

<https://doi.org/10.60056/CCL.2024.10.22-44>

Никита НАНКОВ¹

За дистопично-утопичното и жанра дистопия-утопия

Резюме

Есето представя две идеи. Първо, философско-естетическата категория дистопично-утопично е основата на литературно-философския жанр дистопия-утопия при класическите социално-политически образци. И второ, очертават се някои особености на жанровете дистопия-утопия и дистопия. Първата идея се извежда от европейската критическа философия. Втората идея се основава на Платон, най-вече на *Държавата*, творба, която служи като изходна точка за анализ на жанровете дистопия-утопия и дистопия. Теоретичните идеи се илюстрират с класически и по-нови творби, някои от които не са били разглеждани като утопия-дистопия. Особено внимание се отделя на романите *Възкресение* на Толстой и *Bend Sinister* на Набоков.

Ключови думи: дистопия; утопия; Платон. *Държавата*; Толстой. *Възкресение*; Набоков. *Bend Sinister*

Abstract

Of the Dystopian-Utopian and the Genre of Dystopia-Utopia

The essay presents two ideas. First, the philosophical-aesthetic category of the dystopian-utopian is the basis of the literary-philosophical genre of dystopia-utopia in classical socio-political works. And second, it outlines some features of the genres dystopia-utopia and dystopia. The first idea is derived from European critical philosophy. The second is based on Plato, mostly on the *Republic*, a work that serves as a starting point for the analysis of the dystopia-utopia and dystopia genres. Classical and more recent works, some of which have not been examined as dystopia-utopia, illustrate these theoretical ideas. The essay pays particular attention to the novels *Resurrection* by Tolstoy and *Bend Sinister* by Nabokov.

Keywords: dystopia; utopia; Plato's *Republic*; Tolstoy's *Resurrection*; Nabokov's *Bend Sinister*

В това есе, което е част от по-обширно изследване, щрихирам две идеи. Първо, предлагам хипотезата, че философско-естетическата категория дистопично-утопично е основата на литературно-философския жанр дистопия-утопия при класическите социално-политически образци. И второ, нахвърлям някои особености на жанровете дистопия-утопия и дистопия.

За дистопично-утопичното. Дистопично-утопичното е философска категория, метод на мислене. Предлагам следната хипотеза, построена на характеристики на европейската философия (изключвам аналитичната философия, британска и американска, както и някои нейни течения в Европа). Критическата философия и дистопично-утопичното като естетическа категория са паралелни и свързани трансформативни мисловни модели. Какво значи това? След

¹**Nikita NANKOV** is a comparatist whose interests encompass literature, critical theory, philosophy, and the visual arts. He has published books and papers in the United States, the United Kingdom, Canada, Italy, the Netherlands, Russia, Croatia, and Bulgaria. He has also authored books of poetry and fiction.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0925-9126>

Кант философската дейност почива на два постулата: първо, няма външна за човека, божествена гледна точка, от която човешката дейност да бъде описвана и оценявана, а ако такава точка съществува, ние не знаем нищо за нея; и, второ, човешкият опит е случаен, правен и преправян от нас и, следователно, може да се прави и по друг начин. Тези две изходни положения дават възможност практическата действителност – праксисът – да бъде критикувана в човешката гледна точка като зле направена и да се предлагат алтернативни решения и нови, по-добри преправяния. Опростено казано, европейската философия от Кант насетне може да се представи като критика на съществуващата социална практика с цел тя да бъде променена, за да отговаря на идеалите за свобода, справедливост и тъй нататък.

Естетическо-философските категории на дистопичното и утопичното могат да се свържат с тази философска критическа традиция, да се мислят за неин естетическо-художествен еквивалент. Философия и естетическо-художествено изображение са ипостаси на единна цивилизационна тъкан. Философската традиция е континуум, в началото на който е критиката на съществуващото неавтентично социално или лично битие, на праксиса, а целта на критиката е автентично, преправено и обновено битие. Дистопичното и утопичното също трябва да се мислят като континуум – да го наречем дистопично-утопично – при който дистопичното се родее с философската критика, а утопичното – с философската обнова и еманципацията на праксиса от социално-личните недъзи. Анализирано така, дистопично-утопичното е единно понятие с два мисловни етапа, които се предполагат един друг. И философията, и изкуството са призвани да предизвикат криза в разбирането на настоящето, да го разобличат, размаскират, деконструират (термини като *Destruction* и *Abbau* на Хайдегер или френският им вариант *déconstruction* на ранния Дерида имат такъв смисъл), за да освободят пълния потенциал на екзистенцията, да пренаредят и преосмислят миналото и така да обогатят настоящето. В този смисъл философията и изкуството не са интелектуални залъгалки, а социално хигиенизиращи и обновителни дейности – с всички добри и опасни последици, свързани със соченето на грешките и предлагането на по-добри решения.

За някои принципи на утопията. Следвайки *Държавата* на Платон, жанрът на социалната и политическата утопия, представяща справедливи общества, се гради на два постулата, над които се надстрояват останалите ѝ характеристики: първо, равно поделена или обща собственост, която изключва класово неравенство, алчност, експлоатация и несправедливост; и второ, всички хора са рационални философи, приемащи и живеещи според единствената непротиворечива истина. (Първият принцип е приложим, но вторият не е към древни китайски класически прото-утопии като глава LXXX на *Дао дъ дзин* на Лао Дзъ или

„Записки за извора сред цъфналите праскови“ на Тао Юенмин (365–427 н. е.) Тук ме интересува само втория постулат и неговите логически принципи. Философско-политическият и литературният жанр утопия се гради на двувалентна (бивалентна) логика, на твърдения, които са или верни, или неверни, но не са едновременно и в един и същ смисъл и верни, и неверни. Рационалният философ умее да отличи верните от неверните твърдения. Именно затова ако всички граждани на идеалното общество имат философско мислене или, ако не са философи, се съгласяват да следват философите, приемат единствените истини и отхвърлят неистините. Това общо съгласие, отстраняващо противоречията и прибъгващо при нужда до цензура и наказания, изключващи несъгласните от обществото, както е в *Държавата*, където в Седма книга се казва, че единомислието в идеалния град се постига „чрез убеждаване или принуда“ (принципи, запазени и в *Ликург* на Плутарх, *Утопия* на Томас Мор и *Островът на Пайн* на Хенри Невъл), е причината за приемането на универсалните идеални обществени принципи. Бивалентната логика е основата на философията на Платон, а на тази основа Аристотел формулира дедуктивна логика, която се нарича още и Аристотелова или класическа (доминираща докъм края на XIX и началото на XX век). Бивалентните логики са Аристотеловата и символната логика. Тези дедуктивни логики разглеждат аргументи, достигащи само два вида заключения: вярно и невярно. Тези две стойности са взаимно изключващи се и взаимно се изчерпват. Оперирането на тези две стойности се вижда в трите основни закона, достатъчни за „правилно“ мислене: първо, принцип на идентичността (ако всяко съждение е вярно, то е вярно; $p \supset p$); второ, принципът на противоречието (никое съждение не може да е и вярно, и невярно; $p \& \sim p$); и трето, принципът на изключеното средно (всяко съждение е или вярно, или невярно; $p \vee \sim p$). Първото и третото съждение са тавтологични, а второто противоречи на себе си. От друга страна, основната характеристика на поливалентните логики, развити предимно през XX век (например индуктивна логика, тернарна/тризначна/троична логика, размита логика, вероятностна логика, интуиционистка/конструктивистка логика и т. н.), е, че те се занимават със степени на вероятност вместо със сигурност и предлагат повече от две верни стойности – краен или безкраен брой междинни верни стойности. Поливалентните логики не работят в утопията.

Дувалентната логика в утопията предполага и двувалентна етика, в която постъпките между Аз и Другия се определят или като добри, или като лоши, без преходни степени. Пример за бивалентна етика дава Конфуций в *Аналекти* – „мъдрецът никога не се колебае“ по отношение на правото и неправото. В *Държавата* стражите на идеалния град „трябва да бъдат нежни към своите и жестоки към враговете“. Неделимостта между двоичната логика и

двоичната етика превръща утопията в колективистично общество, което се регулира предимно от рационално и разумно съгласие между членовете му относно единствените истини и мъдро следване на правилните морални кодове, записани в умовете и сърцата на гражданите, поради което правните и силовите институции играят второстепенна роля в социалното управление.

За началото на жанра дистопия-утопия. Невъзможно е жанрът на социално-политическата дистопия-утопия да бъде разбран без Платон. *Държавата* е и алгоритъмът на този жанр, по който се строят класическите западни дистопии-утопии. Най-общите композиционни и философски принципи на тази книга моделират движението от дистопия към утопия. Постулатът, че *Държавата* е началото на дистопията-утопията е теоретичен и методологически, а не исторически подход към проблема. Дуалистичният дух на Платон като цивилизационна потребност витае и до днес в политическите дистопично-утопични проекти, както ще покажа по-нататък.

На жанрово равнище прочутите дистопии-утопии са естетическо-философски прояви на дистопично-утопичното. В тези творби дистопията и утопията са неделими. Композиционно *Държавата* е утопично опровержение на началното дистопично твърдение, че „справедливостта не е нищо друго освен интересът на по-силния“. Утопичната част на произведението е построяването с думи на справедливо управление от монарха философ полис, Калиполис, на философската аристокрация, след което този полис се съпоставя с все по-зле работещите политически режими на тимократията, олигархията, демокрацията и тиранията. Низходящият ред на политически устройства, падащи все по-ниско спрямо Калиполис, само на пръв поглед водят обратно към дистопията на тиранията. Всъщност този низходящ ред е диалектичното доказателство, показването на противоречието, че там, където справедливостта се практикува като интерес на по-силния, се стига до тиранията, където както полисът, така и отделният негов гражданин, включително и тиранът, са най-нещастни. Композиционният ред и философският ред в *Държавата* се разминават и това подвежда повърхностния читател. Най-чистият философски еквивалент на справедливостта като интереса на по-силния е тиранията, където всички са нещастни, а философското му опровержение в първите седем книги на *Държавата* е Калиполис, където всички са щастливи. Композиционната поредица от все по-несъвършени политически режими е и верига от диалектически доказани логически противоречия, до които води грешното определение, твърдящо, че справедливостта е интересът на по-силния. Философският ред е диалектичното движение от софизма-докса, уеднаквяващ справедливостта със силата (дистопичното/дистопията), към абсолютния завършек на *Държавата*, към мита за Ер в края

на Десета книга (утопичото/утопията). Затова ще се вгледам в този мит, за да покажа как жанровата единност на дистопията-утопията се универсализира, как утопичното съвършенство излита от ограниченото политическо пространство, дискутирано в *Държавата*, и се пренася и в безкрайното наративно-митологическо и космическо време и пространство.

Митът за Ер е измислен от Платон, както и алегорията за пещерата в Седма книга. Виждам два начина да се разбере митът за Ер, който като край на *Държавата* е *tour de force*.

i) Първият е да се следва алегоричния пример на мита за пещерата – да се рационализират образите, замествайки ги с философски концепции на Платон. Така се тълкува алегорията за пещерата в Седма книга.

ii) Вторият, по-мамещият начин е не да се превеждат образите в рационални категории, а митът за Ер да се разбира посредством основни принципи на мисленето в *Държавата*. Понататък следват някои от изкушенията на подобно тълкуване.

iii) Платон обяснява логически преносните значения на алегорията за пещерата, но не постъпва така с мита за Ер. Това подсказва, че митът за Ер трябва да се разбира по различен начин.

iv) Мисълта в *Държавата* се движи по два начина:

v) Първо, Платон развива идеите си чрез диалектическо спираловидно разширяване: концепции, заявени по-рано, се подемят отново по-късно и се доразвиват. Например в Десета книга естетическите проблеми от по-предните книги завършват с теорията, че изкуството, особено изобразителното изкуство и литературата, е имитация на материалните предмети (осезаемите единичности), които, от своя страна, са имитации на Идеите. Следователно изкуството е имитация на имитация, то, според начина, по който се брои в древна Гърция, е тройно отдалечено от рационалните Идеи.

vi) Второ, диалектиката според Платон обединява и се надгражда над останалите дисциплини и така дава философски доказателства за неговите основни мисловни принципи като дуалистичното разделение на света на Идеи и отделни осезаеми материални предмети, двувалентната дедуктивна логика и тъй нататък.

vii) Платон определя философията си по два начина. Първият е позитивен и обяснява какво философията е. Вторият е негативен и обяснява какво философията не е – тя не е нито софистика (лъже-философия), нито докса (общоприетите безкритични мнения на нефилософите).

viii) Имайки предвид казаното в v), vi) и vii), митът за Ер може да бъде разбран по следния начин:

ix) Митът за Ер не е предназначен да бъде тълкуван алегорично-рационално, подобно на алегорията за пещерата. Тъй като Платон очертава разделението между своята философия и другите дисциплини, може да се заключи, че този мит е една такава нефилософска дисциплина. Философията завършва там, където започва митичният наратив. Митът за Ер е границата между философията и нефилософията. Във Втора книга Платон експлицитно отказва да каже какви точно разкази за боговете, героите и Хадес трябва да съчиняват поетите в Калиполис, тъй като той не е поет, а философ. В мита за Ер обаче Платон е философ, който определя границата на философията, влизайки в ролята на поет. Подобно разбиране на мита за Ер би било съмнително, ако той беше в средата на *Държавата* или в средата на Десета книга. Това би било така, тъй като в тези локации диалектическите доказателства не са приключили. Обаче тъй като митът за Ер е завършекът на произведението, там, където диалектиката вече е доказала посредством непротиворечива дефиниция що е Идеята Справедливост, такова разбиране е убедително.

x) Митът за Ер разширява темата за божествения характер на разума, която се изказва към края на Девета книга. Онова, което само е набелязано в Девета книга, по логиката на спираловидното диалектическо мислене, постига пълния си потенциал в края на Десета книга, който е и завършекът на *Държавата*. Разумът не е божествен единствено метафорично – като прилагателно към ключовите философски категории у Платон, към съществителните „бъдене“, „Идея“, „което-е“, „истина“, „разум“, „справедливост“ и „добро“ – както думата „божествен“ се употребява в края на Девета книга. Божественото е и същностен принцип на тези концепции, без които те са безсмислени.

xi) Втора и Трета книга говорят за бивалентния характер на боговете и за разказите за богове, герои и Хадес. Боговете и героите трябва да бъдат представени само като добри и справедливи. Хадес и смъртта трябва да се свържат единствено с победа и почести, а не с ужасен край и страдание подир смъртта. Ако боговете наказват хората, то е за да ги направят по-добри, а не за да им навредят. Десета книга, посредством спираловидна диалектика, говори за това как боговете награждават с репутация и почести справедливия и добродетелния човек приживе. Митът за Ер показва как същото се случва и подир смъртта – боговете награждават душите на добрите и справедливите, но наказват душите на несправедливите и злите. В мита за Ер диалектичната спирала, започнала от Втора и Трета книга, е напълно разгърната.

xii) От Първа до Девета книга дедуктивната логика на Платон показва, че във всички пет политически режима – аристокрация/меритокрация или Калиполис, тимократия, олигархия, демокрация и тирания – полисът и типичният гражданин в него имат същите основни качества. Каквото е цялото, множеството (полисът), такава е и всяка негова част (отделният гражданин).

Митът за Ер диалектично-спираловидно разширява този дедуктивен принцип в задгробния живот в двете му форми – божествените награди за добрите и справедливите души и наказанията в подземния свят за несправедливите и злите души. Този диалектически дедуктивен ход отваря цялото космическо и митологично време на палингенезиса и метемпсихозиса, както и цялото космическо пространство на подземния, земния и небесния свят за същите принципи, управляващи Калиполис и полиса на тиранията, двета полярни политически устройства и политико-психологически граждански типа. В резултат на това добрите и справедливите хора и техните души са у дома си не единствено в Калиполис, докато са живи, но и навсякъде в митологичните пространства и времена. И обратно, несправедливите и злите хора и техните души са нещастни не само на земята, в тиранията, докато са живи, но и в митологичните времена и пространства.

xiii) И накрая, единственото тълкуване, което дава Платон на мита за Ер, е, че вселената, представена от мита, обрисова щастieto, основано на разума. Тъй като рационалната философия на Платон цени най-високо философската способност за непротиворечиво логическо мислене и добродетелта, то, когато тази цел е постигната, следва, че хората са щастливи както на земята, така и в митологичната безкрайност, тъй като душите им са безсмъртни. Или, накратко, справедливият и добродетелен живот е щастлив живот, а щастливият живот е крайната цел на рационалната философия.

За други примери на дистопията-утопията. Траекторията от дистопия към утопия е видна в някои от класическите социално-политически утопии. В *Ликург*, текст следващ и преpraщащ експлицитно към Платон и *Държавата*, Спарта преди и след законите на Ликург е зле устроено общество. Спарта на Ликург обаче е идеално-утопичният отговор, антиподът на дистопичната Спарта без Ликург. В *Утопия*, книга, която също е пряко свързана с Платон (Мор пише и Платонически диалози), няколкото утопични общества, най-подробно от които е представено това на острова Утопия, са философско-политическата алтернатива на политическите и социалните безобразия в някои европейски страни. *Утопия* е гигантско развитие на казаното от Платон в „Апология“ – философът търси истината сам, без да се обвързва с институции. Това е позицията на протагониста в *Утопия*, португалският мореплавател Рафаел Хитлодей, който е прекарал години на остров Утопия и който отказва да бъде съветник на някой монарх, когато да напътства как да управлява страната си подобно на Утопия (Платон и Конфуций са имали прегорчив опит, когато напразно са се опитвали да съветват монарси как да управляват справедливо). В Четвъртата част на *Пътешествията на Гъливер* от Суифт разумното съвършенство на белите коне, хоинъмите, контрастира със

зверските инстинкти на техните човекоподобни слуги, яхутата, както и с разказаното в началните три части. В противопоставянето на хоинъмите и яхутата отново прозират идеите в *Държавата*, по-точно в социалната психология. В Калиполис разумната част в душата на идеалния гражданин контролира другите две части – на смелостта и гнева, и на желанията и алчността, докато в душите на гражданите да другите политически режими това не е така. Шокиращият мизантропичен край на *Пътешествията на Гъливер* – след живота си сред хоинъмите, в Англия Гъливер се отвращава от хората и общува единствено с конете – е всъщност утопичен апогей, сравним с мита за Ер в *Държавата*. Съвършенството се пренася от фантастичната в родната страна, при което се запазва – както е присъщо на жанра утопия – интелектуалната амбивалентност на абсурдно-мъдрото и невъзможно-възможното.

Романът *Възкресение* на Толстой също върви от дистопия към утопия. Той демонстрира и една основна характеристика на Толстой – критиката на повърхностно видимото, на псевдонормалното, и постепенното разкриване на отрицателната му същност. В популярното литературознание тази особеност на Толстой го квалифицира като критически/социален реалист, който показва обществените недъзи, но не предлага реален изход от тях. Наивното определение на критическия/социалния реализъм не позволява да се разбере *Възкресение* като дистопия-утопия, като роман, който тръгва от разбулване на проблемите, от деконструкцията, към тяхното решаване, към еманципацията. (Подобно сюжетно развитие има и повестта на Толстой *Смъртта на Иван Илич*, както и повестта *Моят живот* и разказа „Случай от практиката“ на Чехов, гениален ученик на Толстой в социалната деконструкция.)

Как дистопията във *Възкресение* преминава в утопия? Дистопията е херменевтичен жанр. Той представя фикционалните явления като имащи разкриващ се потенциал, който се стреми да се осъществи напълно. Дистопията повествува за постепенното разшифроване на опит, което води до нарастване на разбирането за него. Заглушената истина се разбулва постепенно от умен и смел протагонист, който обикновено принадлежи към високата класа, която поддържа и се облагодетелства от нормата. Той непрекъснато прехождат между привилегированите и онеправданите и затова е социален, интелектуален и морален трикстер. Героят постепенно разбира, че нормата е лъжа, а истината е скрита. Във *Възкресение* протагонистът Нехлюдов стъпка по стъпка открива чудовищните проблеми на Руската империя – несправедливост в класовите конфликти, в правосъдието, в наказателните институции, в църквата, за да стигне до самопознание, морално прераждане и възкресение, до проглеждане за доброто и справедливото, до идеите на политическите затворници и до евангелската правда. Чрез постъпателното изобличение на лъжата-норма и разгръщането на скрития потенциал на

екзистенциалната автентичност философско-дистопичното и дистопията достигат до утопичното и утопията.

Разбиран чрез дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията, *Възкресение* е образцова дистопия-утопия и впечатленията на Чехов от романа са неприложими. Писмото на Чехов от 28 януари 1900 г. до М. О. Меншиков по обратен начин показва основната характеристика на дистопията-утопията. Чехов пише:

За да завърша за Толстой, ще кажа още за *Възкресение*, което прочетох не на откъси, не на части, а всичко наведнъж, като залп. Това е забележително художествено произведение. Най-неинтересното е всичко, което се казва за отношението на Нехлюдов към Катюша, а най-интересното – князете, генералите, лелките, мъжиците, арестантите, надзирателите. [...] Повестта няма край, а това, което има, не може да се нарече край. Да пишеш, да пишеш, а после да прехвърлиш всичко на текст от евангелието – това вече е много богословско. Да решиш всичко с текст от евангелието – това е така произволно, както и да делиш арестантите на пет разреда. Защо на пет, а не на десет? Защо текст от евангелието, а не от корана? В началото трябва да ги накараш да повярват в евангелието, в това, че именно то е истината, а после вече да решаваш всичко с текстове.

Чехов априорно приема *Възкресение* като реалистичен и социален роман. Затова настоява социалните и психологическите отношения между главните герои Нехлюдов и Катюша да са правдоподобни, както са правдоподобни изображенията на второстепенните герои. Чехов очаква и подобен правдоподобен социален и психологически завършек. И той е разочарован, че краят на романа е произволен, сиреч не по правилата на реализма. Но ако се смени жанровото предубеждение на Чехов и *Възкресение* се тълкува като дистопия-утопия, то както отношенията между протагонистите, така и завършекът са жанрово убедителни. Логиката на дистопията-утопията не е да представя психологическо и социално убедителни човешки отношения и художествено да оправдава избора на идеал. В *Ликург* монархът Ликург е идеализиран митичен герой и политически демиург. В *Утопия* Рафаел е измислен герой, португалец, понеже Португалия в началото на XVI век е страната с най-обширни познания за новооткритите земи, но другите герои, макар да са с имената на личности от онова време, не са социално и психологически пълнокръвни индивиди, а са гласове в политическо-философски дебат и градиво за сложната композиция на книгата. В *Пътешествията на Гъливер* всички герои и локации са фантастични, а дори и повествователят Гъливер губи познатите си човешки характеристики в необикновените обстоятелства. Накратко, дистопията-утопията не борави с реалистична и психологическа правдоподобност, а с философско-литературни абстракции, там

не се изобразяват житейски човешки отношения, а борба на идеи. Човешките портрети в този жанр са второстепенни, а обратното-на-идеала (дистопичното) и идеалът (утопичното) са задължителни без значение откъде се взимат. Именно затова бих опонирал и на онези съветски критици, според които романът на Чернишевски *Какво да се прави?*, друга класическа дистопия-утопия, е художествено неубедителен. Една от телеологичните критики от съветско време към този автор е, че макар той и да е революционен демократ и материалист, все пак не достига до прозренията на Маркс, Енгелс и Ленин и затова този роман не дава реален, революционен, класов изход от мрачното положение в царска Русия (подобни упори са отправяни и към дисертацията му *Естетическите отношения на изкуството към действителността*). Дистопията-утопията е нарочно сближена/отдалечена и оприличена/оразличена от реалността – дистопията се характеризира с първите членове на тези опозиции, а утопията с вторите. Евангелският завършек на *Възкресение* е не само избор на биографично религиозния мислител Толстой, а, в жанрово отношение, е универсален и аксиоматично „истинен“ митологичен текст, подобен на мита за Ер на Платон. И в такъв смисъл универсалността и „истинността“ на дистопията-утопията биха се постигнали и посредством текст от Корана или от друг митологичен и приеман на вяра за свещен и „истинен“ текст, а *Какво да се прави?* може да мине и без уж единствено вярното учение на марксизма-ленинизма.

За принципите на дистопията. При анализа на политическата дистопия е нужно да помним, че Платон е дуалистичен философ. Дуализмът, въпреки някои трудни онтологични проблеми и убедителни монистични аргументи срещу него, преобладава в западното мислене. При Платон областта на бъденето, на неизменните Идеи, на реалното, на непротиворечивото, на абстрактното, на рационално познаваемото е противопоставена на областта на ставането, на променящите се материални неща, на привидното, на противоречивото, на сетивното, на рационално непознаваемото, тоест на мненията. Това общо противопоставяне има редица подслучаи, общото между които е, че нещата в измерението на ставането приличат на Идеите, на нещата в областта на бъденето, но не са тези неща, а са техни подобия. Както в Платоновата метафизика осезаемият материален свят е лъжлива имитация на Идеите, така в обществото – във философията, етиката, дидактиката, педагогиката, реториката, политиката – софистиката и неделимата от нея реторика е измамно подобие на философията. Тъй като утопията в традицията на Платон се основава на принципите на философията (бинарна логика и етика, справедливо разпределена собственост), то дистопията се извежда от характеристиките на софистиката (поливалентна логика и етика, несправедливо поделена собственост). Към софистиката като основа на дистопията трябва да се добавят и свързаните с нея логически

заблуди (logical fallacies), територия така обширна и подвижна при различните ѝ изследователи, че тук само я споменавам. Софистите у Платон са архетипните дистопични протагонисти. Накратко, дистопичното общество е симулакрум на утопичното. (Ако философията е слънчевата страна на древна демократична Гърция и днешните демокрации, то софистиката е сенчестата им страна; в съвременните демокрации: PR, маркетинг, реклама, политически речи, адвокатски пледоарии и прочие).

Платон критикува така наречената първа вълна софисти заради това, че търсейки лична изгода, те са съзнателно нелогични и съзнателно неетични. Съзнателността трябва да се подчертае, тъй като софистите проституират с интелекта и ерудицията си, докато философите търсят истината и доброто безкористно. По този начин, както пише в Шеста книга на „Държавата“, софистите, минавайки за философи, спечелват лошо име на философията сред обикновените хора (това е разиграно в комедията на Аристофан *Облаците*, където Сократ е архи-софист, което е една от причините за смъртната му присъда в действителността). За Платон софистите са и оратори виртуози с огромен арсенал от методи, маскиращи логическите противоречия като непротиворечия. В „Евтидем“, един от най-комичните диалози на Платон, осмиващ софизма, се намира следният софизъм: „Следователно тъй като кучето е баща и е твое, излиза, че то е твой баща и ти си брат на кутретата, нали?“. (Използвайки класификацията на Аристотел в *Софистически опровержения*, това е логическа заблуда *extra dictionem*, тоест дължаща се на граматична двусмисленост.) За Платон реториката е незаконната сестра на философията – тя е умение за публично убеждаване на простолюдието в неистини, които изглеждат истини. В ред отношения дистопията е и господарството на поливалентната логика и поливалентната етика, на полуистините и уклончивите морални позиции, на прословутото „зависи от контекста“.

За да се добие по-конкретна представа за софистиката и връзката ѝ с дистопията, нека спомена онова, което най-вече Платон, Аристотел и Аристофан в *Облаците*, както и самите софисти в малкото, оцеляло от тях, казват по въпроса. Според Аристотел, който перифразира Платон, софистиката е „показна, а не действителна мъдрост“. Софистиката е лъжение за пари (софистите са древните професори при платеното обучение за синовете на богатите) и, понеже софистите отколе са се умилквали около политиците, мамене за власт (близостта на софистите от втората софистична вълна – от I в. от н. е. нататък – до римския императорски двор е документирана от Филострат, живял от около 170 до 245 г. от н. е.); лъжение като майсторски интелектуален фокус; лъжение като оборване на опонента независимо на чия страна е истината; лъжение като дейност без отношение към философските проблеми; лъжение като обайване на

слушателите от словесата на оратора, на разгаряне на емоциите им и притъпяване на мисленето им, на поставянето им в зависимост от говорещия (софистът-оратор Горгий е бил майстор на подобен вид говорене); лъжени като школа за младите, което обещава бързичко да ги научи на мъдрост и добродетелност, но, опразвайки джобовете им, ги учи единствено на безочие.

Изследователите на софистите се делят на тези, които следват Платон и Аристотел в клейменето на софистиката като аморална квази-философия без отношение към истината и морала, и онези, които след средата на XIX век я реабилитират и сравняват с Просвещението. За целите на това есе аз клоня към Платон, Аристотел и Аристофан, макар че виждам и привлекателното в софистиката, връзките ѝ с доброто в модерността и, следователно, нееднозначния ѝ характер.

Комично ужасяващ пример за лъжата като сърцевина на социалната дистопия е филмът *Бразилия* на режисьора Тери Гилиъм. В измислена страна поради всеобща некадърност нищо не става както трябва и непрекъснато избухват взривове. Властта приписва експлозиите на терористи (които всъщност не съществуват), за обезвреждането на които се отделят цели седем процента от националния бюджет. Богатите живеят в лицемерие и разкош, а бедните тънат в мизерия и ужас. В един епизод след взрив в луксозен ресторант, келнерите мигом разпъват красив параван около героите, скривайки разрушението и смъртта. Филмът е изграден на подобни контрасти – общественият просперитет се оказва лъскава лъжа, зад която се вихрят глупост, жестокост, егоизъм, опустошения и страдание. Ключ към разбирането на подобни политически дистопии дава Монтен в есето „За суетата на думите“, което следва критиката на Платон на софистичната реторика: „Красноречието най-много процъфтявало в Рим, когато обществените дела били в най-лошо състояние [...]“

Философските и литературните логически противоречия, които не се маскират като непротиворечия, а са тип философско и естетическо мислене, според което всичко е движение, ставане, промяна и затова неидентичност със себе си, не са част от дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията. Такива са например постулатите на будизма и даоизма; логическите парадокси; Августин, който в Единайста книга на *Изповеди* формулира две апории за времето – времето съществува и не съществува, времето може да бъде мерено и не може да бъде мерено; Хегел, който в *Енциклопедия на философските науки*, следвайки Августин, пише за времето като нещо, което е, когато не е, и което не е, когато е (Sie [die Zeit] ist das Seyn, das, indem es ist, nicht ist, und indem es nicht ist, ist.); Сартр, който в *Битие и нищо* определя човешката реалност или съзнанието като явление, което „е каквото не е и [...] не е каквото е“; повестта на Толстой *Кройцера соната*, в която съпругът убива жена си, влуден от допусканията, че тя

хем му е вярна, хем му изневерява; новелата на Мериме *Кармен*, където Кармен олицетворява непостоянството; абсурдистката комедия *Плешивата певица* на Йонеско, където едновременно има някой и няма никой, който звъни на вратата; и други.

За разкъсания континуум на дистопично-утопичното и дистопията-утопията. Но какво става, когато континуумът на дистопично-утопичното се разкъса, когато критиката на праксиса се отдели от еманципацията на праксиса, когато жанрът на дистопията-утопията се разпадне на (под)жанровете дистопия и утопия? Утопията предполага дистопия, тя израства като нейна алтернатива. Затова самостоятелен (под)жанр утопия няма. Дистопията обаче не предполага утопия – поне експлицитно, в същата творба – затова тя е отделен, чист (под)жанр. Утопията като съставка на дистопията-утопията е интелектуално-философски (под)жанр, пише се от мислители за мислещи. Утопията е онагледена и опредметена философия, тя е литература, правеща философията зрима и осезаема, достъпна не единствено за философите, но и за просветените нефилософи. Тя, според Платон в *Държавата*, построява идеалния полис, Калиполис, с думи, понеже той не съществува в реалността. Утопията е рядък интелектуален полет отвъд познатото, като еманципация тя е оразличена и отдалечена от реалното и затова е по-трудна както за правене, така и за четене и осмисляне.

Дистопията се фокусира върху познатото и разпознаваемото. Деконструкцията на праксиса, дистопичното, е оголване на онова, което емпиричният читател изживява практически. В дистопията, особено през XX век, който е населен с леви и десни диктатори, се вижда как философите, протагонистите в Калиполис, мутират в политическите си антагонисти, тираните и диктаторите. Нацистко-фашисткото и социалистическото минало на Европа е дистопично, но господстващата идеология и пропаганда го представят като утопично. Мястото на интелектуално проникателния, знаещия и добродетелния философ, ръководещ Калиполис, е присвоено от псевдо-мъдростта на Партията и нейния Вожд, които не са нито умни, нито знаещи, нито добродетелни. Равната собственост в утопията е подменена с лозунги за равенство и (не)скрити привилегии за управляващите. Утопичната справедливост е преформатирана в доброволно или силово налагане на интересите на върхушката, следвайки лошото определение в *Държавата* на справедливостта като интереса на по-силния. Подобна болезнена познатост на изобразеното в политическата дистопия през XX век поражда много от характеристиките на този (под)жанр. Първо, жанровото разцепване на двусъставността дистопия-утопия води до интелектуално и етично редуциране на (под)жанра дистопия. Второ, подобни дистопии са достъпна, масова култура и по правило имат силна (анти)идеологическа оцветеност. Трето, много от популярните дистопии от този период са политически сатири срещу тоталитарните

режими – например романите *Ние* на Замятин, *Bend Sinister* на Набоков, *Хиляда деветстотин осемдесет и четвърта година* и *Животинска ферма* на Оруел, *Зеещи висоти* и *Катастройка* на Зиновиев, филмът *Бразилия* на Гилиъм. Четвърто, в тоталитарните общества дистопията е лесно идентифицируема като антидържавна дейност, която се санкционира, както е случаят със Зиновиев, чиито дистопии го превръщат във враг на Съветския съюз, но му носят признание на Запад. Пето, емпиричният читател може да се идентифицира с проблемите и героите на дистопията, а при политическите сатири и да изпита удоволствие от „отмъщението“ срещу разобличените и осмени потисници. Шесто, олекотената интелектуалност, леснодостъпността и читателското съпреживяване улесняват комерсиализирането на дистопията. Седмо, от континуума на дистопично-утопичното и жанра на дистопията-утопията думите „дистопия/антиутопия“ и „утопия“ прескачат в разговорния език, където са лишени от философска, етическа и естетическа сложност и се употребяват като антоними без да се съзнава тяхното двуединство. И осмо, изброените особености дават поводи за дистопията да се говори много повече отколкото за утопията, дистопията да се представя като (под)жанрът на „нашето време“, а утопията лекомислено да се отхвърля като провалил се със социализма анахронизъм.

За *Bend Sinister* на Набоков: дистопия и псевдо-утопия. *Bend Sinister* (1947) е вторият роман на Набоков на английски, написан след пристигането му в Америка. Измислена малка средноевропейска страна се управлява от диктатора Падук, основател и лидер на Партията на средния човек. В идеологията на Падук, наричана екуилизъм (от английската дума „equality“ – равенство), са смесени нацистки и съветски идеи, проповядващи колективна унифицираност. Бащата на Падук е изобретил машина за имитиране на почерци – падограф. Протагонистът на романа – Адам Круг, гениален академичен философ с международна известност – е бил съученик на Падук, наричал го е Жаба и се е гаврел с посредствеността му. За да утвърди режима си, Падук иска Круг да оглави националния университет и да пропагандира идеологията на Партията на средния човек. Когато Круг отказва, приятелите на Круг, високо морални и талантливи хора, започват да изчезват – подсещане към философа, че ако се противи, го очаква подобна участ. Круг наивно вярва, че неговата известност ще го запази от насилието на властта, но когато в присъствието му бива отвлечен и осем годишният му син Дейвид, философът се съгласява да сътрудничи на Падук, за да спаси сина си. Поради грешка на силоваците Дейвид бива убит и Круг полудява. През целия роман се показва огромната любов на Круг към мъртвата му съпруга Олга и техния син Дейвид.

Политическият сюжет на романа е развит с една от най-сложните техники в творчеството на Набоков. Книгата е своего рода енциклопедия на поетически похвати и е възплъщение на

естетиката на Набоков, за която бегло ще споменавам по-нататък (естетиката екстраполирам от интервютата, лекциите и преводите на писателя – виж библиографията). През 1963 г. Набоков прибавя към романа пространен предговор, в който коментира прийома и естетиката на книгата си. Брайън Бойд, най-усърдният биограф на писателя, в петата глава на *Владимир Набоков: Американските години* допълва мета-фикционалния предговор на Набоков.

Основният конфликт в романа, дистопично-утопичният континуум, се състои в сблъсъка на Падук и неговите подчинени, от една страна, и Круг и неговите приятели и семейство, от друга; бездарие срещу гениалност; униформена колективност срещу уникална индивидуалност; повторителност и имитативност срещу въображение и оригиналност; подлост и насилие срещу любов и вяност; политическа лудост в режима на Падук срещу буквална лудост на Круг, която обаче е етична нормалност в дистопичния свят. Дистопичното е предадено с неусложнен език и бързо, лесно разбираемо движение на сюжета, а утопичното е царство на почти замрял сюжет, на сложни художествени игри, които поставят на изпитание читателя.

Приемайки художествената сложност на книгата за даденост, се съсредоточавам на характеристиките ѝ на дистопия-утопия. Като дистопия *Bend Sinister* се гради на имитации, претендиращи за автентичност. Падографът имитира почерци и авторство; посредствеността и пошлостта на Падук и режима му са симулакрум на оригиналността и гениалността на Круг и приятелите му; черният хумор на силовците на Падук е силнее на глупостта да мине за ерудирано остроумие. Този строеж на дистопията следва Платон, у когото измамният материален свят е имитация на истинните Идеи. Естетиката на Набоков е в същото русло – повторителният кич и идейното изкуство са подобия на уникалното, истинското, чистото изкуство. При поетиката на романа резките деления между неавтентично и автентично са предадени като директен, лесно разбираем разказ, когато се представя свързаното с Падук, и върху усложнена (мета)проза, когато се повестува за света на Круг.

Утопичният пласт на романа е и не е в традицията на Платон. Именно това ме кара да го анализирам в това есе. Започвам с нещата, които следват двувалентната логика и етика. Изобразяването на Круг като уникален философски гений, който противостои на Партията на средния човек и идеологията на екуилизма, следва естетиката на Набоков, където царува числото 1: геният е единствен и самодостатъчен; точно намереното слово изразява пълно и веднъж завинаги единствено възможния художествен смисъл; има само едно истинско изкуство – чистото, неидеологическото изкуство. Двувалентната етика при Платон е възпроизведена и в романа – героите са разделени на добри, верни и обичащи (Круг и любовта му към Дейвид, Олга и приятелите му; ако той е готов на саможертвена сделка с Падук, то е заради Дейвид) и

зли, коварни и садистични (режимът на Падук). Романът избягва компромисната, поливалентната етика, когато след като научава за жестокия край на Дейвид, Круг бива избавен от морално предателство като „емпиричният“ автор се появява в края на повествованието като *deus ex machina* и дарява протагониста с лудост и достойна смърт.

Разликите между утопичния модел при Платон и Набоков се проявяват, когато се сравнят техните идеи за ексклузивност и инклузивност. Казано сбито, философията на Платон е ексклузивно-инклузивна (което е и основа на политическата му утопия), докато естетическите идеи на Набоков са само ексклузивни. Тази коренна разлика ме кара да именувам утопичната част на *Bend Sinister* псевдо-утопия. Политическата философия на Платон, която е един от фундаментите на социалната утопия, е едновременно аристократична и меритократична, тоест ексклузивно-инклузивна. Философите, знаещи Идеите на Справедливостта и Доброто, водят нефилософите. Аристократичната ексклузивност се състои в делението на гражданите на интелектуални и етични учители и водачи (философите) и техните следовници (нефилософите). Набоков не само в *Bend Sinister*, но и в други книги (например в *Говорì, Памет*), както и в живота е аристократично ексклузивен (той страни от групи, школи, тенденции, моди) – което е синоним на естетическата неповторимост на гения. Затова привлекателните герои при Набоков – както и начина по който той представя себе си – са аристократи на интелекта-въображение и морала. В *Bend Sinister* такива са Круг, неговите приятели и семейството му. Но у гръцкия философ съществува и друга линия – инклузивността, възможността нефилософите да се издигнат до философите и да управляват заедно с тях идеалния полис – и това е меритократичността при Платон. У Набоков инклузивността отсъства. Затова при него няма герои, подобни на тези у Толстой, като хората от низините Платон Каратаев във *Война и мир* или мужика Герасим, слугата, който се грижи за умиращия Иван Илич в *Смъртта на Иван Илич*. При Набоков изобщо и в *Bend Sinister* в частност героите са рязко разграничени интелектуално и етично, там няма „обикновени хора“ с възвишен интелект и морал.

Липсата на утопична инклузивност у Набоков определя утопичността в *Bend Sinister* не като колективна и социална, а като индивидуална и естетическо-поетическа. (*Дар*, смятан за най-добрия роман на руски на писателя, е пародия на колективистичните идеи на Чернишевски от позицията на естетическия индивидуализъм.) Положителната, еманципираната алтернатива на колективната пошлост и нечовечност на дистопията в режима на Падук е личното интелектуално, естетическо и етично съвършенство на Круг, семейството и приятелите му. Странното е, че при това лично съвършенство естетическото, артистичното и етическото избутват интелектуалното на заден план и дори го елиминират. Етичността на Круг се проявява

в две посоки – от една страна, в съпротивата му срещу Падук и, от друга, в любовта му към Олга, Дейвид и приятелите му. Най-яркият пример за естетическото и артистичното съвършенство на Круг и неговия приятел Ембър, поет и преводач на *Хамлет*, е виртуозната игра с тази трагедия на Шекспир в седма глава на романа, игра, която е пример за комбинаториката на въображението в естетиката на Набоков – чистото изкуство за Набоков е синтактично, сиреч комбиниране на елементи в елегантни загадки; то не е семантично-идейно. Огромният философски интелект на Круг обаче е само заявен, но не е проявен – нещо нелогично за Набоков, чиято естетика настоява литературната творба да показва конкретни детайли (съставките на чистото изкуство, които се комбинират по оригинален начин от въображението на гения), а не да изказва общи идеи. За философията на Круг не се казва нищо определено. И това не е чудно, знаейки арогантното пренебрежение на Набоков към философията изобщо – той твърди, че не мисли с идеи, а с образи. Ала философията се занимава с абстрактни идеи, а не с художествена игрова комбинаторика на конкретности. Набоков подхвърля негативни реплики за Платон, не е чувал за Витгенщайн и през 1949 г. публикува в *The New York Times* разгромна и философски невежа, но високомерна рецензия за романа на Сартр *Гаденето* и английския му превод, натяквайки на французина за евтина модност, абстрактно умуване и художническа немощ. (Склонният към идеализиране на Набоков Брайън Бойд, приписва на Круг философия на съзнанието, основана на принципа непрекъснатост-прекъснатост.) Накратко, в този роман естетиката на Набоков е в конфликт със замисъла Круг да е гениален философ. Круг обаче не е философ, а естетически и етичен идеализиран двойник на Набоков (този тип протагонист се среща и в други романи на писателя).

Ексклузивността при Набоков създава и втори утопичен пласт в *Bend Sinister*, който е херменевтично читателски (от *Възкресение* помним, че херменевтичното е един от принципите на дистопията). Круг се движи по същата херменевтична траектория – сюжетът се развива от слабо познаване на законите на автократията на Падук от Круг до пълното им осъзнаване не само рационално, а и непосредствено житейски, екзистенциално, съдбовно, което е векторът на сюжета. При читателя херменевтичният опит е с друга посока – за него ужасите при Падук не са тайна и това се дължи на поне два фактора. Първо, описанията на света на Падук са несложни в сравнение с представянето на света на Круг. И второ, в средата на ХХ век политическите тоталитарни дистопии не са нещо непознато, а и раните от Втората световна война още кървят. Тълкувателните патимии на читателя са не в областта на *какво* се описва, а на *как* то се представя. Емпиричният читател трябва да се превърне в идеален читател, да вникне в интенциите и прийомиите на творбата и в съзнанието на нейния емпиричен автор. Именно затова

Набоков надълго обяснява в предговора към романа какви са тези прийоми и каква е била неговата писателска цел. Брайън Бойд подема тази задача и дообяснява предговора и допълва неспоменатото от Набоков. В естетиката и поетиката на Набоков авторът е и собственият си читател, автор и читател стават едно. Щом за Набоков чистото изкуство е комбиниране на конкретни елементи в елегантни гатанки от въображението на гения за негово собствено удоволствие, то тълкуването на такава творба е самообясняването на тази игра и самовъзхищението от хитроумността ѝ, при което читателят (както и редакторът и критикът) презрително се изключва. В това занимание подреждането, синтаксисът, чистото изкуство като *techne* (сръчността да се прави нещо) и *poiesis* (създаването на нещо, което не го е имало) е всичко, а съдържанието, семантиката, идеите са нищо. Херменевтичната ексклузивност уеднаквява съзнанията на емпиричния автор, на имплицитния автор, на емпиричния читател и на идеалния читател. Читателската естетика на Набоков е в орбитата на литературната херменевтика на Ерик Доналд Хирш, според когото единственият верифицируем и постоянен смисъл (meaning) на произведението е онова, което иска да каже емпиричният автор. Подобна херменевтична ексклузивност е една от формите на писателска и читателска аристократичност, която също тежнее към числото 1, към абсолютна, непроменима, независеща от контекста уникалност. Но при Набоков липсва инклузивността и следователно той остава при личното съвършенство и отрича колективното и социалното утопично устройство. И в *Bend Sinister*, както е в естетиката на Набоков изобщо, се стига до капсулираното индивидуално съзнание както на протагониста Круг, така и на идеалния читател. И когато Круг се сблъсква с тоталитарната реалност извън съзнанието му, извън неговата „красива душа“ (*schöne Seele*) в смисъла на Хегел във *Феноменология на духа* (някои романтици бягат от света и описват единствено себе си), той полудява. А емпиричният читател може само да блъска глава из лабиринта от всевъзможни литературни прийоми и да разчита на самотълкуванията на Набоков и проникновенията на професионалистите, които му суфлират какво всъщност казва писателят и за какво е творбата. (Набоковедите, по(д)ведени от Набоков, неуморно изравят скритите значения у писателя, тоест авторските му интенции, културно-интертекстуалните пародийно-иронични негови заигравания – което е една от причините за високата репутация на Набоков като постмодернист, въпреки модернистичната му естетика. Такива книги са например Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*; Brian Boyd, *Nabokov's Pale Fire*; *Anatomy of a Short Story*; Carl R. Proffer, *Keys to Lolita* и други.) Идеалният читател на *Bend Sinister* се оказва невъзможност, понеже емпиричният читател е безсилен да разгадае намеренията на емпиричния и имплицитния автор, от което следва, че имплицитният читател в смисъла на Волфганг Изер

също е невъзможен. По такъв начин желаната лична читателска херменевтична утопия се превръща в дистопия, понеже читателят, който не е гений като Набоков, може да постигне единствено несъвършено и неадекватно разбиране на произведението, което е имитация на утопичното идеално четене (интенциите на Набоков, комбинаториката на гениалното му въображение, чистото изкуство). Етичната лична утопия също достига до задънена улица – когато писателят е най-добрият свой читател, то етичното диалогично отношение Аз ↔ Ти, творба ↔ читател, се превръща в тавтологичния монолог Аз = Аз, автор = читател, връзката с Другия става връзка единствено със себе си.

Дистопията в *Bend Sinister* следва традицията на Платоновата критика на софистите като псевдо-философи. Утопията в романа обаче е квази-утопия, понеже естетиката на Набоков е ексклузивна, индивидуалистична, отделяща гения от негениите и читателя от творбата. Единствената и окончателната истина на гения го поставя в пълна изолация от общото, докато в утопията на Платон единствената истина, Идеите за Справедливост и Добро, се споделят и практикуват от философите и нефилософите, което е дълбоката основа на колективизма и социалното равенство, на инклузивността. Ако при Платон дедуктивната логика предполага в утопията – в Калиполис и митично-космическото време-пространство в мита за Ер – индивидът да е щастлив като колектива, то в *Bend Sinister* индуктивната естетика (според Набоков един сбъркан елемент в комбинацията на чистото изкуство проваля цялата творба) прави така, че утопичният индивидуален микросвят на гения Круг да бъде смазан от автократичния макросвят на посредствения Падук, сред който Круг напразно се опитва да оцелее. Същото става и с читателската херменевтична псевдо-утопия – емпиричният читател не може да се възмогне до идеален/имплицитен читател, тъй като тази роля е отредена единствено за емпиричния автор, за Набоков, и поколения негови изследователи. *Bend Sinister* е не дистопия-утопия или дистопия, а дистопия-псевдо-утопия, роман не за четене, а за авторска забава при писането и след това при самообясняването му, както и за изследователски тълкувания à la Набоков.

Заклучение. Говорейки за *Ликург*, споменах, че там се редуват дистопичното (Спарта преди Ликург) – утопичното (Спарта при Ликург) – дистопичното (Спарта подир Ликург). Този и други примери, които пропускам тук, подсказват, че преправянето на живота – в творби или в реалността, осмислена чрез политическата теория (например перестройката на Горбачов) – е потенциално верижен процес, че всяка деконструкция и дистопичност поражда еманципация и утопичност, която на свой ред може да води до нова дистопичност, последвана от нова утопичност и тъй нататък. Връщайки се към началото на моите размисли, може да се заключи,

че реалността е непрестанно деконструиране-еманципиране, а изкуството показва този процес чрез различни форми на дистопично-утопичното, които са най-ясно и пълно жанрово оформени в дистопията-утопията, а са частично представени в дистопията.

Библиография

Замятин, Евгений. *Мы*. Public Domain [Zamiatin, Evgeniĭ. *My*. Public Domain], 1920.

Зиновьев, Александр. *Зияющие высоты*. [Zinov'ev, Aleksandr. *Ziiaiushchie vysoty*] https://royallib.com/book/zinovev_aleksandr/ziyayushchie_visoti.html (20.02.2024).

Зиновьев, Александр. *Катастройка, Повесть о перестройке в Паргграде* [Zinov'ev, Aleksandr. *Katastrojka, Povest' o perestrojke v Partgrade*] <https://www.rulit.me/author/zinovev-aleksandr-aleksandrovich/katastrojka-povest-o-perestrojke-v-partgrade-get-42181.html> (20.02.2024).

Набоков, Владимир. *Дар*. Санкт-Петербург: Издательская Группа „Азбука-классика“ [Nabokov, Vladimir. *Dar*. Sankt-Peterburg: Izdatel'skaia Gruppy "Azбуka-klassika"], 2009.

Толстой, Лев Николаевич. *Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 90 томах*. Москва: Государственное издательство «Художественная литература» [Tolstoĭ, Lev Nikolaevich. *Polnoe sobranie sochineniĭ L. N. Tolstogo v 90 tomakh*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura"], 1935-1958.

Чернышевский, Н[иколай]. Г[аврилович]. *Полное собрание сочинений в 15 томах*. Москва: Гослитиздат [Chernyshevskii, N[ikolaĭ]. G[avrilovich]. *Polnoe sobranie sochineniĭ v 15 tomakh*. Moskva: Goslitizdat], 1939-1953.

Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*. Москва: Наука [Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochineniĭ i pisem v 30 tomakh*. Moskva: Nauka], 1974-1982.

Aristophanes. *Clouds*. In: Aristophanes. *Clouds. Women at the Thesmophoria. Frogs. A Verse Translation with Introduction and Notes*. Tr. Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 2015. 20-83.

Aristotle. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Ed. Jonathan Barnes. Bollingen Series LXXI-2. 2 vols. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984.

Augustine. *The Confessions*. In: Augustine. *The Works of Saint Augustine*. Vol. 1. Introduction, translation and notes Maria Boulding. Ed. John E. Rotelle. Augustinian Heritage Institute. Hyde Park, New York: New City Press, 1997.

Brian Boyd. *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Boyd, Brian. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.

Confucius. *The Analects*. Tr. D. C. Lau. Penguin Classics. London: Penguin Books, 1979.

Copi, Irving M. *Introduction to Logic*. 3rd ed. London: The Macmillan Company, Collier-Macmillan Limited, 1968.

- Critchley, Simon. *Continental Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Davis, J. C. Thomas More's *Utopia*: Sources, Legacy and Interpretation. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Ed. Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 28-50.
- Foster, Marguerite H. and Michael L. Martin, eds. *Probability, Confrontation, and Simplicity: Readings in the Philosophy of Inductive Logic*. New York: The Odyssey Press, 1966.
- Gilliam, Terry (dir.). *Brazil* (director's cut). Embassy International Pictures. Brazil Productions. 1985.
- Haack, Susan. *Deviant Logic, Fuzzy Logic: Beyond the Formalism*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1996.
- Hansen, Hans. Fallacies. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/fallacies/> (03.02.2022).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Gesammelte Werke*. In Verbindung mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Herausgegeben von der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1968-present. Band 20.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Tr. A. V. Miller. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Hirsch, Jr., E[ric]. D[onald]. *Validity in Interpretation*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.
- Inwood, M[ichael]. J., ed. *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- Ionesco, Eugène. *The Bald Soprano*. In: Eugène Ionesco. *The Bald Soprano and Other Plays. The Bald Soprano. The Lesson. Jack or The Submission. The Chairs*. Tr. Donald M. Allen. New York: Grove Press, 1958. 7-42.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Kahane, Howard. *Logic and Philosophy: A Modern Introduction*. Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, Inc., 1969.
- Kneale, William, Martha Kneale. *The Development of Logic*. London: Oxford University Press, 1964.
- Lau Tzu. *Tao Te Ching*. Tr. D. C. Lau. London: Penguin Books, 1963.
- Leving, Yuri, ed. *Anatomy of a Short Story: Nabokov's Puzzles, Codes, "Signs and Symbols."* New York: Continuum, 2012.
- Mérimée, Prosper. *Carmen*. In: Prosper Mérimée. *Carmen and Other Stories*. Tr. Nicholas Jotcham. Oxford, New York: Oxford University Press 1989. 1-53, 333-339.
- Montaigne, Michel de. Of the Vanity of Words. In: Michel de Montaigne. *The Complete Works*. Tr. Donald M. Frame. Everyman's Library. New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 2003. 269-271.

- More, Sir Thomas. *Utopia*. Tr. and ed. Robert M. Adams. 2nd ed. Norton Critical Edition. New York: W. W. Norton, 1992.
- Nabokov, Vladimir. *The Annotated Lolita, revised and updated*. Ed. Alfred Appel, Jr. New York: Vintage Books, 1991.
- Nabokov, Vladimir. *Bend Sinister*. New York: McGraw-Hill, 1973.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Boston: Mariner Books Classics, 2016.
- Nabokov, Vladimir. *Lectures on Russian Literature*. Ed. Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.
- Nabokov, Vladimir. *Nausea* by Jean-Paul Sartre. *The New York Times*. April 24, 1949. <https://www.nytimes.com/2021/10/21/books/nausea-jean-paul-sartre.html?searchResultPosition=2> (22.02.2024); also as: Sartre's First Try. *Nausea*. By Jean-Paul Sartre. Translated by Lloyd Alexander. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-r-sartre.html> (22.02.2024).
- Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Vintage International, 1989.
- Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, 1990. [интервьюта]
- Neville, Henry. *The Isle of Pines*. In: Thomas More et al. *Three Early Modern Utopias*. Thomas More. *Utopia*. Francis Bacon. *New Atlantis*. Henry Neville. *The Isle of Pines*. Ed. Susan Bruce. Oxford: Oxford University Press, 1999. 187-212.
- Orwell, George. *Animal Farm. Burmese Days. A Clergyman's Daughter. Coming Up for Air. Keep the Aspидistra Flying. Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg/Octopus. 1976.
- Plato. *Complete Works*. Ed. John M. Cooper. Associate ed. D. S. Hutchinson. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.
- Plutarch. *Lycurgus*. In: Plutarch. *The Lives of the Noble Grecians and Romans*. Tr. John Dryden. Ed. Arthur Hugh Clough. New York: Modern Library, 1932. 49-74.
- Proffer, Carl R. *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Pushkin, Aleksander. *Eugene Onegin*. Tr. Vladimir Nabokov. 4 vols. Bollingen Series XXII. Pantheon Books. New York: Random House, 1964.
- Ricoeur, Paul. *Main Trends in Philosophy*. New York, London: Holmes and Meier Publishers, Inc., 1979.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Tr. Hazel E. Barnes. New York, Avenel: Gramercy Books, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *Nausea*. Tr. Lloyd Alexander. New York: A New Directions Paperbook, 1964.
- Shields, Christopher, ed. *The Blackwell Guide to Ancient Philosophy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Ed. Albert J. Rivero. Norton Critical Edition. New York: W. W. Norton, 2002.

Tao Qian. Peach Blossom Spring. Tr. Cyril Birch.

http://afe.easia.columbia.edu/ps/china/taoqian_peachblossom.pdf (10.02.2024); на български: Тао Юенмин. Записки за извора сред цъфналите праскови. China Radio International.

<https://bulgarian.cri.cn/1/2008/11/26/1s78456.htm> (10.02.2024).

Taylor, Charles. *Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

Vieira, Fátima. The Concept of Utopia. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. 3-27.