

Kalina Lukova

(Bulgaria, Burgas Free University)

Sofia of G. P. Stamatov and Vienna of Arthur Schnitzler

Abstract: Researched are receptive and typological connections between works of Georgi P. Stamatov and Arthur Schnitzler, one of the most popular representatives of the Vienna Modernism in Bulgaria.

At the same time, when the physician and writer Schnitzler was telling his stories about a town (Vienna) and its women, the judge and writer Georgi Stamatov was also telling stories about a town (Sofia) and its women. In this regard, the research offers a possibility of comparative perusal of Georgi Stamatov's and Arthur Schnitzler's works in the perspective of the typologies the town and the woman and masks and dreams.

Key words: Sofia, Vienna, Vienna Modernism, town, woman, dream

Калина Лукова

(България, Бургаски свободен университет)

София Г. П. Стаматова и Вена Артура Шницлера

Резюме: Изследуются рецептивные и типологические связи между творениями Георгия П. Стаматова и Артура Шницлера, одного из известнейших представителей венского модернизма в Болгарии.

В то время как писатель-врач Шницлер рассказывал свои истории об одном городе (Вене) и о его женщинах, писатель-судья Георги Стаматов также рассказывал истории об одном городе (Софии) и его женщинах. В этой связи исследование предлагает возможность сравнить прочтение творений Георгия Стаматова и Артура Шницлера в перспективе типологий город и женщина, маски и сновидения.

Ключевые слова: София, Вена, венский модернизм, город, женщина, сновидение

София на Георги Стаматов и Виена на Артур Шницлер (любовна топография)

Георги Стаматов и Артур Шницлер са съвременници: Шницлер живее между 1862-1931 г., а Стаматов – между 1869-1942 г. В периода от 1908 до 1943 г. са преведени на български език многобройни творби на Шницлер (преди всичко белетристични), които го превръщат в един от най-популярните представители на

виенския модернизъм в България. Хронологията на преводите впечатлява не само с количеството, но и с жанровата доминация на разказа и новелата: „Смърт“ (1909), „Жената на мъдреца“, „Раздяла“ (1912), „Маски и чудеса“ (1918), „Подпоручик Густл“ (1918), „Смъртта е мълчалива“ (1918), „Госпожа Берта Гарлан“ (1918, 1919), „Аплодиран. Цветя“ (1912), „Бенефис“ (1918), „Слепият Джеронимо и неговият брат“ (1918, 1919), „Казанова към Венеция“ (1927), „На сън и наяве“ (1928), „Госпожица Елза“ (1929), „Игра в утринен здрач“ (1929), „Тереза. Летопис на един женски живот“ (1931), „Госпожа Беата и нейният син“ (1934), „Бягство в мрак“ (1943).

По-малко са преведените драми: „Из самотен път“ (1908), „Хоровод“ (през 1908 и през 1924 г. със заглавие „Хорото на живота“), „Приказка“ (1909), „Жената с ханджара“ (1910), „Забава“ (1910), „Викът на живота“ (1910), „Анатол“ (1914), „Живи мигновения“ (1929). В наше време, 2003-2004 г., Владко Мурдаров превежда още 15 едноактни и 4 големи пиеси на Шницлер.

Активното превеждане на австрийския писател през първите три десетилетия на XX век (през 1908, 1909, 1910, 1912 год. се превеждат по няколко негови творби, а други излизат в различни преводи) показва интереса към неговото творчество и трайното му присъствие в българския литературен контекст. Има още един любопитен факт за рецепцията на Шницлер – много от неговите творби са превеждани на български сравнително скоро след първото им оригинално издание. Например, романът „Тереза“ от 1928 г. е преведен през 1931 г., новелата „Госпожица Елза“ от 1924 г. – през 1929 г., сборникът с новели „Маски и чудеса“ от 1912 г. – през 1918 г. През 1911 г. на български е преведен и сборникът „Модерни писатели“, който съдържа статия на Георг Брандес за Артур Шницлер. Според Брандес, Шницлер е най-интересният австрийски писател от началото на XX век – писател на „лекомислена Виена“, на „Виена на флирта“ и на психоанализата. Фройдизмът в творчеството на Шницлер се провижда лесно, доколкото писателят е практикуващ лекар, състудент на Фройд, с когото заедно са разпространявали опитите на Шарко.

Брандес извежда като доминантна идея в творчеството на Шницлер фаталната близост между сексуалното влечение и порива към самоунищожение и в този смисъл той пише в писмо до писателя: „Вашето творчество е посветено на Ерос и Танатос като че ли поравно“. Брандес конкретизира тези наблюдения по отношение на женско-еротичното. Според него Шницлер представя жената като тип: „вярна на сърцето, изменница в мечтите и сънищата, действаща машинално и подчиняваща се, невинна в дълбочината на душата си“ (Брандес 1911: 51). Писателят извършва със „сигурна ръка и сигурно око дисекция на женското сърце“.

За Шницлер на Виена и на жените пише и френският критик Луи Жиле в списанието *Revue des Deux Mondes* от 15.VII.1929 г. Неговата статия е препечатана като предговор на френския превод на „Тереза“ от 1931 г. и на българския превод на романа, излязъл през същата година. Във великолепия си психоаналитичен прочит на романа, Жиле коментира внушенията на Шницлер:

„Животът е сънят на тялото и нищо не го различава от сънищата и от бълуването. Тоя сън, ако разберем ясно, е единствената действителност; ние не познаваме нищо друго“ (Жиле 1931: 7).

Проектирайки художествения свят на Шницлер като „свят от илюзии“, в който „нравственият закон за възмездие е единствената здравина“, Жиле се доближава до тезите на Брандес. Според него Шницлер представя живота като игра, в която действителността и лъжливата видимост странно и тайнствено се преплитат.

Разиграването на същности и привидности в творчеството на Шницлер е обект на интересен автокоментар:

„Аз не бих имал нищо против срещу един свят, в който любовта не е нищо повече от чудесна игра... Но тогава... Тогава да бъде честна, моля! Честна докрай... Това бих го допуснал. Такава смесица обаче от въздържаност и нахалство, от страхлива ревност и лъжливо безразличие, от кипяща страст и празни хитрости, както ги виждам тук – нея аз я намирам печална и ужасна. На свободата, която се пъчи тук, ѝ липсва вярата в самата нея. Заради това не ѝ се удава ведрата физиономия, която така би желала да приеме... Заради това се хили, когато иска да се засмее“ (Шницлер 2004).

Раздвоението на Шницлер е раздвоение на „скептик, влюбен в живота“, по известното определение на Роберт Музил. Своите противоречия той прехвърля върху литературните си герои (най-вече върху жените), изживяващи се в постоянна трансгресия сред постоянния бароков декор на „Виена от вчера“. (Така е наречено великолепното есе на Стефан Цвайг, в което се описва имперска Виена от края на XIX и първите десетилетия на XX век, срв. Цвайг 1984). Виена на Шницлер е естетизирана чрез собствената си красота, чрез красотата на жените и на изкуството („един албум от винетки на изчезнал свят“ по думите на Жиле) и същевременно демонстрирана чрез многолики страхове и катастрофични предчувствия.

В същото време, в което лекарят-писател Шницлер разказва своите истории за един град (Виена) и за неговите жени, съдията-писател Георги Стаматов също разказва истории за един град (София) и за неговите жени. Двойката *градът* и *жената* са ключови понятия за възприемане творбите на Стаматов и на Шницлер. И при двамата интериорът е постоянен и двусъставен, като се съчленява непрекъснато от града и жената в тайно същество на плътта (на принципа на метонимичното прехвърляне на значения). София и Виена от началото на XX век демонстрират семантиката на града (и на градското) в еротична топография, именуваща чувствено преживяване най-често на жени. Усещането за *града столица* е усещане за жена.

Стаматов нарича София „разгалена хубавица“, „капризна лековерна жена“, „развенчана любовница“, а това е всъщност тайното същество на плътта, едновременно град и жена.

Още през 1936 год. Ат. Величков в статията си „Жената в творчеството на Стаматов“ сглобява еротичната карта на Стаматовата София: улица „Лега“ е място на подслушаните разговори, „Борисовата градина“ е гнездо на порнографски сензации, булевард „Цар Освободител“ – „женски панаир“, а Градската градина е „пространство на грехопадението“. „София – феминизирана, целият свят пулсира от пол“, пише Ат. Величков (1936: 430).

Критикът определя града като тотално еротично пространство, конкретизира отделни еротични топоси. Оттук нататък е интересно да се проследи едновременното, общото сетивно битие на града и жената, т.е. тяхното съ-битие. На този комбинативен аспект съответства метонимията, т.е. преходът, почиващ на един и същ смисъл. Метонимичната размяна между града и жената е продуктивен наративен модел в разказите от том I и II, 1923-1930 г. Чрез него еротизмът на Стаматов (деклариран като постоянно критическо клише) може да се разчете именно като метонимичен. Градът и жената са винаги в трансгресия, а това е изявен принцип на еротизма. Съответства му трансгресията на дискурсивните форми, тъй като метонимията е „принудителна синтагма, нарушение на една граница на означаващото пространство; тя позволява на

самия план на дискурса едно *контраразпределение* на предметите, на употребите, на значенията, на пространствата и на свойствата, което е вече самият еротизъм“ (Барт 1991: 275).

Градът е будност, сексът и властта са компоненти на съновидението, отбелязва Владимир Сабоурин във връзка с „Новела на съновиденията“ на Шницлер (Сабоурин 1999: 8). Същото се отнася не само за „Nemo“ – Стаматовата новела на съновиденията, но и за всички негови разкази за жената. Градът е будността на еротичното. Неговите топоси съчленяват формите на трансгресиращата сетивност. Стаматовият град не включва дома (домовете), а напротив – той е свободното пространство отвъд забраните, ограниченията, условностите. Това е опиянението, което усещат не само пристигащите в София провинциалисти, но и градските жени. Така може да се обясни и особената пристрастеност на писателя към улици, булеварди, градини – които носят историите на минаващите по тях жени в смисъла на метонимичното съседство или близост.

Подобен структуриращ код се открива в почти всеки разказ на Стаматов. Жените стават част от града (или обратното), когато изживяват еротичната си природа. Докато Мери („Задгробници“) е затворена в дома-храм на своя бог – писателя Багрянов, тя е всичко друго (дори „сакрална проститутка“), но не и жена, равна на себе си, т.е. на собствената си еротичност. Когато излиза сама и тръгва по „Лега“, „Търговска“, а после по „Цар Освободител“ („нямаше намерение ни да отива някъде, ни да купува нещо“), тя усеща чувствеността си не само в реалните срещи и разговори с мъжете, но и в освободеността на въображението си. То мултиплицира всеприсъствието на мъжа в пространството на града – по улици, градини, театри. Градът се превръща в мъж, той е самото въображение на Мери, „пулсиращо от пол“. (В този смисъл може да се разчетат думите на Ат. Величков, че целият свят пулсира от пол – навярно градът-свят.

Подобна е наративната ситуация в разказа „Малков и Славин“. Зора е съпругата, чиято изневяра наподобява жертвоприношение в чест на великия Славин. В трансгресията *съпруга любовница*, Зора също не е самата себе си, защото нейната сексуалност е подчинена на (погълната от) сексуалността на Славин.

Интересна експликация на това състояние е картината, на която художникът рисува отдаденото и присвоено голо тяло на жената. „Откак живее със Славина, Зора никъде не ходи, никого не приема...“, т.е., тя е далече от града. Раздялата е любопитно свързана с размяната на значения и употреби – на градове и жени. Славин замества София и Зора с Париж и Жана.

Изгубила Славин, Зора е свободна да усети виновната чувственост, едва когато става част от града: „тя излиза и тръгва да върви из улиците... минава край Градската градина и влиза в нея“. Тази сцена, предхождаща и подготвяща смъртта на Зора, е метонимично набраздена чрез пренасяне на смисъла от една поредица означения върху друга. Градската градина, пространство на грехопадението, семантично се свързва с грешницата, седяща в нея. Междувременно женското присъствие се мултиплицира (и съответно съполагането град(ина) – жена). Покрай Зора преминават: една млада мома, една проститутка и три порядъчни госпожи, бивши приятелки. Смутеното ѝ съзнание асоциира тези образи със собствените си женски превращения: невинно момиче, съпруга, любовница, проститутка.

Текстът Стаматов играе с женските трансгресии чрез разменящата ги метонимия в двойките `морално – неморално`, `чудесно – чудовищно`, `здро̀во – бо̀лно`. Това винаги се осъществява чрез принадлежността към Града и неговите значения. Временното напускане на София (колкото и рядко да е това в творчеството на Стаматов) води до привидни промени в женското битие. Попадайки в провинциално

градче, което предпочита „законните обятия“, Лида Друганова от едноименния разказ за първи път желае „да изпита поне минута чиста любовна наслада... без никакви сметки, планове и цени“. Това е невъзможно, защото Лида (и изобщо Стаматовата жена) може да се впише само в еротичния живот на София. И тя бърза да се върне в столицата.

В удивително подобие една виенчанка, г-жа Берта Гарлан от едноименната новела на Артур Шницлер, се завръща във Виена от малко провинциално градче, в което е трябвало да живее дълго време, заради брака си. Виена на Шницлер от 1901 г., когато е написана творбата, е онази „Виена от вчера, която описва Стефан Цвайг в известното си есе: „Един град, лудеещ по театъра, където винаги се танцува, пее, пирува и се люби... веселият епикуреец сред градовете“ (Цвайг 1984: 538).

Любовната история на Берта Гарлан може да се разкаже като история за Виена – пътуването до столицата; скитането из нейните улици, градини, музеи, катедрали, хотели; нежеланото завръщане е близко по смисъл до началото, преживяването и бързия край на страстта. Двете поредици говорят сами за себе си и същевременно прехождат в значенията си: повествованието, фиксирано с топографски названия, и интимния монолог на героинята. Берта Гарлан е фройдистки тип жена, както и всички други героини в творчеството на Шницлер. Завръщането във Виена след 12 години отключва еротичния ѝ живот, какъвто тя не е имала по време на брака си.

Пътуването с влака изглежда обичайно, но то е трансгресивна проява – преодоляване на страховете, освобождаване на чувствеността:

„Струваше ѝ се, че я очаква нещо неопределено, което тя не би могла да назове, нещо сторъко, което беше готово да я сграбчи: всяка къща, покрай която минаваше, знаеше, че тя иде, вечерното слънце блестеше насреща ѝ по покривите, но когато влакът влезе в гарата, тя се усети изведнъж в безопасност. Сега чак тя разбра, че е във Виена, в своята Виена, в града на своята младост, на своите мечти“ (Шницлер 1918).

Виена е единственото възможно място на еротичното случване. Повествованието на Шницлер се освобождава от обичайните съседства на нещата и ги замества с нов допир между топоси и чувствени усещания, но в границите на една тема – еротично-женското. Шумът на гарата изпълва Берта с удоволствие, файтоните и хората я радват и точно на гарата „Франц Йосиф“ тя усеща за първи път, че е „млада, хубава, свободна, никому недължна да дава сметка“. В малкия хотел близо до гарата я обзема „чувство на външна свобода“, а разходката из Виена преди срещата ѝ с Емил регистрира импулсите на очакването. Топографията моделира еротичното въображение: в Народната градина „един млад господин“ преминава покрай Берта, „което ѝ действа приятно“; в музея вижда „огромната мраморна статуя на Тезей, който убива Минотавъра“, а когато стои пред картините от холандската школа, чува гласа на Емил.

В разменящата ги метонимия, Виена се превръща в еротичен топос:

„Да, хубаво е да живееш във Виена, да правиш, каквото си искаш... Кое ли пък собствено я принуждава да живее в ужасния малък град?“

Сменяйки градовете, Берта става досегаема за собствената си сетивност. Интимният ѝ вътрешен монолог се структурира в две съседни асоциативни полета: проблематизирането на града и проблематизирането на еротичните очаквания. Еротичната будност на Виена съпровожда любовното приключение на Берта Гарлан от петък вечер до неделя вечер – в две срещи и една неочаквана раздяла, след която Берта

се завръща в „заспалия малък град“. Топографията на Виена успоредява промяната, движението от провинциалната подреденост към „безредните дни“.

Втората среща между Берта и Емил е в 7 ч. – при моста на Елизабет. Повествованието фиксира имената на улици, градини, хотели, църкви, сред които се движи жената, и комбинира техния смисъл с вътрешните колебания на Берта: „да се въздържи или да се отдаде напълно“. В голата хотелска стая „с грозно боядисани в синьо и бяло стени“ тя се чувства като скитница; „струва ѝ се, че отново са заспали всичките ѝ желания“. Усещането се сменя, когато върви покрай градината на Ринга и забелязва, че всичко блести във виолетови цветове.

Нощна Виена има свой собствен живот и когато попада в едно от нейните тайнствени кътчета, Берта е преодоляла всичките си съмнения. Стаята, в която вечерят, по-скоро прилича на будоар „с синьо кадифено канапе“ и „кръгло огледало в златна рамка“. Тук жената изцяло се отдава на града и на мъжа (на града-мъж), превръща се в тайното същество на плътта: „тя иска да лежи в неговите прегръдки... тя иска да бъде всецяло негова“.

Още веднъж градът се миниатюризира до любовен интериор и пренася своето желание върху жената. Вместо в дома си, Емил отвежда Берта в тайнсвена къща, която напомня първата: „червени завеси, зад които свети бяло легло, картина на гола жена над пианото“. Тези детайли ще съчленяват бъдещите съновидения на Берта (характерни за Шницлер, доколкото повествованието му е подвластно на фройдизма), но в коментираната сцена те не метафоризират еротичната страст, а чрез собствените си значения я освобождават. На сутринта Берта „не изпитва ни най-малко разкаяние... гордееше се за своите целувки... струваше ѝ се, че е открила снощи в себе си дарба, която тя досега не е подозирала, и почна малко да съжалява, че не я е използвала по-рано“. Тя се чувства „всецяло като създание на Емил“ (Емил от Виена, т.е. като създание на Виена) и „всичко, което беше преживяла преди да се срещне с него, изглежда изтрито“.

В светлия летен ден Берта отново се разхожда по познатите места на Виена – „върви по същия път като вчера“. В този момент тя наистина е част от града, защото усеща еротична връзка между себе си и хората, които среща. Преносът между сетивата на града и сетивата на жената се коментира от интимния вътрешен монолог: Берта възприема мъжете и жените, които среща по улиците, не като минувачи, а като специална категория хора, които „се желаят един друг“. До вчера тя е била изключена, но „сега се числи към тях и е равна на тях“. Виена, към която Берта вече принадлежи, Виена на еротичната неделя „пулсира от пол“, като Стаматовата София. В еротичния си унес Берта застава пред афиш, обявяващ концерта на Емил, и изпитва необикновено желание господинът до нея да разбере по някакъв начин тайната ѝ, като чете името на „този човек, който снощи беше мой любовник... Тя внезапно се възгордя. Това, което бе направила, ѝ се струваше нещо особено“. Подобен унес, който предхожда състоянията на „виновния еротизъм“, изживяват и героините на Стаматов – Мери („Задгробници“) не крие, че е любовница на Багрянов, „по-скоро се гордее... Коя законна съпруга не би ѝ позавидяла“. Обсебена от любовната нощ на „диви прегръдки в едно чуждо легло“, Берта интуитивно се движи към църквата на Лерхенфенделщрасе, за да чуе изпълнението на Емил. И тук еротичният унес се оказва по-силен от мистичния. Чрез него, а не чрез религиозното чувство, Берта желае да приобщи стотиците хора към своята тайна.

Усещането за принадлежност е унищожено от писмото на Емил, смразяващо със своята неопределеност: „Днес не ще можем да се видим... когато дойдеш следващия

път във Виена“. Мъжът и градът се изплъзват и Берта не може да ги спре, макар че моли за нова среща – „утре или други ден“ и дори си измисля отговор: „утре целия ден заедно“ или дори „ще се видим още днес“. Второто писмо на Емил отново отдалечава тази перспектива до „идулия път“. Писмовният еротизъм при Шницлер, както и при Стаматов, е натоварен с важни повествователни функции. Писмата могат да се интерпретират като любовни привидности. Виена също вече е привидност, дори призрачност за Берта: „Тя бърза по улиците, които са почти празни, като че ли цяла Виена е излязла извън града“. Всъщност, Берта е вече извън града, измъчвана от виновна чувственост: „Тя не дойде ли тук, за да му стане любовница – само за това“. Монологът на отчаянието напомня хаотичните мисли и действия на Стаматовата героиня Зора, която несъзнателно бърза към смъртта си. (Любопитен факт е, че двете творби са написани почти по едно и също време – „Госпожа Берта Гарлан“ през 1901 г., а „Малков и Славин“ – през 1903 г.)

Завърнала се в малкия град, Берта мечтае за „хубавите дни във Виена – тази пълна свобода, това скитане по улиците...“. Тя се чувства по-свободна, по-значителна, по-различна от другите жени, които принадлежат на това градче, и до законните удоволствия, докато тя е принадлежала на Виена – Виена на забранените страсти. (При Стаматов работи подобна опозиция между `провинциално – нормативното` и `столично – трансгресивното`.) Берта изпитва „неизразимо желание“ да извика в лицето на някоя от тези жени: „Ти имаш само мъж, а аз имам любовник, любовник, любовник!“. Тя продължава да си представя онова тайно същество на плътта, изживяло часа на страстта, в нощна Виена: пише „безумно писмо“ на Емил, че ще пристигне „още тази седмица във Виена“, и после ще се пресели завинаги там. Берта дори се опитва да легитимира това тайно същество пред госпожа Рупиус, с която се уподобява заради честите ѝ приключения във Виена, и „най-после го казва: Сега той е мой... мой... мой... любовник!“.

Госпожа Рупиус вече познава играта на любовните илюзии, за които ще заплати с живота си, но Берта ще ги осъзнае едва след очакваното писмо от Емил. В него се съдържат всички онези елементи, които според Шницлер превръщат любовта не „в чудесна игра“, а в игра „печална и ужасна“ – в цинизъм, „лъжливо безразличие“ и „празни хитрости“. Писмото отдалечава още повече Виена от Берта, защото в него се предлага среща „всеки четири до шест седмици за един ден и една нощ във Виена... Надявам се, че ще бъдем щастливи много пъти“. Съседно разположените изречения би трябвало да осигурят метонимично съседство между мястото (града) и случването на любовното щастие. Това е мнима близост, зад която прозира противоречието между „един ден и една нощ... на всеки шест седмици“ и „щастливи много пъти“. Така се осъществява преносът между чудесното и печално-ужасното в любовната игра, т.е. в съчленяването на любовния интериор. Разменят се значенията на хубавото („беше хубаво във Виена“) и на потресното: „Ето каква... каква е била тя във Виена! – гнусно-гнусно!“. След насладата властва демоничният код на погнусата, еротичното безредие, „илюзиите на тези безредни дни“:

„С отвращение тя си спомняше за онзи страстен час, който ѝ бе даден, и като огромна лъжа ѝ се струаха безсрамните наслаждения, които тогава беше вкусила“.

Извън Виена е невъзможно да се съчлени екстазното същество на плътта. Започва разграждането, разпадането на еротично-женското – Берта се чувства

„унижена, разсипана... нищо повече от една уличница“. (При Шницлер, както при Стаматов, *жена* и *проститутка* са поставени в съседство и разменят употребите си.)

Шницлер удвоява метонимичните внушения и чрез комбинирането на двете близки истории за жени, които пътуват до Виена, но се завръщат в провинциалното градче – омъжената госпожа Ана Рупиус и вдовицата Берта Гарлан. Чрез съдбата на Ана писателят интерпретира постоянно интересующите го проблеми – за брака и изневяратата, за извънбрачното дете, за жената-грешница и жената-майка, за възмездие. Ана е жената, която живее между забраните и трансгресиите. Във Виена тя е тайното същество на плътта, което е възможно единствено отвъд забраните. Извън него (и извън Виена) тя е подвластна на смъртта – смърт в малкия град, смърт като изкупление.

Шницлер търси фаталната близост между еротичния екстаз и порива за самоунищожение в аспекта на моралния максимализъм. Според него „нравственият закон съставя, може би, единствената здравина на един глупав и смешен свят от илюзии“ (Жиле 1931: 9). За разлика от директния морализъм на Стаматов, той предпочита тайнствените съотношения, тайнствената сметка на обезщетенията. В тази перспектива Шницлер обожава и едновременно отрича еротично-женското. Жените са повече жертви, отколкото виновни в един „несправедлив свят, където в жената също така, както и в мъжа, е вложен копнеж за удоволствие, но където, ако в жената копнежът за удоволствие не е същевременно и копнеж за дете, то той е грях, който иска своето наказание“. Тези последни думи от вътрешния монолог на Берта Гарлан фиксират неумолимото присъствие на съразмерни сцени, както в новелата „Госпожа Берта Гарлан“, така и в други творби – „Тереза“, „Госпожа Беата и нейният син“, „Госпожица Елза“, „Смъртта е мълчалива“.

Макар и повествователно отдалечени, сцените на любовен *унес* и *ужас*, на екстаз и гибелна вина се възприемат в комбинативния им аспект. Така се внушава идеята на Шницлер, че свободата на еротично-женското е лишена от вяра в самата себе си. На този принцип се съчленява любовният интериор както при Шницлер, така и при Стаматов – градът дава свобода на еротично-женското, защото самият той е трансгресивен, скандално-освободен. Извън неговата близост еротичната свобода е обезверена, тя не преодолява забраните и се изживява като илюзия със съответна цена.

В съпоставителната парадигма на илюзорност и съновидна мистериозност е емблематичната „Traumnovelle“ на Шницлер от 1925 г. (на български е преведена за първи път през 2000 г. от Н. Попова със заглавие „Просънници“). Новелата на съновиденията е в типологична връзка с разказите на Стаматов „Nemo“ и „Непозната“, писани почти по същото време (през 1921 г.).

Действието на „Traumnovelle“ се развива отново във Виена по време на карнавала. Началната тема на маскарада се успоредява с нарастващата съновидна мистериозност, с натрупващото се усещане за призрачност и илюзорност. За Фридолин среднощна Виена е „отдавна и завинаги потънал град“: „площадът пред кметството мъждиво проблясваше като кафеникаво езеро“ (Шницлер 2000). Вътрешният монолог на героя упорито активизира лексиката на призрачното, ословесявайки основната моделност на текста: движението между реалност и нереалност (вътрешният монолог се реализира в двусмислието на полупряката реч и асоциира връзка с полупряката реч на Стаматовите герои). Отношението между действителността и субективното преживяване не е метафорично, а се осъществява по съседство, по близост: за Фридолин „призрачните фигури от бала с маски – тъжният непознат и червените домина – отново изплуваха като действителни“; мъртвият придворен съветник и

останалите живи в къщата „по еднакъв начин му изглеждаха призрачно нереални“; „проститутките и студентите, Албертине и детето... всички те за него напълно бяха отдалечени в призрачното“.

Във високата си имитативност „Просъници“ наистина е „книга за измамния ред и подреденост на битието, което не е някаква монолитност, а мекота, която хлътва и при най-лекото докосване, дори при докосването с очи” (Личева 2000). Маскарадното, привидното, илюзорното играе с действителното. Прехвърлянето между тях реализира състоянието *просъница*, в което се изживяват героите – междинното състояние на неосъществените, но пожелани любовни истории, изневери, роли, идентичности.

Маскарадът властва в текста, той провокира *разказа* и съня за желанията, за трансгресиите. Маскарадната и съновидната мистериозност са дискурсивни техники, подчинени на симетрии и степенуване на привидности. В новелата от началото до края се обговарят значенията на маската в съотношенията ѝ с лицето, т.е. с битието и с идентичността на героите. Това е „стилът на нощта“ в „Просъници“, т.е. на времето, равно на *нощ* и *ден*, на *нощ* и *закоряване*. Разказът започва със спомена за „бал с маски от миналата вечер“ и завършва с маска, която замества *лицето* на съпруга върху възглавницата в семейното легло на Фридолин и Албертине. Между началото и финала се поместват многобройни маскировки и преображения, които сънят на Албертине предсказва в средата на повествованието.

Най-еротичната част от новелата може да се определи като „пришествие“ на мистериозното женско тяло. Предрешен като поклонник, Фридолин попада в загадъчна вила, където наблюдава оргиите на някакво маскирано тайнствено общество, наподобяващо масонска ложа – между шестнадесет и двадесет души, монаси и монахини. Сред „ослепителна светлина неподвижно стояха жени, всички с тъмни воали около главата, челото и шията, върху лицата с черни дантелени маски, ала иначе съвсем голи“.

При пълното дискредитиране на лицето, тялото е на показ – преотразявано в „свръхсветлите огледални помещения“, открояващо се на фона на „прозрачни бели, жълти, сини, червени благороднически облекла“, които заменят монашеските одеяния на мъжете. Преобличането, замяната на аскетично-монашеското облекло с благороднически (т.е. светски) цветно-копринени дрехи, има празнично-трансгресивен ефект, поддържан от танца на странни двойки: „пламенни, бели тела, притиснати до синя, червена, жълта коприна“.

Промяната в маскарада засяга и интериора: „Здрачната, почти тъмна висока зала... с черни копринени завеси“ се заменя със светла, огледална зала, където пъстро облечените кавалери се въртят в танци със своите голи партньорки. Преображението е различно при жените, защото не се осъществява чрез преобличане, чрез играта на дрехите. Трансгресивното се проявява чрез разголването и демонстрирането на тялото в двусмислен контраст със забуленото лице. Дори „кървавочервените устни“ на Непознатата, която разговаря с Фридолин, се възприемат по-скоро като част от черната дантелена маска, отколкото като част от лицето. Дискредитирането на лицето запазва маскарадната тайна. Същевременно белите тела и тъмните профили могат да се коментират в присъщия за Стаматов контекст на „виновния еротизъм“. Той се поддържа и от странните усещания на Фридолин, че е „хиляди пъти по-лошо да стои единствен с незакрыто лице само пред маскирани, отколкото изведнъж гол сред облечени“. В призрачно-шеметната поредица от чудновати еротични приключения, неизживени докрай, Фридолин отново застава пред жената загадка, пред неочакваните ѝ превъплъщения. Макар че съзерцава в „почти непоносима мъка на желанието

чудесното женско тяло“, той не се спира до телесната женска идентичност, не възприема непознатата само като съблазнителка, еротоманка, проститутка. Той иска да проумее поведението ѝ на спасителка, на „изкупителна жертва“.

В двусмислието на маскарада Шницлер продължава играта на умножаващите се същности и техните видимости. Голата Непозната трябва да откупи идентичността на Фридолин със собствената си идентичност, която не е равна само на тялото. Това, което мъжът си мисли, че може да направи: „готов съм да ви кажа името си, да сваля своята маска и поемам всички последици върху себе си“ – т.е. да посочи идентификаторите на *личността*, всъщност е направено от жената. Демаскирането, откриването на *лицето*, наподобява ритуал, чрез който непознатата показва една от най-истинските си същности – способността да спасява не само чрез тялото, но и чрез живота си: „Посегна към воала, обвиващ челото, главата и шията ѝ, и с чудно кръгово движение го свали. Той падна на земята, тъмни коси се спуснаха над раменете, гърдите и хълбоците ѝ, но преди Фридолин да успее да улови с поглед нейното лице, бе повлечен и изтласкан към вратата...“. За Фридолин остава единствено възможността да намери това лице, което не познава, за да разгадае загадката, за да постигне познание за жената. До този момент Непознатата на Шницлер предизвиква редица асоциации със Стаматовата Непозната от едноименния разказ. „Непозната“ е една от най-мистериозните творби на нашия писател. Разпознаването Стаматов – Шницлер лесно се осъществява по линията на маскарада, на идентифицирането чрез тялото, на женската ролевост и на демаскирането.

Стаматовата Непозната владее играта на идентичности и отражения, седнала срещу огъня в стаята на Агонцев. И тя, както при Шницлер, крие лицето си в „гъст черен воал“ и в нощната тъмнина на София, но лесно открива тялото си пред един непознат. На въпроса коя е всъщност тя, изрежда множество женски образи, взети от авантюрите на Фридолин. Непознатата е може би: „обикновено младичко, лекичко момиче“, което напомня Пиерета; „дъщеря на почтени родители... следвах музика, литература...“ като Мариане; „обикновена улична проститутка, която се докарва, за да увеличи цената си“ в пряка асоциация с Мици; тя е дори „demi-vierge“, което по някакъв начин я свързва с голите, но забулени жени от оргията в „Просънници“. Обърканият Агонцев не може да допусне, че Непознатата се превъплъщава във всички тези образи, той се стреми към единствена „истинска представа“ – откриването на лицето.

За разлика от новелата на Шницлер, при Стаматов демаскирането се извършва не по волята на Непознатата, а точно обратно: „Като апаш-разбивач на каси доближи на пръсти до кревата, натисна копчето и насочи светлината към спящата“. Агонцев „открадва“ видимостта, но лицето не се открива само, не се показва доброволно и по тази причина не се превръща в идентификатор. Жената не иска да бъде домашно позната, завоювана, разгадана. Агонцев я губи завинаги, защото не уважава „нейното инкогнито“, т.е. желанието ѝ да решава сама *коя* да бъде.

Стаматов също има разказ за съновидение. Разказът „Nemo“ е написан през 1921 г., т.е. малко преди „Просънници“. В него се откриват елементите на новелата на Шницлер – маскарад, сън, разказ, но съчетани по друг начин. Засилената съновидна мистериозност при Стаматов идва оттам, че целият текст, с изключение на няколко начални и финални изречения, представя съня на Ада.

В разказа „Nemo“ един непознат отвежда Ада до странно, „високо осветено здание“. Оттук започват и аналозите с тайнствената къща на Шницлер. В съня на Ада се появяват маскирани прегърнати двойки с пурпурни наметала. Жените, които Ада

приема за проститутки, смъкват всичките ѝ дрехи. Гола, с разпуснати коси пред огледалото, тя с гордост открива един нов свой образ. Както и в „Просъници“, голото тяло се покрива с черна мантия. В развихрилата се оргия („На меки възглавници лежаха групи“) Ада вижда мъж – „непознат идол“. Следващият фрагмент от съня: „Тя минаваше от ръце на ръце – от уста на уста – от прегръдки в прегръдки“ – предизвиква асоциации с преживяванията на Непознатата от новелата на Шницлер, решила да откупи Фридолин, според правилата на маскираното общество.

При второто дневно посещение на Фридолин мистериозната сграда се оказва „едноетажна вила в скромнен стил ампир“. В непрекъснатата игра на привидности докторът не открива Непознатата във вилата. И в Стаматовия разказ „Немо“ финалът прекъсва съновидната мистериозност и той е подготвен от удвояването на привидностите. След първата еротична нощ, пред Ада се появяват двама мъже, които не са идентифицирани ясно. Първият е с „черни дрехи, нахлузена шапка, вдигната яка“ и, след като назовава скритите желания на героинята, изчезва. Вторият е снощният спътник на Ада, но той отрича случилото се с двусмислените думи: „Вие бълнувате...“. Ада се опитва да го задържи, но „ръката ѝ увисна във въздуха – в стаята – никой“.

Представеното сравнително изследване показва, че творчеството на Стаматов, което трудно се вписва в родния контекст, се отваря към модерна – западноевропейския контекст на Артур Шницлер. Градският декор, обичайното съседство на нещата се дискредитира, за да се прояви нов, неочакван допир между топоси и чувственост. Чрез метонимичната размяна между сетивата на града и сетивата на жената се съчленява модерният любовен интериор. В него се интегрират актуалните за виенския сецесион опозиции `провинциално – нормативно` и `столично – трансгресивно`, `чудесно – чудовищно`, `здро – болно`.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1991: *Барт, Р.* История на окото. В: *Барт, Р.* Въображението на знака. Есета. София: Народна култура.
- Брандес 1911: *Брандес, Т.* Артур Шницлер. В: Модерни писатели. София: Нова библиотека.
- Величков 1936: *Величков, Ат.* Жената в творчеството на Г. П. Стаматов. – В: Философски преглед, № 5.¹
- Жиле 1931: *Жиле, Л.* Предговор към „Тереза“. София: Съгласие.
- Личева 2000: *Личева, А.* Булото на Изиди. – Култура, № 31, 11 август.
- Сабоурин 1999: Сабоурин, Вл. Eyeswideshut или Виена, новела на съновиденията. – Литературен вестник, 7. XII., 8.
- Цвайг 1984: Цвайг, Ст. Портрети на европейски писатели. София: Наука и изкуство.
- Шницлер 1918: Шницлер, А. Госпожа Берта Гарлан. София: Александър Паскалев.
- Шницлер 2000: Шницлер, А. Просъници. София: Хемус.
- Шницлер 2004: Шницлер, А. Самотният път. София: Пигмалион.

