

Румяна Л. СТАНЧЕВА¹

„Самотният крояч“ на романа

Резюме

През 1920-те и 1930-те години теорията на романа започва да става забележима в самия текст на романа. В статията са разгледани романи с експериментална наративна структура, като за първи път са сравнени български, румънски и френски текстове, които изпробват нови литературни „кройки“. Анализираният писатели обсъждат ролята на разказвача в самия текст, било то с гласа на самия писател или на нарочен наратор. Те заявяват стремеж към автентичност и търсят връзката на литературата с друг „моден крояч“ – изобразителния кубизъм. Забелязва се отрицателно отношение на модернистите към френския писател Пол Бурже, дотогава емблематичен европейски романист. Засечен е видим интерес към Америка и американците, в колеблива смесица от възхита и отхвърляне.

Ключови думи: експериментален роман от 1920-1930-те; кубизъм в литературата; Константин Константинов; Светослав Минков; Камил Петреску; Андре Жид

Abstract

Novel's 'Solitary Tailor'

In the 1920s and 1930s, the theory of the novel started becoming visible in the texts of novels themselves. This article examines novels with experimental narrative structures, comparing for the first time Bulgarian, Romanian, and French texts that tried new literary 'cuts'. These writers discussed the role of the narrator throughout the text itself, either in their own name or through the narrator's voice. They declared a search for authenticity and sought the connection of literature with another 'fashionable tailor': Cubism in art. It became apparent that these Modernists displayed a negative attitude towards Paul Bourget, a French writer who had at the time 'cut out' an emblematic figure of a successful European novelist. An increased interest in America and the Americans – in a tentative mixture of admiration or rejection – could also be observed in these novels.

Keywords: experimental novel of the 1920s-1930s; Cubism in literature; Konstantin Konstantinov; Svetoslav Minkov; Camil Petrescu; André Gide

През 1920-те и 1930-те години теорията на романа доста често влиза в самия текст на романа. Проблематичен се оказва преди всичко разказвачът. Кой разказва и откъде знае всичко това? Въпросите, както и отговорите идват, след като през XIX и XX век се е поизчерпал интересът към социалния човек (важен за реализма), към биологичния човек (при натурализма), както и към психологията на буржоазния човек. Наблюденията в психоанализата и във философията (Фройд, Бергсон), които насочват вниманието към ероса и към времето като индивидуални възприятия, провокират нови, експериментални разкроявания на романната тъкан и различен тип „кройка“².

¹ **Roumiana L. STANTCHEVA** is Professor, Dr. Sc., at Sofia University "St. Kliment Ohridski"; Doctor Honoris Causa of Artois University; Knight of the Order of Academic Palms of France. She has published over 150 academic articles and 8 books, including *Found in the Text: Comparative Literature and Balkan Studies* (Balkani, 2011) and *The Artist Georges Papazoff as a Writer: Verbalization of the Surreal* (Colibri, 2014).

² Обобщаващи наблюдения за трите литератури в: Игов, Светлозар. *Кратка история на българската литература*. София, Изд. „З. Стоянов“, Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 2005, 394 с. [Igov, Svetlozar. *Kratka istoria na balgarskata*

1. Писателят – „самотен крояч“

Три романа, български, румънски и френски, с новите им „кройки“, ще бъдат сравнени по-нататък. Започваме с романа *Сърцето в картонената кутия* (1933) от двамата български писатели Константин Константинов (1890-1970) и Светослав Минков (1902-1966), роман, който още в подзаглавието съдържа теоретична заявка и е наречен „Роман-гротеска в седем невероятни приключения“ (1933). Формулирането на жанра като роман-гротеска само по себе си води, по отношение на таксономията на романа, до разполагане в тематичен поджанр, смесващ сатирата и фантастичното. Названието на жанра може обаче да се тълкува и в смисъл на отрицание на романа, или поне на романа, какъвто е бил дотогава, т.е. сатира срещу традиционния буржоазен роман. Неслучайно завръзката е парадоксална – главният герой, влюбен млад мъж с претенции да бъде поет, с име оксиморон – Валериан Пламенов, остава в буквалния смисъл без сърце и приключенията в романа следват търсенето на откраднатия вътрешен орган (така необходим, за да бъдеш поет) от страна на американски детектив, по-късно ще стане ясно защо именно американски.

Сърцето в картонената кутия съдържа редица конкретни коментари по отношение на жанра на романа. Те са изразени от необичаен двоен разказвач, който говори в 1 л. мн. число, като „ние“. Така пишещият откровено се саморазкрива и препраща към реалните писатели Константин Константинов и Светослав Минков.

Двойният разказвач често се обръща към читателя с „читателю“, „любезни читателю“, „драги читателю“, включително с формулировки като „ние се сбогуваме с тебе“, като по този начин напомня, че се оттегля, че няма да се намесва с коментари, за да може да започне „динамичното развитие на настоящия роман“³. Още с мотото от Фернан Грег: „Плаче, като се подиграва със себе си / горката ни модерна душа“, е маркирана особената горчивина на модерния човек, който сам иронизира себе си, това състояние, което други, по-късни теоретици (Антоан Компаньон) ще нарекат „антимодерно“ позициониране. Самият роман съдържа имплицитна критика към литературния живот и в частност към романовия жанр в България. Подсказано е желание за надрастване на съществуващото, без да се изпада в крайностите на авангарда. Всъщност по този начин е проблематизирано отново мястото на разказвача в

literatura. Sofia, Izd. „Z. Stoyanov“, Univ. izd. „Sv. Kl. Ohridski“, 2005, 394 p.]; Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Paralela 45, 2008, p. 667 ; Rabaté, Dominique. *Le Roman français depuis 1900*. Paris, PUF, 1998 ; Darcos, X. *Histoire de la littérature française*. Hachette Education, 1992.

³ Константинов, Константин и Светослав Минков. *Сърцето в картонената кутия*. Роман-гротеска в седем невероятни приключения. Варна, Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1986, с. 16. [Konstantinov, Konstantin i Svetoslav Minkov. *Sartseto v kartonenata kutia*. Roman-groteska v sedem neveroyatni priklyuchenia. Varna, Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov“, 1986, p. 16]. Първото издание от 1933 г. е в Издателство „Модерна домакиня“; второ издание от 1939 г. – от Съюз на българските писатели.

литературата изобщо. Игровото поддържане на подобен диалог с читателя привлича вниманието именно към статута на литературния текст като измислена история и към особената роля на писателя/разказвач.

Текстът осмива и леснината да се използва приключението като начин за структуриране на текста. *Сърцето...* е роман, „скроен“ в седем приключения, като всяко от тях в началото си е описано в резюме, както започват главите в приключенските романи: „Приключение първо, в което читателят се запознава с героя и се въвежда тържествено в перипетиите на следващите приключения. За псевдонимите изобщо. Паякът-поет. Сиянието на рентгеновите лъчи в гръдния кош на героя. Един загадъчен случай“.⁴

Специално внимание с оглед на скритата в самия текст теория на романа заслужава *Приключение пето*, което се отнася към тогавашния литературен живот в България. В тази глава второстепенни за сюжета персонажи – писатели и литературни критици – коментират особеностите именно на романа „Сърцето в картонената кутия“ (загатнат огледален похват – *mise en abyme* – по принципа на „роман в романа“). С отстранение и чувство за автохумор са посочени оценки на критиката за всеки от двамата реални писатели разказвачи: единия, Светослав Минков, като „подражател на Хофман и Майринк“⁵, а другия – като автор на лирична проза. Коментира се смесването на стилове, което неизбежно се случва в съвместно подписания текст. В резултат имаме и двуглас, и колаж, и на места – унифициране на двата гласа в „ние“. Във всеки случай теоретичният въпрос за разграничаването между разказвача в романа и реалните писатели присъства отчетливо, макар и в ироничен код.

Румънският роман *Прокрустово ложе* (1933) от Камил Петреску (1894-1957) притежава неравно разпределена структура. Една първа кратка част е съставена от повествование на госпожа Т., поръчано като текст от писателя на романа и (твърди той) публикувано без промени. Пространната втора част съдържа разказаната от гледната точка на Фред Василеску житейска история, също изпратена до писателя и публикувана от него, но тук се съдържат като документи и писмата на трети персонаж (вече самоубилия се поет и журналист Г. Д. Ладима) до възлюбената му – четвъртия персонаж (без свой предварително писан текст), актрисата Ема. Романът има два епилога, един от Фред Василеску и един от писателя, и е представен като „съшит“ от разказите в първо лице на двама от персонажите, от писмата на третия герой и от диалози с Еми, а под черта – с коментарите на писателя.

⁴ Ibiem, с. 11.

⁵ Очевидно заради разказите му в духа на така наречената диабололистична проза и като преводач на Густав Майринк (1868-1932) – австрийски писател, майстор на гротеската и на фантастичните истории, световно известен с романа си *Голем*; Е.Т.А. Хофман (1776-1822) е германски писател, композитор и художник, познат с фантастичните си и приказни сюжети.

Гласът на писателя необичайно е разположен именно в полето под черта на страницата и често не се вмести в долната част на една страница, а продължава върху няколко. Този глас настоява, че става дума за сглобяване, „съшиване“ на „папка от съществувания“ (*dosar de existențe*), които той, като режисьор, показва на читателите⁶. В случая разказвачите от първо лице не са професионални писатели. Именно „автентичност“ търси Камил Петреску като новост за романа. Той моли госпожа Т. да вземе писалка и тетрадка и ѝ поръчва: „да бъдеш искрена със себе си, като на изповед“ (с. 9). В препоръките към Фред Василеску – другия „наемен“ разказвач в романа – Камил Петреску споменава за необходимостта да се усети „истинско изживяване“, да се постигне „документално значение“ (« *trăire adevărată* », « *interes documentar* », с. 28). Иска освен това подробности, описание на средата, на атмосферата, на материалните аспекти на случилото се. Сравнява писането на романа с протокол. Другаде говори за режисиране по повод на сглобяването на текста на романа. Личи усъмняването на писателя във възможностите и правата на всевиждащия разказвач на истории.

Във френския пример теоретичните аспекти са поставени с най-голяма конкретност. Андре Жид (1869-1951) в романа *Фалшификаторите* (1925) оспорва традиционната запознатост на писателя със случващото се в текста и намира свое парадоксално решение – изрично подчертава личността на разказвача. След традиционното разказване в експозицията внезапно се появява едно смислово подчертано АЗ („любопитен съм...“), което се колебае, което съобщава, че не знае всичко, че „не можем да бъдем навсякъде“.⁷ Другаде гласът на наратора се намесва и изразява собствени съображения: „Не твърдя, че Едуар е неспособен да се върне в Париж, специално за да помогне на Лора“ (с. 56). Не само това, нараторът привлича към своята позиция и виртуални читатели и говори в 1 л. мн. ч.: „Време е да намерим Бернар. Ето го – събужда се в леглото на Оливие“ (с. 47).

Дневникът на един от героите, писателя Едуар, изразява по-подробно и други теоретични и нови за романа аспекти. По отношение на писателската позиция и нейната двойственост Едуар изразява съмнение в собственото си съществуване:

В моето съзнание всичко съществува само поетически (в пълния смисъл на думата), като се започне от самия мен. Понякога ми се струва, че не съществувам в действителност, а просто си въобразявам, че съществувам. Най-трудно ми е да повярвам в собствената си реалност. Аз се изплъзвам непрестанно и ми е трудно да възприема, когато наблюдавам действията си, че

⁶ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea românească, 1987, p. 5.

⁷ Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Превод Иво Христов. София, Издателска къща Петриков, 1997 с. 25. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Prevod Ivo Hristov. Sofia, Izdatelska kashta Petrikov, 1997, p. 25.]

« mais on ne peut tout écouter » - Gide, André : *Les Faux-monnayeurs*. Roman, Paris, Librairie Gallimard, 1925, p. 35.

наблюдаваният и този, който наблюдава, са едно и също лице. Учуден съм, съмнявам се, че то може да бъде актьор и зрител едновременно. (с. 58)⁸

Именно „Дневникът на Едуар“, от който четем откъси, разпръснати „кръпки“ в целия роман, съдържа идеята за романова цялост:

... аз бих желал всяко нещо да намери мястото си в този роман. Без произволни подрязвания отгук-оттам на неговата субстанция. Вече година работя по него, а каквото и да ми се случи, изливам в текст, ще ми се всичко да снадя: видяното, наученото, придобитото от собствения ми опит и наблюдаваното у другите... (...) Всъщност целта ми е да опиша наедно действителността и усилието за нейното стилизирано отражение. (с. 150)⁹

Затова персонажът на Едуар е писател, а сюжет на книгата е напрежението между действителността и начина, по който той я описва (с. 150-151).

По този повод е и прочутото изказване на Едуар/Жид, че иска да създаде нещо като „Изкуството на фугата“, да постигне многоглас, пълнозвучие на представеното.

2. Автентичност, документ и снаждане.

Романът на Константинов и Минков е замислен по принцип като колаж, поради двата стила, съответстващи на двамата писатели. Константинов и Минков ясно се противопоставят на традиционното реалистично разказване с множество детайли. Двата писатели запазват „нулевата фокализация“ (по термина на Жерар Женет, отнасящ се за традиционното разказване), но гледат към разказваческата (си) функция с насмешка и предпочитат пародийното отрицание на баналното в литературата.

Теоретичен привкус имат интертекстуалните препратки. Най-често те съдържат смес от уважение към важни етапи от развитието на романа и ирония към неизбежното овехтяване на канонични литературни текстове: Виктор Юго, Дикенс, Флобер. Личният избор на нараторите личи в интертекстуалното споменаване на Мопасан и Пруст, четени „в оригинал“, а също и в индиректното насърчение за психологическо разказване и психологически роман.

Константинов и Минков проблематизират автентичността на романа, като вмъкват литературни цитати (невинаги с обявено авторство) в случващото се с героя. Катарзис у Валериан Пламенов например предизвиква случайно попадналото пред очите му сатирично

⁸ « Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis » – Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 94.

⁹ « Ce que je veux, c'est présenter d'une part la réalité, présenter d'autre part cet effort pour la styliser » ; « le sujet du livre [...] c'est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire » – Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 239.

стихотворение от Димитър Подвързачов, в което са противопоставени безскрупулният политик и търговец (в какъвто героят се превръща), от една страна, и идеализмът на младите хора. Романът се съпоставя и с друг цялостен литературен факт, тъй като фабулата му белетризира известен сонет от Феликс Арвер: героят в романа е изпратил на своята възлюбена от младини не свои стихове, а сонета на Арвер, с който се опитва да укори недосетливата обожаема и да подскаже любовта си, останала несподелена, както е при френския поет (цитиран само в оригинал).

Обобщено казано, романът на Константинов и Минков съдържа отчетливи позиции по отношение на теорията на жанра – наратор/и, достоверност-фантазност, естетизиране-огрубяване на разказа, идеология срещу дълбинна психология, синкретизъм на тематичните поджанрове, противопоставяне срещу използването на наркотици за стимулиране на вдъхновението, всичко това, „съшито“ в седемте невероятни приключения.

Камил Петреску подсилва ефекта на автентичност, като включва в разказа имена на реални личности, а също на герои от предишния си роман (една друга, макар и „псевдо“ реалност). Този ангажимент с реалностите е подкрепен и от публикуването, също с препратка под черта, на статии, научни изследвания и стихотворения, за които става дума, някои от които са публикации на самия Камил Петреску, но приписани на героя му Г. Д. Ладима.

В разбирането си за автентичност, без да ги коментира, Камил Петреску включва разказани с подробности еротични сцени. Подобна смелост е забележителна за епохата. Ще цитирам само кратко:

Гол съм, изтегнат по гръб. Тя е до мен, почти плътно, цялата, по-високо, за да може да прокара ръка около врата ми... Гърдите ѝ се доближават сега, твърди, без много да се деформират... Голямата кафява паричка, леко подпухнала около дясната цицка, е пресечена на две от горния ръб на ризата ѝ, която тя е повдигнала отново само от едната страна. Цветът е кафеникав, като белезникав ореол, видим само когато се вгледаш внимателно, напръскана с по-бели точки от останалата ѝ кожа.¹⁰

Многократно в романа на Камил Петреску се подчертава значението на литературата за по-задълбочено психологическо, дори философско тълкуване на реалността. Вторичният литературен пласт например е открит, когато разказвачът Фред чете писмата, адресирани от друг до Еми, в нейно присъствие, за да чуе коментара ѝ. „...писмата придобиват смисъл, само когато тя ги коментира и им противопоставя и своята гледна точка...“ (с. 95). Така избраните в

¹⁰ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. Op.cit., p. 64.

конструкцията на романа няколко гледни точки са изтълкувани в своеобразно огледално отражение, вече споменатия похват “mise en abyme”.

К. Петреску създава психологически роман, като в някаква степен теоретизира и самия роман. Той определя търсенията си като „психологически детерминизъм“ (с. 225) и намира, че физически особености и даже болести могат да бъдат причина за „същите психологически симптоми“ (с. 225). Това е и научната страна на обосновката му за строежа на персонажите и характерите им, както и за психологическата им сложност.

В романа на Андре Жид *Фалшификаторите* настойчиво е въведено документирането на събитията чрез писма и страници от дневника на Едуар, които четем неколккратно в романа, от появата на персонажа в осма глава. В подвързана тетрадка Едуар съхранява и писма, също своеобразни изповеди, също документи.

Въпросът за истината в романа се изказва и от друг персонаж на Жид, който има намерение да стане писател – Бернар. Той също не вярва в някаква абсолютна истина, прозрял е, че „нищо не е истинско само по себе си, а само в очите на онези, които повярват в истинността му“ (с. 157).¹¹ Сложността на художествената реалност е изразена по друг начин в дневника на Едуар, за когото „дълбокият сюжет“ на романа е „противостоянето между действителността и образа, който ние си изграждаме за нея“ (с. 164).¹²

Въвеждането на реални личности сред фикционалните е друг конкретен начин да се преодолее границата между измисления сюжет и реалността. Например Алфред Жари става персонаж в романа на Жид (с. 235).¹³ Срещата на известния авангардист с герои от *Фалшификаторите* измества събитието към личния живот на реалния писател/разказвач Жид.

Изтриването на границата между измислицата на романа и действителността е все по-ясно заявено като намерение. Търсената автентичност чрез документа, колажа и даже личното свидетелство се оказва сходно намерение и в трите разглеждани романа. Европейските литератури мислят за нови хоризонти на романа и го правят чрез противопоставяне на традицията. Въпреки немного дълго и богато развивалия се реалистичен роман в румънската и в българската литература, общият повей на усъмняване в обичайното разказване и търсене на други пътища се случва и в тези слабо проучени компаративно литератури.

¹¹ Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 251 : « [...] rien n'est vrai pour tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel ».

¹² Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 261 : « le ‘sujet profond’ de [s]on livre » ; « la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons ».

¹³ Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Op.cit., p. 375.

3. Кубизъм в романа

Както многогласовото разказване, така и търсенето на автентичност, за които бяха дадени примери дотук, говорят за нова динамика в романа. Като посока за размисъл си заслужава поне да се спомене още нещо ново – интересът на писателите към явлението „кубизъм“, доколкото в него също се съдържа съчетаване на няколко гледни точки, по подобие на няколкото наративни гласа в експерименталните през тези години романи. Може да се мисли, освен за многоглас, също и за роман в стила на „кубизма“. Не просто изразяване на различни гледни точки отвън навътре, от неколцина разказвачи, а самият текст да показва различни фасети, различни страни – както на действителността, така и на интерпретациите ѝ. Текстът да придобие пространственост. По подобен начин Пабло Пикасо рисува не само предмети, но и портрети, в които виждаме лицата в профил и анфас едновременно – например в „Червеният стол“ от 1931 г.

Подсеца ни едно от еротичните описания в романа на Камил Петреску, който обосновава подобна сцена естетически, с препратки към модерните тенденции в изобразителните изкуства: дипломатът по професия, Фред Василеску, попаднал в леглото на Еми, е записал:

Мисля дори, че бях дошъл при нея и по-оживен, не знам как, и поради някакво любопитство, предизвикано от възбуждащия факт, че тя приличаше на пълните, прославени голи тела от някои художници, които един колега от Ке д'Орсе ми показваше на скандалните изложби на новите художници. Мисля си за Пикасо...¹⁴

В същия роман на Петреску ще срещнем тази артистична тенденция още веднъж, спомената по-скоро като реалност, свързана с модерната мебел и заниманията на главната героиня, госпожа Т. Изказване, донякъде скептично за изобразителното изкуство, но насърчително за резултатите в архитектурата и мебелите, изразено в твърдението, че именно това е „стилът на епохата“ и че това била „благородната титла, към която се стреми младият писател още от 1919 година“ (с. 232), да създаде кубистичен роман.

4. Пол Бурже – „популярният крояч“ от старата мода

Известен с интереса си към психологическата литературна критика, френският писател Пол Бурже (Paul Bourget, 1852-1935) съшива и в романите си сензационни събития и сложни колебания на героите, раздвоявани между морала и вътрешните импулси. В литературната история, от друга страна, се коментира люшкането му от агностична нагласа на младини до

¹⁴ Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. Op. cit., p. 69.

открита подкрепа на католицизма и на християнския морал в зрелите му години, както и създаването на романи с теза. Определян е като автор на психологически романи и критиката го противопоставя донякъде на натуралистичния роман на Емил Зола, макар че двамата са били в приятелски отношения и до голяма степен – в естетическо съзвучие. Всъщност Бурже не е чужд на натурализма, но има свой път и допълнителен интерес в психологическите основания, съчетани с морализаторска нормативност, особено по отношение на жените и брака. Изневярата, заклеяна, макар и в центъра на интригата, като че ли е основният обект на интереса на писателя, нерядко отнесен към високите класи, които също, постоянно напомня той, са подвластни на страстите си и способни на кървави престъпления. Важен компонент в романите на Бурже са писмата, разбирани като автентичен документ, доказателство за дадени намерения или действия.

Френската литературна история определя Бурже като характерен за началото на XX век писател, но и като носител на кризата в жанра през въпросната епоха:

...аналитичният роман затъва в стереотипни социални светове. Пол Бурже, блестящ литературен критик от края на предишния век, се опитва да увековечи „експерименталния метод“, но неговият свят е стеснен до високата буржоазия, а и ретроградните му убеждения на католически мислител пренасочват творбите му към тягостна дидактика.¹⁵

Кога сериозно, кога иронично, Бурже е в устата на европейския четящ свят още от края на XIX век и до края на живота си. Той има романи, които с популярността си и по тиражи и преводи в чужбина отговарят на днешната представа за бестселър. Ако вземем дори само българската рецепция, то тя е забележителна. Негов роман е преведен за първи път през 1898 г. и носи типично за творчеството му сензационно заглавие – *Любовно престъпление*. В каталога на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ стоят още забележителните 44 резултата с преведени романи от Бурже, като най-интензивни са преводните издания от писателя в годините между двете световни войни.

Споменаване или интертекстуалност към Пол Бурже намираме и в трите романа, за които тук става дума, и въпросът е с какво и доколко това споменаване допринася за изясняване на новото отношение към жанра. *Романът на четиримата* (издаден на български през 1924 г.), роман, който Бурже действително пише с още трима писатели – Жерар д'Увил, Анри Дюверноа и Пиер Беноа, е обсъден в една сцена от *Сърцето...* на Константинов и Минков. Диалогът в софийското литературно кафене е забележителен със самоиронията и с иронията към

¹⁵ Rabaté, Dominique. *Le roman Français depuis 1900*. Paris, PUF, 1998, p. 8.

литературния свят, с игровата ситуация и вечното раздвояване на българския манталитет между личното самочувствие и крайното подценяване на околните, но също така звучи като подканяне да се излезе от пред-зададени правила за писане на роман и да се погледне смело към експеримента:

– Минков и Константинов написали колективен роман.

...

– Че аз, доколкото зная, Константинов не цени никак работите на Минков, нито пък Минков се отнася много ласкаво за творчеството на Константинов. Как ли са се събрали двамата да пишат роман?

– Защо се чудиш? У нас всичко е възможно.

– Вижте какво, господа – обади се един беловлас литературен критик, като вдигна успокоително ръка и цялата компания около масата онемя в миг. – Колективният роман съвсем не е нещо ново. Във Франция тоя вид литературно творчество, какъвто е например „Романът на четиримата“, съществува твърде отдавна, ала и до днес още не може да се наложи на вниманието на читателската публика. Та и допустимо ли е един сериозен читател да си губи времето в четене на колективни романи (...) ¹⁶

Трудното въвеждане на литературни новости е иронизирано и чрез препирнята на критици и писатели от кого е написан романът *Женско сърце*, като предположенията им изобщо не се доближават до истината, че авторът е Пол Бурже. Споменаването на френския роман с доза ирония подсказва, че обновяването на жанра е тема в българските литературни среди и че желанието за нови романо-ви „кройки“ вече се усеща в тогавашната епоха, а Бурже, макар и познат, е загубил значението си на образец.

В *Прокрустово ложе* Камил Петреску не споменава нито Бурже, нито *Романът на четиримата*. Основните разказвачи обаче са именно четирима, двама от тях пишат части на романа от свое име, включени са писма на третия персонаж и като изключим Еми, която няма свой „саморъчен текст“, от четвъртото място говори писателят – в зоната на страницата под черта, и тези четири гледни точки правят предполагаемо заиграването с доста популярния на времето и в Румъния *Роман на четиримата*. Заслужава да се спомене, че румънската критика обсъжда многократно творчеството на К. Петреску за сходства главно с френската литература, като един критик търси близост при него с творби на Андре Жид, Марсел Пруст, с романа на Леон Доде, озаглавен също *Прокрустово ложе*, с епистоларния роман на Шадерло дьо Лакло,

¹⁶ Константинов, Константин и Светослав Минков. *Сърцето...* Цит. съч., с. 69. [Minkov, Sv. i K. Konstantinov. *Sartseto...* Op. cit., p. 69.]

с Балзак, Достоевски, Жид, Ален Фурние, Валери Ларбо¹⁷, а друг го сравнява и със Стендал¹⁸. Пол Бурже не е споменат и може да се допусне, че подобно сравнение не звучи престижно.

Все пак Пол Бурже присъства в съзнанието на румънците, като за това можем да съдим по интертекстуални препратки у един друг известен румънски писател от същото време. Гарабет Ибраилян (1871-1936) в романа си *Адела*¹⁹ от 1933 г. представя сюжета като дневник на зрял мъж, увлечен по много по-младата Адела. Един от диалозите между двамата главни герои ясно показва доза надменност от страна на Ибраилян към жените, която може да се забележи нередко и у други писатели от епохата. В разговор между пишещия дневника и по-младата му възлюбена, той споменава, за да разбере вкуса ѝ за литература, именно склонността на жените да четат Пол Бурже, но се оказва, че дори немного начетената му приятелка намира романите на Бурже за повърхностни:

Като знам слабостта на жените към Пол Бурже, ѝ напомних за него, повече за да мога да разбера психологията ѝ.

– Той наистина се доближава, като до светилища, до жените, разбира се, ако мъжете им са богати, а също така и до мебелите в салоните им. А от рокли не разбира, въпреки претенциите си. Кроячката ми знае повече.²⁰

Ясно е, че популярност не означава задължително положителна оценка, а и в случая популярността на Пол Бурже е в залез.

И все пак Андре Жид също споменава Пол Бурже в романа си *Фалшификаторите*. Той цитира фрагментарно от Бурже израза му: „Семейството... тази социална клетка“, вмъкнат в дневника на Едуар, и го придружава с разсъждението, че ще послужи като епиграф на главата в проектирания от Едуар роман, с титул „Животът в клетка“²¹. Преминаването от положителните към негативните конотации в понятието за „клетка“, веднъж като елемент от градежа на социалното тяло, а после като килия, е очевидно. Освен това, като имаме предвид сложната мрежова структура на романа на Жид, в чийто сюжет трайни връзки не са характерни, а напротив – сложни взаимоотношения, като неколцина от героите са и с нестандартна сексуалност, препратката в романа на Жид към израза на Пол Бурже е явно насмешлива.

¹⁷ Călin, Liviu. Roman psihologic și reconstituire istorică. Postfață. – In: Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea Românească, 1987, p. 291-311.

¹⁸ Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Paralela 45, 2008, p. 667.

¹⁹ Ibrăileanu, Garabet. *Adela*.

<https://drive.google.com/file/d/0BxL9MN33roOOTIxZTA5OWEtNWVknNi00ZTFhLWE0NDItODQ0ZmQ0ODJkNWM/view> (5.04.2021)

²⁰ Ibidem, p. 16.

²¹ Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Цит. съч., с. 90. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Op. cit., p. 90.]

Въпросното иронично споменаване на семейството е мислено и в политически смисъл. Така Жан-Мишел Уитман коментира посоченото противопоставяне, като идентифицира въпросния цитат от Бурже – извадка от негова критична статия към декадентството и към Бодлер. Според точния коментар на френския критик:

Да се даде предимство на колективното в ущърб на индивида, да се откаже да му се даде индивидуалност, за да се запази общността, би означавало индивидът да бъде отхвърлен и задължен да изпълнява ролята си в социалната комедия, нещо, което се доближава до централната тема на романа, фалшификатите, неизбежното лицемерие на човека като политическо същество. Чрез тази критика на идеите на Бурже (...) индивидуализмът не е заклеймен: точно обратното, придадена му е стойност.²²

Обединяваща ли е фигурата на Пол Бурже за писателите новатори от 1920-те и 1930-те години? Името му наистина означава нещо в онази епоха. Оказва се обаче, че общото е именно в неприемането на неговия тип роман, вече преценяван като традиционен, тезисен, морализаторски.

5. Америка.

Желанието европейската култура да запази първенство в света личи в своеобразния антиамериканизъм на епохата и е общо настроение за писателите в трите романа. Американското е все по-видимо, но с белезите на необичайно, ексцентрично, трудно приемливо.

В романа *Сърцето...* думите на американския детектив осмиват и американоманията, заедно с повърхностното парадиране с писателската професия: „...сърцето на поета е нещо като автоматичната писалка „Паркер“. Нашите американски поети...“²³ (Макар и схематично, и другаде в книгата „романистите отвъд океана“ са споменати иронично като емблематични за криминалния жанр, с. 53). Двамата български писатели в експерименталния дух на модернизма всъщност формулират желаните от тях новости в романа, като постоянно напомнят да не се робува на модни икони.

²² Wittmann, Jean-Michel. *Maurras, Barrès et Bourget dans Les Faux-Monnayeurs. Fonction et enjeux de trois allusions nominatives*. Dans: Roman 20-50 2009/2 (n° 48), pages 117 à 126. <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-117.htm> (8.04.2021)

„Privilégier la collectivité au détriment de l’individu, refuser de lui accorder une singularité pour préserver la communauté, reviendrait donc à aliéner l’individu, en le forçant à tenir son rôle dans la comédie sociale, ce qui rejoint le thème central du roman, la fausse monnaie, l’hypocrisie inévitable de l’homme, animal politique. À travers cette critique des idées de Bourget, qui atteint par ricochet celles de Barrès et de Maurras, les trois noms étant indissociablement liés par le fonctionnement même de la stratégie allusive, l’individualisme n’est plus dénoncé : il est, au contraire, valorisé.“

²³ Константинов, К. и Светослав Минков. *Сърцето...*, цит. съч., с. 99. [Konstantinov, K. i Svetoslav Minkov. *Sartseto...*, op. cit., s. 99.]

При Камил Петреску американската мода, съдържаща в себе си и антиамериканизъм, също е видима. Било като сравнение с американския уестърн, с характерните му киноефекти на сблъсък и изненада, с наивна любовна история, окачествена като „американска“, или с основната промяна на героя – от неугледно облечен в елегантен мъж. Споменават се щори и мебели, като в американските офиси. В романа се появява и една второстепенна героиня, младата американка Мауди²⁴, която пие уиски и коантро повече от всички други в компанията и е изцяло отдадена на забавленията.

Характерната по онова време за Европа американофилия и -фобия в едно, привличане и скептицизъм, личи и при Андре Жид. Бляскавата и повърхностна лейди Грифит във *Фалшификаторите* е критикувана от наратора с онази характерна при Жид двусмисленост: „Отначало, признавам си, тя ме впечатляваше, но скоро осъзнах грешката си. Подобните ней героини са скроени със замах, но им липсва пълнеж. Америка ги бълва в изобилие, а и не само тя“²⁵.

Някои от разгледаните тук новости при „скрояването“ на романа ще бъдат по-категорично разработвани няколко десетилетия по-късно от Новия роман във Франция. „Ерата на съмнението“ (по Натали Сарот) обаче е настъпила постепенно и е подготвена именно от писателите на 1920-те и 1930-те години. Всеки от разгледаните романисти е разколебан в традиционните правила на писане на романа, на първо място, по отношение на наратора, на това как той се слива или разграничава от писателската личност, доколко може или трябва да съвпадне с разказващ персонаж. Забелязва се и напрежението по отношение на автентичността и достоверността на разказваното през жанра на романа. Общата популярност на Пол Бурже пък се оказва с отрицателен знак. А амбивалентният интерес към Америка и американското присъства като необходим белег.

Забележително е, че усилието за новаторство е привлекателно за различни литератури, опира се на познатото от западни примери, но има свои пътища на развитие и оригинални решения в различни европейски литератури.

²⁴ Необичайно име, изписано като Mouthy, което като прилагателно на английски означава бомбастичен, устат, склонен да говори много, при това неуважително и безочливо.

²⁵ Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Цит. съч., с. 177. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Op.cit., p. 177.]

Библиография

Бурже, Пол, Жерар д'Увил, Анри Дюверноа и Пиер Беноа. *Романът на четиримата*. София, Георги Юруков, 1924. [Bourget, Paul, Gérard d'Houville, Henri Duvernois et Pierre Benoit. *Romanat na chetirimata*. Sofia, Georgi Yurukov, 1924].

Жид, Андре. *Фалшификаторите*. Роман. Превод Иво Христов. София, Издателска къща Петриков, 1997. [Gide, André. *Falshifikatorite*. Roman. Prevod Ivo Hristov. Sofia, Izdatelska kashta Petrikov, 1997].

Игов, Светлозар. *Кратка история на българската литература*. София, Изд. „З. Стоянов“, Унив. изд. „Св. Кл. Охридски“, 2005. [Igov, Svetlozar. *Kratka istoria na balgarskata literatura*. Sofia, Izd. „Z. Stoyanov“, Univ. izd. „Sv. Kl. Ohridski“, 2005].

Константинов, Константин и Светослав Минков. *Сърцето в картонената кутия*. Роман-гротеска в седем невероятни приключения. Варна, Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1986. [Konstantinov, Konstantin i Svetoslav Minkov. *Sartseto v kartonenata kutia*. Roman-groteska v sedem neveroyatni priklyuchenia. Varna, Knigoizdatelstvo „Georgi Bakalov“, 1986].

Călin, Liviu. Roman psihologic și reconstituire istorică. Postfață. – In: Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea Românească, 1987, p. 291-311.

Gide, André. *Les Faux-monnayeurs*. Roman. Paris, Librairie Gallimard, 1925.

Ibrăileanu, Garabet. *Adela*. – <https://drive.google.com/file/d/0BxL9M-N33roOOTIxZTA5OWEtNWVkJi00ZTFhLWE0NDItODQ0ZmQ0ODJkNWMy/view>

Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești, Paralela 45, 2008.

Petrescu, Camil. *Patul lui Procust*. București, Cartea românească, 1987.

Rabaté, Dominique. *Le Roman français depuis 1900*. Paris, PUF, 1998.

Wittmann, Jean-Michel. *Maurras, Barrès et Bourget dans Les Faux-Monnayeurs. Fonction et enjeux de trois allusions nominatives*. Dans: *Roman 20-50*, 2009/2 (n° 48), pages 117 à 126. – <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2009-2-page-117.htm>