави един почти алхимичен опит да обедини противоположните битувачи тези за българската идентичност чрез съюза на тъмнооката прабаба и чуждестранния, светъл хан. Този стремеж си проличава дори по-отчетливо и отново под формата на реторичен въпрос в “SOS”: „Криви ли сме, че в нашата балканска кръв плуват / белите атоми на славянския сантиментализъм / и червените – на примитивните татарски племена?“. И въпреки изобилието от подобни примери при Багряна, можем да ги открием и при доста други автори.

Борис Шивачев е един от големите застъпници на космополитизма у нас и в програмната си статия „Космополитизъм и литература“ (1932) подканя българския писател най-сетне да открие света. Въпреки това той не пропуска да отбележи: „Най-после, аз не съм против селото. Ние, българите сме селски народ. Синове на овчари и земеделци. [...] И все пак, българският писател не трябва да ходи само на село“ (Шивачев 1947: 66). Матвей Вълев е може би още по-голям привърженик на скитничеството от Багряна и Шивачев, но

кръщава списанието си „Свят и дом“ и го причислява към периодическия семеен печат. Можем да интерпретираме този стратегически ход като опит за получаване на разрешение за издаване, но и като опит за приласкаване на държавните механизми за контрол, на локалното им съсредоточаване в ядрото на патриархалния авторитет и охраняваните от него „семеини ценности“. Показателно в тази връзка е и следното наблюдение. Дебютният сборник на Вълев, „Прах след стадата“ (1937), се състои от два цикъла, като всички включени в тях разкази са откъдни, т.е. бразилски<sup>37</sup>. Това провокира и Владимир Василев да отбележи в своята рецензия, че „[а]ко не е името, мъчно е да се открие, че „Прах след стадата“ е книга на българин“ (Василев 1937: 232). През 1940 г. Вълев публикува друг сборник, „Отсам и откъд“. Той отново се състои от два цикъла, но единият – и то първият, *отсамният* от тях – не оставя място за съмнение със своите сюжети и имена, че това е „книга на българин“.

И така, собственото литературно потегляне никога не е само собствено. То всъщност е колективно действие, което донякъде обуславя и тази на пръв поглед парадоксална обвързаност, особено видима през междувоенния период, между космополитизъм и национализъм, индивидуализъм и колективизъм, веществено и космическо. Тази обвързаност Симеон Андреев нарича „българския културен парадокс“ (вж. Андреев 1930). Нека сега се върнем към прощаването на Христов. Какво е неговото оправдание, алиби за активиране на номадския режим на движение? Стихотворението заявява едно егоистично, хедонистично желание за „живо“ пространство, което да позволява живот и радости, невъзможни в родното „мъртвило“<sup>38</sup>. Тези стремления на лирическия говорител обаче са увенчани от колебание, искрено или чисто перформативно, и подплатени от едно ясно заявено алиби: „сърце трепти, не трай“ (Христов 2002: 12).

Какво ни казва този стих? Необходимостта от прощаване с родния край не е продиктувана единствено от себична потребност, тя не е някаква егоистична прищявка. Напротив, тя е автентична, вътрешноприсъща, нерационална потребност на сърцето на младия български поет, с целия присъщ ѝ романтически патос. Следователно основанията

---

<sup>37</sup> Разделението на творбите на Вълев на отсамни, т.е. български, и откъдни, т.е. бразилски и въобще „чуждоземни“, което ще използвам и напред, произхожда от заглавието на сборника „Отсам и откъд“. Въпросът за това разделение ще бъде адресиран по-подробно в следващата глава.

<sup>38</sup> Всъщност споменатата културна парадоксалност може да се открие и в редакциите, които Христов прави на „Прости“. Тук обаче не засягам този въпрос, затова се фокусирам само върху цитирания вариант на стихотворението, който илюстрира най-представително разискваните тенденции.

на това прощаване не се различават чак толкова много от основанията на предното, образцово прощаване, защото споделят обща онтогенеза. Въпреки качествените различия, потеглянето при Ботев също е иницирано от вътрешноприсъщите потребности на едно „сърце мъжко, юнашко“ (Ботев 2002: 17). То също „трепти, не трай“, макар и да трепти и не трай не за живот и забава, а „да гледа турчин, че бесней / над бащино ми огнище“ (пак там).

Е, едно по-подробно и последователно проучване на мотива за скитничеството при Христов може да види този провокативен жест на прощаване и като част от по-продължителен сюжет. Този сюжет впоследствие се отдалечава доста от номадския модел на скитничество или го дегизира, преформатира като вариация на мотива за блудния син, който след един младежки, наивистичен импулс за скитане се завръща в родината, вече със зряло разбиране за нейното значение и непреодолимата ѝ притегателна сила. Това вече е Христов от „Чеда на Балкана“ „Затрупана София“ и т.н. Такава като че ли е обичайната съдба на подобни случаи на алтернативно номадско движение – да припламнат като ярка искра и впоследствие или да угаснат, или да бъдат интегрирани, асимилирани от канона и прекроени според нуждите му.

По-важен в случая е неприкритият възторг, с който тази искра, ранната поезия на Христов, е посрещната от неговите съвременници. Д-р Кръстев например пише в рецензията си за „Трепети“ хвалебствия като: „Феномен, достоен за удивлението на тълпата и за размишленията и анализа на критика. [...] Искра ли читателят да почувствува една луда страстност, една клокочуща струя непосредствен живот, нека отвори тая малка книжка...“ (Кръстев 1898: 294). Как можем да обосновем подобни хвалебствия? Според Милена Кирова очарователната сила, с която ранният Христов покорява толкова различни помежду си имена като Вазов, Пенчо Славейков и Георги Бакалов, се дължи на факта, че тя изразява „другостта на възрожденското мислене, потиснатият аспект на неговата културна проява“ (Кирова 2016: 377). Струва ми се, че можем да опишем по сходен начин принципа, на който обикновено функционира номадският модел на скитничество в българската литература. Той действа като активиране и употребяване на несъзнавано психично съдържание, потиснато поради възможния му вреден ефект върху една спешно (ре)конструирана, колективна следосвобожденска идентичност – т.е. като своеобразна *сянка* на родното.

Всъщност при един преглед на „скитническата“ литература през междувоенния период изпъква като тенденция тъкмо това възприемане на номадското като тъмна страна

на родното. Можем да я потърсим в творчеството на различни автори като Багряна, Габе, Вълев и др. Можем да я обвържем и с важни за периода явления като движение „Родно изкуство“, с призива на Гео Милев за оварваряване на поезията и още по-общо – с шпенглеровското отвърщане от „компрометиралата се „славянска душа“ (Пенчев 1998) в полза на една алтернативна, номадска, вторична идентификационна система на българското. Съвсем показателно тази идентификационна система е описана от Ботьо Савов като „скитска“ в статията му „Скитско и славянско в българската литература“ (1924). Маркираната тенденция обаче се оказва твърде широкообхватна и странична от темата на настоящото проучване, за да може да бъде разгледана удачно в него. Затова само я споменавам тук, преди да посоча още няколко характеристики на номадския модел на скитничество.

Както видяхме, можем да открием примери за този трети модел в следосвобожденската литература. Срещаме го например при заредения с индивидуалистична, дионисиевска импулсивност ранен Кирил Христов, а също и при Петко Тодоров с неговите несретници, развили склонност към прекосяване и обитаване на лиминални пространства по „[о]позицията „Балкан-Дом“ (Пенчев 2012: 84). В периода между двете световни войни обаче номадският модел на скитничество разгръща своя потенциал в целия си блясък. „Ето я световната врата, / а крилете ѝ отворени до дъно“, оповестява Дора Габе през 1926 г. (Габе 1926: 145). Междувременно Анна Каменова, заедно с Олга Сирак Скитник, води колонка във в. „Свободна реч“ на име „През световния прозорец“ (1924–1929). На какво можем да приемем, че се дължи широкото разтваряне на световните двери пред междувоенния българин? Ще открием многобройни причини за това: в стремглавото развитие на процесите на глобализация и индустриализация, в улесняващия се достъп до новите технологии, в медиите и „съблазнителната сила на рекламата“ (Господинов 2005а: 48), в тежките икономически последствия от подписването на Ньойския договор... Със сигурност обаче призивът на Борис Шивачев от „Космополитизъм и литература“ не остава само на хартия.

Българският писател, смята Шивачев, „трябва да излезе и вън от своята родина. Той трябва да види други страни и други раси. Трябва да обиколи земята и да се приобщи с она голям и нов дух, на космополитизма“ (Шивачев 1947: 66). Междувоеенните десетилетия са период на осезаеми и разнообразни превращения за българския писател и интелектуалец,

сред които действително е и широкообхватното, пълноценно разгръщане на неговия космополитски облик. Свидетелства за това ще открием в различни литературни тенденции от периода: в появата на т.нар. аеропис (Багряна с „На крилете на „Сидна“: по въздушния път София–Париж“ (1931) и „С бележник във въздуха“ (1936); Дора Габе със „С „Лот“ до Атина“ (1937) и др.); в развитието на маринистичната литература, подпомагано активно от дейността на народно дружество „Морски сговор“; в южноамериканската литературна вълна и т.н.

Космополитичният заряд на периода е толкова силен, че променя дори Ахасфер, отколешния покровител на всички бездомни скитници, почти до неузнаваемост. Наистина в „Блянове край Акропола“ (1938) на Димитър Шишманов скитникът евреин продължава да носи ореола на трагическото преживяване, но освен страдалческа той вече е и *светска* фигура. Той е придобил нови способности, характерни изобщо за междувоенния номадски опит: да променя лицето си; да прекосява с лекота, по свое усмотрение времето и пространството. Новият, завиден социален статус на този Ахасвер (както е при Шишманов) е забележим в репликата към една жена, която иска да му стане съпруга. Ахасвер отвърща на предложението ѝ по следния начин: „Вие само желаете да се ожените за мен, защото съм богат, защото ви се струвам джентълмен, защото дрехите ми са от Лондон, защото съм остроумен, колкото е нужно да бъде остроумен човек във вашето общество. А освен това вие знаете, че още десет от вашите разни приятелки на драго сърце биха свързали съдбата си с моята и вас ви се иска в тая борба да победите вие...“ (Шишманов 2009: 93).

Изобщо може да се каже, че опитът за типологизиране на проявленията на скитничеството в българската литература разгръща широкообхватно поле за проучване на утвърдени и по-непознати творби и автори, за установяване на интертекстуални диалози между различни литературни периоди и явления. Поради сравнителната си непознатост, дифузния си характер и богатите интерпретативни възможности, които предлага, тази тематика и типология преспокойно би могла да обхване още няколко глави от дисертационния труд. След всички заобиколни номадски и космополитски маршрути, които той предприе и установи дотук, вече обаче е крайно време да ни отведе към своята дестинация. В следващата глава ще обърнем поглед към самия текст-Вълев и специфичните, комплексни начини, по които той разбира и третира темата за скитничеството.

| <i>Модел на скитничество</i> | <b>Обезкоренен</b>                                                                    | <b>Пътешественически</b>                                                   | <b>Номадски</b>                                                                 |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Отношение свят-дом</i>    | Свят без дом                                                                          | Свят и дом                                                                 | Светът като дом                                                                 |
| <i>Типични жанрови форми</i> | Гурбетчийска песен и изобщо емигрантска литература, символистично стихотворение и др. | Пътепис, поклонническа литература и др.                                    | Стихотворение, поема                                                            |
| <i>Примерни автори</i>       | Борис Шивачев, Страшимир Кринчев, Самуил Стрезов, Димчо Дебелянов                     | Алеко Константинов, Иван Вазов, Константин Константинов, Изабела Шопова    | Матвей Вълев, Елисавета Багряна, Димитър Шишманов, Весела Страшимирова          |
| <i>Тип движение</i>          | Инертно, хаотично, безрезултатно движение в търсене на изгубения център/корен         | Кръгово (циклично) движение: отпътуване–пътешестване–завръщане             | Движение с непредвидима траектория и неясна крайна цел; виртуално движение      |
| <i>Характерни персонажи</i>  | Емигрант, гурбетчия, въстаник, Ахасфер, ранномодернистичният скиталец и др.           | Турист, фланьор, поклонник, авантюрист, привилегирован пътешественик и др. | Неидентифициран субект, чужденец, моряк, летец, трикстер, номадски субект и др. |

Фиг. 3. Типология на проявленията на скитничество в българската литература до Втората световна война

*Трета глава.*

***Отсам и отвъд:***

**Две перспективи за разглеждане  
на скитническия субект в текста-Вълев**

*Чужденецът е опакото на всекидневния човек, той е  
постоянстващ симптом за криза във всекидневното битие...*

Кольо Коев, „Метаморфозите на чужденеца“<sup>39</sup>

Когато след двайсетгодишно отсъствие, Одисей най-сетне се завръща в Итака, той не е сигурен къде всъщност се намира. „Горко на мен! Сред какви ли съм смъртни попаднал?“ (Омир 2009: 70), чуди се един от най-прочутите пътешественици в световната литература. Дългото отсъствие не е единствената причина за незнанието му – Атина Палада го е обвила с мъгла, за да остане непознат, „докато тя го надари с мъдрост, позволяваща му да приеме нещата“ (Шютц 1999: 23). В своето есе „Завръщаният се у дома“ Алфред Шютц отбелязва: „не само родната земя е тази, която показва необичайно лице на завръщания си. Той се оказва също толкова чужд за тези, които го очакват, а мъглата около него ще го държи непознат“ (пак там: 35). В тази глава ще стане въпрос за границите на дома и границите изобщо, за различните лица на чужденеца и за невинните – или не чак толкова невинни начини, по които неговото свободно движение в пространството може да бъде тълкувано. И разбира се – за една (не)възможна Итака.

***1. Отсам: персонажът скитник като мигрантски субект***

---

<sup>39</sup> (Коев 1991: 4).

За какво по-конкретно става въпрос, когато говорим за скитническия субект в творчеството на Матвей Вълев? Ако обърнем поглед към разглежданите произведения, неминуемо ще отчетем афинитета на текста-Вълев към определен тип главен герой. Всъщност негови ключови характеристики ще срещнем и сред много от второстепенните персонажи, както и в други произведения на Вълев – хумористични и сатирични, предназначени за деца и др. – които остават извън фокуса на настоящия дисертационен труд. Тук ще се съсредоточа конкретно върху проявленията на този типаж като главен герой, върху един протагонист скитник, който присъства в много от разглежданите текстове: в романа „Ферма в Сертон“, повестта „На котва“ и редица разкази като „Гост от морето“, „Пътник“, „Жандира“, „Нощ над Сертон“, „Пътека в планината“ и др. Някои от посочените произведения образуват взаимосвързани цикли и де факто проследяват историята на един и същ персонаж – дори и в останалите обаче главните герои осезаемо си приличат, споделят общи характеристики. Това обстоятелство допълнително обогатява интерпретативния потенциал на едно анализиране на произведенията в сравнително-съпоставителен план. Ако наложим отделните варианти на този генерализиран главен герой един върху друг, ще получим доста плътен, лесно разпознаваем образ, чийто също толкова разпознаваем разказвачески глас притежава ту имплицитно, ту съвсем експлицитно автобиографично звучене – припомняйки ни онази „просопопея на гласа и името“, за която говори де Ман в „Автобиографията като обезличаване“. И за гласа, и за името на главния персонаж-скитник ще става въпрос неведнъж оттук нататък.

Сходствата между Вълевите главни герои често са отчитани от критиката. Според Малчо Николов например те са от един и същ психологически тип, поради което „лесно можем да смесим някои от героите му – Богдана и Лазара, с Тома или Божицара“ (Николов 1941: 42). Според Николов тази повествователна особеност се дължи тъкмо на факта, че Вълев е „от ония автори, които изхождат преди всичко от своя личен опит и се въплъщават в сродни тям характери“ (пак там). Как бихме могли да опишем по-точно този характер, към който Вълев до голяма степен се връща отново и отново? Неговият обичаен главен герой е мъж на средна възраст – харизматичен и привлекателен, авантюристично настроен, склонен едновременно към интровертна съзерцателност и към шумна, многолюдна забава. Разбира се, неговата най-отчетлива характеристика е склонността му към скитничество – една интензивна, трудно обуздаема, нестихваща потребност от често движение и редовна

смяна на заобикалящата го действителност. Няма да е преувеличение, ако разглеждаме повечето привички на този персонаж тъкмо като следствие на неговия „номадски нагон“: практикуването на краткотрайна, ниско платена работа; предпочитанието към държавната и социалната периферия; острата, но неустойчива нужда от интимност и усядане и временното ѝ задоволяване чрез отскачания до „женския“ квартал и други подобни.

Един доста удачен начин да мислим този персонаж ни е предоставен директно от текста-Вълев – той го определя като *етранжейро*, чужденец. Първата глава на „Ферма в Сертон“, озаглавена „Новият град“, ни отвежда в Белло Хоризонте (според съвременното изписване – Белу Оризонти), столицата на бразилския щат Минас Жераес (Минас Жерайс). Доскоро наподобяващо голямо село, „Новият град“ вече се разраства с главоломна скорост под напора на процесите на индустриализация и урбанизация. Разрастването позволява повече възможности за работа, а там, „[д]ето има работа и работници, не липсват и чужденци“ (Вълев 1988: 7). Те идват с всеки преминаващ влак, „най-често с два оръфани куфара от отдавнашна Европа, и тръгват смело към града“ (пак там). Един от тези чужденци е и главният герой на романа: българин, който у дома е известен като Антон Викторов, а в тази чуждестранна среда – като Антонио. Всъщност персонажът се (само)адресира като Антонио в хода на целия роман, с изключение на три единствени случая, когато се назовава „Антон Викторов“ (тези случаи ще бъдат адресирани в следващата глава).

В това билингвистично наименование си проличава амбивалентната природа на архетипната фигура на чужденеца – онзи Чужденец, определян от Георг Зимел като „[е]динството на близост и отдалеченост“ (Зимел 2014: 144). Всъщност в случая точното наименование не е от особено значение, както бърза да ни подсказе романът. Антон(ио) среща случайно Жозе, строителен работник, който му предлага работа. Запознанството помежду им протича по следния начин:

– Етранжейро? – сяда мулатът до Антонио.  
– Да, чужденец съм.

(Вълев 1988: 8)

Жозе изобщо не пита новодошлия как се казва – до края на разговора продължава да се обръща към него или с „етранжейро“, или със „сеньор“. Навярно едно непознато, причудливо звучащо име не би му помогнало да опознае Антонио особено, доколкото може

изобщо да бъде опознат един етранжейро. За сметка на това причисляването му към добре познатата група на чужденците идва със своите предварително зададени очаквания: „Другояче се работи с етранжейри, сеньор. [...] Не крадат от времето на работника“ (пак там: 9); „Вие, етранжейрите, не ядете с пръсти, а с вилици. Знам, всичко знам“ (пак там: 10) и т.н.

Всъщност (само)определянето на Антонио като чужденец ни предоставя първото възможно обяснение за една тенденция, която ще проследим тук – тенденцията за възприемане и тълкуване на обичайния главен герой на Вълев като мигрантски субект. Използвам израза „мигрантски субект“, за да избегна разграничението между *отсамната* перспектива на напуснатата държава (т.е. емигрантската перспектива) и *отвъдната* перспектива на новото място на пребиваване (т.е. имигрантската). Във всеки случай, настоящото изследване не вижда разчитането на главния герой в текста-Вълев през призмата на неговия мигрантски опит за особено ползотворно, нито за твърде коректно с оглед на отличителните му характеристики. На първо място, подобна интерпретация пропуска да отчете една главна специфика на скитничеството при Вълев, която може да се илюстрира и чрез споменатата сцена. Когато Жозе предлага работа на Антонио, той му отвърща съвсем по фланьорски: „Безработен съм, но не търся работа, а се разхождам“ (пак там: 9). Това обяснение с право изненадва събеседника му, според когото „[д]а се разхожда, то не е чудно. Но да е безработен и да не търси работа тук, в Бело Хоризонте, дето надницата е десет милрайса, това е повече от чудно“ (пак там). Главният герой на Вълев трудно може да бъде побран в често срещаната концепция за чужденеца като мигрантски субект – по начина, по който я разработват Зимел или Алфред Шютц. Шютц например вижда чужденеца като един „възрастен индивид от нашето време и цивилизация, който се опитва да бъде приет трайно или поне допуснат до групата, към която се стреми“ (Шютц 1999: 7). Казано по дельозски, много по-удачно, а и по-продуктивно е да разглеждаме главния герой на Вълев не през временното състояние на бъденето-чужденец, а през процеса на ставането-чужденец, понеже той нито се стреми особено да бъде приет от новата си социална среда, нито ще се задържи дълго в нея. Това обаче не значи, че критическата нагласа за интерпретиране на Вълевия чужденец като емигрант е изненадваща или неадекватна, напротив – тя е оправдана и обоснована от множество причини, като тук ще се спра на две основни от тях.

Първата ни отвежда обратно до полагането на Вълев сред авторите, които „изхождат преди всичко от своя личен опит и се въплъщават в сродни тям характери“ – т.е. до разчитането на текста-Вълев през един автобиографичен ключ. Всъщност в случая с Матвей Вълев този ключ служи за толкова универсална употреба, че може би трябва да го наречем автобиографичен шперц. Той неизменно отвежда до един и същ изход, до едно и също решение: до приемането на Вълев за представител на южноамериканското емигрантско течение и съответно на творчеството му – за типичен пример за емигрантска проза. Тъй като вече отделих внимание на основните предпоставки и особености на автобиографичния прочит на текста-Вълев във встъпителната част, тук няма да се спирам отново на него. Ще се фокусирам върху втората основна причина за тенденциозния прочит на неговия стандартен главен герой като мигрантски субект. В известен смисъл, тя е следствие от първата и отново е свързана с традиционните нагласи при рецепцията на Вълев, по-конкретно – с опита за неговото реабилитиране през социалистическия период.

Докато е жив, Матвей Вълев така и не се оказва от правилната страна на идеологическата бариера. Това до немалка степен е следствие и на неговото нежелание – или неспособност – за конструиране на консистентна, премислена публична (и творческа) персона. Изключение прави ранният период на писателската му дейност, с който настоящият дисертационен труд не се занимава – т.е. периодът преди заминаването му за Бразилия през 1931 г. Ранното творчество на Вълев, основно хумористично и сатирично, носи силен социален заряд и открито заявява левите му убеждения, което си личи и от псевдонима, с който той се подписва предимно тогава – Матвей Босяка. След завръщането си от Бразилия, Вълев изоставя не само младежкия си *nom de plume*, но до известна степен и идеологическите си убеждения – или поне крайността и експлицитността, с които ги заявява публично и художествено. Както изтъква А. Ташев, Вълев „никога не прекъсва връзките си с левичарските среди и не престава да споделя техните идеи“ (Ташев 2020: 101). При все това в последните години от живота му се наблюдава куриозната ситуация, в която „и комунистите, и националистите по едно и също време приемат Матвей Вълев за свой“ (пак там). Можем да предположим обаче, че тази двустранна рецепция има и обратен ефект – Вълев е възприеман ту от десните като ляв, ту от левите като недостатъчно ляв. В крайна сметка, той запазва това непечелившо положение и след вероятната си смърт през 1944 г.

Разбира се, в рамките на установения впоследствие тоталитарен режим не може да намери място никаква космополитическа или номадска представа за скитничество<sup>40</sup>. Както отбелязва Елка Трайкова, след 1944 г. литературната критика губи своята идентичност – тя „се институционализира, превръща се в цензор, който санкционира художествения, жанровия, естетическия плурализъм и творческата свобода“ (Трайкова 2021: 116). Ето защо не е учудващо, че стремежът за реабилитиране на Вълев – колкото и скромен по размери и влияние да е той – преминава през добре утъпкания и надежден път на едно доста различно скиталчество. Бихме могли да го онагледим чрез широко употребявания критически и литературноисторически разказ за блудния син, разкаляия се индивидуалист. Той е формулиран сполучливо от Бойко Пенчев като „разказа за „откъсването от действителността/народа“ и неизбежното последващо „завръщане“ (Пенчев 2003: 11) към тях. Чрез тази формулировка Пенчев описва и един доминиращ критически наратив, според който индивидуализмът като понятие в български контекст се появява главно „за да разкаже историята на собственото си неизбежно „преодоляване“ (пак там). По-рано вече стана въпрос за една литературноисторическа вариация на сюжета за блудния син – тази, която откриваме в творческо-биографичното развитие на Кирил Христов. Той обаче активно участва в списването на своето „преодоляване на индивидуализма“, докато Вълев е предимно пасивна фигура в конструирането на своя сюжет – то се случва основно постфактум, посмъртно. Като изключение могат да се приемат някои обстоятелства от последните месеци от живота му, както ще видим след малко.

Можем да открием отрязъци от реабилитиращия сюжет на Вълев из различни мемоари, статии и други материали от социалистическия период, посветени на него. В по-завършен, синтезиран вид го намираме в увода на Иван Сестримски към съставения и редактиран от него сборник с избрани произведения на Вълев от 1975 г., затова тук ще се придържам главно към него. И тъй, нека да видим какво гласи в общи линии сюжетът за блудния син-автор Матвей Вълев? Можем да проследим неговото начало доста назад,

---

<sup>40</sup> Показателен пример в тази посока извежда Албена Хранова, като цитира следното изказване на Тодор Павлов: „...не по един повод писахме против великобългарския шовинизъм и за истинския патриотизъм, съчетаващ се с прогресивния космополитизъм“ (Павлов 1946, цит. по Хранова 2012: 103). Последният израз в това изказване явно се оказва неприемлив дори в условията на ранния социализъм с характерните за него „браунови движения“ (както ги нарича Хранова) на използваната терминология. Затова Павлов впоследствие се поправя: „...ние марксистите, погледнато строго, не трябва да употребяваме термина „космополитизъм“... Употребата на термина „космополитизъм“ в смисъл именно на „интернационализъм“ ни остана като наследство от времената на свирепата фашистка диктатура...“ (пак там: 103–104).

допреди заминаването на Вълев за Берлин. Тогава той все още се подписва като Босяка и дружи със Смирненски и Александър Жендов – по неговите думи Вълев „стърчеше със завиден ореол сред нашата групичка, която създаваше тогава списание „Маскарад“, тъй като бил „[у]частувал и в стачки, арестуван и бит вече от стражарите“ (Жендов 1945: 2). Тук ще прескочим няколко страници от разказа, пропускайки престоя на автора в Берлин и Бразилия. Годианата вече е 1934, а Вълев пътува обратно към България. Решението му е провокирано от писмо от близък приятел, същия Жендов, който го е призовал да се завърне, защото „прогресивният печат имал голяма нужда от хора“ (Сестримски 1975: 8). Впрочем това митично писмо, което споменава първо самият Жендов в своя спомен от 1945 г., не е било открито нито от А. Ташев (вж. Ташев 2020: 69), нито от Хр. Карастоянов или друг от изследователите на Вълев. Според реабилитацията разказ на Сестримски то пътувало твърде дълго, цели осем месеца до Бразилия – и макар че Вълев откликнал на повика на своя другар, вече било прекалено късно.

Блудният син се завърнал в България след Деветнадесетомайския преврат, когато вече „[п]ечатът на прогресивното работническо движение е почти напълно разгромен“ (Сестримски 1975: 9). Въпреки това Вълев решил да се посвети на писането и финансовата необходимост го провокирала да публикува много и редовно, включително в „погрешни“ издания като „Щурец“, „Златорог“, „Нашенец“. Ето защо Сестримски отбелязва – съвсем уместно, при все налаганата от обстоятелствата приповдигната патетика – че някои схващания на Вълев от младостта му са били „поизоставени, минали са на по-заден план, без обаче по същество да ги е обезценил. Несъмнено те са останали като горещи, живи въглени в душата му“ (пак там: 22). Публикуването в издания, означени впоследствие като „буржоазни“, „декадентски“ и пр., навярно говори много повече за финансовите обстоятелства от късния живот на Вълев, отколкото за идеологическите му пристрастия. Показателна по този повод е следната реплика на писателя, предадена от Недялко Месечков: „Печатам често да има масло на филията ми. Дойде ли събота, обикалям редакциите да събере хонорара. Баща ми не ми е оставил мини, фабрики, нито имам рента!“ (Месечков 1978: 253).

Доказателствата за идеологическото оневиняване на автора се търсят в две посоки – през творчеството му и през живота, или по-точно смъртта му. Ще започна с първата. При все идеологическите и естетически компромиси, които Вълев трябвало да направи, той

успял да представи в своите зрели произведения „живота и борбите на хора от далечни, непознати страни, неразличаващи се много от хората на труда в България“ (Сестримски 1975: 13). Както вече споменах, в рамките на този реабилитиращ сюжет не може и дума да става за някакъв номадски модел на скитничество – ето защо не е учудващо, че героите на Вълев „скитат из огромната страна не от любов към скитничеството, а за да търсят работа и подслон“ (пак там: 15). Скиталчеството, за което пише Вълев, има „социална подкладка“ (пак там), а самият скитник по една вече установена критическа формулировка е описан като „кръгъл пролетарий“ (пак там), който гори в пламъка на някакво „горкиев босячество“ (пак там: 18).

Тук е необходимо да направя кратко уточнение. Един дистанциран прочит трудно ще открие тази характерна за емигрантската литература, социално обусловена представа за скитничеството – т.е. обезкоренения модел на скитничество според изведената типология – в разглежданите издания на Вълев. Той рядко уплътнява героите си емигранти със социално-носталгичния рисунък, характерен например за Тодор Ценков или за Борис Шивачев<sup>41</sup>. Напротив, неговите скитници обхождат често цялото отредено им текстово пространство, без да си припомнят семейството или да им домъчнее за родината. Този подход не допада особено на Владимир Василев, който казва за дебютния сборник на Вълев: „Ако не е името, мъчно е да се открие, че „Прах след стадата“ е книга на българин. Съвсем е заличено отношението на чужденец, попаднал или който дълго живее в друг свят и между други хора“ (Василев 1937: 232). Вълев предпочита само да щрихира вътрешния свят и психологическите характеристики на героите си, оставяйки диалога, действията им, отношението към околните да добавят необходимата плътност. Тази стилистическа особеност не убягва на Василев, който пише: „Без никаква склонност към по-жизнена типизация или психологическо обхващане, Матвей Вълев знае да пунктира, да загатне достатъчно за темперамент, отношения, лично битие, нрави и пр.“ (пак там).

---

<sup>41</sup> До сходно заключение стига и Михаил Василев в статията „Родоначалници на скитническия мотив“: „У Матвей Вълев има повече романтика, взета от живота в бразилските чифлици (романтичното присъствие на чифликчийската сестра, песните, веселбите, приказките край огъня, ловците и т.н.)“ (Василев 1983: 61). Василев вижда социално ангажираните „Писма от Южна Америка“ на Шивачев като пълна противоположност на разказите на Вълев, тъй като Шивачев доказва, че „бедняците навсякъде по света са застрашени от притъпяване на чувствата, от изхабяване, от автоматизиране“ (пак там). За страха от автоматизиране ще говорим допълнително и нататък.

И все пак има няколко произведения, в които ще открием „социална подкладка“ сред скитниците на Вълев. Става въпрос за няколко разказа – „Гурбетчий“, „Сънародници“, „Пътници през океана“ и др. – на които тук ще обръщаме по-малко внимание. Те стоят осезаемо встрани от останалите разглеждани текстове и разработват мотива за скитничество по по-различен начин, доста представителен за обезкоренения модел. Всъщност в тях е отчетлив стремежът на текста-Вълев да се впише в линията на образцовата емигрантска литература, понякога без особени естетически и стилистически задръжки. Разказът „Гурбетчий“ например приключва по следния начин:

Много, много наши сънародници с тежък труд и при големи лишения търсят прехраната си в далечни страни, при най-страшни условия на живот. Всичко те успяват само когато заживеят сговорно един с друг и се борят с общи усилия. Всички те мечтаят да се завърнат в родината си, че и трудът е по-лесен, и хлябът е по-сладък, когато си под бащиното си слънце.

(Вълев 2022а: 245)

Вероятно дори незапознатият с Вълев читател ще забележи, че този откъс стои някак встрани от стилистиката на изказа, характерна за останалите използвани цитати. За по-запознатия читател пък няма да е твърде изненадваща склонността на текста-Вълев към подобна жанрово-стилистическа мимикрия, импулсивните му забежки към изненадващи жанрови територии. В тази склонност откриваме много от „запазените марки“ на Матвей Вълев: авантюристичен нюх и непостоянство; впечатляваща, обоснована и финансово творческа продуктивност и т.н.<sup>42</sup> Показателен е фактът, че „Гурбетчий“ не е включен от Вълев в никой от сборниците му със събрани произведения – части от разказа са публикувани приживе само в сп. „Кооперативна просвета“ през 1937 и 1938 г. (вж. Ташев 234 стр.). Той излиза в цялостен вид чак в „Избраните произведения“ от 1975 г., несъмнено като част от предприетата тактика за презентиране на Вълев в по-представителна светлина.

Ако се върнем към начина, по който Сестримски описва неговите герои, ще добием допълнителна, по-конкретна представа за тази тактика. Според Сестримски героите на Вълев са „[н]осители на здрава и чиста човечност, те приемат света не толкова в това, което е около тях, в сегашното и близкото, а в утрешното и далечното“ (Сестримски 1975: 19).

---

<sup>42</sup> Показателен пример в тази връзка е „експресионистичното отклонение“ на Вълев, както го нарича А. Ташев (вж. Ташев 2013), включващо произведенията „Бурята“ (*Пламък*, 1924, №9–10) и „Хиени“ (*Съзнание*, 1926, №11–13).

Ако тази „здрава и чиста човечност“ не ни казва достатъчно за предприетата, добре установена реабилитираща стратегия, то тя бива доизяснена в следващото уточнение: „Тая човечност, тая нравствена чистота ни напомня за поетическия свят на Йордан Йовков“ (пак там). Дефинирането на Матвей Вълев като писател хуманист и паралелът с еталонния „хуманист“ Йовков безспорно целят неговата (ре)интеграция в актуалната културно-идеологическа среда. Разбира се, самата устойчива критическа перцепция на Йовков като хуманист може да бъде видяна като сходна по модел на действие, ако ли и далеч по-широкообхватна като мащаб дискурсивна стратегия. В своята монография върху Йовков Милена Кирова показва как в ръцете на социалистическата критика „[х]уманизмът се превръща в индулгенция, в оправдателна присъда и в магически талисман, който брани мястото на класика Йовков в българската литература“ (Кирова 2001: 14). По този начин на Йовков, който все пак не представлява „идеалният „социалистически реалист““ (пак там), бива отредена поддържащата, оневиняваща роля на автор хуманист.

Всъщност паралелът между Вълев и Йовков далеч не е инцидентен, изолиран случай, затова си струва да му отделим малко повече внимание. Той може да бъде доразвит в няколко различни посоки. Критиката доста често отчита например присъщата и на двамата автори склонност към циклична повествователност. По този повод Георги Цанев например казва за „Прах след стадата“: „По своята циклова постройка тя напомня „Вечери в Антимовския хан“ и „Ако можеха да говорят“ на Йовкова. Героите преминават от един разказ в друг“ (Цанев 1938: 49). Друго, по-неочаквано повествователно сходство вижда Малчо Николов – според него Бразилия изиграва ролята на креативен катализатор за Вълев, който „трябва да влезе в досег с един нов чудесен свят, за да се пробуди у него писателят, както това стана с Йовков, след като преживя войната“ (Николов 1941: 43). Сестримски пък уплътнява своята теза за споделения от двамата писатели хуманистичен уклон чрез твърдението, че „Йовковият Серафим е намерил свое ново въплъщение“ (Сестримски 1975: 19) в Гълъб. Гълъб е герой от Вълевия разказ „Радост в живота“, който открива личното щастие отвъд ограничаващите задръжки на социалната действителност.

Можем да продължим търсенето на прилики между текста-Вълев и текста-Йовков и в други посоки, например през интегрирането на митологически и фолклорни мотиви в повествованието, макар и в единия случай – „сертонски“, а в другия – „старопланински“. Освен това при Вълев е налице една практика, наблюдавана често при Йовков, както и при

други представители на движението „Родно изкуство“ – изграждането на персонажи по архетипно-алегоричен, силно повлиян от фолклорните традиции маниер. Нека вземем отново за пример стандартния главен герой на Вълев. Подобно на всеки личен, самоуважаващ се юнак или момък от народното творчество, този герой е епитом на физическото здраве и сила: той е „млад и красив“ (Вълев 2022а: 430), „млад и здрав“ (Вълев 2022б: 197), „истински мъж – силен, спокоен и близък“ (пак там: 103), а веднъж е описан и директно като „личен“ (пак там: 38). Освен това той е едър и силен – неестествената му мощ свидетелства за крепката му връзка с майката земя, поради което го съветват: „...купи си земя, заработи я. С тая ти сила тя ще пее под теб и ще ражда двойно и тройно“ (пак там: 36).

Друга повествователна сходност отбелязва Сабина Беляева в своята приносна статия „Уроците на Матвей Вълев (Към един съвременен прочит на романа „Ферма в Сертон“)“. Беляева използва термина на Т. С. Елиът „безличност на поета“, за да опише търсената от Вълев и Йовков целенасочена обективност на авторовата позиция. Тя е засвидетелствана пряко от Йовков в стремежа му към един „истински“ разказ, в който „всичко да става, а аз да отсъствам напълно“ (Сп. Казанджиев; цит. по Беляева 1989: 67). Вероятно можем да си позволим да припишем на Йовков и „мълчаливата антирасистка позиция“ (пак там: 73), която Беляева забелязва при Вълев – по-конкретно при изграждането и изобразяването на персонажи с различна етническа и религиозна принадлежност. Този похват, характерен за двамата автори, действително се откроява на фона на „полемиките, които поражда расизмът в обществено-идеологическата ситуация на 30-те години“<sup>43</sup> (пак там: 72). Паралелът Вълев-Йовков заслужава да бъде огледан по-обстойно, но тук няма да се спирам подробно на него, нито ще засягам въпроса дали текстът-Вълев целенасочено търси начини да се впише в такава наследствена линия, да установи такава литературна приемственост. Все пак ще си позволя да цитирам един откъс от разказа „Лъжата на Жозе Верисмо“, който може да отведе към подобна посока на разсъждение:

По цели дни пеят от далечните тръстикови ниви към фермата натоварените със захарна тръст коли на Еврипидис де Паула. Всяка кола си има своя песен, която се носи надлъж и нашир през хълмове и пасища, през долове и гори. Вървят и си пеят колите всяка на своя си глас, а

---

<sup>43</sup> Статията на Беляева засяга и рядко разработвания проблем за расизма през междувоенния период, опирайки се на първите български произведения по темата, като „Расизмът като философско-историческа теория“ (1938) на Дим. Михалчев. Вж. (Беляева 1989: 72–75).

във фермата се ослушват за тях и отдалеч ги познават.

(Вълев 2022а: 169)

Да се върнем към реабилитация критически сюжет. Както споменахме, доказателствата за идеологическото оневиняване на Вълев се търсят не само в творчеството му, но и в обстоятелствата от живота, или по-точно смъртта му. Тази втора посока на оневиняване, разбира се, представлява главният, финален залог в сюжета за писателя-блуден син. Героическата смърт в името на отечеството е голямата саможертва, чрез която той ще изкупи вината на своето биографично, идеологическо, творчество скиталчество – изобщо всички свои „грешки и грехове“, както показателно ги формулира още Веселин Йосифов в послеслова на сборника с избрани произведения „Отсам и отвъд“ от 1957 г. (Йосифов 1957: 303–305).

Според Сестримски в началото на 40-те години Матвей Вълев като „литературен черноработник“ (Сестримски 1975: 21) пропилява писателския си потенциал в продуцирането на многобройни, нискокачествени творби. Всъщност Сестримски предполага, че това „състояние на творческо обезсилване [...] крие в себе си по-дълбоки и сложни причини от идейно-нравствено естество“ (пак там: 22) – ето че и творческият талант пада в жертва на авторовата идеологическа нечистоплътност. Щом обаче Втората световна война навлиза във финалната си фаза, Вълев, „като всеки демократично настроен писател и хуманист“ (пак там), решава да се бори за друг живот – „може би такъв, какъвто го е виждал по-рано писателят в младежките си мечти“ (пак там), т.е. по времето, когато все още е бил Матвей Босяка. Разбира се, в така представения сюжет решението на Вълев да замине за фронта като доброволец по никакъв начин не е обвързано с публичното му обявяване за фашист. В действителност Вълев добре съзнава възможните последици от това заклеяване. Той дори изпраща писмо до редакцията на в. „Народна войска“ през ноември 1944 г., в което признава своите грехове и грешки, даже изразява готовност „ако трябва, да понасяме наказания и карантини“ (Йосифов 1957: 303). Според реабилитация сюжет обаче неговото решение да замине за фронта има доста различна мотивация – то е провокирано от „мисълта, съвсем естествена и законна през тези години, за неизпълнен дълг към народа и за необходимостта [...] да направи и той своя личен принос за ускоряването на този многоочакван край, за бъдещето, което идва“ (Сестримски 1975: 22).

Важно в тази връзка е уточнението, което прави А. Ташев, докато разглежда темата за смъртта на Вълев – той действително е имал основания да се страхува за живота си след Девети септември, което може да се разглежда като допълнителен аргумент защо би дезертирал. Хипотезата за бягството на Вълев и последвалата му емиграция в Египет и Аржентина е изключително интересна и в действителност по-правдоподобна, отколкото изглежда на пръв поглед. Тук няма да я обсъждам, защото Ташев я разглежда подробно в монографията си – там той представя и детайлите около работата на покойния вече режисьор Иван Хлеббаров, който е планирал филм за живота на Вълев и е посветил на проучването му над десет години<sup>44</sup>. Ще спомена само едно интервю на Хлеббаров, в което той споделя любопитна случка, разказана му от Христо Карастоянов. През 80-те години при едно литературно четене в Ямбол Радевски повикал Карастоянов и на четири очи му казал, че Матвей Вълев не е загинал и през 50-те години е живял в Кайро. „Ние, приятелите му, знаехме това, казал Радевски“ (Хлеббаров 2011).

Този алтернативен сюжет за дезертирането на Вълев и последвалото му бягство е от съществено значение не само за проучването на биографията му. Той представлява важна антитеза на представения тук реабилитиращ сюжет, който при все своите добронамерени подбуди – и всъщност тъкмо заради тях – възпира и осуetyава мобилната инерция на Матвей Вълев, поставя го в пасивна позиция, застопорява го в рамките на един представителен прочит, който едновременно инициира, но и осуetyава по-нататъшната реабилитация на автора. Колкото до конкретния проблем за скитническия субект в текста-Вълев, предприетата дискурсивна стратегия развива, поощрява и дори до известна степен официализира, „освещава“ продължителното му (и продължаващо) интерпретиране през призмата на мигрантския опит. Разбира се, независимо от действителната дата на смъртта на Матвей Вълев, тя вече отдавна е добавена към авторовата биография. Това обаче не значи, че не можем да продължим да люшим стените на неговия седентарен затвор, да чертаем нови линии на интерпретативно бягство, да предложим на автора свободата на отречената вина и възможността за реабилитация през сюжета на собственото му слово. Ако парафразираме Камю: трябва да си представяме Матвей Вълев скитащ.

## ***2. Отвъд: персонажът скитник като номадски субект***

---

<sup>44</sup> По този въпрос вж. (Ташев 2020: 110–112).

Вече посочихме основните причини за тенденциозното и не твърде прецизно разчитане на стандартния главен герой в текста-Вълев през призмата на неговия мигрантски опит. Нека сега обърнем внимание на втора, алтернативна перспектива – и да изпитаме интерпретативния потенциал на този скитнически субект не през емигрантското му битие, а през спецификата на номадското преживяване. Как бихме могли да докажем, че скитническият субект при Вълев притежава характеристиките по-скоро на номадски, а не на мигрантски субект? Става въпрос за сравнение-сблъсък между първия, обезкоренен модел и третия, номадски модел на скитничество. Какъв по-удачен начин тогава да премерим техния интерпретативен потенциал, ако не през изведената вече формулировка „свят и дом“?

В предната глава стана въпрос за мигрантския субект като образцов пример на обезкоренения модел на скитничество и съответно – за неговата комплексна, фундаментална връзка с дома. Гастон Башлар казва, че домът е обърнат навътре в себе си, че поддържа в нас съзнанието за насоченост към някакъв център (Башлар 1988: 53). Тази центростремителна, смисловоопределяща сила се променя, но остава също толкова влиятелна при напускането на дома. Географът Тим Кресуел, чиито изследвания върху скитничеството и мястото са сред важните отправни точки на настоящата дисертация, пише следното: „мигрантският опит е обвързан с диалектиката у дома-отвъд, със силния копнеж по мястото, наречено дом, независимо дали в миналото или в бъдещето“ (Cresswell 1977: 362). Нещо повече, за Кресуел „мигрантският опит – и опитът на диаспората по-общо погледнато – засяга въпросите „Откъде си?“ и „Къде си сега?“ (пак там). Домът като притегателен център непрестанно привлича мигранта обратно, независимо дали физически, психически или емоционално. Мигрантът тъжи за дома, стреми се да се завърне обратно или да го претвори, да го реконструира *отвъд*. Дори един краен отказ от идентификация с дома информира всяка стъпка от изграждането на нова, реактивна идентичност. Ето защо можем да предположим, че спецификата на мигрантския опит ще си проличи особено при едно събитие от първостепенно значение за него – завръщането у дома.

Тъкмо такъв сюжет ни предлага разказът на Вълев „Гост от морето“ (1940). В началото на разказа главният герой, Тома, който дълго време е работил като моряк, се завръща в родното си село. Както предполага подобно дълго отсъствие, първоначално Тома

е обвит от „гъстата мъгла на забравата“ и е посрещнат като непознат, етранжейро, чужденец. Той маха на съселяните си, но те не го познават, а снаха му, Бояна, го мисли за пощальона. Смея да твърдя, че още тук, в началото на разказа, си проличава действителният характер на скитничеството на главния персонаж. Номадският модел на скитничество доста често съдържа известен перформативен елемент, който позволява на субекта изпробването на различни маски, разиграването на различни личностни сценарии, и то по отчетливо разказвателен, иронизиращ начин (този аспект на номадския модел ще разгледам в гл. 6). Укривайки се в мъглата на новодошлия, Тома разпитва Бояна за своите покойни родители, без да признае самоличността си. „Ами къде е синът на старите?“ (Вълев 1940а: 60), пита той, макар да е съвсем наясно, че синовете са двама. Когато брат му Харитон го чува и идва, той също го взима за чужд човек, казва: „Пък и ти си върви по пътя, не се задявай през плета с хорските жени“ (пак там).

Впоследствие новодошлият е разпознат и сюжетът потръгва, поне привидно, по добре утъпкана пътека – блудният син се е завърнал у дома и носи със себе си смели идеи за обновяване на западналото, задлъжняло стопанство. Локалните проблеми, завещани от миналото, ще бъдат адресирани от глобално развитата визия, обърната към бъдещето – с поръчани от чужбина модерни машини. Тома разсейва опасенията на Харитон за предстоящите трудности: „Все е по-леко от моряшкото тегло, Харитоне. И друго има. Земя е, на своя земя си, не си на вода като в морето“ (пак там: 61). Тома планира да уседне, да използва приходите от развитото стопанство, за да построи нова къща – все пак очаква скоро пристигането на Фрединя, своята португалска годеница. И при все че роднините му питаят известен скептицизъм към тези амбициозни планове, той бива заглушаван от заключеното сандъче, което Тома донася със себе си. „Цяло състояние лежи в тая кутия!“, заявява той тайнствено (пак там: 64).

Постепенно обаче от плановете трябва да се пристъпи към действие – задухва топлият вятър и настъпва пролетта, времето за усърден полски труд. Вместо да се заеме за работа, Тома постепенно обхожда и изучава съществуващите граници: „Обикаля по цели дни влажното поле, чак докъм далечните баири, чак до сечищата и дъбравите. Блуждае по пътища и пътеки, направо по угари и ливади, из синори и слокове“ (пак там: 75). Оглежда границите на бащините си имоти и пресмята нещо, но сметките му все не излизат, „[ч]е

полето не е вече заравнено от снега и от вятъра, а е набраздено от синори и пътища“ (пак там).

Неспокойното скитане на Тома е предизвикано от ретериториализирането на обитаемостта на пространството; от трансформацията на „заравненото“, снежно поле в набраздено пространство, ограничаващо свободното реене на мисълта, чертаенето на вятърничави планове и архитектурни проекти с неясни контури. Неслучайно Делюз и Гатари определят тези два типа пространство тъкмо като *гладко* и *набраздено*. Обичайният принцип, на който те разграничават двата типа, е геоложки. При гладкото пространство, за разлика от набразденото, „има малко или никакви географски отправни точки“ (Young 2013: 289); освен това то представлява мисловен модел, позволяващ „неравноделното разпределение на времето“ (пак там). Делюз и Гатари разглеждат променливата динамика в отношенията между двата типа пространство и през различни други модели: технологичен, музикален, морски и пр. Най-общо казано обаче, гладкото и набразденото пространство изпълняват същите бинарно-опозиционни функции, които задвижват целия онтологически проект на „Хиляда плоскости“. Гладкото пространство е номадско, *potos*, в него „се разгръща военната машина“ (Делюз, Гатари 2009б: 674); набразденото пространство е уседнало, *logos*, то е „установено от държавния апарат“ (пак там). Делюз и Гатари изтъкват, че „в действителност двете пространства съществуват само като смесени едно с друго“ (пак там) – т.е. набразденото пространство може да бъде детериториализирано, а гладкото може да бъде териториализирано, като и двата случая предоставят също възможността за ретериториализация.

Морето, което Тома е обикалял като моряк, е гладко пространство; заснеженото поле – също. Селото пък е пространство на фиксирано движение и установени граници, разчертани от неговите синори, огради и традиции. То е пространство, което постепенно застопорява инертното движение и намества индивида в своята затворена система. Цялата комуникация на Тома със съеляните му е представена през несекваща поредица от идентифициращи въпроси: „Е, Тома, къде ти е къщата, жената, децата?“ (Вълев 1940а: 64); „А ти сега, синко, какво мислиш да правиш?“ (пак там: 69); „Ти какво ще работиш сега, като мина зимата?“ (пак там: 75). Селото дори му намира Анастасия, вдовица с цели четирийсет декара имот, и му предлага реална възможност да осъществи плановете си за усядане. Тъй да се каже, разказът подрежда всички необходими фигури, за да разиграе вариация на

сюжета за блудния син, разкалялия се индивидуалист. Ако действителната му цел беше такава, развитието на сюжета би било лесно предвидимо. То би преминало например под знака на двойното диалектическо бракосъчетание между родното и чуждото, старото и новото: Тома се жени за Анастасия и използва натрупания опит в чужбина, за да модернизира селското стопанство. Подобно на много други произведения на Вълев обаче, „Гост от морето“ не е история за щастливото или нещастното, възможното или невъзможното завръщане на емигранта в бленуваната родина, в бащината къща като център на географското и духовно пространство. Емигрантският опит на Тома не е смисловоопределящ за неговия модел на поведение, светогледа му или плановите му за бъдещето – той е по-скоро биографична наличност, подсказваща за неговата скитническа натура. Тома продължава да чака своята Фредина и отказва да се ожени за вдовицата, макар че вечер, далеч от хорските очи, прескача оградата ѝ. В тези посещения откриваме продължение на моряшките привички, задоволяване на потребността от временен дом, но също и един трансгресивен акт, осуetyаване на фиксираните граници и поръдки, стремеж към детериториализация. По сходен начин можем да тълкуваме и продължаващите разходки на Тома, които го отвеждат все по-надалеч и все по-надалеч – чак до гарата, където той уж само гледа движението на влаковете.

Един ден дългоочакваното писмо от Португалия пристига. В текста-Вълев писмото носи изключително негативно натоварена символика, то представлява крайното състояние на „втвърдяване“ на езика и съответно – на фиксиране на виртуалните възможности в една актуализирана форма. Поради тези причини появата на писмо винаги е равнозначно на лоши новини за номадския субект (повече по този въпрос – в гл. 6). Фредина известява Тома, че е готова да дойде при него на село – в красивия нов дом, който той ще ѝ построи. Разбира се, Тома на мига осуetyава тази възможност за фиксиране на личностната идентичност, за реализиране на разказа, който с готовност е конструирал за себе си и е разигравал пред новите си слушатели, откакто се е завърнал. Вместо това той нарамва безценното си сандъче и отпътува, без дори да се сбогува. Вдовицата Анастасия, която се е надявала да открие в него своя Станчо Поляка, го наблюдава как постепенно се смалява и стопява в далечината. Така приключва „Гост от морето“ – не с щастливия, възпитателен завършек на едно скитничество, а с началото на ново такова. Колкото до сандъчето – Бояна, снахата, не издържа и го отваря, но вътре не открива никакво състояние, а пликчета със

семена и каталози на селскостопански машини. При вида им Бояна така се възмущава, че издрасква капака на сандъчето. По всичко изглежда обаче, че за Тома, персонажа скитник, тези семена и каталози наистина представляват най-ценното състояние, виртуалното – това на потенциалните, нереализирани възможности.

Вероятно вече можем да заключим, че Тома не е показателен пример за мигрантски субект, за завръщащия се у дома – той е по-скоро чужденецът, който докрай остава непознат, непонятен за съселяните и семейството си. Навярно домът остава също толкова чужд за Тома, който нито тъжи за покойните си родители, нито се вълнува действително от актуалното състояние на имота и стопанството. Той се вълнува не толкова от реалното, колкото от виртуалното, потенциалното измерение на дома – от гладкото пространство, което изпълва с неосъществими планове, моряшки песни и краткотрайни афери. И ако отношението на този герой към неговия дом не ни казва много, вероятно това се дължи на начина, по който разглеждаме дома. За представителя на уседналото общество, на набразденото пространство домът е притегателният център на Башлар, около който се организира цялото субективно движение и възприемане на пространството. За номадския субект домът също съществува, но по съвсем различен начин: той е едновременно никъде и навсякъде; той е подвижен дом; той е, по сполучливия израз на Джон Дъръм Питърс, „винаги вече там“ (Peters 1999: 21). Тази концепция за дом всъщност променя и цялото организиране и възприемане на пространството, буквално променя околния свят. Тома не се завръща у дома, а се премества за кратко на ново място, което обитава. Наистина това е място носител на предишен опит и памет, но за него е по-важно, че то носи потенциал – също както и следващото място, към което поема, смалявайки се като точица в далечината. Можем да провидим в това номадско съществуване някакъв изначален трагизъм, но дали той не е до голяма степен в очите на наблюдаващия, в очите на уседналия субект? В крайна сметка, хоризонтът на винаги възможния нов дом носи и голяма, неизчерпаема надежда. За номадския субект в текста-Вълев, за разлика от мигрантския субект, всяко пътуване приключва с едно възможно завръщане у дома. Казано по друг начин, за номадския субект всеки пристан може да бъде Итака.

Дотук се фокусирах главно върху персонажи като Тома и Антонио Виктор, които са примери за чужденци, емигранти. Поради отдалечеността от дома и отношението към него при тях особено ярко изпъкват тези характеристики, които можем да определим по-

скоро като номадски, отколкото като обезкоренени или мигрантски. И все пак този тип персонажи, въпреки многобройното им и отчетливо присъствие, представляват само едно от проявленията на номадския субект в текста-Вълев. Към тях можем да причислим и други типове герои, които кръстосват морските меридиани и неизбродимите джунгли на „страната на вечното лято“. Такъв е например ковбоят, който „в живота си тъй рядко е спал под късна стряха и годините си е прекарал все на седлото, по пасищата, между стадата, до огъня на раншото“ (Вълев 2022а: 182). Друг пример е касадорът, наемният ловец, в чийто образ изпъква трансгресивният характер на номадския субект не само по отношение на териториалните, но и на законовите ограничения. Други разновидности на номадския субект, на които ще обърнем внимание по-нататък, са модерните каубои, заменили верния кон с машина: такива са летецът, корабният капитан, морякът.

Опитът за извеждане на тези типове персонажи води и до един продуктивен проблем. Дали трябва да причислим към тях един типаж, който споделя доста от характеристиките им, но не и на пръв поглед най-съществената? Става въпрос за рибаря. Подобно на другите споменати персонажи, и той извършва регулярно движение, но то е краткотрайно, скромно по мащаби и най-важното – обикновено приключва със завръщане у дома. При все това внимателното вглеждане в начина, по който текстът-Вълев третира своите персонажи рибари, не оставя място за колебание относно тяхната принадлежност към лагера на скитниците. Нещо повече, тяхната проблематична (липса на) мобилност информира и обогатява разбирането ни за функциите и смисъла, с които текстът-Вълев натоварва акта на скитничеството. Случаят с типажа на рибаря разкрива подвижността, мобилността просто като едно проявление на скитничеството, макар и главно и ключово. Делюз и Гатари казват: „А освен това е погрешно да определяме номада и чрез движението. [...] Неподвижност и скорост, кататония и устремяване, „престояващ процес“, престоят като процес [...] са във висша степен черти на номада“ (Делюз, Гатари 2009б: 534).

Ще срещнем образа на рибаря често в творчеството на Вълев, което не е учудващо – все пак той е редовен сътрудник и на сп. „Рибарски преглед“. От разглежданите произведения такива персонажи има в повестта „На котва“, но ролята им е по-широко разгърната в разказа „Хора край брега“ (1940), където рибар е и главният герой, Лазар. За разлика от вечно пътуващия моряк или често сменящия местожителството си емигрант, Лазар живее на едно място. Това място обаче не е горе, в самото село, където се развива

действието, а досами края му, край брега на езерото, където са разположени рибарските колиби. Скитническата природа на рибарите е засвидетелствана по различни начини в разказа, но особено отчетливо – чрез това разделение на пространството на две части, гладко и набраздено. Още от него разбираме, че рибарите се различават от селяните „[к]ато водата от земята“ (Вълев 2022б: 23). Това фундаментално различие е видимо и в строежа на домовете им, който илюстрира опозицията селяни–рибари, т.е. уседналност–скитничество, посредством пространственото позициониране на прозорците: „Колибите им – и те са съвсем други, не гледат на север и запад към полето, а на изток и юг към езерото“ (пак там).

В този детайл откриваме пример за изключително устойчивата практика на дихотомно, антагонистично изобразяване на българската колективна идентичност, която по модела на Ботьо Савов можем да опишем едновременно като славянска (уседнала) и скитска (номадска). Показателно за тази тенденция е, че ще открием същия мотив от „Хора край брега“ в едно по-късно твърдение на Тончо Жечев, което е изобщо представително за широк набор от разглежданите тук теми:

Българинът трудно напуска своята Итака и още по-лесно се превръща в нищо без нея. Най-дълго в своята история той е бил заседнал земеделски народ. Когато българските бежанци от Тракия и Македония през двадесетте години са строили къщите си край Черно море, те са обръщали прозорците им не към безпределната синева, а към опалената и твърда земя. Който познава нашата лирика и проза, знае дивия ни ужас от безпочвеността, от липсата на твърда земя под краката.

(Жечев 1989: 130)

Рибарите от „Хора край брега“ не изпитват подобен ужас. Камъшените колиби не притежават за тях статута на същински, постоянен дом – рибарите изобщо не ги възприемат като свои, защото са „на държавен бряг“ (Вълев 2022б: 34). Освен това те често пътуват до късно и остават да пренощуват другаде, например на брега на Камчия. Лазар казва: „Когато е студено, наврем се в заслоните, загърнем се в кожусите и спим, а през топлите нощи и по брега прекарваме, накладем си огън и лежим край него“ (пак там: 27). В така представените ежедневие и светоглед по-скоро откриваме номадската концепция за подвижния дом, отколкото представата за уседналия живот на техните съседи горе на хълма – селяните. Още по-ясно скитническият характер на рибарите е заявен чрез директното им сравнение с най-емблематичните представители на номадството в български контекст: „Те рибарите са

такива: днес са тук, а утре другаде. Като циганите са, всички са същи катунари“ (пак там: 42). Както може да се очаква, разглеждането в дихотомичен план на опозицията уседналост–номадство се изразява и в противопоставянето между култура и природа. Лазар не просто живее в по-непосредствена близост до природата, но има и по-силна връзка с нея – това си проличава особено при съпоставката му с „градския“ персонаж в разказа, столичанката Аделина. На тази съпоставка ще отделя повече място в глава 5, а сега ще се насоча към отговора на важния в случая въпрос: какво следва все пак от причисляването на типажа на рибаря към проявленията на номадския субект в текста-Вълев?

Можем да допуснем, че постоянната подвижност, актът на скитничеството на номадския субект в текста-Вълев, макар и изключително значим за него, е в крайна сметка само симптом, външно проявление на същността му. Ако искаме да разберем в дълбочина основанията, целите и употребите на скитничеството при Матвей Вълев, се изправяме пред една допълнителна задача – да ги потърсим отвъд самия акт на скитничество. Ключовата дума в случая е *отвъд*, защото тази задача налага да се фокусираме върху още една бинарна опозиция, към която текстът-Вълев проявява особена фиксация – и към която всъщност се придвижваме постепенно от самото начало на това пътуване. Става въпрос за опозицията *отсам–отвъд*.

### **3. *Отсам и отвъд: параметри за очертаване на действителността в текста-Вълев***

Вълев задава собственоръчно тази формулировка за пространствено перцепиране на творчеството си. „Отсам и отвъд“ е заглавието на сборник с разкази от 1940 г., който се състои от част с *отвъдни*, т.е. ситуирани в Бразилия и вдъхновени от престоя му там произведения, и втора част с *отсамни*, т.е. фокусирани върху българската действителност разкази. Впоследствие този удобен подход за разграничение между двата типа текстове е възприет и от техните професионални читатели. Интерпретативният потенциал на формулировката *отсам–отвъд* за разчитане на текста-Вълев е заявен в заглавието на първия сборник с избрани произведения на автора, публикуван през социализма – „Отвъд и отсам“ от 1957 г. Шейсетина години по-късно, през 2020 г., се появява и монографията на

Ташев, озаглавена „Непознатият Матвей Вълев: отсам и отвъд“. Безспорно този схематичен принцип за представяне на Вълев е удобен поради самия му авторски профил, поради продължителния му стремеж да се впише едновременно – и с еднаква тежест – в две паралелни жанрово-тематични линии, засвидетелстван и в заглавието на сборника от 40-та година. Струва ми се обаче, че продължаващото символично влияние, което тази фраза оказва върху рецепцията на Вълев, се дължи и на друга причина – на факта, че тя индикира симптоматично бинарния модел, по който текстът-Вълев конструира, асимилира и дублира своята действителност.

Това бинарно отношение не бива да се мисли само в паратекстуалния план на типологизиране и категоризиране на произведенията на Вълев, защото ще открием опозицията *отсам–отвъд* и вътре в самите тях. Радиотелеграфистът от разказа „Граждани на света“ е „[в]дълбочен в живота на север и юг от екватора, *отсам и отвъд*<sup>45</sup> земята“ (Вълев 2022б: 51). В „Между два бряга“ пък става въпрос за изрза „затишие пред буря“, който особено удачно описвал „настроението на природата отсам *и отвъд* екватора, между пет градуса северна и пет градуса южна ширина, но с една само разлика: тук затишието е без буря“ (Вълев 2022а: 196). Особено показателен пример ще открием в разказа „Ловецът Маноел“. Едноименният наемен главорез Маноел успява да си издейства двойно заплащане от двама враждуващи чифликчии, без дори да се налага да си свърши работата. Накрая той дори се измъква с една от дъщерите им. Обединени от общия позор, чифликчиите се сдобряват и предприемат съдебни действия срещу ловеца. Уви, „напразни бяха техните постъпки. Касадорът Маноел беше вече отвъд границите на щата Минас Жераес, в най-близкото градче на щата Еспирито Санто, а *отвъд* заповедите на *отсамните* власти са празни думи на книга“ (пак там: 133–134).

Това уточнение уплътнява представата за локалните бразилски „нарави и обичаи“ (пак там: 131), но освен това илюстрира и една по-генерална нагласа на текста-Вълев спрямо границите – спрямо тяхната условност и изкуствена природа. До известна степен, в това отношение прозира същият скитнически скептицизъм, който се наблюдава и по отношение на писменото слово, на сигнификатора като „крайна инкарнация на деспота“. Номадският субект на Вълев не споделя уседналата вяра в буквата на закона, понеже я възприема като социално-правен конструкт, като своеобразна оптическа илюзия, чието

---

<sup>45</sup> Курсивът в цитатите до края на главата е мой – М.К.

въздействие *отсам* се губи при прекриване на *отвъдната* граница. Това е един мисловен модел, който можем да приемем за привилегия на трансгресивния персонаж, често пресичащ различни видове граници и запознат със спецификите на едно специфично междинно, лиминално пространство. Този трансгресивен опит носи на преминаващия границите извънредно познание, затова той е наясно с невидими за уседналия гражданин механизми на влияние и действие – той е един вид „сталкер“. Освен това трансгресивният персонаж често пъти е и персонаж трикстер, който се възползва от своето езотерично познание, употребявайки го за собствена изгода – ето защо не е учудващо, че преминаващият географски граници често не уважава и етическите, социалните, дори правните ограничения. И докато трансгресивният номадски субект питае абсолютно презрение и скептицизъм към буквата на закона като към „празни думи на книга“, пазителят на границите в текста-Вълев не просто я следва неотлъчно, но съумява да разчете света единствено през нейния семиотичен шифър. Този тип ригидно уседнало мислене, представено в крайния му вариант, е илюстрирано особено добре от образа на стражаря в разказа „Оттам почва полето“<sup>46</sup>.

Стражарят е млад мъж, който преди пет години е дошъл в София от село с намерението да се задоми за своята избраница и да създаде семейство. Впоследствие обаче плановите му се осустват, защото „градът го погълна“ (Вълев 2022б: 165). Всъщност той дотолкова се е слял с града, с работните си задължения и с постовата будка, че дори няма име. Известен е просто като стражаря от нощната смяна, при все че е вторият по важност герой и значителна част от повествованието е представена тъкмо през неговата гледна точка. Разказът оставя впечатлението, че стражарят не просто изпълнява задълженията, очаквани от пазач на постова будка до железопътната линия. Той е бил асимилиран от една анонимно-колективна, регулаторна урбанистична уредба. Неговият персонаж е хем представителен за традициите на социално ангажираната следосвобожденска проза и нейната предпочитана опозиция село–град, хем показателен за назриващите през междувоенния период обществени настроения и опасения относно модерната техника. В

---

<sup>46</sup> „Оттам почва полето“ така и не е поместен в сборник, публикуван е само в сп. „Златорог“ (кн. 3, 1942 г.). При все това включвам разказа към изследвания материал, защото е изключително представителен за „зрелия“ период на Вълев и засяга много от темите, значими за настоящото проучване. Хр. Карастоянов го нарича „сложен психологически разказ, един от най-добрите, излезли изпод перото на писателя“ (Карастоянов 1982: 91).

анонимното, трагикомично присъствие на стражаря можем да открием и дельозско звучене – всъщност това не е учудващо, ако вземем предвид споделената между Делюз и Вълев фиксация по отношение на структуралните формирания и възможните стратегии за тяхното деконструиране. Показателно е следното уточнение относно стражаря: „[в]сичко в ума му е подредено като в правилника. *Отсам* е законното и то е позволено. *Отвъд* пък е лошото и то е забранено“ (пак там)<sup>47</sup>.

Има известен абсурдизъм в образа на този селянин стражар, който се е насилил да наизусти буквата на закона, но няма представа какво стои зад буквалното ѝ изражение. Буквата, езикът в крайно втвърденото му състояние отново е враг, ехидно извращение, заслужило ненавистта на текста-Вълев. Като някакъв герой на Кафка или Бекет, стражарят стои на пост в своята будка, следи преминаващия, непонятен околн свят и се старее да го категоризира: „Позволените неща минават край него. [...] А случи ли се нещо забранено, той дига ръка и вика: „Стой!“ (пак там). Делюз и Гатари твърдят следното: „Елементарната единица на езика – изказът – е заповедната дума. [...] Езикът дори не е създаден, за да му се вярва, той е създаден, за да се подчинява и да налага подчинение“ (Делюз, Гатари 2009б: 104). Неслучайно стражарят, който зорко охранява в нощта границата между *отсам* и *отвъд* (а „оттам почва полето“, т.е. отвъд-градското, гладкото пространство), идва от *отвъд*, от селото. Подчинил на езика на града своя ум, подреждайки го като правилника, стражарят сега налага същото подчинение нататък по веригата. Той не просто не желае да разбере какво стои зад указаните правила, а се бои да надникне отвъд установената структурална логистика: „Изпълнява дълга си. В подробностите не се намесва. Опасно е да не се обърка в тях и да не наруши служебния дълг“ (Вълев 2022б: 165).

Ето го отново това систематично недоверие на текста-Вълев по отношение на писменото слово, на социално спогодените правила – подозрението, че само един проницателен поглед е достатъчен, за да бъде прозряна тяхната ужасяваща същност на „празни думи на книга“. Едва ли е случайно, че този модел на поведение напомня за междувоенната представа за *автомата* – човекоподобния робот, загубилия или постепенно губещия някаква есенциална човешкост поради своето механизизиране субект. Стражарят е

---

<sup>47</sup> Сходен персонаж откриваме и в разказа на Вълев „На брега“ – пристанищен стражар, който охранява емблематичната за опозицията *отсам*–*отвъд* речна линия. Щом този стражар забелязва как един гражданин приближава моста над Дунава, той се провиква: „Хей! [...] Там е забранено“ (Вълев 1938: 17).

представен като колелце от устройството на градската институционална уредба, което изпълнява възложените му команди механично, автоматично, стараяйки се да потиска своите „човешки“, висши разсъдъчни функции – все пак те биха предизвикали опасно задълбочаване в подробностите, разбъркване на подредения като правилник ум.

Роботизираното поведение на стражаря е разколебано единствено от пристигането на Мария, главната героиня в разказа. Мария е работничка във фабрика, която след кратък, разочароващ престой в София е решила да се върне обратно на село. Срещата с нея на пропускателния пункт между града и полето, отсамното набраздено и отвъдното гладко пространство позволява допълнително разгръщане на образа на стражаря. Въпреки че и той като Мария идва от село, пазачът вече е изгубил връзката си с това отвъдно пространство, селото вече се е затрило от съзнанието му (пак там). Той има набито око и бързо преценява човека отсреща. Дори и сега, когато „наистина е здрачно“ (пак там: 166), той оглежда Мария набързо, защото „електрическата лампа пред будката хвърля достатъчно светлина“ (пак там) – електрическата лампа сякаш е продължение на погледа му. Обвързаността на стражаря с техниката за сметка на отдалечаването му от природата е заявена и чрез притежанието на часовник. Той казва точния час на Мария, която няма собствен часовник. По-рано в разказа тя разбира часа по ударите на черквата и си представя как на село, където няма часовници, „сега се обаждат петлите“ (пак там: 157). Запознанството между двамата също е издайническо за не съвсем човешката, изменила се в градската среда същност на стражаря. Той пита Мария за името ѝ, но тъй и не ѝ казва своето (пак там: 169), при все че вече си представя как тя е „тъкмо онази, на която той се надява“ (пак там: 170). Не би могло и да бъде другояче, след като стражарят вече е изгубил името си.

Тук трябва да отчетем и взаимовръзката, която текстът-Вълев установява между процеса на автоматизиране и състоянието на уседналост. Стражарят е представен като една крайна инкарнация на уседналия субект, напълно и перманентно фиксиран в пространството. Тук е от значение и неговата неспособност за осъществяване на взаимно обвързване, която също е следствие от престоя в града. Преди да заживее в София, той планира да се ожени за мома от неговото село, която „чакаше само да ѝ рече една дума“ (пак там: 164). Постепенно обаче, след като градът го поглъща и споменът за селото се изтрива от съзнанието му, преформатиращо се според правилника, стражарят се отчуждава от нея. Останал ерген, той не може да си намери подходяща жена, макар че „[в]сякакви ги

има в града – и добри, и развалени“ (пак там: 165). Все пак той е стражар, той „стои на пост и чака. / Животът кипи около него“ (пак там). Стражарят е пример за уседналия модерен мъж-машина, който е крайна, отчетливо негативно натоварена еманация на отсамното, набраздено пространство в многобройните му разработвани от текста-Вълев измерения: на култура, цивилизация, техника, прогрес, модерност, мъжкост и т.н. На този тип персонажи ще обърнем допълнително внимание по-късно, а сега ще се върнем към опозицията *отсам*–*отвъд*.

Ще открием тази ключова, издайническа комбинация от думи и в разказа „Гурбетчи“. Както споменах по-рано, първоличният разказвач в това произведение е един от редките примери за образцов емигрантски субект, за представител на обезкоренения модел на скитничество при Вълев. В случая обаче не ни интересува конкретното измерение на неговото скиталчество, а описанието на една разходка в гората. Разказвачът и неговите спътници, също българи емигранти, решават да си вземат почивка от тежката работа и влизат навътре в гората. Там наблюдават цяло стадо маймуни, които „наловени една друга за краката и опашките, образуваха мост през реката от едно *отсамно* до друго *отвъдно* дърво“ (Вълев 2022а: 237). Когато малките маймунчета, за които е създаден временният мост, се връщат обратно на своя бряг, „мостът се люшна нататък, маймуните се изловиха за *отсрещните* клонища и се пръснаха из гората“ (пак там).

Водният поток, тази показателна разделителна линия между *отсам* и *отвъд* още от времето на Херодот, играе сходна роля и в разказа „Край реката“. Тук текстът-Вълев отново разиграва тази своя любима сюжетна ситуация, позволяваща контаминация на опозиции – разходката из гората. Двама приятели, Алекси и Стефан, потеглят на риболов, съпроводени от Райка, жената на Стефан. По някое време Стефан, наричан по-често просто „докторът“, оставя спътниците си, за да си събере червеи. Алекси и Райка продължават все по-навътре и по-навътре в гората, следвайки устието на реката – накрая Алекси направо нагазва в нея и преминава отсреща. Той казва на Райка: „Сега трябва да минем *отсам*. Там не може вече да се върви, има мочурища и извори. Тук горе зная една поляна, пълна с ягоди. Червена от ягоди“ (Вълев 2022б: 103).

Райка се колебае. Нейната перспектива е обърната, защото *отсам* и *отвъд* са субективни, ненадеждни категории, както текстът-Вълев често ни повтаря. *Отсам* е съпругът ѝ, докторът, който не се е подготвил добре за риболова и се е изгубил някъде.

*Отвъд* са Алекси, планинарят, който познава добре околностите, и една „сенчеста поляна, [...] насечена от няколко огненочервени петна“ (пак там: 104). Райка оглежда Алекси и се съгласява да премине от другата страна – при този мъж, когото отдавна познава, но едва сега „вижда за пръв път като истински мъж – силен, спокоен и близък“ (пак там: 103). Но как да иде Райка оттатък, без да се измокри? „Трябва да те пренеса“ (пак там: 104), казва Алекси и отново преминава „*отсам* реката“ (пак там), за да го стори.

Какво се случва от другата страна на реката ще разберем впоследствие, а сега ще изведе няколко важни извода въз основа на всичко, представено в тази глава. Може да се каже, че текстът-Вълев до голяма степен възприема и възпроизвежда действителността в двуделен, дихотомичен режим. Действителността, населявана от тези персонажи, функционира и на иманентно, и на метафизично равнище като поредица от бинарни опозиции: *отсам* и *отвъд*, градът и полето, природа и култура, мъжко и женско, фрагментарност и цялост, уседналост и скитничество и т.н. Има три важни особености в този режим на действие и изображение на текста-Вълев. Първата е изключително подреденият, изряден маниер, по който елементите на сюжетната постановка са разположени от двете страни на разделителната линия. *Отсам* е стражарят, трансформирал се в автоматизирано продължение на градската уредба, а *отвъд* – Мария, която е готова да тръгне пеша през полето, за да се върне в Пирдопския край. *Отсам* са дърварите, наблюдаващи тихомълком случващото се, а *отвъд* – маймунското стадо. *Отсам* е хладният, дистанциран съпруг, а *отвъд* – планинарят и поляната с ягодите. В следващите глави ще срещнем многобройни други подобни примери.

Тази опозиция може да бъде разчетена, обгледана по-обстойно през различни конкретни измерения на бинарния светоглед на текста-Вълев. Струва ми се, че дихотомичната рамка природа–култура е най-уместна, защото е достатъчно широкообхватна, че да позволи употребата на широк набор от произведения, без все пак да е твърде абстрактна или обща. Разбира се, един опит да бъде разчетен текста-Вълев през друга възможна опозиция, например природа–цивилизация или село–град, ще доведе до различни интерпретативни резултати, но както ще видим нататък, доста често в разглежданите произведения ролята и символиката на тези двойки се застъпват. Независимо през коя от наличните бинарни опозиции обаче разглеждаме действителността на текста-Вълев, ще открием друга тяхна особеност: те не подлежат на синтез.

За текста-Вълев състоянието на човека на модерността (а може би и човешкото състояние изобщо) е драматично разпокъсано, разполовено между две опозиционни точки, които не предполагат обединение. Както ще видим и нататък, няма пространство, в което градът и селото да съществуват заедно, нито да се помиряват дивата природа и цивилизационният напредък – нещо важно се губи задължително при опита за обединението им. Също така текстът-Вълев е изключително заинтригуван от междинното, лиминално пространство, от пресечната точка между двете опозиции. Тази проблематична междинна пролука е крайно продуктивна поради трансгресивния си потенциал – тя остава извън обхвата на структурите и осветяващата електрическа лампа, отвъд зоркото стражарско око.

Но какво е все пак определящо за този номадски субект, който притежава способността и мотивацията да преминава границите, за да извършва своя скитнически акт? В какво се изразява в крайна сметка същността на номадския субект в текста-Вълев? Можем да се върнем обратно до Брайдоти, която казва: „Преобръщането на установените конвенции дефинира номадското състояние, а не буквалният акт на пътуването“ (Braidotti 1994: 5). В контекста на казаното дотук още по-показателно звучи друга нейна дефиниция – номадството не е „флуидност без граници, а изострена представа за неустойчивостта на ограниченията. То е интензивното желание да продължаваш да престъпваш границите, да трансгресиращ“ (пак там: 36). Ще открием разсъждения в сходна посока и относно действителното номадско население. Според Емануел Маркс неговата основна характеристика е не мобилността, а способността за „непрестанна адаптация към един променлив свят“ (Marx; цит. по Hazan, Hertzog 2012: 1).

Текстът-Вълев се интересува не само от разликите между *отсам* и *отвъд*, но може би дори повече – от възможността за изместване на границите и преминаването, прекрояването им, от възможностите за очертаване на линии на бягство помежду тях. Тъй като между двете бинарни опозиции не съществува възможност за обединение, линията на бягство представлява единствената – или поне главната – опция за краткосрочен преход, за изграждане на мост помежду им. Той не може да бъде с перманентен характер, тъй като разделителната линия е бурна река, пространство в състояние на постоянно движение. Ето защо линията на бягство е временният маймунски мост, прескачащият реката Алекси, краткотрайната среща на пропускателния пункт.

В тази глава видяхме, че скитническият субект в произведенията на Вълев не бива да се разчита през призмата на своя мигрантски опит – или поне че този прочит не е особено продуктивен. Вместо това настоящият дисертационен труд разглежда скитническият субект на Вълев през призмата на третия, номадски модел на скитничество от представената по-рано типология. В края на главата изложих и основната тезисна конструкция, върху която е построено проучването. Някои от представените тук твърдения вече бяха аргументирани, а други само са били засягати за кратко или изобщо не са били обсъждани все още – на тях ще бъдат посветени следващите глави. За да добием по-ясна представа за начина, по който текстът-Вълев предоставя възможности за очертаване на линии на бягство вътре в своята действителност, трябва преди всичко да обърнем повече внимание на основната опозиция, която тези линии свързват – т.е. опозицията природа–култура. На тази задача ще бъде посветена следващата глава.

**Четвърта глава.**

**Змии, пеперудени колажи и радиовълни:**

**човекът на модерността**

**между природата и техниката**

*Всеки тигър е пръв тигър, трябва да започне своята тигърска професия от самото начало. Но днешният човек не започва тепърва да бъде човек...*

Хосе Ортега и Гасет, „Мисията на библиотекаря“<sup>48</sup>

*Бродягите били вредители, болест. Те се спущали върху малки провинциални градчета като „чума от скакалци“. Те се струпвали и щурмували. Сформирали армии и нахлували. Те изглеждали по-близо до природата, отколкото до културата.*

Тим Кресуел, „Американският бродяга“<sup>49</sup>

Природата играе роля от първостепенно значение в текста-Вълев. Бихме могли да я разглеждаме като съществена тема, разработвана редовно и разнопосочно в тези произведения, но също така – и като един от главните персонажи в тях. Природата е и една от основните *тактики* (по дьо Серто), чрез които номадският субект осъществява своите линии на бягство, защото той я използва като дегизировка; като периферно, гладко пространство, отдалечено или напълно изолирано от проследяващите и контролиращи държавни механизми. Показателен е фактът, че обичайната дестинация на текста-Вълев не е любимият на литературния пътешественик – включително и особено междувоенния – многолюден, многолик модерен метрополис. При Вълев той обикновено бива посещаван

---

<sup>48</sup> (Ortega y Gasset 2005: 33).

<sup>49</sup> (Cresswell 2001: 10).

транзитно, мимоходом – както Белу Оризони в началото на „Ферма в Сертон“, преди повествованието да се отправи към бразилския „дълбок тил“, затънтения край на страната. Сертон, където се развива действието в по-голямата част от отвъдните произведения, е „област във вътрешността на страната, далеч от океана и цивилизацията“ (Начева 1998: 104). С названието *сертон* се описва обаче не само тази конкретна област в североизточна Бразилия, но и по-широкообхватна част от държавата – слабо развитият икономически хинтерланд, известен с буйната си природа и с богатството от локален фолклор, традиции и кулинария<sup>50</sup>.

Настоящата глава ще представи някои характеристики на природата (а след това – и на техниката) в текста-Вълев, основно в контекста на описаната в предната глава диалектическа рамка. Фокусът ми в първата част на главата ще бъде предимно върху бразилската природа от отвъдните произведения, тъй като в нея тези характеристики си проличават особено ярко. Българската природа също играе важна роля в отсамните произведения, но тя служи по-скоро за фон, има известна декоративност в изобразяването ѝ. Струва ми се, че по обичайния за текста-Вълев маниер българската природа до голяма степен изпълнява опозиционна функция спрямо бразилската, като представя една *отсамна*, идилична алтернатива на дивата и комплексно изобразена сертонска природа. Това е особено видимо в хармоничния, носталгичен режим на представяне на българската природа като приказка. Щом поема на своята разходка „Край реката“, привикналата на градски живот Райка казва: „Колко е хубаво тука! [...] Като че досега съм спала и едва сега отварям очи, за да видя тоя нов свят. Също като в приказка“ (Вълев 2022б: 103). В друг разказ, „Любов“, заснежената българска гора е сякаш „гората със сребърните звънчета от оная приказка, която бях чел някога в детските си дни“ (пак там: 108). И макар че определени по-генерални характеристики на природата в текста-Вълев са налице и в отсамните произведения, тук те ще бъдат използвани по-рядко, като допълващи примери.

И тъй, какво представлява бразилската природа при Вълев? Тя отново е конструирана по бинарен модел, затова можем да изведем две основни нейни проявления: дивата природа и опитомената природа. И при тях е доста забележим действащият антитетичен принцип, както ще си проличи впоследствие – действително, впускайки се в

---

<sup>50</sup> За сертона разказва например популярната бразилска книга „Os Sertões“ на Еуклидес да Куна, която споменава и Ж. М. Г. льо Клезьо в нобеловата си лекция (вж. Льо Клезьо 2009).

по-задълбочен анализ на текста-Вълев, ще срещаме този принцип отново и отново. Преди да съпоставим двете проявления на сертонската природа обаче, нека разгледаме всяко от тях поотделно, започвайки от първото – дивата природа.

### ***1. Дивата природа в текста-Вълев: пищна и жестока***

В разглежданите текстове дивата природа е представена като пищна, жестока, изпълнена с живот. Тя действително играе не просто поддържаща, а главна роля в откъдните произведения, както изследователите на Вълев често отчитат. Христо Карастоянов например пише, че „цялата тази ужасяваща картина не е [...] откъснат от контекста пейзаж, съзерцаван с тръпката на смаян пътешественик, нито пък е само фон, на който авторът разиграва механично пришестви колизии“ (Карастоянов 1982: 77). Андрей Ташев надгражда тази представа и говори за „бразилската природа – необикновено богата и красива, но също толкова сурова и жестока“ (Ташев 2020: 61). Това (поредно) амбивалентно охарактеризиране е добра отправна точка за по-задълбочено оглеждане на стратегията, чрез която текстът-Вълев конструира и изобразява дивата сертонска природа. Тази стратегия е несъмнено подплатена от автобиографични впечатления, за което свидетелства и публицистиката на автора. Например в статията „Наши градинари в Бразилия“, публикувана във в. „Български градинар“, той говори за страната на вечното лято като за „страната на непрестанната борба между човека и природата – Бразилия, дето работникът по полето никога не смее да се изтегне на тревата, колкото и прекрасна да е тя“ (Вълев 2022а: 93).

От една страна, тази природа е витална и омайваща, пищна, благодатна и ексцесивна. В този модус на изобразяване изобилстват ярки цветове, буйна растителност, разнообразни и причудливи – поне за окото на чужденеца – животински видове. В разказа „Приятелят Рудолф Хопе“ Антонио описва дивата природа наоколо по следния начин: „Има ли нейде по света такива гори, такива чудни дървета, такива фантастични цветове? А птиците с яркосини тъмnochервени пера из дърветата, а странните животни из горите и храстите, и рибите из реките! Сънувал ли си нявга плодородието, което е около нас?“ (пак там: 217–218). В този си положителен аспект дивата природа наподобява нещо полуреално и чудодейно – някакво съновидение, което героите описват в унес и екстаз, сякаш говорят за

райската градина. И ако Вълев не прибъгва често до вплитане на библиейски мотиви в текстуалната тъкан, той редовно интегрира в бразилските си сюжети локални суеверия и предания (вж. напр. Карастоянов 1982: 95-97). По този начин той обвързва изобилието на природата с наличието на една до известна степен фолклорна, пантеистична представа за божественото. Бразилците вярват, че техните звезди са най-големи и красиви, защото Бог е най-близо до тях (пак там: 159). Тази представа се допълва от едно космогенично предание, за което научаваме от „Ферма в Сертон“ – според него Бог създал Бразилия последна. Когато вече бил приключил със своето демиургично дело, той „решил да създаде една страна, в която той да живее, когато е долу. И създал Бразилия. В нея дал от най-доброто, което има по другите земи. Бразилия е страна на самия бог“ (Вълев 1988: 50).

Освен това вечнозеленият тропик като че ли съдържа в себе си някаква предисторическа, жителна енергия. Тя е особено видима в пейзажните описания. Бразилската (а всъщност и българската) природа е одушевена, тя притежава сетивност и съзнание – в случая разглежданите произведения предлагат толкова много примери, че изброяването им с лекота би запълнило настоящата глава. Гората например има навика да наблюдава преминаващите през нея. Веднъж тя ги оглежда „от всички страни – невидима и загрижена“ (Вълев 2022б: 95); друг път тя „гледа с тъжния си и предан поглед, гали ни, облъхва ни с тъй пъстрия мирис на своите затулени скули“ (пак там: 113). Пак гората е „заровила крака в нападалия през клонете сняг“ (пак там: 107), докато рохкавите купчини сняг по върховете ѝ падат шумно, „като че дърветата ги хвърляха с шепа“ (пак там). Когато текстът-Вълев описва водата, тя „улавя с хиляди ръце“ моряците (пак там: 206) или се надига и тръгва по полетата (Вълев 2022а: 457). Небето пък се надвесва (пак там: 161). Слънцето прикляка (пак там: 140), а вечерно време „изведнъж скача зад бамбуковата река и се спуска към реката“ (пак там: 124).

Особено показателен в това отношение е образът на луната. Изглежда, че бразилската луна на Вълев не е чувала нито за модерното отчуждено светоотношение, нито за експресионистичните поети, които говорят за нея „като за враждебно същество, следвайки едно болно въображение“ (Гълъбов 2009: 128). Напротив, тази луна изгрява тържествено, в целия си романтически разкош, „отърсва се и сипе над сребърната шир наниз от искри“ (Вълев 2022а: 209). Друг път тя „тръгва направо към някакво ръбесто съзвездие“ (пак там: 197), като „разлива светлината си по гърдите на океана“ (пак там).

Бразилската луна върви мълчаливо пред човешките персонажи (пак там: 251) или направо се спуска към тях, както в следния откъс от „Брачна нощ“:

Като бяло хвърчило виси луната и го гледа през прозореца. Затваря очи – тя прозира през клепките. Спуска кепенците на прозорците – тя намира цепките и се провира през тях. Покрива се с памучното одеяло – тя се вмъква и ляга до него.

Излиза на къщния праг.

Няма нищо лошо в тая грамадна луна. Тя иска само да го гледа, да разговаря, да не го оставя да спи...

(пак там: 433)

Още нещо прави впечатление при такива пейзажни описания. Дивата природа не просто е одушевена и антропоморфна, тя е изключително подвижна. Всички нейни проявления – гора, слънце, луна, море и т.н. – не могат да стоят мирно, не спират да извършват разнообразни движения, както си личи и от представените примери: те се надвесват и приклякат, заравят крака, хвърлят с шепи, улавят или галят с ръце, тръгват, провират се и т.н. Едно несекващо, динамично, витално движение е признак за живителната енергия, която природата притежава. И по всичко личи, че тази енергия е „заразна“, така да се каже. Престоят сред природата зарежда и човешкия субект с живот, моделира настроенията и действията му, възвръща забравени, потиснати желания и чувства – „съживява“ го.

Този трансфер на енергия често е индикиран и заявяван от текста-Вълев, понякога – съвсем експлицитно. Така например у Алекси и Райка от „Край реката“ настъпва промяна, щом остават сами сред природата. Алекси осъзнава, че той самият е проникнал навътре в планинските дебри, но и че обратното също е вярно: „У него беше навлязла гората. Беше разлистила най-спотаени мисли, раздухала ги беше в едно само голямо желание“ (Вълев 2022б: 104). По сходен начин природата се отразява и на двамата влюбени от „Пътека в планината“: „Планината замлъква. И в нас става тихо“ (пак там: 94). Главният герой от „Жандира“ пък слуша едноименната героиня и осъзнава, че шепотът ѝ звучи като просторните поля и каменистите пустини, които нейните прадеди обитавали някога: „От тях е наследила тя тайнствената сила, която шуми наоколо и бавно навлиза в мен, обвива ме в прозрачна сива мъгла и ме клати в неравната светлина по разораната пръст“ (Вълев 2022а: 120). Героят се опитва да се отдръпне от нея, но осъзнава следното: „Нощта ни гони един към друг“ (пак там).

Тази живителна енергия, присъща на дивата природа, е особено важна за разглежданите тук проблеми – за разбирането на скитничеството в текста-Вълев, но и изобщо на миметичния модел, по който той конструира своята действителност. Можем да отчетем, че тази действителност подлежи на изключително меродавен бергсонов прочит, подстъп към който би била тъкмо концепцията за неуморимия, съзидателен *жизнен порив* (*élan vital*). В контекста на това понятие Жан Херш пише за Бергсон, че той „не приема нито предварително установен план, нито предварително закрепена цел, нито автоматичен механизъм“ (Херш 2014: 336). Напротив, Бергсон се стреми „да разбере живота като безкрайно продължаващо творение“ (пак там). Ключова за философското конципиране на този стремеж е тъкмо представата за наличието на жизнения порив. Херш я синтезира по следния начин: „Във всеки миг живото е способно за творчески импулс, който обработва, така да се каже, материята с оглед на цел – но без предсъществуваща представа за резултат, който трябва да бъде постигнат“ (пак там). При Бергсон тази заявка за търсен резултат, това автоматично механизирание на действието се явява антитеза на самия живот, спирачка пред плавното, непрестанно протичане на жизнения порив. Нещо повече, същата негативна натовареност носи и процесът на повторение, защото „[н]а повтарящото се му липсва вътрешно *жизнен порив*. Оставащото идентично на себе си страда от недостиг“ (пак там: 338). За ставането като процес без наличие на повторение говори и един от именитите последователи и популяризатори на Бергсон у нас, Емануил Попдимитров. В една от студиите си върху философа, „Бергсон. Философия на интуицията“, Попдимитров отбелязва: „Нашето „аз“ се трансформира, изменя, нашият дух не спира нито за един момент – здравето на тоя дух се състои в промената“ (Попдимитров 1922: 277)<sup>51</sup>.

Този жизнен порив – или живителна енергия, както също ще я наричам в контекста на текста-Вълев – може да бъде открит на различни места из него. Срещаме го не само в подвижната, одушевена дива природа, но и в движението на човешкия субект. Нейната липса е не по-малко показателна от наличието ѝ. Всъщност можем да предположим, че тъкмо чрез наличието или отсъствието на *élan vital* Вълев последователно конструира

---

<sup>51</sup> Тук няма да разширявам възможния паралел между концепцията за номадското и философията на Бергсон, но той е изключително продуктивен – наблюдение, което изобщо не е изненадващо на фона на сериозното влияние на Бергсон върху философския проект на Делюз като цяло. Паралелът може да се доразгърне например през бергсоновото понятие за интуиция, доколкото според тенденциозните уседнали представи доста често „варварството е интуиция, а цивилизацията е разумност“ (Атанасов 1994: 21).

ценностната система на своята действителност, илюстрирайки категории като добро–зло, щастие–нещастие и т.н. Към този въпрос ще се върнем след малко, но преди това трябва да обърнем внимание и на другата основна характеристика на дивата природа – нейната жестокост.

Дивата природа е не само жива и пищна, но и опасна и жестока. Тя оказва директно въздействие върху живота на героите – затруднява сериозно човешкия труд, крие безчетни опасности. Вълев ги изрежда в детайлни описания, обрисувайки колоритно ежедневието в сертона. Показателен в това отношение е следният откъс от разказа „Ориз“:

Вечна опасност: на работа, в почивка, насън. Случайно се отървеш днес от зъбите на гърмящата змия, за да попаднеш утре под жилото на маларичния комар. Запазиш се от него, а под гнилия дънер изскача върху теб скорпионът. В пътеката те причаква притаен и готов за скок отровният паяк. Не можеш да си измиеш ръцете в реката: ято острозъби риби те чакат, за да ти изгризат в миг пръстите. Пазиш се от осите по клонищата и забравяш ягуара, който зад шумата следи кога ще си разкриеш вратните жили.

(Вълев 1975: 80)

Но дивата природа не просто усложнява битовите условия и работническото ежедневиe. Тя е представена като целокупно съзнание в доминантна, агресорна позиция спрямо човека. Тези две основни характеристики – щедрост и жестокост – са обвързани помежду си, както си личи от спора между двамата стопани в „Приятелят Рудолф Хопе“. Докато Рудолф се жалва от безбройните оси, змии и паяци, Антонио изброява фантастичните цветове на фауната, причудливите животни и заключава: „Всички несгоди са нищо пред богатствата на тази щедра земя“ (Вълев 1988: 24). Живителната енергия и смъртоносните опасности, положителният и отрицателният знак съществуват паралелно, симбиотично в рамките на дивата природа. Този амбивалентен заряд е добре представен в едно нейно проявление, на което текстът-Вълев придава особена символна натовареност – змията.

Разглежданите произведения изобилстват от срещи със змии – някои злополучни, други само страховито-мимолетни. Те вероятно са вдъхновени поне частично от действителните преживявания на Вълев в Бразилия. В статията „Наши градинари в Бразилия“ например той пише: „Змиите – в Бразилия те са безброй много от няколко вида – ни държаха винаги нащрек. Ежедневно ние убивахме по една, две, често и по десет и петнадесет“ (Вълев 2022а: 92). От тези няколко вида *най-опасна* е кораловата змия, но както

можем да предугадим според общия портрет на дивата природа – тя е и *най-красива*, всяка люспица от нейната кожа сякаш е „рисувана поотделно“ (пак там: 347).

Кораловата змия играе важна роля в един от най-въздействащите бразилски разкази на Вълев, „Дедико“ (1937), който с незначителни корекции се превръща и в глава от „Ферма в Сертон“, озаглавена „Красавицата на тропиците“. В този разказ малко дете на име Дедико излиза да си играе на двора на къщата и вижда на земята „[н]ай-красивата от змиите“ (Вълев 1937: 65). Детето мигновено е подчинено от очите ѝ, които святкат като „две стъклени точки“ (пак там), както и от безбройните люспи, които под светлината на слънцето „блещат в разнобагрена светлина: червени и виолетови, сини и жълти, сиви и зелени“ (пак там). Този мотив за хипнотизиращия поглед на змията ще срещнем и в друг откъс от „Ферма в Сертон“ – при описанието на една жаба. След като е завладяна от непоколебимия змийски поглед, жабата се впуска в кратка борба с някаква невидима сила – след това тя „[с]кача към змията, кляка покорна пред нея“ (пак там: 372). Макар че мотивът не е научно обоснован, той често се среща в различни поверия и произведения. Особено популярен пример е анимационната адаптация на „Уолт Дисни“ на „Книга за джунглата“ на Киплинг, в която виждаме емблематичния хипнотизиращ поглед на питона Каа. Устойчивостта на този мит може да се обясни с непримигващия поглед на студенокръвните поради липсата им на клепачи, както и с „тенденцията на живата плячка да замръзва, вероятно от страх, в непосредствена близост до змия“ (Case 2011). И макар че откриваме в подчинението на Дедико тези елементи, то като че ли крие някакъв по-дълбочинен стимул – детето иска „да се упъти нататък, към неизвестното, зад очите на стоцветната спирала“ (Вълев 1937: 65). Кораловата змия, „разсърдената красавица“ (пак там) е представена като олицетворение на дивата природа, едновременно пищна и жестока, красива и непроницаема. Зад оцъклените черни точки прозира някакво финално, пълно обединение с природата, което е невъзможно след определен етап на еволюционно и възрастово развитие. Малкото дете, недоразвило все още своите социокултурни защитни механизми, се стреми към това обединение на инстинктивно равнище – някакви „[н]езнайни усети се ширят в безсъзнанието на крехките му мускули“ (пак там). Освен това змията съдържа в себе си и една крайна, необуздаема форма на природната стихия – огъня. Немощното тяло на детето „не е дорасло за огъня“ (пак там: 66), който носи змийското нападение – след ухапването този огън избухва в неудържим пожар и бързо погубва невинния Дедико.

Какво ли всъщност се крие зад непроницаемия змийски поглед? Разказът предоставя и кратка възможност за надникване в това неизвестно, което е органична част от природата, мирозданието, всемира. Малко преди Дедико да излезе на двора, неговият баща, Антонио Сотеро, тръгва на работа. Антонио реже захарна тръстика, но освен това е лечител. По пътя той среща момиче, което го моли за помощ. Сестричката на момичето, Жоржина, е измръзнала по време на скорошния голям дъжд. „Оттогава е в огън и непрестанно бълнува“ (пак там: 63) – състояние, което в този прочит отзад напред неминуемо отпраща към следващия огън, към неудържимия пожар на змийската отрова. Антонио отива при малката Жоржина и осъзнава, че тя е „наистина пред своя край“ (пак там). Въпреки това той пристъпва към своя лечебен ритуал, който включва безмълвното изричане на *палаври*, „светите магически думи, които никой не трябва да чуе, никой друг освен неговия Бог“ (пак там). Антонио смръква тютюн, кръсти се и подгонва злото от три страни, но четвъртата остава открита, „защото трябва да остане път, по който то да избяга“ (пак там: 64). И злото наистина побягва, при това чудодейно бързо. Жоржина се изправя, а сестра ѝ радостно обещава: „Оздравее ли, аз ще идвам да чистя къщата ти, да наглеждам децата ти, за да не им се случи нещо, когато са сами“ (пак там). Но нещо вече се е случило – същото нещо, което свещените палаври са пропъдили от този дом. Антонио Сотеро предупреждава момичето, че не бива да благодари на него, а на „оня, който е най-милостив от всички, който се грижи за всички. Моят дом е под будната защита на неговата десница“ (пак там).

Следващата сцена от разказа представя Дедико, който вижда красивата змия на двора. След смъртта му той е открит от своето братче, с което разказът приключва (паралелът се допълва и от този детайл: две сестричета в единия дом, две братчета – в другия). В рамките на повествователното пространство Антонио Сотеро не разбира в коя посока е подгонил злото. Дали неговата постъпка е била толкова богоподобна и високомерна, че е подразнила „оня, който е най-милостив от всички“? Дали угасването на един детски живот за сметка на друг представлява кармичен урок, поетична справедливост<sup>52</sup>, или просто нелепо съвпадение, пример за изключително жестокия, неблагодарен живот в сертона? Отговорът на този въпрос не ни е предоставен – той се крие

---

<sup>52</sup> Poetic justice – литературен похват, определян от речника „Мериам Уебстър“ като „развързка, при която слабостта е наказана, а добродетелта – наградена, обикновено по необичайно или иронично подходящ начин“ (Merriam-Webster 2023).

в необозримото, непонятно измерение зад погледа на кораловата змия. Текстът-Вълев обаче многократно заявява по един или друг начин, че там, в сертона, „законът е един и гласи: който не знае да се пази, може да загине“ (пак там: 112). Дивата природа е едно особено пространство – хомогенно, органично цяло, гладко, казано по дельозски. Това прави и ежедневно ориентиране из тази опасна райска градина особено трудно, изискващо опит и постоянно внимание. Дори малкото момиче знае, че не трябва да вдига чукачето от двора, а да го търкулне с крак, „защото под чукачето може да е спотаен отровен скорпион“ (пак там). Берачката на памук отпква от сутрин до вечер земята с босите си крака, „настръхнала от готовност да отскочи встрани, когато под храста се разнесе хъркането на гърмящата змия“ (пак там).

Описанието на живота в сертона обаче изважда на показ не само неговите изключително тежки условия и многобройни опасности. Друг негов аспект, който е положителен, ни представя следната сцена от разказа „Нощ над Сертон“. Първоличният разказвач си устройва среща встрани от поляната, на която работници вдигат вечерна забава. Той се отдалечава от хорската шумотевица и попада в друга звукова реалия: „около мен гръмна сертонският шум“ (Вълев 1975: 96). Следва подробно описание на звуците на нощната природа: свирня на щурци и сарагоси, кучешки лай и потракване на гърмяща змия, мучене на крава, чийто глас е „глух и равен, като болка и радост, като далечна камбана, която възвестяваше раждането на нов живот“ (пак там). Тук прави впечатление не само лиричният изказ, но и умението на Вълев да обрисова бразилския сертон едновременно като екзотичен и близък до читателския опит. Нощната природа функционира по различен начин от дневната – тя като че ли е по-добронамерена към човека, но при все това разбираме, че „[да] прекараш нощта в бразилската гора е все едно да се решиш да влезеш в ада“ (пак там). Описанието на нощната шумотевица приключва със следното обобщение: „Изплетена от безброй звуци е сертонската нощ. Аз разпознавах само най-ярките и най-близките. Но за ловеца, отрасъл в скутите на тоя вечен живот, този шум е езикът, с който животните разговарят помежду си, а природата – с човека“ (пак там).

Тук Вълев директно извежда друга, фундаментална характеристика на дивата природа. Понякога тя бива представена като враг на човека, друг път е приветлива, доброжелателна към него. Понякога го заплашва на всяка крачка, друг път го омайва с нощната си песен – във всеки случай обаче осъществява контакт, комуникира си с него. За

Вълев човекът е органично, иманентно обвързан с природата – поне с нейното диво, некултивирано проявление. Обитателят на сертонския чифлик също е част от тази органична цялост, която представлява дивата бразилска природа. Той я познава отлично не само на визуално и съзнателно, но и на тактилно, инстинктивно, подсъзнателно равнище – различава всеки звук в нощната какофония, всеки дребен признак на опасност в разноцветната джунгла. В пространството на дивата природа човекът все още е част от космогеничната уредба на всемира; от кармичния кръговрат, функциониращ според невинаги ясни или понятни, но все пак съществуващи закони. Това проличава особено ярко в преданието, според което Бог създал Бразилия, а сетне – и нейните жители. Ето как продължава то: „И като ги създал, вдъхнал им страхопочитание пред великолепието на природата, плодородието на земята, разновидността на растенията и животните. Вдъхнал им страх пред силите земни и неземни, пред стихииите. И ги оставил тъй да си живеят от началото на света и до днес, бедни и набожни, безволни и мързеливи“ (Вълев 1988: 50).

Вече можем да оформим една по-кохерентна представа за ролята на дивата природа в тези текстове. Тя е представена като монолитно, богоподобно явление със собствено съзнание и с амбивалентно влияние върху човека. До известна степен, неговата ситуация в тази среда действително отпраща към представата за Едем – вечна зеленина и изобилие, усещане за цялостност и свързаност с околния свят. Същевременно обаче това състояние на блаженство е и подчинена позиция – хората, „набожни, безволеви“, са под контрола на архаическо, магическо мислене и в състояние на еволюционен застой. Животът сред дивата бразилска природа едновременно наподобява престоя в Райската градина, но е и „все едно да се решиш да слезеш в ада“. Когато хората се противопоставят на този природен ред, поддържащ ги „бедни и набожни, безволни и мързеливи“, когато властовата динамика в уравнието човек–природа се промени, до известна степен се изменя и природата на самия човек. Човекът на модерността, откъснат от космическата прегръдка, от майчината утроба на природата, от предсъзнателния уют на Едем, бива откъснат до известна степен и от самия себе си, но не изведнъж и веднъж, а отново и отново, непрестанно. В сходна посока на разсъждения Хосе Ортега и Гасет казва следното: „Тигърът не може да спре да бъде тигър, не може да се детигрира, но човекът живее в състояние на постоянна опасност да се дехуманизира“ (Ortega y Gasset 1964: 89).

## 2. Другостта на природата: покорената природа в текста-Вълев

Сега ще обърнем поглед към един друг Антонио<sup>53</sup> и към второто проявление на природата в текста-Вълев. Един ден Антонио Викторов, главният герой във „Ферма в Сертон“, решава да се разходи из планината (ето го отново мотива за разходката из природата от предната глава). Пространството между дивата и покорената природа е разделено от гранична линия, която по вече познат маниер маркира опозицията *отсам–отвъд*: „Отсамните склонове са стръмни и каменисти. [...] Но щом прехвърля превала, пред Антонио се разгръща море от тъмни гори, загадъчно и нямо“ (Вълев 1988: 34–35). Тук пак се натъкваме на строго кодираната в бинарни опозиции действителност на текста-Вълев, с ясно изведена граница помежду им. И тази граница отново бива пресечена не от кого да е, а от номадския субект, от героя скитник, от подвижния пътешественик. А пред читателския поглед се разгръща едно доста различно, фрагментаризирано, *отвъдно* проявление на природата.

Цялата гора е „прорязана от невидими пътеки“ (пак там) – потоците ѝ са уловени от английската минна компания и са отклонени за промиване на злато, мед, антимон. Тя е онемяла, изгубила е еуфоричната си какофония – вече не я озвучават животински трели, а звуци, произведени от самия човек. В далечината ехтят ударите на секира, а Антонио се провиква и се наслаждава на гласа си, „отекнат от тия върхове и скали, от доловете и горите“ (пак там). Бразилската природа вече не е дива, а покорена, опитомена, култивирана. Един прогресивен, материалистичен светоглед е нахлул в тази райска градина, за което свидетелства и присъствието на английската минна компания. В отклонените от нея потоци, а и в целия пейзаж прозират просвещенските възгледи за природата като машина, механизъм – възгледи, вследствие на които „природата и нейните разнообразни ресурси (напр. вода, гора и минерали) стават просто средства за постигането на някаква цел, т.е. материали, подхранващи консумацията, прогреса и продължителния икономически растеж“ (Uggla 2010: 2).

---

<sup>53</sup> Вероятно поради това съвпадение на имената персонажът от „Дедико“ Антонио Сотеро във „Ферма в Сертон“ бива прекръстен на Доминго Сотейро.

Изглежда, че покорената природа не е изгубила само звуците, но и доминантната си позиция спрямо човека. Той е усвоил присъщата ѝ преди агресорна функция, както си личи по работата на минната компания и дървосекача. Всъщност за това свидетелстват и действията на самия Антонио. На пръв поглед те изглеждат безобидни – след като се провиква от върха, той се спуска към горите и издълбава името си в ствола на евкалиптово дърво. С третото му действие обаче изпъква градацията на интрузивно поведение спрямо околната среда. Навътре в гората Антонио забелязва маймуна, която тръгва подире му, подскачайки от дърво на дърво. Тя го следва напълно безмълвна, в такт с онемялата природа – само наблюдава Антонио „с обещени очи и голяма плоска муцуна“ (Вълев 1988: 36). Срещата между човек и примат е важен мотив, който Вълев развива и в други произведения като „По стъпките на горилите“ и „Гурбетчий“. Тя е среща между човека на модерността и неговото автентично, предмодерно, природосъобразно битие, което все още прозира в поведението и навиците на „тия маймунски човечета“ (Вълев 2022а: 288). Тя е повод за установяване на паралели между човека и неговия биологически предшественик, за извличане на есенциално човешкото чрез тази съпоставка. Неслучайно туземците смятат маймуната за свещено животно, което „зачитат като човек и никой никога не убива маймуна“ (Вълев 1988: 36). В поведението ѝ има нещо от онова състояние на блажено невежество, което покорителят на природата е изгубил – тя играе ролята на полуогледало, което подканя към саморефлексия.

Маймуната върви редом с Антонио и „го разглежда със също такъв интерес, с какъвто сега и той разглежда нея“ (пак там). Трябва да се отбележи, че като част от покорената природа, маймуната не представлява опасност за него. Напротив, при вида ѝ Антонио вади пушката си – със същата лекота, с която по-рано измъква нож, за да издълбае името си. Тук вече забелязваме, че текстът-Вълев често използва техниката като едно крайно проявление на културата, за да илюстрира чрез него максималното отдалечаване, отчуждаване на модерния човек от дивата природа. Модерният човек се е озовал на кръстопът, на граничната линия между *отсам* и *отвъд*, между първичната природа и технологизираната култура, неспособен да тръгне в едната посока, без да се отдалечи прекомерно от другата. Точно такава ситуация представлява сцената с човека, насочил пушка срещу маймуната. Антонио Викторов не стреля по нея. Той дори не е сигурен какво го подтиква да посегне към пушката: „Тя не му пречи, няма никакви намерения да влиза в

кавга с него, той не се страхува от нея. А от себе си. Бои се да не се съблазни и да я застреля“ (пак там). Дали това действие е остатъчен рефлекс срещу опасностите на дивата природа, или опиянение от новопридобитата власт над нея? Във всеки случай, остава впечатлението, че нещо в модерния човек се е пречупило, че завземането на природата му е коствало ценна част от самия него.

Един психоаналитичен прочит в тази посока би отчел „кастрацията“ на доскоро въоръжената с нокти и жила природа, която сега е заставена да приеме пасивно човешкото присъствие – независимо дали под формата на вик, арборглиф<sup>54</sup> или куршум. Тук обаче, наред опитомената дивота, човекът е носителът на остриетата – ножът, брадвата, пушката са еквиваленти на отровното жилище на скорпиона, зъбите на гърмящата змия. В поведението на Антонио можем да се разчетем и друга, по-различна мотивация. Той не отива в гората, за да сече дърва или да ловува – напротив, там, далеч от цивилизацията, той се отдава на размишление и съзерцание, търси отговори на въпроси, които го измъчват. Освен на загадъчно, нямо море, той оприличава горите и на „старинни църкви с многохилядни колони“ (пак там: 35). Представа си колко би се радвал, ако познава всички видове дървета, и се опитва да ги различи, но не успява. В действията му можем да открием стремеж към възстановяване на изчезналото усещане за цялостност, свързаност с естествения свят. Изобщо в отношението му към природата, както и при други герои на Вълев, има определени романтически нотки. Като контрааргумент на просвещенската концепция за природата, романтизмът „поема в естетическа посока и прегръща идеята за себеосъществяване чрез лична връзка с дивата, неосквернена природа“ (Uggla 2010: 2).

Разбира се, подобен романтически проект не може да бъде успешен в условията на покорената природа. Тя е индиферентна към Антонио – не инициира контакт, не се синхронизира с вътрешните му преживявания. Заедно с цветовете, звуците и нрава си, покорената природа е изгубила и умението – или пък желанието си – за осъществяване на връзка с човека, своя блуден син. Антонио я обхожда и оглежда в опит за себеосъществяване, за потвърждение на идентичността си, но не открива нито следа от себе си. Единствено срещата с маймуната може да се разтълкува по такъв начин. Вместо да разпознае автентичната си природа в огледалните ѝ движения обаче, Антонио я отпъжда и заплашва. Изглежда, че връзката между човека и природата е разкъсана – или поне коренно,

---

<sup>54</sup> Арборглиф – издълбан надпис или рисунка в кората на живо дърво, от *arbor* (лат.) и *glyph* (гр.).

необратимо изменена. Антонио Викторов не е романтическият герой, който може да полети заедно със славея на Кийтс или да се слее по вазовски с природата и всемира като „дъх, луча, звук, струя, песен“ (Вазов 2020б: 25). Той е модерният човек, изгубил потенциала за себеосъществяване чрез досега до природата; оказал се е чужденец, пришълец пред „другостта“ на природата. Затова я изпълва изкуствено с присъствието си чрез вика, чрез името си; опитва се насила да инсценира, да реставрира наличието си в рая, който е напуснал. Ако използваме терминологията на Хегел, ще кажем, че вследствие на своята алиенация (*Entfremdung*) от естествения свят, този модерен човек се стреми към помиряване (*Versöhnung*) с него.

Както пише Николай Чернокожев, усилията на отграничили се от природата човек за повторно реинтегриране в нея са априорно обречени на неуспех – „[г]раницата между природата и хората, очертана от самите тях [...], е трудно преодолима, тъй като отчуждава, поражда страх от непознатостта, втвърдява отношението към непознатото като към непознаваемо“ (Чернокожев 1994: 14). Освен това чужденецът на Вълев обикновено е двойно отчужден – поради модерната си идентичност и поради емигрантското си битие. Той е откъснат както от земята, така и от своята собствена земя. Може би затова трагедията на детериториализирания модерен човек е толкова интегрална част от бразилската проза и изобщо от текста-Вълев.

В предната глава споменах, че родното име на Антонио – Антон Викторов – се среща само три пъти в романа „Ферма в Сертон“. Първата му поява е свързана със закупуването на билет, което изисква съответното легитимиране чрез предоставяне на официалното собствено и фамилно име. Другите две споменавания са част от разглежданата тук сцена, от откъса с арборглифа. Антон(ио) издълбава родното си име в дървото, наред смълчаната, опитомена природа – там, където вече го няма. Темата за арборглифа (наричан също дендроглиф, силваглиф) ни оплита за пореден път в корените на тъй ненавижданото от Делюз и Гатари дърво. За този интересен културологичен, а и литературен феномен има запазени свидетелства – вследствие тъкмо на специфичната, надеждна дървесна памет – от различни епохи и региони. Арборглифите често се приемат за ранна форма на графити и съответно споделят тяхната функция на символ на съпротива (вж. напр. Pozorski, Pozorski 2015). По-скорошен, популярен пример за арборглифи откриваме в западната част на Щатите, където те били издълбани от овчари между 1850 и 1970 г. Хоше Майеа-Олаетче,

който е събрал стотици хиляди от тези надписи, отбелязва, че техните създатели са предимно имигранти от баски произход (но също и от мексикански, ирландски и др.). Тези овчари прекарвали периода от късния юни до октомври в планините, далеч от цивилизацията, като „компания им правели само овцете, конят или магарето и две-три кучета“ (Mallea-Olaetxe 2010: 5–6). Съответно арборглифът за тях представлявал специфичен метод на индиректна комуникация с различни предназначения. Той служел за общуване с други овчари, включително десетилетия напред в бъдещето, и за завещаване на маршрути за паша, които иначе биха били изгубени. Той бил и опит за увековечаване на техните лични, имигрантски разкази, които „американската история рядко изкарвала на показ“ (пак там: 5); за запаметяване на съществуването им, negliжирано от официалния историографски дискурс.

Антон си представя как името му ще се уголеми заедно със самото дърво, как след години някой ще го види и ще се чуди кой е бил той. Двойната алиенация на модерния чужденец е видима тук – в екзотично звучащото име на имигранта, което природата ще съхрани, отгледа и уголеми напред във времето като доказателство за съществуването му. Тук Антон няма нужда да изменя името си, за да се впише по-лесно в чуждата среда. Тук, наред нямото море от древни горски църкви, адаптацията не е насочена към различна културна среда, а обратно към природата – и както видяхме, е невъзможна. Но не само случайният горски пътник в бъдещето ще се опита неуспешно да дешифрира загатката на това име – то буди почуда и в самия си носител, който се пита: „А кой е тоя Антон Викторов? / Заробен ли е от тъмни сили, които го не оставят никъде да спре, или е само човек с неуседнал характер?“ (Вълев 1988: 36).

Трагизмът на модерния човек, разполовен между природата и културата, е засвидетелстван по още един начин, чрез още една среща по време на тази разходка в планината. Ще цитирам абзаца, представящ срещата, тъй като той е особено показателен за динамиката между дивата и опитомената природа в текста-Вълев, за приликите и разликите помежду им:

Пеперуда лети в просека на пътеката и играе около него и коня му. Тя е голяма колкото две длани една до друга. В нейните крила са съчетани най-прекрасните цветове на тропика. Ловците ловят тия огромни горски пеперуди и ги пращат в големите градове. Там майстори режат от крилата им цветни отрезки и облепят стъкла със сладникави пейзажи. В една само пеперуда намират те цветовете за море, за планини, за палми и за приказни дворци.

Подобно на кораловата змия, пеперудата олицетворява утопичния, райски аспект на бразилската природа, но без да носи същата застрашителна конотация. Напротив, тя „си играе“ около Антонио и коня му, безобидна и беззащитна пред неочаквано връхлитащата опасност на ловджийската мрежа<sup>55</sup>. Пеперудата е един подвижен, деликатен пейзаж, обхващащ в миниатюр цялата иначе необхватна красота на тропика – а освен това и неимоверно крехък. Благодарение на своята техника, човекът е открил начин да култивира тази красота, да я изпрати в „големите градове“ и да я репликира в трайно, статично украшение, на което може да се наслаждава в безопасност, далеч от змии, скорпиони и пр. Естествената, несиметрична красота на пеперудата едновременно побира всички възможни образи и нито един от тях – мимолетното взирание в това подвижно платно отново позволява надзъртане „нататък, към неизвестното“ и съответно изисква, активира откъдето ниво на възприятие. Въпреки изкуството умение на майсторите да използват в максимална степен цветовете на пеперудените крила обаче новосъздаденият колаж е просто симулакрум – в процеса на култивиране на красотата човекът не само унищожава първоизточника ѝ, но губи и нейната автентичност. Стъклата, покрити с цветни изрезки, изобразяват само „сладникави пейзажи“, в чиито декоративни изображения на палми и дворци наблюдаващият ще разпознае единствено света, който (и какъвто) вече познава – проучения, картографиран, дисциплиниран свят на модерната епоха. Мистерията на битието е мимолетна и не докрай познаваема, срещата с нея изисква определени обстоятелства и не може да бъде изкуствено инсценирана. За модерния човек, поне според текста-Вълев, обединението между природата и културата е невъзможно – за него остава само възможността да обикаля вече контролираното, набраздено пространство на окултурената природа и да къса, реже, дълбае, стреля в търсене на изгубената си автентичност – само за да заключи, като Далчев, че „мене там сега ме няма вече“. В някакъв смисъл, самият модерен човек в текста-Вълев е представен като колаж от пеперудени крила, в които прозират остатъците от една предна, мистично хомогенна и абсолютна, но вече неподатлива на дешифриране същност.

---

<sup>55</sup> По сходен начин образът на пеперудата олицетворява изгубената невинност в разказа „Атанаска“, където общината плаща на децата по два лева за един килограм уловени и избити пеперуди (Вълев 2022б: 126).

Тази среща между дивата и опитомената природа през човешкия поглед напомня за една концепция, разгърната от антрополога Лесли Уайт. В своя емблематична реч пред Американската асоциация за научно развитие през 1958 г., Уайт казва:

Така [чрез символи] човекът построил нов свят, който да обитава. Действително, той все още тъпчел земята, усещал вятъра по лицето си или чувал диханието му сред боровете; той пиел от извори, заспивал под звездите и се събуждал, за да поздрави слънцето. Но това не било същото слънце! Нищо вече не било същото. Всичко било „окъпано в небесна светлина“ и имало „внушения за безсмъртие“ на всяка крачка. [...] *Между човека и природата увиснало булото на културата и той вече не виждал нищо освен през него.*<sup>56</sup>

(Sahlins 1976: 105)

Все пак обаче опитомяването и окултуряването на дивата природа не е представено от текста-Вълев като едностранен процес. Новите фермери, които отиват в Сертон, си представят как ще преобразят гладкото, диво пространство в набраздено, фрагментарно пространство; как ще структурират и тераформират хомогенната територия по максимално функционален начин: „В Сертон ще създадат големи плантации, ще сеят неизмерими пространства с ориз и с памук, и с картофи. Фабрика за пюре от домати ще уредят. В Сертон ще пресушават блата и ще изкореняват сечищата с машини. Ще издигнат бентове, ще строят мостове“ (Вълев 1988: 49). Култивирането на дивата природа не е единичен акт, а изисква серия от постоянни, повтарящи се действия – и тяхната липса постепенно води до повторна промяна на властовата динамика в опозицията природа–култура, до изтъняване на „булото на културата“.

Текстът-Вълев определено е заинтригуван от начина, по който дивата природа отново подчинява пространството, което ѝ е било отнето или отказано; от бавната, но неизбежна настъпателност на движението на природата. Занемареният дом на Антонио Сотеро дреме сред „бурениялия двор с повалена ограда от власини и трънаци“ (Вълев 2022а: 135). Домът е почти погълнат от подробното описание на „буйните лиани“, „храстите и шумаците“, „безкрайни въжета с триъгълни тръни и големи листа“ и „широколиста лепкава трева“ (пак там). Разказът „Един самолет в Бразилия“ пък описва доста колоритно какво се случва с летището в Барейро, когато то спира работа: „Тревата се надигна и заля

---

<sup>56</sup> Запазени са курсивът и пунктуацията на използвания източник. Цитатите вътре в речта са от поема на Уилям Уърдсуърт.

летището. / Реймундо Гонсалвес отвори прелез в телената ограда и пусна добитъка си в девственото пасище“ (пак там: 281). Когато военните решават да отворят наново летището, наставя всеобща паника – хора и добитък побягват надалеч от навеса на самолета. Оказва се, че най-опасното бразилско насекомо, осата тату, си е свила кошер под крилото на самолета.

По сходен, макар и по-безопасен начин, природата си иззема обратно своето и в отсамните разкази. В тях този процес е представен неведнъж чрез чарковете, построени в планината, които впоследствие са изоставени на милостта на природата. В „Край реката“ Алекси повежда приятелите си навътре в гората и разказва, че там преди не било „тъй диво и тихо“ (Вълев 2022б: 101). Навсякъде било пълно с чаркове, но „[п]осле ги забраниха и нà, вече и мястото им се не вижда. Гората се свлича около тях, завива ги и ги поглъща“ (пак там: 101–102). В „Пътека в планината“ този едновременно деструктивен и продуктивен процес е описан още по-подробно:

Спряха чарковете. Стъпка по стъпка ги превзе гората и ги задуши в пазвите си. Рушат се каменни и дървени постройки. Гният купищата дъски и капаци, стават на тор. Големият двор, дето някога кипеше толкова живот и денем и нощем с виковете и песни се свличаха трупе или се товареха дълги кербани, затъна вече в буренак. Загълхнаха трионите. Изгниха арките. Срутиха се водните колела и улеите. Килнаха се заслоните.

(пак там: 92–93)

Изглежда, че принципът на действие на природата се различава качествено от този на културата. Културата – представена в наблюдаваната тук динамика основно чрез модерното ѝ проявление, като техника – възпира потока на жизнения порив и възпрепятства продължаващото му свободно придвижване. Вместо това тя го въдворява в строго регулирано, повтарящо се движение, което генерира определени природни ресурси. Тук можем да си припомним представата на Жак Елюл за технологичната епоха. Елюл смята, че водещи за тази нова епоха са не присъщите ѝ технологии и механизми, а принципът, наречен от него *техника* – това е цял един етос, основаващ се на максимална ефикасност (вж. Ellul 1964). Вдъхващият желание за живот и творчески подем жизнен порив трябва да бъде дресиран, подчинен, разпределен, за да може да продуцира парчета живот под формата на памук, въглища, полезни изкопаеми и т.н. Но на тези структуриращи, регулиращи и регулярно повтарящи се многобройни движения жизненият порив отвръща с еднороден, постоянен поток от енергия, която генерира не повторение, а *различие*.

### ***3. Машината-повторение: негативният аспект на техниката в текста-Вълев***

Във втората част на тази глава ще обърна повече внимание на амбивалентния начин, по който текстът-Вълев мисли и употребява културата: първо в предимно негативен план (като антитеза на природата), а след това – и в отчетливо положителен (като тактика за осъществяването на номадско движение). С оглед на тези задачи няма да разглеждам културата като широкообхватен феномен, като „свкупността от духовни и материални придобития и блага, без каквито не е мислим животът нито на едно същество“ (Мутафчиев 2018), макар че това по-генерално разбиране за културата в различните ѝ проявления и степени на развитие бива засягано на различни места в настоящия дисертационен труд – понякога експлицитно, друг път имплицитно. Тук ще се съсредоточа конкретно върху крайното проявление на културата под формата на машината, в което антитетичните ѝ функции спрямо природата се открояват най-ярко.

Текстът-Вълев проявява отчетливо амбивалентно отношение към техниката, в което можем да различим две добре познати междувоенни тенденции по темата. От една страна, имаме силния скептицизъм по отношение на навлизащите в българския бит технически нововъведения и възприемането им като плашеща, бездушна алтернатива на традиционния патриархален, есенциалистки житейски опит. Това отношение е представително заявено например в персонажа на чорбаджията Юрталана в „Снаха“ на Георги Караславов. В недоверието на въпросния герой към машините, тези „дяволски направления“, според Татяна Ичевска прозира „неизговореното, в известен смисъл недоосъзнато напълно усеждане за това, че съпринадлежността на човека към света е поставена под въпрос“ (Ичевска 2018: 173).

Втората междувоенна тенденция се изразява във визионерската, космополитична апология на новите технологии, която съзира в тяхното развитие безброй нови възможности за развитие на самия човек, потенциал за усъвършенстването и улесняването на неговото съществуване. Матвей Вълев, наред с Чавдар Мутафов, Елисавета Багряна, Никола Вапцаров и др., е сред главните апологети на междувоенната машина – при все това в неговите произведения се откриват достатъчно примери и за двете споменати тенденции. Ще ги разгледам и типологизирам, позовавайки се на едно важно за Делюз разграничение, на което е посветен и неговият дисертационен труд (вж. Делюз 1999) – това е

разграничението между повторение и различие. Тъй като поставените тук задачи не го изискват, няма да се стремя да следвам твърде достоверно комплексните и понякога парадоксални теоретични постулати, изложени в „Различие и повторение“.

Ще започна с първото проявление на техниката, което наричам *машината-повторение*. Най-общо казано, това е „лошата“ машина в текста-Вълев – лоша, защото застопорява, забавя, прекъсва потока на жизнения порив и го въвлеча в продуциране на повторение. Целенасочено категоризирам различните проявления на техниката като „добра“ и „лоша“ – както ще стане ясно, точно по такъв диалектически поляризиращ начин ги разграничава текстът-Вълев, без ни най-малко да прикрива накъде клонят в случая симпатиите му. Изобщо можем да изтъкнем, че текстът-Вълев е един откровен дискурс, който не се увлича особено по конструиране на комплексни алегорични или многопластови философски наративи – не в това се таи разказваческият му интерес. Текстът-Вълев обича да разказва, до известна степен се опиянява от собствения си разказ и от повествователния процес и трудно удържа темпото и ентусиазма си. Повече за тези и други характеристики на текста-Вълев ще стане въпрос в глава 6.

Човекът, попаднал в пространството на машината-повторение, има изключително ограничени възможности за движение – той обикновено стои на едно място и извършва еднообразна, досадна, безсмислена и обезсмисляща го дейност. Машината-повторение превръща самия човек в роб, робот, машина, като го заставя да спре своето креативно, витално, вдъхновено движение и въдворява статичност на тялото, ума и духа. Това пространство е другата крайна точка на опозицията природа–култура – в него виждаме мутирала, стряскаща инкарнация на културата, която донякъде наподобява дивата природа със своето агресорно, деспотично поведение и наличието на собствена агентура. Това пространство отдалечава човека максимално от жестоката, жива действителност на дивата природа, но за сметка на това го позиционира в една окултурена до абсолютна статичност и стерилност, почти антиутопична реалност. Вече обърнахме внимание на един персонаж, който обитава подобно пространство – това е стражарят от „Оттам почва полето“. Той функционира като продължение на държавните механизми за наблюдение и контрол, както електрическата лампа функционира като продължение на погледа му. Стражарят е изобразен като почти напълно лишен от възможност за свободно действие или движение, от директен достъп до индивидуалната си и колективна същност. Вместо да сподели на

Мария своите чувства или да ѝ предложи причина да остане в града, той се чуди какво предвижда правилникът в подобна ситуация – а междувременно Мария си тръгва.

Но стражарят все пак има някаква възможност за действие – тя се активизира тъкмо в момента щом вижда Мария и угасналият пламък на желанието припламва в гърдите му. Изобщо желанието е важен елемент от текста-Вълев – неговата поява често сигнифицира възстановяването, интензифицирането на жизнения порив и съответно носи изключително положителна конотация. Това не е срамното плътско желание, заклеено от юдео-християнската, психоаналитичната и др. традиции – по-скоро става въпрос за онази концепция за желанието, която имат предвид Делюз и Гатари (а в известна степен – и Юнг). Желанието е ключов концепт в първата съвместна творба на двамата философи, „Анти-Едип“. Там то не е мислено като „по същество самосъхраняващо или самоунищожавашо се, а като „продуктивно“ и социално“ (Young 2013: 80). Тази творческа, продуктивна природа на желанието се съдържа и в представата на Юнг за либидото, поради което то е виждано като понятие доста сходно с *élan vital* на Бергсон<sup>57</sup>.

В рамките на текста-Вълев появата на желанието препотвърждава взаимовръзката между жизнения порив и природата. Стражарят, от чието съзнание-протокол селото вече се е изтрило, съзира Мария, която все още носи природата, полето в себе си, и изведнъж живва. Райка от „Край реката“ поглежда Алекси, когато вече са навътре в гората, и въпреки че го познава отдавна, „сега го вижда за пръв път като истински мъж – силен, спокоен и близък“ (Вълев 2022б: 103). Двата откриват идеалния декор за подобна сцена – „сенчеста полянка, сгушена между смърчове, [...] насечена на няколко огненочервени петна“ (пак там: 104) от ягоди. На тази поляна Райка остава насаме с приятеля на съпруга си: „Ето тук, сред тия дървета, никой не би ни видял... – заработват желанията ѝ. – Боже, какво става с мен!“ (пак там). Междувременно и в мислите на Алекси се разиграват сходни сценарии, след като „гората [...] беше разлистила най-спотаени мисли, раздухала ги беше в едно само желание“ (пак там).

Пространството, отдалечено от природата, действа по противоположен начин, възпирайки и затруднявайки потока на желанието. Когато Мария от „Оттам почва полето“ се прибира от амбалажната фабрика, където работи, и ляга да спи, „през тялото ѝ тръпнат

---

<sup>57</sup> През 1914 г. Беатрис Хинкъл пише: „Психическата енергия е наречена от д-р Юнг *либидо* и ще бъде разпозната като подобна на Бергсоновата *élan vital*, или „креативна енергия“ (цит. по Sherry 2013).

примамливи усети и мътят разсъдъка ѝ“ (пак там: 157). Потокът на желанието ѝ обаче е прекъснат, затруднен и текстът в прав текст заявява причината за това: „Тя тръпне в загадките на своята младост и не смее да си представи докрай радостите, които крие в тялото си, защото тоя град, фабриката, стаята, леглото са ѝ чужди“ (пак там: 156). Докато цивилизованото, култивирано, урбанистично пространство поначало затруднява протичането на желанието и на жизнения порив, за пространството на техниката-повторение същото важи с пълна сила. Това затворено, бездушно пространство като че ли олицетворява всички междувоенни опасения, свързани с развитието на техниката.

Откриваме го представено най-подробно в трета част на повестта „На котва“, която носи и показателното заглавие “SOCONY” (аббревиатура на “Standard Oil Company of New York”). Разходката на Антонио Викторев из планината ни запозна с опитомената природа, подчинена от английската минна компания. Петролната фабрика от „На котва“ е възможност за текста-Вълев да ни отведе – ако не географски, то поне тематично – чак отвъд европейските предели, в идеалната за илюстриране на машината-повторение държава. Наистина фабриката, в която морякът Богдан почва работа, се намира край Созопол, но тя е собственост на „тръста на американския петролен цар сър Джон Дависон Рокфелер“ (пак там: 245). Още с пътешествието на Алеко Константинов до Чикаго и назад върху българската литературна карта изпъква един образ на САЩ, който само се уплътнява и изостря през следващите десетилетия. Това са Щатите като земя на неограничените възможности, но и на предприемчивия капиталистически светоглед, стремглавия технически прогрес, популярната масова култура – това е „миражната страна, където сиромасите ставаха милионери“ (Минков 2022: 193). И докато Светослав-Минковата Америка може да се определи като „иронично-пародийна редакция на една масово тиражирана социална представа“ (Стефанов 1990: 115), Матвей-Вълевата Америка по-скоро препотвърждава, интензифицира, хиперболизира определени аспекти от тази представа. Тадеуш Валдек от „Филантропична история“ потегля към миражната страна, окрилен от илюзията, че „може да забогатее и да стане равен на Рокфелер“ (Минков 2022: 193). Богдан от „На котва“ само работи за Рокфелер (макар да твърди, че го е срещал лично), без никаква „американска мечта“ наум (и без никакво иронично-пародийно смигване към читателя).

Американската петролна компания представлява крайното убежище на машината-повторение. Подобно на затвор, фабриката е оградена от „висока стена, около която ден и нощ сноват пазачите“ (Вълев 2022б: 244). Работният процес е представен подробно, но с пестелива и лишена от каквато и да било емоционалност стилистика: „Тежки електромотори въртят трансмисионните колела на десетки машини. Пред една преса един подава четвъртит цинков лист и в миг машината го свива и наръбва. Поема го друг, неговата машина сгъва цинковия лист на две. Оттатък от двата листа се сглобяват стените на газената тенекия, после един ѝ поставя капачите“ (пак там). Описанието на самата фабрика изобилства от конкретни, технически акуратни данни („тридесет и две тенекии“, „тридесет и два чучура“, „шестстотин и четиридесет литра“ и т.н.), но и оставя впечатлението за нескончаема, експедитивна, идентична продукция: „безкрайна върволица от празни тенекии“, „безброй тенекии“ и т.н.

До известна степен, уредбата на фабриката действа на принцип антитетичен на този на *élan vital* – представя живота (или неговата липса) като автоматизиран, механизирен порядък с предварително зададен набор от резултати. Богдан вижда своето присъствие във фабриката изключително като транзакция – срещу шестдесет лева надница за осемчасова смяна той пресова шест хиляди капачета. В рамките на пространството на машината-повторение потокът на жизнения порив е сведен до поточна линия, която генерира продукция и ресурси: за Богдан – надница, за фабриката – капачки и т.н. Виждаме в този работен процес едно крайно преувеличение на просвещенското виждане, за което стана въпрос по-рано – възприемането на природата и ресурсите ѝ като „средства за постигането на някаква цел, т.е. материали, подхранващи консумацията, прогреса и продължителния икономически растеж“. За моряка, останал „на котва“, без възможност скоро да се върне в открито море, само тази транзакция е смисълът от работата му. „И повече нищо“ (пак там: 247). Петролната фабрика е топос, където потокът на желанието прекъсва.

Всъщност дейността на Богдан във фабриката почти не се различава от дейността на десетките машини, които извършват автоматични, повторяеми движения около него. Работното му ежедневие е предадено по същия начин, чрез същото изброяване на последователни действия, в които неговите собствени движения се редуват с тези на машините: „Посяга с лявата си ръка и поема от големия сандък четвъртита плочка. Тика я върху калъпчето, дръпва си пръстите, натиска с крак педала. Ножът пада отгоре, забива се

в калъпчето, връща се нагоре. Богдан поема с дясната ръка изрязаното и пресовано кръгло капаче с щъркелчето и го пуска отдясно в един газен сандък“ (пак там). По подобен начин е описан работният процес и в амбалажната фабрика в „Оттам почва полето“. Момичетата, които работят във фабриката, са представени като серия от двойници, действащи с автоматични, синхронизирани движения: „Механично поемат те кутиите, които идат отляво, прибавят по нещо на тях и ги отправят безстрастно надясно“ (пак там: 150). Процесът-повторение подчинява не само потока на движението на работничките, но и техните сетива, думи, дори мислите им: „Обикновено очите им са в пръстите. / Говоренето е забранено, защото отвлича вниманието. / Мисленето е невъзможно – то нарушава ритъма в непрекъснатата върволица от кутии, които бавно се придвижват от ляво надясно“ (пак там).

В тези описания на машината-повторение прозира екзистенциалното опасение, че следващото стъпало от човешката еволюция не принадлежи на *homo sapiens*, а на киборга, който е наполовина човек, наполовина машина; че създаденият от човешка ръка изкуствен интелект постепенно ще го задмине. Впечатляващо е до каква степен междувоенните колективни нагласи резонират със съвременните ни тревоги (напр. т.нар. *AI Anxiety*<sup>58</sup>) и прогнози, мотивирани от стремглавото развитие на програми като чатбота Chat GPT. В амбалажната фабрика се носят слухове, че от Германия ще пристигне „особена“ машина, която сама ще може да облепя кутиите. А при нейното пристигане „повечето момичета ще станат излишни“ (пак там: 152). Излишни ще станат и мнозина работници в сертонската ферма, където постепенно навлизат машини за всякаква дейност – за оран, сеитба, копан, жътва (Вълев 1988: 157). Това не допада на фейтора Жозино и той пита работодателя си ядовито: „Няма ли да машинизираш добитъка, че да уволним и ковбоите?“ (пак там).

Да се върнем в петролната фабрика. Повторението е основен елемент от модела ѝ на опериране. Виждаме го в работния процес; във върволицата от напускащи преждевременно, осакатени работници; в самата фабрика, която е една от „осемдесет подобни, и двойно, и десеторно по-големи фабрики из целия свят“ (Вълев 2002б: 245). В контекста на разглежданата в тази подглава тема можем да си припомним позицията на Бергсон – че

---

<sup>58</sup> *AI Anxiety* – тревожност, предизвикана от (развитието на) изкуствения интелект и свързана с разнородните опасности, произтичащи от напредъка му: от съкращаването на многобройни работни позиции, през революционните възможности за изкуствено композиране на текстове, та до реализирането на апокалиптични, добре познати от научно-фантастичната традиция сценарии.

„[н]а повтарящото се му липсва вътрешно *жизнен порив*. Оставащото идентично на себе си страда от недостиг“. Машината-повторение впряга жизнения порив в идентично, повтарящо се движение, което спира потока на живота и възможността за промяна. Това е набразденото до крайност пространство, което осуетява всякак опитите за осъществяване на линии на бягство, за пораждање на желание. Докато Богдан изпълнява една и съща поредица от команди 6000 пъти дневно, той постепенно се сраства с околната среда, губи способността си за движение и действие за нейна сметка: „Главата губи теглото си, превръща се в балон, из който тъпо тъмнеят вперените очи. Виси главата между трансмисионните каиши и колела, те се надбягват под просторния таван, слизат към машините, катерят се по стените...“ (пак там: 247). За разлика от трансмисионните каиши и колела, които абсорбират жизнената му енергия, „треперят и тичат, свирят и плачат“ (пак там), Богдан има едно-единствено желание – да не си отреже пръстите. Осакатяването би попречило на завръщането му обратно в открито море. Всъщност единственото желание, на което е способен номадският субект в пространството на машината-повторение, е да се измъкне от порочния ѝ цикъл, да напусне това пространство.

В това желание за самосъхранение – а вероятно и в способността за желаене изобщо – се съдържа и единствената съществена разлика между работещия човек и машината. Човекът е по-ненадежден работен кадър от нея – неговата крехка, лесно ранима телесност е разпозната като неминуема слабост. Опасността от осакатяване е важен мотив в контекста на разбиране на машината-повторение – на осмислянето ѝ като крайна, атрофирала форма на културната ситуация, която negliжира, обективизира своя създател. Фрагментарността на модерния човешки опит не се изчерпва с неговото мислене, идентичност или памет – проблематизирана е самата цялост на човешкото тяло и отрязаният пръст не се възприема като уникална, незаменима част от него. Напротив, всеки отрязък от човешкото преживяване, здраве, благосъстояние се възприема според идентични икономически и правни принципи и се измерва чрез фиксирани финансови и законови параметри. Всички предшественици на Богдан са напускали работа преждевременно, след като са си отрязвали пръстите. Мистър Ален, международният инспектор на предприятията на Рокфелер, провежда следния разговор с Богдан:

– Ще си отрежеш пръстите.

– Трябва да сложат една предпазна скоба.

- Кажи да я сложат.
- Шест пъти вече казах.

(пак там: 246)

С това темата е приключена – мистър Ален започва да обсъжда предстоящото си пътуване до Персия и пушаческите си навици. Всъщност няма и причина да се притеснява прекалено от липсата на предпазни скоби – осакатените работници получават стабилно обезщетение веднага след инцидента, без съдебни дела. „Такива били тия пусти американци – не водели като германците за подобни дреболии дълги процеси с вещи лица...“ (пак там: 247–248).

Абсурдно нехуманни, но финансово атрактивни са и условията в мината, където работи Ботю от разказа „Гурбетчий“. Той разказва на своите сънародници следното: „Един германец осакатя при катастрофа и аз съм на негово място машинист, пробивам дупки на взривовете. Плащат ми на парче и печеля много добре, но едва издържам. Вие не знаете колко горещо е долу при нас, дето няма вентилация. Всеки ден по няколко души припадат, всеки ден има ранени, а всяка седмица – поне по един убит“ (Вълев 2002а: 243).

И все пак задълбоченият прочит на текста-Вълев сочи, че машината не води задължително до негативни, дистопични последици поради своя модел на функциониране и поради начините, по които модифицира човека и света. Напротив, както ще видим при второто проявление на техниката в тези текстове, номадският субект доста често използва машината като подривна тактика спрямо контролиращите и сканиращи механизми на държавния апарат, като средство за чертаене на своите линии на бягство и пресичане на установените гранични пунктове. В зависимост от обстоятелствата и околната среда, в която е позиционирана, машината в текста-Вълев може да подчинява, „машинизира“ човека чрез своята репетитивна, седентаризираща работна програма, но може и да улеснява по един почти трансхуманистичен маниер процеса на неговото „очовечаване“, разкривайки нови посоки и пространства за осъществяване на свободно движение. Скитническият субект, който полита в небето или във всеобхватното измерение на радиовълните, се сближава, свързва, дори частично се слива с машината по същия начин, по който работникът във фабриката се съединява със системата от „трансмисионни каиши и колела“. В единия случай машината генерира и хранва човека с живителна енергия, а в другия я изцежда от него и забавя, проблематизира протичането ѝ.

По тази причина класическите, телеологически обусловени възгледи по въпроса за техниката – например тези на Хосе Ортега и Гасет (вж. Ортега-и-Гасет 2014) или Хайдегер (вж. Heidegger 1977) – навярно не предоставят най-подходящия подстъп към начина, по който Вълев разработва темата. И в този случай начинът, по който Делюз и Гатари мислят машината, като че ли се оказва по-продуктивен. Според Франсоа Дос провокативната концепция на двамата философи за машината, разгърната подробно в „Анти-Едип“, произхожда от ранната работа на Гатари. В случая машината била „същинска крилата фраза, целяща да детронира друга подобна, популярна навремето крилата фраза – представата за структура“ (Dosse 2012: 135), противопоставяйки на присъщата ѝ фиксираност и статичност свойственото за машината състояние на активност. Затова съществуването на машината за Делюз и Гатари не е обвързано с наличието на определени предварително ясни и зададени цели, а напротив – конкретните измерения на нейните роли и функции никога не могат да бъдат прогнозирани, поради което машината е способна да произведе *събитие*<sup>59</sup>. Следвайки убеждението на Спиноза, че никой не знае изцяло на какво е способно тялото<sup>60</sup>, Делюз и Гатари питат: „След като е налице някакъв ефект, каква машина може да го произвежда? И след като е налице някаква машина, тя за какво може да служи? Например отгатнете каква е употребата на една поставка за нож, като се опирате на геометричното ѝ описание“ (Делюз, Гатари 2004: 14). Поставката за нож, човешкото тяло, трансмисионните каиши и колела представляват една или няколко машини, чиито действия не могат да бъдат предвидени, защото не се реализират задължително през идентично, изчислимо повторение, а съдържат в себе си виртуалния потенциал да осъществят различие. Сингуларният акт на различието – събитието, може да включва тяло или поставка за нож, но може да включва и лакът, пета, колело, ръб или парче от поставка, които ще образуват

---

<sup>59</sup> Концепцията за тази машина в различните ѝ проявления (желаещи машини, абстрактни машини и др.) е синтезирана прецизно в статията „Какво е тялото без органи? Машина и организъм при Делюз и Гатари“ на Даниъл Смит (Smith 2018) – един от най-сериозните изследователи на работата на двамата философи, чиито проучвания често захранват и настоящата дисертационна машина.

<sup>60</sup> „Всъщност никой досега не е определил какво може тялото, т.е. никой досега не е разбрал от опит какво може да извърши тялото според самите закони на природата, доколкото тя самата се схваща само като телесна, и какво не може да извърши, ако то не бъде определено от ума. Защото досега никой не е познал така точно строежа на тялото, че да може да обясни всичките му функции, да не говоря за това, че у животните се наблюдават неща, които далеч превъзхождат човешката проникателност, и че сомнамбулите в състояние на сън вършат много неща, които в будно състояние не биха се осмелили да извършат. Това достатъчно показва, че тялото като такова според самите закони на своята природа може да извърши много неща, от които неговият собствен ум се учудва“ (Спиноза 2016: 132–133).

нова машина със съответните нови функции и приложения. Според Даниъл Смит тук Делъоз и Гатари до известна степен следват примера на класическите поддръжници на философията на механизма и „използват машината като парадигма, през която да разберат цялата реалност“ (Smith 2018: 6). Ето защо машините им „винаги имат множество функции, които не зависят от намеренията на техния създател, а от връзките им с други машини“ (пак там).

Предложеното изложение на тази концепция е твърде сбито, за да я представи в целия ѝ блясък, но по-важното в случая е, че то вероятно ще предизвика един логичен въпрос: как се вмества всъщност Матвей Вълев в подобен комплексен колаж от имена и цитати? В отговор на това реторично запитване ще предложа още един цитат – този път от текст на Вълев на име „Рио де Жанейро“. Този текст, който вероятно можем да определим като пътеписен очерк, е публикуван в сп. „Подслон“ (№5, 1935 г.), но тук е цитиран по антологията на А. Ташев „В страната на вечното лято“:

Авенида „Рио Бранко“ и тесните сенчести улици на кариокския сити са задръстени с хора. Никога не съм виждал толкова много хора. Те се преливат от една улица в друга, по тротоарите и ъглите. Те пълнят кафенетата и магазините. Всред тях се промъкват претоварени трамваи, омнибуси и автомобили, каруци и велосипеди, мотоциклети и колички на градските носачи – и никой не им обръща внимание. Защото тук няма машини и хора. Всичко е само едно цяло, което не се бои от себе си: големият град.

(Вълев 2022а: 37)

Ето че не само клаустрофобичната фабрика с нейното педантично разделение на труда и пространството води до известно обединение на човека и машината, до преплитане и обмяна на присъщия им енергиен поток. По сходен начин функционира и второто главно проявление на техниката в текста-Вълев, *машината-различие* – тя притежава способността да произвежда нови гатариански машини, в които пешеходци, трамваи, носачи и велосипеди са „само едно цяло“. Както ще видим, разглежданите произведения изобилстват от появи на машината-различие и те неминуемо са съпътствани от чувства на възторг, всемогъщество, симпатия, привързаност. Машината-различие е верен спътник на скитническия субект в неговите авантюри. Тя е механичният жребец на модерния „ковбой“, който се измъква от хватката на всеки преследвач и открива най-скришния, заобиколен маршрут.

#### ***4. Машината-различие: техниката като номадска тактика***

Може би най-представителният пример за машината-различие в текста-Вълев са плавателните съдове – кораби, параходи, лодки. В тях особено отчетливо се забелязва онзи жизнен порив, онази живителна енергия, характерна и за дивата природа. Най-често наличието на тази енергия бива илюстрирано чрез движение, но то не е поробващото движение-повторение на „лошата“ техника, а едно освобождаващо, вдъхновяващо, „окриляващо“ движение. Друг признак за наличието на живителна енергия е анимизмът, одушевеността на природата или техниката. Тук отново можем да използваме името като улика, защото добрите машини притежават име, индикиращо наличието на душа и характер – за разлика от лошите машини, като „[п]етролните танкове на SOCONY“, които „нямат имена, а само цифри“ (Вълев 2022б: 266). Плавателните съдове в текста-Вълев, които помагат на хората да осъществят своето пътуване, носят многобройни, често човешки имена: „Надежда“, „Жозефина Шарлота“, „Виктория“, „Alsina“, „Bandoeng“, „Хинан Мару“, „Молтке“, „Хайфа“ и др. А докато Богдан от „На котва“ разказва една неособено достоверна история, той директно кръщава океанската гемия, с която пътувал някога, на своята спътница Жоржета: „Да, аз наистина съм сгоден. Но това, Ирино, е една толкова нещастна и объркана история. [...] Преди много години работех в една океанска гемия. Казваше се... „Жоржета“ (пак там: 220).

Одушевената природа на плавателните съдове се забелязва и в техните описания – по същия начин, по който това важеше и за дивата природа. Плавателният съд има засмолени гърди (пак там: 22) и железен корем (пак там: 174), от който се стича зелена вода (пак там: 179) или излиза пара (пак там: 191). Плавателният съд е в състояние на постоянно, осъзнато движение: той „се хлъзга пред здрача“ (пак там: 22) или „забавя хода си. Дочаква влекача“ (пак там: 180). Той „оглежда пристанището и спира“ (пак там: 191) или „трепери и бавно, бавно приближава към предпазителните греди на кея“ (пак там). Белгийският кораб „Жозефина Шарлота“ не просто вози пасажерите от разказа „Между два бряга“, а сам се отправя на пътешествие – той „минава край много брегове и излиза на открито, за да се люшка и пръхти, да се събужда от първите червени лъчи на морското слънце, да примира в обедната му жегата и да се промъква все напред“ (Вълев 2022а: 192). Когато моряците от „На котва“ попадат в буря сред открито море, те се борят със същото ожесточение, с което и

лодката им, „Надежда“ – тя „трепери под тях, зъби се на морето, размахва фенера си и все наново се изплъзва и бяга напред, все наново пращи и скърца“ (Вълев 2022б: 207). Този похват за одухотворение и придаване на човешки черти на техниката също ни е познат от междувоенната литературна традиция – ще го срещнем например в „Шлепове“ на Пантелей Матеев, където моторните гиганти „Жени“ и „Марсел“ съвсем „по човешки / се смеят с чисти цветове“ (Матеев 1989: 103).

Ще открием машината-различие и в самолетите, които често пресичат страниците на тези текстове и държавните граници с лекотата на „дългите тънки крила на безмоторните чайки“ (Вълев 1940б: 84). Летците на самолети са ексцентрични, авантюристични натури, които не са особено надеждни и обичат да си пийват („Един самолет в Бразилия“) или дори буквално се опияняват от престоя си в небето („*Ivresse de l'air*“); които предизвикват самата природа в опит да счупят световни рекорди и полови стереотипи („Граждани на света“). Пристигането на първия самолет на новооткритото летище в Барейро (в „Един самолет в Бразилия“) предизвиква не новина, а гръм: „по телената ограда накаца населението на Барейро и околните имения, струпана се много народ, шосето и пътеките се задръстиха от конници и каруци с хора“ (Вълев 2022а: 278). Излитането на самолета е същинско събитие и многобройните наблюдатели не могат да открият думи, за да изразят възторга си „от тази първа преживелица, надхвърляща постиженията на всеки пътуващ цирк, на всеки селски тореадор“ (пак там: 279). Ръководителят на новоучреденото летателно училище в Барейро, немският капитан Зонинген, пък е типичен пример за номадски субект. Той прекарва два месеца в обучение на бъдещите летци и в такова усилено наливане с бира, че „цяло Барейро се чудеше как може камионът на пивоварната фабрика „Антарктика“ да идва всеки трети ден и бирата пак да не стига“ (пак там: 280). След това капитанът се качва на самолета и почти моментално счупва витлото и едното му крило.

Доверчивите бразилци разбират, че капитан Зонинген „не беше германски летец, не беше дори и германец, а някакъв унгарски механик, търсен от полицията на три държави за подправяне на монети“ (пак там: 281). Това е пример за номадския субект, който осуетява всеки опит на държавния апарат и уседналото обкръжение да бъде разпознат, позициониран в статично състояние и във фиксирана идентичност. Често тази динамика е индикирана в произведения, илюстриращи номадския модел на скитничество, чрез най-директното вербално изражение на личностната идентичност – името. Такъв е случаят с Антон(ио) от

„Ферма в Сертон“, а също и с т.нар. капитан Зонинген, който всъщност не бил капитал и имал „някакво непроизносимо унгарско име“ (пак там).

В самолетите се возят „хора от всякакви бои и страни и градове“ (Вълев 1940б: 84). Те пресичат пространството бързешком като Шишмановия Ахасвер, сякаш с едно свръхчовешко, свръхестествено щракване на пръстите: „Събуждат се в Лондон, закусват в Берлин, обядват в София и вечерят в Анкара“ (пак там). Това скорострелно движение, наподобяващо телепортация, може да се разглежда и като пример за една по-широкомащабна тенденция, предизвикана от развоя на модерните технологии и медии. Пред междувоенния българин се разкриват нови и вълнуващи пространства на движението, мисълта, въображението – пространства, които negliжират, подриват, подиграват се на доскоро непреодолими ограничения от географско, териториално, идеологическо, културно естество. Тези пространства имат космополитическо измерение при Вълев и при други автори като Дора Габе, която пише: „...закусвах в София, обядвах в Атина, привечер ще се кача на Акрополиса и за няколко минути ще бъда с две хиляди и петстотин години назад“ (Габе 1937: 10). В същите пространства лявата литература от периода вижда възможност за наднационална, социална солидарност и съучастност. Никола Вапцаров например заявява в „Двубой“: „Аз съм тук / и там. / Навред. – / Един работник от Тексас, / хамалин от Алжир, / поет... / Навред съм аз! / Навред съм аз!“ (Вапцаров 2019: 31). Пантелей Матеев пък прогласява в „Меридиани“, че благодарение на новите технологии и медии вече можем „да бъдем / едновременно / навсякъде“ (Матеев 1989: 58).

Особено важно в тази връзка нововъведение в бита на българина е радиото. Историята на ранното му развитие у нас е показателен пример за напрежението между изобретателността на номадската мисъл и присъщия на държавния апарат рефлекс за ограничаването ѝ (по тази тема вж. Димитров 1994, Господинов 2005б). Трансгресивният, креативен заряд на ранното радиоразпръскване – преди обявяването му за държавна собственост с указ от цар Борис III през 1935 г. – е засвидетелстван отлично от Чавдар Мутафов в есето „Радиото“. В него Мутафов заявява, че „някаой ядеше страшно пространството с металичното безразличие на машина, прекатурваше границите и митническите чиновници, оголваше небето над целия свят за някаква част от секундата, за да го заключи отново в огледалото на амалгамираните лампи, които тлееха в тихия огън на електроните“ (Мутафов 1993: 175).

Можем да открием в тази възможност за телесно, ментално, духовно придвижване, предоставяна от новите технологии и медии, и една допълнителна „номадска“ тактика. Става въпрос за процес, който Делъоз нарича *контраактуализация*, или *виртуализация*<sup>61</sup>. Този процес е противоположен на стандартния процес на актуализация, при който виртуалната материя, виртуалното съдържание се реализира в конкретни, актуални структури чрез „интензивни операции на индивидуация“ (Ott 2019: 315). Контраактуализацията осъществява развитие в обратната посока – „започвайки от актуалното, открива интензивности и виртуалното чрез творческа инволюция“ (пак там). Под този процес обаче не бива да разбираме някакво „мистическо бягство“ (Shults 2014: 135), а една „майсторска интензификация на целенасоченото ангажиране със света“ (пак там). В контекста на разглежданите произведения контраактуализацията ще представлява един процес на телепортиране, мултиплициране, разконцентриране, разграждане на фиксираната идентичност. Контраактуализацията на номадския, мобилния субект е преобразяването му в една метаморфоза-машина, която ще бъде „едновременно навсякъде“ и която с „металично безразличие“ ще „прекатурва“ граници и митнически чиновници, ще осуetyа всеки опит да бъде предугаден следващият ѝ ход, дестинация, интенция.

В поведението на Вълевите скитници често ще открием опит за контраактуализация, но той е особено ясно засвидетелстван в два случая. Първият е от разказа „Граждани на света“ и всъщност представлява един от най-емблематичните и често цитирани откъси на автора. В него е описана доста удачно представената тук тенденция, това своеобразно опиянение от наелектризирания междувоенен въздух, затова и аз ще го цитирам в цялост:

Сложи си слушалки, включи високата корабна антена и пусни радиоапарата на всички вълни. Мигом изчезват звездите от небето и нощта над морето, изгасват белите, зелени и червени корабни светлини, загубва се светлият път зад витлото, секва празникът на зрялата есенна нощ. Друг един свят се втурва към теб – светът на танците и песента, на радиописите, речите, концертите, на черковните камбани, театрите и оперите. Шумят електричните реки на нюйоркския Бродуей и светлинните потоци от рекламите на Айфеловата кула, мамят те към гейшите цветните фенери пред чайните на Йокохама, унасят те чудните момичета от островите на Южното море. Препускат каубои с развети ласа след побеснели стада, надбягват се вихрите на Патагония, пълзят златотърсачи по снежните пътеки на Аляска, викат за помощ загубени в бури кораби. Огласен е тоя друг свят от картечници и оръдия, и бомби в Китай, притъпен е той от плача след земетресението в Чили.

---

<sup>61</sup> За най-популярния пример за контраактуализация при Делъоз и Гатари, т.нар. *тяло без органи*, вж. (Панчева 2005: 428–431).

Няма езици, граници и държави, не знае океани, морета и материци, а е цял, космичен, велик тоя друг свят на радиовълните.

(Вълев 2022б: 50–51)

Какво ли не откриваме в този откъс: опиянението от пътешествието; модерната „магия“ на новите медии, която разстройва ограничителните очертания между *отсам* и *отвъд* и сбъдва, поне за кратко, това бленувано още от Диоген „световно гражданство“... Малко по-различно е представен процесът на контраактуализация във втория пример – той е от разказа „Пътник“. Главният герой се скрива от дъжда в сградата на пощата и се заглежда нагоре, в хилядите жици на телеграфната централа. Докато ги наблюдава, той си представя как „[п]о тях кацат ластовиците на далечната Аржентина, от тях капят зърната на амазонския дъжд, под тях се вият през хълмища и гори пътеките на скитниците“ (Вълев 2022а: 111). В това съзерцателно, полутрансово състояние героят скитник си представя как се слива с жиците и потегля едновременно по хилядите им посоки. Той се пита: „Да можех да сложа ухо над тях, дали не бих доловил яростния вик на бика, гордия призив на жребеца?“ (пак там).

В доста сходен унес изпада и Ясен, героят телеграфист от разказа на Димитър Шишманов „По жиците“. Застанал пред апарата, той затваря очи, „прострян като трептение над два континента, ловещи думите, които кънтяха над хиляди реки и планини“ (Шишманов 1999: 212). Ясен прекарва часове наред, заслушан в безспирните наддавания, разговори и песни. След това, „[з]а да се излекува, скиташе с часове из полята и планините“ (пак там: 213) около своето западнало, отдалечено от света градче. Опитите да потуши космополитската си възбуда обаче се оказват неуспешни – в мига, в който затваря очи, той „виждаше морета, по които плуваше, или необятни градове, през чиято навалица се промъкваше, влизаше в непознати домове и срещаше чужди и все пак близки хора“ (пак там). Любопитно е, че и в двата описани случая процесът на контраактуализация, на мисловно пътешестване и разпръскване по телеграфните жици резултира и в действително пътешествие. Загледан в хилядите жици, героят от „Пътник“ решава да се върне в сертона и на мига пише съобщение да му изпратят кон до пощенската станция. Ясен от „По жиците“ не успява да се излекува от болестта си и вдъхновен от едно съобщение, потегля на импулсивно морско пътешествие към Бейрут.

По-рано в изследването вече е ставало въпрос, макар и мимоходом, за още един характерен аспект на номадското преживяване – неговият креативен, творчески потенциал. Делюз и Гатари, както и други теоретици, занимаващи се с въпроса, виждат в този смисъл номадското като контрапункт на стагниращите структури на уседналото статукво, а до известна степен – и на капиталистическия модел на „културната индустрия“ (по Адорно и Хоркхаймер<sup>62</sup>). Творческият аспект на номадското ще открием и в техниката-различие, както особено си проличава в разказа на Вълев „Крила на свободата“.

Публикуван първоначално в сп. „Летец“ (кн. 7–8, 1938 г., с. 13–16), впоследствие разказът е включен в сборника от 1939 г. „Пътници“, по който го цитирам тук. Този разказ стои малко встрани от останалите разглеждани произведения поради историческата си тематика – в този смисъл той е пример и за забележимата склонност на текста-Вълев към жанрово-стилистическа мимикрия, за която стана въпрос в предната глава. Задаването на историческа перспектива вероятно ще изненада читателя, свикнал да асоциира Матвей Вълев с проза разнообразна – бразилска, маринистична, хумористична – но все ангажирана с житейския контекст и проблемите на модерния човек. Разгръщането на повествованието на „Крила на свободата“ само ще подсили тази изненада, тъй като разказът всъщност представлява авторска трактовка на легендата за майстор Манол. С него Вълев печели поощрителна награда в конкурса за поема или разказ на тази тема, обявен от сп. „Летец“ през 1937 г.<sup>63</sup>

Изглежда, че майстор Манол е изобщо важен персонаж за междувоенната литературна традиция. Сред по-известните трактовки на легендата трябва да посочим тази на Асен Разцветников – поемата му за деца „Майстор Манол – легенда“ от 1949 г., публикувана първоначално през 1942 г. под заглавието „Българинът с орлови крила“. На какво се дължи интересът на междувоенните автори към този конкретен фолклорен сюжет? Можем да си го обясним, от една страна, с популяризирането на реалистичния исторически роман през периода (с тетрилогията „Асеновци“ (1929-39) на Фани Попова-Мутафова, „Ден последен, ден господен“ (1931-34) на Стоян Загорчинов и т.н.), а от друга – с постепенното технологизиране на българския бит. Тъкмо то води до появата на персонажи, необичайни за предните литературни периоди, като например изобретателя и откривателя,

---

<sup>62</sup> Вж. Хоркхаймер, Адорно 1999: 151–208.

<sup>63</sup> Вж. ред. бел., Вълев 2022б: 12.

които „се опитват да направят света познаваем и другите светове достъпни, убедени в рационализацията, интелектуализацията и разомагьосването на света“ (Стоянова 2018: 246). Майстор Манол е особено привлекателен образ, понеже съчетава тези две тенденции, историческата и изобретателската – според типологизацията, предложена от Надежда Стоянова в цитираната статия, можем да го посочим като пример за *изобретателя национален герой*.

Оттук следва друг въпрос: с какво легендата за майстор Манол е заинтригувала тъкмо Матвей Вълев, автор без отявлен афинитет към българския фолклор или към историческата тематика? Отговорът изисква едно представяне накратко на сюжета на самата легенда, която проследява строежа на прочутата Селим джамия по времето на султан Селим II. Султанът искал тя да бъде „со иляда пенджериня и четири минариня“ и „да нема още една во веков друга такава“ (Цепенков 1895; цит. по Стаматов 2005: 245). Не е трудно да си представим възторга от архитектурното великолепие, който е вдъхновил тази легенда. Одринската Селим джамия се приема за *magnum opus* на османския архитект Синан, сред чиито шедьоври се нарежда също и софийската джамия Коджа дервиш Мехмед паша, преустроена в началото на XX в. в църквата „Свети седмочисленици“. Синан произхожда от еничарския корпус и се издига до позицията на главен султански архитект, а споровете за етническия му произход – най-вероятно арменски или гръцки<sup>64</sup> – продължават и до днес. Разбира се, не липсват и спекулации за потенциалния му български произход – тази теза подкрепя например още Стилиян Чилингиров в „Какво е дал българинът на другите народи“ (1938). Вероятно по тази причина талантливият архитект в легендата се трансформира от историческата фигура Коджа мимар Синан ага във фолклорния персонаж майстор Манол.

Тази метаморфоза не е толкова изненадваща. В българския (а и изобщо в балканския) фолклор главният майстор Манол също е изключително умел в занаята си, макар че способностите му обикновено не достигат, за да завърши започнатия строеж – налага се да зазида в него сянката на своята невеста (вж. напр. Моллов 2002). В легендата за Селим джамия не се стига до подобни крайни мерки – строежът е завършен успешно, но с това грижите на майстора не приключват. Султанът го поставя пред коварна дилема, чиито конкретни измерения зависят от версията на легендата. В някои варианти Селим II кара Манол да се отрече от вярата си, а във версията, публикувана в „Сборник за народни

---

<sup>64</sup> По този въпрос вж. напр. Freely 2011: 32.

умотворения, наука и книжнина“, го пита дали може да построи друга, още по-хубава джамия. В поемата на Разцветников майката на Манол дори му се явява насън и го зарича да постави само 999 прозореца на джамията, а по-нататък, „[к]огато ти дойде да издигнеш / бяла черква за българска вяра, / тогаз прави хиляда прозорци / и хиляда и още отгоре!“ (Разцветников 2011: 78). Във всеки случай, дръзкия отговор на непокорния Манол към султана води до задържането му и до обявяването на смъртна присъда.

Текстът-Вълев не се отклонява особено от основния наративен модел на легендата, но разгръща в иновативна посока патетично-патриотичния ѝ потенциал. Причината за осъждането на майстора в „Крила на свободата“ е от по-прагматичен порядък, отколкото в другите споменати версии – поради продължителни войни имперската хазна просто не може да си позволи да заплати строежа на джамията. Независимо от разглеждания вариант обаче това е моментът от повествованието, в който животът на „българския Икар“ е застрашен и той трябва да осъществи своето бягство. Различните автори му устройват различни възможности за бягство. Майсторът на Разцветников например получава сребърен пръстен от султанската щерка и изобретява крила от него, след като майка му отново го посещава насън и го учи на „мъдра наука“ (Разцветников 2011: 81). Любопитен в тази връзка би бил един юнгиански анализ на поемата: той може да провиди в тази помощ от архетипните женски фигури в кризисна ситуация осъществяването на жизнеутвърждаващ контакт на главния герой с неговата анима; гмурването в несъзнаваното съдържание, което предоставя необходимите (символни) ресурси за преодоляване на изпитанието.

И тук подходът на Вълев е по-реалистичен. Вместо да се надява на неволята или на някакъв *deus ex machina*, неговият майстор прекарва последната година от строежа на джамията в размисли как сам да си изобрети крила. Планът му е да избяга заедно с годеницата си отвъд Дунава, където „турски крак не бил още стъпвал“ (Вълев 1939: 6). След като е задържан, Манол си проправя с хитрост път до най-високото минаре, където е скрил крилата, и полита с тях. Това е епичната кулминация в историята на Манол – моментът, в който майсторът не просто се измъква от мрачната си участ, но се еманципира от всички наложени му религиозни, социо-политически и пр. рестрикции. Крилатият майстор се възвисява до върховата вертикална точка в космогонията на разказа – точката, която само астрономическото слънце достига и към която султанът се стреми чрез постройката, носеща

името му. Тази точка трансформира и трансцендира човешкото преживяване – достигайки я, майсторът става майстер на своята съдба. Той се въздига над събитията и се превръща в техен наблюдател, подобно на слънцето в началото на разказа, чийто поглед не познава ограниченията на цикличното време. Вълев описва този полет по следния начин:

И майстор Манол ги виждаше. Той видя как целият Едирне – търговците, султанските чиновници, спахиите, стрелците, еничерите, бейовете от конаците, пашите от сарайте и самият Султан Селим Пияний бягаха с кръсци във от града, към високия хълм. Той видя жетварите, зърна синята забрадка, която годеницата му размахваше под него.

(пак там: 11)

Този полет разяснява донякъде изненадващия избор за адаптация на Вълев. За разлика от други автори, вдъхновени от образа на Манол, Вълев не го използва само като олицетворение на националноосвободителния дух и верския стоицизъм, но и като възможност за изграждане на една универсална, наднационална, индивидуалистична концепция за свободата. Ето какво се случва с майстора по време на неговия полет: „В сърцето на майстор Манол пламтеше свободата. Дива, нечовешка радост го изпълваше, преливаше се из кръвта му и всеки нов замах разкриваше пред него нови планини и гори, нови полета и реки, нови колиби, села и градове, които летяха заедно с него към своята свобода“ (пак там: 11). Тази радост, провокирана от нови места и гледки, този пътешественически плам е симптом на същото онова опиянение от движението и откривателството, което омайва летеца от „*Ivresse de l'air*“ и което Богдан си припомня с носталгия по време на безкрайните работни смени във фабриката.

В духа на легендата никой повече не вижда Манол, нито чува за него – той показва на сънародниците и на годеницата си потенциалната свобода, но отлита към една друга своя свобода, абсолютна и надсетивна. Неговият полет, обхващащ цялата панорама на обозримата действителност, и последвалото му изчезване, дезинтегриране във времето и пространството могат да се разчетат като още един пример за процеса на контраактуализация. Всъщност Майстор Манол от „Крила на свободата“ не просто бяга – той очертава линия на бягство, подобно на толкова други главни персонажи на Вълев. Чертаейки своята линия на бягство (или своя полет на бягство<sup>65</sup> с изкуствени криле) тялото

---

<sup>65</sup> „Линия на бягство“ [*ligne de fuite*] на места се среща и като „полет на бягство“, за което вероятно има вина и английският превод на понятието, *line of flight*. По този повод Браян Масуми, преводачът на „Хиляда плоскости“ на английски, казва следното в своите преводачески бележки: „ПОЛЕТ/БЯГСТВО. И двете думи

детериториализира набразденото държавно пространство и го третира като гладко пространство – такова, каквото са небето и морето, любими на междувоенния пътешественик. Майстор Манол и крилата образуват една нова машина-различие, една метаморфоза-машина. Показателно е, че персонажите на Вълев не проявяват особен афинитет към един друг метод на придвижване, характерен за периода и чест носител на положителни конотации – влакът. Въпреки че железницата предоставя възможност за движение в текста-Вълев, тя не предполага осъществяване на линии на бягство поради строгия си, предварително зададен маршрут. Макар че срещаме (в редки случаи) влакове и при Вълев, няма да припознаем в тях онова свободно носещо се, одухотворено създание на границата между природата и културата, което откриваме например във „Влак“ на Вутимски („О, пътувай, пътувай безспир, / влак, носи ме, стихийно, вълнуващо / към звездите, далече напред...<sup>66</sup>“) или в „Експрес в пустинята“ на Багряна („Върви, трещи, отнасяй ме безспир / посред пустинята, посред нощта, / по този кът незнаен на земята, / ти, огнен змей, експрес космополитен!<sup>67</sup>“).

Трябва да отчете още един любопитен паралел, който изпъква при такъв дельозски прочит на „Крила на свободата“. Дельоз и Гатари илюстрират своята концепция за номадологията тъкмо чрез строежа на храмове, по-конкретно – чрез строежа на готическите катедрали през XII век (вж. Дельоз, Гатари 2009б: 503–524). Според двамата философи той, за разлика от строежа на романските катедрали, първоначално не произхождал от готов чертеж. Вместо това в готическата практика бил налице един стремеж за строеж „[в]се по-надалеч, все по-нависоко“ (пак там: 509), който не следвал предварително зададени схеми и форми, а предполагал дялане на всеки камък поотделно, според необходимите очертания, за да пасне на вече построения участък. Дельоз и Гатари откриват в този тип строеж паралел с т.нар. протогоометрия на Едмунд Хусерл – наука, при която се търси не точната форма, а а-точната форма, т.е. форма, която е едновременно строга и неточна, но „неточна по

---

превеждат *fuite*, но не споделят нейния смислов обхват. *Fuite* означава не само акта на бягство и измъкване, но също и на потичане, изтичане, изчезване в далечината (убежната точка в една картина се нарича *point de fuite*). Липсва връзка с летене“ (Massumi 2005: xvi). В контекста на разглежданите текстове паралелът с убежната точка ще ни припомни края на „Гост от морето“, в който вдовицата Анастасия поглежда към безкрайното поле и вижда как Тома, в когото е вложила своите надежди, очертава следващата си линия на бягство – той „все повече се смалява, докато се превръща в малка, едва видима черна точица“ (Вълев 2022б: 84).

<sup>66</sup> Вутимски 1979: 26.

<sup>67</sup> Багряна 2013: 85.

същност, а не случайно“ (пак там: 513). Точната форма е кръгът, идеалният кръг като един теоретичен конструкт, докато а-точната форма е кръглото – проявление на кръга, което не е точно и всеки път е различно, например в колелото на велосипеда, в слънцето и т.н.

За строежа на готическите катедрали, както и за други типове строежи, държавата използвала услугите на т.нар. „надничарлък“ – „номадските, или пътуващи, тела от типа зидари, дърводелци, ковачи и т.н.“ (пак там: 515). Те понякога изминавали голямо разстояние до мястото на бъдещия строеж, там си установявали работилници и след това се захващали със строежа. Този надничарлък бил доста неудобен, защото притежавал както свобода на движението, така и възможност да стачкува при недоволство. Ето защо впоследствие средновековната държава променила този метод на работа и осъществила прокарване „във всички видове разделение на труда върховното разграничение между умствен и физически труд, между теоретичен и практически труд, изкопирано от разликата „управляващи-управлявани“ (пак там). Държавата построила свои работилници и пристъпила към дялането на предварително фиксирани като форма шаблонни панели, т.е. към едно автоматично, точно възпроизвеждане на кръглото. Вече не била необходима специализирана работна ръка, а напротив – всеки можел да извършва това дялане на камъка.

Можем само да гадаем дали и тези работници са се опасявали, че скоро ще дойде отнякъде някоя „особена“ машина и ще ги замени. За нас обаче е по-важно какво се случва с първата част от този процес – тази, в която преобладава творческият, интелектуалният, инвентивният труд. При новия (де факто модерен) модел на изключително схематизирано, диференцирано разделение на труда не просто не е необходимо креативно, иновативно, ерудирано обмисляне и предлагане на нови идеи – то става невъзможно. Делюз и Гатари пишат: „Държавата не дава власт на интелектуалците или на създателите на идеи, напротив, тя ги превръща в тясно зависим орган, който е автономен само в мечтите си, но пък е достатъчен, за да се отнеме цялото могъщество от онези, които вече само възпроизвеждат или изпълняват“ (пак там).

Няма да открием трудно примери от съвременната „културна индустрия“, за да илюстрираме концепцията на двамата философи – стига само да обърнем поглед към ролята на взаимнозаменяемите „призрачни писатели“ [ghostwriters] или сценаристи в големите телевизионни продукции. Всъщност очертаните в последната част от главата проблемни отношения между творчество и машина са изключително актуални. Това си личи и от

започналата на 2 май 2023 г. (и продължаваща до момента на писането) стачка на Гилдията на сценаристите в Америка – едно от важните условия, които сценаристите поставят, за да се върнат на работа, е правова гаранция, че задълженията им няма скоро да бъдат прехвърлени на ИИ.

В образа на майстор Манол от „Крила на свободата“ обаче ще открием пример за предмодерния номадски „надничарлък“ – за твореца, който все още притежава правата върху креативната си свобода, който работи (поне донякъде) отвъд рестрикциите и регулациите на постоянно стесняващия и прецизиращия обсега си на контрол държавен апарат. Майсторът може да построи джамия, каквато светът не е виждал, както и да се съгласи да направи втора, още по-хубава. Нещо повече – благодарение на контрола върху творението си той го познава в дълбочина, знае как да го използва за своите цели и къде да скрие арсенала, необходим му за очертаване на линии на бягство. В иновативния начин, по който текстът-Вълев разработва образа на майстора, и в номадологията на Делюз и Гатари можем да потърсим необходимия материал за установяване на свои собствени линии на бягство, на нови тактики за установяване на различие отвъд уседналия ритъм на постоянното повторение. Дали тяхното осъществяване все още е възможно е изцяло друг въпрос.

В тази глава стана въпрос за природата и техниката в текста-Вълев, за характерния начин, по който той конструира своята бинарно кодифицирана действителност и за показателната функция, която живителната енергия, жизненият порив изиграва в този процес. На този етап от проучването вероятно можем да отчетем и друга тенденция в начина, по който текстът-Вълев третира темата за скитничеството. Вдовицата Анастасия наблюдава с тъга как Тома потегля на път и се смаява в далечината. Годеницата на Манол размахва синята си забрадка, наблюдавайки полета му. Когато морякът Богдан напуска фабриката и отново поема на път, вдовицата Ирина и младата Марта остават на скелята и го изпращат с насълзени очи. Дали можем да хипотезираме, че текстът-Вълев конструира мъжкото и женското на същия бинарен, дихотомичен принцип, през който мисли природата и техниката? Дали в рамките на тези произведения ще си припомним познатата максима, че жената се отнася към мъжа така, както природата – към културата? Дали в тази фиктивна действителност, в която осъществяването на свободно, скитническо движение изпълнява

толкова фундаментална функция, жената всъщност имат право на скитане? На тези и други, произтичащи от тях въпроси ще бъде посветена следващата глава.

*Пета глава.*

**Природната жена, мъжът-машина  
и скитничеството като *coniunctio*:  
полови и родови измерения на текста-Вълев**

*Ако не бях жена, бих всичко тук оставила  
и тръгнала бих в тези тежки дни  
към нов живот, под градус на нови ширини...*

Е. Багряна, „Зовът на морето“<sup>68</sup>

*От своето миндерче Жоржета виждаше морето. Тя често  
оставяше работата си и потъваше в сивата равнина...*

М. Вълев, „На котва“<sup>69</sup>

**1. Женското скитничество в контекста на междувоенната литература**

През 1941 г. поморийската писателка Весела Страшимирова (известна също като Весела Страшимирова-Танева) издава първата си стихосбирка, след две белетристични книги. Заглавието на стихосбирката е „Крайморски песни“ и още то ни дава представа защо Радка Пенчева нарича Страшимирова първата българска поетеса маринистка (вж. Пенчева 2016: 98–114).

Откриващото стихотворение на „Крайморски песни“ е озаглавено „Песента на непознатата“, но въпреки това то пресъздава една добре позната сюжетна ситуация. Жена стои на брега и пее своята интимна песен на моряк, отпътувал надалече. Произведението е издържано в декоративна, сантиментална стилистика, изобилстваща от „бледорози раковини“, „теменужно-сини“ вълни и сърца, горящи „като рубинна рана върху теменужно кадифе“ (Страшимирова 1941: 3). Този стилистически подход отправяща към един вече

---

<sup>68</sup> (Багряна 2013: 68).

<sup>69</sup> (Вълев 2022б: 273).

утвърдил се в следосвобожденската литературна практика модел на изразяване на женското субективно преживяване – Кристина Йорданова го определя като „трафаретизирания модел за женско писане – любовно предано на мъжа и разчитано най-вече в моделите на изповедално-лиричното“ (Йорданова 2012: 160). И все пак още в това откриващо стихосбирката произведение ще открием нещо неочаквано – кратка глътка свеж въздух, която ни провокира да продължим нататък. Обикаляща посред нощ крайморските градини, лирическата разказвачка отпраща следния призив към пътешественика: „Аз съм твоята далечна непозната, / цял живот очакваната песен, / не зови, че знам – дори при тебе / хоризонтът ще ми бъде тесен“ (Страшимирова 1941: 3).

Жената, възпяваща от брега моряшката одисея, вече не е само украшение на нечие чуждо движение – тя вече не се задоволява благопристойно със своята пасивна, декоративна роля в този сценарий. И ако „Песента на непознатата“ звучи все още като колеблив, завоалиран опит за деконструиране на стереотипен сюжетен мотив, двайсетина страници по-нататък, в „Пътища“, вече четем едно обяснение в любов, отправено не към пътуващия мъж, а към самия акт на пътешестването – и то мислено тъкмо през номадския модел на скитничество:

О, пътища мои любими!  
Где ме извеждате вие?  
Като надежда вий ме увличате в своята мрежа.  
Малкото ханче в крайселската цветна пътека,  
аеродрумът самотен  
или пристанище с шумà работен,  
не сте ли само мънички спирки,  
гдето копнежът си отпочива,  
за да политне в утрина свежа,  
пак ненаситен и ненапит?...

Пътища:

черни,  
сини  
и бели!

О, ако бих аз могла  
вечно по вас да пътувам!...

(Страшимирова 1941: 25)

Подобни примери ни показват, че номадският нагон, който заразява междувоенната литература, не предявява особени полови претенции. Дори напротив, в произведенията на

жени авторки от периода скитническото преживяване изпъква с особено отчетлива честота и интензитет, с една показна невъздържаност, в която лесно ще идентифицираме необходимост от свръхкомпенсация за сметка на предните литературни периоди. Зад честите междувоенни описания на женско скитничество прозират по-мощни тенденции в развитието на тогавашната литература и култура, очертават се контурите на явление, което може да бъде наречено тъмна страна, *сянка на* (концепцията за) *родното*. Изобщо, темата за женското скитничество в литературната ни традиция е изключително благодатна и заслужава допълнително проучване, на което обаче тук не мога да отделя необходимото внимание. Затова ще представя накратко само някои впечатления по темата, които ми се струват достатъчно представителни за развитието ѝ.

Разбира се, един разговор за женското скитничество няма как да не включва името на Елисавета Багряна, която разработва системно и многостранно тази тема – тя е всъщност една от основните теми в ранната ѝ поезия, както вече видяхме във втора глава. Ранната Дора Габе също може да бъде разчетена през модела на номадското преживяване, макар и с уговорката, че при нея обикновено този модел съществува в съжителство, в някаква комбинация с обезкоренения модел на скитничество – т.е. при Габе темата за бездомността, отчуждеността от дома обикновено може да бъде интерпретирана и „в плана на малцинствената психика на еврейнството“ (Неделчев 2012; вж. също Николчина 2002). Добри примери в тази посока освен вече цитираните „Пролет“ и „Световната врата“ са „Клетва“ („Ще се обърна към север, / ще се обърна към юг, / лудия северен вятър / нека ме носи оттук.“), „Прокоба“ („Защо ме тегли неспокоен дух далече...“), „Ветрове“ („Да можех да се дам на всички ветрове / по цялата земя, по всички светове, / да ме разнасят и да ме развяват<sup>70</sup>...“) и др. Впрочем много от тези стихотворения могат да бъдат разчетени и през представения вече процес на контраактуализация. Видима е в тях тенденцията за „разконцентриране“ на женския лирически (и изобщо литературен) субект; стремежът към децентриране, дезинтегриране, мултиплициране, който може да се интерпретира и като стремеж за измъкване от наличните, патриархално утвърдени битови, социокултурни и пр. роли.

И все пак трябва да се отбележи, че актът на скитничество, пътешестване не представлява за женския субект просто надяване на „мъжки“ пътнически костюм,

---

<sup>70</sup> Цит. съотв. от (Габе 1994: 74, 92, 98).

възможност за себеосъществяване през една традиционно възприемана като мъжка привилегия практика. Женското скитничество е съпътствано от специфичен модус на преживяването, който е виждан като независим от мъжкия, а понякога – дори и като превъзхождащ го. В предговора към своя пътепис, показателно озаглавен „Скитница“, Олга Чавова пише: „И когато една жена пътува сама, тя преживява много по-силно, по-съвършено от мъжа, всичко ѝ прави много повече впечатление“ (Чавова 1940: 3). Изобщо със „Скитница“ и сборника с разкази „Приключения“, със своя собствен биографичен опит, Чавова е още един ярък пример за развитието на женското пътуване през периода. В своите записки, издирени от Жоржета Назърска, тя пише: „Скитах из много страни, като че бягах от себе си. [...] Тия пътувания наподобяваха скитания. [...] Нов свят, просторен и загадъчен, ми се откриваше. Едно пътуване не е само новост или развлечение, то е също така малък житейски курс“ (Чавова, цит. по Муратова, Попова, Назърска 2016: 25). Въсъщност в контекста на разглежданата тематика трябва да се спомене и приносното издание на Нурие Муратова, Кристина Попова и Жоржета Назърска „Да излезеш от сянката: непубликувани произведения на Златка Чолакова и Олга Чавова“ (2016). Там проследяваме и еволюцията на междувоенния скитнически процес, печалния развой на женското скитничество след 1944 г., илюстриран и от вкарването на Чавова в затвора през тази година. Вече нищо не се вижда „през световния прозорец“, за който пишат по-рано Анна Каменова и Олга Сирак Скитник. В своя непубликуван автобиографичен роман, посветен на престоя ѝ зад решетките, Чавова разказва: „Качвам се по столовете и гледам навън през прозорчето. Виждам все едни покриви, все едни върхове на дървета, и телеграфски стълбове. А когато времето е хубаво – Витоша, сребристо осветена в снежната си премяна. Поне тук има простор, и не както в Милицията...“ (пак там: 21).

Когато говорим за женско движение, не бива да забравяме и онази „трайна пейоративна връзка между женствеността и мобилността“ (Peters 1999: 26), засвидетелствана още в разговорното значение на древногръцката лексема *γομάς* (която освен за номади използвали и за проститутките, обикалящи атинските улици). Женското движение обикновено се асоциира с промискуитет, безчестие, деградация. Неслучайно архетипният образ на вещицата е емблематичен със своята метла, със своята мобилност, обхващаща понякога дори и дома ѝ, изобразяван върху кокоши крак. Подвижната жена не си *знае мястото* – не осъзнава ролята си като полова персонификация на мястото, ролята

си при преформатирането, концентрирането и поддържането на гладкото пространство на природата в набразденото, култивирано пространство на дома. Райна и Смил от едноименния разказ на Димитър Шишманов са неразделни, докато един глас не призовава Райна да го последва нанякъде. Когато най-сетне вижда притежателя на мистериозния глас – мъж „снажен и мургав“ (Шишманов 1999: 281), загърнат с жълт бурнус – Райна се подчинява на повелята му и инстинктивно се хвърля в ръцете му, „като дива котка“ (пак там: 282). Последвалото описание на живота на Райна, който преминава „през десетки вертепи на Африка“ (пак там: 283), включва едно признание, което вероятно би стреснало и днешния по-консервативен читател: „Не ще скрия – напротив, нека призная за свой срам, – че не бях нещастна. Знаех хубаво да танцувам и бях търсена отвсякъде. Безчувствена към ласките, аз познавах властта си над мъжете и я употребявах, за да печеля много пари и да си купувам накити и дрехи...“ (пак там). При все наличието на известен „срам“, признанието на Райна не представя преживяванията ѝ в очаквания от подобен сюжет категорично негативен план, нито в поучително-морализаторски режим. Това е един женски образ, който надали можем да срещнем през предните литературни периоди: образ, чийто глас не е придатък към нечия чужда история; чиято „власт“, агентура е осъзната и употребявана, при това с наслада, но не е представена в отрицателна светлина, като пример за (по)грешна женственост.

Как изглеждат на фона на подобни примери женските персонажи в зрялото творчество на Вълев<sup>71</sup>? Като че ли е лесно да заключим, че представата за женскостта в текста-Вълев до голяма степен се припокрива с нагласи, утвърдени през периода (а и доста преди него<sup>72</sup>) на социално, културно, дори научно равнище сред българската общественост.

---

<sup>71</sup> Целенасочено избягвам да говоря тук за едно произведение на Вълев, което е значимо с оглед на тематиката, но все пак е писано в тандем с Багряна – „Госпожата: пиеса в три действия и една картина“ (1939). По този въпрос вж. напр. статията на К. Йорданова „Еманципанти и съпруги (Елисавета Багряна, Матвей Вълев)“ (Йорданова 2012: 119–128).

<sup>72</sup> Надежда Александрова проследява генеалогията на тези нагласи още до периода на Същинското възраждане и отчита, че „[ч]рез периодичния печат, девическото образование и художествената словесност от 40-те години на XIX век насетне в публичността се предлагат модели на нормативната женственост“, като две десетилетия по-късно се заговаря вече и „за двойното робство на българската жена от свои и от чужди, [...] но и за свестяването ѝ за народните дела“ (Александрова 2012: 5). Нещо повече, според Александрова много от изкованите еталони за поведение на българката през Възраждането са „устойчиви в колективното въображение на българите и до днес“ (пак там: 8).

Тези нагласи са видими например в широкия обществен отзвук и интерес към книгата на Ото Вайнингер „Пол и характер“, излязла на български през 1927 г. Кристина Йорданова отбелязва, че интересът към това издание може да се обясни до голяма степен с факта, че то „събира на едно място различни части от трафаретните изказвания относно половете на своето време“ (Йорданова 2012: 53). Според тези изказвания категориите за женски пол и характер са „конструирани едновременно като външни и като вътрешни спрямо категориите за мъж и мъжественост – те биват изтласквани отвъд мъжествеността, самата тя норма, но едновременно с това са и произведени от/през нея“ (пак там: 51). Без особено усилие ще разчетем женските персонажи на Вълев през тази тенденциозна диалектическа призма – според нея женското играе ролята на негатив на мъжкото, а женскостта изрисува със своята деликатна четчица довършителните щрихи на мъжкостта, за да оцелости, оценности, завърши портрета на модерния човек (т.е. мъж).

При разглеждането на тази динамика удачно пасва запитването на Шери Ортнър: дали жената се отнася (или бива отнасяна) към мъжа така, както природата – към културата (вж. Ortner 1974)? Женскостта олицетворява цялостност, съхранение и репродуциране на предходното, а освен това – и *място*, включително и дом, което е от особено значение в случая. От другата страна на полово-родовата разграничителна линия стои мъжът, или по-точно мъжкостта: тя се проявява във фрагментарност, в продуциране на новото/предстоящото и разбира се – в наличието, генерирането на движение. Такива добре познати, структуралистки по същността си представи за междуполовите различия не провиждат в женското никакъв особен скитнически нагон – не и отвъд споменатата вече „трайна пейоративна връзка между женствеността и мобилността“. Ето защо не е учудващо, че въпросът за осъществяването на свободно женско движение – или неговата невъзможност – е важна част от разглеждането на „женския въпрос“ изобщо. Роза Брайдоти, която се занимава с темата за женското движение, изтъква, че „[о]т Аристотел до Фройд жената е описвана като неподвижна, което ще рече пасивна или силно неактивна“ (Braidotti 1994: 256).

Имайки предвид тези контекстуални уточнения, можем да се върнем към разглеждания тук частен случай и да се запитаме: присъщо ли е скитничеството *и* на женските персонажи на Матвей Вълев? Вероятният отговор на този въпрос би бил, че актът на скитничество не е присъщ на тези героини, а когато те все пак го осъществяват, то е с

мъжка помощ. В разказа „Хора край брега“ Аделина моли рибаря Лазар да я повози в лодката си. Този мотив ще срещнем впрочем неведнъж през периода като алиби за женското движение като пасивно продължение на мъжкото – например при Багряна („Вземи ме, лодкарю, в своята ладия лека...“<sup>73</sup>) или при Весела Страшимирова („Аз ще гледам как мирно веслуваш, / ти – мой силен и волен веслар...“<sup>74</sup>).

Ще открием и доста други сходни случаи в разглежданите произведения на Вълев. В края на „Хора край брега“ Галинка се качва на влака, следвайки Лазар; сеячките на ориз от „Нощ над Сертон“ следват мъжете, които правят копки в земята (вж. Вълев 2022а: 156) и т.н. Наистина, сред женските персонажи има и две-три ярки изключения от тази тенденция като авиаторката Ида Кайт от „Граждани на света“ и левантинката Жоржета, емблематичната скитница от „На котва“. Дори и при тях обаче се наблюдава до голяма степен вече установената властова динамика, според която движението е априорно мъжка потребност и способност. Жоржета се нуждае от помощта на моряка Богдан, за да слезе от парахода, без да я забележат местните власти. Ида Кайт, която се готви да постави рекорд, катастрофира – а след това продължава движението си като пътничка на борда на кораба, чийто капитан я е спасил.

И все пак не можем толкова лесно да заключим, че текстът-Вълев позволява или напротив – осуetyава и санкционира възможността за осъществяване на свободно женско движение. Както винаги щом става въпрос за скитничеството при Вълев, отговорът не е кратък и еднозначен. За да достигнем до него, първо трябва да разгледаме два главни модела на идентичност, през които текстът-Вълев персонализира женскостта в своите героини: това са *природната жена* и *жената-дом*.

## **2. Природната жена, мъжът-машина и жизненият порив**

Ще започнем с първия модел на женскостта, който в духа на периода наричам *природната жена*. До голяма степен, този модел на женскост може да бъде интерпретиран през същата дихотомична рамка, която приложихме върху проявленията на самата природа

---

<sup>73</sup> (Багряна 2013: 40)

<sup>74</sup> (Страшимирова 1941: 33)

в предната глава. Това ще рече, че имаме налице както една първична, дива женскост, така и осезаемия, конструктивен процес на нейното култивиране, окултуряване, цивилизоване. Фундаментално за разбирането на тази природна жена е възприемането на женскостта като органична част от природата, съхраняваща нейната естествена, автентична, предисторическа (и съответно – предмодерна) цялост и завършеност. Издаването на „Пол и характер“ в България води до обширен публичен дебат по „женския въпрос“ и съответно – до появата на първите български проучвания по темата. Две години след публикуването на „Пол и характер“ например излиза книгата на д-р Прокопий Киранов „Жената: правно, икономическо и социално положение“. В нея авторът говори за „органичната непосредственост на чувствуванията у жените, неподчинеността им на една доминираща рационалистична роля и оттам бързината и неудържимостта, екстензивността и изразността (експресивността) на чувствуванията на жените“ (Киранов 1929: 5). В това показателно за конципирането на природната жена описание за нас е от особено значение нейната „органична непосредственост“, защото тя предполага и наличието на една вече добре позната първична жизненост, живителна енергия. За нея обаче ще стане въпрос след малко.

Връзката с дивата природа в текста-Вълев е особено отчетлива при един типаж, който няма да смае съвременния читател със своята прогресивност – това е типажът на младата девойка, която все още не се е окултурила, цивилизовала чрез досега си до мъжа, града, социалната среда. Близостта до природата е видима още на ниво физическо описание на персонажа – младата, неокултурена жена често е с мургава кожа и тъмни очи и коса, а връзката ѝ с дивото, примитивното се отчита многократно и по различни начини. Тя е „гъвкава като дива котка“ (Вълев 2022а: 182), има коси „по-черни от очите на коня“ (пак там: 423) или „като черна змия“ (пак там: 173), езикът ѝ също е „змийски“ (Вълев 2022б: 34), в нея припламва „непознат огън“ (Вълев 2022а: 472), ръцете ѝ се обвиват около обекта на желанието ѝ „като огнени пипала“ (пак там: 120) и т.н. В тези описания прави впечатление асоциативната връзка със стихийния, деструктивен аспект на първичната природа, често олицетворяван в разглежданите произведения от змията, както и от огъня като най-непредвидима и трудно обуздаема стихия. В този смисъл не е учудващо, че змията съдържа и самия огън в своята отрова, както текстът-Вълев изтъква например в „Дедико“.

Но младата девойка не просто прилича на природата – тя я наподобява, тъй като все още е част от нея на някакво органично, генетично равнище. Докато първоличният

разказвач в разказа „Нощ над Сертон“ танцува с Мария Лурдес, той си мисли следното: „Не се въртя с Мария Лурдес, тъмната и гъвкава сеячка на ориз [...], а съм прегърнал бразилския Сертон, с тъмните му и потайни сили, с вечната зеленина и младост, с пасищата, стадата из тях, сертонската далечна планина Диамантина и мощната река Сан Франциско...“ (пак там: 161). Когато Жандира от едноименния разказ приласкава разказвача да я вземе със себе си, думите ѝ придобиват характерното звучене на *палаврас*, заклинателни думи: „Така ще да е шепнела и каменистата пустиня край африканските колиби на нейните прадеди. От тях е наследила тя тайнствената сила, която шуми наоколо и бавно навлиза в мен...“ (пак там: 120). Изобщо характерна за природната жена е една първична, предсъзнателна, примитивна употреба на речта, наподобяваща звуците на растенията, вятъра и животните. В разказа „Брачна нощ“ Жервазио се буди от блажен сън, стреснат от ударите на „нещо живо, обло, дълго“ (пак там: 188). Опасението, че е атакуван от змия, се оказва неоправдано – всъщност това е Назаре, съпругата му, която го удря в епилептичен пристъп, докато от гърдите ѝ се откъсват „дълбоки, тъмни стенания“ (пак там). Годеницата на Гълъб от „Радост в живота“ пък се оказва в края на разказа една „щастлива, мирна луда“ (Вълев 2022б: 123), която отваряща на поздрава на разказвача само със смях и „някакъв неясен гърлен звук“ (пак там). Но докато Жервазио бяга от Назаре и от нейната лукава болест, за която не помага никакъв лек или магия (Вълев 2022а: 121), Гълъб предписва уверено рецепта за дресирането на примитивната природна реч: „Не е още свикнала с чужди хора – обясняваше ми Гълъб. – Но като се поотпусне, ще заговори“ (Вълев 2022б: 123).

Макар че примери за жената-дива природа изобилстват в т.нар. отвъдни произведения, те могат да бъдат открити и в отсамните. Например в разказа „Пътека в планината“ разказвачът директно заявява за своята възлюбена: „Ангелина е частица от планината. / Никога не мога да си представя тоя широк и свободен край без Ангелина – нея без върховете и гората, пасищата и селския двор“ (пак там: 96). Друг отсамен разказ, „Хора край брега“, представя нагледно и разликите между двете проявления на природната жена, между жената-дива природа и жената-опитомена природа. Главният герой, рибарят Лазар, е раздвоен между чувствата си към младата Галинка и госпожа Аделина – сюжетна конфигурация, в която прозира фундаменталният за текста-Вълев конфликт за модерния човек, разполовен между природата и културата. Първият обект на Лазаровите чувства, Галинка, е мургава, тъмноока и сприхава. Близката ѝ връзка с природата е засвидетелствана

и по всевъзможни други начини – например чрез уточнението, че като дете тя живеела в горния (т.е. уседналия) край на селото, но при все това „от рибарите не си отиваше, все на брега играеше, само дете при тях и не лягаше да спи“ (пак там: 33). Другата жена, показателно кръстена Аделина, е по-възрастна и е напуснала столицата заради проблеми със съпруга си, от когото иска развод. В нейния образ са налице чертите на окултурената, цивилизована, опитомена природна жена, които веднага впечатляват със светлата си, контрастираща тоналност. Аделина е „кадифена и прекрасна“ (пак там: 27), има бели, „закръглени колене“ (пак там: 24) и маха след Лазар с бяла кърпа (пак там: 40) – „[б]ели като памук“ (пак там: 33) са и другите жени, дошли да летуват на Камчия. Можем да потърсим сходни примери и в други произведения. Когато Алекси от „Край реката“ вижда Райка, жената на свой приятел, той си мисли: „Колко е хубава днес Райка. В тоя синкав утринен здрач тя е съвсем бледна, като сън“ (пак там: 101). Когато Мария от „Оттам почва полето“ се премества от село в София, „[н]е само ръцете, а и лицето, и тя цялата побеля“ (пак там: 152–153).

Този контраст между тъмно и светло предлага широко поле за интерпретация на различни нива: психотерапевтично (подсъзнание–съзнание), номадологично (номадство–уседналост), библейско (езичество–християнство), митологично (хаос–ред), козметично (мръсотия–чистота) и т.н. Допълнителна възможност за неговото разтълкуване ни предоставя една сцена от романа „Ферма в Сертон“. Към края на романа Антонио, главният герой, се връща във фермата, където Глория, неговата неосъществена любов, живее с приятеля му Рудолф. При вида ѝ Антонио прави следното наблюдение: „От момичето, което Рудолф доведе в един дъждовен декемврийски ден из Бело Хоризонте в Жатоба, годините смекчиха плътта и изваяха духа. Самочувствието на майката облагороди нейната осанка. [...] Сега тя е прекрасна“ (Вълев 2022а: 466). Можем да обединим впечатленията си от различните текстове в едно и да предположим, че в хода на своето съзряване и култивиране природната жена постепенно губи своята първична сексуалност, своята плът(ност). Под нея почва да прозира сакралната ѝ, вътрешноприсъща светлина, изразена най-ярко в материалистичните ѝ функции – процес, който лесно може да ни отведе обратно до Вайнингер и до неговата класификация на женските роли, изчерпващи се с *проститутка* и *майка*.

Текстът-Вълев се заиграва често с контрастната, симбиотична връзка между двете проявления на природната жена. Ще открием примери за това на различни места, но в следния откъс от „Хора край брега“ тази връзка е представена особено ярко. След като вози Аделина с лодката си и се скарва с ревнуващата Галинка, Лазар се прибира в рибарската си колиба и ляга. Той не може да заспи, увлечен в мисли за последните дни. Докато си представя „госпожа Аделина“, както симптоматично я нарича, той „виждаше до себе си не госпожа Аделина, а малката Галинка, и не чувстваше топлината на онова тъй грижливо отгледано и обучено към ласки тяло, а само горещината на две мургави и дълги ръце, които се виеха около запотената му шия“ (Вълев 2022б: 31). Тази сцена – и особено телесните описания в нея – са нагледен пример как концепцията за природната жена свежда женскостта до необработен материал, който може да се облагороди и култивира в проекта „жена“, в един „перформиращ „женски субект“ (Йорданова 2012: 50). В случая обаче е от по-голямо значение един ключов аспект от наблюдаваната трансформация, представена през образите на Галинка и Аделина. Това е постепенното отслабване на живителната, природна женска енергия, на този „непознат огън“, видим в прехода от младежката *горещина* („...на две мургави и дълги ръце“) към *топлината* на зрелостта („...на онова тъй грижливо отгледано и обучено към ласки тяло“).

В разглежданите текстове този преход е често обвързан с окултуряващия, но и седентаризиращ акт на бракосъчетанието. Жандира от едноименния разказ първоначално прегръща наратора с ръце „като огнени пипала“, а в очите ѝ блестят „искрите на смесената тропическа кръв“ (Вълев 2022а: 117). Впоследствие обаче тя е оженена за друг. След време нараторът посещава новия ѝ дом и забелязва, че вече „очите ѝ са угаснали“ (пак там: 122), дори се чуди дали не е болна. На тръгване един спътник го пита: „Знаеш ли защо угасна това момиче?“ (пак там). Ако проследим житейския път на подобни героини в годините след брака, ще установим все пак, че не става въпрос толкова за угасване, колкото за залиняване и отслабване на присъщата им живителна енергия. Тя продължава да съществува в латентно състояние и може да бъде активизирана вследствие на определени събития. Това си проличава особено при появата на един любим на текста-Вълев сюжетен мотив – за любовния триъгълник между съпруг, съпруга и скитник.

В тази конфигурация съпругът обикновено репрезентира индустриалния прогрес и развитието на капиталистическата култура в тяхната негативна крайност, по един стерилен,

уседнал начин. Съпругът в тези сюжети е пример за модерния мъж-робот, когото разгледахме в предната глава. Неговото строго разграфено, еднообразно, финансово осигурено ежедневие се явява антитеза на предбрачния живот на природната жена, но също и на битието на стандартния протагонист в текста-Вълев – скитническият субект. За него ежедневието на мъжа-робот е най-големият възможен кошмар. Уседналият начин на живот представлява за скитника една алтернатива на неговото тежко, бедно съществуване. Тази алтернатива се появява обикновено под формата на импулсивна закана или разказ, както в следната реплика от „Ориз“: „Ще си отида, ще обикалям своите приятели, те ще ми разказват, аз ще им разказвам, после ще си намеря някоя служба, сутрин от осем до дванадесет, следобед от два до шест, на първо число получавам парите и ще ходя облечен като човек, а не с тия ботуши...“ (пак там: 126). Този житейски избор обаче никога не се реализира за героя скитник в дългосрочен положителен план. Напротив, когато това се случи – например при престоя на Богдан от „На котва“ във фабриката – преживяването е временно и представено в отчетливо отрицателна светлина. Сходна е ситуацията с Лазар от „Хора край брега“ – вместо да избере една от двете жени, той заминава за София да си търси щастието. Градът не го поглъща, както се случва със стражаря от „Оттам почва полето“, но и Лазар не се подчинява изцяло на правилата на уседналият живот. Вместо да използва пословичната си физическа сила, за да работи на строеж, както го съветва Аделина (Вълев 2022б: 35), той става машинист. Вече обаче отчетохме, че влакът не е сред образцовите проявления на добрата машина, машината-различие в текста-Вълев. Животът в големия град, макар и успешен, не носи щастие на Лазар и след години той се връща обратно в селото.

Друг вариант на персонажа на уседналият мъж ще открием в образа на медика. Подобно на съпруга-машина, и медикът представлява контрапункт на скитническият субект. Той олицетворява един по-различен аспект от профила на модерния уседнал мъж – медикът е добре образован и добре устроен финансово, реализиран професионално, но като че ли е „опериран“ от известна чувствителност и емпатия. Ето защо по същество той не се различава твърде много от мъжа-машина и битието му също е представено по един стерилен начин – почти човешки, но и не съвсем. Медикът спазва една научна дистанция, която го отдалечава от природата, от автентичното преживяване на интимност и която често резултира и във физическо, пространствено дистанциране. Такъв е случаят със Стефан,

съпруга от „Край реката“, който симптоматично е упоменаван по-често като „доктора“. Той не познава гората добре като Алекси и дори е забравил да си вземе червеи за стръв. Стефан не обръща особено внимание на жена си Райка, като емоционалната му дистанция добива и пространствени параметри навътре в гората. Дори в края на разказа, когато той подозира, че нещо се е случило между Райка и Алекси, нито ги конфронтира, нито по някакъв начин се опитва да обсъди ситуацията със съпругата си. Напротив, той се опитва да създаде допълнителна дистанция помежду им: „Не ми е добре. Ако искаш, да слизаме. Или по-добре ти остани, аз ще си ида сам“ (пак там: 106).

Сходна е ситуацията и с Владко, сина на бай Атанас и буля Тодорка от „Любов“. Родителите живеят дълбоко в гората, в непосредствена връзка с природата. За тяхно съжаление Владко не е пожелал да продължи семейната традиция, като „си остане горски човек, лесовъд“ (пак там: 110) – вместо това е заминал за Германия да учи за доктор. В този случай прекъсването на потока от жизнен порив, причинено от напускането на родния горски дом, е представено по краен и буквален начин – чрез смъртта на Владко. Сходни персонажи медици ще срещнем и в разказа „Бялата стая“ – като сестра Евгения, която е останала самотна заради решението си да се изкатери „едно стъпало по-високо в живота“ (пак там: 144), преди да се ожени. От значение е също така, че персонажите медици са бездетни – всъщност от особено значение, както ще видим след малко. Интересен би бил в тази връзка и един паралел между градските медици и „естествените“, природни лечители, които срещаме в бразилските произведения – например Антонио Сотеро, който си има деца и къща, обвита в растителност.

Всъщност уседналият начин на живот никога не е положително преживяване в текста-Вълев. Работното време на уседналия съпруг не е от осем до дванадесет и следобед от два до шест – той работи непрестанно, като машина. Наистина, по този начин той успява да подобри семейното финансово положение, но това в крайна сметка не води до споделено щастие. В различните варианти на този сюжет съпругата винаги е самотна и нещастна – тя вече е приключила своята трансформация от природна жена в жена-дом и обитава пустата семейна къща, изоставена от съпруга си. Вечно зает с работни дела, той се прибира само вечер, ако се прибира изобщо. Такъв е случаят с Жандира, която съвсем символично е застопорена, фиксирана на едно място в новия си дом – тя „вехне под оня календар“ (Вълев 2022а: 122) на стената, отброяващ строго разграфеното, алиениращо модерно време. (Тук

можем да си припомним и сходната функция на часовника, друг пример за машина-повторение, в „Оттам почва полето“.) В подобна ситуация са и Глория от „Ферма в Сертон“, и Райка от „Край реката“, и Галинка от „Хора край брега“, където този сюжет е разработен най-подробно.

Когато Лазар заминава за София, Галинка е оженена от баща си за Асен. Той не е толкова „личен“ като рибаря, но пък „има имот и добитък, и вършачка си е купил вече – бъдещето е негово“ (Вълев 2022б: 38). До известна степен, образът на Асен представя алтернативното развитие на сюжета на Тома от „Гост от морето“ – това, което би станало, ако Тома беше реализирал смелите си планове за селското стопанство. Както можем да очакваме, сюжетното развитие не е в положителна посока. Три години по-късно младото семейство се е замогнало. Галинка среща един от рибарите, дядо Игнатий, който забелязва у нея симптоми на вече познатото „угасване“. Той ѝ казва, че преди е била различна: „Весела беше. Очите ти светеха като звезди. И смехът ти беше друг, съвсем ясен“ (пак там: 41). Галинка му признава, че Асен има толкова много работа, че „няма време да си дойде дома, вече на вършачката спи“ (пак там). Макар че в текста-Вълев модерната техника има много положителни проявления, в разглежданата сюжетна рамка тя е представена отчетливо отрицателно. Асен почти напълно се слива с машината-повторение, работническата му дейност се превръща в робска, роботска – следвайки такта на неуморимото механично сърце и опасенията на епохата, засвидетелствани в етимологията на Чапеквия неологизъм „робот“. Подозренията за една квазиорганична, киборгска метаморфоза са потвърдени и от по-късната реплика на Галинка към Лазар: „Аз нямам мъж. Той спи на вършачката, дома не се връща вече“ (пак там: 46).

Най-показателното наблюдение в тази посока обаче принадлежи на дядо Игнатий – подобно на толкова мъдри, възрастни персонажи, и той има навика да декламира в прав текст авторовите послания. Рибарят казва на Галинка: „Имотът е едно, а щастието – друго. За човешкото те питам. [...] Галинке ма, ти комай си трета година женена, пък деца още си нямате?“ (пак там: 41). Ето го най-прекия израз на изгубената живителна енергия – невъзможността за създаване, за продължаване на самия живот. В сюжета с любовния триъгълник бездетието издава роботската природа на модерния мъж-машина, неспособността му да продуцира живот по начина, по който продуцира капитал, ресурси и т.н. Това се потвърждава от появата на третия участник в любовното уравнение –

скитническият субект, който не е изгубил своята живителна енергия, нито способността да я предава нататък. Такъв е случаят с Жандира, която разказвачът скитник отвежда със себе си в следващ разказ, „Ориз“ – там тя вече е бременна. Развитието на този сюжет обаче е разгърнато по-подробно във „Ферма в Сертон“. Нещастният, бездетен брак на Глория и Рудолф е спасен от появата на дете – след една сутрин, в която Глория и Антонио се отдават на взаимното си желание.

На този етап от наблюденията си можем да се обърнем отново към Бергсоновата концепция за *élan vital*. Изглежда, че скитническият субект също притежава тази живителна енергия, този жизнен порив, присъщ на дивата природа и съответно – на природната жена. (Можем да предположим, че той е присъщ и на малките деца, които обаче го губят с порастването си.) Както отбелязва Биляна Борисова, за Бергсон материята е „неподвижност, статичност, тя е състояние на отслабване на духовното напрежение, но всепроникващата Интуиция има способността да вижда – да вижда зад инертността на материята и да я оживява“ (Борисова 2017: 161). Можем да кажем, че в текста-Вълев често присъства определен персонаж – бил той скитник или млада жена – който „оживява света, който осезава, постигайки в субстанциалната му феноменалност истинската реалност – т.е. постига в нея движението, вечната промяна...“ (пак там: 162), а в разглеждания случай – и самия живот, под формата на новороденото. Но докато съдбата на природната жена често е обвързана с отслабването на този жизнен порив и поместването му в място, т.е. в бъденето-дом, скитникът продължава целенасочено да генерира тази енергия чрез своето движение, чрез неуморното разчертаване на линии на бягство – чрез процеса на ставането-скитник.

Споделеният жизнен порив на скитника и неомъжената жена е засвидетелстван и чрез едно показателно сравнение в „Брачна нощ“. В този разказ на една и съща страница (или на две съседни, в зависимост от изданието) Назаре е описана „гъвкава като дива котка“ (Вълев 2022а: 182), а „ковбоят“, който е едно от проявленията на скитническият субект – „[к]ато дивата котка в тежката девствена гора“ (пак там). Всъщност през тази диалектическа призма се откроява една специфика на скитническият субект в текста-Вълев. Той почти задължително е от мъжки пол и притежава традиционни „мъжки“ характеристики, като възможност за движение, физическа сила и издръжливост. Рибарят Лазар например е пословично силен; ако си купи земя и я обработва (т.е. ако се адаптира към уседналия начин на живот), земята „[с] тая ти сила ще пее под теб и ще ражда двойно и тройно...“ (Вълев

2022б: 36). Според леко парадоксалната логика на онтологическата действителност на текста-Вълев обаче, Лазар притежава тази сила именно защото няма да я използва и да се превърне в модерния мъж-машина. Нещо повече, тя отново е свидетелство за наличния му *élan vital*, който според присъщия на тази действителност дихотомичен принцип е женски по характер. Актът на скитничество в текста-Вълев представлява синтез – макар и само временен – между автентичната, погубена битийна цялост и модерното, уседнало човешко преживяване; представлява възможност за преодоляване на инак непреодолимото фрагментаризиране на човешкия опит в модерността.

Ето защо не е учудващо, че ще открием в скитническия характер и други черти, симптоматично припознавани като „женски“, включително и от текста-Вълев – например наследствеността на житейския опит. По същия начин, по който Жандира носи в себе си тайнствената сила на своите прадеди, малкият Зигфрид от „Ферма в Сертон“ наследява страстта на своя (биологичен) баща към скитничеството, приключенията и съчиняването на истории. Когато среща „чичо Антонио Неспокойното сърце“, Зигфрид бързо му се доверява и дори измисля план за авантюра: „Аз яздя скришом без седло, и ласо хвърлям скришно, и скришно стрелям с револвера на дядо Филимоно. Щом татко и мама заспят, ще ти изкукам три пъти“ (Вълев 2022а: 470). Впрочем предаването на скитническия дух по наследство е мотив, който ще срещнем и при други автори, например при Весела Страшимирова в стихотворението „Моряк“: „Далеч кръвта ме вика. Възроден, / духът на стар працядо ме заклина: / „Тръгни след мен! Върви, върви след мен, / по пътя, който нявга млад преминах“ (Страшимирова 1941: 8).

Друга подобна черта е интуитивната свързаност с рожбата и произхождащият от нея инстинкт за протекция. Главната героиня от разказа на Вълев „Майчина любов“ усеща смътна тревога, когато оставя детето си само вкъщи. Впоследствие разбира, че то се е покачило по прозореца и всеки момент ще се пързулне надолу по покрива. Изведнъж в майката се пробужда някаква първична сила, която се предава от род на род и чието начало „е някъде в дебрите на хилядите векове, които ни делят от нашите първобитни прадеди“ (Вълев 1939: 55). Че тази сила е сходна, ако ли не и идентична, с вече разглеждания жизнен порив, си проличава от особения начин, по който майката се промъква към детето си, за да не го стресне – „по-безшумно и от пантера, която се готви да се хвърли върху своята жертва“ (56). Впрочем майката, макар и главна героиня, единствена няма име в разказа – вероятно

не ѝ е и нужно, понеже е временна инкарнация на „вечната и святата“, носителка на първичната сила, която се предава от род на род и от майка – на дъщеря.

Сходна връзка със сина си усеща и Антонио, когато го вижда за пръв път, „а сякаш досега е бивал с него много, много пъти“ (Вълев 2022а: 405). Срещата е при лоши обстоятелства – малкият Зигфрид е инцидентно натровен с алкохол. Докато „официалните“ му родители – не само Рудолф, но и биологичната му майка Глория – се чудят какво да сторят, Антонио се впуска в действие. И в „начина, по който го взима, в увереността, с която отнася детето, има подчиняваща сила“ (пак там). Въпреки че никога не е държал дете в ръцете си и не е боравил с лекарства, Антонио спасява Зигфрид. Докато го лекува, той наблюдава момчето и се чуди дали то ще наследи жаждата за тихия семеен живот на пастрока си...

...Или с невидимата бащина клетчица то е осъдено също като Антонио да гори от желание целият свят да бъде негов дом, да бленува по непостижимото, да тъгува над несбъднатия си живот, да се радва, ако може, непознат и забравен да завърши и своите бурни години нейде на пътищата и параходите, из планините или по хотелите, в тропическите ширини или в стаичката на някоя Алмеида?

(пак там: 406)

Текстът-Вълев изобилства от подобни описания на скитническото битие. В тях често ще открием страст по пътуването, авантюрна романтика, но и един отчетлив трагически оттенък, една ахасферовска нотка. Сходно е запитването на Антон(ио), когато застава пред своето истинско име, издълбано в дървесната кора: „А кой е тоя Антон Викторов? / Заробен ли е от тъмни сили, които го не оставят никъде да спре, или е само човек с неуседнал характер?“ (пак там: 356). Реторичните въпроси на скитническия субект относно неговата идентичност и мотивация ни подтиква да се запитаме на свой ред дали той всъщност преследва определена крайна цел? Дали всичките му безчетни пътешествия, всичките му линии на бягство не отвеждат до определена изходяща точка, до някакво усядане и дом? Разбира се, ако отговорите на тези въпроси бяха положителни, изобщо нямаше да се налага да разглеждаме тези персонажи през парадигмата на номадологията, но така или иначе текстът-Вълев ни дава достатъчно поводи да си ги задаваме. И тези поводи доста често са обвързани с другия главен модел за разчитане на женскостта в него – този на жената-дом.

### 3. Жената-дом, възможността за *coniunctio* и ставането-скитница

Със сигурност номадският субект на Вълев редовно ни дава поводи да се чудим заедно с него за основанията и целите на скитничеството му. Той често си мечтае да уседне, да влезе жена в дома му, че „[о]мръзва да се живее все като на бойно поле, все като в бивак“ (пак там: 381). Той се оплаква, че „като пустинник кукувах вечер край огъня“ (Вълев 2022б: 94). Е, на този етап от изследването трябва вече да сме наясно, че думите на героя номад не заслужават особено доверие (този въпрос ще бъде засегнат допълнително и в следващата глава).

Наистина, в неговите изречени надежди и въобразени сценарии спирането, усядането се среща често и обикновено включва компанията на съпругата къщовница, жената-дом. Всъщност не е трудно да видим, че както жената обикновено не може да осъществява движение, мъжът в текста-Вълев – и скитническият субект в частност – не притежава способността да създаде място, дом. Той живее в рибарска колиба; в неугледен, западнал дом; в подвижен дом – „все като на бойно поле, все като в бивак“. Рибарят Лазар разказва на столичанката Аделина: „Когато е студено, наврем се в заслоните, загърнем се с кожусите и спим, а през топлите нощи и по брега прекарваме, накладем си огън и лежим край него. С вас е друго, вие не сте свикнали на такъв живот“ (пак там: 27). Сходно е положението и с ковбоя, който „в живота си тъй рядко е спал под къщна стряха и годините си е прекарвал все на седло, по пасищата, между стадата, до огъня на раншото“ (Вълев 2022а: 182). „Мъжкото“ място на пребиваване обикновено е временно, но дори когато не е, не носи характеристиките на дом и не се възприема като такъв.

„Женското“ място, напротив, притежава характеристиките на дом, дори и да е само с временен характер. Това е особено ясно забележимо в топоса на *женския квартал*, който моряците, каубоите и др. посещават регулярно в бразилските произведения. Тези откъси оставят впечатлението, че най-важната част от преживяването в женския квартал не е сексуалната наслада, а именно възможността за престой във временен дом. Жената-дом, която обитава такъв квартал, не чака да мине край нея някой случаен „войник отпускар или проходящ матрос, пиян работник или изоставен съпруг“ (пак там: 448). Тя си има „своите пет, десет или петнадесет обожатели от околните ферми“, с които си води кореспонденция и ги чака да дойдат, щом съберат достатъчно почивни дни и милрайси. Когато в сертонската

ферма се устройват забави, мъжете танцуват боси. Дори тези, които имат обувки, си ги пестят за „танцувалните салони из женския квартал“ (пак там: 393), който впрочем се намира „под гарата“, в лимиалното пространство между набразденото и гладкото. Работникът знае, „че ако не след седмица, то след месец или два – ще му се удаде случай да прекара няколко нощи там. И там никоя хубавица не ще го погледне, ако не е обут“ (пак там).

Амбивалентният статут на този полудом е представен детайлно в разказа „Урубуб“, чийто сюжет преразказва и главата „Свещена птица“ от „Ферма в Сертон“. Мария Тешейра получава писмо от каубоя Фирмино с двадесет милрайса и списък с покупки за предстоящото му гостуване. Когато Мария прочита писмото, „тя се събуди. Тялото ѝ се съживи. В гърдите ѝ се съвзе обнадеждено сърце. Очите ѝ светнаха. Устните ѝ се наляха с кръв“ (пак там: 139). Тя оправя косата си и тръгва към бара, който също отразява непостоянната, флуидна природа на женския квартал, защото е „и кръчма, и бакалница, и танцувално заведение“ (пак там). Мария е наясно, че каубоите и работниците не се тревожат от тежкия труд и опасностите на сертонския живот – че тяхната главна утеха е успокоението, което им носи (илюзията за) временният дом. Докато се въртят в леглата си „от безсънието и кошмарите на тропическите нощи“, те си мислят за „техните Марии и Рози, изконтени в нови басмени рокли“, които ги чакат „щастливи и радостни, готови да им шепнат „мой мили“ и още „за тебе съм готова дори да се омъжа“ (пак там: 448). Уви, Мария Тешейра изглежда толкова весела и привлекателна, нарамила пълните с покупки пакети, че привлича погледа на друг каубой в бакалницата-кръчма-танцувално заведение. Когато Фирмино пристига в дома ѝ привечер, „[о]т кокошката са останали само кокалите, от ракията празното шише, от саламите ципите“ (пак там: 140).

Но жената в текста-Вълев не просто се грижи за мястото и го стопанисва. Тя буквално превръща мястото в дом – нейното приближаване, пристигане преобразява пространството. Тази трансформация наблюдаваме например в „Лъжата на Жозе Верисмо“. Когато разказвачът си представя как младата Албертина идва да заживее с него, той я вижда като някакво светло видение, което преобразява с приближаването си пустата къща: „Отдето мине, всичко става чисто и угледно. Притварям очи и като далечно сияние се носи едно момиче, гледа ме, приближава и всичко наоколо е вече друго“ (пак там: 174). В това видение природата постепенно бива опитомена от жената, която предава на мястото своята

живителна енергия, канализира я и всъщност се променя заедно с него – от природна жена се превръща в жена-дом. Разказвачът вижда къщата, която вече „не е скрита сред коприва и трънаци, а се издига с червения си висок покрив върх слънчевия хълм, над широката поляна; пътеката надолу не е вече загубена във власини и бодливи храсти, изрита от дъждове и конски копита, а е малка лъкатушна пътека, посипана с чист речен пясък“ (пак там). Всъщност идването на жената води до почти магично уголемяване на дома, което напомня за издуване на утроба или растеж на благодатна реколта. Нещо подобно откриваме и в блажения сън на Жервазио през неговата „Брачна нощ“. Жервазио вижда насън сватбата си като триумфалното обединение на природа и култура, като ритуал за плодородие, *hieros gamos*. В съня му съжителстват в съвършена хармония безспирното скитничество и уседналото семейно битие. Младоженецът по *скитски* маниер прелита с коня си „през пътища и пътеки, през бродове и мостове, през ферми и градове на север“ (пак там: 187), гони „тлъсти стада“ (пак там) и хвърля ласото си след диви животни. Освен това обаче той по *славянски* маниер „събираше плодове от горите, ореше земята, сееше, жънеше“ (пак там). Пищното съдържание на този рог на изобилието се излива и върху малката къщичка на младото семейство – тя „богатееше и растеше, сухата трева на покрива се заменяше с червени цигли, калта на стената се превръщаше в тухли...“ (пак там).

Със същата настойчивост, с която споделя своите скитнически видения за усядане и задомяване обаче, текстът-Вълев ни показва и тяхната несъстоятелност, тяхната изначална илюзорност. Възможностите, които героят скитник има да сподели съдбата си с жената-дом и да се отдаде на жадувания от уседналия му контрапункт спокоен семеен живот, биват осуetyавани от текста-Вълев с едно натрапчиво постоянство. Този похват е забелязан например от Хр. Карастоянов, който пише в своята монография: „Мотивът за неосъществената връзка доминира в цялото творчество на писателя“ (Карастоянов 1982: 88). Разбира се, не липсват изключения, които в случая не просто доказват, а доизясняват съществено правилото – на тях обаче ще обърнем внимание след малко.

Понякога причините за разтурянето на очаквания хепиенд са чисто обективни, (предполагаемо) непреодолими пречки, предзададени от сюжета. Главният герой в „Жандира“ не може да бъде с креолката Жандира заради „традициите на бразилските чифлици“ (пак там: 117), а с Дона Лиджия от едноименния разказ – заради брака ѝ с французина Марсел Росе. Антонио от „Ферма в Сертон“ не може да бъде с Глория заради

брака ѝ с Рудолф; Тома от „Гост от морето“ не може да бъде с Анастасия заради годежа си с Фрединя и т.н. Както видяхме обаче, в повечето от тези случаи обективните пречки са от значение само когато стане въпрос за сериозно обвързване и усядане, а не за краткотрайни афери, така че отново трябва да питаем известен скептицизъм към „номадското слово“. А и в други случаи безрадостният развой на събитията е собственоръчно иницииран от самия номадски субект: Жервазио от „Брачна нощ“ не иска да бъде с Назаре заради епилепсията ѝ; капитанът от „Граждани на света“ отказва близостта на Ида, защото е приел самотната си скитническа участ; главният герой от „Ориз“ планира без особени угризения да зарече бременната си жена и т.н.

Показателен за тази посока на разсъждение е и един често срещан мотив в разглежданите произведения, който можем да наречем *мотива за дългия годеж*. Номадският субект, който твърди, че се стреми към лично, семейно щастие, но всъщност не е готов за него (или за осъзнаването, че не го желае в действителност), често търси междинното състояние, опита за контраактуализация под формата на годеж – разтегнат във времето и никога неводещ до брак. Такъв е случаят с Тома и Фрединя от „Гост от морето“, както и с капитана и мадмоазел Лаура от същия разказ; с капитана и някогашната му годеница в „Граждани на света“. Не приключва с брак и годежът на Манол и Младена от „Крила на желанието“, нито на капитан Яни и Ирина от „На котва“. В същата повест илюзорният характер на дългия годеж е представен добре и чрез една измислена история. Богдан лъже, че се е сгодил за норвежка на име Гертруд, и разказва: „Ние се сгодихме, разменихме си и пръстени, но морето ни раздели завинаги. Все пак аз се чувствам, как да кажа, несвободен“ (Вълев 2022б: 221–222). Всъщност Богдан измисля този годеж, за да се измъкне от възможността за усядане, олицетворена от персонажа на вдовицата Ирина – ситуация, напомняща за отношенията между Тома и вдовицата Анастасия от „Гост от морето“.

Допълнителна яснота относно причините за несполучилата любов в текста-Вълев ни предоставя сюжетът на „Пътека в планината“. Към края на разказа всички възможни препятствия пред любовта на Божидар и Ангелина сякаш са преодоляни. Щом Ангелина влиза в неговия „самотен дом“ (пак там: 94) и го преобразява с „любяща ръка“, по-раншните колебания на Божидар изчезват и той е уверен, че „всичко сега ще се преобрази“ (пак там) – благодарение на пристигането на жената-дом, което преформатира наличното

пространство. Впоследствие обаче той решава да се раздели с Ангелина и се колебае как да аргументира желанието си. Обмисля да ѝ каже, че дядо ѝ няма да преживее раздялата с нея, че тя ще бъде нещастна във връзката им, че градът или скитническият живот няма да ѝ харесат и т.н. (пак там: 96). В крайна сметка, никое от тези оправдания не е искрено. Божидар признава пред себе си, че се радва на Ангелина, но „радостта ми е привидна, защото в себе си съм най-доволен, когато съм сам“ (пак там). Нещо повече – той формулира житейското си кредо в една сентенция, която навярно много би се понравила на Делъоз: „Всички мои желания са прекрасни и скъпи, докато са желания. Те се превръщат в мъка, щом се сбъднат“ (пак там). Потенциалът на виртуалното е ценен за номадския субект, защото таи в себе си целия свят, опиянението от всички възможни варианти – стига ни да си припомним кутията на Тома, пълна със семена и каталози на машини. Конкретната реализация в актуалното обаче редуцира този потенциал до отчайващо оскъден залък от всичко, което той е представлявал предварително.

От значение за разискването на несполучилата любов са и случаите, в които текстът-Вълев реализира потенциала на щастливия финал. Всъщност от тях става ясно, че любовта е възможна, но само когато се случва на някой друг – не и на главния герой (и често разказвач) скитник. В „Радост в живота“ Гълъб се стодява за Минка и разказвачът дори се чуди дали той не е „най-щастливия човек, когото съм срещал“ (пак там: 123). В показателно озаглавения „Любов“ двамата възрастни съпрузи продължават да са заедно и да се грижат един за друг въпреки сполетялата ги трагедия. В „Майчина любов“ детето оцелява и младото семейство е щастливо заедно. Общото между тези истории е, че любовта се случва, но не на разказвача, който ни ги представя. Те принадлежат на някой друг – олицетворяват състоянието на щастлива, споделена уседналост, което задължително остава извън обхвата на прекия разказвачески опит.

Колкото до споделеното щастие на скитника, то се изразява в изключенията. Въпреки че почти винаги неговият любовен опит приключва с неуспех, с едно трагическо усещане за предопределена обреченост, все пак текстът-Вълев предоставя и примери за щастливо обединение между противоположностите, за успешен процес на *coniunctio*. В края на „Хора край брега“ Лазар и Галинка решават да избягат заедно и потеглят с влак за чужбина. Още по-показателен е краят на повестта „На котва“, в който морякът Богдан, след дълъг, неприятен престой на сушата, отново потегля на път. Този път обаче той не заминава

сам, а със своята любима – левантинката Жоржета, която също като него, е прекарала времето на суша във въздишки по безкрайния морски хоризонт.

В тези два финала виждаме действителната възможност, която текстът-Вълев предоставя на номадския субект да реализира своето лично щастие. Това е съдбата на споделеното скитничество, обединението на движението и пространството, свързването със значимия друг, което обаче не резултира в усядане. Напротив – споделеното скитническо съществуване представлява обединение на подвижните домове и съдби в двоен, взаимно поддържан подвижен дом, зависещ не от мястото, а от връзката между влюбените. Това е единственото обединение на фрагментарния модерен житейски опит, което текстът-Вълев предлага на своите главни герои скитници – не трайното, стабилно и статично обединение на уседналото съществуване, а вечно подвижното, витално, динамично обединение в реализирането на двойни, сдвоени линии на бягство. Това е процесът на ставането-скитници – реализирането на скитническия потенциал в обединяващо противоположностите *coniunctio*<sup>75</sup>. Дали това споделено скитническо щастие може да бъде поддържано дълго, или е съвсем крехко и краткотрайно, е въпрос, който остава без отговор – пътешествието на Галинка и Лазар, на Богдан и Жоржета продължава отвъд края на текста-Вълев.

На този етап от наблюденията си можем да се върнем обратно към частния случай на женското скитничество. Вече разбрахме, че в текста-Вълев възможността за осъществяване на свободно движение съществува за женските персонажи в далеч по-малка степен спрямо мъжките. Актът на женското скитане е възможен, но е доста по-рискован и трудно реализуем от стандартния акт на нормативното, стандартно скитничество. И все пак в действителността на текста-Вълев женският субект може да предприеме този акт, да очертае линии на бягство между предопределените прояви на женскостта; да разкрие отвъд регламентиранияте, рестриктивни контури на бъденето-природа и бъденето-дом едно трето, динамично, еманципиращо проявление на женскостта: ставането-скитница. Трябва да се отбележи, че това е възможност, която уседналият мъж, модерният мъж-машина в разглежданите произведения не притежава. Като контрапункт на номадския субект (а до

---

<sup>75</sup> *Coniunctio* – алхимическо понятие, заимствано от Юнг в неговата аналитична психология. Дарил Шарп го обяснява по следния начин: „Буквално „съединяване“, използвано в алхимията за химически комбинации; психологически то означава съединяване на противоположности и раждане на нови възможности“ (Шарп 2006: 102).

известна степен – и на женския субект поради липсата си на жизнен порив), уседналият мъж осъществява не движение-различие, а предимно, ако ли не и единствено движение-повторение. Неговият биографичен опит е обвързан с установяването на имотна стабилност, финансово обезпечаване, развиване на успешен занаят/бизнес, генериране на ресурси и капитал – все аспекти на житейската действителност, които текстът-Вълев упорито заявява като маловажни, олицетворяващи кухата обвивка на модерното съществуване. Следователно имаме основание да мислим женските персонажи на Вълев не само като утвърждаващи обичайните консервативни нагласи на междувоенния период, но и като съдържащи известен прогресивен потенциал – именно през възможността за осъществяване на така важното и индикативно както за епохата, така и за самия текст-Вълев освободително скитническо движение.

Ставането-скитница обаче е процес донейде идентичен, донейде различаващ се от процеса на ставането-скитник. Действително в рамките на разглежданите текстове – особено в повестта „На котва“ и в образа на Жоржета – ще открием едно описание на номадския модел на скитничество в представителен, дързък, подробно разгърнат вид. Жоржета не се примирява с постоянните опити на моряци, полицаи и други да ограничат придвижването ѝ. Тя не се свени да използва хитрост и да конструира наративна идентичност, за да манипулира механизмите на контрол (чиято персонификация тук винаги е в мъжки род) в своя полза – да осъществи чрез, а не въпреки тях своето движение. Тя подобно на други герои скитници на Вълев, кръстосва текстовото пространство по свое усмотрение, прескача от една глава в друга, изчезва за известно време и отново се появява, когато интересите ѝ съвпадат с интересите на сюжетния ход.

Има обаче един момент от повествованието, който носи особена тежест при проучването на темата за скитничеството и който може да даде допълнителна яснота при нейното проучване – това е финалът. Той може да постави точка на всички линии на бягство и да представи поучителния завършек на всяко скитничество като „неизбежното последващо завръщане“ към родината и дома. Такъв финал ни предлага например разказът „Гурбетчи“, а също и реабилитиращият сюжет, стремящ се да оневини Вълев в условията на социализма. Но краят на едно произведение може също така да продължи предприетата и установена в хода на развитието му стратегия за скитническо придвижване, да уплътни допълнително значението и тежестта ѝ чрез един отворен финал – чрез едно абсолютно,

финално разгръщане на ограничаващите инерцията на движението прегради както на сюжетно, така и на чисто текстуално равнище. Този тип финал е предпочитаният от текста-Вълев вариант, което може да служи като поредно доказателство за неговия афинитет към номадския модел на скитничество. В края на „Гост от морето“ Тома се смаява като малка, тъмна точица в далечината. В края на „Крила на свободата“ майстор Манол полита отвъд ограниченията на пространството и времето. „Хора край брега“ приключва с Лазар и Галинка, пътуващи с нощния влак за чужбина. „Урубубу“ – с каубоя Фирмино, който отново се отправя на път, към „други места и щати, които той още не познава“ (Вълев 2022а: 149). „Пътник“ – с чужденец, който планира да се върне обратно в Европа, но в крайна сметка се отказва от решението си. Дори в края на „Ферма в Сертон“, където Антонио все пак си купува билет, той го стиска в ръка и се колебае до последно. Впоследствие той едновременно се качва и не се качва на кораба, отпътува и остава в един триумфално амбивалентен завършек, достоен за герой с неговото двойно име – както и за роман, съставен от разказани по два пъти истории.

На фона на тази тенденция за отворен финал изпъква една особеност на женското скитничество – за разлика от мъжкото, то не може да продължи своето съществуване отвъд границите на сюжета независимо, самостоятелно. Напротив, в текста-Вълев женското движение обикновено приключва като придатък, допълнение, украшение на мъжкото. В края на „На котва“ Жоржета потегля на път заедно с Богдан, докато Марта и Ирина го изпращат просълзени от брега. В края на „Оттам почва полето“ Мария тръгва обратно към Пирдопско, облегната на рамото на своя съселянин (и инцидентен спасител) Вангел. Само Ида Кайт от „Граждани на света“ не остава с капитана на спасилия я кораб, но това е главно резултат от неговия отказ за близост. Във всеки случай, ставането-скитница е акт далеч по-трудноосъществим от ставането-скитник и още по-неблагодарен от него. Докато мъжът скитник обикновено потегля импулсивно на път, следвайки скитническия си порив, жената скитница се движи премислено и предпазливо. Движението ѝ е още по-трансгресивно, креативно, отривисто – то представлява съвкупност от многобройни, едновременни, недефинитивни линии на бягство, затруднявани от безбройни проследяващи и контролиращи механизми, които са винаги от мъжки „пол и характер“: съпрузи и роднини, насилници, стражари, полицаи и митничари. Жоржета постоянно се опитва да слезе нелегално на някое пристанище и моли Богдан да ѝ свали багажа. Граничните служби обаче

все я връщат, поради което Богдан си мисли, че тя е „такава една скитница – обикаля света и все иска да остане някъде, и все не я пущат. Навярно има нещо писано в паспорта ѝ, което бode очите на полицията“ (Вълев 2022б: 205).

Комплицираният характер на ставането-скитница е представен добре и в „Оттам почва полето“. В непознатото, вълнуващо пространство на града Мария търси движение и интимност, изпитва потребност за себеосъществяване чрез активизиране на потока на жизнения порив. Стремешът ѝ обаче е възпиран на всяка крачка, и то от мъжки персонажи. Васил, колега от фабриката, я преследва след работа и я кара насила да го придружи у дома. Мария се измъква от лапите му само за да попадне на Глигор – пияния ѝ зет, който също я напада с намерение „да ѝ обере сладинката“ (пак там: 160). Показателно е, че другият женски персонаж – Калудка, сестрата на Мария, не се опитва да ограничи движението ѝ, да промени решението ѝ да замине посред нощ. Напротив, тя ѝ казва: „По-добре да си идеш“ (пак там: 163).

Мария побягва по софийските улици и скоро стига до края на града (начинание, което е било доста по-лесноосъществимо преди осемдесетина години). Стражарят на пропусквателния пункт също я спира и се двоуми дали да я пусне – не защото не е позволено, а защото вече си представя семейния им живот заедно. Всички мъжки фигури дотук се стремят да ограничат, да осуетят движението на Мария, да я превърнат в някаква версия на жена-дом. Всички те олицетворяват властовите, контролиращи градски структури, което е най-видимо в образа на стражаря. Той ѝ предлага да не бърза, да влезе да си почине в будката, покрай която тъкмо преминава Вангел, съселянин на Мария. Изглежда, че и тук се прокрадва мотивът за дългия годеж, защото Мария казва на Вангел: „Като отиде войник, аз чаках, чаках и написах на каква Калудка, и тя ми написа да дойда при нея“ (пак там: 171). Чрез тази реплика се уплътнява допълнително и паралелът между Мария и стражаря, който също е имал годеница на село, но сетне е дошъл в града и е бил „погълнат“ от него.

Мария се качва в каруцата на Вангел, обляга се на главата му, а той я завива, за да не ѝ е студено. Споделеното движение на излизане от София загатва интимност и топлина, които се открояват на фона на хладните градски отношения: Васил се среща с друга колежка, преди тя да му омръзне и да реши да я смени с Мария; Глигор negliжира

бременната си жена и дори се гнуси от нея и т.н. Разказът приключва със следното пейзажно описание:

Пътят се възема към железния мост, слиза отвъд Искъра, изведнъж се проточва право на изток, право към слънцето, което, бледо и далечно, се мъчи да прозрے през утринните мъгли. Почва полето.

Току-що пробудено, безкрайно, прошарено от първия дъх на пролетта, равно и вярно се шири то нататък – като хората, които го работят и живеят за него и от него.

(пак там: 172)

Отвъд хладнокръвните, коварни и контролиращи структури на набразденото градско пространство се разкрива неограниченият потенциал на гладкото пространство, на бъдещето, което Мария тепърва ще си създаде. Нейното ставане-скитница е силно затруднено и ограничено от мъжкостта в различните ѝ форми – от действителните мъжки персонажи до властовите позиции, които им принадлежат. В крайна сметка обаче то се оказва и осъществимо благодарение на нея. Подобно на Жоржета и Ида, Мария се възползва от привилегированата позиция на мъжкостта, от улеснената мъжка способност за придвижване, за да продължи своето собствено движение. В частния случай на женското скитничество наблюдаваме, може би в още по-интензифицирана форма, една важна характеристика на номадския субект, за която вече стана въпрос. Това е неговата (или нейната) трансгресивна способност да се възползва от условността на социалните споразумения и стереотипи, която осъзнава тъкмо поради своята ацентрална, периферна идентичност – да трансформира, поне до известна степен, веригите на своята маргиналност в част от арсенала си за действие.

В тази връзка трябва да изведем още една особеност на женското скитническо преживяване в текста-Вълев, която всъщност се отнася и за други от споменатите в тази глава автори. Женското скитничество не представлява просто директен превод на мъжкото – то не се осъществява чрез подмяна на половата дефиниция на субекта, ако се позовем на познатия прочит на текста-Багряна на Милена Кирова (вж. Кирова 2009). Както отбелязах в началото на тази глава, женското скитничество не е просто надяване на мъжкия пътнически костюм или скитнически одежди – то е съпътствано от свои собствени тактики на действие, собствени маршрути, препятствия и наративи. В крайна сметка, тези наблюдения върху женското скитничество в текста-Вълев до някаква степен

препотвърждават наблюдението на една друга, спомената вече „Скитница“. Когато една жена пътува сама, тя действително преживява всичко по-силно и то ѝ прави много повече впечатление: заради съществения революционен заряд на нейното движение в контекста на междувоенната епоха, заради събитийния характер на това „непривично“ женско пътуване, но и заради дебнещите зад всеки тъгъл механизми за неговото забавяне, усложняване и осуетяване.

## *Шеста глава.*

### **Път и разказ.**

#### **Наративна идентичност на номадския субект**

*Съзнателността се появява тогава, когато мозъкът придобие силата – простата сила, трябва да отбележим – да разкаже история.*

Антонио Дамазио

#### **1. Номадският модел на скитничество при ранния Богомил Райнов: (наративни) разлики между забранения и позволения път**

По-рано в настоящия дисертационен труд вече бе засегната неколнократно една смислоопределяща характеристика на номадството – или поне на устойчивата представа на уседналото западно общество за него. Става въпрос за възприемането на номадството като по-долно социално-еволюционно стъпало спрямо уседналостта; за перципирането му като примитивен, недоразвит вариант на държавно управление, индивидуалност, подстъп към онтологическата действителност и пр. В този контекст Делюз и Гатари продължават по стъпките на Пиер Кластр и се възползват от неговия голям принос към разработването на темата. Както видяхме в първа глава, Кластр за пръв път позиционира бездържавните общества на една и съща плоскост (политическа, историческа и т.н.) с Държавата, а не в подчинено, нисшестоящо, преходно положение спрямо нея – т.е. той представя бездържавността като равнопоставена алтернатива на Държавата, като „резултат от социални механизми, които се развиват и утвърждават, за да предотвратят концентрирането на власт“ (Engebrigsten 2017: 44).

Досега в проучването използвах предимно тази почти непозната преди XX в., прогресивна перспектива спрямо номадството. Сега ще обърна внимание на втората възможна оптика, за да представя някои наблюдения, които се открояват именно през нея. Можем да предположим, че перципирането на номадския модел на литературно

скитничество до известна степен дублира перципирането на самото номадство през уседналия поглед, че някои аспекти на литературния модел биват оценявани чрез същата сравнителна, опозиционна логика – и следователно са възприемани като априорно понисши и недоразвити. Словесността, за която ще става въпрос в тази глава, представлява един такъв пример. Всъщност тя е образцов пример заради превеса на устната словесност в номадските култури, както и заради богатите смислови напластявания, устойчиво проектирани от уседналото съзнание върху номадския, „в детинство замръзнал и неизкусен език“ (Вазов 2006: 160). Разбира се, един такъв процес на проектиране на уседналите блянове и кошмари върху образа и речта на Другия не предполага отчитане на съществените начини, по които писането променя самия характер на употреба на езика – този въпрос също беше маркиран в първа глава (вж. Goody 1977).

Какви други аспекти на номадския модел освен словесността биват възприемани като нисши и незрели? Възможните примери са много и тук няма да се старая да представя подробно този проблем, а само да отчета една негова специфика, която има отношение и към други важни за проучването теми. В своята статия „Размишления върху българската лирика след войната“ (1933) Далчев отчита обособяването на едно ново, космополитно (или „географско“, както го нарича той) звучене в българската поезия. Далчев пише: „Един ден поетът се качи на аероплан и там, от шеметната височина на своя полет, видя, че не съществуват граници, че има само „една земя – едно небе над нея“. [...] Париж, Европа, петте материци и всичко, което ни свързва с тях: радиото и аеропланът – ето темите на тая поезия!“ (Далчев 2021: 12).

Въпреки че придава известна значимост на тази нова лирика, Далчев не се изразява особено ласкаво за нея, даже напротив. Той счита, че „тоя стремеж към чужди земи не беше изгаряща метафизическа жажда към безкрайното и неизвестното, а по-скоро практическа нужда от развлечение и желание да се излезе, ако и за кратко време, от това бласто, в което постепенно се превръща нашият културен живот“ (пак там). Често номадският модус на перципиране и преживяване на света (тук представен през частния случай на космополитното) е приеман за незрял, лекомислен, детински, както и за *женски*. В случая „географската“ поезия е представена като краткотрайна разтуха, може би дори – като момент на фриволна, женска забава преди завръщането към сериозната, *мъжка* работа. Все пак след този параграф, визиращ главно Багряна, Далчев изтъква, че „[м]оже би по-големи

шансове да оживи нашата поезия имаше социалната струя“ (пак там), в чийто контекст той споменава Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, и то като продължители на ранния Яворов<sup>76</sup>.

В съпоставянето между Багряна и поетите (ренегати) от „Нов път“ ще забележим един аргумент, който е ключов за перципирането на номадския модел на скитничество като нисшепоставен и незрял. Това е липсата на експлицитно заявена социална ангажираност, на втъкана в текстуалната тъкан социално-критическа нишка. Разбира се, в хода на настоящото изследване вече сме видели многократно защо такъв социален багаж е непотребен на номадския субект, защо неговите опити за контраактуализация и очертаване на линии на бягство позволяват само ограничено количество „заземяваща“ конкретика със социален, политически и пр. характер. Бихме могли дори да предположим, че подобна експлицитност е антитетична изобщо на номадския модус на преживяване по същия начин, по който е органично присъща на неговия архивраг – държавния апарат. По сходен начин можем да разглеждаме и космополитното отношение към техниката. Когато съпоставя проявленията и функциите на радиото в творчеството на Багряна и Вапцаров, Георги Господинов извежда тезата, че „поезията на Багряна пресъздава един ранен етап от медиализирането на света“, понеже „при нея радиото е все още само музика и чудо на човешкия гений“, а при Вапцаров, „десет години по-късно, то е преди всичко реч, послание, пропаганда“ (Господинов 2005б: 178). Използваната тук номадска парадигма ни дава основания да видим употребата на радиото при Багряна като равнопоставен акт със съвсем различни основания, фиксиран върху алтернативен – екстатичен, ритуалистичен, контраактуализиращ и в крайна сметка – номадски модус на преживяването.

Чудесен пример за този социално критически поглед към номадския модел на скитничество представлява ранният Богомил Райнов. А както отбелязва Светлозар Игов, „[р]анният Богомил Райнов всъщност е поетът Богомил Райнов“ (Игов 2019). Един от основните мотиви в дебютната книга на Райнов, „Стихове“ (1941), е именно актът на пътешестването, скитничеството – там той се появява в различни вариации, с натрапчиво постоянство. Текстът-Райнов – в този ранен контекст, визиран тук – представя приключенското, пътешественическото, космополитното преживяване като

---

<sup>76</sup> В случая обаче това е комплимент, за разлика от сравнението с късния Яворов – тогава вече същите поети би ги очаквала „нерадостната творческа съдба на едни нови Яворовци“ (Тодор Павлов, цит. по Янев 2006).

жизнеопределящо за човешкия опит, и то с видима наслада, сякаш почти против волята си. Всъщност прочитът на въпросните произведения през призмата на номадския модел отчита в тази фиксация върху „мобилното“ преживяване тъкмо наличието на онова толкова издайническо, ключово за потока на жизнения порив *желание*. Желанието за пътешествие и приключение избива регулярно на текстовата повърхност, но задължително бива последвано от потискане, порицание, бламиране. Лесно ще установим, че една от причините за тази автоцензура е тъкмо перципирането на номадския модел на скитничество като социално и идеологически незрял, инфантилен.

Скитничеството в текста-Райнов е позволено само на игра, наужким. То е привилегия на детето, което все още не е станало пълноправен член на обществото, не е развило своето класово съзнание. Единствено по тази причина стихотворението „Дървено конче“ си позволява да представи скитническия акт в един романтичен режим, чието носталгично звучене е особено показателно. Малкото момче се впуска в шеметни приключения и битки с индианци, преобразява се на „вожд, на ковбой и на степен разбойник“ (Райнов 1949: 9), без дори да стане от дървеното си конче. Този романтичен режим на представяне на скитничеството обаче е възможен само в минало време – в съпоставителен план с едно критично оглеждащо го, социално ангажирано, „трезво“ настояще, където вече няма място за подобно приключенстване и опиянение. Ще срещнем този режим и в поемата „Автобиография“ – по-точно в първата ѝ част, посветена на спомените за безгрижните младежки години, за „дългите нощи по пустите улици“: „Бяхте вий скитници, стари моряци, бунтовници; / бяхте поети, герои, търсачи на перли [...] Колко бе малък светът и безкраен животът: / щяхте в далечни и топли морета да скитате, / щяхте гори, континенти, реки да кръстосвате...” (пак там: 30).

Още по-подробно разгърнато описание на този романтичен режим на скитничество откриваме в поемата „Пътуване“. По-голямата част от поемата – 8 от 13-те ѝ части – преразказва един космополитен живот, нестихващо шеметно пътешествие из Париж, Холивуд, Маями. За разлика от предните произведения, тук лирическият герой вече не е млад – всъщност той прекарва целия си живот на път, докато става „познат / на всичките страни и всичките отечества“ (Райнов 1941: 124). След смъртта му следовател оглежда вещите му – палто от Лондон, панталони от Шанхай, обувки от Сидни, фрак от Бродуей и т.н. – и записва в своите служебни листи: „Незнаен гражданин, отечество – Земята!“ (пак

там: 125). На пръв поглед, този сюжет напомня за номадската, космополитична представа за скитничеството при Вълев – за неговите герои, които също си мечтаят да приключат „своите бурни години нейде на пътищата и параходите, из планините или по хотелите, в тропическите ширини или в стаичката на някоя Алмеида“ (Вълев 2022а: 406). Разбира се, приликата е само привидна. Текстът-Райнов, прочетен докрай, трябва да остави впечатлението, че само използва номадския модел като реторически похват и поучителен пример, че го иронизира и травестира. Всъщност той дотолкова се стреми да се дистанцира от идентифицирането със скитническия субект, че и в двете поеми представя неговия опит във второ лице: „Помниш ли дългите нощи по пустите улици...“ (Райнов 1949: 30); „Да поставиш във джоба си неотваряна чекова книжка, [...] да си кажеш довиждане с посивелия град и със своите“ (Райнов 1941: 117). Тази свръх-преокупация на лирическия говорител с риска от *погрешна* интерпретация е лесно разбираем. Както той самият отбелязва в „Пътуване“: „В този чуден град ще има следовател / (дори в най-чудния град го него сявга има)“ (пак там: 125). Дори и най-утопичното възможно пространство сявга има следовател. Дори и най-умелият литературен скитник не успява да се озове отвъд обсега на проследяващите и цензуриращи механизми на държавния апарат.

Ето защо впоследствие лирическият говорител преминава в първо лице и заявява, че всичко досега е било наужким, на шега. Лекомисленият, привилегирован живот на анонимния гражданин на света е буржоазна отживелица. За подобна потребност вече не съществува нито възможност, нито дори *желание* – тя буди само порицание и присмех днес, когато „малко по-трудно се диша – / Лондон в пламъци цял е, пуст и мрачен старее Париж“ (пак там: 126). От своите срамни, социално незрели желания се отрича гласно и лирическият говорител в „Автобиография“. Младият интелектуалец осъзнава, че е станал жертва на „паякът–среда“, която го е омотавала в своите мрежи, „дорде полека-лека в мен израсне / безличният бохем или еснаф“ (Райнов 1949: 42). Поривът за творчество и четене изведнъж се оказва просто ретроградна форма на ескапизъм. Ако продължава да тръпне „от лъха на живота в романите“, лирическият говорител ще гледа живота „с пияни очи неразбиращи“ (пак там: 37). Затова той се отказва от четенето и оставя заплетените въпроси на Хамлет – „нека сам се върти във дилемите с мудна несигурност“ (пак там). Затова той се отказва и от писането на поеми в името на могъщата поема, която днес „хората със кръвта си ще правят“

(пак там: 38)<sup>77</sup>. Пробуден от младежките блянове, разпръскващи се в различни и многобройни посоки, лирическият говорител достига до своята фиксирана идентичност, до своето дисциплинирано, праволинейно движение – и заявява, но сега в първо лице: „вече моят друм тъй ясен е, / като че с молив теглена черта“ (пак там: 44).

Що се отнася до пътешественика, който не съумее да се откаже от желанието си и да съзрее навреме, присъдата е тежка и не подлежи на обжалване. Такъв сценарий описва стихотворението „Пътешественик“. Сюжетът е частично познат от предните произведения, но като че ли е положен вече в актуалната действителност на невъзможното, недопустимото движение. Още със самото си раждане лирическият герой изпитва желание за пътешестване, загледан в избледнелия палмов пейзаж над креватчето – това желание обаче е представено като прокоба, болестно състояние. Детето пораства, тръгва на училище и разбира, че „да си пътешественик, това е твоята съдба“ (пак там: 12) – и тук скверното скитническо преживяване е предадено във второ лице. Ученикът продължава своите пътешествия наужким, надявайки „костюми“ от старите бащини дрехи, и не обръща внимание на дребните битови проблеми – те са нещо „нищожно“ и „случайно“ за „пътешественика, който летеше в своя „див запад“ (пак там: 13). На фона на тази невинна, перформативна форма на скитничество последвалото наказание звучи като края на поучителна приказка. Болестното състояние придобива и физически измерения. Момчето се разболява от тиф и най-сетне потегля на пътешествието, за което се готви още от раждането си – но превозът му „вместо някъде към гарата, пред гробищата тихо спря“ (пак там: 14). Единствен изпращач на пътешественика е сломената му майка. Можем да разчетем тази финална сцена с майката оплаквачка почти като коригиращ, наказателен вариант на изпращането, което Кирил Христов беше устроил на своя егоцентричен скитник в „Прости“. В рамките на прочита на ранния Райнов можем да интерпретираме „Пътешественик“ и по друг начин – като символично прощаване на текста-Райнов със собственото му детинство, собствената му потребност от пътешестване, неприемлива в контекста на нуждите на „новото време“.

Тази потребност е преформатирана и канализирана в по-приемливи, пролетарски форми на пътешестване в последните части на „Пътуване“. Текстът-Райнов откровено се

---

<sup>77</sup> По сходен начин и Вапцаров отсича, че: „Не, сега не е за поезия“, преди да направи следното стряскащо откритие (впрочем също във второ лице): „не с мастило, ти писал си с кръв“ (Вапцаров 2019: 118).

колебае как точно да конструира тази антитеза на буржоазното преживяване, което допълнително подсилва впечатлението, че предните осем части на поемата не са просто иронично конструиран, назидателен сюжет. „Правилният“ пътешественик, вече в първо лице, решава да обиколи своя собствен град, но да го наблюдава с нови очи, сякаш е на околосветско пътешествие. Всъщност това е друг вариант на същата онази „незряла“ игрова тактика, която текстът-Райнов иначе порицава при възрастните. В конкретния случай тази тактика представлява и симптоматична инверсия с националистически привкус на познатата ни номадска схема: *домът като свят* вместо *светът като дом*.

В крайна сметка, лирическият говорител взима познато решение – да потуши напълно пътешественическия си плам и да сведе хода на движението си до една-единствена линия: „Не ще пътувам вече. Дори и във мечтите. / Едничкият ми път завинаги ще стане / от прашното шише с мастило, до вратите / на хората, що мръзнат в палтата си съдрани“ (Райнов 1941: 232). Краят на поемата се отървава от натрупващите се в последните части противоречиви и твърде абстрактни послания чрез ослепителната светлина на бъдното слънце. Лирическият говорител среща един другар железар, който вече е „станал сам на себе господар“ (пак там: 233). Двамата се заемат с нови, вече идеологически приемливи планове за околосветско пътешествие, за „страните и морята, / където искал бих да бъдем в този час“ (пак там). Поемата приключва с тържествена интонация и вече в множествено число:

И рано, някой ден, ще тръгнем с теб двамина,  
на родните стада изпратени от звънците,  
за да избродиме днес новата родина...  
Учудено, отзад ще ни сподиря слънцето.

(пак там)

Настоящото проучване ограничава обхвата на разглежданите произведения до междувоенния период, но навярно номадският модел на скитничество (и предложената типология на видовете скитничество като цяло) може да се приложи успешно и към литературната продукция след 1944 г. В рамките на социалистическия режим вероятно ще се открият нови тактики за осъществяване на номадско движение, нови подстъпи към установяването на линии на бягство въпреки (а и тъкмо поради) интензивното проникване на държавния апарат във всички сфери на обществената и частния живот.

Ще отчета още една особеност на текста-Райнов, преди да продължим нататък. През експлицитно критичния, имплицитно амбивалентен (шизоиден, биха казали Делюз и Гатари) начин, по който той третира темата за скитничеството, си проличава отново нейната взаимоотноообвързаност с разказваческия акт, с разказването на истории. Текстът-Райнов съзерцава с носталгична дистанцираност детската игра наужким, преструването и навличането на „костюми“, които идват с нея. Той обаче остро порицава продължаващото съществуване в този опияняващ, контраактуализиращ, романтичен режим и го възприема като инфантилен и недостатъчно осъзнат. В крайна сметка обаче, диалектическият изход от разгърнатия идеологически конфликт отново включва разказване на истории, тръгване на път и надяване на определен костюм. И докато в поезията на Райнов отношението към този костюм, който е неделим елемент от наративния акт, е амбивалентно, текстът-Вълев лесно може да се възприеме и като една ода, като възхвала на разказването на истории.

## ***2. „Чудни приключения с много страсти и много геройства, и много опасности“: наративна идентичност в текста-Вълев***

Разказваческият акт е от основополагащо значение за текста-Вълев. Ключов топос в случая е кръчмата, бакалницата, а дълбоко в джунглата – и лагерният огън, край който изнурените работници се събират в края на деня и си разказват „преживелици на хора и измислици за светии“ (Вълев 1975: 31), „грандиозни истории“ и „фантастични морски сражения“ (пак там: 104) и изобщо „странни неща“ (пак там: 83). Така например варджията Жика Пешоти от разказа „Негърска възраст“ отива в кръчмата, поръчва си канче ракия от захарна тръстика, „[о]коло му се натрупват работници и ковбои, а той мляска с месестите си джуки и им разправя“ (пак там: 83). В „Дона Лиджия“ ловецът Педро Алишандро разказва толкова дълга история, че се налага да я прекъсне, да си поръча второ канче и да го изпие, преди да продължи (пак там: 38). В „Урубубу“ каубоят Отасильо не разказва за своите любовни завоевания инцидентно и набързо. Напротив, вече отпочинал и изкъпан (както впрочем – и конят му), Отасильо изчаква работниците да се приберат от полето и пасищата. След това той „събра около себе си жадни слушатели и почна гласно да им разправя. Работническата барака се изпълни с шепот. Другарите му слушаха с

полуотворени уста, примигаха, мляскаха с устни и цъкаха с език, те завиждаха и се възхищаваха, смееха се и разпитваха“ (пак там: 70).

В тези примери процесът на разказване не е просто повествователна техника за предаване на необходима на сюжетния ход информация или надникване в психологическите дълбини на персонажите – той е събитие, и то пристрастяващо, опияняващо. Присъстващите слушат разказа „жадни“, въпреки канчетата, пълни с ракия или *garapa*, сладък тръстиков сок. Текстът-Вълев до голяма степен следва маниера на „модерната“ стилистика, популяризирана от Борис Шивачев<sup>78</sup>, и се откроява с пестелив, телеграфичен, почти публицистичен стил. Стане ли въпрос за разказване на истории обаче, текстът-Вълев се отпуска и отдава на стилистично разхищение – изглежда, и неговият език, също като човешкия, „си страда от гъдел“ (пак там: 59). Показателно в този ред на мисли е наблюдението, което прави Малчо Николов. В своята рецензия на „Прах след стадата“ в „Златорог“ Николов пише: „Само необузданата склонност у автора непременно да се изкаже по всичко, което му действа... да се „наприказва“ обяснява художествената неоформеност на някои негови работи, които са по-скоро материал за разкази, „етюди“, бързо нахвърлени скици и анекдоти“ (Николов 1941: 43).

Всъщност тази особеност, тази своеобразна дискурсивна откровеност, както бях изтъкнал и по-рано, е характерна принципно за текста-Вълев. Той отделя несъразмерно спрямо общата структура на разказа място на темите, които го вълнуват по-специално – например под формата на природни описания и разказване на истории. Той разказва словоохотливо, ексцесивно, без мяра. Често историите продължават дори отвъд прага на *прекротяване на неверието*<sup>79</sup> и въпреки съответните индикации в слушателските реакции. Така например недостоверният разказ на Жика Пешоти за лова на една капибара провокира следния отговор: „Ех – подсмивва се надзирателят Жозино, – щом искаше да я хванеш жива, защо ти беше ножът, да ти пречи да се закача за клоните на бамбука?“ (Вълев 1975: 84). Прекротяването на слушателското доверие обаче не води до прекротяване на

---

<sup>78</sup> Шивачев пише в предговора на преведената от него повест „Продавачката“ на аржентинския автор Хосе Кесада следното: „Накрай ще кажа, че някои критици обвиняват автора на „Продавачката“ в сухост, в лаконичност. Изглежда, че на тези господа все още им харесва романтичният стил от миналия век с неговите километрични периоди. Днес, особено в Америка, подобен стил и такова изложение са невъзможни. Бясното темпо на живота прави писателя да бъде лаконичен. Това не е недостатък, а преимущество“ (Шивачев 1947: 179).

<sup>79</sup> Използвам превода на *suspension of disbelief* на Никола Захариев (вж. Калвино 1990).

разказваческия акт, защото то не е от съществено значение за целите му – този тип разказване не е праволинеен процес, водещ от точка А до точка Б, от липсата на информация до нейното получаване. Разказвачът не се стреми да манипулира нагласите на слушателите си или да провокира определено поведение, т.е. отново не са водещи никакви потребности на сюжетно равнище – или поне те са от вторично значение. Още нещо, нещо друго диктува необходимостта от разказване в текста-Вълев – но какво?

Навярно можем да отговорим поне отчасти на този въпрос, като се фокусираме върху фигурата на персонажа разказвач. Въпреки разнообразните му проявления в разглежданите произведения, една негова устойчива характеристика прави впечатление – макар че разказвачът среща своите слушатели в кръчмата или бакалницата, той не е част от тяхната социална среда, а пребивава някъде в периферията ѝ. Каубой, ловец, наеман работник, моряк – той идва от другаде, не се вписва напълно в установения социален ред, а и рядко планира дълготрайно установяване. Варджията Жика Пешоти отива във фермата, когато се нуждаят от помощта му – „[е]дна седмица реди той ръбести камъни и се пече на лудия огън“, след което „наново се загубва по реката Пикон, към оризищата, към своята колиба с нависналото на саръци месо от алигатори и сушена риба“, а „[к]акво точно вършеше Жика Пешоти през другото време, никой не знаеше“ (пак там: 81). Когато питат Жозе Верисмо какво работи, щом приключи с обработването на захарната тръстика, той отвръща: „Ехе, сеньор, де ли не е ходил Жозе Верисмо, какво ли не е работил в живота си! Имаше там в Сан Паоло една чифличкйка...“ (пак там: 104) – и подема следващата история.

Всъщност този тип разказвачи не просто разказват истории – те разказват *себе си*. Те използват наративния потенциал на своята недоизяснена, некартографирана автобиография, за да симулират, дегустират и споделят различни варианти на своята идентичност. По тази причина, разказваческият акт не е привилегия на уседналия субект – на чифликчията, селянина, работника, които си съжителстват открай време (ако ли не и от рождение), които делят местожителство, но също и битови условия, история, график и т.н. Напротив, разказваческият акт е привилегия на пътуващия, подвижния, номадския субект – този, който идва от другаде, понесъл в куфара или на седлото своите вещи, но и отчетливо оразличаващи го опит, предистория, култура. Той притежава перспективата на отчуждения поглед, както и възможността да разкаже истории, до които уседналият субект-разказвач няма достъп. Оттук идва и трансгресивният потенциал на мобилния персонаж-разказвач,

неговата способност да разстрои утвърдените социални, нравствени, психологически, институционални структури, да изпробва издръжливостта им, да активира огнищата на стаявано колективно неудовлетворение.

Разглеждайки процеса на разказване на себе си, Валери Стефанов пише: „Разказът е структура, даваща възможност на всеки да се подреди и назове като последователен и същ, той е инстанция за оцелостяване (Рикьор би добавил и за „преизобразяване“), институция, способна да прибира разпиляното в жизнените актове и ситуации“ (Стефанов 2000: 22). В началото на „Автобиография“ на Б. Райнов се описват изпълнените с вдъхновение и планове младежки нощи („дългите нощи по пустите улици“), а в края на „Пътуване“ – тържественото потегляне отново на път, „за да избродиме днес новата родина“. Първата сцена е представена в отрицателна светлина, като част от незрялото минало, а втората – в положителна, като част от бленуваното бъдеще. На практика двете сцени са доста сходни – изобразяват приятелско пътешествие, чийто жизнерадостен дух е обвързан с липсата на конкретна посока, с възможността за осъществяване на свободно движение, чиято цел е до голяма степен самото (споделено) движение. Основната разлика между двете описани сцени е разказът, който се конструира чрез тях, като единият е „погрешен“, а другият – „правилен“.

Не е изненадващ актуалният интердисциплинарен интерес, особено завишен в сферата на психологията и наративната терапия, към изграждането на наративи, към начините, по които нашите разкази променят възприятията ни за света и самите нас. Наратологията е дисциплина, откърмена с горчивия човешки опит на XX век, с развитието на психологията, социологията, политологията и т.н., с болезненото осъзнаване за властта на човешкия разказ върху самия човек. Генезисът на интереса към разказваческия процес може да се потърси в края на големите наративи, провъзгласен от Лиотар, доколкото централен сред тях е тъкмо наративът за автентична, устойчива персонална идентичност. Голямото неизвестно в това новосформирало се, комплексно уравнение на „постмодерната ситуация“ е потенциалната идентичност или набор от идентичности, които могат да бъдат открити отвъд декартовото *cogito* – или пък потвърждението за тяхното абсолютно отсъствие.

Пол Рикьор е един от авторите, които търсят решение на това уравнение в концепцията за *наративна идентичност* – в житейските истории, които индивидът разказва

за себе си, конструирайки единен, правдоподобен, достоверен разказ, с който се самоотъждествява временно. В този непрестанен процес индивидът „заимства от историята толкова, колкото и от белетристиката, превръщайки житейската си история във фиктивна история, или ако предпочитате – в историческа фикция, сравнима с онези биографии на велики личности, където история и фикция се смесват помежду си“ (Ricoeur 1991: 73). Добре разказаната история в кръчмата не се различава особено от прожекция на филм, следва сходни наративни правила и съдържа възможността за произвеждане на събитие, дори сензация. Каубоите в кръчмата слушат истории със същия интерес и съсредоточеност, с който пасажерите на корабната палуба гледат кинопрожекция в началото на повестта „На котва“ – дори и онези пътници от трета класа, които са се покатерили по стълбите и кърмата зад екрана и вместо „N a p o l e o n“ гледат „N o e l o r a n“ (Вълев 1975: 275). Когато Жозе Верисмо разказва на събралите се работници с часове, той комбинира „[о]нова, което бе слушал из скитническия си живот по сертонските ферми, заедно с виденото и чутото от него или неговите приятели из кината на малките градчета“ (пак там: 105). Разказваческият акт представлява интригуваща симбиоза между прекия житейски опит и вторичния, естетически опит. Разказвачът заимства по същия начин от киното и литературата, по който и те поначало са се оформили от праисторическото умение за разказване на истории, от опита на някогашния разказващ човек, Homo narrans (вж. Niles 1999).

Номадските персонажи на Вълев използват потенциала на разказваческия акт, за да конструират и разиграват различни идентичности, да изпробват различни биографии и да пътуват, без да помръдват друго освен устните си. Един дельозски прочит в тази посока може да бъде доста продуктивен – все пак Делъоз и Гатари са от онези автори, при които идеята за движение и мобилност става „водеща метафора и антитеза на опазващата границите класификация и обсебената с идентичността, унифицираща идеология на модерната епоха“ (Engebrigtsen 2017: 46). Номадът на Делъоз и Гатари съществува и действа в опозиция на държавния апарат – опитва се да заобиколи и избегне неговите рестриктивни, контролиращи и структуриращи механизми, да осъществи линии на бягство или да детериториализира строго разграфеното държавно пространство. Когато разглеждаме персонажите на Вълев като номадски субекти, забелязваме определени тактики, които те използват срещу държавния апарат и неговите институционални, социални и др. механизми за оказване на контрол и регулиране на придвижването –

придвижване както буквално, така и като „метафора и антитеза“ на идеологията на модерната епоха. Любопитно е да се отбележи, че самият Жил Делюз следва съзнателен наративен подход в работата си – всъщност той възприема цялата история на философията като поредица от разкази. „Всичко е разказ за Делюз“, твърди Джо Хюз, позовавайки се на преписи на негови лекции, в които философът казва на студентите си: „Приемете, че ви разказвам история“, „Не е от такова значение чели ли сте Спиноза, или не, понеже ви разказвам история“ и т.н. (Hughes 2009: 16).

Пример за тактика, която номадският субект на Вълев използва често, е пребиваването в държавната периферия, например дълбоко в дивата джунгла или в открито море (т.е. тактиката-природа). Друга тактика, която вече разгледахме, е употребата на добрата техника, машината-различие, както и нейният частен случай – тактиката на контраактуализация. Разглежданият тук разказвачески акт е четвърта такава тактика – тактика, която осуetyава идентифицирането на субекта, поместването му в набор от социални роли, биографизирането му. Номадският субект-разказвач редовно е атакуван от идентифициращи въпроси, чийто еднозначен отговор би стеснил кръга от потенциални разкази и самоличности. „Какво ще работиш, когато свършиш тук?“, питат Жозе Верисмо, а той отвръща: „Ехе, сеньор, де ли не е ходил Жозе Верисмо, какво ли не е работил в живота си! Имаше там в Сан Паоло една чифликчийка...“ – и отправя разговора в различна посока. Когато морякът Тома се връща у дома след дълго отсъствие, съселяните му го посрещат с поредица от сходни въпроси: „Е, Тома, къде ти е къщата, жената, децата?“ (Вълев 1975: 231); „А ти сега, синко, какво мислиш да правиш?“ (пак там: 234); „Ти какво ще работиш сега, като мина зимата?“ (пак там: 238). „Кой си, какъв си?“, питат представителите на уседналото общество, а разказвачът отвръща: „Аз съм това... и онова... а също и третото“ – докато идентифициращите механизми дадат на късо, докато питащите се откажат да търсят отговор и се отдадат на естетическата наслада, на опиянението от слушането. Това е ризоматичният конструкт, „логиката на И“, която Делюз и Гатари задават като алтернатива на йерархичния, дървовиден модел, познат от лингвистиката, филогенезата и пр.: „Дървото налага глагола “съм”, а ризомата е изтъкана от съединяването „и... и... и“. В това съединяване има достатъчно сила, за да се разтърси и изкорени глаголът “съм”. Къде отивате? Откъде тръгвате? – това наистина са безполезни въпроси“ (Делюз, Гатари 2009б: 39).

Изобщо текстът-Вълев е силно заинтригуван от убегливата, флуидна, съществуваща в състояние на постоянна метаморфоза природа на словото – или поне на устното слово. Тези негови „номадски характеристики“ до известна степен изчезват при структурирането и официализирането на писменото слово – все пак официалната история винаги е била писана „от гледната точка на уседналите хора и в името на единен държавен апарат“ (Дельоз, Гатари 2009б: 36). Затова и писменото слово – писмо, паспорт, документ – е в постоянен конфликт с устното слово, свободната дума, която не желае да пожертва своята плодотворна потенциалност. Речта е по-близка до природата на човека и нещата, затова е по-импулсивна и непредсказуема, дори опасна – „колко близка е устата до пояса, колко близко е думата до дръжката на дългата кама“ (Вълев 1975: 70). В периферното държавно пространство „[р]ъката на правосъдието стига само до канцелариите на градчетата“ (пак там: 37) и речта е по-ценна и ценена от записаната дума – тя е „палаври, светите магически думи“ (пак там: 63), клетва, дадена дума... Същевременно речта никога не се отделя от изменчивата си, спонтанна природа – липсва финализиране на нейната идентичност, тя винаги е предпоследна в поредицата на „и... и... и“. Когато ловецът Маноел информира чифликчията Педро Машадо, че е *дал дума* да го убие, Машадо отвръща: „Дай да видим как може да я наредим другояче тази неприятна работа, драги Маноел. Аз те разбирам, думата си е дума, но нали чрез думи се разговарят и хората помежду си“ (пак там: 58).

Колкото обича да разказва своите истории номадският субект-разказвач, толкова ненавижда догматизма на писменото слово. За пореден път писменото слово е инкарнация на деспотизма за номадския субект, който изпитва силно недоверие към него. Той знае, че законът на писаната дума често е въпрос на оптиката на отсам и отвъд, че вместо „N a p o l e o n“ пътниците от трета класа гледат „N o e l o p a n“. Особено показателно в случая е презрителното отношение на номадския субект към писмото – тази „трайна форма на моментните настроения и идеи“, това „обективизиране на субективното“ (Зимел 2014: 121). Богдан от „На котва“, който трябва да напише писмо, заявява: „Ще го напиша утре. [...] Аз и без това имам да пиша писма за чужбина, за Марсилия. Ще седна някой ден да свърша всичко наведнъж“ (Вълев 1975: 306). Когато Жоржета заживява с Богдан, получава писмо, което олицетворява всички отрицателни черти на писменото слово и държавния апарат. С писмото я канят да иде в паспортната служба, където пък ѝ съобщават, че визата ѝ е изтекла и трябва да напусне България (пак там: 352). А когато Тома се връща на село, той планира

да извика при себе си своята португалска годеница, макар че те са годеници единствено *на думи* – „само дето още пръстени не са си дали“ (пак там: 231). „Иде ми още днес да седна и да пиша: „Тръгвай!“, обявява Тома, ала щом му предлагат перо и листове, добавя: „Не до перото и до листовете, бай Стамате, друга е работата“ (пак там: 232). И разбира се, вместо да даде конкретен отговор, разказва история – за един капитан, който *дал дума* на годеницата си да ѝ пише, за да ѝ докаже верността си. Капитанът се заключил в каютата си за три дни, за да напише писмото, но тъй и не стигал до него. А на третия ден, когато излязъл силен тайфун, обявил: „Щом е тъй, ще дойда. Ама писмото си не можах да напиша“ (пак там: 233). В крайна сметка, Тома получава писмо от Фрединя и то отново не е повод за празник – заради него той решава веднага да замине. Могат да се изредят още много подобни примери: червеното писмо за дългове в „Гост от морето“, писмото за смъртта на Владко в „Любов“, писмото в края на „Бялата стая“ и др.

Текстът-Вълев не се задоволява просто да разказва „случки“ или „приключения“ – той говори за „чудни приключения с много страсти и много геройства, и много опасности“ (Вълев 1975: 105). „И... и... и“. Или пък: „или... или... или“. Първоличният разказвач в „Ориз“, отчаян от тежката стопанска работа, разказва как ще се върне в своята страна: „Ще си отида, ще обикалям своите приятели, те ще ми разказват, аз ще им разказвам, после ще си намеря някоя служба, сутрин от осем до дванадесет, следобед от два до шест, на първо число ще получавам парите и ще ходя облечен като човек, а не с тия ботуши“ (пак там: 51). Този откъс е удачен пример както за начина, по който текстът-Вълев конструира своите безчетни, ненадеждни истории, така и за отчетливия антагонизъм между номадската и уседналата житейска философия. Щом разказвачът намира купувачи, съгласни на директна сделка, той почва да отлага: „Нека мине и тази реколта“, „Защо да не е идната година? Или след две години... Или...“ (пак там: 53). „Или... или... или“.

Откъсът е особено показателен пример и за начина, по който самият текст-Вълев функционира като някой от своите номадски персонажи-разказвачи, като един *логос-писател*. Той започва една история, в нея се промъква втора, а в нея – трета: „и... и... и“. Въпреки обичайния си, почти телеграфски стил, текстът-Вълев се отклонява от праволинейното предаване на сюжета и се увлича по странични, като че ли току-що хрумнали му анекдоти и легенди. Подобно на моряка Богдан, и той понякога „[с]ам се колебае накъде да изведе“ своя разказ – „[с]ам чувства, че всичко е тъй някак недомислено“

(пак там: 313). В този смисъл обаче забелязаната от М. Николов необуздана склонност на автора да се „наприказва“ е не само недостатък, но и преимущество. Текстът-Вълев остава флуиден и органичен въпреки писмената си природа, разколебава я и ѝ придава уклончивост по различни начини: чрез разказване на истории и видения, чрез превес на диалогизма над психологизма, чрез антологичния си характер и предпочитания първоличен разказ, чрез интензивния си автобиографизъм и прийоми си на *авторециклиране* (по сполучливия термин на А. Ташев<sup>80</sup>). Текстът-Вълев не се свени да подлъгва читателя си, да го отвежда до деликатната линия на достоверността, до прага на прекратяване на неверието. А навярно и неговият читател, подобно на слушателите на Жозе Верисмо, не търси „в историите му правдоподобност или абсолютна истина“ – по-скоро ги възприема „като някакви приказки, които приковаваха вниманието ни за дълги часове с безбройните описания на всякакви умни и безумни човешки дела и природни стихии“ (пак там: 105). В крайна сметка, и текстът-Вълев разказва истории по сходни причини – не за да измами читателя, а защото го умее и има какво да разкаже.

Работата по настоящата дисертация ме провокира да се питам отново и отново защо темата за скитничеството има толкова ключова роля в текста-Вълев, защо тя прави силно впечатление още при началното запознанство с тези произведения. Предходните глави предложиха различни хипотетични отговори на това запитване. Последният възможен отговор, който предлагам в края на проучването, бе провокиран от проблематиката на настоящата глава, от въпроса за наративната идентичност и за функциите на разказваческия акт в разглежданите произведения. И той гласи следното: значимостта на темата за скитничеството в текста-Вълев не произхожда единствено от наличието на преобладаващо количество главни герои, които можем да определим като номадски субекти. Самият текст-Вълев също се държи като номадски субект, като скитнически субект – близкият му прочит открива много от характеристиките, според които дефинираме неговите най-емблематични персонажи. Това е видимо и в наративните стратегии, споменати в тази глава, и във жанрово-стилистическата мимикрия, за която стана въпрос в трета и четвърта глава. Вместо да се стреми да си изгради разпознаваем облик, текстът-Вълев изпробва различни физиономии, надява различни костюми, които затрудняват интегрирането му в набразденото пространство на ригидния, признаващ само конкретни, изчистени наративи

---

<sup>80</sup> По този въпрос вж. Tashev 2021.

канон (не е ли в крайна сметка канонът още едно от множащите се като глави на хидра разклонения на държавния апарат?). И ако имаме достатъчно основания да възприемем необузданата склонност на текста-Вълев да се „наприказва“ като недостатък, тя може и да ни провокира да се замислим. Какво може да се крие зад живия и жизнерадостен, донейде лекомислен, често повтарящ и разсейващ се, сякаш безкраен разказ, който ни увлича и опиянява, който разсейва фиксираната форма на буквата и се разтича по заострените очертания на структурата, разкривайки слабите ѝ места, слепите ѝ петна, успокоителната ѝ, но същевременно ограничителна едностранчивост?

Отговорът на този въпрос вече може да бъде формулиран само на глас.

## Заклучение

В заключението на настоящия дисертационен труд ще се опитам да последвам заръката на Делъоз и да не допускам повторение, ако не е съпътствано поне от минимален елемент на различие. Ще си позволя да изведа някои от възможните приноси на този труд и ще ги използвам като референтни точки за осъществяване на един обобщаващ, саморефлектиращ поглед (надявам се, не твърде уседнал) върху тематиката и проблематиката на това изследване.

Конструираната и прецизирана за целите му теоретично-концептуална парадигма се оказва по-продуктивна и плодотворна от началните очаквания. Тя спомогна за очертаването на няколко потенциални линии на допълнително проучване, открояващи се поради нуждата от по-широко разгръщане на достигнатите заключения, както и поради възможността за въвеждане на обособения теоретичен и концептуален инструментариум в сходни по тематичен и темпорален обхват на използваните посоки. В тази връзка, като принос на дисертационния труд може да се изтъкне обстоятелството, че той *(1) съдържа синтез на слабо познати и рядко използвани в българската литературна наука концепции на Жил Делъоз и Феликс Гатари, които биха се оказали и добра основа за бъдещи изследвания.*

Всъщност работата с двамата философи в контекста на дисертацията беше толкова благодатна, че в един момент заплашваше да прерасне в самостоятелен труд, посветен на тях. Необходимостта от задълбочена, паралелна изследователска работа в няколко посоки, заложена на концептуално равнище в дисертацията, наложи значително редуциране и синтезиране в този и други подобни случаи, за да бъде постигнато някакво сравнително ниво на наративна кохерентност (все пак за разлика от „Хиляда плоскости“, един дисертационен труд едва ли може да си позволи да се опълчи показно на дървовидната структура). Надеждата на настоящия труд е, че все пак е съумял да илюстрирал какви богати възможности предоставя работата на Делъоз и Гатари – изобщо в теоретико-философски план, но и конкретно в контекста на литературоведските проучвания. Последното обстоятелство се дължи, от една страна, на собствения афинитет на Делъоз и Гатари към литературните изследвания, засвидетелстван в обстойните им занимания с Марсел Пруст, Луис Карол, Леополд фон Захер-Мазох, Хенри Джеймс, Ф. Скот Фицджералд и др. От друга страна, методът на работа на двамата философи не просто предполага многобройни посоки

на интерпретация, но и целенасочено мотивира свободното, импровизиращо, „номадско“ интерпретиране за сметка на ригидната, досадяваща болест на директната *интерпретоза* (защото „означаване и интерпретоза са двете болести на земята и на кожата, т.е. на човека, основната невроза“<sup>81</sup>).

В този смисъл, може да се изтъкне още един принос на настоящия дисертационен труд, а именно че той *(2) представлява един от първите опити за дельозски прочит на българската литература*. С оглед на продължаващия и нарастващ интерес към т.нар. дельозски учения, както и на резултатите от настоящото проучване, считам, че то далеч няма да е последният подобен опит. Кой знае, може би в крайна сметка Фуко е трябвало да визирира не двацети, а следващия век в онова свое прословуто изказване – може би един ден тъкмо ХХІ век ще бъде познат като дельозски.

Стеснявайки обхвата на проучването върху полето на българската литературна история, ще отчете още един принос на дисертационния труд. Той *(3) предлага първия опит за подробна и задълбочена типология на скитничеството в българската литература, като се стреми да обхване различните му проявления в периода от Освобождението до Втората световна война*. И в този случай може да се каже, че изведената типология се оказва функционална и ползотворна, генерирайки всъщност неочаквано големи възможности за интерпретация. Това доведе и до целенасоченото пропускане на определени заглавия и автори, чийто анализ в контекста на представената типология би изисквал по-сериозно внимание. В противен случай тази и без това твърде обширна встъпителна част от дисертацията щеше да се отдалечи допълнително от конкретните измерения и проблеми на творчеството на Вълев. Така или иначе, персонажи като Бай Ганьо – с неговите идиосинкратични „превращения“ и афинитет към наративни, телесни и пр. трансгресии – предоставят поле за продуктивен номадологичен прочит. Сходна беше ситуацията и с подготовката на последната част от втора глава, посветена на проявленията на скитничеството в междувоенната литература. Тя за кратко време прерасна в обемна чернова на обособено самостоятелно изследване, предоставящо любопитен поглед към Багряна, Весела Страшимирова, Димитър Шишманов, Богомил Райнов и др. В крайна сметка, поради вече упоменатите съображения само отделни пасажии от тази част намериха място във финалния текст. Работата върху тази втора глава от дисертационния труд обаче

---

<sup>81</sup> (Дельоз, Гатари 2009б: 160)

приключи с оптимистичната нагласа, че конструираната типология може да бъде използвана и за допълнителни проучвания – както върху разглежданите тук периоди, така и върху по-новата (а защо не – и върху по-старата) българска литература.

Разбира се, основният фокус на внимание в продължение на цялото проучване – понякога експлицитно, друг път имплицитно – беше Матвей Вълев. Запознаването с биографията и библиографията на писателя бързо изведе като основен проблем на неговата рецепция силно биографизирания прочит, упорито редуциращ и интерпретиращ творчеството му през оптиката на неговата атрактивна биография. Първоначалният ми опит за ефектно, постмодернистично отделяне на Автора от Творбата се увенча с (напълно разбираем) неуспех. Тази стратегия постепенно еволюира до един по-премерен и плодотворен подход, който също може да се изведе като принос на настоящия труд. Той (4) *анализира причините за отчетливо биографизирания традиционен прочит на Матвей Вълев и предлага нов прочит на творчеството му, съзнателно дистанциран от фигурата на автора.*

Този подход се оказа по-успешен от първия. Той действително доведе до съсредоточаване върху избраните произведения на Вълев, до едно съзнателно и премерено дистанциране от автобиографичните и биографични напластявания на литературния и критическия дискурс, дори до активизирането им в полза на своите цели. Оттук следва и петият приносен момент в дисертацията – че тя (5) *разглежда в дълбочина темата за скитничеството при Матвей Вълев, но я използва и като подстъп за подробен анализ на други теми, мотиви и ключови характеристики от творчеството му.* В тази връзка, може да се каже, че изборът на скитничеството като тематично-смислово ядро на изследването (мотивиран, естествено, от работата на А. Ташев, Хр. Карастоянов, Г. Начева и др. изследователи на автора) действително се оказа един особено уместен подстъп към проучване на творчеството на Матвей Вълев. Задълбоченият анализ на темата за скитничеството и фигурата на скитника в контекста на предложената типология позволиха на дисертационния труд да развие усилията си в още една посока. Той (6) *осъществява интертекстуален диалог между Матвей Вълев и други автори (както популярни, така и периферни), позиционирайки творчеството на Вълев като представително, а в някои аспекти – дори иновативно и приносно за разглеждания литературно-исторически период.*

В заключение трябва да изтъкна, че въпреки обемния брой разгледани произведения на Вълев, това изследване представлява само върхът на айсберга, тъй да се каже. Запознаването с живота на Вълев, колоритен „като приключенски роман“, и с изключително продуктивното му и разнообразно творчество потвърждава впечатлението, че те тепърва ще изкусяват и провокират допълнително академичната общност. Тук само беше щрихирано значението на автора за историята на ранната ни маринистична литература, за популяризирането на Бразилия и Южна Америка, за развитието на българското радио<sup>82</sup>... Допълнителни интерпретативни възможности предоставят публицистичните текстове на Вълев, неговите драматургични произведения, произведенията му за деца, многобройните му опити в хумористичната и сатирична литература и др. В част от тях изпъкват вече познати от разглежданите тук произведения теми, мотиви и въпроси. Други представят съвсем различни страни на автора Матвей Вълев – други подстъпи, от които да се подходи към обговарянето и идентифицирането на специфичната, „незаслужено забравена“ и все непозната, магнетична и интригуваща физиономика на текста-Вълев.

Последният потенциален принос на настоящия труд не може и не бива да бъде включен в списък със заслуги, таблица или друг способ за отчитане, категоризиране, картографиране. Той представлява упътване, предоставено от разглежданите автори, а чрез тях – надявам се, и от този дисертационен труд: упътване за очертаване на линия на бягство. В крайна сметка, тъкмо в това се таи надеждата, посланието, заявката, утехата, предупреждението, целта, фикс-идеята, която и Матвей Вълев, и Делъоз и Гатари завещават на своите читатели: въпреки всичко, тъкмо поради всичко – „да имаме винаги едно малко късче нова земя“.

Позволявам си да завърша този дисертационен труд със следния инструктаж от „Хиляда плоскости“:

Ето следователно какво би трябвало да се направи: да се установим върху една страта, да експериментираме шансовете, които тя ни предоставя, да търсим в нея благоприятно място, евентуални движения на детериториализиране, възможни линии на бягство, да ги изпробваме, да правим тук-там съединявания на потоци, да опитваме сегмент по сегмент да създаваме континууми от интензивности, да имаме винаги едно малко късче нова земя.

(Делъоз, Гатари 2009б: 224)

---

<sup>82</sup> По въпроса за Вълев и радиото вж. Вълев 2017; Ташев 2017.

## Библиография

- Александрова 2012:** Александрова, Надежда. *Робини, кукли и чловеци: представи за жените във възрожденската публицистика и в прозата на Любен Каравелов*. София: Сонм, 2012.
- Александрова 2022:** Александрова, Ирен. Устойчиви маркери за ценностната природа на пътеписа. – В: Ноеми Стоичкова, Мария Русева (съст.). *Литературни форми на границата между документално и художествено*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2022, с. 133–140.
- Андреев 1930:** Андреев, Симеон. Българският културен парадокс. – *Златорог*, №5–6, 1930, с. 184–190.
- Антов 2015:** Антов, Пламен. Уводни думи. – В: Пламен Антов, Румен Стоянов (съст.). *Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2015, с. 9–16.
- Аристотел 1995:** Аристотел. *Политика*. Прев. Анастас Герджиков. София: Отворено общество, 1995.
- Атанасов 1994:** Атанасов, Владимир. Варварство и цивилизация. – *Български език и литература*, №2, 1994, с. 17–26.
- Багряна 1936:** Багряна, Елисавета. С бележник във въздуха. – *Златорог*, №7, 1936, с. 303–310.
- Багряна 2013:** Багряна, Елисавета. *Вечната и святата*. София: Захарий Стоянов, 2013.
- Барт 2003:** Барт, Ролан. Смъртта на Автора. Прев. Албена Стамболова. – *Литературен клуб*, 2003. <<https://litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>>, [преглед 3.2.2022].
- Бауман 2013:** Бауман, Зигмунт. *Глобализацията*. Прев. Мария Димитрова. София: Труд, 2013.
- Башлар 1988:** Башлар, Гастон. *Поетика на пространството*. Прев. Александра Манчева, Радка Бешкова, Румяна Каменова. София: Народна култура, 1988.
- Беляева 1989:** Беляева, Сабина. Уроците на Матвей Вълев (Към един съвременен прочит на романа „Ферма в Сертон“). – *Литературна мисъл*, №10, 1989, с. 65–75.
- Борисова 2017:** Борисова, Биляна. *Светове и прочити*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2017.
- Ботев 2002:** Ботев, Христо. *Политическа зима*. София: Захарий Стоянов, 2002.
- Бъклова 1989:** Бъклова, Катя. *Майстори на българския пътепис*. София: Народна просвета, 1989.
- Вазов 2006:** Вазов, Иван. *Великата рилска пустиня*. София: Захарий Стоянов, 2006.
- Вазов 2020а:** Вазов, Иван. *Съчинения в десет тома, т. 1: Избавление*. София: Захарий Стоянов, 2020.
- Вазов 2020б:** Вазов, Иван. *Съчинения в десет тома, т. 2: Под нашето небе*. София: Захарий

Стоянов, 2020.

**Вапцаров 2019:** Вапцаров, Никола. *Поезия*. София: Дамян Яков, 2019.

**Василев 1937:** Василев, Владимир. По рейса България – Южна Америка. – *Златорог*, №5, 1937, с. 230–232.

**Василев 1983:** Василев, Михаил. *Пресечена земя: литературно-критически очерци*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1983.

**Вебер 1993:** Вебер, Макс. Теория за степените и посоките на религиозното отхвърляне на света. Прев. Р. Даскалов. – В: Иван Стефанов, Димитър Гинев (съст.). *Идеи в културологията, т. 2*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 1993, с. 432–476.

**Вутимски 1979:** Вутимски, Александър. *Избрани произведения*. София: Български писател, 1979.

**Вълев 1937:** Вълев, Матвей. *Праха след стадата. Разкази*. София: Библиотека „Завети“, 1937.

**Вълев 1938:** Вълев, Матвей. *Войници. На брега. Разкази*. София: Съюз на българските писатели, 1938.

**Вълев 1939:** Вълев, Матвей. *Пътници*. София: Жена и дом, 1939.

**Вълев 1940а:** Вълев, Матвей. *Отсам и отвъд. Разкази*. София: Хемус, 1940.

**Вълев 1940б:** Вълев, Матвей. *Радост в живота. Разкази и репортажи*. София: Библиотека „Завети“, 1940.

**Вълев 1957:** Вълев, Матвей. *Отвъд и отсам*. София: Български писател, 1957.

**Вълев 1975:** Вълев, Матвей. *Избрани произведения*. София: Български писател, 1975.

**Вълев 1988:** Вълев, Матвей. *Ферма в Сертон*. София: Български писател, 1988.

**Вълев 2017:** Вълев, Матвей. *Радио и общество*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2017.

**Вълев 2018:** Вълев, Матвей. *Хумор и сатира*. София: Стилует, 2018.

**Вълев 2020:** Вълев, Матвей. *Такова е времето. Фейлетони и хумористични разкази*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2020.

**Вълев 2022а:** Вълев, Матвей. *В страната на вечното лято*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2022.

**Вълев 2022б:** Вълев, Матвей. *Граждани на света*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2022.

**Габе 1926:** Габе, Дора. Световната врата. – *Златорог*, №4, 1926, с. 145–146.

**Габе 1937:** Габе, Дора. С „Лот“ до Атина. – *Завети*, №1, 1937, с. 5–10.

**Габе 1994:** Габе, Дора. *Светът е тайна: поезия и проза*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 1994.

- Георгиев 2018:** Георгиев, Никола. Рицарят на китарата и квитанцията. – В: *Избрано в три тома, т. 2. Литературни похождения: автори, творби, анализи*. София: Изток-Запад, 2018.
- Господинов 2005а:** Господинов, Георги. Имената на света в поезията от 40-те години на XX век: Поетика и география у Вапцаров, Богомил Райнов, Валери Петров. – *Участ*, №1, 2005, с. 47–51.
- Господинов 2005б:** Господинов, Георги. *Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на XX век*. София: Просвета, 2005.
- Гюрова 1969:** Гюрова, Светла (съст.). *Възрожденски пътеписи*. София: Български писател, 1969.
- Гюрова 1996:** Гюрова, Светла. *Поклонничество и поклонническа литература*. София: Време, 1996.
- Гълъбов 2009:** Гълъбов, Константин. Експресионизмът и чарът на луната. – В: Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова (съст.). *Критическото наследство на българския модернизъм, т. 3*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2009, с. 125–128.
- Далчев 2008:** Далчев, Атанас. *Поглед зад очилата*. София: Захарий Стоянов, 2008.
- Далчев 2021:** Далчев, Атанас. Размишления върху българската лирика след войната. – В: Биляна Борисова, Кристина Йорданова (съст.). *Критическа хрестоматия по история на българската литература в периода между двете световни войни (1919–1944)*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2021, с. 9–14.
- Данова 2006:** Данова, Сирма. Редукции на мита в поемата „Ахасфер“ от Николай Лилиев. – *Литературен клуб*, 2013. <<http://www.litclub.bg/library/kritika/sdanova/ahasfer.html>>, [преглед на 23.5.2023].
- Делчев 1944:** Делчев, Борис. Фашизмът в нашата литература. – *Работническо дело*, №15, 1944, с. 4.
- Делюз 1999:** Делюз, Жил. *Различие и повторение*. Прев. Ирена Кръстева, Владимир Градев. София: Критика и хуманизъм, 1999.
- Делюз, Гатари 1995:** Делюз, Жил и Феликс Гатари. *Що е философия?* Прев. Росен Русев. София, Критика и хуманизъм: 1995.
- Делюз, Гатари 2004:** Делюз, Жил, Феликс Гатари. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения*. Прев. Антоанета Колева. София: Критика и хуманизъм, 2004.
- Делюз, Гатари 2009а:** Делюз, Жил, Феликс Гатари. *Кафка. За една малка литература*. Прев. Тодорка Минева. София: Сонм, 2009.
- Делюз, Гатари 2009б:** Делюз, Жил, Феликс Гатари. *Хиляда плоскости. Капитализъм и шизофрения 2*. Прев. Антоанета Колева. София: Критика и хуманизъм, 2009.
- Димитров 1994:** Димитров, Веселин. *История на радиото в България: края на XIX в. – 1944 г., в 2 ч.* София: Витраж, 1994.

- Жендов 1945:** Жендов, Александър. Матвей Вълев. – *Литературен фронт*, №10, 1945, с. 2.
- Жечев 1989:** Жечев, Тончо. *Избрани произведения, т. I: Митът за Одисей (есета)*. София: Български писател, 1989.
- Зимел 2014:** Зимел, Георг. *Фрагментарният характер на живота*. Прев. Теодора Карамелска. София: Критика и хуманизъм, 2014.
- Зографова 2015:** Зографова, Катя. „Другата Америка“: писателите емигранти и писателите визитатори. В: Пламен Антов, Румен Стоянов (съст.). *Америките ни I: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2015, с. 22–32.
- Игов 2019:** Игов, Светлозар. Младият Богомил Райнов: „Стихове“ и „Любовен календар“. – *Съвременници. Том I: Поети*. Варна: Електронно издателство Liternet, 2019. <<https://liternet.bg/publish/sigov/syvremennici-1/b-rajnov.htm>>, [преглед 8.5.2023].
- Ичевска 2018:** Ичевска, Татяна. Лица на модерния свят в (про)патриархалната проза след Първата световна война. – В: Надежда Стоянова, Сирма Данова, Владимир Игнатов, Мария Русева (съст.). *Литература и техника*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2018, с. 169–179.
- Йовков 2009:** Йовков, Йордан. *Съчинения в шест тома, т. 3: Ако можеха да говорят*. София: Захарий Стоянов, 2009.
- Йорданова 2003:** Йорданова, Юлия. Традиционни образи на „своето“ и „чуждото“ в новата българска литература (трансформационни аспекти) [Автореферат]. – *Liternet*, 03.08.2003. <<https://liternet.bg/publish5/iuiordanova/avtoreferat.htm>>, [преглед 6.4.2023].
- Йорданова 2012:** Йорданова, Кристина. *Въображаемата жена: граници на представите за жената в литературата и културния живот между двете световни войни*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2012.
- Йосифов 1957:** Йосифов, Веселин. Нещо за автора на тази книга. – В: Матвей Вълев. *Отвъд и отсам: избрани разкази*. София: Български писател, 1957, с. 303–305.
- Калвино 1990:** Калвино, Итало. *Невидимите градове*. Прев. Божан Христов, Никола Захариев. София: Народна култура, 1990.
- Каменова 1974:** Каменова, Анна. *Неповторимото: Избрани произведения*. София: Български писател, 1974.
- Кант 1992:** Кант, Имануел. *Критика на чистия разум*. Прев. Цеко Торбов. София: Издателство на БАН, 1992.
- Карастоянов 1982:** Карастоянов, Христо. *Матвей Вълев: Литературно-критически очерк*. София: Български писател, 1982.

- Кафка 2003:** Кафка, Франц. Старинен лист. Прев. Людмил Люцканов. – *Литературен вестник*, №40, 2003, с. 11.
- Киранов 1929:** Киранов, Прокопий. *Жената: правно, икономическо и социално положение*, кн. 1. София: печатница „Съгласие“, 1929.
- Кирова 1995:** Кирова, Милена. *Сънят на Медуза*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 1995.
- Кирова 2001:** Кирова, Милена. *Йордан Йовков. Митове и митология*. София: Полис, 2001.
- Кирова 2009:** Кирова, Милена. Между пътя и мястото. За половата идентичност на текста-Багряна. – В: Милена Кирова (съст.). *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009, с. 253–276.
- Кирова 2016:** Кирова, Милена. *Българска литература от Освобождението до Първата световна война*, ч. 1. София: Colibri, 2016.
- Клинкова 2016:** Клинкова, Катерина. Образ и време: рецепция. – *Littera et Lingua*, №1, 2016. <<https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2016/13/1/kklinkova>>, [преглед 17.5.2023].
- Коев 1991:** Коев, Кольо. *Метаморфозите на чужденеца*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 1991.
- Константинов 2002:** Константинов, Алеко. *Бай Ганьо*. София: Захарий Стоянов, 2002.
- Константинов 1968:** Константинов, Константин. *Избрани разкази и пътеписи*. София: Български писател, 1968.
- Кръстев 1898:** Кръстев, Кръстьо. Кирил Христов. Трепети. – *Мисъл*, № 3, 1898, с. 294–298.
- Кьосев 1998:** Кьосев, Александър. Списъци на отсъстващото. – В: Александър Кьосев (съст.). *Българският канон? Кризата на литературното наследство*. София: Александър Панов, 1998, с. 5–49.
- Льо Клезио 2009:** Лео Клезио, Ж. М. Г. 2009. В гората на парадоксите (Нобелова лекция). Прев. Момчил Христов. – *Култура*, №1, 2009. <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/15097>>, [преглед 5.4.2023].
- Матеев 1989:** Матеев, Пантелей. *Меридиани: стихотворения, статии, спомени за Пантелей Матеев*. София: Български писател, 1989.
- Месечков 1978:** Месечков, Недялко. *Завръщане към миналото. Спомени за български писатели*. София: Български писател, 1978.
- Минков 2022:** Минков, Светослав. *Разкази*. София: Colibri, 2022.
- Мирчева 2010:** Мирчева, Кета. *Циганите в българската словесност през XIX век*. – Балканските идентичности в българската култура, 2010. <<https://balkansbg.eu/bg/content/b-identichnosti/493-tziganite-v-balgarskata-slovesnost.html>>, [преглед 6.4.2023].
- Михайлова 2006:** Михайлова, Катя. *Странстващият сляп певец просяк във фолклорната култура на славяните*. София 2006: Издателско ателие АБ, 2006.

- Моллов 2002:** Моллов, Тодор. Троица братя града градяха. – *LiterNet*, №7, 2002.  
<<https://litenet.bg/publish/tmollov/troica.htm>>, [преглед 24.03.2022].
- Муратова, Попова, Назърска 2016:** Муратова, Нурие, Кристина Попова, Жоржета Назърска. *Да излезеш от сянката: непубликувани произведения на Златка Чолакова и Олга Чавова*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2016.
- Мутафов 1978:** Мутафов, Енчо. *Подвижният човек*. София: Народна младеж, 1978.
- Мутафов 1993:** Мутафов, Чавдар. *Избрано*. София: Гал-Ико, 1993.
- Мутафчиев 2018:** Мутафчиев, Петър. *Книга за българите*. София: Електронна библиотека по архивистика и документалистика, 2018. <[https://electronic-library.org/books/Book\\_0076.html](https://electronic-library.org/books/Book_0076.html)>, [преглед 6.4.2023].
- Налбантова 2012:** Налбантова, Елена. „Скитник ходя злочестен ази“. – *Заради Възраждането: Четиво за студенти и други изкушени*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 2012, с. 163–169.
- Начева 1997:** Начева, Гергана. *Литературната колонизация на Южна Америка*. Пловдив: НБ „Иван Вазов“, 1997.
- Начева 1998:** Начева, Гергана. *Южноамериканската тема в българската художествена литература* /Дисертация в ръкопис/, 1998.
- Начева 2004:** Начева, Гергана. Южноамериканската тема в българската литература в оценката на критиката. От етноцентризъм към космополитизъм. – *Везни*, №6, 2004, с. 53–67.
- Начева 2005:** Начева, Гергана. Локално и космополитно в творчеството на двама балкански писатели – Матвей Вълев и Панаит Истрати. – *Romanoslavica*, №1, 2005, с. 21–28.
- Неделчев 2012:** Неделчев, Михаил. Дом и бездомност в българската женска поезия от Екатерина Ненчева до Екатерина Йосифова. – *Дискурсите на дома*, 2012.  
<[https://ebox.nbu.bg/hometext12/view\\_lesson.php?id=19](https://ebox.nbu.bg/hometext12/view_lesson.php?id=19)>, [преглед 4.5.2023].
- Николов 1941:** Николов, Малчо. „Отсам и отвъд“, разкази от Матвей Вълев. – *Златорог*, №1, 1941, с. 41–44.
- Николов 1962:** Николов, Малчо. *Житейски и литературни спомени*. София: Български писател, 1962.
- Николчина 2002:** Николчина, Миглена. *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София: СемаРШ, 2002.
- Омир 1971:** Омир. *Илиада*. Прев. Блага Димитрова, Александър Милев. София: Народна култура, 1971.
- Омир 2009:** Омир. *Одисея*. Прев. Георги Батаклиев. София: Захарий Стоянов, 2009.
- Ортега-и-Гасет 2014:** Ортега-и-Гасет, Хосе. *Фантазиращото животно: Размишления за*

*техниката. Историята като система. Идеи и вярвания.* Прев. Петко Вълков. София: Изток-Запад, 2014.

**Пампоров, Крумов, Колева и др. 2008:** Пампоров, Алексей, Деян Колев, Теодора Крумова, Илко Йорданов. *Ромите в България. Информационен справочник.* София: Фондация „Отворено общество“, 2008.

**Пантелеев 1942:** Пантелеев, Димитър. *Дървар.* София: Хемус, 1942.

**Панчева 2005:** Панчева, Евгения. Шизоанализа: Жил Делюз. – В: Евгения Панчева, Амелия Личева, Миряна Янакиева. *Теория на литературата: от Платон до постмодернизма.* София: Colibri, 2005, с. 424–433.

**Панчева 2021:** Панчева, Евгения. Пространствата и местата. – В: Евгения Панчева, Амелия Личева, Миряна Янакиева. *Теория на литературата: новият век.* София: Colibri, 2021, с. 111–125.

**Пенчев 1998:** Пенчев, Бойко. За честта на фамилията Дуло. – В: *Тъгите на краевековието.* София: Литературен вестник, 1998.  
<<https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=113&WorkID=8612&Level=3>>, [преглед 6.4.2023].

**Пенчев 2003:** Пенчев, Бойко. *Българският модернизъм: Моделирането на Аза.* София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2003.

**Пенчева 2012:** Пенчева, Радка. Морето, любовта към пътешествията и екзотиката в творчеството на Матвей Вълев: 110 години от рождението на писателя. – *Света гора: алманах за литература и изкуство*, №12, 2012/2013, с. 418–431.

**Пенчева 2013:** Пенчева, Радка. *Страници и странници в българската литература.* Велико Търново: Фабер, 2013.

**Пенчева 2014:** Пенчева, Румяна (съст.). *Българинът по света в началото на XX век. Пътеписи.* София: Кибеа, 2014.

**Пенчева 2015:** Пенчева, Радка. Американската тема у Матвей Вълев. Нови данни около идеите и биографията на писателя. – В: Пламен Антов, Румен Стоянов (съст.). *Америките ни I: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка.* София: Изд. център „Боян Пенев“, 2015, с. 72–82.

**Пенчева 2016:** Пенчева, Радка. *Морето на българина: Морски етюди в българската литература 1924–1944 г.* Пловдив: Астарта, 2016.

**Петрова 2021:** Петрова, Донка. Мултикултурната комуникация: кратко въведение за любителите на пътешествия. – *Географ*, №5, 2020/2021, с. 47–52.

**Пинтев 1922:** Пинтев, Любен. Циганката поетеса Гина Ранйичич. – *Хиперион*, №3, 1922, с. 195–203.

**Попдимитров 1922:** Попдимитров, Емануил. Бергсон. Философия на интуицията. –

*Хиперион*, 1922, №4–5, с. 275–288.

**Примовски 2006:** Примовски, Анастас (съст.). *Българско народно творчество в дванадесет тома. Т. VIII. Трудово-поминъчни песни*. Варна: Liternet, 2006.

<<https://liternet.bg/folklor/sbornici/bnt/8/content.htm>>, [преглед 15.5.2023].

**Радев 1991:** Радев, Иван. *Български авантюристи, ч. 1*. Велико Търново: Слово, 1991.

**Радев 2002:** Радев, Иван. *Любовните истории и авантюризмът на българина*. Велико Търново: Слово, 2002.

**Разцветников 2011:** Разцветников, Асен. *Щурчово клонче. Стихотворения, приказки, легенда, гатанки и залъгалки за деца*. София: Хермес, 2011.

**Райнов 1941:** Райнов, Богомил. *Стихове*. София: Нов път, 1941.

**Райнов 1949:** Райнов, Богомил. *Стихотворения*. София: Народна младеж, 1949.

**Русева 2022:** Русева, Мария. *Поетика на пътя в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2022.

**Савов 2009:** Савов, Ботьо. Скитско и славянско в българската литература. – В: Едвин Сугарев, Елка Димитрова, Цветанка Атанасова (съст.). *Критическото наследство на българския модернизъм, т. 2*. София: Изд. център „Боян Пенев“, 2009.

**Сартр 1994:** Сартр, Жан-Пол. *Битие и нищо, т. 1*. София: Наука и изкуство, 1994.

**Серто 2002:** Серто, Мишел дьо. *Изобретяване на всекидневието*. Прев. Евгения Грекова. София: Лик, 2002.

**Сестримски 1975:** Сестримски, Иван. Бележки. – Във: Вълев, Матвей. *Избрани произведения*. София: Български писател, 1975.

**Сивриев 2017:** Сивриев, Сава. За скитника чудак в “Стихотворения” (1901, 1904 г.) на Пейо Яворов. – *Любословие*, №17, 2017, с. 127–136.

**Сивриев 2022:** Сивриев, Сава. За антропоцентричните решения в „Италия“ (1884) на Иван Вазов. – В: Иван Иванов, Надежда Стоянова (съст.). *Литературата като съдба. Сборник в чест на 80-годишнината на професор Симеон Янев*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, с. 154–166.

**Славейков 2002:** Славейков, Пенчо. *На Острова на блажените*. София: Захарий Стоянов, 2002.

**Славова 2019:** Славова, Мая. *Матвей Вълев отблизо. Спомени, писма, документи*. София: Стилует, 2019.

**Софокъл 2002а:** Софокъл. *Едип цар*. Прев. Александър Ничев. София: Ариадна, 2002.

**Софокъл 2002б:** Софокъл. *Едип цар*. Прев. Гео Милев. София: Пан, 2002.

**Софокъл 2017:** Софокъл, Едип тиран /откъс/. Прев. Георги Гочев. – *Литературен вестник*, №4, 2017, с. 14–15.

- Спиноза 2016:** Спиноза, Барух. *Етика*. Прев. Марко Марков. София: Изток-Запад, 2016.
- Стаматов 2005:** Стаматов, Любомир. Поемата „Майстор Манол“ на Асен Разцветников. – *Балканистичен форум*, №1–2–3, 2005, с. 242–247.
- Стефанов 1990:** Стефанов, Валери. *Разказвачът на „модерните времена“*. София: Български писател, 1990.
- Стефанов 1995:** Стефанов, Валери. *Литературната институция*. София: Анубис, 1995.
- Стефанов 2000:** Стефанов, Валери. *Участта Вавилон. Лица, маски и двойници в българската литература*. София: Анубис, 2000.
- Стоичкова 2022:** Стоичкова, Ноеми. „Мойра“: вградените пътеписни бележки в (авто)биографичния „епистоларен роман“. – В: Ноеми Стоичкова, Мария Русева (съст.). *Литературни форми на границата между документално и художествено*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2022, с. 111–129.
- Стоянов, Стефанов 1933:** Стоянов, Николай и Борис Стефанов. *Флора на България: ново преработено и допълнено издание (с 867 рисунки в текста)*. София: Печ. Гутенберг, 1933.
- Стоянова 2018:** Стоянова, Надежда. Изобретателят и „чарът на луната“. – В: Надежда Стоянова, Сирма Данова, Владимир Игнатов, Мария Русева (съст.). *Литература и техника*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2018, с. 245–253.
- Страшимирова 1941:** Страшимирова, Весела. *Крайморски песни*. София: печ. Андреев и Йотов, 1941.
- Ташев 2013:** Ташев, Андрей. Експресионистичното отклонение на Матвей Вълев. – *Българският литературен модернизъм*, 2013. <[https://bgmodernism.com/our\\_modernism/andrej\\_tashev](https://bgmodernism.com/our_modernism/andrej_tashev)>, [преглед 21.4.2023].
- Ташев 2017:** Ташев, Андрей. Радио и литература: пресичания и взаимодействия в български контекст. – В: Надежда Александрова, Диана Атанасова, Мария Калинова, Румяна Л. Станчева (съст.). *Надмощие и приспособяване. Том I. Литературоведски четения в чест на 80-годишнината на професор Никола Георгиев*. София: Факултет по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“, 2017, с. 319–325.
- Ташев 2020:** Ташев, Андрей. *Непознатият Матвей Вълев: отсам и отвъд*. София: Андрей Ташев, 2020.
- Тошева 2006:** Тошева, Светла. Като приключенски роман: непубликувано писмо на писателя Матвей Вълев до Жена Дюстабанова. – *Известия на Националния литературен музей*, т. 4. София: ФДК, 2006, с. 50–54.
- Трайкова 2021:** Трайкова, Елка. *Литературноисторически и критически сюжети*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2021.
- Трифенова, Величков 1996:** Трифенова, Цвета, Петър Величков (съст.). *Мойра. Епистоларният роман на Яна Язова и Александър Балабанов*. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 1996.

- Фуко 1998:** Фуко, Мишел. *Надзор и наказание: раждането на затвора*. Прев. Петко Стайнов, Антоанета Колева. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 1998.
- Фуко 2016:** Фуко, Мишел. *Генеалогия на модерността*. Прев. Владимир Градев. София: Изток-Запад, 2016.
- Хаджикосев 2009:** Хаджикосев, Роман. Матвей Вълев между ОФ и робинята Изаура. – В: *Годишник на Филологическия факултет, т. 7*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2009, с. 207–230.
- Хаджикосев 2014:** Хаджикосев, Роман (съст. и предг.). *Пътуващият българин*. УИ „Неофит Рилски“, 2014.
- Хаджикосев 2023:** Хаджикосев, Роман. Пътищата на странстващия българин. – В: Боян Кулов, Лина Гергова, Мариянка Борисова, Таня Матанова, Яна Гергова (съст.). *Българи отвъд Европа: институции и културно наследство*. София: Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН, 2023, с. 286–303.
- Херодот 2010:** Херодот. *История*. Прев. Петър Димитров. София: Нов български университет, 2010.
- Херш 2014:** Херш, Жан. *Философското удивление: една история на философията*. Прев. Лидия Денкова. София: НБУ, 2014.
- Хлеббаров 2011:** Хлеббаров, Иван. По следите на писателя Матвей Вълев в Бразилия /интервю/. – *Вести*, 7 октомври 2011. < <https://www.vesti.bg/razvlechenia/kultura/sledite-na-pisatelia-matvej-vylev-v-braziliia-4184291>>, [преглед 26.4.2023].
- Хоркхаймер, Адорно 1999:** Хоркхаймер, Макс, Теодор Адорно. *Диалектика на просвещението*. Прев. Стилиян Йотов. София: Гал-Ико, 1999.
- Хранова 2012:** Хранова, Албена. Комунистическият национализъм. – В: Пламен Дойнов (съст.). *НРБ-литературата: история, понятия, подходи*. София, Варна: Кралица Маб, Силуети /Liternet Media, Департамент „Нова българистика“ на НБУ, 2012, с. 100–122.
- Христов 2002:** Христов, Кирил. *Хей, пролет иде*. София: Захарий Стоянов, 2002.
- Цанев 1938:** Цанев, Георги. Прах след стадата. Разкази от Матвей Вълев. – *Изкуство и критика*, №1, 1938, с. 48–49.
- Цанев 1977:** Цанев, Георги. *Среща с миналото*. София: Български писател, 1977.
- Чавова 1937:** Чавова, Олга. *Приключения /разкази/*. София: Художник, 1937.
- Чавова 1940:** Чавова, Олга. *Скитница: пътни бележки*. София: печатница „Художник“, 1940.
- Чернокожев 1994:** Чернокожев, Николай. Природа и култура /поемата „Градушка“ от П. К. Яворов/. – *Български език и литература*, №2, 1994, с. 11–16.

- Шарп 2006:** Шарп, Дарил. *К. Г. Юнг: Лексикон. Термини и понятия по аналитична психология*. Прев. Марина Бояджиева. София: Лега Артис, 2006.
- Шейтанов 1925:** Шейтанов, Найдено. Преображение на България. – *Златорог*, №4, 1925, с. 181–185.
- Шивачев 1929:** Шивачев, Борис. Български роман на испански. – *Литературен глас*, №44, 1929, с. 4. <<https://literaturesviat.com/?p=70228>>, [преглед 6.4.2023].
- Шивачев 1947:** Шивачев, Борис. *Съчинения: т. 1. Статии и критики: Космополитизъм и литература*. София: Хемус, 1947.
- Шивачев 2018:** Шивачев, Румен. Стихосбирката „Италия“ на Иван Вазов – между скитника и пътника. – *LiterNet*, №7, 2018. <[https://litenet.bg/publish20/r\\_shivachev/italia-vazov.htm](https://litenet.bg/publish20/r_shivachev/italia-vazov.htm)>, [преглед 18.5.2023].
- Шишманов 1999:** Шишманов, Димитър Ив. *Странни хора*. София: Хемус, 1999.
- Шишманов 2009:** Шишманов, Димитър Ив. *Блянове край Акропола*. София: Български писател, 2009.
- Шютц 1999:** Шютц, Алфред. *Чужденецът*. Прев. Кольо Коев. София: ЛИК, 1999.
- Янев 2006:** Янев, Владимир. Материали за изследвания върху поезията на Никола Фурнаджиев. – *LiterNet*, №4, 2006. <[https://litenet.bg/publish13/v\\_ianev/furnadzhiev.htm](https://litenet.bg/publish13/v_ianev/furnadzhiev.htm)>, [преглед 11.05.2023].
- Янев 2010:** Янев, Симеон. Митове за скиталчества – литературни проекции. – *Notabene*, №16, 2010. <<https://notabene-bg.org/read.php?id=173>>, [преглед 6.4.2023].
- Agar 1996:** Agar, Michael H. *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. Bingley: Emerald Publishing Limited, 1996.
- Anderson 1965:** Anderson, George K. *The Legend of the Wandering Jew*. Providence: Brown University Press, 1965.
- Barnard, Wendrich 2008:** Barnard, Hans, Willeke Wendrich (ed.). *The Archaeology of Mobility: Old World and New World Nomadism*. Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press, 2008.
- Bertens 1986:** Bertens, Hans. The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism: An Introduction Survey. – In: Douwe Fokkema, Hans Bertens (ed.). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Press, 1986.
- Bogue 2004:** Bogue, Ronald. Apology for Nomadology. – *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, №2, 2004, pp. 169–179. <[https://www.researchgate.net/publication/233561065\\_Apology\\_for\\_Nomadology](https://www.researchgate.net/publication/233561065_Apology_for_Nomadology)>, [date of entering 9.1.2023].

- Booth 1983:** Booth, Mark. *Camp*. London: Quartet Books, 1983.
- Braidotti 1994:** Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Brown 1992:** Brown, Jeffrey Scott. *Hoboes and Vagabonds: The Cultural Construction of the American Road Hero* [Master's thesis]. <<https://core.ac.uk/download/pdf/233574745.pdf>>, [date of entering 23.5.2023].
- Case 2011:** Case, Russ. Bizarre Snake Myths. – *Reptiles Magazine*, 2011. <<https://reptilesmagazine.com/bizarre-snake-myths/>>, [date of entering 5.4.2023].
- Clifford 1992:** Clifford, James. Travelling Cultures. – In: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (ed.). *Cultural Studies*. New York, London: Routledge, 1992, pp. 96–116.
- Colebrook 2002:** Colebrook, Claire. Deleuzian Criticism. – In: Julian Wolfreys (ed.). *Introducing Criticism at the 21<sup>st</sup> Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.
- Cresswell 1997:** Cresswell, Tim. Imagining the nomad: mobility and the postmodern primitive. – In: Georges Benko, Ulf Strohmayer (eds.). *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*. New Jersey: Blackwell, 1997, pp. 360–379.
- Cresswell 2001:** Cresswell, Tim. *The Tramp in America*. London: Reaktion Books, 2001.
- Cresswell 2011:** Cresswell, Tim. The Vagrant/Vagabond: The Curious Career of a Mobile Subject. – In: Tim Cresswell, Peter Merriman (ed.). *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*. Farnham: Ashgate Publishing, 2011, pp. 239–254.
- Cusack 2008:** Cusack, Andrew. *The Wanderer in Nineteenth-Century German Literature: Intellectual History & Cultural Criticism*. Martlesham: Boydell & Brewer, 2008.
- Damasio 1999:** Damasio, Antonio. *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- De Man 1984:** De Man, Paul. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Deleuze 1978:** Deleuze, Gilles. Nomad Thought. – *Semiotext(e)*, №1, 1978, pp. 12–21. <[https://monoskop.org/images/a/a0/Semiotexte\\_Vol\\_3\\_No\\_1\\_Nietzsches\\_Return.pdf](https://monoskop.org/images/a/a0/Semiotexte_Vol_3_No_1_Nietzsches_Return.pdf)>, [date of entering 9.1.2023].
- Diggle 2021:** Diggle, James. (ed.). *The Cambridge Greek Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Donohoe 2011:** Donohoe, Janet. The Place of Home. – *Environmental Philosophy*, №8, 2011, pp. 25–40.
- Dosse 2012:** Dosse, François. Deleuze and Structuralism. – In: Daniel W. Smith, Henry Somers-Hall (ed.). *The Cambridge Companion to Deleuze*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, pp. 126–150.

- Ellul 1964:** Ellul, Jacques. *The Technological Society*. New York: Vintage Books, 1964.
- Engebrihtsen 2017:** Engebrihtsen, Ada Ingrid. Key figure of mobility: the nomad. – *Social anthropology*, №25, 2017, pp. 42–54.
- Finglass 2018:** Finglass, Patrick (ed.). *Sophocles: Oedipus the King (Cambridge Classical Texts and Commentaries)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Finlayson 2019:** Finlayson, Neil. *Romanticism and the Temporality of Wander* [Dissertation]. <<https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/36667>>, [date of entering 23.5.2023].
- Foucault 1983:** Foucault, Michel. Preface. – In: Gilles Deleuze, Felix Guattari. *Anti-Oedipus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. xi–xiv.
- Foucault 2016:** Foucault, Michel. *Theatrum Philosophicum*. – In: Nicolae Morar, Thomas Nail, Daniel W. Smith (ed.). *Between Deleuze and Foucault*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Freely 2011:** Freely, John. *History of Ottoman architecture*. Southampton: WIT Press, 2011.
- Goody 1977:** Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Grossberg 1988:** Grossberg, Lawrence. Wandering Audiences, Nomadic Critics. – *Cultural studies*, №3, 1988, pp. 377–391.
- Hazan, Hertzog 2012:** Hazan, Haim, Esther Hertzog. Introduction. – In: Hazan Haim, Esther Hertzog (ed.). *Serendipity in Anthropological Research: The Nomadic Turn*. Oxfordshire: Routledge, 2012.
- Hazan, Hertzog 2012 (ed.):** Hazan, Haim, Esther Hertzog. (ed.). *Serendipity in Anthropological Research: The Nomadic Turn*. Oxfordshire: Routledge, 2012.
- Heidegger 1977:** Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, London: Garland Publishing Inc., 1977.
- Holland 2013:** Holland, Eugene W. *Deleuze and Guattari's "A Thousand Plateaus": A Reader's Guide*. London: Bloomsbury, 2013.
- Hughes 2009:** Hughes, Joe. *Deleuze's "Difference and repetition": A reader's guide*. London: Bloomsbury, 2009.
- Kelly 2013:** Kelly, Robert L. *The Lifeways of Hunter-Gatherers: The Foraging Spectrum*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Khazanov 1994:** Khazanov, Anatoly. *Nomads and the Outside world*. Madison: University of Wisconsin Press, 1994.
- Kristeva 1991:** Kristeva, Julia. *Strangers to Ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.

- Kurke 1999:** Kurke, Leslie. Ancient Greek Board Games and How to Play Them. – *Classical Philology*, №3, 1999, 247-267.
- Lacan 2006:** Lacan, Jacques. *Écrits: The First Complete Edition in English*. New York, London: W. W. Norton & Company, 2006.
- Mallea-Olaetxe 2010:** Joxe Mallea-Olaetxe. Basque Aspen Carvings: The Biggest Little Secret of Western USA. – In: Jeff Oliver, Tim Neal (ed.). *Wild Signs: Graffiti in Archaeology and History*, Oxford: BAR Publishing, 2010.  
<[https://www.academia.edu/1995437/Wild\\_Signs\\_Graffiti\\_in\\_Archaeology\\_and\\_History\\_BAR\\_Archaeopress\\_2010\\_](https://www.academia.edu/1995437/Wild_Signs_Graffiti_in_Archaeology_and_History_BAR_Archaeopress_2010_)>. [date of entering 5.4.2023]
- Massumi 2005:** Massumi, Brian. Notes on the Translation and Acknowledgments. – In: Gilles Deleuze, Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, pp. xvi–xix.
- Merriam-Webster 2023:** “Poetic justice”. – *Merriam-Webster.com Dictionary*, 2023.  
<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/poetic%20justice>>, [date of entering 5.4.2023].
- Murray 1986:** Murray, Oswyn. Greek Historians. In: Boardman, John, Jasper Griffin and Oswyn Murray. (eds.). *The Oxford History of the Classical World*. Oxford: Oxford University Press, 1986, 160–173.
- Niles 1999:** Niles, John. *Homo Narrans: the poetics and anthropology of oral literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Ortner 1974:** Ortner, Sherry. Is female to male as nature is to culture? – In: Michelle Rosaldo, Louise Lamphere (ed.). *Woman, Culture And Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 68–87.
- Ott 2019:** Ott, Margus. Deleuze and Zhuangzi: Actualization and Counter-actualization. – *Asian Studies*, №1, 2019, pp. 315–335. <<https://core.ac.uk/download/pdf/294839837.pdf>>, [date of entering 14.4.2023].
- Parr 2005:** Parr, Adrian (ed). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- Peters 1999:** Peters, John Durham. Exile, Nomadism and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon. – In: Naficy, Hamid (ed.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media and the Politics of Place*. New York: Routledge, 1999.
- Pozorski, Pozorski 2015:** Pozorski, Sheila & Pozorski, Thomas. Graffiti as Resistance: Early Prehistoric Examples from the Casma Valley of Peru. – In: Troy R. Lovata, Elizabeth Olton (ed.). *Understanding Graffiti: Multidisciplinary Studies from Prehistory to the Present*. New York: Routledge, 2015, pp. 143–158.
- Proust 2003:** Proust, Marcel. *Time Regained*. Project Gutenberg Australia, 2003.  
<<https://gutenberg.net.au/ebooks03/0300691h.html>>, [date of entering 9.1.2023].
- Ricoeur 1991:** Ricoeur, Paul. Narrative identity. – *Philosophy today*, №35, 1991, pp. 73-81.

- Rombes 2005:** Rombes, Nicholas. The Rebirth of the Author. – *Ctheory*, №1, 2005–2008.  
<<https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14454>>, [date of entering 6.4.2023].
- Sahlins 1976:** Sahlins, Marshall. *Culture and Practical Reason*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1976.
- Segal 1999:** Segal, Charles. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.
- Shaw 1983:** Shaw, Brent Donald. 'Eaters of Flesh, Drinkers of Milk'. The Ancient Mediterranean Ideology of the Pastoral Nomad. – *Ancient Society*, №13/14, 1982/1983, pp. 5–31.
- Sherry 2013:** Sherry, Jay. Beatrice Hinkle and the Early History of Jungian Psychology in New York. – *Behavioral Sciences (Basel)*, №3, 2013, pp. 492–500.  
<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4217591/>>, [date of entering 11.4.2023].
- Shults 2014:** Shults, F. LeRon. *Iconoclastic Theology: Gilles Deleuze and the Secretion of Atheism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Smith 2018:** Smith, Daniel. What is the Body without Organs? Machine and Organism in Deleuze and Guattari. – *Continental Philosophy Review*, №51, 2018, pp. 95–110.
- Sutherland 2014:** Sutherland, Thomas. Intensive Mobilities: Figurations of the Nomad in Contemporary Theory. – *Environment and Planning D: Society and Space*. №1, 2014, pp. 935–950.
- Szewczykowska 2019:** Szewczykowska, Anna. The romantic wanderer. In the footsteps of Zygmunt Krasiński. – In: Norbert Kępczak, Paweł Solarczyk (ed.). *National Scientific Conference "Knowledge - Key to Success 2019" III Edition: The Book of Articles*. Lodz: Promovendi Foundation Publishing, 2019.
- Tashev 2021:** Tashev, Andrey. Autorecycling in Literature: Motives and Effects. – In: Teresa Dobrzyńska, Raya Kuncheva (ed.). *Recycling in Literature and Culture*. Sofia: Boyan Penev Publishing Centre, 2021, pp. 128–139.
- Tichelaar 2012:** Tichelaar, Tyler R. *The Gothic Wanderer: From Transgression to Redemption*. Ann Arbor: Modern History Press, 2012.
- Uggla 2010:** Uggla, Ylva. What is this thing called 'natural'? The nature-culture divide in climate change and biodiversity policy. – *Journal of political ecology*, №1, 2010, 79–91.
- Urry 2000:** Urry, John. *Sociology Without Societies: Mobilities for the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2000.
- Young 2013:** Young, Eugene B., Gary Genoshko, Janell Watson. *The Deleuze & Guattari Dictionary*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Zilcosky 2004:** Zilcosky, John. The Writer as Nomad?: The Art of Getting Lost. – *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, №2, 2004, pp. 229–241.
- Ortega y Gasset 1964:** Ortega y Gasset, José. *Obras Completas*. Tomo VII (1948–1958). Madrid:

Revista de Occidente, 1964.

**Ortega y Gasset 2005:** Ortega y Gasset, José. Misión del bibliotecario: Edición conmemorativa del 50 aniversario luctuoso del autor y de la celebración del Día Nacional del Bibliotecario. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, 2005.