

<https://doi.org/10.37708/ezs.swu.bg.v24i2.16>

МЕЖДУ БОЖЕСТВЕННОТО И ПЛЪТСКОТО – ЕРОТИЧНИЯТ ДИСКУРС В „АНТИХРИСТ“

Велика Гюлемерова

Бургаски държавен университет „Проф. д-р Асен Златаров“, България
Email: velika8704@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-2858-3515

BETWEEN THE DIVINE AND THE CARNAL – THE EROTIC DISCOURSE IN “ANTICHRIST”

Velika Gyulemerova

Burgas State University “Prof. Dr. Asen Zlatarov”, Bulgaria

ABSTRACT: This article explores the erotic and amorous discourse in Emilian Stanev’s *The Antichrist* as a key element of its ethical and religious framework. Love and eroticism are viewed not only as personal experiences but also as cultural categories that articulate the tension between Christian asceticism and corporeality. The protagonist Enyo-Theophil’s inner biography unfolds through ambivalent movements of guilt, desire, and the search for transcendence, where encounters with love and temptation shape his spiritual path. Female figures serve as mediators between the divine and the carnal, embodying temptation, suffering, and paradoxical aspirations to holiness. The analysis draws on Georges Bataille’s theory of eroticism as transgression, which illuminates Stanev’s narrative as a crossing of boundaries between sacred and profane. The transition from platonic love to sensual temptation, especially in the figure of Arma, reveals erotic experience as both fall and initiation. Symbolic spaces such as the fair, dream visions, and the river highlight the conflict between hesychastic withdrawal and human desire. Ultimately, the novel suggests that the flesh is not simply rejected but becomes a medium of transformation, where sin itself may open a path toward God. In this way, Stanev reimagines medieval religiosity through existential and corporeal sensibilities, turning eroticism into a field of spiritual and philosophical inquiry.

KEYWORDS: eroticism, love narrative, Orthodox Christianity, hesychasm, duality of soul and body, sin, duality of soul and body, transgression

Въведение

Статията е част от изследване върху „Еротичният дискурс в българската литература“, което разглежда начините, по които темите за любовта, плътското и духовното се преплитат в художествените текстове. Макар еротичният дискурс да присъства в родната литературна традиция – понякога ярко изявен, друг път деликатно загатнат – класическата ни литература често е възприемана като консервативна и поради тази причина

той често е маргинализиран¹. Тази амбивалентна позиция между скритото и заявеното е отправна точка за настоящото изследване. Както отбелязва Анна Алексиева: „До епохата на Българското възраждане любовта, плътското удоволствие, сексуалността не се превръщат в тема на литературата. Средновековната християнска култура следва етичните императиви на евангелския модел, според който „духът е, който дава живот, плътта нищо не ползва“ (Йоан, 6: 63)“ (Алексиева/Aleksieva, 2007)². Редица автори разсъждават върху генезиса на специфики в народопсихологията на българина. Според Стефан Гидиков сексуалното въздържание на българина стои в основата на редица негативни проявления в неговия характер (като известна несръчност и недодяланост, „първобитност“ и ограниченост) и стига до извода, че „българинът изобщо е полово свит“, а „който е полово свит, той е и въобще душевно свит“ (Гидиков/Gidikov, 1994, с. 422 – 423). Още от началото на XX век в съзнанието не само на критиците, но и на обикновените читатели битува тезата за „свенливия реализъм“ на народното

¹ Тук визиране съдбата на романите на Кирил Христов „Тъмни зори“ (1920) и „Бездна“ (1995) (завършен през 1926), в които се решава модерният за онова време (след Ото Вайнингер) проблем за сексуалността и стихийната женска природа, изкушаваща мъжа-дете. Ожесточена е критиката и спрямо Вазовия роман „Казаларската царица“, припознат като „първия сантиментален роман“, подтикващ едва ли не порядъчните девойки към непристойно поведение. Нека не забравяме и отношението на ранната критика към романа „Под игото“ и въобще противоречивата критическа рецепция у нас спрямо текста. Фигурата на Рада Госпожина и своеобразиия „любовен триъгълник“ (Рада, Бойчо Огнянов, Кандов) се превръща в щекотлива тема за „високо моралните“ критици на романа. Разбира се, проблематичен е образът не само на Рада, но и на хванатата в прелюбодейство Милка Тодоричина (XXIII. „Друг се хваща в клопка“). Вазов не крие негативното си отношение и към автор като Х. Ибсен и модерната за онова време тема за разкрепостяването на женското битие, разгърната в „Куклен дом“. Вазовата версия на Ибсеновия текст метатекстово преосмисля не само „вредното влияние“ на подобен род текстове и/или постановки, но и предлага своя версия на сюжета, в който „българската Нора“ Любича преосмисля своя житейски избор и се връща в лоното на патриархалността. Може да се каже, че на българската литературна критика не се нравят подобни неблагоприятни сюжети.

² Алексиева отбелязва още в статията си „Еротичната поезия на П. Р. Славейков и българското канономоделиране“: „Въпреки че възрожденската социокултурна ситуация излъчва не малко текстове, които заклеияват плътската удоволственост (като книгата „Игиономия, сиреч правила, за да си вардим здравие“, преведена от Сава Доброплодни), може да се допусне, че през този период за първи път е направен опит да се преодолее „дълбоката трансисторическа травма на човешката сексуалност“ (Стефанов/Stefanov, 2000, с. 5), да се премине отвъд жестостите на покриването, за да се даде израз на освободената еротична активност.“ Т.е. още през Средновековието започва да се прокарва (макар и деликатно) темата за човешката сексуалност, въпреки че част от текстовете я осмислят през обвързаността ѝ с проблема за властта и овластяването. Пример за това е повестта „Турски паша“ на Любен Каравелов (Алексиева/Aleksieva, 2010, с. 188 – 196).

ни творчество, наложена още от П. П. Славейков. От друга страна, Шейтанов твърди, че „мисълта на обикновения ни народ (...) в някои случаи се отличава със силно еротична отсянка“ (Шейтанов/ Sheytanov, 1994, с. 281), намерила израз в т.нар. неофициален фолклор.

Романът „Антихрист“ на Емилиян Станев многократно е подлаган на интерпретативни прочити, въпреки това настоящият текст се фокусира върху любовния дискурс и осмислянето на любовта през блендата на греховното. Под „еротичен дискурс“ в текста разбираме не просто сексуалното като телесен акт, а съвкупност от културни, философски и езикови практики, чрез които се артикулира напрежението между любовното чувство и телесността. Напрежението между „божественото“ и „плътското“ може да се преосмисли в християнски контекст, където човекът не се мисли като дуалистично същество, а като единство от тяло и душа. Както отбелязва Калин Янакиев: „Християнската вяра не е вяра в безсмъртието на душата, а във възкресението на човека – на цялостния човек, душа и тяло, в тяхното неразривно единство“ (Янакиев/Yanakiev, 2015). В същото време опозицията се използва не като строго богословска, а като аналитична рамка, чрез която могат да бъдат проследени противоречията между християнския аскетизъм и виталните, често трансгресивни прояви на човешкото желание. За теоретична основа е избрана концепцията за трансгресията и еротизма на Жорж Батай, защото тя позволява да се мисли еротичното не само като плътска изява, а и като опит за преодоляване на границите между греховното и сакралното, между тялото и духа. В своя труд „Еротизмът“ Батай разбира еротичното като опит за разрушаване на забраните и като особена форма на познание, в която нарушаването на табуто отваря път към сакралното. Тази перспектива е особено продуктивна при анализ на Станевия роман, където еротичното изпълнява именно гранична, трансгресивна функция.

Изложение

Романът въвежда образа на детето Еньо – неговите детски съмнения и противоречия онагледяват диалектическите лабиринти на изтерзаната човешка душа, опитваща се да надникне в тайните на божествената същност. В същото време обаче е необходимо да отчетем факта, че житието на героя представя ретроспективно преживяванията в ранна детска възраст, т.е. гледната точка на възрастния Теофил придава особено звучене на детските световъзприятия.

Аз-повествованието ни връща в ранните години на героя. Боледуването бележи особен момент, то е разпознато като своего рода инициационно изпитание, предначертаващо особеното място на Еньо в бъдещето. „Щом оздравях, знатните госпожи, наши съседки, казваха, че господ се поколебал да ме прибере между серафимите, та ще стана или велик подвижник, или велик грешник, лишен от божия милост и ангелоподобие. Излезе второто и не от друго, а тъкмо от обич към бога, когото толкова

възлюбих, че не чувствах нужда от никого...“ (Станев/Stanev, 1982, с. 179). Преодоляването на инициационното изпитание е разчетено в негативна перспектива. Героят ясно вижда пътищата, по които ще го отведе гордостта и тщеславието. Прекомерната любов към Бога е осмислена не като облагородяващо духовното извисяване, а като част от егоистичното себелюбие, трасиращо пътя към моралното и религиозно падение. Романът на Емилиян Станев настойчиво оперира с еретичния дуализъм на епохата, която мисли Бога в корелация с образа на сатаната. В болезнено афектираното съзнание на детето дяволът е всемоушен – той е навсякъде, в двореца, в църквата, в самия Царевград, той е част от човешката греховна същност. Недоуменията на малкия Еньо водят към съмнения, слагащи своя развращаващ отпечатък върху чистата детска душа, караща го да се усъмни в триединната същност на божия син.

Philautia или любовта към себе си се утвърждава още в детството на Еньо, тя обаче по парадоксален начин е обвързана със славолубието. Ако в Античността симетрията между физическото и духовното (*καλοκαγαθία*) е основополагаща за световъзприемането, то през Средновековието плътското е натоварено с негативна семантика. Показателни в това отношение са думите на отец Лука: „Какъвто си хубав, на грях миришеш“ (Станев/Stanev, 1982, с. 219), които открито назовават красотата като елемент от греховното битие на индивида, трасиращ пътя му към падението. Аскетизмът и мълчанието са своего рода път към духовното извисяване и постигането на исихията.

В контраст с настроенията на епохата 16-годишният младеж се опиянява не само от физическия си облик, но и от красотата на словото. Наивните опити да пресътвори в стихове любовните си трепети, са щедро толерирани от царската дъщеря, чието име му се струва неблагозвучно. Смелият акт на преименуването, от една страна, е знак за чистотата на платоничните любовни чувства, но реферира и детското, игровото отношение към обекта на любовта, от друга обаче – като че ли имплицитно задава противоречивата природа на героя, лутаща се между безкористното любовно преживяване и егоизма на героя, опитващ се метафорично да прекрои действителността и образа на царската дъщеря. Справка с етимологичен речник показва наличие на две версии относно произхода на името Кераца – от една страна, се извежда от персийски език и означава „слънце“, а от друга – се свързва с гръцкия език и означава „господарка“. В езическите вярвания слънцето представя или възплъщава Бога. В българското народно творчество през Средновековието се запазват редица езически схващания и представи за слънцето. Езическо-поетическото представяне на слънцето в народните песни е знак за хубост, с него често се сравнява момата. За Еньо обаче името Кераца не кореспондира с нежната, изтънчена девойка. Актът на преноминацията отразява естетическия усет на героя – Зорница/Ралица са имената, с които назовава царската щерка в поетичните си опити. Зорница произлиза от корена „зор“, която обозначава

началото на новия ден. В древността утрото е символ на възраждането на живота. От друга страна, Ралица може да се обвърже с цветето ралица, символизиращо непостоянството. Независимо от името, с което е названо момичето, се акцентира върху неговия социален статус, господарската позиция, създаваща емоционален дискомфорт у Еньо. Това първо съприкосновение с любовта (извън рамките на семейството) е основополагащо за отношението на Еньо към света и женската природа. Любовта тук все още е плаха и лишена от сексуално-еротичен контекст. Тази ранна, платонична обич, макар и лишена от еротичен заряд, маркира първото напрежение между духовното и земното, което впоследствие ще определя пътя на героя. Според Жорж Батай: „Обектът на желанието е различен от еротизма, той не е целият еротизъм, но еротизмът минава през него“ (Батай/Bataille, 1998, с. 130). Неслучайно сюжетът на романа въвежда първото съновидение именно в нощта, след като одързостен от царската дъщеря героят изписва петте листа със стихове и ѝ ги дава. Актът на съзиданието – поезията, е не просто опит да пресътвори чувствата си, следвайки средновековния канон, но както твърди Барт „влюбеното говорене е изчерпване без край, без криза; то означава да се осъществява връзка без оргазъм *coitus reservatus*“ (Барт/Barthes, 1997, с. 83). Точно поради тази причина героят се чувства предаден, метафорично разголен, уязвен и озлобен, когато поетичните му опити стават достояние на царя. Грубото вмешателство в пространството на поезията е осмислено като нахлуване в най-интимните кътчета на младата душа.

Отец Ангеларий със своите „котешки очи“ не пропуска случващото се между младите. Текстът деликатно загатва нечистия интерес и ревността на светия човек към знатната девойка. По този начин още в първите страници на романа се разколебава представата за духовната извисеност на религиозния клир и се въвежда мотивът за греховността³. Съновидението бележи момент, рефериращ израстването и вкушването на „горчивите плодове на познанието“ (Станев/Stanev, 1982, с. 191). Библейският мит за грехопадението поставя акцент върху своеобразния бунт на Адам и Ева срещу Божиите повели, забраняващи вкушване от дървото на познанието на добро и зло. В текста на Емилиян Станев познанието е в причинно-следствена връзка с любовта, което изначално я проблематизира. В ониричната фабула се открояват образите на лозето, синора, дявола и камъка. „И ТОЙ се появи изневиделица под синора – сив, космат, дребничък, – па ме повика при себе си, както злодей подмамва дете, за да го погуби. И такава гнусна лъст и увереност имаше в него, че ще ме изкуши! Душата ми затрепера от ужас и със страшен вик, който я разкъса, грабнах

³ Говорейки общо за греховността, съзнателно няма да навлизаме в детайли и да проследяваме богатата палитра на реализациите ѝ (фрапиращ случай откриваме в сцената, в която главният герой Еньо вижда Таворската светлина, а през прозореца на килията му наднича отец Манасий, т.е. ще се абстрахираме от сцените на содомия и малакия).

камък и с все сила го хвърлих към него...” (Станев/Stanev, 1982, с. 192). В символичен план лозето е препратка към образа на Христос и вярата, а синорът бележи границата между чистото, неосквернено от греховността съзнание на детето. Пронизващата печал, съпровождаща в съня мисълта за Ралица, е сравнена с рана, натопена в мед. Съприкосновението с любовта отключва динамична вътрешна полемика, която едновременно ласкае сина на Тодор Самоход и подхранва егото му, от друга страна – се открива генезисът на лутанията между божественото и греховното. В контекста на съня камъкът, хвърлен срещу рогатия, е опит за противопоставяне на греховността и препратка към библейската образност – както казва св. ап. Петър „и вие сами, като живи камъни, съграждайте от себе си духовен дом“ (1 Петр. 2:5), респективно – в мисловността на средновековния човек тялото е своего рода Божи храм, но в същото време е и „извор“ на греховността. Именно тази сложна амбивалентност на човешката менталност стои в основата на духовните противоречия, пред които се изправят героите в романа на Емилиян Станев. Съпротивата на Еньо срещу нечестивата сила е обречена на провал. Болезнено прозвучава констатацията на героя: „...дяволът се е явил да ми каже, че отсега нататък ще му служи чрез царска воля... Отчая ме тая мисъл, покруси ме, че между мене и Христа е застанал нечестивият“ (Станев/Stanev, 1982, с. 195). Дуалистичното световъзприемане полага фигурата на царя в полето на греховното, което е в корелация с еретичните схващания на богомилската ерес. Дяволските интенции, приписани на царя и овластените повелители на Царевград, включително и по отношение на патриарха, са придадени по аналогия и на Ралица. Нараненото честолюбие на Еньо предначертава пътя към разочарованието. Тайнството на обичта вече не се осмисля в перспективата на боговдъхновението и чистотата, а е видяно като своего рода манипулативна стратегия, целяща да употреби и унижи достойнството на влюбения. Любовта е поставена в мисловната парадигма наравно с властта и произтичащите от нея репресивни практики и негативна оценъчност. „Напразно съм я възпявал, напразно съм я сравнявал със земните и небесните красоти. Тя е царско чедо, пък аз син на образописец, какво си въобразявам?“ (Станев/Stanev, 1982, с. 195). Тук за първи път в романа се откроява социалната проблематика, онагледяваща непреодолимите различия в социалния статус. Златното перо, знак за благоволенieto на царя, предопределя житейския път на Еньо. Подстригването за монах не сломява гордостта и себелюбието на младежа, напротив – подхранва греховната му вяра, че притежава власт. Това е причината именно тук да се появи и препратка към образа на старозаветния персонаж Самсон, разрушил филистимското капище. Еньо ясно си дава сметка, че не може да се смири като Йов, защото осъзнава, че „човекът обича дявола не по-малко от бога...” (Станев/Stanev, 1982, с. 197). Според Батай „единствено трансгресията притежава власт – въпреки своя опасен характер – да открива достъп към сакралния свят“ (Батай/Bataille, 1998, с. 123). Тук може да открием

изначалния момент, трасиращ пътя на героя по пътя на трансгресивното прекриване на забрани.

Ако любовта на Еньо-Теофил към Ралица е платонична и все пак облагородяваща в някакъв аспект, то втората му среща с любовта в образа на еретичката изкусителка може да се интерпретира посредством идеята за ероса. Срещата с Арма поставя началото на нов етап, в който любовното преживяване вече се натоварва с телесност и изкушение, превръщайки се в ключов двигател на духовната трансгресия. Тук се проявява онова, което Батай определя като „трансгресия“ – актът, който едновременно нарушава и утвърждава забраната, превръщайки греха в пространство на прозрение. Едновременно с това можем да припомним и тезата на Калин Янакиев, че християнството не противопоставя окончателно духа и плътта, а мисли човека като единство на двете. Именно в тази перспектива изкушението на Арма не е просто плътско падение, а част от сложния път на Еньо към самопознание. В този смисъл срещата с нея е не просто падение, а инициационен момент. За древните гърци еросът е опасна, ирационална форма на любовта. Арма, фаталната жена, която повлича монаха далеч от избрания път на исихаст, мъкне го по адамитските сборища, неволно става причина за неговия трагичен жребий – жигосването му в пряк и преносен смисъл. Етимологията на името на героинята се извежда от гръцки и означава радост (Илчев/Ichev, 1969, с. 53). Радостта за Еньо е краткотрайна, битието му е белязано от катаклизми, несигурност и тревожност. Барт твърди, че влюбеният преминава през различни фази на любовната лудост – една от тях е страхът от нараняване, от изоставяне (*agony*), а също и „чрез собствено присъщата на любовта перверзия субектът обича не обекта, а любовта“ (Барт/Barthes, 1997, с. 39 – 41). Героят минава през различни фази на любовното привличане, но романовият сюжет поставя проблемния акцент върху ревността, обсебила съзнанието на Еньо, и неминуемо водеща го по пътя на трансгресивното прекриване на граници.

Топосът на панаира дава възможност на средновековния човек да се откъсне от обичайното си трудово битие и да влезе в съприкосновение със суетата на чуждото, провокативното, екзотичното, та дори и празничното битие. Той е едновременно своето, познато пространство, но и като че ли носи знаците на другостта. В този смисъл панаирът функционира като хетеротопия, където социалните и духовни норми временно се суспендират, а героят среща изкушението не като чисто телесна заплаха, а като възможност за разместване на границите между сакралното и профанното. Според Батай профанният и сакралният свят са взаимодопълващи се форми на битието. „*Профанният свят* е светът на забраните. *Сакралният свят* се разтваря за ограничени трансгресии. Това е светът на празника, суверените и боговете“ (Батай/Bataille, 1998, с. 70) (курсив на автора – б.м.). Празничното битие верифицира по своеобразен начин нарушаването на нормите, кодифициращи отношенията в средновековното общество. Първата среща между монаха и девойката се разиграва именно на панаира.

Това е топос, предразполагащ към фриволно държание, отпадане на строгите норми на поведение, кодифицирани в рамките на манастирската обител. Панаирът се свързва и с ритуалната травестия, смяната на ролите на персонажите – отец Лука се връща към младостта си и разбойническото си минало, Теофил се възгордява от красотата си, еретичката си позволява открито да флиртува с монаха. Това е пространство, което предполага по-свободно общуване, без спазване на строгите норми на общуването в пирамидално структурираното феодално общество. Непрестанно борещата се душа на Еньо, разкъсвана между трансцендентното копнене за постигане на истината, и стремежът към рационално осмисляне на битието предполагат склонност за търсенето на отговори на земните въпроси, но и пропадането в бездната на безверието. Срещата с Арма не е случайна. Наративът се нуждае от образа на изкусителката, за да тласне още по-радикално персонажа по пътя на духовното скиталчество. Теофил минава през всички земни митарства, за да стигне до истината, че човекът е най-висшето същество, но не заради властта, а поради способността си да обича и прощава. Според древните гърци агапе е най-висшата форма на любовта, свързана с безкористното себеотдаване. Тази любов обаче не е нарцистично владена в собственото битие на човека, а е любов към ближния, към народа, към Бог. И Арма, и отец Лука са необходимите изкусители на Теофил по пътя на духовния катарзис. Ясно прозира християнската перспектива, според която плътта не е безвъзвратно отделена от духа, а може да бъде преобразена в хода на спасителното движение. Както отбелязва Калин Янакиев, християнската вяра не се основава на презрение към телесното, а на надеждата за възкресението на цялостния човек – тяло и душа, в тяхното неразривно единство (Янакиев/Yanakiev, 2015). Именно затова изкусителите не са само падение, а и необходимите посредници, чрез които героят се сблъсква с граничното и го превъзмогва, преодолявайки не просто плътската слабост, а самото дуалистично противопоставяне между тяло и дух. Тази идея се открива имплицитно в думите на отец Лука: „Грехът води човека към Бога“ (Станев/Staney, 1982, с. 222). Отец Лука vyplъщава в себе си амбивалентната същност на средновековния човек, подвластен на дуалистичните еретични настроения на епохата, лутащ се между чистата вяра в Бога и разбирането, че всичко в материалния свят е творение на дявола. Бидейки част от Килифаревската света обител, той е едновременно светец и грешник, неспособен да се откаже от греховното си минало. Етимологията на името Витан се извежда от основа *vit-* в старобългарския глагол *витати*, т.е. 'гостоприемен съм'. Светското име Витан препраща и към идеята за виталната сила на персонажа. Героят онаглеждава богоборческите настроения на своето време, опитващо се да отхвърли доктрината на християнската църква, стремяща се да срази пробуждащия се рационален копнеж да се осмисли битието в неговата пълнота. В този смисъл и отец Лука, и Еньо-Теофил са персонажи на границата между

средновековното схоластично мислене и ренесансовата разкрепостеност, поставяща акцент върху идеите на антропоцентризма и хуманизма.

Теофил е пленен от блудницата, но не толкова от красотата ѝ, която в своето смущение не успява да види, а от красота си, отразена в очите на момичето. Героят се опиянява от собствената си прелест, която става и причина за неговото отпадане от лоното на църквата. Ретроспективно, припомняйки си очите на жената от панаира, Еньо си мисли: „Тя има очи на Богородица, но е вън от благодатния свят, затова тъгува“ (Станев/Stanev, 1982, с. 233). Болезнено афектираното съзнание на героя, лутащ се между земните страсти и устремеността към Горния Йерусалим, го тласка към греховни помисли, приписващи на блудницата черти на Божиата майка. Майчинският потенциал е алтернативата, стояща пред съгрешилата жена, която да я отведе по пътя на светостта. Теофил приписва собствените си вътрешни колизии на блудницата и по този начин я чувства по-близка. В пламенния поглед на Арма той вижда не само красотата си, но и въздействието, което оказва върху хората. От този ден душата му е разпната между копнежа по Таворската светлина и устрема да се докосне до сетивно постижимото щастие, да срещне момичето, чийто образ търси сред жените: „Една от жените изостана, еретиците я подканяха да бърза, но тя се бавеше и поглеждаше към нас. И заседна в ума ми, че това е *моята блудница* от панаира“ (Станев/Stanev, 1982, с. 252) (к.м. – В. Г.). Маркираните думи на героя свидетелстват за неговата нарцистична, егоистична натура, закодирана в артикулирането на момичето като негово, като нещо, което му принадлежи. Исихазмът като част от официалната религия поставя като условие за хармонизиране на личността стремежа към отказ от земните съблазни и безмълвие. Това дава основание на голяма част от критиците (в това число Боян Ничев, Розалия Ликова, Едвин Сугарев и др.) да интерпретират героя като носител на ренесансовото разкрепостяване на личността, бележещо прехода между теоцентризъм и антропоцентризъм. И все пак Теофил не е завършената ренесансова личност, а човек, ситуиран в преходна, кризисна епоха, задаваща парадигмата на изменението в душевността и етическите норми на хората. Затова и персонажът съизмерва всичко от заобикалящия го свят, дори и образа на девойката, спрямо собствената си визия за света.

Третата и решителна за повествованието среща на Теофил с Арма е при реката, докато монахът лови риба за своя духовен настойник Лука. В митологичния план на интерпретацията реката е символ, който се свързва с гранично пространство, нейното преодоляване води до инициация, бележи преход от един социален статут в друг; от друга страна е налице активно използване на топоса като символ на прехода към отвъдното; в християнската религия се свързва с кръщението, отмиването на греховете, но и е откровена метафора за полов акт, което засилва еротизма на сцената и създава специфичен конотативен ореол на мястото. Особено впечатление прави описанието на заголените крака на послушника, нагазил в реката,

което несъмнено е необходимо за процеса на ловене на риба, но загатва и неговата потискана сексуалност и особения емоционален заряд на сцената. Реката тук не е само топос на срещата, а граница – своего рода инициационно пространство, където еротичното желание се преплита с идеята за пречистване и духовно изпитание „Мина ми през ума, че отивам до край да се погубя, ала краката ме носят. Срамувах се от мокрите си, кални гащи, от одърпаното расо. Без параман бях, с вехт калпак, бос“ (Станев/Stanev, 1982, с. 255). Срамът на Еньо е израз на съпричастността му към земните страсти, които нито исихазмът, нито животът в лаврата могат да угасят в душата му. Суетата, която проявява, е знак за привързаността към материално-телесното, на неспособността му да приеме отговорите, които му дават в манастира, на неспокойния му дух, който е готов на всичко за познание, дори и да го търси сред еретиците и да се отдаде на блудницата, която също търси спасение чрез него. „Защо не ме поглеждаш, отче? Сърдиш ли ми се още? Замъчена е душата ти, казва. И моята е замъчена отдавна – тъй те виждам аз. Пък какви са хубави нозете ти, като на светец – тънки, бели...“ (Станев/Stanev, 1982, с. 255). Арма е привлечена не само от светостта на монаха, а преди всичко от физическата му красота. Краката, глезените носят изключителен сексуален заряд, а в комбинацията с белотата са знак за неговата непорочност и чистота, която привлича блудницата.

Елекът ѝ обшит с шевизи, по забрадката лъцят титерици, плитките ѝ черни смоци, виснали под колената, на кръста ѝ зелен пояс. Като вълна ме блъсна силната ѝ плът, що напираше изпод сукмана. Стоеше отпреде ми подобно разцъфнала липа, гладеше дебелията плитка, прехвърлена през гърдите, в очите ѝ светлини като при изгрев. [...] А тя мачка черната си плитка, дъвче края ѝ, зъбите ѝ лъцят, в очите синина, подобна восковица на слива. Кожата ѝ като кора на млада ябълка, челото широко, умно, ала нечиста сила от нея замайва като кипналата от родилни сокове земя. (Станев/Stanev, 1982, с. 256)

В цитирания откъс се открива нескрита реминисценция към юдео-християнския мит за грехопадението – кожата на Арма е сравнена с кора на млада ябълка. Подобно на Ева и героинята изкушава със силата на словото си Теофил, макар и тук самото отхапване от ябълката да не е експлицирано, сцената иманентно съдържа в себе си мотива за прекрачването на Божиата повеля, нарушаването на сакралното табу за ядене от дървото на познанието. Описанието на плитките сугестивно напомня образа на старозаветната змия изкусител, т.е. Арма като че ли обема в себе си не само любопитната женска същност, но и придърпва към себе си характеристики, присъщи на змията. Нарушаването на забраната не разрушава моралния ред, а го утвърждава чрез самото му престъпване. Змията е символ на хитростта, на тъмното начало, на лъстта, но и на мъдростта, тя е и първият интерпретатор на Божието слово. Всяка дума на Арма е насочена към скритите копнежи и страсти на монаха, затова и успехът ѝ е предначертан. Метафорично казано, тя отваря вратата към земния свят, която той вече е открял. Чрез нея

героят се сблъсква със суровостта, жестокостта и примитивния живот на съботниците, незначителни йерархии и закони. Тя носи познанието за живота отвъд догмите на средновековната схоластика, разкрива на Еньо виталната философия на еретиците, които изповядват рационално обяснимия антагонизъм между Бога и дявола, като вдвояват образите им и ги обявяват за братя.

В описанието на блудницата ярко се откроява виталната сила и сексуалност, която не може да бъде скрита, а напират през дрехите ѝ, които сякаш всеки момент ще се скъсат под напора на плътта – засвидетелствана е визия за телесното, материалното като нечисто, демонично, неподлежащо на контрол. Арма носи в себе си усещането за стихийност, за неконтролируемост, което се обвързва със схващането на конфесията за плътта като греховната част от двуединството *тяло : дух*, в което само втората субстанция е божествена. Тази неконтролируемост се доближава до разбирането на Батай за еротичното като територия на прекомерност, в която тялото става проводник на опита да се преодолее границата между сакралното и профанното. Всъщност тялото само по себе си, като създадено от Бога по свой образ и подобие също носи знаците на сакралността, но поради без/действието на човека се трансформира в греховно, затова по презумпция, тъй като църквата смята, че няма безгрешни хора, то и тялото се счита за греховната част от човека. В това отношение ортодоксията по българските земи се свързва с разбирането на античния свят за тялото като затвор на душата, която се мъчи в него. Чрез Арма се утвърждава точно обратното – тя засвидетелства тялото като жизнено начало, като средство за наслада и изкушение. Тя е възплъщение на женствеността, която прелъстява със самото си присъствие. Тялото обаче не е просто „плът, която съблазнява“, а пространство на възможна трансформация. Както отбелязва Янакиев, християнството „не е религия на отхвърлянето на плътта, а на нейното преображение чрез добродетели и любов“ (Янакиев/Yanakiev, 2015). Арма олицетворява именно това гранично състояние, в което телесното е и изкушение, и път към духовно прозрение. Всъщност ще е преувеличено, ако твърдим, че тя е причината, поради която Теофил напуска Килифаревската обител, тя е само поводът, тъй като героят е извървял своя път в манастира, превръщайки се от даден момент в затвор за мисълта му, за стремежа му към познание. Огорчен от заблудата на светостта в лицето на Теодосий, от жестокостта на отец Лука и ограничения фанатизъм на патриарх Евтимий, героят открива пътя към Бога вън от затвореното пространство на манастира. Арма е само поводът, който тласка персонажа по пътя на изстраданото познание. Така всяка среща с нея не е единствено епизод на грехопадение, а стъпка към осъзнаването, че телесното не е в опозиция на духовното, а негов неизбежен спътник.

Освен силата на плътта, която извира от Арма, впечатление на Еньо правят пъстрите шевици в елека на девойката, знак за нейната младост и жизненост. Вземайки под внимание идеята на Мишел Фуко за килима,

респективно градината като особен вид хетеротопия, обемаща в себе си менталността на човека, неговия вътрешно богат свят, визиите му за подредеността на космоса, то електът на Арма с шевиците по него отразява не само духовния свят на средновековния българин, но и неговата чувствено-заплетеността на отношенията между влюбените (Фуко/Foucault, 2003, с. 12 – 13). Впечатление при описанието прави акцентът върху зеления пояс на изкусителката. Росица Йосифова пише: „Моделирането на тялото е основният начин то да се ритуализира. В зависимост от обществения и религиозния контекст то или определени негови части се откриват и подчертават или закриват и смаляват“ и по-нататък в своя текст продължава със следния коментар: „Моделирането на тялото е събитие, което има за цел да изрази сексуалност; инициация; принадлежност, доверие или вяроност към религиозна или мистична доктрина; ценностна система; себеизразяване; естетика“ (Йосифова/Yosifova, 2010). В този ред на мисли акцентът върху пояса, който е знак за момеенето на героинята, рязко се конфронтира с реалния ѝ социален статус, според който е оженена, но избягала от съпруга си. Поведението ѝ едновременно се припокрива чрез знаците на дрехата и тяхното символно значение с поведението на подявката, но в същото време е твърде скандализиращо и провокативно, поради рязкото несъответствие между социалния статус и държанието ѝ, влизащо в пряка конфронтация с нормата за етика и не/позволено в обществото. Йосифова пише още: „Тънката талия е привлекателна не толкова сама за себе си, а защото бидейки среда (кръст, мѣстѣ, гр.) тя насочва вниманието към горе и долу разположените от нея части на тялото – гърдите и гениталиите“ (Йосифова/Yosifova, 2010). Зеленият пояс е символичен знак за плодородие, възраждане, здраве, празничност. Това му значение е свързано с живота на растителната природа, установява се като резултат от пренасянето на природните явления в духовната сфера. В семиотичен план поясът като знак за двойно акцентирана женственост се противопоставя на символиката на забрадката, която е символ за оттеглянето на девойката от надпреварата за жених, т.е. тя е маркер за променен социален статут. Прикриването на косата, която се явява като откровен сексуално-еротичен знак, не отнема на героинята женствеността, а напротив – засилва цялостното ѝ излъчване и предизвиква по-голям интерес чрез загатването на заиграването с плитката, което е знак не само за освободеното ѝ, фриволно държание с Теофил, но бележи и двойствената същност на жената – между доброто, светлото, възвишеното и тъмното, стихийното, демоничното.

Блудницата е сравнена с липа – знак за плодородие, любов, символизира женствеността и красотата. Липата е смятана за „топло“ и магическо растение, което дарява младост и ведрост. А цветовете ѝ са оприличавани на уста поради тяхното разположение спрямо листата на дървото, което също носи известна доза еротизъм. От описанието на героинята на панаира става ясно, че очите ѝ са черни, тъмни, кадифени, но в

този пасаж героят набляга на особената синина в очите ѝ. В средноевропейската символика синьото е цветът на верността, но също така и на тайнственото, на заблудата и несигурността (Бидерман/Biedermann, 2003, с. 396 – 399). От друга страна, е известна фаворизираността на черните очи във фолклорната традиция. Те най-често се появяват в описанието на девойките като устойчиво сравнение. Преимущественото назоваване на тъмните очи в песенния фолклор, от една страна, се свързва с естетическата чувствителност на българката и отношението *красиво : грозно*, а от друга – с инициацията ѝ в обществото и специфичните ситуации на кризис, те са знак за ритуалната чистота на девицата. Ваня Колева пише, че „считаната за грозна мома (респективно – погрозялата невеста) бива изолирана от общността и в ритуален смисъл възприемана като мъртва, т.е. в този план сините/светлите очи се противопоставят на натоварените на сакралномагическо ниво с най-висока степен на позитивност черни/тъмни очи“ (Колева/Koleva, 2002). Приведеният цитат, съотнесен спрямо образа на Арма от „Антихрист“ отразява именно амбивалентността на девойката, т.е. нейния стремеж към святост чрез прелъстяването на инока и конфронтиращата се с копнежа ѝ реалност, определяща я като блудница, избягала от съпруга си и живееща в разврат при еретиците. В този ред на мисли синината в очите ѝ реферира кризисния етап, през който преминава героинята. Блудницата носи в себе си онази несигурност на непознатото битие, което води към познанието в неговата всеобхватност, а не в неговата капсулираност и отчужденост в манастира, където Теофил познава студената, изпепеляваща истина за трансцендентното, но е далеч от истината за земното и сетивно познаваемото.

Парадоксално на очакванията и на логиката на житейския си път блудницата копнее за спасение, за връщане към лоното на църквата, от която се е самоотлъчила, да влезе в съприкосновение с етичните и моралните корективи, хармонизиращи битието. Диалектическата противоречивост на този копнеж Еньо дефинира постфактум в своето житие: „Тя беше враг на мъжката святост и съвършенство, а сама диреше святост...“ (Станев/Stanev, 1982, с. 283). В менталността на средновековния човек светостта и съвършенството по презумпция са в корелация с мъжкото битие. Женската святост е видяна в причинно-следствена връзка със способността на жената да надскочи профанното си битие и да се уподоби на Богородица посредством акта на сътворението. „Това е то святото в жените – надеждата да родят чист и нов човек. На всяка ѝ се иска Богородица, царица небесна, да бъде! И тайна велика е тоя стремеж, що доказва божественото в човека. Но тогава не го знаех, нито исках да го знам и се мръщех: „Каква рожба очакваш от блудница и Искарот“ (Станев/Stanev, 1982, с. 270). От дистанцията на времето и натрупания болезнен опит Еньо-Теофил прониква в тайната на мирозданието и разбира първичния женски копнеж за пресътворяване на чистия и нов човек. Самото дефиниране на новия живот чрез лексемите „чист“ и „нов“ човек поставя семантичния акцент върху

богоподобие, онова изначално невинно състояние на хората отпреди грехопадението, т.е. новият човек е лишен от познанието, извеждащо го до диалектическите противоречия за света и неговата социална и метафизична структурираност. Жорж Батай в книгата си „Еротизмът“ говори за осезаемо дълбокото сродство между светостта и трансгресията. „За самите вярващи развратникът е по-близо до светците, отколкото лишеният от желание човек. [...] Единствено трансгресията притежава власт – въпреки своя опасен характер – да открива достъп към сакралния свят“ (Батай/Bataille, 1998, с. 122 – 123). Подобен семантичен заряд се открива и в народната поговорка „Прекаленият светец и Богу не е драг“, която резонира с библейския принцип на умереност и смирение. До това прозрение достига и отец Лука, който осъзнава, че прегрешилият е по-близо до Бога, отколкото човекът, лишен от съмнения и противоречия. Познанието на бившия разбойник, от една страна, е свързано с личния му биографичен разказ, а от друга – кореспондира с библейската притча за изгубената овца (Матей 18: 12 – 14). По този начин се изгражда сложният образ на блудницата не просто като символ на падението, а като парадоксален носител на надеждата за обновление и сакрална цялост. Чрез съзнателното ѝ движение към светостта Станев подлага на преосмисляне категоричните морални деления, поставяйки акцент върху човешката способност за метаморфоза. В този контекст грехът се явява не толкова крайна присъда, колкото отправна точка за духовно извисяване. Разколебаването на бинарните опозиции *святост : грях, мъжко : женско, светско : божествено* дава възможност за по-дълбоко разбиране на човешкото в цялата му противоречива комплицираност и потенциал за трансценденция.

Заклучение

В „Антихрист“ Емилиян Станев успява да създаде плътно психологическо и философско изображение на противоречивата човешка душа, болезнено разпъната между плътта и духа. Проследените в текста етапи – от ранната платонична любов, през изкушението на Арма до преживяното духовно скитане – очертават динамиката на това напрежение и разкриват еротичното като поле на изпитание и прозрение. В християнската традиция плътта не е препятствие, а път – рамка за духовна промяна, където възкресението става възможно именно в съюза между душа и тяло. Така еротичното преживяване в романа се превръща не в провал, а в катализатор на осъзнаване и познание. Желанията на плътта в романа се мислят не просто като грях, а като своеобразна форма на знание, израз на вътрешната криза и път към духовното осъзнаване. Сблъсъкът между еротичното и религиозното създава драматично напрежение, което разкрива амбивалентността на християнската културна традиция и невъзможността за пълно отрицание на плътта. Станев превръща еротиката в поле на духовно изпитание и философско търсене, където границите между грях и истина, между тяло и дух са болезнено размити. Романът не просто разкрива

еротичното в средновековната култура, но го и представя като неотделима част от духовната трансформация на човека. В този контекст разбирането на Батай за еротичното като своего рода смърт и продължение на живота помага да се осмисли еротичният дискурс у Станев като процес на преминаване през границата, която отделя плътта от духовното, и като форма на екзистенциално знание. Тази критическа преоценка на догматичната представа за човека утвърждава „Антихрист“ като дълбоко модернистско произведение, което преосмисля християнското наследство през призмата на екзистенциалната и телесната чувствителност.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Алексиева, А. (2007).** Еротичната поезия на П. Р. Славейков и българското каномоделиране. *LiterNet*. (02. 01. 2007), № 1 (86). (**Aleksieva, A.** Erotic poetry of P. R. Slaveykov and Bulgarian canon formation. *LiterNet*, (02. 01. 2007), № 1 (86) <https://litternet.bg/publish14/a_aleksieva/erotichnata.htm>).
- Алексиева, А. (2010).** „Турски паша“, или неволите на добродетелта. *Литературна мисъл*, 53(2), 188 – 196. (**Aleksieva, A.** „Turkish Pasha,” or the tribulations of virtue. *Literary Thought*, 53(2), 188 – 196).
- Барт, Р. (1997).** Фрагменти на любовния дискурс. София: ИК „Христо Ботев“. (**Barthes, R.** A lover’s discourse: Fragments. Sofia: Hristo Botev Publishing House).
- Батай, Ж. (1998).** *Еротизмът*. София: Критика и хуманизъм. (**Bataille, G.** *Erotism*. Sofia: Critique & Humanism).
- Бидерман, Х. (2003).** *Речник на символите*. София: Рива. (**Biedermann, H.** Dictionary of symbolism: Cultural icons and the meanings behind them. Sofia: Riva).
- Гидиков, Ст. (1994).** Половата свитост на българина като основа на неговия характер. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. София: Светлоструй. (**Gidikov, St.** The sexual modesty of the Bulgarian as a basis of his character. In: *Why Are We Like This? In Search of Bulgarian Cultural Identity*. Sofia: Svetlostruy.)
- Илчев, Ст. (1969).** *Речник на личните и фамилните имена у българите*. София: Издателство на БАН. (**Ilchev, St.** Dictionary of personal and family names among Bulgarians. Sofia: BAS Press).
- Йосифова, Р. (2010).** Превръщане на тялото в телце или за талията и корсета в три различни епохи. – В: Г. Краев (Съст.). *Дискурсите на бельото*. София: НБУ. (**Yosifova, R.** Turning the body into a little body: On the waist and the corset in three different epochs. In G. Kraev (Ed.). *The discourses on underwear*. Sofia: NBU. http://ebox.nbu.bg/unclo10/view_lesson.php?id=183).
- Колева, В. (2002).** Женската красота в народната песен и ритуала (За желанието на момата да бъде по-висока и с по-черни очи). *LiterNet*, 24.12.2002, № 12 (37). (**Koleva, V.** Female beauty in the folk song and ritual (On the maiden’s desire to be taller and have darker eyes). *LiterNet*, 24 Dec. 2002, no. 12 (37). <http://litternet.bg/publish/vkoleva/krasota.htm>).
- Станев, Ем. (1982).** *Събрани съчинения*. Том VI. София: Български писател. (**Stanev, E.** Collected Works, Vol. VI. Sofia: Bulgarian Writer).

Фуко, М. (2003). За другите пространства. *Литературен вестник*, 13(13), 2 – 8 април 2003 г. (**Foucault, M.** Of other spaces. *Literaturen Vestnik*, 13 (13), 2 – 8 April 2003).

Шейтанов, Н. (1994). Сексуалната философия на българина. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Изд. Светлоструй, София. (**Sheytanov, N.** The sexual philosophy of the Bulgarian. In *Why Are We Like This? In Search of Bulgarian Cultural Identity*. Sofia: Svetlostruy Publishing House).

Янакиев, К. (2015). Безсмъртие и възкресение (1), *Култура*, 29.06.2015. (**Yanakiev, K.** Immortality and resurrection (1). *Kultura*, 29 June 2015. <https://kultura.bg/web/безсмъртие-и-възкресение-1>).

Copyright © 2026 Gyulemerova. This is an open-access publication distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International Licence CC BY 4.0