

[www.piron.culturecenter-su.org](http://www.piron.culturecenter-su.org)

**БРОЙ # 24 / 2023 / БРОЙ 24. ХИБРИДЪТ: ФОРМИ В КРИЗА**

URL: [http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Alexander-Kiossev\\_Viktor-Paskov-and-the-Moving-Sofia-Ghetto.pdf](http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Alexander-Kiossev_Viktor-Paskov-and-the-Moving-Sofia-Ghetto.pdf)

**Градски хибриди:  
Виктор Пасков и местещото се софийско гето**

Александър Къосев

Ще ме занимава с особен хибрид – с този, около който витае усещането за unheimlich. От това става ясно, че употребявам самата дума „хибрид“ по доста недисциплиниран начин, а освен това ще предложа и мой, описателен превод на фройдисткото понятие unheimlich<sup>1</sup>. В моето тълкуване това ще бъде усещането за непоносима, разколебаваща усещането за реалност отвратителност, която витае около нещо привидно познато. Съкратено ще наричам това особено усещане „чоглаво“.

Примерите, върху които ще работя са свързани с един град и един роман. Градът е социалистическа София, а романът е едно от най-софийските произведения на българската литература – „Балада за Георг Хених“ на Виктор Пасков.

\*\*\*

Гетото в София, както повечето гета в разрастващите се милионни градове, има свойството да се мести. Когато София става столица, то е било в тогава крайните кални и бедняшки квартали Ючбунар и Коньовица, където почти веднага кметството изселва евреи и роми, но новите, много по-късни панелни комплекси „Западен парк“ и „Красна поляна“ и особено луксозния за времената на соца „Зона Б5“ почти унищожават това старо гето, от него остават малки остатъци, известни днес като „Факултетото“. Още преди строежа на новите крайни квартали, (комплексите „Младост“, „Люлин“, „Надежда“, които са замислени по един начин, но бавно се превръщат в сиви и очукани, бетонни спални), в края на 1950-те комунистическата власт тотално и тоталитарно преустройва самия център на София чрез бруталния сталинистки проект на Ларгото, поместило триъгълника на властта – комплексът „Партиен дом – ЦУМ – хотел „Балкан“ сред огромен площад за манифестации. Ще видим, че това създава условия за нови гетоизации, а тук ще споменем известното: тези непомерни за София публични пространства са предвидени за сплотените тела на пролетариата, които трябва да маршируват право срещу погледа на въображаемия Вожд – в посока на запад (а от началото на 1970-те – и под благосклонния каменен поглед на (статуята) на Ленин).

---

<sup>1</sup> В известната си статия Фройд изброява синоними на unheimlich на английски – uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly, haunted, repulsive, а после продължава с немски синоними, които са още по-многобройни: unbehagliches, banges Grauen erregend: gespenstisch, im Geheimnis, im Verborgnen ... bleiben... Следвайки Йенч, той причислява към онова, което събужда усещане за unheimlich различни двойници на човешкото, въсъчни фигури, автомати, призраци, кукли и пр. феномени, които създават усещане за тревожна неопределеност. На български този списък също може да намери свои синоними: неудобно, обезпокоително, загадъчно, мрачно, скрито, отвратително, чоглаво. Unheimlich е обратното на привично познатото – то е скритата чуждост, нелепост и чудовищност, която дебне в него.

Новият комунистически център смазва и маргинализира двата стари буржоазни центъра на София – официалният около Двореца, и вторият, неофициален, но архитектурна гордост за времето си и пример за европеизация/де-ориентализация на града – около Банския площад. В периода 1909 – 1914, около джамията са построени Минералната баня (арх. Петко Момчилов), Халите (арх. Наум Торбов) и Синагогата (Фридрих Грюнангер). Новото цивилизовано площадче трябва да измести стария и пъстър ориенталски пазар, който се е намирал традиционно пред джамията (той е преместен няколко пресечки по-нататък и се превръща в днешния Женски пазар), а самата джамия, традиционен мюсюлмански храм от XVI век, за който слуховете са, че бил строен от самия Синан, деликатно е поставена в „цивилизационни кавички“ от тържествените, красиви и скъпи нови сгради, построени наоколо в еkleктична, но по своему хармонична смесица от европейски стилове – сецесион, нео-маритански, арт-деко.

В късния социализъм обаче славата на това място е минало. През 60-те, и особено през 70-те и 80-те години на XX век Банският площад и кварталът около него вече не са това, което са били. Маргинализиран от бруталните урбанистични и архитектурни промени по Ларгото, площадът е загубил своята тържественост и представителност. Станал е по-малък и постепенно се е върнал в гравитацията на онези ориенталски места, от които архитектите на буржоазна София са се стараели да го откъснат и оградят. Женският пазар от северозапад и тъмните остатъци на Ючбунар от запад отново заплашват да го погълнат. Евро-патриотично му излъчване, с което буржоазна София се е гордеела, е избледняло, потънало е в архитектурната запуснатост на сградите и в пъстрата бъркотия на едно недокрай регламентирано от режима старо-ново население – класово-неясни субекти, срамни за социалистическата модернизация, неясни обитатели на комуналки, смущаващо разнообразни в етническо, езиково и религиозно отношение: освен българи тук живеят арменци, евреи, турци, роми. Дори предишната елегантна градинка пред банята през 1970-те и 1980-те години също вече е населена от рояк от съмнителни същества, сякаш вечни, и отрицание на всичко столично, комунистическо и работническо: шопи, продавачи с дисаги, амбулантни търговци на дребно, фантазьори на алъш-вериша и местни трикстери, хомосексуални хора, приличащи на провинциалисти играчи на шах, парцаливи клошари, алкохолици, вечните роми... Подобно на християнските храмове, джамията едва мъждука с малцината мюсюлмани, които имат смелостта да я посетят за молитва. Синагогата е изолирана сред малобройната еврейска религиозна общност, останалите евреи са или атеисти-

комунисти, или пък вече са емигрирали в Израел. Халите, навремето унищожили ориенталския пазар, сега сами са в сянката на социалистическия гигант ЦУМ; те западат, стават все по-зле снабдени и по-мръсни. От знак за европеизация и модерен стил, Банята се е превърнала в претъпкано убежище на социалистическа „хигиена“, фокус на вицове за потни тела, нальми и теляци. През 1980-те години те дори вече не могат да изпълняват функциите си – толкова е окаяно състоянието на Банята и Халите, че ги затворят за посетители.

Повечето от представителните постройки на предишния буржоазен център се разрушават постепенно, сецесионът и неовизантизмът по фасадите се разпада, опушени и почти невидими, гипсовите орнаменти са изпочупени и ронещи се, фасадите са олющени, мазилките са сменили цвета си в мръсносиво, а в дворовете никнат като гъби нови, но неотличими от старите ламаринени барачки и паянтови складове. Разрушенията от войната и новата социалистическа градоустройствена политика са превърнали уличките на север, на юг и на изток около Банския площад в нови микро-гета на разрастващия се град, напълно собствените соц-гета – сивите и еднотипни жилищни квартали по периферията. Почти в центъра на София, тези кварталчета са в непосредствена близост както до Банския площад, така и до площад „Ленин“ – заключени са между улиците на запад от бул „Мария Луиза-Георги Димитров“ – ул. „Нишка“, прекръстена на „Найчо Цанов“, ул. „Пиротска“, прекръстена на „Андрей Жданов“, бул. „Драгоман“, прекръстен на „Георги Кирков“, за „Цар Борис“, „Цар Самуил“, „Братя Миладинови“. Подобни има и между уличките на югозапад от площада, пресичащи Женския пазар – „Цар Симеон“, „Кирил и Методий“ и „Поп Богомил“, а също и на север и североизток зад Банята – „Веслец“, „Бачо Киро“, „Екзарх Йосиф“, „Искър“ и пр. Тези особени места са се превърнали в мизерна и извън-идеологична хетеротопия, скандализираща комунистическия град. От една страна, тук царят разрушение: сградният фонд по тези улички е бил частично отчужден, частично изоставен на грижите на обеднели собственици, а жилищата са натъпкани с квартиранти от различни части на провинцията. В резултат, къщите бързо се рушат, бомбардираните между тях се ремонтират надве-натри, а новите постройки са повечето паянтови. Но дори и предишните солидни буржоазни къщи са направо в лошо състояние: покривите са пробити, оградите на дворовете са паднали, черчевата се изкорубват, фасади и орнаменти се лющят, дворовете обрастват с бурени, влажните мазета плесенясват. От друга страна, това обаче дава почва за бурен и алтернативен на социализма икономически живот, който местните ОФ и партийни организации напразно правят опит да контролират.

Останали са немалко стари кръчми, а непрекъснато се откриват и нови „пивници“, „механи“ и бирарии и кебапчийници, по дворове и апартаменти се устройват „вечеринки“ (носещи спомени от буржоазните журове и матинета), по ъглите старите бакалници и „колониални магазини“ отпреди войната, функционират редом с нови социално-месарници на дефицита, вестникарски будки и „павилиончета“. Намират се и малки държавни или кооперативни цехчета, но държавното като цяло отстъпва тук на топлите махленски отношения и ориенталски пазарлък. По тези улички са се пръкнали всякакви полулегални майстори, които държат всевъзможни работилнички, магазинчета и складове – тук работят железари, дърводелци, работници на преса в „картонажните“, стъклари и обушари; има частни ателиета на неуспешни художници, шивашки цехове и ателиета за „оверлог“, а по улиците ходят амбулантни търговци на кинкалория, камъчета за запалки и всевъзможни джунджурии: сякаш в предишните буржоазни централни квартали на София се възродила старата „махала“ с цялата ѝ пъстра ориенталска бъркотия. При това тук, за разлика от отчуждения начин на живот в комплексите, макар етнически чужди, новите квартиранти-пришълци, които са наводнили гетото от комуналки, са по-скоро интегрирани в локалния българо-армено-еврейски квартален живот.

Съвсем наблизо в Женския пазар си е пробила път вечната сладка търговийка на приходящи продавачи, предлагащи продукцията от личните си градини и бостани от близките до София села; гарата, ведно със съмнителните персонажи, които я обитават, пътуващи или не, също е наблизо.

Така на мястото на стария престижен център на буржоазна София са възникнали тайно (или са се възродили от времената на османска София), няколко почти ориенталски (и „ориенталско-капиталистически“) малки махали. Техният бриколажен и браконьерски живот никак не се вмести в официалните петилетки и директиви.

\*\*\*

Това е новата социалистическа география на града, върху която и срещу която ще се впише фикционалната география на романа „Балада за Георг Хених“. Но преди да преминем към нея, трябва да споменем още нещо, не по-малко важно от фактите: дълбоката промяна в градските фантазми. През 1970-те и 1980-те години се е променил не само реалният град, но и колективното въображение, през чиято перспектива бива наблюдаван и разбиран реалния град. През 1950-те тоталитарна София се е стараела да

„хване мечтите“ на своите жители, предполагаеми пролетарии, с мащабни и грандомански утопически гледки: огромните площадни пространства са били предназначени за символичен поход в Бъдещето на „Елате хиляди младежи, на родната страна надежда“. Новият работническо-селски град е искал да привлече мечтите с героически силуети на централните комунистически дворци, но и с „приветливите“ силуети на светлите предградия и комплекси за задружно живеене. Те са били предназначени за прииждащия в София провинциален пролетариат.

В края на 1970-те и началото на 1980-те нищо от тези градски утопии не е останало. Огромните публични пространства на тоталитарния град вече са студени и не могат да привличат мечтите на никого, патетичният образ на комунистическия Поход в бъдещето е мъртъв. В дни без задължителни манифестации Ларгото е почти празно, минувачите имат неясен проблем да минават от там, защото огромните пространства ги смазват, а и всеки софиянец познава неприятното чувство да минава покрай мавзолей, в който има мумия. Погледът на каменния Вожд вече не среща сплотени комунистически тела и сякаш блуждае напред-назад над пустите площади.

Макроперспективите на комунистическите утопични гледки към далечното и бъдещото неусетно са отстъпили на съвсем друга „утопия“ (ако това понятие е на мястото си тук). Те са били заменени от полулегалните микроперспективи към близкото и съвсем близкото: настъпило е времето на „вещоманията“. Масата се е разпаднала на индивиди, а индивидите са се втреничили в мечтани предмети. Отделният софиянец вече не копнее да бъде „трудещ се“, а иска, тайно или явно, да бъде консуматор, да притежава и да консумира не в светлото бъдеще, а „тук и сега“, по възможност в собствения си дом, мечтаните предмети на скромнен битов лукс: печки, бойлери, телевизори... И докато в първите години мечтите са били спомени, фиксирани в старите и солидни предмети на предишния буржоазен лукс, то през 1970-те успехите на капиталистическите държави на благоденствието отвъд Желязната завеса ги пренасочват. Те вече са фиксирани в новите сияйни видения на дизайнерски изделия – образи, които за разлика от истинските западни стоки, могат да пресичат безпроблемно Желязната завеса. Тези немислимо блестящи въображаеми мерцедеси и ситроени, скъпи бутилки уиски, стилни дънки, дизайнерски мебели, кутийки с истинско нес кафе или копнежно-немислими парфюми, се превръщат в травматични „мании“ за живеещия в еднотипна панелка социалистически човек, който в реалността може да си купи само салам „Сервилат“, наденица „Кучешка радост“ и груба социалистическа конфекция, и който чака 10 години, за да му дойде ред за „Москвич“. Опитът на социалистическата власт от втората половина на 1970-те да

преодолее нарастващия дефицит и да овладее кипящата отдолу „вещомания“ по западни стоки, като да предложи реалистична програма за „все по-пълно задоволяване на растящите духовни и материални нужди на трудещите се“ не е успешен: казано накратко, той произвежда единствено ерзац-стоки: грубовати кухненски печки, еднотипни талашитени мебели, лишени от идея за дизайн, крадени от Запад, но недонаправени на Изток модели коли, срамни имитации на дънки, наречени „Рила“.

\*\*\*

Но нека се върнем към романа. Сега вече можем да кажем, че неговото въображаемо пространство се вписва не само във и срещу реалната география на София, но във и срещу витаещите около града нови „вещомански“ фантазми.

Както е известно, Пасков описва в тази книга квартала, в който е протекло детството му. Въображаемата градска „география“ на „Баладата“ е твърде ограничена – действието се развива между ул. „Искър“, където е къщата на писателя, „Раковска“ и ул. „Панайот Волов“, където е мазето на чешкия лютиер Георг Хених. Т.е. то се движи в границите на едно от новите микрорета зад Банската градина. Трябва да се отбележи обаче, че ако действието на романа, което може да бъде датирано между края на 1950-те и началото на 1960-те години, протича тук, в това гето, то разказвачът се намира в друго време и на друго място. Повествованието се води някъде от края на 1980-те години и разказвачият е далеч от центъра на София, той гледа от прозореца на панелка в неназован жилищен комплекс, някъде в покрайнините на милионния град. Т.е. романът работи с две пространствени и две темпорални перспективи: едни – на действието, други – за разказването.

Но за това после. Пространството на действието, към което се връщаме сега, е твърде особено. Въпреки че всичко се случва съвсем близо и до Банския площад, и до Ларгото, романът сякаш не забелязва тези непосредствени съседи – официалните публични места на София. Нито веднъж погледът на разказвачия или разклоненията на действието не се насочват към мащабните публични и политически перспективи на града. Напротив, съответно на детския мащаб на протагониста – малкият Виктор едва е тръгнал на училище – сякаш няма пространства, белязани с идеологически знак и всичко е свито до „махалата“, а в нейния епицентър е самата родна къща на Виктор. Тази особена „свитост“ на пространството и слепотата на романа за мащабните идеологични пространства на града, са ключов проблем, към който ще се върнем накрая.

И така, в центъра на този хетеротопен свят, остров, намиращ се сякаш извън официалния град, е родната къща на малкия Виктор. Тя е истинско чудовище. Перспективата на изображението ѝ се определя от похват, известен в литературознанието като „гротеска“. За това понятие в литературознанието има хиляди определения, но за целите на настоящия текст ще определим гротеската като „въображаема и пределна хетеротопия“: топос, който отразява и усилва, хиперболизира и болезнено деформира свойствата на реалния град. Къщата е наистина непоносим градски хибрид, осъществяващ скандализиращи смески и разпадане на опозиции. Тя е европейско-ориенталска: всичко сецесионово в нея гние и се разпада, била е италианска легация, но после е станала балкански публичен дом, а понастоящем е превърната в кошер от соц-квартири комуналки; навремето е била архитектурна гордост за София, сега е мръсна съборетина. По абсурден начин европейското в нея се е превърнало в ориенталско: сецесионът, ламперите, извитите стълби, изящните еркери, чистите стени са деградирани до своя мръсен и гниещ двойник, къщата се разпада и излъчва мръсотия и воня: така тя придобива атрибутите на стара предосвобожденска София, която традиционно е наблюдавана през оптиката на ориентализиращи фантазми.

Освен това тя е и класово-безкласов топос. Предишните ѝ луксозни буржоазни апартаменти са били преградени от новите наематели с дъски и завески, буржоазното е пролетаризирано отвътре. Сега в тези кутийки, заедно със старите собственици, са настанени всевъзможни комунистически ятаци, бедняци и съмнителни пришълци от провинцията. Парадоксът обаче е, че между предишните врагове цари странен махленски мир. Те сякаш загубили класовата си омраза, са обединени в щастливото състояние на обща и унижителна беднотия (в описанията на Пасков образованият читател би разпознал цитати от „Престъпление и наказание“). И ако в този дом все още има конфликти, те са далеч от класовите антагонизми, проявяват се единствено в състоянието на всеобща озлобеност и на здравословен битов бой между приятели-съседи, напълно лишен от политически обертонове.

В демоничния дом се живее между любовта и омразата, между безпаметните колективни запивания и унижителната мизерия. Но литературната хипербола-гротеска надарява къщата с монстрьозни конотации и тя също така вече се крепи на границата между природа и култура: бавно се разпада и благодарение на стърчащите още от бомбардировките греди, все повече заприличва на скелета на някакво праисторическо животно, което със своята челюст-капан е хванало завинаги своите обитатели. Този топос е клаустрофобичен: от чудовищния дом-капан-гротеска сякаш вече никой никога



не може да си тръгне. В един момент, в момент на пълна безнадеждност и конвулсивна нетърпимост майката на Виктор „пуска завесите“ на единствения прозорец, за да се изолира окончателно от външния свят; но всъщност дори когато този прозорец е без перде, от него не се вижда нищо – напразно копнеещ пространство, погледът, който би искал да напусне чудовищните интериори, се блъска в сляпата на фасада на блока отпред.

И не на последно място, този свръхинтензивен хетеротопичен център на романа блуждае между реалност и призрачност. Из мръсните коридори и изпочупените сецесионни стълбища, сред „зъбите“ на чудовищната къща, витаят сенки на стари обитатели и таласъми на стари, откраднати и после нацепени на трески мебели.

И всъщност в центъра на гротесковия епицентър са именно те, вещите. По-точно отсъстващите вещи: бившите предмети на буржоазния лукс, днес заменени с ерзац-предметите. Едновременната италианска легация е притежавала изящна и стилна мебелировка, но сега нищо от нея не е останало – всичко е било разграбено по време на експроприацията на експроприаторите, а ако у някой все още е изостанало радио Телефункен, това е повод за унищожителна завист между останалите. Редът на предметите в буржоазния дом, за който говори Бодриар, не съществува вече: в соц-комуналките, преградени с дъски, паянтовите и мизерни мебели, ако могат да бъдат наречени така, също са дъсчени, те са псевдомебели, рафтове и сандъци, бриколажно сковани от самите обитатели. В подобна абсурдна теснотия няма място за привилегировани или за специализирани домашни пространства, за йерархии между гостни, кухни, кабинети и спални: те са невъзможни на няколко квадратни метра. „(...) сякаш не хора живееха там, а духове, а и за духовете би било тясно“, коментира лаконично романът.

Хората живеят сред тази невъзможна теснотия, сред празнотата и отблъскващата имитативност на дъските-мебели като сред символи на унизителната си бедност. Мизерният предметен свят ги травмира всекласно: тук всичко е подменено със своите имитации и отвратителни двойници – дори простата мастика е не в своето, а в лимонадено шише. Това е гротескова среда за гротесков живот: едновременно в щастлива махленска симбиоза (вечеринки, празници, дори пирове, когато някои от къщата се опаричи), но и в побъркваща самота, в унищожаваша тялото и духа бедност, унижение и срам, в пристъпи на себеомира, водещи до кървави семейни и съседски боища. Тук, в тази прокълнатата сграда живеят „лумпените от ул. Искър“ – и романът наистина ги представя като „прокълнатите на света“: онези изостанали от сталинизма,

ужасно весели и ужасно нещастни трикстери, дребни мошеници и браконieri, с която дори тоталитарната утопия не е успяла да се справи.

Единственият път от тази къща навън води до мазето на Георг Хених. То от своя страна не е гротескова преизподня, защото е истинска такава. Романът го описва с демонични епитети, този път употребени сериозно. Но за него, за истинската преизподня, тук няма да говорим, защото в нашия анализ става дума за друго.

На първо място, за споменатата вече слепота. Центриран около хетеротопията-гротеска, епицентър на новото гето, големият комунистическият град и специално неговият представителен идеологически център, са се е оказали невидими. София на 1950-те и 1960-те сякаш не съществува: в романа няма следа нито от комплексите, нито от площадите, от мавзолея, от комунистическите монументи, Партийния дом, Банята, Халите, ЦУМ... Всъщност, въпреки че отчаяната квартирна криза е описана в романа, никой от лумпените на ул. „Искър“ не е и чувал за вече проектираните „Младост“ и „Люлин“, предназначени за справяне с кризата. Това се дължи на литературния факт, че усилената хетеротопия, гротеската, е не само криво и хиперболизиращо, но и избирателно огледало. В него комунизмът и комунистическият град се отразяват не изцяло, а частично: неизобразеното присъства само като далечно абсурдно ехо, блъснало се в един абсурден, клаустрофобичен топос: къщата. Това странно огледало прави директния разказ за комунистическите реалности на София невъзможен: то всъщност прегражда погледа, а с това и обезсмисля напълно кухите спектакли на сталинизма. Те остават невидими, романът просто не допуска идеологически гледки, изпразнени от разпадналия се пропаганден смисъл.

Причината за тази слепота е проста. Романът е хиперболизирал до гротескова невъзможност другата близка перспектива, тази на вещоманията. „Баладата“ живее в междувремие: мечтите и копнежите на хората не са насочени към Светлото бъдеще, защото е късно за това, но не са и към сияйния дизайнерски Запад, защото е рано за това. Персонажите в дяволската къща гледат ретроспективно и с болезнен копнеж назад, към красивата буржоазна солидност отпреди войната. Мечтаят за вечни, лакирани мебели, символ на човешко и семейно буржоазно достойнство: копнежът им е за „бюфет“.

Вече споменахме, че предметният свят на романа е раздвоен между реални мебели от дъски и вампирявали мебели-призраци, спомени и видения от предишната буржоазна София отпреди войната. Насред тази нелепо разцепена предметна среда се ражда абсурдна мания, и тя обладава двама от основните герои – майката и бащата на Виктор. Майката маниакално мечтае за „бюфет“, а травмираният баща маниакално иска да ѝ го

подари, за него това е въпрос на мъжко достойнство. Около постигането на този „сияен“ предмет, бюфета, се върти и развива семейният конфликт, движеща сила за целия „външен сюжет“ на романа (защото той има и друг, вътрешен, философски сюжет). Абсурдната цел на бащата е да изработи този символ на лукса и семейната стабилност сам, да си построи, да си извае своя бюфет. Това го кара да зареже професията си на музикант и да се отдаде на самодейно дърводелство (мимоходом става ясно, че той въобще не може и да мисли да закупи този „приказен предмет“, това е далеч над възможностите му). Романът коментира това така: „(...) Да притежаваш бюфет по онова време се равняваше горе-долу на това да строиш в днешни дни триетажна вила с басейн и водоскок.“

Но манията не завладява само семейството на главния герой, тя плъзва из къщата, а след това и из малкия махленски свят. В един момент всички в този малък свят заживяват в епическия драматизъм на изработването и придобиването на бюфета, пределната вещ, едновременно божествена, но и „зъл монстер“. Всеки член на махалата чака, клюкарства, завижда и съчувства, разкъсва се в порив на завист и самооумраза. А когато новосътвореният бюфет наистина пристига и се настанява в къщата: „махалата бе засегната и разочарована. Махалата настръхна и се наостри враждебно“. Страстите са такива, че един от съседите дори насича с брадва собствената си оскъдната покъщнина, със съзнанието, че никога няма да има такъв „бюфет“, т.е. никога няма да се издигне и да постигне такъв социален статус.

Влизайки в света на романа и на прокълнатата къща, божествено-демоничният предмет оживява. Бюфетът напуска сатиричния реализъм и се преселва в пародийната фантастика, превръща се в демон, вампирясва и се издига (или пропада) до налуден битов тотем. Проговоря и пропява, започва да свири като оркестър, да пее и със самодоволно самохвалства да рецитира собствените си социални значения: „солиден съм, здрав съм, богат съм, чувствам се добре (...) виждат ме отдалеч, цъкат, ахкат примират, ще се избият“ Този гротесков монолог се издига до кресчендо и започва да прилича на някаква обсебваща магия: „(...) направо съм божествен! (...) паднете на колене и се молете, молете се де, виждате ли как се молите (...) пръждосвайте се сега, пролетарии!“. И следвайки гротесковия принцип на изображение, развитието на сюжета също докарва всичко до експрес – стъпка по стъпка героите биват без остатък обладани от този лъскав демон, който по някакво чудо се превръща в цяла филхармония и изпълнява в кресчендо музиката на вещоманските им мечти, сливаща се сякаш с тази на космическите сфери.

Така гротесковият бюфет на Виктор Пасков разгръща цяла гама от социални и отвъд-социални значения, които се крият едно в друго като дъна на китайска кутийка: той е истинска вещ, която надмогва обидата от нищетата, той е биографична вещ, която организира дома, връща семейния ред и любов, той е статусна вещ, която непрекъснато показва навън солидността на своите притежатели и кара другите да им завиждат. Той е антисоциалистически и контраутопически: не иска бъдеще и хоризонти, а близки перспективи и реални материални притежания. Но е и нещо повече от всичко това – той е абсурден дяволски фетиш, пародийно, кривящо се и злобно божество, живеещо в търбуха на чудовището, което проваля съдби и характери, обсебва всички желания и кара човека да забрави всичко, да се скара с най-близкия, да напусне призванието си и достойнството си, да изневери на себе си, сам да се нацепи на трески... да е готов и на убийство заради него.

Целият роман е построен върху драматичния контраст между него и една друга вещ. Предметът-антипод на „бюфета“ не е демоничен, но също сияе, този път с друга светлина, напомняща вечната женственост. Той е идеален и сякаш божествен. Персонифицирал е личната утопия на Виктор Пасков, според която чистото изкуство може да надмогне мизерния реален свят и да се устреми към идеалната духовност. Това изкуство произвежда вещи, но те не произвеждат мании, а вдъхновения. Приличат не на чудовища, а на ейдоси: идеални предмети-модели, възплъщение на трансцендиращата сила на високата европейска култура. На бюфета, изработен от бащата на Виктор, един забравил призванието си музикант, е противопоставен друга вещ-не-вещ – един неземан инструмент, който истинският майстор и музикант Георг Хених успява да изработи преди смъртта си. Той е някаква странна цигулка, без функция, абсурдна и никому ненужна, забравена във вековете – Виола д’аморе, на която никой днес, никой никога няма да свири. Георг Хених е изработил чистото произведение на изкуството: вещь-любов без полза и функция, музикален инструмент, предназначен единствено „за Господ“. Само привидно материална, виолата на неземната Любов няма никакво място в реалния свят – нито в социалистическия град, нито във соц-фетишистките „вещо-мании“. Романът е избрал този предмет-символ като единствен, вертикален път за трансценденция сред ужасния свят, в който живеят всички. Затова впрочем, в хода на сюжета виолата не намира своето място и изчезва от реалния свят, подобно на Бог, който си тръгва и напуска обикновените хора.

Ние тук също ще напуснем виолата, за да се върнем към бюфета, а с него и към втората темпорална перспектива, повествованието на романа, което тече някъде в края на 1980-те години. Насталгично-идеализиращата и леко инфантилна оптика, с която романът е разказвал за малкия Виктор, за стария Георг Хених и божествената цигулка, странно се смесва с гротескната оптика, с която са били описани дяволската къща, веселата махала и фантастичния бюфет-фетиш. Останалата част от социалистическия град, както видяхме, е потънала в невидимия фон на разказа.

\*\*\*

Пестеливият финал на „Георг Хених“ обикновено рядко е обект на внимание от страна на читателите, а дори и на литературоведите. Но той е важен, дори – твърде важен.

В този късен разказ градският пейзаж на социалистическа София се намесва по-особен начин. Първите редове на романа гласят:

*В момента, в който пиша тези редове, навън ръми ситно: късна есенна вечер. Срещуположните блокове изглеждат лилави в мръсносивата мъгла. От време на време долу спира рейс, с отваряща-затваряща се врата. В стаята пълзят сенки, но сянката на Георг Хених не е между тях. Никога не съм усещал самотата тъй силно.*

Не е ясно къде е точно се намира разказващият, но се подразбира, че той вече не е в къщата на ул. „Искър“. Живее в панелка, сред някакви блокове, но не се уточнява дали прозорецът му гледа към „Люлин“, „Младост“ или „Надежда“, нито дори дали става дума за София<sup>2</sup>. За оптиката на романа панелните пейзажи са само условие за разказа: за визуалната фантазия те не съществуват. Не могат да се конкретизират в образ, неразличими са, имената им ги няма, но и да са там, те не значат нищо, важно е общото излъчване. Еднакво-сивите блокове са около разказващия, но потопен в своята самота и потиснатост, той не ги гледа и не ги забелязва. Съответно и читателят не ги вижда отчетливо, за него те само „изглеждат“, потъващи в мръсносивата мъгла.

На пръв поглед единствената функция на този панелен фон в разказа е да сложи поредната смътна граница на погледа, да очертае празнотата, в която родният махленски свят вече го няма, а вратите на автобусите продължават да се отварят и затварят, неясно защо. Нищо от вещоманската маниакална махала вече не съществува, а гледката излъчва безсмислие и дълбока фонова тревожност. Нищо ли? Не съвсем вярно – бюфетът не е

---

<sup>2</sup> Чисто биографично, това вероятно трябва да бъдат блоковете на св. „Хаджи Димитър“, където Виктор Пасков си купува апартамент, след като напуска къщата на „Искър“.

изчезнал, той е тук, в къщата на разказващия, като траеща обида. Да въведем още един цитат: „Защо на света има хора, които обиждат и унижават майсторите? Спомняш ли си онзи бюфет? – той продължава да стои вкъщи и да жълтее, и огромната му сянка пада върху мен, особено когато падне вечер и настъпи царството на сенките. Тя ме захлупва, разраства се, стига до прозореца, просва се навън на улицата, върви ветрилообразно към другите улици, върви по-нататък – стоп! Бедността е насилие, мрак, подлост, безчестие и смърт! Кое ни прави алчни, зли и безсърдечни. Кое ни унижава и принизява?“.

Този анализ ще отиде малко след рязкото „стоп!“, което полага повествованието. Той ще се запита какво се случва с удължената сянка на бюфета-унижение, която потъва и се слива с тъмнината, с мръсната мъгла, със сивотата на невидимия панелен фон наоколо. Ако не забравяме какви фетишистки и гротескови значения е имал бюфетът в целия роман, можем да предположим: ранните години на социализма, изпращат в бъдещето своя демоничен „бюфет“, знака на своята мизерна и клаустрофибична мания, за да го превърнат във фон. И той става нарастваща сянка, аура, която витае и обгръща целия живот сред панелите. Старата, вече мъртва травматична мания е вампирясала и проектира своето унижение, безчестие, обида и гротескно зло върху сенките и панелните тъмнини на бъдещето, слива се с тях. Унижението като сянка лишава обидата и травмата от тяхната острота, превръща ги в навик на окото. Травматизмът на вещоманията е снет, потънал е в сенките, слял се е с мрака и сивотата на панелните блокове. Няма го вече, но тук е неговият чоглав двойник, сянката-индекс на безнадеждността и самотата на живота тук. Бюфетът-демон, т.е. вещоманията на социализма, вече не е фокус, а е фон, смътност, аура. Но обградени от нея, и панелните блокове не са същите – те са поели, попили болезнената призрачност на миналото, вампирясалите фетишистки копнежи – станали са *unheimlich*.

Някаква абсурдна нишка на романа свързва панелния комплекс с предишното гето и пренася гротескова стигма върху целия социалистически начин на живот, върху привичната сива гледка на блоковете. И те, бидейки най-привични места за живот на стотици хиляди софийнци, вече са превърнати от романа в полупризрачен материален свят, сив отблъскващ фон, нелеп хоризонт на едно безнадеждно, изместено живеене, в което има отблъскващ послевкус на нещо неуловимо отворително.

За този софийски хибрид от късния социализъм ни беше думата в настоящия доклад. Разбира се, той не е само софийски. Като криво и деформирано огледало романът-гротеска го усилва докрай, превръща го в сива отблъскваща светлина, фонова непоносимост. Всъщност, ако не живееше в паметта, в реалния живот на София от 1970-

те, той едва ли е бил толкова непоносим. Но всеки софиянец, който е живял или дори само виждал панелните спални, знае за какво говоря, усещал е чоглавото чувство. И всъщност романът ни помага да обсъдим нещо твърде важно – травматично-хибридния смисъл, който предметният и пространствен свят на късния социализъм е попил в себе си. В поредното *translatio getthoi* старото усещане за унижение на предметния свят, сред който живееш, е запазено и превърнато в новата *Unheimlichkeit*, която обитава комплексите. Те са били замислени като приветливи утопии на пролетарската задружност. Сега са обратното на приветливост. Мръсната призрачност, която ги рамкира, ги прави клаустрофобични и ги мацва с невидимо зловеща четка, колкото и просторни да изглеждат те.