

## НЕТАЕРА ESMERALDA. ШИФЪРЪТ НА БОЛЕСТНОТО В „ДОКТОР ФАУСТУС“ (ТОМАС МАН)

*Иван Георгиев*  
*Софийски Университет „Св. Климент Охридски“*

## NETAERA ESMERALDA. THE DISEASE CIPHER IN “DOCTOR FAUSTUS” (THOMAS MANN)

*Ivan Georgiev*  
*Sofia University “St. Kliment Ohridski”*

The present article deals with the function of the phrase *Hetaera esmeralda* in the novel “Doctor Faustus” by Thomas Mann. On the one hand, the phrase is the name that the composer Adrian Leverkühn gives to the prostitute who infects him with syphilis. On the other hand, the composer turns the phrase into a musical motive. The paper aims to prove that the analysis of *Hetaera esmeralda* could reveal the relations between the concepts for love, disease and genius in the novel, while the phrase itself turns into a key to interpret the text.

**Keywords:** Thomas Mann, Faust, *Hetaera esmeralda*, motive, disease, love, genius

В романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“ се появява определен мотив, който е заимстван от творчеството на главния му герой Адриан Leverkühn и който в настоящия текст се нарича *Hetaera esmeralda*. Целта на изследването е да превърне въпросния мотив в ключ към разбирането за гения в романа. Намеренията ни са плод на вдъхновено от идеите на текста изравняване на музика и слово и се основават на убеждението, че подобно на мотивите в музикално произведение, *Hetaera esmeralda* се превръща в нещо като гръбнак, около който се изгражда цялата композиция на творбата и около който може да се организира нейният прочит.

Тезата ни е следната: мотивът *Hetaera esmeralda* прокарва линия през романа, която оформя представата за болния гений и работи с нея. През тази призма може да се проследи как след намесата на болестта, която идва по любовен път, индивидът се променя в посока извънредност, гениалност, т.е. неговите възможности се простират до изключителни за човека измерения. Това в известен смисъл поставя знак за равенство между трите понятия: болест, любов, гений.

*Hetaera esmeralda* е фразата, която се получава от латинското изписване на петнотния шифър в произведенията на Адриан Леверкюн, който гласи „си ми ла ми ми-бемол или с буквени нотни знаци: h e a e es – Hetaera esmeralda“ (ДФ/ДФ). Това название идва от страна на композитора като означение на проститутката, от която се изкушава и заразява преносно – с творческо вдъхновение, а буквално – със сифилис, който към края на житейския му път прераства в церебрални увреждания. На нивото на фантастичната линия в романа актът на сношението между двамата впоследствие се оказва равнозначен на сключването на договор с дявола<sup>1</sup> и в този смисъл има основна роля в разчитането на текста. Основополагащи за развитието на мотива *Hetaera esmeralda* са неговият генезис и ключовите значения, които носи, затова ще спрем вниманието си именно на тях. За целта ще разлистим романа до първата част на XIX глава, в която е представена въпросната история.

Център на откъса е разкриването на сексуалното преживяване между Адриан и проститутката като факт от Серенус Цайтблом. Цялата реторическа усложненост на епизода обаче, както и свенливото отлагане на разказа от страна на поествователя повишават напрежението и говорят за неговата значимост. Откъсът е изграден посредством постоянното преплитане на контрастни понятия по вертикалата на високо и ниско, както и множество противопоставителни изреченски конструкции, което показва амбивалентността на преживяването и колебливото отношение към него.

Още вторият абзац въвежда посредством много колебания в семантично и синтактично отношение понятието за любовта. Цялата тази завоалираност идва от страна на Серенус, за да подчертае бюргерът своята резервираност и неосмеленост в признаването на „известна отсянка на любовно пречистване“ (ДФ/ДФ), т.е. на любовно чувство от страна на неговия приятел по отношение на проститутката.<sup>2</sup> Постепенната градация на конкретизирането цели да маскира, да прикрие петното на тази среща в биографията на чистия и неосквернен композитор. В състава на всяко изречение преди разкриването на индивидуал-

<sup>1</sup> Интересно е да се отбележи, че традицията за сключването на кръвен договор е запазена – в случая договорът е сключен по полов път.

<sup>2</sup> В разговора с дявола самият Адриан признава изпитаната тогава любов: – *Това, което аз си навлякох и заради което ти смяташ, че съм ти обещан — я кажи, кое е причината за него, ако не пак любовта, макар и по божие дозволение отровената от тебе?* (ДФ/ДФ)

ния обект на любовта задължително присъства контраизречение, което да подчертае първичната, груба и низка природа на обекта и на действието, свързано с него, и да противостои на високия характер на чувството. Получава се обаче така, че на порива на Адриан към проститутката се приписва едновременно и високо, и низко качество, което означава, че и двете – и любовта, и нагонът, са му иманентно присъщи и това размива тяхното противопоставяне.<sup>3</sup> Прекомерната забуленост ясно се маркира като такава и по този начин отрича сама себе си, което означава, че прикриваното е действително. По някакъв извратен начин завоалирането на същината всъщност представя самата същина.

В следващия абзац „фиксирането“ върху Есмералда се оказва вече „гибелно“, което в края на параграфа ни отвежда до нейната „необходимост от болнично лекуване“ и назоваването на Адриан като „безумен“ (ДФ/ДФ)<sup>4</sup>, което от по-късна перспектива може да се семантизира като намек за края на житейския му път. По тази линия в текста се въвежда болестта като факт, който е вече част от характеристиката на образа на привличащата, и загатване на предстоящото в съдбата на привлечения.

След това повествователят Серенус се отдръпва от наратива, ретардира го и акцентира върху онова, което предстои. Налице е някакво своеобразно теоретизиране на случката в интерпретацията ѝ като единство на любов и отрова, представено чрез образа на „стрелата“<sup>5</sup>. Не можем да твърдим дали съзнателно, или не, но още с въведението на главата за „фаталната случка“ („das verhängnisvolle Geschehnis“) Адриан е определен като „поразен от съдбовна стрела“ („vom Pfeil des Schicksals Getroffenen“). Така или иначе това маркира „стрелата“ като ключов образ, представляващ „онова митологично единство“ на любовта и болестта.

Почвата е вече подготвена и може да се премине към кулминационния за епизода момент – предаването на събитието. То се реализира чрез противопоставянето на две слети градационни вериги. От едната страна стои извисяването на проститутката до любовта, което се реализира чрез натрупването на поредица от понятия: *отблагодата-*

<sup>3</sup> Любов и либидо имат общ корен: праиндоевр. \*lewb<sup>h</sup>- → лат. libet → лат. libīdō; праиндоевр. lewb<sup>h</sup>- → праслав. \*ljuby → стбг. люѡгы → бг. любов.

<sup>4</sup> В немския текст (ДФ/ДФ) използва лексема с друг морфеман състав (*Getriebene*), така че тази връзка е налична само в българския превод.

<sup>5</sup> От митологията знаем, че Купидоновата стрела поразява с любов, докато Аполоновите стрели носят смърт.

*рила-предупредила да се пази-предупредила-предпази-човечен отказ-затрогване* и разбира се, *любов* (ДФ/DF). По протежение на тази линия двукратно се появява понятието за „издигане“<sup>6</sup>, което допълнително стимулира чувството за възвисяване и надграждане. Целият градеж обаче, повишил напрежението, веднага след това бива разрушен от един просторен контра тезисен реторичен въпрос. За Адриан от любовта се тръгва надолу по посока към демоничност и гибел, така че срещу въздигането на Есмералда застава деградацията: *любов-страстна жажда-изкушаваща небето дръзка решителност-устрем да се включи и наказанието в греха-съкровена най-сетне нужда от демонично оплождане-смъртно-освободително-химично преобразяване на собствената природа* (ДФ/DF). След тази усложнена понятийна верига наративът преминава в обективно предаване на действителното събитие и това разтоварва напрежението. Подредени именно в такава последователност, думите стават израз на все по-мощен устрем и представят в крайна сметка няколко прониквания: на наказанието в греха, демоничното оплождане, смъртта в живота и химичното преобразяване. Не е нужно да конкретизираме какво е действителното проникване, което стои зад този понятиен конгломерат, понеже повествователят така или иначе го е сторил.

В преплитането на представите за високо и низко, както и в противопоставянето на двете градационни вериги можем да открием проявленията на разноликата любов. Във възвисяването на чувствата, действията и същността на Есмералда се разкрива облагородяващата способност на любовта, докато в порива на Адриан към нея можем да открием страстта като демоничен и гибелен двигател. На практика се получава така, че експлоатираната за задоволяване на страстите се въздига благодарение на композитора до любовното чувство, докато деликатното дете на културата разгражда своята любов в собствената ѝ консумация.<sup>7</sup> Оказва се, че в известни отношения Адриан и Есмералда разменят местата си.

И все пак любовта и страстта остават произтичащи една от друга. Нещо, което занимава пряко текста ни, обаче изненадва със своята

<sup>6</sup> Съответно *по-издигната човечност* и *свободно душевно издигане*. В немския текст срещу тези формулировки стоят „höheren Menschlichkeit“ и „freier seelischer Erhebung“, които пазят аналогична семантика.

<sup>7</sup> Вследствие на това (както и според договора с дявола) всички последващи любови на Адриан са обречени на невъзможност. Веднъж отдал се на любов, той се оказва неспособен за нея, творчеството изема нейните функции.

поява и свързаност с горните две понятия. Това е неизбежното в случая следствие от консумацията на любовта – болестта. Тя се крие зад „предупреждението“ на проститутката, в Леверкюновия „устрем да се включи и наказанието в греха“, в неговата „съкровена най-сетне нужда от демонично оплождане, от смъртно, освободително химично преобразяване на собствената природа“. На буквалното равнище на събитията ни е представено следното: Адриан изпитва любовно привличане към болната проститутка, отдава се на тази своя страст и се заразява впоследствие. На нивото на метафориката обаче това сродява задължително любовните чувства и болестното, което възпалява организма, но и самия индивид, и така се превръща в предпоставка за неговата изключителност. Налице е още едно проникване – това на болестта, което зачева демонизъм у Адриан, т.е. един греховен двигател за човека, който е разрушителен, смъртоносен по своята същност (в биологичен и културен смисъл – болестта предвещава смърт за човека, грехът, хаосът е антикултурен<sup>8</sup>), но разтваря хоризонтите пред живота, понеже го освобождава от задръжките<sup>9</sup>. Измеренията на духовната трансформация са заземени от чисто материалната и експлицитно изведена представа за „химичното“, т.е. вещественото „преобразяване на собствената природа“. Казано иначе, самата материална страна на човека, телесното у него се променя, тъй като на същото физическо равнище здравата среда на индивида е провокирана от проникналия в нея дразнител. Избраната лексика насочва едновременно към измеренията на духа (любов, дръзка решителност, наказание, грях, демонично, смъртно освободително, природа) и тези на тялото (страстна жажда, оплождане, смъртно, химично, природа), дори съчетава двете (демонично оплождане, смъртно, освободително, химично преобразяване на собствената природа)<sup>10</sup>, което означава, че

<sup>8</sup> Вж. у П. Бочков: „Отделни автори, предимно от Западна Европа, определят културата като най-доброто нещо, което е казано или създадено, и всичко, което не попада в тази категория, се характеризира като хаос и анархия“ (Бочков/Vochkov, http).

<sup>9</sup> Радикалната форма на болестта е смъртта, която освобождава от задръжките, тъй като освобождава от самия живот. Обобщено казано – смъртта разкрива границите пред живота, борбата с които предизвиква огромно усилие на духа, възвисяващо човека.

<sup>10</sup> За сравнение прилагаме откъс от немския текст: *Und, gütiger Himmel, war es nicht Liebe auch, oder was war es, welche Versessenheit, welcher Wille zum gottversuchenden Wagnis, welcher Trieb, die Strafe in die Sünde einzubeziehen, endlich: welches tief geheimste Verlangen nach dämonischer Empfängnis, nach einer tödlich entfesselnden*

промените, настъпващи в тях, са взаимно свързани. Накратко: промените в тялото водят до промени на духа, в случая освободителни за него.<sup>11</sup>

Само ще вметнем, че намираме за основателна представата за случилото се като следствие от съзнателен избор на Адриан и „религиозният трепет“ (ДФ/DF) на неговия приятел пред „устрема да се включи и наказанието в греха“ говори за това. Композиторият решава да се самонакаже за греха<sup>12</sup>, който още не е извършил, но вече е приел. Тъй като, веднъж пожелал жената и неможеш да се отърси от това свое желание, Адриан смята, че вече е прегрешил и може би именно в следването на желанието от негова страна можем да разчетем опита му да понесе действителната вина, като предприеме действието.<sup>13</sup> От този момент насетне неговата същност постоянно ще трябва да понася вината от грехопадението и да се бори с нея – едно огромно усилие, което възвисява духа и го отвежда в полетата на изключителното.

Така или иначе случилото се вече е факт. Какви са последствията? Болестта веднъж завинаги става част от Адриан и нейният прогрес предизвиква комплексните му любовни отношения, цялото развитие на фантастичната линия с дявола в романа, физико-менталните му кризи и (тъй като става въпрос за един до голяма степен *Künstlerroman*) творческо развитие. Ключов е фактът, че композиторият превръща преживяването си в своеобразен *мотив-референция*. Независимо доколко представлява някаква авторефлексия, този „пет-

---

*chymischen Veränderung seiner Natur wirkte dahin, daß der Gewarnte die Warnung verschmähte und auf dem Besitz dieses Fleisches bestand?*

<sup>11</sup> Тази проблематика занимава като цяло Томас-Мановото творчество и в частност романа му.

<sup>12</sup> Паралел с биографична ситуация при Ницше („според някои“) вж.: „И така една година след бягството си... си навлича (според някои нарочно, като самонаказание) болестта... отчасти пагубно върху цяла една епоха“ (Ман/Ман 1976б: 482).

В „Романа на един роман“ Т. Ман експлицитно признава употребата на Ницше като прототип на Адриан: *Включването на живи, назовани едва ли не с имената им лица... (който е бил с нея почти сгоден)* (Ман/Ман 1978: 313).

Допълнителна аргументация на връзката при Николов/Nikolov 2003.

<sup>13</sup> Сексуалното може да бъде мислено като централен проблем на човешката греховност поради връзката на греховността с живота, с живото. От сексуалното, любовното извира всичко чувствено, животът в най-върховната му форма заради чисто интуитивното усещане на първичния порив да се роди нов живот. От друга страна, вслушването в изкушението на дявола също може да бъде мислено като архигрях по аналогия на вслушването на Ева в Сатаната, след което следва отхапването от забранения плод, т.е. така нареченият първороден грях.

нотен шифър“ е маркер за идентичност на Адриановите произведения и свързва сътвореното от него в една по-голяма композиция. Като особено проникнати от мотива се споменават „О, мила девойко, колко си зла“ и „Плачът на доктор Фаустус“, първото – сравнително ранно, скоро след случката с проститутката, а второто – последната и най-зряла творба на Леверкюн, неговата лебедова песен; две произведения, които представят по определен начин началото и края от по-зрелия творчески път на композитора. И двете представляват музикални творби по литературни текстове, а самият мотив *Hetaera esmeralda* е представен като изграден и използван по додекафоничния композиционен модел, който романът предлага като значима творческа техника, въведена от Адриан.<sup>14</sup>

Споменати в такава непосредствена близост, двете произведения се оказват и особено тясно свързани помежду си. Песента по текстове на Клеменс Брентано „О, мила девойко, колко си зла“ може да се разчете като пряко взаимодействаща си с проститутката и любовното преживяване на композитора с нея. На свой ред „Плачът на доктор Фаустус“ препраща ясно към легендата за Фауст като литературен и културен модел, към целия пласт на романа, свързан с тази легенда, и съвсем директно към кулминационния в това отношение момент от биографията на Адриан – разговора и договора с дявола. Така онова, което се крие зад двете произведения, се оказва още веднъж сродено, т.е. любовното се свързва с демоничното и извънредните творчески последиствия от него. Любовта се превръща в началото, а геният – в края.

Текстът ни дотук се опитваше преди всичко да разкодира случилото се у Адриан във връзка с проститутката и тъй като нотната фигура и мотивът *Hetaera esmeralda* отгук насетне в романа ще представлява директна референция към въпросните събития, смятаме за основателно твърдението, че всичко, присъщо на преживяването, следва да се съдържа имплицитно в съответната фраза, независимо дали нотна, или словесна. Това означава, че любовното, болестното и единството между двете бива вградено в творчеството, т.е. то е своеобразен градивен материал за сътвореното и в този смисъл е самото него. *Hetaera esmeralda* представлява синтеза между тезата на любовта и антitezата на болестта. И тъй като творчеството е онова, на което Серенус се основава, за да определи Адриан Леверкюн като гений<sup>15</sup>, а любовното и

<sup>14</sup> Реална собственост на Арнолд Шьонберг. Вж. послеписа на романа и Ман/Ман 1978: 315.

<sup>15</sup> Вж. (ДФ/DF).

болестното са съдържание на това творчество, то между трите понятия (любов, болест, гений) следва да съществува свързаност.

Произтичането им едно от друго е възможно в различни посоки. От една страна, линията *любов-болест-гений* като последователност може съвсем пряко да се разчете в романа: любовното влечение към Есмералда води до разболяване, оказало се сключване на договор с дявола, който е представен като предпоставка за същински гениалното творчество. От друга страна, дяволът се представя за провокатора, отвел Адриан до Есмералда и следователно до себе си. У композитора е била вложена изначално предпоставката за достигане до любовното преживяване с проститутката и всичко, произтекло от него. Вторият прочит би означавал, че природата на Леверкюн е носител на потенциала да произведе гений при среща с правилните външни обстоятелства.

Оставяме настрана прякото му представяне в текста от реалистична перспектива – като следствие на сифилиса (следователно срещата с него е възможна заради болестта), и от фантастична – като намеса на дявола в живота на композитора<sup>16</sup>, интересува ни самата възможност за разговор с него, неговото присъствие. Дяволът поначало означава антипода на божественото. „Самото му съществуване се свързва със състояние на някаква болезненост, нездравост и уязвимост“, защото „вярването, че злото и порокът са противоположното на здравето и силно живеене, превръща дяволското в символ на болестта“ (Арабашева/Arabasheva 2012). Това положение обаче не е просто по подразбиране, понеже в самия роман „да дадеш време на смъртта“ означава да основеш „навлизането на смъртта в живота“ (Тенев/Tenev 2012). Не само теоретично и вследствие на болестта – предизвестие за смъртта се базира и на самия договор с дявола, в него буквално се договаря смъртта (след 24 години от сключването на договора). Така болестта е нагледно представена в своята радикална форма.

От друга страна, триединството *болест-любов-гений* може по своеобразен начин да бъде разчетено в Леверкюновото изкуство и романовото отношение към него. Основното естетически идейно и творческо въведение на композитора се основава на пародийния<sup>17</sup> принцип,

<sup>16</sup> Самият роман ни предлага тези два прочита синтезирано: „Аз. – Хванах ли те глупако?[...] Принадлежа ли заради това аз към твоя субективен свят? Нищо подобно!“ (ДФ/DF).

<sup>17</sup> Схващането си за пародията като ползваща готови форми и променяща тяхното значение основаваме на Тусичишни/Tusichishni 2008: „Пародията не винаги е комична [...] „система на отделните пародийни образи...“



при който износените форми успяват да се преработят и ресемантизират<sup>18</sup>. В този смисъл пародията се проявява като симптом, като довеждане до крайност на болестта на съвременното изкуство<sup>19</sup>, изхабило своите форми<sup>20</sup>, един симптом, който бива усвоен от следходниците си и превърнат в основен здравяващ материал за културата.<sup>21</sup> Освен това пародията като принцип на дистанцирането от обекта на изобразяване (и в някакъв смисъл надпоставянето спрямо него) може очаквано да се появи като въведение на Адриан (което според текста болестта му е позволила) във връзка със свойствената му склонност към дистанция, изразявана чрез неговите „студ“ и „смях“.

По особен начин обаче тъкмо фактът, че намирането на решение на проблема с изкуството е представен като въведение на Адриан, се свързва с любовта. Тъй като според договора с дявола именно творчеството е онова, което се появява за сметка на забраната за любов към хората<sup>22</sup>, а пародията може да се изведе като най-характерното в творчеството на композитора, можем да твърдим, че изтласканата от човешкото любовна енергия всъщност бива вложена в създанието, т.е. в самото изкуство. По тази линия любовта на практика се функционализира като продължаваща живота.

Самият процес на посредничество, на превод между болестта на изкуството и останалия свят и по този начин „излекуването“ на самото изкуството, превръщането на тази болест в здраве може да бъде осъществено единствено от гения. Адриан се оказва изразител на бо-

<sup>18</sup> Искаме да припомним особеното в Адриановото творчество – композирането по текстове. Пародията събира минало и бъдеще. – „По-интересните явления в живота [...] свидетелство за двусмислеността на самия живот“ (ДФ/ДФ).

За додекафоничните творчески принципи: „Веднъж в брентановския цикъл... което аз наричам индиферентност на хармонията и мелодията“ (ДФ/ДФ).

По-подробно за пародията при Frosch/Фрош 1973: 377 – 378, 386 – 389: *Erich Heller has called Doctor Faustus a “tragic parody”... It changes the meaning; it abides as a light in the night.*“ и *Parody and the end of art... 19: who vanishes in an inexplicable waterspout in the Mediterranean.*

<sup>19</sup> Друг израз на болестта на съвремието в романа е войната от времето на писане на Серенус.

<sup>20</sup> Идеите идват от теория на Теодор Адорно, която Томас Ман вгражда по особен начин в романа си. Вж. Ман/Ман 1978: 319 – 321 – „Книгата „Вдъхновение в музикалното творчество“ [...] в духовния механизъм на произведението“ и 332: „Язвителната почителност на Адорно [...] именно конструктивната музика“.

<sup>21</sup> Вж. Ман/Ман 1976а: 471 – „Болест – преди всичко зависи кой е болен [...] и у тях той ще бъде здрав“.

<sup>22</sup> Вж. (ДФ/ДФ).

лестта чрез пародията, която демонстрира решението на проблема, както и онази фигура, около която се реорганизира бъдещето.

Основавайки се на твърдението, че *Hetaera esmeralda* е присъща като мотив на цялостното творчество на композитора и представлява своеобразна пародия – референция и семантизиране на преломното Адрианово преживяване, представено от биографа Серенус като ключов за духовното му развитие момент, приемаме за доказана тезата, че тя е своеобразен ключ, мотивен „шифър“ за четене на романа „Доктор Фаустус“. Независимо през кое от понятията се встъпи в триъгълника *любов-болест-гений*, неизбежно ще се наложи срещата и с другите две.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Арабашева/Arabasheva 2012:** Арабашева, П. Томас Ман и Михаил Булгаков – за една среща с Дявола. // *Хуманитарен семинар „Бгъл“ за художествени текстове и есеистика*, 2012. <<http://hs.vidinsky.com/files>>, 9 октомври 2020. [Arabasheva, P. Tomas Man i Mihail Bulgakov – za edna sreshta s Dyavola. // *Humanitaren seminar „Agal“ za hudozhestveni tekstove i eseistika*, 2012. <<http://hs.vidinsky.com/files>> 9 October 2020.]
- Бочков/Bochkov, http:** Бочков, П. *Университетски речник – основни понятия*. НБУ. // <<https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-napontiq/kultura>>, 29 октомври 2020. [Bochkov, P. *Universitetski rechnik – osnovni ponyatiya*. NBU. // <<https://nbu-rechnik.nbu.bg/bg/obsht-spisyk-napontiq/kultura>>, 29 October 2020.]
- Николов/Nikolov 2003:** Николов, Е. Раждането на гения от духа на Ницше (Фридрих Ницше „Раждането на трагедията“ и Томас Ман „Доктор Фаустус“). // *Хуманитарен семинар „Бгъл“ за художествени текстове и есеистика*, 2003. <<http://www.litclub.com/library/nbpr/emonik/man.html>>, 9 октомври 2020. [Nikolov, E. Razhdaneto na geniya ot duha na Nitsshe (Fridrih Nitshe “Razhdaneto na tragediyata“ i Tomas Man “Doktor Faustus“). // *Humanitaren seminar „Agal“ za hudozhestveni tekstove i eseistika*, 2003. <<http://www.litclub.com/library/nbpr/emonik/man.html>>, 9 October 2020.]
- Ман/Man 1976a:** Ман, Т. Достоевски – с мярка. Въведение към едно американско еднотомно издание на избрани романи и повести от Достоевски (1946). // *Томас Ман. Литературна есеистика в два тома*. т. 2. съст. Исак Паси. прев. от нем. Страшимир Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1976, 462 – 477. [Man, T. Dostoevski – s myarka. Vavedenie kam edno amerikansko ednotomno izdanie na izbrani romani i povesti ot Dostoevski (1946). // *Tomas Man. Literaturna eseistika v dva toma*. t. 2. sast. Isak Pasi. prev. ot nem. Strashimir Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, 462 – 477.]

**Ман/Man 1976б:** Ман, Т. Философията на Ницше в светлината на нашия опит (1947). // *Томас Ман. Литературна есеистика в два тома*, т. 2. съст. Исак Паси. прев. от нем. Страшимир Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1976, 478 – 511. [Man, T. *Filosofiyata na Nitshe v svetlinata na nashiya opit* (1947). // *Tomas Man. Literaturna eseistika v dva toma*. t. 2. sast. Isak Pasi. prev. ot nem. Strashimir Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976, 478 – 511.]

**Ман/Man 1978:** Ман, Т. Възникването на „Доктор Фаустус“. Романът на един роман (1949). // *Томас Ман. Литературна есеистика в два тома*. т. 1. съст. Исак Паси. прев. от нем. Страшимир Джамджиев. София: Наука и изкуство, 1978, 294 – 436. [Man, T. *Vaznikvaneto na “Doktor Faustus“*. Romanat na edin roman (1949). // *Tomas Man. Literaturna eseistika v dva toma*. t. 1. sast. Isak Pasi. prev. ot nem. Strashimir Dzhamdzhiev. Sofia: Nauka i izkustvo, 1978, 294 – 436.]

**Тенев/Tenev 2012:** Тенев, Д. Дяволско (Фрагменти върху „Доктор Фаустус“ на Томас Ман). // *Хуманитарен семинар „Бгъл“ за художествени текстове и есеистика*, 2012. <<http://hs.vidinsky.com/files>>, 9 октомври 2020. [Tenev, D. *Dyavolsko (Fragmenti varhu “Doktor Faustus“ na Tomas Man)*. // *Humanitaren seminar “Agal“ za hudozhestveni tekstove i eseistika*, 2012. <<http://hs.vidinsky.com/files>>, 9 October 2020.]

**Тусичишни/Tusichishni 2008:** Тусичишни, А. Пародията като стил похват в романа „Престъпление и наказание“ от Достоевски, прев. от рус. Магдалена Костова-Панайотова. // *Литернет*, 29.04.2008, № 4 (101). <[https://litenet.bg/publish21/a\\_tusichishni/parodiiata.htm](https://litenet.bg/publish21/a_tusichishni/parodiiata.htm)>, 4 януари 2021. [Tusichishni, A. *Parodiyata kato stilov pohvat v romana “Prestaplenie i nakazanie“ ot Dostoevski*, prev. ot rus. Magdalena Kostova-Panayotova. // *Litenet*, 29.04.2008, № 4 (101). <[https://litenet.bg/publish21/a\\_tusichishni/parodiiata.htm](https://litenet.bg/publish21/a_tusichishni/parodiiata.htm)>, 4 January 2021.]

**Frosch/Фрош 1973:** Frosch, T. Parody and the contemporary imagination. // *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 56, no. 4, 1973, 371 – 392.

## ИЗТОЧНИЦИ

**ДФ/DF:** Т. Ман. *Доктор Фаустус*. прев. от нем. Страшимир Джамджиев. София: Народна култура, 1967. [T. Man. *Doktor Faustus*. prev. ot nem. Strashimir Dzhamdzhiev. Sofia: Narodna kultura, 1967.]

**DF/ДФ:** Т. Mann. *Doktor Faustus*. S. Fischer Verlag, 2010. // <<https://1lib.eu/book/3562861/db9a64>>, 10 November 2020.