

# ЕРОТИКА И НАСИЛИЕ



Снимка: Мартин Стефанов

Худ. оформление: Мартин Стефанов

# „ДА МУ Е ДРАГО НА ЧОВЕКА ДА ПОЛУДЕЕ“, ИЛИ ARS AMATORIA В РОМАНА „БЕЗДНА“ НА КИРИЛ ХРИСТОВ

*Силвия Николова*

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България*

E-mail: [silvianikolova01sg@gmail.com](mailto:silvianikolova01sg@gmail.com)

“IT MAKES ONE WANT TO GO MAD...”, OR ARS AMATORIA IN KIRIL HRISTOV’S NOVEL ABYSS („БЕЗДНА“)

*Silvia Nikolova*

*Sofia University St. Kliment Ohridski, Bulgaria*

**Abstract:** The objective of this paper is to offer an analysis of Kiril Hristov’s novel *Abys*. *Confessions of a Madman* („Бездна. Изповед на един умопобъркан“) by means of intertextual connections with the principles of Ovid’s “Ars Amatoria”. In the field of both the erotically-playful and the anthropological theories of Kiril Hristov, the object of research interest are the parallels with Ancient Rome and the conceptual role of Pompeii. The semantic framework of the novel, which sets forth a philosophy of madness of a specific kind, is used to motivate the presence of an intertextual code, and it is of particular importance to distinguish the interpretation of *Abys* from the author’s intention to construct a text whose message carries entirely a strong moral stake.

**Key words:** “sexual hunger”, insanity, game, *ars amatoria*, intertextuality, Pompeii, heredity

**Резюме:** Настоящата работа има за цел да предложи прочит на романа на Кирил Христов „Бездна. Изповед на един умопобъркан“, като търси интертекстуални връзки с принципите на Овидиевото „Изкуството на любовта“. В плана както на идеите за еротично-игровото, така и на антропологическите теории на Кирил Христов обект на изследователски интерес представляват паралелите с Древен Рим и собствено концептуалната роля на топоса Помпей. Използвана е смисловата рамка на романа, чертаеща философия на лудостта от специфичен порядък, за да бъде мотивирано наличието на интертекстуален код, като от особено значение е разграничаването при интерпретацията на „Бездна“ от намерението на автора да изгради текст, чието послание носи само морален залог.

**Ключови думи:** „полов глад“, безумие, игра, *ars amatoria*, интертекстуалност, Помпей, наследственост

### Въведение, или за антропологическите теории на Кирил Христов и новите прочити

Началото на романа „Бездна“ представя разговор между неизвестно лице (немец) и любител на умопобърканите. Поради някаква случайност последният е българин. А поради друга – в немската лудница, за която в хода на разговора е станало дума, се намира един друг българин, особено любопитен пациент. Като дръзка провокация към симпатизиращия на умопобърканите текстът ни поднася изповедта на затворения в лудницата българин, която започва да проблематизира еднозначността на разбирането за понятието лудост. В този смисъл думите „Да му е драго на човека да полудее!“ (Hristov 1995: 9) ще се превърнат от случайно подхвърлена фраза в сентенционен послание и ключ за четене на романа. Онова, което от гледна точка на разума е безумие, през призмата на художествените внушения, ще бъде *ars amatoria* на равнището на интертекстуалността.

През второто десетилетие на ХХ век Кирил Христов – „милионерът на целувки“ (Hristov 1997: 41), както шеговито се изразяват по негов адрес някои от съвременниците му – лансира идеята за т.нар. „полов глад“ като причина за психическа неуравновесеност, предлагайки на социалните явления в българската общественост да се гледа като на „явления полови“ (Hristov 1995: 5). Теорията за „половия глад“ намира свои поддръжници в българските научни среди особено силно през 30-те години в лицето на Стефан Гидиков и Кирил Кръстев. Не може с точност да се каже каква роля изиграват идеите на Кирил Христов в развитието на сексуалния въпрос, тъй като липсват преки референции към неговото име,<sup>1</sup> но е факт, че проблемът за половия живот на българина присъства в тогавашното обществено пространство, и то твърде еднозначно – българинът е „полово свит“ по метафората на Стефан Гидиков.<sup>2</sup> Кирил Кръстев подкрепя тезата на Гидиков за „половата свитост на българина като основа на неговия характер“ в рубриката „Въпроси и отговори“ на сп. „Философски преглед“, въвеждайки нюанса „полова тревога“ в парадигмата на сексуалната проблематика (Krastev 2014: 149–152). А Найден Шейтанов, макар и да не засяга именно идеята за „половия глад“, отново на

<sup>1</sup> В книгата на К. Кръстев „Спомени за културния живот между двете световни войни“ за Кирил Христов четем единствено следното: „В 1922 (г.) образованият и талантлив Кирил Христов се самоизключва от националния литературен живот“ (Krastev 1988: 111).

<sup>2</sup> Струва си все пак да се отбележи любопитният факт, че от книгата „Ад в рая“ разбираме, че авторът на статията „Половата свитост на българина като основа неговия характер“ (1934) – Стефан Гидиков – всъщност се оказва „приятел и малко роднина“ на Христов (Hristov 1997: 40).

страниците на „Философски преглед“ се вписва в търсенията на времето, прокарайки културологичната си концепция за „сексократична метафизика“ (Sheytanov 1936: 149–161).

При Кирил Христов метафората за половия глад е приложена към българския социокултурен контекст чрез охудожествяването, намерило израз, първо, в романа „Тъмни зори“ (1920), концептуализиращ идеите му за сексуалността на българина, – а после и в „Бездна. Изповед на един умопобъркан“ (1926), останал непубликуван приживе.<sup>3</sup> Може да се каже, че все пак „Бездна“ бележи нов момент в развитието на тази философия.

Наред с отчетливо заявената теория за половия глад на българина, в романа „Бездна“ се налага, макар и не така първостепенно като акцент на художествен фокус, мотивът за расовия произход. Разгледани в цялост, схващанията на Кирил Христов по отношение на половия въпрос неминуемо водят и към твърде проблематичната му хипотеза за расово смесение на българския народ. Тези две теории за българските дух и характер си дават среща особено ясно в епическата поема „Чеда на Балкана“ (1928–1931),<sup>4</sup> организирайки едно от важните идейни места в поемата: двете основни причини за бедите на българския народ са вложени в размислите на поета Божидар и на д-р Начо в трета песен. И докато поемата предлага художествен израз на авторовите биологични и народопсихологически схващания, то теоретичната обосновка се явява в студията „От нация към раса“ (1929), първоначално съпътстваща „История на „Чада на Балкана“. Налага се представата, че от една страна, пред българина стои биологичният проблем за неговото расово смесение, доведено до хаос, а от друга, половата неудовлетвореност със своите пагубни последици върху националното естествено развитие. Неслучайно тук се обръща внимание на взаимосвързаността на тези въпроси – те ще имат отношение към идейните положения, които предстои да бъдат изведени.

Тезата на настоящата работа подкрепя досега застъпваната посока на интерпретация на романа, според която текстът цели „да назидава и „нормализира“

---

<sup>3</sup> По този повод Алберт Бенбасат пише, че „[...] бидейки най-автобиографичната творба на писателя, „Бездна“ дотолкова е щял да развихри клюкарските страсти [...], че – вероятно – самият той не се е осмелил да го предложи за обнародване“ (Benbasat 1995: 81).

<sup>4</sup> Полагайки поемата на Кирил Христов в плана на контекстуалните връзки с „Кървава песен“, Сирма Данова определя „Чеда на Балкана“ като „особена рефлексия спрямо „Кървава песен“ (Danova 2016: 91), като нейна „нихилистична алтернатива“ (Danova 2016: 94). Мислейки творбата на Кирил Христов като задаваща „тълкуване на проблемите на българския народ, което можем да определим като антропологическо“ (Danova 2016: 95), Данова обобщава: „Антропологията се превръща в начин на репрезентация, тъй като стои на мястото на мита и историята [...]“ (Danova 2016: 96).

(Andonova 2020: 141) в идейния спектър на стремежа на Кирил Христов „да бъде не просто „певец на своя живот“, а просветител и възпитател на българския народ, или „полезен писател“ (Kirova 2016: 403), но предлага и наличието на едно паралелно внушение, което практически подкопава нравоучителността. Действително „изповедта на умопобъркания обслужва интересите на своя създател“ (Andonova 2020: 141) – Кирил Христов представя една хиперболизирана версия на сцени от собствения си живот и сам дарява „опрощението“ на героя си, оставяйки безразсъдствата му ненаказани.<sup>5</sup>

Съжителството на тези две паралелни и взаимоизключващи се идейни послания всъщност не е така странно на фона на разстроения и двойствен психически живот на самия герой. Изповедта на безумеца създава представа за един разумен в своите думи и действия герой, докато на паратекстово равнище усърдно работи обратното внушение. Въпросът за амбивалентността на психиката е засегнат и от Алберт Бенбасат в книгата му „Еротиката у Кирил Христов“. Изследователят отбелязва моментите в романа, когато сякаш „говори някакъв болен еротоман“, а същевременно се изказват „толкова дълбоки и социално-психологически проникновения, каквито може да изрече само един философ“ (Benbasat 1995: 9). Това строго разграничение може да бъде сведено до идеята за абсурдна разумност, която се мотивира в логиката на текста, или по-точно в логиката на изповедния наратив. Романът поставя проблема за лудостта като явление от специфичен порядък, водещо до положение на неразличимост между реални и метафорични измерения в своето проявление.

Целта обаче е не да се оспорват изобщо посланията на текста и неговият силно морален залог, а през поставянето на този въпрос да се съзре нов потенциал за четене на романа. Жизнената необходимост от сексуални преживявания може да бъде нещо повече

---

<sup>5</sup> Още в самия предговор, когато разделя българите в две психо-физиологични категории на умопобъркани с отправната точка половата (не)задоволеност, виждаме Кирил Христов като пристрастен към втората категория безумци – полово преситените хора, стигали системно до крайност в своите пориви на страстта, – към която принадлежи и неговият герой. Може би не е твърде учудващо, предвид това, че самият автор гради автобиографичния си мит в тази плоскост, макар и да се стреми да хиперболизира и осъжда сексуалната ненаситност на героя си – всъщност негов прототип. Кирил Христов изобщо държи да изтъква автобиографичната основа в произведенията си. В предговора на „Бездна“ той недвусмислено намеква, не без известна гордост, за личния си опит, от който са почерпени любовните истории от текста, а в „Ад в рая“ директно заявява: „В Триест една цяла година аз здраво работих над себе си и в същото време... Но младежките ми лудории в този весел град читателят ще намери разказани в друга моя книга“ (Hristov 1997: 33). Вземайки под внимание предговора на „Бездна“, обаче може да се допусне, че авторът имплицитно се причислява към групата на малцината избрани. В контекста на автобиографизма на романа следва да се мисли, че самопроектирането на Кирил Христов като реално биографично присъствие в образа на главния герой на текста е маркирано дотолкова, доколкото е удържано в границите на художествения свят, но и в границите на възможното. Авторът Кирил Христов по-скоро присъства като себе си в идеалната категория на избраниците, способни на баланс, а проекцията му в образа на безимения луд може да бъде четена в параметрите на една подразбираща се логика на действително (биографично) случилото се до момента, в който за автора става неизгодно уподобяването да продължава.

„ДА МУ Е ДРАГО НА ЧОВЕКА ДА ПОЛУДЕЕ“

от „обратното на „нормалното“ (Andonova 2020: 141) – например *изкуство*. „[И]зглежда, че той е практикувал това *изкуство* в много страни на Европа, дълги години“ (Hristov 1995:14; курсивът е мой – С. Н.), обобщава психиатърът от немската лудница. Употребена е именно думата *изкуство*, за да бъдат обозначени сексуалните злоупотреби на пациента, и този жест на евфемизация отваря полето на интертекстуалните връзки с Овидиевото *изкуство*, които при разгръщането на изповедта ще се засилват, за да се стигне до обличането на римска тога.

### Моралът на *ars amatoria*

В „Тъмни зори“ Кирил Христов настоява за един морал, неписващ се в „традиционния повърхностен смисъл на думата“ (Hristov 1991: 5). По същия начин и в „Бездна“ трябва да мислим героя на романа като носител на определен тип нравственост, която не просто опонира на общоприетите схващания, а изобщо е непригодна към съвременния свят: безумецът в „Бездна“ сякаш принадлежи към едно друго време и следва неговия морал – това е моралът на *ars amatoria*.

„*Ars amatoria*“ („Изкуството на любовта“) е псевдодидактичен трактат от Овидий, съдържащ съвети за любовта. Основен похват обаче е иронията. За истинска любов така и не става дума – любовта е мислена единствено като външно преживяване. По някакъв особен начин *ars amatoria* присъства и в романа „Бездна“ на Кирил Христов – безименият герой упражнява *изкуството на любовта*, пречупено през най-важния му идентификационен маркер – безумието, – а физическото покоряване винаги е водещо.

В статията си „Овидиевото „Изкуство на любовта“, или *изкуството на надхитряване на партньора*“ Алба Романо се съгласява с мнението на изследователите, че „за Овидий любовта е игра“, която трябва да се играе по „строги правила“ (Romano 1972: 815).<sup>6</sup> Любопитно е, че Романо обръща внимание на отношенията между участниците в практикуването на това *изкуство*. Съветите към жените в трета книга не са просто допълнение към първите две, а целенасочен жест за легитимирането на жените като достойни опоненти в любовната игра (Romano 1972: 817). Хитростите, с които жените имат право да си служат, са позволени от принципно измамническото поведение на мъжете. Така се получава един омагьосан кръг, движен от лъжата и преструвката, който полага принципните положения в любовните взаимоотношения (Romano 1972: 817). В този смисъл и мъжете, и жените са равнопоставени в играта. В романа „Бездна“

---

<sup>6</sup> Преводът тук и навсякъде от английски език е мой – С. Н..

сексуалното безумие се конституира в същия този игрови план. Според законите на *ars amatoria* – и тук всички са съучастници. Неестествеността на тази игра е метафорично заклеямена чрез символа на бездната, към която тласка абсолютното отдаване. С особено усърдие обаче линията на сексуалната маниакалност бива поддържана в режим на (почти) безобидна любовна игра. Множество невинни или не толкова невинни девойки са оставени в състояние на любовна мъка или в положение, а малката Габриела дори прави опит за самоубийство. Габриела обаче можеше и да не извършва тази отчаяна романтическа постъпка; Джйованна можеше да приеме своя български Казанова такъв какъвто е, без да се опитва да го промени и ограничи в затвора на една-единствена любов; обстоятелствата около изгарянето на синьорина Ида говорят за една трагична, но все пак нелепа поредица от случайности (а откровено казано, самоубийството на Винченцо е дотолкова неубедително и безсмислено, че тук дори не е необходимо да се търси оправдание за безумеца на Кирил Христов). В логиката на тази интерпретативна нагласа Алберт Бенбасат симптоматично определя героя като „хомо луденс“, който по чудодееен начин щастливо се избавя от деликатни и понякога най-опасни ситуации“ (Benbasat 1995: 87).

„Изкуството на любовта“ на Овидий е изкуство да се преструваш. В режима на преструвката героят на Кирил Христов представя любовните си отношения преувеличено възвишено – при редица от своите завоевания е обзет от неопишуема страст, граничеща понякога с мистичност, с *безумие*. Неведнъж той гледа на сексуалното преживяване (респективно любовта) по някакъв особен метафизичен начин, обвързвайки в орбита на чувствеността си както тялото, така и душата: „Ние изгаряхме, ние умирахме от блаженство – и нямаше насита нито за телата, нито за душите“ (Hristov 1995: 74). Друг път обаче заявява: „Каквито и безумства ние да правим за любимото същество, те са само кръсък на грешната плът и нямат нищо общо с душата“ (Hristov 1995: 44). Възможно е несъответствието да се мисли през призмата за непоследователността, която моделира лудостта на героя. Тази лудост ще бъде засегната отново и по-нататък. Сега важното е, че във всеки случай става дума за съвършена проба мимикрия в естетическото поле на *ars amatoria*.

Преструвката в игровия план на любовното изкуство се проявява на много места в романа на Кирил Христов: от хитростите, използвани за запознанството с Джйованна, до безразсъдния план за покоряването (наведнъж) на петте сестри Боничелли. Специфичен игрови пласт е вплетен и в ироничния жест на героя да си послужи именно с книгата „Страданията на младия Вертер“ с корисни цели – за да продължи да

„ДА МУ Е ДРАГО НА ЧОВЕКА ДА ПОЛУДЕЕ“

впечатлява Джйованна. Това личи ясно по линията на особено важната за Гьоте идея за сантимента, преобърнатата в следните думи на героя от „Бездна“: „Аз не трябва да бъда сантиментален в обикновения смисъл на думата; не трябва да скърбя, че някой щял да страда. Ако пчелата мислеше за страданията на цветята, тя не би събирала мед“ (Hristov 1995: 77).

### **Древноримското начало и изкуството в/на Помпей**

Стана повече или по-малко видно, че стремежът към полово свобода в „Бездна“ има твърде общо с философията на *ars amatoria* в контекста на игровото. На абсолютно противоположния концептуален модус стои теорията за половия глад, от който страдат повечето сънародници на К.-Христовия герой. По линията на контраста съвсем недвусмислено „полово свитата“ България е противопоставена на разкрепостената Италия, но романът изтъква и тяхната специфична смисловопораждаща за целите на текста близост.

В предговора на „Бездна“ Кирил Христов твърди, че макар действието на романа да се развива в Италия, той е „толкова български, колкото например Шекспировите италиански драми са английски“ (Hristov 1995: 6). Обяснението за избора на Италия като автобиографично мотивиран се налага от само себе си. Италия е и съвременният наследник на Древен Рим и съответно носител на духа на *ars amatoria*. Но има и нещо друго. Героят на Кирил Христов изтъква римското наследство в родината си, позовавайки се на историческата обвързаност на Древен Рим с българските земи и народ по силата на културно-исторически обстоятелства – за него все още се намират „кътчета в България, дето на десет души поне два-трима имат типично римски профили“ (Hristov 1995: 84). Тук е необходимо да се отбележи развитието и теоретизирането на тези възгледи в контекста на вече споменатото народопсихологическо преплитане на теориите за расовия въпрос и половия проблем изобщо в мисленето на Кирил Христов.

В студията „От нация към раса“ се посочва едно твърде важно за разбирането на римското духовно наследство по българските земи обстоятелство, извън принципите на *ars amatoria*, или по-точно – за целите на настоящата работа – *освен*: това е обстоятелството за благотворното смесване на кръвта. Макар авторът да говори за расовия хаос, залял българската нация, изтъква и обнадеждаващия факт, че на практика расата се постига: в човешкото развитие облагородяването от „от безрасие към все порязко изтъкване на расови особености“ (Hristov 1994: 250) е възможно. Необходими са „полов подбор“ и „расова хигиена“ (Hristov 1994: 252). Нещо повече – смесването дори



е наложително като основа на „всички исторически велики раси и народи“ (Hristov 1994: 252), но при условията на „сполучлива смес“, противопоставена на произволното „бастардиране“. По-нататък в студията се появява името на областта Августа Траяна като пример, представляващ интерес за расово изследване, предвид историческите данни за „стопяването“ на римляни по българските земи (Hristov 1994: 251). Августа Траяна е античното име на Стара Загора – родният град на Кирил Христов – от времето на император Траян. Просто казано, благотворно е било римското присъствие в днешните български територии, и по-точно – именно там, където е роден авторът. И твърде нескромно звучат и следващите редове: „Навярно също тъй не ще да е случайно, че половината от българските поети досега произхождат от Стара Загора (както не е случайно, е Ломбардия, дето така щастливо са съчетани латини и германи, даде Ренесанса на Европа)“ (Hristov 1994: 251).

Сега става съвсем ясно кои са българските кътчета, населявани от „типично римски профили“ (Hristov 1995: 84). Външното разпознаване през физиогноматиката обаче не е достатъчно, за да се говори за пълноценно и всеобщо духовно наследство на римския морал, защото огромна част от българите според романа „Бездна“ страдат от т.нар. полов глад. Но не и безумецът на Кирил Христов. Наред с множеството поводи, изтъкващи индивидуалността и специфичните характеристики на героя в романа, най-ключовата сред които – неговата оразличимост от масата полово страдащи българи, сега се прибавя и благороден расов произход: неговата националност е видяна през призмата на идеализираното расово смесение.

На не едно място в романа се появява натрапчивото обръщане към древноримската култура. Особено любопитен е епизодът в Помпей,<sup>7</sup> където героят на „Бездна“ захвърля пътеводителя, за да се отдаде на възприемането на историята през чувствеността си на поет и любовник. Но както стана ясно от по-обширното вглеждане във възгледите на Кирил Христов върху националните облик и характер – най-вече през заложената расова приемственост по силата на древната кръв, която носи. В контекста на темата за расовото многообразие и в частност във връзка с древноримското присъствие по земите ни и историческото наследство, което родният град на Кирил Христов Стара Загора (Августа Траяна по римско време) пази, в поемата „Чеда на

---

<sup>7</sup> Този епизод по-късно е преработен и преиздаден под заглавието „Помпей“ в сп. „Българска мисъл“ (1932) като част от незавършения роман „Залутана душа“.

Балкана“ се появява препратка към не кой да е бележит римски град, а тъкмо към Помпей:

[...] за бодка разум бе потребен нам,/ да разберем, че под града ни стари/ изровили са тез пожари/ и че не бива пак/ да я затрупваме сами. Един ли знак/ видяхме, таз земя/ че крие скъпи тайни?/ Ще урнат от страни и знайни, и незнайни –/ ако изровим ги – да гледат древний град/ на Августа Траян и да му се дивят./ *Помпея* го речи. Не бъде./ Съветвахме се и се тъй отсъди:/ на място бащино да се гради (Hristov 1967: 42–43; курсивът е мой – С. Н.).

Бележките към третия том на събраните съчинения на Кирил Христов, където е поместена поемата, поясняват този откъс: „Опожаряването на Стара Загора открива големи възможности за исторически и археологически проучвания на почиващите под града римски и гръцки архитектурни паметници и скулптури. За съжаление, възможностите останали неосъществени, защото местните първенци решили градът да бъде възстановен на същото място“ (Hristov 1967: 469). Тук се разкрива още една смела визия за неосъществените перспективи пред българите: пожарът е видян като шанс пред откритите се сред пепелта древноримски останки българският народ да преживее същински катарзис. Помпей обаче не се възражда, а с него е пропиляна и възможността за продължаване на античната традиция. С оглед на целите на настоящата работа, не без основание може да се отбележи двойната смислова мотивация за избор тъкмо на Помпей в перспективата на едно идеализирано бъдеще на подети от миналото дух и традиции: на първо място, очевидният факт около издигането от пепелта на забравени с хиляди години останки на живот от древността; на следващо място – Помпей създава повече или по-малко доловими асоциации с по-късно развитата в поемата теория за половия глад на българина.

В романа „Бездна“, докато обикаля из останките на Помпей и се опива от вдъхновението да възпроизвежда миналото на древния град през собствените си въображение и интуиция,<sup>8</sup> героят упражнява и изкуството на любовта на Овидий. Някак

---

<sup>8</sup> По линия на интертекстуалността този епизод може да бъде съотнесен към новелата на Теофил Готие „Ария Марцела (Спомен от Помпей)“, чийто герой Октавиан, докосвайки се до древния град, пресъздава мисловно живота в Помпей, пренасяйки и самия себе си във фантастичните въображаеми проекции на реално случване. В този контекст любопитна би била и препратката към романа „Градива: Помпейска фантазия“ на Вилхелм Йенсен, в чието идейно ядро Фройд открива изтласканото еротично желание, породило фантазии и сънища, представящи оживяващи картини от мъртвия Помпей (Freud 1996: 11–131). Връзката на двете произведения с „Бездна“ може да бъде открита в наличието на мистичния еротичен заряд в атмосферата на древния град Помпей.

симптоматично е, че в самото начало на трактата си Овидий споменава тъкмо този град – говорейки за топосите на любовта, той дава за пример Помпей като вероятно място, на което може да бъде срещната любовта (I.31–69). Впрочем това е един от малкото назовани поименно топоси.

В духа на наложения в романа специфичен наративен ход на силно изразена любовно-еротична линия престоят в древния град Помпей е съпроводен от нежности и целувки между българския Казанова и неговата спътница – красивата Франческа Вентура. Иронично се оказва обстоятелството, че младата жена е дошла да разгледа Помпей, защото учи история на изкуството: „Добре се запознах днес с *изкуството* в Помпей – подби се тя със себе си и се засмя“ (Hristov 1995: 159; курсивът е мой – С. Н.). В този смисъл шегата на Франческа, макар и изречена, за да се впише в плана на размяна на остроумни реплики между героите, може да се мисли като изпълняваща функция на интертекстуална препратка към псевдодидактичния трактат на Овидий, в който авторът дава съвети за любовта, служейки си с един основен похват – иронията. Така в „Бездна“ е спазено ключовото за любовните порядки иронично отношение в режима на игровото начало, както и немаловажното указание за пребиваването в Помпей – макар и деветнайсет века по-късно. Любопитните обстоятелства около избора на Помпей в романа обаче не спират дотук.

Не се знае дали Кирил Христов е видял прочутите еротични фрески и различни артефакти в Помпей, защото част от тях по времето на престоя му в Италия със сигурност не са били все още открити, а достъпът до известните е бил проблематичен за широката публика. В книгата си „Тайният музей: порнография в модерната култура“ (1987) Уолтър Кендрик поставя проблема за достъпността и известността на еротичното наследство на Помпей. Той пише, че с напредването на разкопките през XVIII век в Помпей стават известни все повече артефакти, илюстриращи еротика или открита порнография. През 1758 г. се забранява достъпът до артефактите, представляващи опасност за устоите на обществената нравственост. По един или друг начин все пак тези артефакти са били достояние за проявяващите интерес – от една страна, чисто и просто са се носели слухове, от друга – не е било изключено джентълмените с достатъчно желание и подходящи обноски (т.е. чрез подкуп) да бъдат допуснати до заключените помещения (Kendrick 1996: 6). Обърнато е внимание на особено ключовите пътеводители, създавани през десетилетията. От значение за нас е фактът, че са съществували пътеводители, позволяващи си в по-голяма или по-малка степен „да споменават онова, което не бива да се споменава“ (Kendrick 1996: 7). Например през 70-те години на XIX век с все по-

„ДА МУ Е ДРАГО НА ЧОВЕКА ДА ПОЛУДЕЕ“

засиленото откриване на публични домове из древния град Томас Дайер, писал 40 години по-рано за Помпей, без тогава да споменава нищо от, така да се каже, неуместното му еротично наследство, вече заявява: „Не можем да се осмелим да опишем този курорт на езическата безнравственост. Той се държи заключен, но за онези, които биха искали да го видят, екскурзоводът ще осигури ключа“ (Kendrick 1996: 7). Тук трябва да спрем и да припомним, че Кирил Христов посещава Италия и Помпей в самия край на XIX век – време, разположено далече от момента, когато всички забрани и ограничения по отношение на еротичните артефакти ще бъдат отменени, но и време, отнесено достатъчно напред в културното знание за Помпей и по-точно – знание за онова, което „не бива да се споменава“. Във всеки случай прословутите еротични фрески и различни артефакти преpraщат опосредено отново към „Изкуството на любовта“ на Овидий. Древният град Помпей се оказва натоварен с поне два важни интертекстуалнопораждащи фактора – директната референция към практикуването на *ars amatoria* (предвид неслучайното присъствие на Помпей при Овидий), както и собствено еротичното културно наследство, свързано с името на града.

### **Принципите на преструвката и отвъд тях**

Като продължение на линията на древноримския код в романа след престоя в Помпей Франческа заявява: „Ние ей сега ще изхвърлим от душите си пустинното мъртвило на Помпей и ще се повеселим като същински римляни“ (Hristov 1995: 160). Така те се озовават във вилата на братовчедката на Франческа, Биче, която е замислила увеселения за деня. Докато се преструват на „същински римляни“, гостите във вилата слагат и бели тоги. Домакинята Биче обръща внимание колко подхожда на българина римската премяна, дори настоява, че той трябва по принцип да бъде облечен така. На тази шега героят на Кирил Христов отвръща: „Но драга синьорина, нали в наше време, без човек дори да разбере как е станало то, може най-ненадейно да се озове в някоя лудница?“<sup>9</sup> (Hristov 1995: 162). Тези думи функционират дълбоко авторефлексивно в смисъла на предвиждащи бъдещата съдба на младия Казанова. „Безумствата на плътта“ го отвеждат наистина в лудница. По-важното обаче е, че тази реплика е изказана именно

---

<sup>9</sup> Този жест на автопародия може да бъде мислен като ново изплъзване от конвенционалните смисли на текста, от предполагаемите внушения. Проявявайки авторефлексивност, героят засилва размиването и пропускането на посланията, заложен за разчитане в произведението. И като на шега наистина неестествено е пребиването му в лудницата.

в момента на предрешването, препращащо към древноримския контекст и носещо духа на еротично-игровото начало.

От значение е да се посочи, че превръщането в „същински римлянин“ през принципите на преструвката има, наред с метафоричния интертекстуален заряд, своето дълбоко културноисторическо основание. Безумецът на Кирил Христов на практика носи наследствеността на древните римляни в кръвта си.

„Мисълта, че всички са голи, едвам прикрити с по един чаршаф“, предизвиква „странно вълнение“ (Hristov 1995: 163) и съвсем скоро настъпва и мигът, в който гостите се оттеглят по двойки, за да доведат маскарадната си игра до логичния ѝ завършек, отдавайки се едни на други в усамотение. Преследването на сексуалния акт като крайна цел е много ясно обвързано със слагането на маската на другата културна епоха. През условностите на играта настоящето се подчинява на някаква желана представа за минали порядки, които диктуват случващото се тук и сега. *Ars amatoria* се осъществява в този контекст. А в своята същност играта представлява една преструвка.

И ако през целия роман виждаме една или друга любовна поза на героя, упражняващ *ars amatoria*, то пренасянето в древноримските времена посредством преобразяването като „същински римляни“ бележи онази кулминационна точка, която интертекстуално сродява К.-Христовия безумец твърде естествено с принципите на Овидиевото изкуство.

Както вече стана ясно, Овидий твърди, че не е толкова важно да си влюбен, колкото да се преструваш на влюбен. В неговото „Изкуство на любовта“ никъде не става дума за любов в истинския, възвишения смисъл на думата. Има и още нещо – според Овидий който заема позата на влюбен, наистина става влюбен (I.615–616). Едва ли е трудно да си представим колко лесно се осъществява на практика това при разстроената психика на героя на „Бездна“ – усърдието и отдадеността, с които подхожда към всяка своя избраница, дават въщност усещането за някаква абсурдна форма на любов.

### **Противостои ли амбивалентността на психиката на *ars amatoria*?**

Опиянението от играта с еротичните наслади и екзалтации крие и една различна страна – разкаянието. За да бъде поддържано моралното послание на текста, проблемът за разстроената психика следва своето логическо разгръщане – почти реципрочо на похожденията си героят преминава и през моменти на несигурност и раздвоеност, на разкаяние и откровен страх.

Страхът от пропадането в *бездната* на „безумства на плътта“ е страх, основан на съзнанието за опасността, към която влече философията, гласяща „Жени, жени и жени – колкото се може повече и по-разнообразни“ (Hristov 1995:70). Съзнанието за собствената маниакалност обаче създава представата за героя като по-скоро разумен субект: „Да се стремиш с всички сили да подчиниш една нова жена, която ти е харесала, за да я имаш в прегръдките си само няколко часа и после да не я подириш повече. [...] Не е ли това една опасна мания? Садизъм! Същинска лудост!“ (Hristov 1995: 220).

Но страхът от бездната е и страх от отдаването само на една жена. Вторият страх винаги взема превес – в случаите, когато похожденията отново и отново се подновяват, но и в мига, когато възможността истината да бъде „изповядана“ пред Джйованна, е метафорично проектирана като политане към пропаст: „И както с ужас съм се отдръпвал от края на пропастта, така и сега аз се изплаших от изкушението да изповядам всичко“ (Hristov 1995:103). В този смисъл и неговата (духовно) най-значима избраница Джйованна, макар и припозната като достойна отвъд сексуалните перспективи (които се подразбират), не е способна да преобърне мирогледа на своенравния чужденец. Това е страх от загубата на свободата. Обвързването с Джйованна е пречка в осъществяването на едно от сентенционните правила на Овидиевото изкуство: „Дружбата и верността – думички празни са те“ (I.740).<sup>10</sup>

Овидий съветва въздържането от рискове и уверено заявява: „Нито през пропасти, нито през върхове стръмни ще вода,/ няма да падне младеж, ако предвождам го аз“

---

<sup>10</sup> Това правило влиза в диалог с един важен аспект от житейската философия на героя, основана на необикновена необходимост от сексуални преживявания: от една страна, набавянето на съкровен материал като двигател за поетическо вдъхновение е едно от оправданията за сексуалните импулси на безумеца, от друга страна, самото изкуство също има изисквания към поета – един млад интелгент, носител на безценно поетическо вдъхновение, в никакъв случай не бива „да се затваря в една-единствена любов“ (Hristov 1995: 69), защото жените са „най-важния[т] източник на изкуството“ (Hristov 1995: 87). През целия роман може да бъде проследено преплитането на двете ипостаси на героя: поет и любовен безумец. Това отношение за зависимост е илюстрирано и от реакцията на сеньора Челесте, когато разбира, че героят е поет: „Тя сякаш че помисли: „Поет ли? Не би било безинтересно как такива хора гаят и целуват“ (Hristov 1995: 201). На друго място той директно намеква за естеството на насладите, от които един поет има необходимост (Hristov 1995: 206–207). А спътница на героя в Помпей неслучайно му задава особено важния въпрос – дали той е поет (Hristov 1995: 159). Но в своето „Изкуство на любовта“ Овидий дискредитира поетическата практика при завоеванията на любовника за сметка на наложителността от дарове – т.е. изведена е идеята, че любовта се купува: „Ти дори, Омуре, тука да дойдеш със сонма от музи/, идваш ли с празни ръце, бягай, поете, оттук“ (II.279–280). В романа на Кирил Христов срещаме едно хиперболизирано патосно отношение към фигурата на поета, а любовното изкуство и поетическото са взаимнозависими. Това твърде много напомня на една от ключовите характеристики на естетиката на провансалската лирическа традиция, която впрочем е силно повлияна от Овидий – авторитет в културния климат на този период. Иронията е там, че героят на Кирил Христов все пак не прибягва до поетическия си талант, за да съблазнява, и практически предписанието на Овидий за липса на необходимост от поезия е спазено: „Трябва ли да те съветвам да пращаш и стихчета нежни?/ Горко ми! Вече стихът няма висока цена“ (II.273–274).

(I.381–382). Героят на Кирил Христов все пак не може да устои на изкушението да се подлага на риск – пропастта го влече непреодолимо. И колкото и пъти да се подновява борбата със стихийната страст, това противопоставяне винаги е предварително обречено на провал. А пропадането в случая е равнозначно на лудост. Метафоричната натовареност при представянето на похожденията като *безумства* взема развой на семантична буквализация. Появява ли се тогава противоречие с Изкуството на Овидий? Ако все пак приемем за аксиома твърдението, че водачът Овидий наистина не би позволил неговият ученик да (про)падне, то ходът на наратива не особено трудно може да изведе и аргументи. На практика целият роман утвърждава правото на безумеца да следва сексуалните си импулси, а безнаказаността се превръща в правило. За това най-ясно свидетелства престоят на героя в лудницата – образът на умопобъркания е представен твърде благосклонно (а на моменти и с възхищение): „[...] на него не се гледа като на пациент“ (Hristov 1995: 272). Оказва се, че клинично умопобърканият е някак не дотолкова луд на фона на не-нормалната картина, която се рисува за българската действителност. Реалната лудост като душевно разстройство не е така жизнезаstraшаваща, както лудостта на полово гладния, превърнал се в олицетворение на неудовлетвореността, заплахата и завистта (Hristov 1995: 257). Нещо повече: безумието от пресищане е не просто недотам страшно, но и донякъде един естествен път, по който човек може безпроблемно да поеме и после да се върне, дори „намерил себе си“ (Hristov 1995: 273).<sup>11</sup>

Умопобъркаността – или по-точно казано формата на умопобърканост – трябва да се мисли като художествена проекция на едно немотивирано психологично състояние на амбивалентна разсъдъчност. Както лудостта на полово страдащите е послание, което следва да се чете като метафорично в своята идейна същност, така и безумието на героя е силно преувеличена метафора, в която е заложен моралният залог на романа, но която постига и интертекстуален диалог с Изкуството на Овидий в посока към разгръщане на нов смисъл. Тъкмо чрез тази своеобразна лудост героят успешно се вписва в закономерностите на *ars amatoria* като „същински римлянин“ (по силата на интертекстуалното надграждане в рамките на авторовите биологични теории), а нравоучителното послание и призивът към „нормалност“ са така деликатно и по кирилхристовски нееднозначно кодирани в романа, че трудно би било да се потисне

---

<sup>11</sup> Тоест тук вече е постигнато онова особено средишно състояние, споменато в предговора, балансиращо между крайностите на полови глад и преситата – „нормалността“.

„ДА МУ Е ДРАГО НА ЧОВЕКА ДА ПОЛУДЕЕ“

възклицанието „Да му е драго на човека да полудее!“ (Hristov 1995: 9) по модела на този безименен умопобъркан.

#### Библиография

- Andonova 2020*: Andonova, V. „Kak Eros se prevarna v Dyavola ili za propadaneto na edin umopobarkan v bezdna“. – In: XIV Natsionalni filologicheski cheteniya za studenti i doktoranti v chest na svetite bratya Kiril i Metodi. Blagoevgrad: Izdatelski kompleks „Neofit Rilski“, 2020, 136–143. [*Андонова 2020*: Андонова, В. „Как Ерос се превърна в Дявола или за пропадането на един умопобъркан в бездна“. – В: XIV Национални филологически четения за студенти и докторанти в чест на светите братя Кирил и Методий. Благоевград: Издателски комплекс „Неофит Рилски“, 2020, 136–143].
- Benbasat 1995*: Benbasat, A. Erotikata u Kiril Hristov. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1995. [*Бенбасат 1995*: Бенбасат, А. Еротиката у Кирил Христов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995].
- Gidikov 1934*: Gidikov, S. Polovata svitost na balgarina kato osnova na negoviya karakter. – Filozofski pregled, 2/1934, 123–132. [*Гидиков 1934*: Гидиков, С. Половата свитост на българина като основа на неговия характер. – Философски преглед, 2/1934, 123–132].
- Gautier 1906*: Gautier, T. Arria Marcella. – In: “One of Cleopatra's nights, and other fantastic romances”, Transl. by Ladradio Hearn. New York: Brentano's, 1906.
- Danova 2016*: Danova, S. Kralyat fizionomist. Avtotekstualnost i avtoprezentirane v tvorchestvoto na Pencho Slaveykov. Sofiya: Paradigma, 2016. [*Данова 2016*: Данова, С. Кралят физиономист. Автотекстуалност и автопрезентиране в творчеството на Пенчо Славейков. София: Парадигма, 2016].
- Kendrick 1996*: Kendrick, W. M. The secret museum: pornography in modern culture. Berkeley, California: University of California Press, 1996.
- Kirova 2016*: Kirova, M. Balgarska literatura ot Osvobozhdenieto do Parvata svetovna voyna. Chast 1. Sofiya: Kolibri, 2016. [*Кирова 2016*: Кирова, М. Българска литература от Освобождението до Първата световна война. Част 1. София: Колибри, 2016].
- Krastev 2014*: Krastev, K. „Polova trevoga i npravstvenost“. – In: Manifesti. Statii. Eseta 1922–1939. Sofiya: Boyan Penev, 2014. [*Кръстев 2014*: Кръстев, К. „Полова тревога и нравственост“. – В: Манифести. Статии. Есета 1922–1939. София: Боян Пенев, 2014].
- Ovid 1994*: Ovid N., P. Elegii. Prev. Georgi Batakliiev. Sofiya: Nauka i izkustvo, 1994. [*Овидий 1994*: Овидий Н., П. Елегии. Прев. Георги Батаклиев. София: Наука и изкуство, 1994].



- Romano 1972*: Romano, A. C. Ovid's "Ars Amatoria" or the Art of Outmanoeuvring the Partner, Vol. 31, 3/1972 (October-December,) 814–819. [прегледан 03.06.2023]. <<https://www.jstor.org/stable/41529272>>.
- Freud, Jensen 1996*: Freud, Z., V. Jensen. Fantazii i sanishta / Gradiva: Pompeyska fantaziya. Prev. Neza Mihaylova. Sofiya: Ekslibris, 1996. [*Фройд, Йенсен 1996*: Фройд, З., Йенсен, В. Фантазии и сънища / Градива: Помпейска фантазия. Прев. Неца Михайлова. София: Екслибрис, 1996].
- Hristov 1997*: Hristov, K. Ad v raya. Sofiya: Pelikan-Alfa, 1997. [*Христов 1997*: Христов, К. Ад в рая. София: Пеликан-Алфа, 1997].
- Hristov 1995*: Hristov, K. Bezдна. Izповед na edin umopobarkan. Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1995. [*Христов 1995*: Христов, К. Бездна. Изповед на един умопобъркан. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995].
- Hristov 1994*: Hristov, K. „Ot natsiya kam rasa“. – In: Zashто sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost. Sast. I. Elenkov, R. Daskalov. Sofiya: Prosveta, 1994. [*Христов 1994*: Христов, К. „От нация към раса“. – В: Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. Съст. И. Еленков, Р. Даскалов. София: Просвета, 1994].
- Hristov 1967*: Hristov, K. Sachineniya v pet toma. Tom 3. Sast. S. Gyurova, K. Kuyumdzhiev. Sofiya: Balgarski pisatel, 1967. [*Христов 1967*: Христов, К. Съчинения в пет тома. Том 3. Съст. С. Гюрова, К. Куюмджиев. София: Български писател, 1967].
- Hristov 1991*: Hristov, K. Tamni zori. Sofiya: Nemus, 1991. [*Христов 1991*: Христов, К. Тъмни зори. София: Хемус, 1991].
- Sheytanov 1936*: Sheytanov, N. Seksokratiya. – Filosofski pregled, 2/1936, 149–161. [*Шейтанов 1936*: Шейтанов, Н. Сексокрация. – Философски преглед, 2/1936, 149–161].