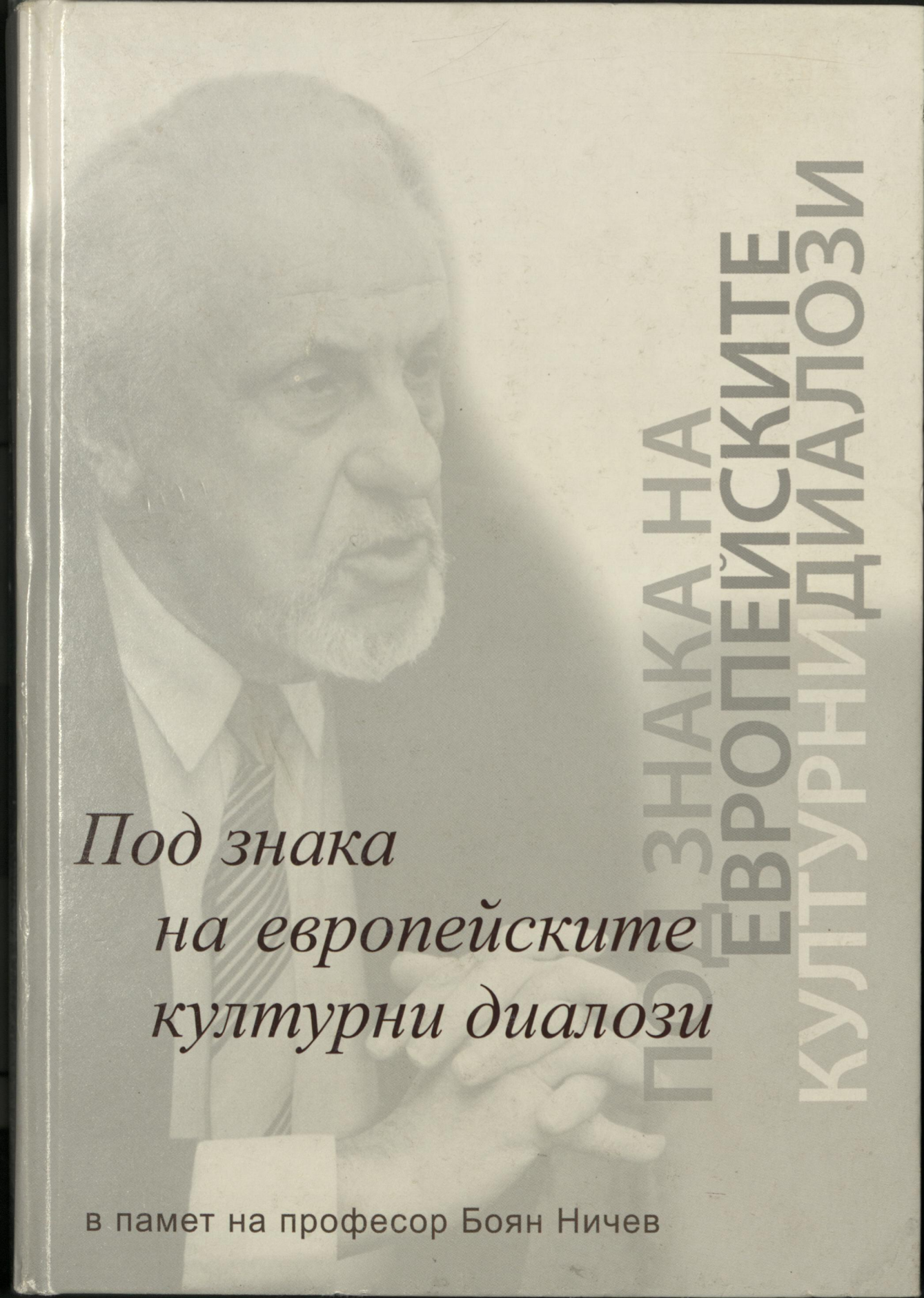

Под знака на европейските културни диалози

в памет на професор Боян Ничев

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
Институт за литература

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
Факултет по славянски филологии

ПОД ЗНАКА НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КУЛТУРНИ ДИАЛОЗИ

В памет на проф. Боян Ничев

Редакционна колегия:

Христина Балабанова
Борис Минков
Добромир Григоров

София, 2007
Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

© 2007 Институт за литература при БАН
© 2007 Христина Балабанова, превод от словашки
© 2007 Красимира Папазова, превод от руски

ISBN 978-954-07-2545-1

СЪДЪРЖАНИЕ

За този сборник 13

Радосвет Коларов
(Институт за литература, БАН, София)
Към дълбините на айсберга – в памет на проф. Боян Ничев..... 15

I. Сравнителното литературознание и променящият се диалог между литературите и културите

Ян Кошка
(Институт за световна литература, Братислава)
Понятието „световна литература“ в научните трудове на Боян Ничев 19
Христина Балабанова
(Институт за литература, БАН, София)
Контексти и конотации на някои методологически постановки в „Основи на сравнителното литературознание“ на Боян Ничев 29
Борис Минков
(Институт за литература, БАН, София)
Школата в Констанц и сравнителното литературознание 40
Павол Копърда
(Университет „Константин Философ“, Нитра)
„Типологически аналогии“ и конкретни развойни модели на литературния процес 51
Николай Аретов
(Институт за литература, БАН, София)
Славянско versus балканско 62
Румяна Станчева
(Институт по балканистика, БАН, София)
Национално, регионално, европейско в балканското сравнително литературознание 72

Йордан Ефтимов
(Нов български университет, София)
Глобализация и световна литература 89
Вера Ганчева
(Софийски университет „Св. Климент Охридски")
Литературата като полилог 95

II. Литературната история като комуникативен модел. Историческа и поетологическа памет на жанра

Панайот Карагьозов
(Софийски университет „Св. Климент Охридски")
История и историография на славянския литературен XX век. Тезиси с особен оглед на „партоцентричната" същност на века 105
Албена Вачева
(Югозападен университет „Неофит Рилски"– Благоевград)
Литературни истории и историография 119
Йонка Найденова
(Институт за литература, БАН, София)
Унгарската литературна история в българска среда (Въпроси на периодизацията)..... 133
Владимир Кржиш
(Славянски институт, Прага)
Парадигматика на жанра в ранното Българско възраждане 161
Людмила Миндова
(Институт по балканистика, БАН, София)
Епосът в дубровнишко-далматинската литература..... 168
Магда Карабелова
(Институт за литература, БАН, София)
Историческата проза на Вера Мутафчиева и теоретическите възгледи на Боян Ничев за пътя на българския роман 175
Ерика Лазарова
(Център по наукознание и история на науката, БАН, София)
Историческият роман на Вера Мутафчиева като ставащо битие и намиране на изгубеното време 185
Ина Христова
(Софийски университет „Св. Климент Охридски")
Сръбският роман – между традиционно и модерно 201

Илиана Кърликова
(абсолвент на Югозападен университет „Неофит Рилски" – Благоевград)
Романът „Нож" на Вук Драшкович – етническата дилема на една нация 214

III. Степени и форми на междулитературно и междукултурно общуване

Христо Манолакев
(Институт за литература, БАН, София)
Мотивът за „руините" в българската възрожденска литература. Руините и езиците на романтичното клише..... 227
Лиляна Минкова
(Институт за литература, БАН, София)
Петко Рачов Славейков и Доситей Обрадович. (За Славейковия превод „Извод от советите на здравий разум") 243
Светлана Василева-Карагьозова
(Софийски университет „Св. Климент Охридски")
Двете лица на Контрареформацията при славяните..... 255
Татяна Стойчева
(Софийски университет „Св. Климент Охридски")
Под повърхността на привидностите. Образът на българите в „Пребиваване в България" от Станислас Сейнт Клер и Чарлс Брофи 268
Мариана Нихоритис
(Солунски университет, филиал – Козани, Гърция)
Българската поезия в Антологията на гръцкия преводач и поет Арис Диктеос 284
Нина Пономарьова
(Институт по славянознание, Москва)
Сибир през погледа на Йордан Радичков 302

IV. Читател, текст, интерпретация

Добромир Григоров
(Софийски университет „Св. Климент Охридски")
Генеалогия на читателя (Как и къде съществува литературният феномен) 317

Мирослав Дачев
(Нов български университет, София)
Химическата метафора 326
Милена Кирова
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)
Чудото с „женския разум“ в библейския текст 336
Цветан Ракьовски
(Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград)
„Египетская марка“ на О. Манделщам и „Двойник“
на Достоевски. (Литературата между текстовете) 345
Милена Цанева
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)
За женските образи във Вазовата проза 357
Людмила Григорова
(Институт за литература, БАН, София)
Метаморфозите на Ева у Г. П. Стаматов и Д. Димов
(сравнителен анализ) 369
Калина Бахнева
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)
Старост и субектност в романа на Албена Стамболова
„Хоп-хоп звездите“ 378

V. Южнославянската модерност в хронотопа на европейската култура

Емилия Стайчева
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)
Психея или мотивът „съблазън“ в ранната
лирика на модернизма 395
Жоржета Чолакова
(Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“)
Примитивът като естетически коректив на зенитизма 401
Елизария Рускова
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)
Фантазмът в драмите на Хенрик Ибсен и П. Ю. Тодоров 411
Елена Дараданова
(Софийски университет „Св. Климент Охридски“)
Риданието на водоскока
(Модернистката лирика на Тин Уевич)..... 423

Албена Иванова
(Институт за литература, БАН, София)
Маските в поезията на Антун Густав Матош 436
Пламен Антов
(Институт за литература, БАН, София)
Неоавангардисткият спазъм на 60-те: контрамодерни рефлекси в българската проза..... 442

VI. Боян Ничев – човекът и ученият

Надежда Драгова
(Югозападен университет „Неофит Рилски" – Благоевград)
Боян Ничев в моите спомени..... 455
Диана Ралева
(Институт за литература, БАН, София)
Проф. Боян Ничев (1930-1997). Избрана библиография 466

TABLE OF CONTENTS

Introduction 13

Radosvet Kolarov
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Towards the deep end of the iceberg –
in memory of Prof. Boyan Nichev 15

I. Comparative Literary Studies and the changing dialogue between literatures and cultures

Ján Koška
(Institute of World Literature, Bratislava)
The Notion of World Literature in Boyan Nichev's
Scholarly Work 19

Christina Balabanova
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Context and connotations of some of Boyan Nichev's
methodological premises in his „Fundamentals
of Comparative Literary Studies." 29

Boris Minkov
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
The School of Constance and Comparative Literature Studies 40

Pavol Koprda
(Konstantin the Philosopher University, Nitra)
„Typological analogies" and specific models for
the development of the literary process 51

Nikolay Aretov
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Slavonic versus Balkan 62

Roumiana L. Stantcheva
(Institute of Balkan Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
The National, the Regional, the European
in Balkan Comparative Literature 72
Yordan Eftimov
(New Bulgarian University, Sofia)
Globalisation and World Literature 89
Vera Gantcheva
(St Kliment Ohridski Sofia University)
Literature as a Polylogue 95

II. Literary History as a model of communication. The historical and poetical memory of the genre.

Panayot Karagyozov
(St Kliment Ohridski Sofia University)
History and Historiography in Slavic Literatures of the 20th
Century (Theses with a special focus on the „partocentric"
nature of the century) 105
Albena Vacheva
(Neophit Rilski South Western University, Blagoevgrad)
Histories of literature and historiography 119
Yonka Naydenova
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Hungarian Literary History in the Bulgarian Medium
(periodization themes) 133
Vladimir Křiž
(Slav Institute, Prague)
Paradigmatics of genre in the Early Bulgarian Revival 161
Lyudmila Mindova
(Institute of Balkan Studies, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Epic in Ragusan and Dalmatian Literature 168
Magda Karabelova
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Vera Mutaftchieva's Historical Novels
and Boyan Nichev's Theoretic Views
on the Modern Bulgarian Historical Novel 175

Erica Lazarova
(Centre for Science Studies and History of Science, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Vera Mutaftchieva's Historical Novel: being as becoming and a la recherche du temps perdu 185
Ina Hristova
(St Kliment Ohridski Sofia University)
The Serbian Novel between the Traditional and the Modern 201
Ilyana Karlikova
(alumna of Neophit Rilski South West University, Blagoevgrad)
Vuk Drašković's novel „Knifing" – the ethnical dilemma of a nation 214

III. Scopes and forms of interliterary and intercultural communication

Hristo Manolakev
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
The Ruins Motif in Bulgarian National Revival Culture 227
Liliana Minkova
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Petko Rachov Slaveikov and Dossitei Obradović 243
Svetlana Vasileva-Karagyozova
(St Kliment Ohridski Sofia University)
The bright and dark side of Counter-reformation among Slavs 255
Tatyana Stoicheva
(St Kliment Ohridski Sofia University)
Appearances under the Surface: The Bulgarian Image in A Residence in Bulgaria by Stanislas Saint Clair and Charles Brophy 268
Mariana Nichoritis
(Thessaloniki University, Kozani Branch, Greece)
Bulgarian Poetry in the Anthology of Greek Translator and Poet Aris Dikteos 284
Nina Ponomaryova
(Institute of Slavic Studies, Moscow)
Siberia as It Was Seen by Yordan Radichkov 302

IV. Reader, text, interpretation

Dobromir Grigorov
(St Kliment Ohridski Sofia University)
A Genealogy of the Reader (How and where does the literary phenomenon exist?) 317
Miroslav Dachev
(New Bulgarian University, Sofia)
The Chemical Metaphor 326
Milena Kirova
(St Kliment Ohridski Sofia University)
The Miracle of Female Reason in the Biblical Text 336
Tsvetan Rakyovski
(Neophit Rilski South Western University, Blagoevgrad)
Mandelstam's „The Egyptian Stamp" and Dostoyevsky's „The Double" (Literature between texts) 345
Milena Tsaneva
(St Kliment Ohridski Sofia University)
Female Characters in Vazov's Fiction 357
Lyudmila Grigorova
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Woman as a literary figure and psychological identity (Georgi Stamatov – Dimitur Dimov. An attempt at a parallel reading) 369
Kalina Bahneva
(St Kliment Ohridski Sofia University)
Old Age as a Form of Subjectivity and Albena Stambolova's Novel Up-Up the Stars 378

V. South Slavic Modernity within the chronotopos of European culture

Emilia Staicheva
(St Kliment Ohridski Sofia University)
Psyche, or the Seduction Motif in Early Modernist Poetry 395
Georgeta Tcholakova
(Paisiy Hilendarski Plovdiv University)
The Primitive as an Aesthetic Corrective of Zenithism 401

Elizariya Ruskova
(St Kliment Ohridski Sofia University)
Phantasm in Dramas Written by Henrik Ibsen and P. Y. Todorov 411
Elena Daradanova
(St Kliment Ohridski Sofia University)
The fountain's Sobs (Tin Ujević's modernistic poetry)..... 423
Albena Ivanova
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
Masks in Antun Gustav Matoš's Poetry 436
Plamen Antov
(Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia)
The New-avanguard Spasm of the 1960s; Counter-Modern
Reflections in Bulgarian Prose 442

VI. On Boyan Nichev, the person and the scholar

Nadezhda Dragova
(Neophit Rilski South Western University, Blagoevgrad)
Boyan Nichev as I remember him 455
Diana Raleva
(Institute of Literature, Bulgarian Acadamy of Sciences, Sofia)
Prof. Boyan Nichev (1930–1997). Selected bibliography..... 466

ЗА ТОЗИ СБОРНИК

Днес темата за европейските културни и литературни диалози е едно широко поле за изява, където националните и регионални различия придобиват особена ценност като необходим контекст за съвременното разбиране на европейската идентичност. Авторите на съдържащите се в сборника „Под знака на европейските културни диалози" литературнонаучни текстове, в голяма част от които българската и славянските литератури заемат централно място, споделят убеждението, че познанието за себе си е неразделна част от познанието на другия, че като рожба на модерната епоха националната специфика предполага висока степен на взаимно отваряне на литературите, но тя се проявява и като настройка на съзнанието за диалогично-полемично свързване на тълкувателните подходи и оценки от миналото и настоящето.

Темата за културния диалогизъм припомня широкоспектърната литературоведска дейност на проф. Боян Ничев (1930-1997), в която сравнителният подход при проучването на българската и славянските литератури има водещо значение. Сборникът се издава в негова памет и тематичните блокове, в които са групирани публикуваните статии, очертават проблемните сфери на научните му изследвания и интереси в поредица от съвременни интерпретации: методологически проблеми на сравнителното литературознание с оглед отношението му към литературната теория и история и новите методи в хуманитаристиката; типологизиране на южнославянското (и балканско) литературно развитие в рамките на европейската културна цялост; българската литература като субект и обект на международна рецепция; архетипните повествователни модели и тяхната съвременна употреба; компаративна тематология и типология на жанра (със специален поглед към българския роман и съвременната българска проза); връзката национална литература – регионална литература – световна литература (и как днес балканското измества славянското). Обособяването на тематични раздели притежава полезния ефект на подредената обозримост за унаследено и новопостигнато в българското мислене за литературата и конкретно в начините на съпоставяне и съотнасяне на българската литература с общоевропейските художествени и културни процеси, за формите на

нейното участие в културно-географски и други литературни общности и формации. Композицията на сборника повтаря програмата на международната конференция, която се проведе в края на 2004 г. и която бе организирана от секция „Сравнително литературознание“ на Института за литература към БАН.

Христина Балабанова

КЪМ ДЪЛБИНИТЕ НА АЙСБЕРГА

(в памет на проф. Боян Ничев)

Радосвет Коларов

Уважаеми колеги,

Днешната конференция можеше да бъде организирана не в памет, а в чест на проф. Боян Ничев. Казвам това, защото сме близко до рождената му дата и кръгла годишнина – след около месец той би навършил седемдесет и пет години. Поддавам се на горестното изкушение да си го представя между нас, с обаянието на аристократичната му осанка, красноречието, чара на ироничния му ум. Предполагам, че мнозина ще споделят това изкушение. През всички тези години Боян Ничев не е преставал да ни липсва, предполагам на всички в тази зала, а и на цялата литературоведска колегия, в най-човешкия смисъл на думата, както с живото си слово, така и с текстовете, които щеше да напише. Ред доклади на тази конференция ще влязат в диалог с идеите на Боян Ничев, ще извършат своя пробег в посоките, в които се движеше неговата изследователска мисъл, а това бяха всички дялове на литературознанието – теория, критика, история. Без да навлизам в територията на тези доклади, искам да очертая няколко по-ясни или смътни щриха към интелектуалния образ на Боян Ничев.

Беше учен-изследовател, който създаваше модели, откриваше развойни процеси, скрити закономерности там, където за другите цареше утешителният уют на емпирията, на непроницаемата фактология. Обичаше явленията, както сам се изразяваше, от „айсбергов тип“, т.е. които имаха подводна част, и затова с такова увлечение се вглеждаше в онова, което се е случвало незабележимо в дълбоките води на южнославянския фолклор. Вълнуваше го генезисът на явленията, а не тяхната спокойна утаеност, затвореност в изкристализирала форма. Търсеше местата, където се ражда новото, трансформациите, преходът на едно естетическо съзнание в друго. Недолюбваше границите, строгите дихотомии, търсеше преплитанията, взаимопроникванията, неслучайно употребяваше метафори от областта

на биохимията. Обичаше сраствaнето на две системи, хибридната форма, двойното жанрово поданство, съчетанието на сериозно и смешно.

Филолог в най-високия смисъл на понятието, защото наблюдаваше приключенията на словото отвътре, Боян Ничев се увличаше от едромащабни конструкции в литературния процес. Той имаше, така да се каже, пространствено историческо въображение, представяше си историческото движение релефно – с предпланини, възвишения и върхове; за него историята беше, казано с неговите думи, „подвижен художествен терен със сложна архитектоника на вътрешните движения, където постоянно възникват неподозирани връзки между отдалечени във времето факти".

Боян Ничев беше човек на диалога и диалогът беше негов предмет на изследване. Той създаде формулата „нашия поетичен диалог със света", която присъства в заглавието на една от книгите му. А в една от последните си статии той прояви загриженост за недостатъчната диалогичност на българското литературознание, както вътре в себе си, така и като възможност да отправя към света наднационални послания.

Компаративистиката беше призвание на проф. Боян Ничев. Той се интересуваше, казано с неговите думи, от „циклично пулсиращия развой на отваряне и затваряне на културите една към друга в съвременния свят". Отнасяше се скептично към европоцентризма, както и към всяка нормативност и неработеща абстракция, интересуваха го зоналните явления, правото им да имат собствен код на развитие. Отдаваше дължимото на контактите, но типологията беше негова стихия.

Мисленето на Боян Ничев беше концептуално, системообразуващо. Той създаде стройна и авторитетна концепция за прехода от фолклор към литература в южнославянските литератури, и от друга страна, основополагащ системен труд по компаративистика, озаглавен „Основи на сравнителното литературознание".

Специфична особеност в мисленето на Боян Ничев беше и неговата скептична проницателност – той не вярваше във високопарните думи, в добре звучащите, но изпразнени от инструментално съдържание термини, не вярваше в ефектните, но абстрактни, неработещи за описание на конкретното явление тези. Неговата вездесъща ирония беше лек и самолечение срещу догматизма, самодоволството, идеологическия конформизъм, надутата посредственост.

Сигурно ще пропусна много и важни черти, но ще спра дотук, за да дам възможност да се състои разговорът по същество, конференцията да започне.

I. Сравнителното литературознание и променящият се диалог между литературите и културите

ПОНЯТИЕТО СВЕТОВНА ЛИТЕРАТУРА В НАУЧНИТЕ ТРУДОВЕ НА БОЯН НИЧЕВ

Ян Кошка

Своето разбиране за понятието „световна литература“ Боян Ничев излага може би най-цялостно в работата си „Сравнителното литературознание и понятието световна литература“, публикувана като програмна статия в първия брой на списание „Сравнително литературознание“ (1982). С променено заглавие (”Световна литература, национална литература, литературен процес“) тази статия има подобен програмен характер в монографията „Основи на сравнителното литературознание“ (1986), където е разширена с тълкуване на понятията „литературен успех“ и „литературен процес“, характерни за авторовото възприемане на световната литература. От позицията на общоустановените ценности Б. Ничев свързва световната литература преди всичко с понятието класика.

От изключително важно значение за тази концепция е тясната връзка на компаративния метод с историческото изследване на националната литература, както и с критическата оценка на новите литературни творби, което ще рече на „новата“ класика. Б. Ничев е автор на книги, студии, портрети за българската литература (Д. Талев, Е. Станев, Ст. Загорчинов, А. Константинов и др.). В сравнение със ситуацията в Словакия изпъква много тясната обвързаност на българската компаративистика с интерпретацията на националната литература. Между литературоведите – словакисти в Словакия няма нито един компаративист, което е доста тревожен сигнал за интерпретацията на националната литература в контекста на европейската и на световната култура. С компаративистика се занимаваха и допринесоха за нейното развитие преди всичко специалисти по чужди литератури като Дионис Дюришин (русист), Антон Попович (русист); понастоящем нейното развитие е дело на много учени от Института за световна литература към Словашката академия на науките като Павол Копърда и др., но преди

всичко в качеството ѝ на дисциплина (теория, методология) и по-малко като метод (литературноисторическо сравнително изследване). Компаративистиката в България, както доказва случаят с Б. Ничев, е приоритет на българистите – служи преди всичко като метод на историческите изследвания и критическите оценки на литературата. Може би затова погледът към световната литература в трудовете на Б. Ничев винаги е поглед към конкретната литературна творба. Световната литература е външната форма на променящите се ценностни канони.

Боян Ничев изразява полезността и безценността на сравнителния подход към националната литература с думите: „Сравнителното литературознание и като метод на конкретно литературно изследване, и като отделна дисциплина може да ни даде богати възможности за обогатяване и задълбочаване картината на националния литературен процес“ (Ничев 1978, 45).

Ролята на компаративния аспект при изследването на националната литература у Б. Ничев е значителна, което придава на работите му не само убедителност, но и привлекателност за читателите; подобна е и ролята на националнолитературния аспект при решаването на теоретически и методологически въпроси на сравнителното литературознание. Такъв род обвързаност придава необикновена жизненост на теоретическите изследвания на Ничев. Литературната история и литературната критика имат своето постоянно местожителство в литературната компаративистика, обратното също е вярно. В научните трудове на Ничев понятието световна литература има ценностни и оценъчни измерения. То често е непосредствено свързано с понятията „класик“, „класика“, „литературен успех“, „литературен процес“, на който авторът отделя специално внимание. Отношението му към термини без видима връзка с литературните факти е резервирано, например към термина „междулитературност“. Неговата селективна литературноисторическа представа за световната литература, основаваща се на творби със знака на класичността, е в истинския смисъл на думата класическа. Като подбор на литературни ценности понятието „световна литература“ си остава неоспорим компаративен инструмент, с който ще продължат да работят литературната история и литературната критика. Боян Ничев правеше това прецизно, той усъвършенства този инструмент и остави блестящи примери на разпознаване на класичността в изследваните факти, естествено, от позициите на своето време. Той умееше да види, да регистрира необичайните или очевидните и затова незабележими елементи на класическа завършеност в творческия път и съдба на писателите, в приемането-неприемането на техните произведения.

Що се отнася до теоретическите представи за това как да се разбира световната литература, трябва да констатираме определена стагнация, която не се отнася до Б. Ничев, защото той не се ангажира активно със светов-

ната литература. Сравнителното литературознание напразно се стреми да отговори на въпроса какво е световната литература и упорито търси отговора там, където той очевидно отдавна не се намира и дори не се знае дали някога е бил там. Нужен е поврат в разбирането за това какво представлява световната литература.

По мое мнение ключовият елемент, който създава единството на световната литература, не е видимо общото между отделните литератури или „общочовешкото" в неговата европоцентристка версия, универсалността, отъждествявана със западната цивилизация, а това, което ги отличава, тяхната различност, разнообразие, пъстрота, уникалност, диверсификация, следователно това са връзките между тях, диалогът, каквато е и темата на настоящата конференция „Под знака на европейските културни диалози". Така е озаглавена и една от книгите на Боян Ничев „Вапцаров или нашият поетичен диалог със света" (1989). Но за да могат отделните литератури да водят диалог, трябва да потърсят това, което действително ги обединява, за да разберат своята различност. В епохата на глобалната комуникация съществуват благоприятни условия за такъв диалог. В този смисъл Б. Ничев предлага примери за компаративистична интерпретация, основана върху предполагаем общ елемент или тема ("поезия на съпротивата" при Вапцаров, зачисляване на Вапцаров към канона „поезия на съпротивата"; зачисляване на българския роман, на сатиричните жанрове към наднационални контексти).

Диалогът се основава и гради върху различието, което е типично и естествено за литературите, същото може да се каже и за литературния или междулитературния процес, който е par excellence предмет на компаративните изследвания. Предметът на компаративистиката е концентриран преди всичко върху литературния процес. Това са различните форми на рецепция, безкрайната редица и пъстрота на интерпретациите, неизчерпаемостта на рецепционните актове, с други думи различието, което е извор на динамиката на литературното и междулитературното развитие.

Боян Ничев често се позовава на М. М. Бахтин, който говори за „активно взаимно осветляване на езици и култури", за „многогласие и взаимно вътрешно самоосветляване на езиците", за „много взаимно осветляващи се езици" (Ничев 1986, 108).

В отчаяните си опити да отговори на въпроса какво е световна литература компаративистиката често интерпретира известните разсъждения на Гьоте по този повод, придавайки им съвременен смисъл. Епохата на Гьоте обаче решава други проблеми или друг проблем. Гьоте и неговите съвременници мечтаят за общочовешкото, за историческия път към хуманността. Общ знак на всички нации според Хердер е „единният човешки разум, който се стреми да създаде от многообразието единство, от различ-

ните сили и намерения единна цялост“ (Дупкала 1998, 52). Днес с основание можем да кажем: единният човешки разум се стреми да създаде от единството многообразие, от единната цялост различни сили и намерения. През XXI в. посоката на този род разсъждения вероятно се променя и ще се промени: вече не става въпрос за това да се произведе от многообразието, различието единство, а тъкмо обратното – от единството многообразие, различие.

„Националната литература сама не значи много, настъпва време на световната литература и всеки ще трябва да съдействува идването на това време да се ускори“, цитира думите на Гьоте Б. Ничев (Ничев 1986, 15). Днес бихме могли с пълно право да кажем: световната литература сама не значи много, настъпва времето на националните литератури – националната литература днес значи много, тя е най-висша ценност…

Свидетели сме на необикновена ситуация. От една страна, компаративистиката, оказва се, традиционно търси общочовешкото като база и съдържание на „общата“ или световната литература (Пол ван Тигем), от друга страна – с различни аргументи абсолютизира национално изключителното, несъвместимото, неразбираемото, подчертава се спецификата и се доказва неприспособимостта на националните творби към наднационалните контексти. Тази ситуация на известна безпомощност несъмнено се нуждае от една по-добра теория и по-добра практика. 1. Теорията трябва да покаже как реално функционира световната литература на базата на разнообразието и диалога. 2. Практиката трябва да задоволи реалните потребности от взаимно опознаване и разбиране на литературите, които по своята природа са различни. Твърде възможно е например някои изключителни творби, които отговарят на критериите за класичност, световност, да не бъдат включени в канона на Нобеловата награда за литература, защото не са били обект на достатъчно разбираема, т.е. достатъчно компаративна интерпретация. Ще приведа позитивен пример за „взаимно осветляване на езиците и културите“. На компаративистичен симпозиум в Гьотинген (Spiel–Arten der Komparatistik, 2002) един швейцърски професор с българско име и произход Димитър Дафинов сравни епилога на романа „В очакване на варварите“ (Waiting for the Barbarians) от южноафриканския писател Дж. М. Кутси със съответни пасажи от осем произведения на XIX век (на Байрон, Текери, Стендал, Л. Н. Толстой, Иван Вазов – „Под игото“, Пушкин, Киплинг, Шоу). Той направи анализ на изображението на насилието, жестокостта и властта (като общ в сравняваните произведния елемент). Спомних си за тази лекция, когато авторът на „В очакване на варварите“ получи Нобелова награда за 2003 г.

Когато творбата стане предмет на компаративни тълкувания, тя може да се превърне (и обикновено това се случва) в творба на световната ли-

тература в смисъла на литературна класика. Този пример доказва какво значение има компаративистиката при интерпретацията на литературата. Именно в тази посока компаративистиката на Ничев трасира или по-скоро прокарва път през един още трудно проходим терен.

Боян Ничев принадлежи към това поколение компаративисти, което в световен мащаб извърши „айнщайновска" революция в своята област. В българската литературна историография тази революция върви ръка за ръка с разкриване на националното своеобразие на българската литература, и то чрез съюза между Боян Ничев (компаративистиката) и Тончо Жечев (историята на националната литература) като двама най-изявени представители на един нов възглед.

Теорията на относителността – каквато я познаваме – донесе ново разбиране за пространството и времето. Оказва се, че времето (времевия интервал), разделящо две последователни събития (например две тиктакания на часовника) в две системи, не е едно и също. Времето и пространството са относителни величини и имат смисъл само ако са свързани със системи, които са зависими от материални обекти. Обектите имат различни измерения, а събитията – различна продължителност във времето. Абсолютно време не съществува. Различните системи имат различно време. Така стои въпросът и с литературите и литературните произведения. Зависи от позицията на коя система наблюдаваме тяхното време и другите форми на съществуване. Съществуват различни литературни развойни модели, различни литературни формации, различни времепространства. „Марксическото литературознание очерта широк пространствено-временен терен за своите изследвания" – отбелязва Боян Ничев, както беше редно през 80-те години на XX в. в нашата част на света (спокойно можем да премахнем определението „марксическо" без нещо да се промени) – (Ничев 1986, 58). Боян Ничев въвежда в компаративистиката Бахтиновото понятие за времепространство, заето от теорията на Алберт Айнщайн. Цитира Бахтин: „Съществената взаимна връзка между временните и пространствени отношения, художествено овладени от литературата, ще наричаме хронотоп (което в буквален превод значи времепространство)... За нас не е важен специалният смисъл, който той има в теорията на относителността. Тук в литературознанието ние ще го пренесем почти като метафора (почти, но не съвсем)" (Ничев 1986, 35). Боян Ничев въвежда този термин при изследването на литературния (междулитературния) процес, разбиран като единство на различни и дори противоречащи си системи, които се пресичат в пространството и времето. Той обръща внимание на факта, че традиционната компаративистика ограничава пространствено своята сфера само върху няколко европейски литератури, а във времето – само с новото време, „без да взема под внимание почти нищо, което бе станало в света на

изкуството на словото на изток от Карпатите"... „При тоя тесен отрязък от литературното развитие на Европа, в който време и пространство съвпадаха естествено и спонтанно, на нея ѝ останаха недостъпни и ненужни редица представи за явления на световния литературен процес" (Ничев 1986, 58). Например такива като типологията на литературните развойни модели, художествените формации, темповете на развитие и пр. От тази гледна точка Боян Ничев характеризира и европоцентристката концепция за т.нар. „ускорено закъсняло развитие" на българската литература в книгата на съветския литературовед Г. Д. Гачев (Гачев 1964). „Моделът на закъснялото ускорено развитие е телеологичен и европоцентричен и започна да натежава преди всичко от тези му неприемливи за съвременното литературознание страни. Защото ако една литература се развива „ускорено-закъсняло", то тя се стреми към нещо, което е предпоставена цел пред нея и извън нея" (Ничев 1986, 186).

За Боян Ничев така желаният хронотоп прави от компаративистиката „почти нова дисциплина", чиято цел е „изследване движението на литературата в определени пространствено-времеви цялости" (Ничев 1986, 58).

Като теоретичен модел световната литература в неговото разбиране е динамична историческа величина, отворена система в духа на класическата компаративистика на Пол ван Тигем, абстрактно единство, което трудно се поддава на описание и синтез на този етап на научно познание.

От гледна точка на световната литература като определен комплекс от ценности Боян Ничев отделя – както вече посочихме – най-голямо внимание на понятията „литературна класика" и „класичност". От днешна гледна точка много интересен е проблемът за литературния успех, който специално го занимава. (Затова при публикуването в книгата на програмната статия от списание „Сравнително литературознание" допълнително добавя частта за литературния успех). Като говори за литературния успех, понякога го изравнява по смисъл с литературното признание, което по това време за него е едно и също нещо. Днес като че ли „литературният успех" изключва „литературното признание" или обратното – „литературното признание" изключва „успеха". Почти навсякъде писателите се делят на успешни, но непризнати и признати, но неуспешни. Тези два лагера се ненавиждат помежду си. Успешните ненавиждат признатите, както в не по-малка степен признатите ненавиждат успешните. Един полски автор на научна фантастика споделя от телевизионния екран, че критиката ще оцени високо този, който напише най-скучната и най-глупава книга. Датските писатели, които имат читатели, но не присъстват в речниците и учебниците, наричат „аноректични формалисти" тези, които нямат читатели, но присъстват в речниците. За да не остане длъжен, „аноректикът" нарича автора на детективски романи „ексорбитално духовно джудже". Добре пе-

челещите хора поначало не са уважавани от интелектуалните кръгове. В отговор на това най-продаваният чешки писател Михал Вивег споделя, че не чете престижните литературни списания „Твар“ и „Литерарни новини“ и затова „е излязъл от тази игра“ (Бржезинова 2002, 20; Шидло – Шимунек 2004, А/7). Истината е тази, че днес никъде не боготворят нито живите, нито мъртвите писатели. Някои социолози дори твърдят, че „високата култура“, която някога е била в центъра и доминираща, днес се оказва в периферията, а намиращата се в периферията „масова култура“ попада в центъра, което, изглежда, се случва за първи път в историята (Петрусек 2000, 14). Боян Ничев не казва кой конкретно решава за литературния успех или неуспех, за признаването или непризнаването. Той не се замисля обаче за другия „литературен успех“, а именно – признанието от литературната критика, присъствието на писателя в националния литературен канон, включването му в списъка на „кандидатите на славата“. Нещата не се променят от факта, че той назовава реципиента, който има решаващия глас за писателския успех или неуспех, общество (публика), време или епоха, бъдеще – по-близко или по-далечно.

Между въпросите, занимаващи Боян Ничев във връзка с литературния успех, особено актуален от днешна гледна точка е въпросът за „инобитието на една творба в други простори“. По стечение на обстоятелствата „инобитието“ на литературната творба е предмет на изследователски компаративен проект в Института за световна литература в Братислава, носещ названието „Креативност на литературната рецепция“. В случая „креативност“ не означава някаква целенасочена „творческа“ деформация, а формиране на идеално естетическо послание в друго културно пространство, т.е. не „творческо“ своеволие на приемателя, а по-скоро „творческа“ необходимост или по-точно казано – несъзнателен творчески акт, който се преживява като изненадващо „откритие“.

Боян Ничев дава красноречив пример за такова „инобитие“ на един автор в друго пространство. Това е изненадващата рецепция на „архаичното“ творчество с етикета на провинциализъм на „закъснелия романтик“ Херман Хесе, който според мнението на „критическия ареопаг“ в родната си култура няма какво да каже на човека от индустриалната епоха. Но през 60-те години на XX в. именно в най-индустриалната страна на света – САЩ – той се превръща в най-четения европейски писател. Книгите му се продават в милиони екземпляри, със заглавията на неговите романи наричат попгрупи, ресторанти и кафенета. С една дума – той става част от Америка. Американците правят от писателя свой *американски* Хесе. Боян Ничев припомня, че в този случай не може механично да се повтори всичко казано от него за отношението между литератури и епохи като отношение между развойни модели. Защото тук „става дума преди всичко за една

политическа и идеологическа реакция на протест, която търси и намира понякога по парадоксален начин своите литературни форми“ (Ничев 1986, 35). Бихме казали, че политическият протест намира „своя“ Хесе като всяко значимо събитие в която и да е друга среда. Това намиране е „креативност“ на рецепцията.

Наистина с „отношението между литератури и епохи като отношение между развойни модели“ не можем да обясним конкретни примери от „инобитието“ на литературната творба в други културни пространства.

През 60-те години на XX в. се подчертаваше „иманентното развитие“ на литературата, „развойните потребности на литературата“, чрез което тогава се декларираше известна независимост на изкуството от комунистическата политика и идеология. От друга страна, това становище „облагодетелстваше“ културното инженерство на комунистическата партия. Днес обаче такава представа едва ли ще ни помогне достоверно да обясним рецепционните явления. Едва ли ще обясним например закъснялата рецепция на Стефан Цвайг в България в началото на 60-те години на XX в. с хипотезата, че „очевидно отговори на някои потребности на нашия литературен процес, които не бяха вече актуални в родината му“ (Ничев 1986, 34). Трудно бихме вкарали в тази схема на 60-те години успеха на Хесе в САЩ и множеството разнообразни литературни рецепции. Литературната рецепция не е резултат на някакви сходства на което и да е равнище от развитието на литературата. Не сходствата, а различната гледна точка, смяната на контекста, съществуващите разлики пораждат друго битие, друга интерпретация. Не приликата (сходството), а отликата (различието) извиква на живот едно друго битие, т.е. друга интерпретация. Несинхронният литературен успех в действителност не предлага, както на друго място се надява Боян Ничев (а в случая с Хесе е принуден да се откаже от своите очаквания) „неочаквана възможност за изясняване на две литератури като развойни модели с техните вътрешни потребности и външни афинитети“ (Ничев 1986, 34). Литературното „движение“ се реализира по-скоро чрез изненадващите литературни форми на историческите човешки ситуации. Задействат се и се образуват такива литературни форми, които са жизнено най-подходящи и най-функционални. Във връзка с Хесе и другите примери за „инобитието“ на творбите днес съм склонен да възприема световната литература като съвкупност от литературните форми на човешките ситуации в миналото и бъдещето. Въпросът е в това, че литературните форми са подготвени да приемат и бъдещи ситуации и естествено – да се променят в тяхна съставна част. Подготвено за това е и класическото, автентично научно дело на Боян Ничев.

Преведе от словашки: Христина Балабанова

Библиография

Бржезинова 2002: H. Březinová. Literatura v Dánsku – Lidové noviny, 16.05.2002.
Гачев 1964: Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). Москва, 1964.
Дупкала 1998: R. Dupkala. Úvod do filosofie dejín.Bardejov, 1998.
Ничев 1978: Боян Ничев. Сравнително литературознание и национални литератури. В: Проблеми на сравнителното литературознание. С., 1978.
Ничев 1986: Боян Ничев.Основи на сравнителното литературознание. С., 1986.
Петрусек 2000: M. Petrusek v rozhovore s Irenou Reifovou a Miroslavom Balaštíkom – Host č. 8, 2000.
Шидло – Шимунек 2004: J. Šidlo, P. Šimúnek. Wiewigh: O Klausovi už mluvit nechci. – MF DNES, 27.03.2004.

Ján Koška

The Notion of World Literature in Boyan Nichev's Scholarly Work

Summary

The concept of „world literature" in Boyan Nichev's scholarly work has remarkable value aspects. It is often related to concepts, such as „a classic", „classical", „literary success" to which he paid special attention. His standpoint is reserved as far as concepts without a clear connection with literary facts are concerned, for example „interliterarity". His theoretical views concern the interpretation of concrete literary works and facts. Therefore it is not surprising that aspects of Bulgarian national literature are constantly present in his work as it is devoted to theoretical and methodological issues of comparative literary studies.

His selective literary-historical concept of world literature based on works

rated as classic is similarly a classic in its own right. The concept of „world literature" as a selection will in each period of time be a necessary means not only of research but also of literary education. Boyan Nichev was able to use such means in an extraordinarily successful manner. He left textbook examples of his recognition of the classical even in recent works from the creative paths and careers of writers, in his time and from his point of view as their contemporary, of course.

However, „world literature" is not locked up in a perfectly visible framework like a classic that ever stays the same. To Nichev's mind „world literature" is an open system at one and the same time, a dynamic historical dimension. His interpretations bring many impulses for comparatistic thinking with its concentration on diversity, variety, individuality of literary facts and a „dialogue" between them, and not on things particular literatures supposedly have in common, such as „universality" in a limited Europe-centred presentation. In this sense Boyan Nichev belongs to the generation of comparatists, who paved the way for a radical inversion of approach to the object of comparatistics. In Bulgarian literary historiography and, in particular, in the work of Boyan Nichev, this inversion was manifested mainly as the national individuality of Bulgarian literature.

КОНТЕКСТИ И КОНОТАЦИИ НА НЯКОИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПОСТАНОВКИ В „ОСНОВИ НА СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ“ НА БОЯН НИЧЕВ

Христина Балабанова

Научният труд на Боян Ничев „Основи на сравнителното литературознание“, излязъл в края на 1986 г., синтезира дългогодишната му професионална дейност в няколко области: българска и славянски литератури, славянско сравнително литературознание, ориентирано към литературите и културите на южните славяни и тяхната ситуираност в по-широкия балкански контекст, също по актуалния и днес въпрос за развойната съотносимост на българската литература с европейския културен цикъл. Всички тези сфери на дейността на Б. Ничев са методологически обвързани от позицията на изследователя, за когото сравнителното литературознание е „кръстовище на редица актуални търсения на съвременната наука“ (Ничев 1986, 6). В книгата си той открито обсъжда въпроса за статута на сравнителното литературознание в системата на литературната наука и близките хуманитарни дисциплини. Въпросът за научното самоопределяне на сравнителното литературознание в съвременните условия на засилено междулитературно и междукултурно общуване (или на „пулсиращо отваряне на езици и култури едни към други“ според запомнящото се в книгата определение) авторът свързва с критика на класическата вантигемовска **littérature comparée,** изолирана в изучаването на двустранни междулитературни контакти от **littérature generale** (също термин на Ван Тигем), която от своя страна е видяна като методологически надживяна от развитието на съвременната литературна наука. Към непригодността на традиционната компаративистика Б. Ничев прибавя и нейната пространствено-времена ограниченост, това, че е затворена в една „евроцентрична ойкумена“, състояща се от няколко европейски литератури. Б. Ничев изказва (и от-

стоява) позицията, че на сравнителното литературознание не трябва да се отнемат теоретичните проблеми: монографията му симптоматично носи подзаглавието „Сравнително изучаване на литературите и проблемите на съвременната литературна наука".

Книгата „Основи на сравнителното литературознание" заслужава един нов, аналитично-критически прочит, защото проблемите, които разисква, и използваната за тях методологическа база характеризират качествата и възможностите на българското литературознание през 70-те и 80-те години за изработване на систематизация от такъв мащаб, задават перспектива за осмисляне с днешна дата на рефлексиите на българската теоретична мисъл върху терена на сравнителното литературознание. Чрез „метаезика" на сравнителното литературознание, в една привидно отстранена позиция, Боян Ничев посочва нерешените от българското литературознание проблеми, отнасящи се до литературното наследство и литературната история, до линейно опростеното разбиране на литературната традиция. На проблемно равнище в монографията присъстват и известните студии на Б. Ничев „Национална самобитност на литературата и съвременното сравнително литературознание" (Ничев 1981), „Методологически проблеми на българската литературна история" (Ничев 1980), „Някои методологически проблеми на сравнителното изучаване на славянските литератури" (Ничев 1983). В концептуален план обаче се забелязват разлики, които не могат да се тълкуват еднозначно, но във всеки случай показват съобразяване с аудиторията, от която се очаква, че студиите ще бъдат прочетени.

„Основи на сравнителното литературознание" някакси остана извън полезрението на литературните теоретици в техния диалог с литературоведските концепции от недалечното социалистическо минало. Основание за това мое твърдение черпя от текстовете в излезлия през 2004 г. сборник „Изпитания на теорията. Литературоведски диалози", обсъждащи съвременното състояние на литературната теория – у нас и в чужбина. В него става въпрос и за „структуралистката парадигма" в българското литературознание през 60-те и 70-те години на миналия век, чиито концепции не се обективират в една общотеоретична рефлексия, в основополагащ теоретичен труд, репрезентиращ „същностното за българската литературна теория" (Манчев 2004, 156; 159; 165).

В търсене на причините за „премълчания" основополагащ теоретичен текст авторът на статията „Интерпретации на идеологията, идеология на интерпретацията" Боян Манчев стига до извода за рефлексивната нагласа на провинциализма, който „обезценява позицията на субекта, приемайки **външната** (подчертаването е на автора – б.м., Х. Б.) гледна точка спрямо себе си", външният контекст се интериоризира за сметка на произвеждането на собствен, защото е „възприеман като автентична позиция"; в българ-

ските литературоведски текстове се имплицира „един обхватен образ на световното литературознание“ (Манчев 2004, 163-164; 167). С други думи, репрезентация на водещи научни подходи и отсъствие на специфично българска литературна теория, т.е. на систематизирането им в една общотеоретична рефлексия. Съотнесена с цитираните акценти от анализа на Б. Манчев, книгата „Основи на сравнителното литературознание“, с подчертаната си теоретичност внася ракурса на необходимата литературоведска рефлексия, която я прави българска компаративна теория; оттласквайки се от позитивистичната ограниченост на сравнителната контактология, тя черпи методологически импулси от „системно-структурното мислене“ в литературознанието и хуманитаристиката. Цитираните в книгата представители на ОПОЯЗ и Пражката структурална школа, на подновения и трансформиран вариант на структурализма (Тинянов, Мукаржовски, Якобсон, Бакош, Бахтин, Лотман, Проп, Леви-Строс) имат определящо значение за нейния методологически хоризонт. Самият факт на обвързване на сравнителното литературознание с „движението на литературния феномен във времето и пространството“ и с „преносимостта, преводимостта, трансформируемостта на тоя феномен“ (Ничев 1986, 8) е доказателство за излизане от руслото на традиционната компаративистика и нейните класификационни схеми.

Структурно-системният подход, „обогатен“ със семиотиката на Лотман, с многогласието и диалогизма на Бахтин, са определящи за концептуалната конфигурация на Б. Ничев – особено и преди всичко в дефинирането на литературния процес като единен временно-пространствен континиуум, чиято динамичност се гради върху система от опозиции (свое – чуждо, вътрешно – външно, познато – непознато, съзнателно – несъзнателно). „Тези опозиции пулсират – четем в „Основи на сравнителното литературознание“ – и до голяма степен очертават „обема“ на литературния процес. Върху тях сравнителното литературознание изгражда вече свой **метаезик** за описание съдържанието на този процес, облягайки се на опозиции от рода на повторимост – неповторимост, вариантност – инвариантност, отвореност – затвореност.“ Заетият от Бахтин термин **хронотоп** е превърнат в понятие за системообразния характер на литературния процес, неговата „диалогична теория“, интерпретираща литературната творба в отношението ѝ към други творби и в целостта на културата, е инветно използвана за формулиране на „двуединството“ на „външната и вътрешна динамика на литературното развитие“, на „неговата национална и международна страна“. Темата за диалога на националната литература на международно равнище, за нейното излизане от ситуацията на „глухото едноезичие“ (Бахтин), озвучава интенциите на автора, облечени в конкретни примери от българската, от славянските и неславянски литератури: Вапцаров и не-

говата съзвучност с естетическите търсения на 30-те и 40-те години на XX в., с литературния модел на „един драматичен период от историята на човечеството“ – епохата на Съпротивата; попадането в ритъм на два естетически свята (Гьоте и южнославянската балада) като условие за „превръщане на художествените стойности от феномен в себе си в явление на света“ (Ничев 1986, 21; 26-27); естетическата програма на кръга „Мисъл“ в качеството ѝ на едно „осъзнато разбиране на литературното възприемане преди всичко като интерпретация и като селективно усвояване на активно потърсен и творчески преосмислен чужд художествен опит“ (Ничев 1986, 121).

Изброените тук примери (с уговорката, че тяхното изваждане от контекста е в ущърб на интелектуалния заряд на книгата) са вградени в компаративната оптика на изследователя, която играе ролята на коректив спрямо тесните хоризонти на литературноизследователската мисъл, притискана и потискана от схемите на институционализираната идеология, особено в полето на националната литературна история.

Засягайки въпроса за методологическата автономност на компаративистиката, Петер Цима развива тезата (помагайки си с идеите на Бахтин), че компаративистиката може да бъде „теория на диалога“ (Цима 2000, 81) – и то не само на интерлитературния диалог, но и на „интеркултуралния диалог“, който включва „диалога в литературознанието и останалите социални науки“ (Цима 2000, 80). Става въпрос за значението на културния контекст при преноса на определена литературоведска методология от една социолингвистична ситуация в друга (за понятието културен контекст Цима използва Лотмановото определение „текст на културата“). Говорейки за съотносимост на културните контексти, Цима иска да каже, че литературните теории не могат да бъдат изолирани от специфичния им културен контекст и тяхната рецепция води до промяна на функцията им в новата културна среда. Затова не съществува структурализъм като генерално понятие. Оттук идва и заключението, че всеки теоретик си има свой собствен „интертекст“ в синхронен и диахронен план. Подобно на Б. Ничев и П. Цима търси връзката между компаративистика и литературна теория в условията на множественост на литературоведски подходи и направления, след като в редица дискусии на Запад от 70-те години на XX в. бъдещето на сравнителното литературознание като научна дисциплина се очертава като твърде проблематично.[1] Общото между двамата учени е,

[1] Така например Джонатан Кълър смята, че с появата на рецепционната естетика и интертекстуалността „рецепцията“ и „влиянието“ престават да бъдат централни понятия на традиционната компаративистика и в своята „трансмутация“ дори подкопават нейния статут на научна дисциплина. Затова препоръчва компаративистиката да се ориентира към сравняване на литературата с различните форми на

че възлагат на сравнителното литературознание „правомощията“ на една висока теоретична компетентност, която то, в качеството си на „диалогизиращ“ метаезик, трябва да притежава (независимо че статията на Цима, публикувана през 1991 г., интегрира и коментира и по-модерни литературоведски подходи).

Пледирайки за обновяване на теоретико-методологичната рамка на сравнителното литературознание, Боян Ничев настоява за неговото самоопределяне по отношение на редица научни области в хуманитаристиката, между които са цитирани: рецепционната естетика, херменетвтиката, семиологията (руско-съветският и чехословашкият вариант на структурализма присъстват проблемно-методологически чрез имената на неговите представители, от такъв характер е и споменаването на Никола Георгиев).

Тематично-методологическите акценти в „Основи на сравнителното литературознание“ са доказателство за добрата професионална ориентация на автора в различните подходи към литературния феномен, които той използва чрез принципа на синтеза за теоретично „презареждане“ на компаративистиката. Очевиден е стремежът на автора на терена на компаративистиката българската литературна наука да еманципира своя „поробен“ от идеологемите на тоталитарната власт разум, своята затвореност в тесните хоризонти на родното и да създаде своя теоретична школа. Това се случва в Словакия, където проблемите на сравнителното литературознание стават обект на задълбочен и траен интерес от страна на Дионис Дюришин в няколко последователни монографии, от които „Теория на литературната компаративистика“ (Дюришин 1975) придобива международна известност и се цитира и от западни лтературоведи. Дюришин преразглежда редица понятия и категории, с които оперира сравнителното литературознание (на първо място категорията „влияние“) и превръща световната литература в негова отправна точка и цел. Със своя труд „Теория на междулитературния процес“ (Teória medziliterárneho procesu, 1985) Дюришин поставя началото на мащабен международен проект за систематизация на междунационалните връзки и контакти чрез категорията на междулитературните общности (Дюришин 1985). И двете монографии – „Основи на сравнителното литературознание“ на Б. Ничев и „Теория на междулитературния процес“ на Д. Дюришин – са свързани с методологическата активност на **марксическото сравнително литературознание** (като в случая отчетем условността на това понятие) и насочването му към мащабни литературноисторически синтези: например подготовката от страна на съветските учени на многотомна история на световната литература. Реализирането на този

„не-литература“ или с всички текстове, от които се формира една култура (Кълър 1979, 177).

проект от страна на Института за световна литература в Москва трябваше да реши множество методологически и методико-практически проблеми по обработката и систематизацията на материала. В тази връзка със своя програмен характер книгата на И. Г. Неупокоева „История мировой литературы. Проблемы системного сравнительного анализа“ (Неупокоева, 1976) стана повод за инициираната от съветска страна международна дискусия (в рамките на социалистическата научна общност), която чрез конкретни разработки трябваше да легитимира очертаните положителни перспективи за сравнителното литературознание в тази част на света. Пропукването на западния компаративистичен канон, изграден върху традициите на френската компаративна школа с оповестената от Р. Уелек „криза“ на littérature comparée, напрежението между компаративистика и литературна теория играят ролята на външен мобилизиращ фактор за „ренесанса“ на марксическото сравнително литературознание. От друга страна, споменатата методологическа активност е доказателство за „диалогизирането“ на сравнителното изучаване на литературите и културите (въпреки политическите антагонизми), за осъзнаване на тяхната взаимозависимост чрез концепцията за световната литература и търсене на нов синтез между универсално (общо) и партикуларно (националното и регионално своеобразие), въпрос, който и досега, въпреки критиката на европоцентризма и неговото привидно отстъпление, остава нерешен (Иваничкова 1997, 11, Кушнер 1997).

И Б. Ничев, и Д. Дюришин са свързани най-вече със славянския вариант на структурализма, но по свой начин тълкуват и прилагат някои теоретични постановки на руската формална школа и чешкия структурализъм, имащи отношение към понятието „литературен процес“. Не трябва да се забравя и фактът, че професионално Дюришин израства в непосредствен досег с компаративните студии на Микулаш Бакош (1914-1972) и неговата, повлияна от руския формализъм и чешкия структурализъм концепция за литературната история (през 1944 г. Бакош публикува известната си студия „Проблемът за развойната периодизация на словашката литература“), ползва също така опита на чешкия славист-компаративист Франк Волман. Не само като учен, но и като директор на Института за световна литература и езици в Братислава (от 1964) Бакош целенасочено работи за осветляване спецификата на словашкото литературно развитие, като разширява изследователското поле на международните контакти на словашката литература. Считайки тази област за неделима част от историята на словашката литература, той инициира методологическа преоценка на нейната периодизация посредством „теоретичните импулси на литературоведския структурализъм“ (разработване на сравнително-типологическите връзки на базата на историческата поетика). Преодоляването на позитивистичната компаративистика се превръща в дългосрочна научна програма за работата

на Института за световна литература, а първата теоретична книга на Дюришин „Проблеми на литературната компаративистика“ (Дюришин 1967) Бакош оценява високо, подчертавайки, че тя систематизира „основните понятия и аксиоми“ на едно модерно сравнително литературознание, чиято теоретична концепция е плод на колективни изследователски усилия (Бакош 1973, 237). С названието „структурална компартивистика“ Бакош подчертава литературоведските традиции, на които се опира новото компаративно мислене, още повече, че през 60-те години структурализмът е водещо направление в литературната наука.

Естествено, Боян Ничев работи в различен социокултурен контекст и това едва ли е необходимо да се доказва. По-съществено в случая е, че в края на 70-те и началото на 80-те години той участва в споменатия тук колективен проект по методологически проблеми на сравнителното литературознание, обслужващ реализацията на подготвяната многотомна „История на световната литература“ от страна на Института за световна литература към Съветската академия на науките. В рамките на този колективен проект Дюришин стартира своята компаративна програма за междулитературните общности, реализирана в шест сборника под общото заглавие „Особени междулитературни общности“ (1987-1993). Международните срещи, дискусии и семинари, които предоставят възможност за по-активна форма на професионално общуване, неизключващо конкуренцията на идеи, са допълнителен стимул за компаративната теория на Боян Ничев във вида, в който ни е представена в „Основи на сравнителното литературознание“. Не би било неправомерно, ако кажем, че в тази монография диалогично се срещат два контекста в използването на системно-структурния подход за целите на сравнителното литературознание: родният контекст на публично незаявената „структуралистка парадигма“ и осъзнатата приемствена връзка с методологическата база на литературоведския структурализъм (руските формалисти, Мукаржовски), които стимулират теоретичните построения на М. Бакош и Д. Дюришин. Става въпрос за методологическото легитимиране на българския структурализъм в теоретичната рефлексия на Б. Ничев, което, разбира се, не изключва проявата на полемично отношение спрямо характерната за структуралистичните и семиотичните доктрини „идиосинкразия към диахронията“ (Ничев 1986, 163). Онова, което убягва от вниманието на българското теоретично мислене от периода на „посттеорията“, загърбващо теоретичните домогвания на българската компаративистика, е фактът, че структуралният метод или структурно-системният подход напуска рамките на литературната творба, за да бъде „имплантиран“ в категорията литературен процес, схващан като „системообразуваща многоизмерност“ и с това противопоставящ се на линейната оптика на традиционната литературна историография.

В раздела „Към типология на литературните форми на движение“ Б. Ничев отделя специално внимание на литературнотеоретичното мислене на опоязовци (Тинянов), Мукаржовски, М. Бакош и на техния принос за обяснение „спецификата на художествената развойна закономерност... в сравнение със закономерностите в природата и социалните явления“ (Ничев 1986, 55). Формулираната от тях теория за литературната еволюция с нейния динамичен модел на трансформиране на една система в друга се възприема като ново разбиране за литературната история и литературната наука като цяло, което разграничава XX в. от мисловните модели на XIX в. Привличането на Бахтин чрез тезата за „хронотопното единство“ на литературния процес има за цел понятийно да затвърди „системообразния характер“ на литературния процес, да акцентира критичното отношение на Ничев към традиционната литературна история. Б. Ничев очевидно е впечатлен от прилагането на структурно-системния подход към периодизацията на литературната история у М. Бакош, за което говори и сравнително обширният цитат от неговата студия „Проблемът за развойната периодизация на словашката литература“ (Бакош 1944, 11-12). Бакош, така да се каже, онагледява преодоляването на противоречието между синхрония и диахрония в структуралистичния метод, което за Б. Ничев е необходима теоретична основа за вече заявената връзка между сравнително литературознание и литературен процес, за да може „да се превърне тая дисциплина в знание за движението на литературния феномен във времето и пространството, за преносимостта, преводимостта, трансформируемостта на тоя феномен“ (Ничев 1986, 8). „Чрез структуралистичната диахрония се откриват и подлагат на анализ преди всичко правилата за трансформиране на една система в друга“ – отбелязва полската литературоведка Тереса Валас по повод предложената от Леви-Строс структуралистична перспектива за литературната история (Валас 1996, 34). Самият Леви-Строс в „Структурална антропология“ II, разяснявайки връзката между понятията за трансформация и структура, споделя: „Днес никоя наука не може да разглежда структурите, произтичащи от нейната област, като ограничени, като някакво подреждане на някакви части. Структурно е само подреждането, отговарящо на две условия: това е система, регулирана от вътрешна съгласуваност, и тази съгласуваност, недостъпна при наблюдението на изолирана система, се разкрива при изучаване на трансформациите, благодарение на които се откриват сходни особености в на пръв поглед различни системи“ (Леви-Строс 1995, 27).

Трансформационните процеси като една от основните прояви на развойната литературна динамика на практика стоят в центъра на методологическите постановки на Б. Ничев: не случайно той определя механизма за превръщането на чуждото в свое и изразяването на своето чрез чуждо

като „главната предметно-методологическа основа на едно съвременно разбиране на сравнителното литературознание“ (Ничев 1986, 18). Литературната трансформация е противопоставена на „външния историзъм“ на литературознанието – критиката му в случая фиксира най-вече родното литературознание и доказателство за това е вниманието, което отделя на вътрешнонационалнте мащаби на литературната трансформация. Цитирайки известната статия на Никола Георгиев „Превъплъщенията на Нане Вуте“ (1968) и специално нейната теоретико-методологическа част, Боян Ничев „изтегля“ една линия в българското литературознание, към която приобщава и свои изследователски разработки („Увод в южнославянския реализъм“). Безспорно разделите „Трансформационни процеси и литературно развитие“, „Степени и форми на литературно общуване“ в монографията очертават неоценено оригинално присъствие на Боян Ничев в международния контекст на иновация на традиционната компаративистика.[2] Посочените литературни форми на общуване (цитат, мистификация, плагиат, превод) са систематизирани не по установения нормативен модел за класификация на връзките и контактите, а с оглед степента на тяхното участие в литературното движение. С избраната изследователска стратегия Б. Ничев полемизира (явно и скрито) с Д. Дюришин – тази полемика заслужава специално изследване. Тук бих искала да подчертая една твърде очевидна разлика между двамата, отнасяща се към връзката сравнително литературознание – литературен процес (понятие днес изгубило своята литературоведска идентичност), която до голяма степен определя посоките на техните усилия за новата идентичност на сравнителното литературознание. За Дюришин съществува йерархична разлика между националнолитературен процес и междулитературен процес (където литературните връзки функционират като носители на развойни закономерности и аналогични тенденции), а за Б. Ничев такава разлика не съществува и националният литературен процес се схваща като „изоморфна разновидност на междулитературния процес“. Компаративната теория на Дюришин е прицелена в световната литература, за да получи тя съдържанието на динамична система, която на различно равнище синтезира общите, повтарящите се в националните литератури явления и процеси. За Б. Ничев националният литературен процес „е най-конкретната реалност в литературния космос“, докато регионалната и световната литература са литературноисторически абстракции. Той ориентира сравнителното литературознание към литературната теория,

[2] В своя предговор към „Антология на задграничната литературна компаративистика“ (1997) полската славистка и компаративистка Халина Янашек-Иваничкова цитира редица имена на компаративисти от Източния блок, между които не откриваме името на Боян Ничев (Иваничкова 1997, 12).

търсейки нови хоризонти за българското литературознание и давайки си сметка „за големия шанс на едно литературознание да се реализира преди всичко върху артефакти от собствената си литература“ (Ничев 2004, 48). С известно преувеличение можем да кажем, перефразирайки думите на Франсоа Жост, че в представите и амбициите на Б. Ничев литературната компаративистика е „кралица на хуманитарните науки, която се домогва до името **абсолютна литература**“.

Библиография

Бакош 1944: Mikuláš Bakoš. Problemy vyvinovej periodizacie slovenskej literatúry. Trnava, 1944.

Бакош 1973: Mikuláš Bakoš. Literárna história a historická poetika. Bratislava, 1973.

Валас 1993: Teresa Walas. Czy jest możliwa inna historia literatury? Kraków, 1993.

Дюришин 1967: Dionýz Ďurišin. Problemy literárnej komparatistiky. Bratislava, 1967.

Дюришин 1975: Dionýz Ďurišin. Teória literárnej komparatistiky. Bratislava, 1975.

Дюришин 1985: Dionýz Ďurišin. Teória medziliterárneho procesu. Bratislava, 1985.

Иваничкова 1997: Halina Janaszek-Ivanićková. Wstęp. In: Antologia zagranicznej komparatistiki literackiej. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivanićkovej. Warszawa, 1997.

Кушнер 1997: Eva Kushner. Literatura w globalnej wiosce. In: Antologia zagranicznej komparatistiki literackiej. Pod redakcją Haliny Janaszek-Ivanićkovej. Warszawa, 1997.

Кълър 1979: Jonathan Culler. Comparative Literature and Literary theory. – Michigan Germanic Studies 5.2 (1979).

Леви-Строс1995: Клод Леви-Строс. Структурална антропология II. С., 1995.

Манчев 2004: Боян Манчев. Интерпретации на идеологията, идеология на интерпретацията. В: Изпитания на теорията. Литературоведски диалози. С., 2004.

Неупокоева 1976: И. Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. Москва, 1976.

Ничев 1980: Боян Ничев. Методологически проблеми на българската литературна история. В: Боян Ничев. Критика и литература. С., 1980.

Ничев 1981: Боян Ничев. Националната самобитност на литературата и съвременното сравнително литературознание – Съвременник 1981, кн. 3.

Ничев 1983: Боян Ничев. Някои методологически проблеми на сравнителното изучаване на славянските литератури. В: Славянска филология, т. 18, 1983.

Ничев 1986: Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. Сравнително изучаване на литературите и проблемите на съвременната литературна наука. С., 1986.

Ничев 2004: Боян Ничев. Българско литературознание или литературознание по български. В: Изпитания на теорията. Литературоведски диалози. С., 2004.

Цима 2000: Петер Цима. Компаративистиката като диалог. – Език и литература, LV (2000), 2.

Christina Balabanova

Context and connotations of some of Boyan Nichev's methodological premises in his „Fundamentals of Comparative Literary Studies"

SUMMARY

The paper focuses upon Bulgarian scholar Boyan Nichev's *Osnovi na sravnitelnoto literaturoznanie* (*Fundamentals of Comparative Literary Studies,* 1986) and especially upon his discussion of the development of comparative literary studies in the context of contemporary literary theory and literary history. The paper offers an analytical reading of Nichev's monograph aiming to actuate the importance of his methodological concepts in both national and international context. The author sees Nichev's contribution in his book in the following methodological aspects: 1) his critique of the restriction of *litterature comparée* to positivism and Europe-centrism at a time when „languages and cultures seem to be opening themselves to one another in a pulsating manner"; 2) his use of the structural-systemic method in combination with Lotman's semiotics and Bakhtin's dialogism for the aims of comparative literary studies; 3) his idea of national literature – regional literature – world literature for Bulgarian literature and its European contacts; and 4) in his juxtaposition of comparative literary studies and reception aesthetics.

ШКОЛАТА В КОНСТАНЦ И СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Борис Минков

Сравнителното литературознание се намира в позиция на подчертано отстъпление. Дори новите пароли за безгранично общуване, навлизащи по индукция и в литераторския жаргон, отказват да пазят връзката с обикнатите от компаративистите контактни и типологични аналогии, да пренагласят симптоматиката на различни „епохи“ и да осъществяват преноси между техните устойчиви топоси. Един бегъл поглед към специалностите в европейските университети ще покаже, че сравнително литературознание днес се изучава само на изток от Инсбрук, в границите на онези малки национални общности, които изпитват необходимост да се съизмерват с по-големите в институционалните рамки на „паралелни акции“, а в други случаи сравнително литературознание се използва като служебна номинация за профилирането на занятия, излизащи извън границите на отделните филологически факултети. В същото време в западната част от това източно ориентирано пространство присъстват мащабни трудове по сравнително литературознание, които търсят да усвоят или свода на общата литературна история, или избрани теоретически постановки[1]. Подобни разработки имат за цел да култивират една универсална литературна подготвеност; в тяхната перспектива сравнителното литературознание означава не на последно място начина, по който се съчетават различните (ограничени в своето самоизолиране) подходи към литературната творба, възможностите, по които те поне хипотетично биха могли да си взаимодействат. В дидактиката на тези книги се включва и усещането, че сравнителното литературознание означава и самия жест на литераторско прилагане на а ктуални понятия от сферата на хуманитаристиката; с други думи, сравнителното литературознание е сравнително в ролята

[1] Такива са например книгите на Константинович (1988) и Цима (1992). За жанра на тези книги виж Минков 2000.

си на свързващо звено между „теорията“ и практиката – постановка, в която също прозира усещането за една стара утилитарна нагласа, битуваща в страните на Източна Европа. Постиженията на рецептивната естетика на Констанцката школа заемат по правило централно място в книги като тези на Константинович и Цима – както в качеството си на едно от най-новите явления в „теорията“, обогатило компаративистиката, така и заради вниманието върху читателското съучастие в процеса на произвеждане на литературната творба и произтичащите от това съучастие представи за приложност.

На пръв поглед изглежда, че емблематичните понятия на рецептивната естетика могат да се прилагат успешно и към добре познатото от времето на Просвещението насам „интернационално“ литературознание, в изследвания от рода на „Ботев и Петьофи“, „Повествователната техника у Вазов и Юго“, „Иван Милев и виенският сецесион“ или „*Алиса* на Емилия Дворянова като une femme fragile“[2], доколкото подобни задачи предполагат описване на динамични рецептивни среди, на разнопосочно фиксирани, но реторически съотносими апели към читателя. Трансграничните побратимявания на литературни творби, изглежда, предполагат също и паралелно запълване на произведените от текстовете „празни места“ (Leerstellen) от страна на читателя, което запълване води до преструктурирането на осите на релевантност на текстовете. В споменатите опити на сравнителното литературознание да универсализира литературната история се срещат наистина и такива разработки. Особено симптоматично и по отношение на географското разпростиране на предмета на сравнителното литературознание е честото използване на връзката Кафка – Хашек като илюстрация на неговите възможности, като единица мярка на „сравнителния“ диапазон, която може да вмести в себе си произведения с отчетливо различаваща се тоналност (Цима 1992, 114-129; Константинович 2005, 84-91). В същото време обаче водещите изследователи на школата в Констанц предпочитат отказа от подобен вид сравнение. Вместо това – в случаите, когато се занимават с „приложни“ наблюдения – те или търсят „историята на мотива“ (особено показателен е примерът с книгата „История на хоризонта“ на Албрехт Кошорке [Кошорке 1990]), или поставят акцент на литературната антропология (заниманията на Алайда Асман с „местата на паметта“ [Асман 1999], а в известен смисъл и тези на Ренате Лахман с реторическите трансформации на речта [Лахман 1994]), или пък наблюдават проявленията на даден медиум спрямо възприемателските общности и спрямо неговото текстово фигуративно обвързване (например изследването на Ирене Алберс за фотографията в творчеството на Зола [Алберс 2002]).

Стремежът към описване на **историята на въздействието**

[2] Примерите тук са произволни и напълно измислени.

(Wirkungsgeschichte) във филологическите търсения има важно значение за литературознанието, защото историята на въздействието снема в себе си противоположността между традиция и история, противопоставеността между събитие и знание за него[3]. Всяка ситуация на разбиране включва и собствената си зависимост от историята на въздействието, възприемана като съзнание за мнима непосредственост спрямо обекта на тълкуване. В „Основи на сравнителното литературознание" Боян Ничев отбелязва приноса на Яус за преодоляването на следромантическото монологично разбиране на историята на въздействието като процес, протичащ едностранно от текста към възприемащия го (Ничев 1986, 110). Творбата не само почива върху определена традиция, но и произвежда традиция; тя не само предизвиква въздействие, но също така го опосредства. В смисъла на това произвеждане на традиция детайлите от света не могат да бъдат мислени като пътуващи през времето заемки, които периодично променят своето функциониране, а по-скоро като агенти на самия мисловен порядък. Така например работата на Кошорке за историята на хоризонта не просто търси описването на възможностите за творческо представяне на един иконографски елемент, избран и като централна фигура на литературната херменевтика, а го възприема като демаркационна линия за реда на емпирията. Хоризонтът не се вписва в полето на възприятията, а го организира, регулира прехода между видимостта и невидимостта, между тоталността на опита и неговата потенциална другост или неговото потенциално отсъствие. Щрихирането на отделните точки от историята (например напрежението между отказа от нагледност на божественото и емблематичното ошрифтяване на природните феномени в барока, централната перспектива като понятие на 18 в. [Кошорке 1990, 101; 95], семантичната обмяна между мотриката на реалното пространство и мотриката на афектите при романтизма [пак там, 194 и сл.], но също така и митологията за прага на света [пак там, 11-15]) няма за цел да успоредява „прочити", да съставя сумарни образи, да посочва интертекстуални връзки, да извежда отделни образци като представителни, за да може да ги съпоставя, изобщо, няма за цел да разпознава, а само да проблематизира разбирането, да показва неговите исторически обвързаности и конкретизации. Една подобна история на мотива не би могла да бъде определена като „сравнителна", защото протичащите в нея различни контексти оформят различни сегменти в разбирането. По такъв начин не просто се конструират различни „естетически обекти" (Мукаржовски 1993, 133; 148-149), но също така и имплицитното участие на определени, но трудно дефинируеми възприемателски общности в тях поставя обектите в състояние на една стъписваща другост помежду им,

[3] В сравнителен план тази перспектива се обсъжда в: Колева 2000, 76.

която стъписваща другост Яус определя като втора херменевтична стъпка след първоначалното естетическо удоволствие (Яус 1998, 116; 110). В тази стъписваща другост се разколебава илюзията за историческия континуитет, а заедно с това и мисленето за явленията като сравними. Конструктът на традицията обаче участва в налагането на стъписващите сривове, доколкото се съдържа неизменно в очакванията на възприемателската аудитория, в постъпателно оформените ѝ нагласи да разбира. Благодарение на своята езикова форма дискурсивните цялости се отнасят до едно друго, разбиращо съзнание и това дава възможност за комуникация с друг адресат от различна епоха. По такъв начин последователното описване на тези адресати, постъпателното откриване на възприемателските среди, а не текстуалните характеристики на самата продукция носят имплицитно идеята за сравнението. Времевите дистанции между тези адресати и възприемателски среди диктуват отклоняващия се, множествения, а не изначалния смисъл на произведението. Историчният прочит е четенето откъм смисъла, породен от времевите дистанции. Това е прочит, доминиран от приложението. Заето от юридическата херменевтика, понятието приложение показва същността на историчното според това как казусът се отнася към нормативното (за приложението сравни Гадамер 1997, 446-470; Колева 2005, 132; 171-172).

Реабилитирането на **историчността** може да се посочи като съществен резултат от работата на рецептивната школа в Констанц – реабилитиране, което преминава през критика на историческото. Става дума за решително преформулиране на историческо-времевото осъзнаване на литературната продукция, поставящо под въпрос едностранчивата доктрина на контемплативното разбиране. На негово място се издига разбирането като онтологически момент, в който обектът на разбирането (а той е винаги исторически) и разбиращото настояще се изясняват взаимно: в акта на разбирането става сливане на хоризонтите. Литературната наука е най-после склонна да пожертва своя епистемологически идеал на „обективното“ наблюдение, което изолира обекта на изследване. С понятието за текст се представя една извънисторическа даденост; исторически са приложенията на текста, неговите конкретизиращи изпълвания в прочити. Изследователят не е в състояние да изключи историчността на своята позиция, за да може да отчете разликите в хоризонтите на очакване в отделните моменти от рецепцията на една художествена творба. В същото време историческият опит на самото произведение съдържа в себе си историчността на своите (както репродуциращи, така и пасивни) наблюдатели, констелациите на тяхното разбиращо настояще заедно с всички възможни предразсъдъци (отделянето на правомерни и неправомерни предразсъдъци е вече приоритет на критическия опит).

Важна част на реабилитирането на историческото е актуализирането на

говоренето за **жанра**. Търсенето на мястото на произведението в рамките на определена жанрова парадигма е разработено от Яус в съответствие с идеала на класическата херменевтика за реконструирането, за връщащото се назад питане (Rückfrage). В „Теория на жанровете и литературата през Средновековието" той прави това чрез описването на подсистема от жанрови функции въз основа на средновековния епос, на средновековния роман и на новелата (Яус 1998, 173-177), като към този синхронен разрез наслагва и съседни времеви контексти. При това Яус е особено внимателен при отчитането на такива предразсъдъци, които биха могли да дадат неадекватно реконструиран профил на жанровата йерархия, каквито са например доминирането на писменото над устното и на художественото над приложното в обхвата на литературното. Реабилитирането на говоренето за жанра е особено изкусително за внедряване в съпоставителен анализ. Територията на такъв анализ следва да бъде между жанрово зависимия образ, който читателят носи със себе си като минал опит, и неговото конкретно запълване. В този смисъл се сравняват не текстове, а представи и условия на пораждането на тези представи. Без описване и сравняване на състоянието в различните точки от този придобит опит не съществува разбиране. В същото време рефлексията върху този опит е интерес на възприемащия към себе си, самоописание. Така жанрът се вижда не само като предзадаващ всяко едно разбиране, но и като начин на присъствие на човека в света.

Във връзка с природата на възприемателската среда се налага и важното за Констанцката школа понятие за **медиум** като място на опосредстването. За обвързаността на естетическия опит с медиума, явяващ се като посредник в пространството между естезис, поезис и катарзис, говори Карлхайнц Щирле (Щирле 1997, 101-148, тук 105). В частта за откриването на естетическия медиум, което разполага времево около предпоставките за появата на Лесинговия *Лаокоон*, Щирле щрихира традицията за сравняване между различни медиуми (на първо място, разбира се, се появява сравняването между поезията и живописта), която традиция дълго време, до края на 17. в., търси не очертаване на границите на различните медиуми и обусловените от тези граници специфични проявления, а съревнованието между медиумите за правото да бъдат най-чистото проявление на изкуството. В качеството си да представя крехката територия между усвояването и усвоеното, в която територия осъществява своето налагане имагинерното, самият медиум излъчва импулси за сравняване. Медиумът опосредства знаци, които са предоставени за разчитане от читателя, като принципно не ги стратифицира, но в същото време налага своя форматиращ отпечатък върху разбиращото съзнание; той не само прави възможно произведението, но и го редуцира до неговия медиумно-специфичен аспект (Щирле 1997,

385). Различаването между отделните медиумни структури, които по такъв начин влизат в комплексността на произведението, отваря възможност за имагинерно надхвърляне на медиума. Когато говори за това, че „колкото по-интензивно едно произведение проучва възможностите на своя собствен медиум до неговите граници, толкова повече се създават условия за имагинерно компенсиране на медиумно конституираната разлика“, Щирле подготвя интермедиалността като пряко обвързана с имагинерното категория, като усилие за преодоляване на различия във възприемането на средата. Медиумът превръща неминуемо човека в сравняващ, само че тези перманентни сравнявания протичат скрито, без да бъдат експлицирани, и засягат отместването на индивидуалния опит с опосредстването на имагинерното. Всеки читател възприема произведението през неговия медиум; самото четене представлява компенсиране на медиумните структури, разопаковане на медиумната обвивка.

Самото обстоятелство, че на имагинерното се гледа като на антропологически фундиран конструкт, е от значение за динамичното описване на креативната дейност на читателя. В „Апелативната структура на текстовете“ Изер извежда своето понятие за **места на неопределеност** (Unbestimmtheitsstellen [Изер 1970, 14-39]) в разрез със същото понятие на Ингарден, който го използва за отграничаване на литературните обекти както от реалните, така и от идеалните: според Изер, запълването на празни места и места на неопределеност, които текстът произвежда, далеч не изчерпва активността на читателя; неопределеността е задължително рецептивно условие, което предполага и такова вживяване, което се насочва към снемането на старата опозиция между фикция и действителност. Вместо да бъде полюсно противопоставена на действителността, фикцията споделя нещо за действителността. Като комуникативна структура фикцията свързва действителността със субекта. Доколкото читателят проиграва възможността за подобно усвояване на действителността през фикцията във винаги различни констелации, самият той бива въвлечен във фикцията и я познава като своя собствена „действителност“. Изер възприема естетическия опит на фикционалния текст като процес на образуване на илюзия и прекъсване на илюзията, в които непрекъснато се конституират и поставят под въпрос нови фигури на смисъла, така че, тръгвайки от местата на неопределеност, конституиращата продуктивност на читателя познава самата себе си, а едновременно с това и противоречивостта на текстовата действителност (Изер 1991).

Друг същностен принос на Констанцката школа, който на свой ред е свързан както с актуализирането на говоренето за жанра, така и с естетиката на вчувстването, представлява филологическото реабилитиране на **тривиалното** четиво. Внимание на тривиалното обръщат преди това и стру-

ктуралистите; следвайки примера на Андре Жол, те проявяват склонност към разглеждането на прости жанрови форми (Жол 1930), към произведения, които нямат художествен характер, като при това структуралистите търсят да наблюдават в оголен вид онези елементарни структури, функции и секвенции, които въз основа на наративната логика конституират и диференцират различни жанрове. Тъй като са максимално икономични в своята езикова натовареност, тези форми са особено чувствителни и прилепчиви към аналогични среди на езиково пораждане и това е важно обстоятелство за изследването на повествователната граматика. В преоткриването на тривиалното изследователите от школата на рецептивната естетика също тръгват от позициите на Жол. Те обаче поставят акцент не върху оголването на секвенцията, а върху обстоятелството, че при простите форми става дума за изживяване на придобития в света предлитературен опит. В тази връзка Яус отбелязва, че въпреки своята предлитературност този опит „вече има естетически характер, доколкото дава възможност да се тематизират и изпълняват различните изисквания на действителността така, че човек да е в състояние да се откъсва все повече от тях и да се измъква от неотложностите на прагматичното всекидневие“ (Яус 1998, 149). Граничният естетически феномен на литературата, която е „вече не-красива“[4], отправя такива апели към читателя, които решително стесняват възможностите му за избор, предпоставя еднозначното разпределяне на читателски роли, без да се видоизменят в хода на рецепцията, вменява определени прочити и дидактични нагласи, целенасочено залага на илюзорната възможност за ненарушаване на хоризонта на очакване. Получава се интересен парадокс, при който читателят в качеството си на инстанция на литературната история задава перспектива, при която задоволеното очакване се превръща в норма за продукта, докато в същото време – с идеята за възможното ненарушаване на хоризонта на очакване – той участва в създаването на една неисторическа действителност. Този парадокс е особено изострен в някои особени случаи на колпортажно прилагане на даден текст. В „Апелативната структура на текстовете“ Изер използва примера за това как публикуването на романи като четиво с продължение във фейлетонни притурки прави текстовете да изглеждат по-добри от идентичния им вариант на цялостното им публикуване или поне по-поносими (Изер 1990, 17-18) заради начина, по който прекъсванията интензивират участието на читателя в изпълването на ставащото[5]. В тази връзка може да се каже, че в процеса

[4] Един от томовете от поредицата „Поетика и херменевтика“ носи показателното заглавие „Вече не-красивите изкуства“: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen – Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe III. Hrsg. v. H. R. Jauß, Wilhelm Fink Verlag, München 1968.

[5] По този повод Изер говори за съспенс-ефект (пак там).

на възприемане на тривиална литература не става дума само за „задоволяване на изискванията на потребителя a priori“ (Бейлин 1968, 404), а и за сложни пренагласяния на очакванията; ориентацията на колажните техники на прекъсването, на монтажа в примера на Изер показват това. Какво практическо прилагане може да има изучаването на природата на тривиалното? Благодарение на прозрачността, с която работи при разполагането на знаковите сектори на епическото случване, на епическите фигури и на иконичното и езиково представяне, както и благодарение на отчетливата и напълно описуема в своите апели дидактичност, тривиалното може да се възприема като добре каталогизиран фон, на който да се открояват произведения, чиито места на неопределеност излизат извън тенденцията за еднозначното запълване, без обаче да я изключват като потенциал. Още Херман Брох възприема необходимата във всяко изкуство „капчица кич“ (Брох 1984, 54) като съществена релация между „злото в изкуството“ и самата природа на литературното, като индикатор за ефекта на въздействие, който се постига между произведението и публиката.[6] Тази митично фундирана релация, на която Брох залага като възможност за постигане на познание, е на практика процедура по усвояване на картини на света, процедура на изпълващото разбиране.

Не на последно място трябва да се отбележи мислената от изследователите в Констанц комплементарност на рецептивната естетика и теорията на интертекстуалността, още повече че множество компаративисти и литературни историци се стремят да отвоюват разчитането на интертекстуални препратки като собствена територия за сравнителни изследвания. Ако рецептивната естетика озвучава текста в отворения хоризонт на следходните му текстове, тоест в писмено установимите следи на неговото разбиране, в обекта на тълкуване, и по такъв начин изисква от него да се появи в светлината на своя диалогично разгръщащ се смисъл, то въпросът за интертекстуалността води към тъканта на диалогичните референции, които осъвременяват произведението в хоризонта на предишни произведения, потърсени за съвместно присъствие. В този смисъл Щирле отбелязва, че рецептивната естетика и теорията на интертекстуалността са такива движения на разбирането, които комплементарно се допълват. „Ако целостта на интертекстуални връзки, препратки и заплитания на един текст могат да се определят с понятието на интертекстуалната теория като пред-текст (Vortext), то динамично разширяващата се цялост на текстовете, които засвидетелстват своето въздействие и се запазват като артикулирани актове на разбирането, се определят като след-текст (Posttext)“ (Щирле 1997, 85).

[6] В дискусията от вече споменатия том на „Поетика и херменевтика“ изследователите често се връщат към концепцията на Брох за тази двойствена природа на кича.

Подобна комплементарност се възприема от компаративистите като **диалогична съвместимост** на различни теоретически направления (Цима 2000), не просто като методологическа предпоставка за сравнителни изследвания, но и като същностна характеристика на „теорията“ на сравнителното литературознание.

В заключение може да се каже, че новото заговаряне за естетическия опит, което школата в Констанц направи, спомогна за изместването на обекта на сравнителното литературознание (разбира се, без подобно изместване да е било нарочно търсено). Така естетическата наслада означава „наслада на собствените продуктивни възможности, наслада от обновяващото се световъзприятие, наслада от партиципирането и имагинерната идентификация“ (Щирле 1997, 35). В резултат на тази перспектива следва да се сравняват не литературни творби, а представи за творбите, техни приложения, исторически конкретизации, интерпретации. По такъв начин идеята за сравнението може да присъства в обръщането на опита на днешното възприемане към отминалите форми на естетическа комуникативност. Това, което изглежда да е недостатъчно направено по отношение на изучаване на рецептивните нагласи, е допълнителното разчленяване на рецептивните условия. Тук трябва да посоча, че в „Основи на сравнителното литературознание“ Боян Ничев прокарва особено отчетливо различие между историята на рецепцията, историята на въздействието и сравнителното литературознание, като отбелязва, че това оразличаване е необходимо във връзка с различните възприемателски ориентации (например сравнителното литературознание се занимава с продуктивната рецепция или поне това е изходната му позиция). В този план разчленяването на полето на рецептивните нагласи представлява нова авторефлексия върху предмета на сравнителното литературознание. Дори само на територията на пасивната рецепция можем да открием изключително разнопосочни дейности, които могат да бъдат задействани у възприемащия субект – от небрежното захлопване на книгата до ученето наизуст (във, но и навън от училището и това е вече равнина на сравнение), преписването (а преписването на ръка съществува дори във времето, в което виртуалната реалност би следвало да оказва силен натиск на албумната сантименталност), подаряването (като един особен алчно-еротичен жест на усвояване). Наистина тези възможни реакции не могат да се поддадат на теоретизация. Независимо от това обаче, съществува комплексно взаимодействие между фундиращите пластове на рецепцията, които подлежат на теоретическо конципиране. Тъкмо там обаче би следвало да започнат „практическите“ сравнителни изследвания.

Библиография

Алберс 2002: Irene Albers. Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Émile Zolas. München, 2002.

Асман 1999: Aleida Assmann. Erinnerungsräume. München, 1999.

Бейлин 1968: Pawel Beylin. Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung, In: Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen – Poetik und Hermeneutik. Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe III. Hrsg. v. H. R. Jauß. München, 1968, S. 393-406.

Брох 1984: Херман Брох. Песента на Нерон. София, 1984.

Гадамер 1997: Ханс-Георг Гадамер. Истина и метод. София, 1997.

Жол 1930: Andre Jolles. Einfache Formen. Halle, 1930.

Изер 1970: Wolfgang Iser. Die Appellstruktur der Texte. Konstanz, 1990.

Изер 1991: Wolfgang Iser. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Fr./ M., 1991.

Константинович 1988: Zoran Konstantinovic. Vergleichende Literaturwissenschaft. Bern, 1988.

Константинович – Ринер 2005: Зоран Константинович, Фридрун Ринер. Три линии на традицията в средноевропейския литературен дискурс, В: Език и литература, бр. 1-2/ 2005, стр. 84-95.

Колева 2000: Антония Колева. Философска и литературна херменевтика у Гадамер и Яус, В: Език и литература, 2000, № 1, стр. 71-79.

Колева 2005: Антония Колева. Реторика на историописа. Културологически реконструкции, София, 2005.

Кошорке 1990: Albrecht Koschorke. Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Fr./M., 1990.

Лахман 1994: Renate Lachmann. Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994.

Минков 2000: Борис Минков. Сравнителното литературознание днес. Необходимостта от криза и учебници, В: Език и литература, 2000, № 2 стр. 189-192.

Мукаржовски 1993: Ян Мукаржовски. Студии по теория на изкуството, съст. Христина Балабанова, превод Стефан Бошнаков. София, 1993.

Ничев 1986: Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. София, 1986.

Цима 1992: Peter Zima. Komparatistik. Tübingen, 1992.

Цима 2000: Петер Цима. Компаративистиката като диалог, В: сп. Език и литература, 2000, № 2 стр. 79-86.

Щирле 1997: Karlheinz Stierle. Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München, 1997.

Яус 1998: Ханс Роберт Яус. Исторически опит и литературна херменевтика, съст. Ангел Ангелов, превод Мая Разбойникова-Фратева. София, 1998.

Boris Minkov

The School of Constance and Comparative Literature Studies

SUMMARY

The article researches some trends in the works of the Constance School of reception aesthetics. This essay pays attention to the construct of the historical response ('Wirkungsgeschichte'), because it dismantles the simple dichotomy between tradition and history. Thus it stimulated the rehabilitation of the historical mind, which the Constance School made. The theory of aesthetic response refutes the opposition between fiction and reality and likewise discovers a new approach to the comparison of literary and non-literary texts. Other contributions of reception aesthetics, which are investigated in this article, are the actualisation of genre research, the initiation of the 'medium'-concept as a means to determine aesthetic experience.

„Типологически аналогии“ и конкретни развойни модели на литературния процес

Павол Копърда

Франка Синополи написа, че да сравняваш означава да откриваш съществуването на културни и времеви разлики между литературите (Синополи 1997, 14). Компаративистиката не може да си постави за цел да приспособи целия свят към западната понятийна система и западния културен модел. Според Синополи „средиземноморският междулитературен центризъм“ на Дионис Дюришин е най-конкретизираното литературно пространство. С други думи, това означава, че можем да си представим световната литература единствено като сходства и различия между конкретни литературни пространства. В настоящата статия бих искал да подчертая значението на тези методологически аспекти на междулитературността (литературната компаративистика), които се базират върху конкретността на междулитературния процес. Бих искал да обърна внимание на формите на тази конкретност в компаративната теория и по-точно на типологическите категории на междулитературния процес у Боян Ничев, които също са конкретни, защото развиват литературния опит на библейското и елинистичното културно пространство.

Как може да подходи един словак към българската литература ме научиха великолепните статии на Ян Кошка за българското национално Възраждане (Кошка 1985); (Кошка 2003). От тях разбрах, че националноосвободителната борба на българите през XIX в. получава широк отзвук и достига до горноунгарските земи, населявани от словаците. За това свидетелстват стихотворенията на С. Х. Ваянски (в стихосбирките „Татрите и морето“, „Адриатически писма“, „Стихотворения“), а преди него – ранните стихове на Павол Орсаг Хвйездослав. Те са анализирани най-прецизно от словашкия германист Карол Розенбаум (Розенбаум 1986). В Словакия е подозиран всеки, който цитира Розенбаум, тъй като по време на „нормализацията“ след

август 1968 г., той беше директор на Института по литературознание към Словашката академия на науките. Но аз го споменавам, понеже той твърде убедително доказва, че Хвйездослав не би започнал да пише, ако българските събития не бяха разпалили у него надеждата за национално освобождение и следователно визията, че пише за словаците като за самостоятелен държавно-обществен организъм. Става въпрос за стихотворенията „Напредва делото на Славия!“, „Настъпи върховният миг…“, „Клада“, „Облаци“ (Хвйездослав 1957-58). А стихотворението „Серенада“ (1877) е саркастичен присмех на организираната от унгарското правителство манифестация в подкрепа на Турция. Ако нямахме Хвйездослав, фактически словашката литература нямаше да притежава такова богатство от изразни средства и богатството на конкретната свързаност с живота на народа и националната общност, които той изобрази.

Постепенно започнах да вниквам в смисъла на междулитературността: макар че е твърде нематериална и твърде некомпактна в сравнение с националната литература и понякога дори не я възприемаме, чрез нейната сила бликват националните сили, а с това и силата и копнежът на писателите за творческа изява. Веднага изплуват множеството идеи за това какво трябва да представлява междулитературността: това не е обикновена мрежа от връзки, изплетена над националната литература, а енергийна спойка, нещо, което дава сила, а не отнема жизнената сила. Не е възможно да се твърди, че литературата на един народ е интегрирана с литературата на друг народ, когато вторият задушава и потиска националните прояви на първия. В тази връзка е интересно да се прочете мнението на М. Бакош. От гледна точка на една такава ситуация можем да разберем и „нелогичния закон“ на междулитературността на Дюришин. Според неговата теза в междулитературните процеси и общности надмощие има интеграцията, а не процесът на диференциация. Словашката и чешката литература могат да се отдалечават, но въпреки това чувството за близост храни и едната, и другата литература. Достатъчно е да си припомним, че след битката при Била хора (1620) чешките изгнанници идват при нас и чрез Кралицката Библия у нас започва да се създава литература на чешки език, дори повече, отколкото в Чехия. Езикът на Кралицката Библия е имал голям международен авторитет, затова трябва да схващаме неговото използване в Словакия като чешка помощ, която прави възможно самоосъзнаването на словаците във времето на Opus tripartitum на Вербьоци (той е в сила от 1514 до 1848 г.) – феодален кодекс, който дава права и власт на шляхтата, омаловажавайки неаристократичната словашка култура, копнежите на словаците. По подобен начин българската национална революция изкупва неспособността на словаците да разкажат за себе си, и то не само чрез поезията на Хвйездослав. Още през 1847 и 1851 г. в списанието „Словенске похляди“ Й. М. Хурбан, водеща личност на Словашкото национално

възраждане, дава за пример надеждата на българите за бунт срещу поробителя (Хурбан 1847, 29). Може българите да се отдалечават, диференцират от словашката литература, но в съзнанието на словаците ние сме свързани. Това състояние Франк Волман описва с термина съпринадлежност (sounáležení).

Повечето компаративисти работят с понятието междулитературна общност, но с изключение на Фр. Волман и Д. Дюришин твърде малко от тях го разбират като общност на култури и литератури, които си дават или някога взаимно са си давали сили за живот и изява. Рикардо Пикио признава съществуването на православна Slavia и „римска" Slavia, но според него всяка от тези общности се разпада на отделни нации и литератури, тъй като на славянския изток църковнославянският език изгубва своята обединяваща роля, а на славянския запад южнославянската и чешко-словашката държавна и езикова интеграция се разпадат. Но това не е истина, защото у нас въпреки диференциацията доминира съзнанието за съпринадлежност: това съзнание не трябва да има непременно държавни или езикови форми. Според мен терминологията на Волман и Дюришин има за цел да подчертае, че наднационалното измерение на литературата не е в обикновената прилика на явленията и изразните средства, а явленията и средствата в различните литератури си приличат поради съзнанието за съпринадлежност, интеграция.

Подобно отношение към междулитературната общност срещнах и у Емил Георгиев, в студията „Общи закономерности в развитието на романтизма в словашката и южнославянските литератури" (Георгиев 1974, 215-222), на някои места у Боян Ничев и в последно време у Панайот Карагьозов, в книгата му „Самосознание словесности" (1996). Награда за словаците е, че българинът Емил Георгиев определя литературата на Словашкото национално възраждане заедно с литературите на националното възраждане на хървати, сърби, словенци и българи като една междулитературна общност.[1] Той обръща внимание на аналогиите между Христо Ботев

[1] За словаците категорията „междулитературна общност" е значима и конкретна в същата степен като категорията „национална литература". От студията на Георгиев става ясно, че компартивната мисъл е разбрала конкретността на междулитературните общности, и то чрез битието на словашката литература: а именно, че словашката литература живее с контактите в чешко-словашката междулитературна общност, че културно-политически принадлежи към славянско-русофилската общност, културно-типологически – към италианско-западнославянската междулитературна общност, културно-исторически – към словашко-южнославянската междулитературна общност, а културно-генетически – към великоморавско-българската междулитературна общност. Това е нейното историческо междулитературно богатство. Тя има пет междулитературни живота и едновременно с това петкратно е включена в най-големия евро-азийски културно-литературен комплекс. Ще бъде абсурдно, ако историята на словашката литература не изразява това богатство на нейното междулитературно битие, ако не го изразява която и да

и Янко Крал и на значението, което има Иван Вазов за словашката култура. С балканските славяни сме се подкрепяли, макар че не сме били географски съседи, цитирали сме се взаимно (особено на страниците на списание „Kolo“ на Людевит Гай и Станко Враз), имали сме едни и същи цели (Живанчевич 1965), наш общ образец е бил Ян Колар:

Този, който е достоен за свободата, знае да уважава всяка свобода,
А този, който оковава роби, самият е роб.
(Ян Колар „Дъщерята на Славия“)

Георгиев имплицитно твърди, че междулитературната общност е подобна на националната литература, тъй като между културите, които я създават, съществува такава степен на близост (съзнание за „съпринадлежност“), сякаш са една култура – без оглед на езиковите разлики, без оглед на това, че често са географски отдалечени, че често политически принадлежат към различни държави, дори без оглед на това, че всяка от културите и литературите в общността следва своя собствена цел, която я отдалечава от другите. С това Е. Георгиев затвърждава съзнанието, че компаративистиката означава „взаимна подкрепа“, а не само използване на общи изобразителни техники. Неговите критерии са толкова сходни с тези на чешката и словашката традиция, че Волман пише в списание „Славия“ обширна студия за книгата му „Общо и сравнително славянско литературознание“ (1965), и то така, че използвайки заключенията на Е.Георгиев, отново потвърждава изводите, които е направил в своя труд „Към методологията на сравнителната славянска словесност“ (Волман 1967, 115-128).

Всички теории на междулитературността, които изхождат от исторически съществуващи процеси и системи, са индуктивни: можем да ги опишем така, че да покажем тяхната истинска функция, мястото, което заемат в историята на националната литература, без да градим въздушните кули на големите теории, зад които няма реален живот. Привърженик на индуктивния метод бе А. Н. Веселовски. Междулитературните общности дават възможност да приложим принципа на индуктивността. Дюришин иска-

---

е литературна и теоретична тенденция в Словакия днес и когато и да е в бъдещето. От тази гледна точка са абсурдни представите, че Словакия принадлежи към центрофугираната културно-географска „средноевропейска общност“. Географски междулитературните общности съществуват само там, където по-силният не потиска по-слабия. Така наставлява законът на „телесността“ на Умберто Еко (предимство на физичния живот пред духовността). Най-ново свидетелство за това, че словашко-балканскославянската общност е процъфтявала, е изключителната книга на Ян Янкович „Борбите на черногорците и копнежите на словаците“ (1839-1914) – (Янкович 2004).

ше индуктивността на Веселовски да прояви качествата си на историческа конкретност. Западната компаративистика обаче недооценява индуктивната историческа методология. Дава предимство на синхронния поглед, който позволява да се възприеме автономността на литературното явление. На основата на поетологичните аналогии се формира синхронен образ на световната литература, независимо от историческата, генетическата, контактната конкретност. Един от първите компаративисти, който изследва аналогичността на литературните явления въз основа на тяхната поетическа структура, е В. М. Жирмунски (Жирмунски 1965, 390).

Клаудио Гилен отбелязва, че Жирмунски създава типология на явленията, които и в Азия, и на Запад имат аналогичен характер. Според него типологията на аналогичните литературни явления на Жирмунски е негенетична (не се нуждае от историческа, контактна, генетична, нито психологическо-типологическа или историко-типологическа закотвеност). Откритието, че типологията не е исторически обусловена, е като че ли един вид победа на компаративния интелект, на автономността и иманентността на литературата, следователно на нейните естетически закони; победа на всеобщото и глобалното над конкретната закотвеност на междулитературния процес, на дедукцията над индукцията.

Словашката, чешката, а, изглежда, и българската традиционна междулитературност е консервативна, по-точно казано, предпазлива. Например Феликс Водичка пише (подобно на Ничев, подобно на М. Бакош), че реализацията на всички същностни трансформации на литературния процес изразява живота на националната общност (Водичка 1967, 55). Дюришин написа кратък доклад за Международния конгрес на славистите в Прага през 1968 г., в който твърди, че националната литература е базисната категория на междулитературността. Може по-късно да е съжалил за тази строга формулировка, но той винаги се връщаше към нея. По повод категориите на междулитературния процес и тяхната йерархия той действително казва, че световната литература е най-висшата, целевата категория, но след това на един дъх добавя, че световната литература вече присъства в националната литература, т.е., че националната литература е конкретният живот на световната литература. Така става ясно защо полага усилия да създаде междулитературността като наука за междулитературните общности. С една дума, той ги схваща като междулитературно пространство, което по своето единство и хомогенност прилича на националната литература. За Франк Волман и Дюришин световната литература се образува от всички явления на националните литератури, за които може да се докаже, че функционират или могат да функционират в междулитературния процес (Волман 1959, 21, Дюришин 1992, 37). Това отношение е абсолютно различно от глобализма на повечето литературоведи, които се занимават със

световната литература. В становищата на Волман и Дюришин световната литература е „само“ вездесъща методологическа предпоставка на който и да е литертурен процес, предпоставка на всички движения в рамките на националната литература или на общността. Франк Волман държеше на това, че съществуването на междулитературните общности се документира преди всичко от тесните контакти, много по-тесни от обичайните за междулитературния процес: като еднакъв стил на изображение, общи мотиви, сходна жанрова ситуация, взаимно цитиране, еднакви конкретни форми; и всичко това функционира като исторически зародили се структури, следвателно като фактор, динамизиращ литературния процес. Волман се обявява против това разбирането на междулитературността да се свързва с откриването на „типологически аналогии“ между литературите, които не комуникират помежду си (Волман 1967, 280-290).

Микулаш Бакош настоява за изграждането на нов междулитературен историзъм: да се отстрани културно-историческият метод на реконструиране на националните литературни истории, динамиката на развитието да се познава с помощта на историческия анализ на елементите на стила на определената епоха в конкретната национална литература. С други думи, развойната закономерност на националната литература да се определи така, че първо да определим отношенията (придвижванията) в литературните родове, жанрове, стилистики в даден период и на тази основа да изследваме кои изобразителни елементи на стила са определящи за развойната динамика и кои изгубват динамизиращата си способност. (Например при символизма на преден план излизат еуфоничната съставка и значението на думата, за разлика от реализма-парнасизма на Хвйездослав и неговото време, когато значението на думата е прикрито и на първо място е интонацията, мелодията на целия стих или на цялата фраза.) И така, Бакош иска историята на литературата да се прави по такъв начин, че литературният историк да изготви „структурна типология на стила за всеки стилов период“ в дадената национална литература (Бакош 1973, 85). След това се сравняват стиловите структурни типологии на повече национални литратури и тези от тях, които имат сходна динамика, ще се оценяват като „междулитературна общност“, като родствени. Така е дефиниран предметът на междулитературната историография – да се реконструира междулитературната мрежа на общите развойни динамики. Тази трудна концепция на междулитературността има за отправна точка историографията на националната литература. Дюришин я усвоява и тя се възприема и от други компаративисти – например от Зоран Константинович (Константинович 1988, 65, Константинович 1976, 18).

Боян Ничев написа студия за развитието на българското компаративно мислене, която излезе в антологията „История на литературната ком-

паративистика на социалистическите страни“ (Ничев 1986, 263-282). Макар антологията да има „ужасно“ заглавие, тя е един от трудовете, които западните компаративисти цитират най-много, защото дава достоверен и цялостен образ за нашите усилия в теорията на междулитературността и за това по какво си приличахме на Изток и на Запад. Б. Ничев посочва, че интересът на българската компаративистика е преди всичко да улови (и подкрепи) връзките на България с Германия, Франция, с Европа и Западна Европа, с азийско-европейската традиция. В историята на българската компаративистика твърде малко място заемат връзките, основани на чувството за „съпринадлежност“.

Книгата на Ничев „Основи на сравнителното литературознание“ можем да оценим като едно продължение на очертаното развитие на българската компаративистика, което той реконструира в споменатата антология. Ничев критикува понятията „наднационални системи“ (Дюришин, Константинович, Неупокоева), понеже тези понятия според него не са основани върху ясно разработена типология, т.е. върху правилата за повторяемост на литературните явления. С това той се доближава до изискванията на историческата поетика на Бакош, според която за всяка литература и за всеки период (за всяка типологическа закономерност) трябва да се разработят подробни модели на функциониране на изразните средства (как възникват, как се проявяват и отмират). Интересуват го най-пространните литературни процеси, които правят възможно разширяването на типологията на литературния процес и по отношение на несвързани помежду си литератури (Ничев 1986, 125). Ничев реконструира „типологическите аналогии“ или сходствата в развитието на несвързаните помежду си литератури, но тези литератури си приличат по типа развитие, тъй като типологията, която ги обединява има конкретни корени в библейско-омировската християнска традиция (Ничев 1986, 156). Библейският творчески принцип и Омировата естетика по свой начин пораждат опозицията между писменост (която няма самостоятелен художествен статут) и литература; тя служи за основа на опозицията „книжнина и литература през средновековието“ (Ничев 1986, 158). Но и „опозицията между поучително и забавно“ (Ничев 1986, 160), както и опозицията „несъзнателно– и съзнателно-художествено“ (Ничев 1986, 161) функционират като следствие от това дали творбата има за приоритет библейско-християнската или омировско-лаическата традиция. Синхронията и диахронията в литературата или „проблемът за литературна комуникация и художествена приемственост“ (Ничев 1986, 162) също зависи от това дали литературната творба потвърждава, че е съставна част от процеса, или това, че е автономна структура. Опозицията между народна словесност и художествена литература (Ничев 1986, 163) според Ничев е трансформация на опозицията „структура – процес“ и на опозицията „ху-

дожествено съзнателно и художествено несъзнателно“. Следователно опозицията „фолклор – литература“ също е генерирана от опозицията между библейския и елинския литературен свят. Това се отнася и за опозицията между литературата, която дава предимство на конвенционално установеното виждане на света, и литературата, която акцентира върху света на непознатото чрез непознати дотогава изразни средства (Ничев 1986, 165). Всички посочени опозиции се проявяват в периодизацията на литературните епохи (Ничев 1986, 166).

Подобно на Волман и Дюришин обаче Ничев съзнава, че в литературния процес първостепенно значение има не типологичната или контактологичната категория, а ситуацията на изразните средства, на литературните форми, използвани за нейното изразяване. Те са исторически и конкретни, те определят развойната динамика: действително са други и действат по друг начин в балканските исторически песни и в западноевропейските средновековни рицарски романи или в японския рицарски епос (Ничев 1986, 127, 169). Като пример са приведени митовете за Чех и Лех, както и митът за генезиса на българския народ у Паисий Хилендарски: те „не са генетични“ в смисъла на мита за Авраам – не са от рода на мита, изразяващ същността на нацията, на мита, който стои извън нарацията, а са „само“ средство за наративна обработка на легендата. Самият начин на разказване на легендите за праотците на славянските народи е винаги нова и нова реализация на истината за тези митове (Ничев 1986, 152). Тук и на други места (например за типологията на литературните образи, на сюжетите, на мотивите, героя – Ничев 1986, 170, 143). Ничев се докосва до най-важния въпрос на Бакошовата система – необходимостта „да се установи структурна типология на стиловете за всеки развоен период“. Типологическите въпроси на литературната структура наистина досега не са теоретически осветлени в достатъчна степен (Бакош 1973, 85). Но трябва да припомним, че още през 1938 г. Фр. Волман обработва съдържанието на всички типологически развойни закономерности, за които настоява Бакош (и които разработва Ничев), и то от специфична гледна точка: как функционират литературите в рамките на славянската общност (Волман 1936). Типологията на междулитературните закономерности на Боян Ничев схваща самата себе си като предпоставка за литературноисторическа конкретност.

Преведе от словашки: Христина Балабанова

Библиография

Бакош 1973: Mikulaš Bakoš. Literárna historia a historická poetika. Bratislava, 1973.

Водичка 1967: F. Vodička a kol., Svet literatury I., Praha, 1967.

Волман 1936: F.Wollman. K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno, 1936.

Волман 1959: Frank Wollman. Srovnávací methoda v literární vědě. In: Z dejín česko-slovensko–slovanských vzťahov. Slovanské študie II. Bratislava, 1959.

Волман 1967: FrankWollman. Obecné a srovnávací zkoumání literatur slovanských – Slavia, XXXVI, 1967, 1.

Волман 1967: Frank Wollman. Typologičnost v srovnávací literární vědě. Slavia, XXXVI, 1967, 2.

Георгиев 1974: Емил Георгиев, Литературознание с повече измерения. С., 1974.

Дюришин 1992: Dionýz Ďurišin. Co je svetová literatúra? Bratislava, 1992.

Живанчевич 1965: Milorad Živančevič. Ilirska varianta ideje o slovenskoj uzajemnosti. In: Sborník ševčenkovský. FF UPIŠ v Prešove, V, Bratislava, 1965. Hl. redaktor Pavol Petrus.

Жирмунски 1965: В. М. Жирмунский. Sintaktischer Parallelismus und rytmische Bindung im alttürkischen epischen Vers. In: Beiträge zur Sprachwissenschaft. Akademie V, Berlin, 1965.

Константинович 1976: Z. Konstantinović. О савременим теоријама у упоредном проучавању књижевности. Замисли и остварења. In: Упоредна истраживања I. Институт за књижевност и уметност. Beograd, 1976.

Константинович 1988: Z. Konstantinović. Vergleichende Literaturwissenschaft. Bern, 1988.

Кошка 1985: Ján Koška. Slovenské literárne pohľady na slovanský Juh (1876-1978). In: Ján Koška. Slovensko–bulharské literárne vzťahy (1826-1918). Bratislava, 1985.

Кошка 2003: Ján Koška. Recepcia ako tvorba. Slovensko-bulharské literárné vzťahy (1826-1989). Bratislava, 2003.

Ничев 1986: B. Ničev. Pokrokové tendencie vo vývine bulharskej literárnej komparatistiky. V: Dejiny literárnej komparatistiky socialistických krajín. Bratislava, 1986.

Ничев 1986: Б. Ничев. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986.

Розенбаум 1986: Karol Rozenbaum. Národnooslobodzovací zápas Bulharov v poézii slovenských realistických básnikov. V: K. Rozenbaum. Literárne reflexy. Bratislava, 1986.

Синополи 1997: Franca Sinopoli, Dalla comparazione intraculturale alla comparacione interculturale. In: A. Gnisci: Franca Sinopoli: Manuale storico di letteratura comparata. Meltemi, 1997.

Хвйездослав 1957-58: P. O. Hviezdoslav. Básnické zrenie I-II, Bratislava, 1957-58.
Хурбан 1847: J. M. Hurban. Slovanou náklonnosť ku slobode – Slovenske pohľady 1847, sväzok 2.
Янкович 2004: Ján Jankovič. Boje Čiernohorcov a tužby Slovákov. Bratislava, 2004.

Pavol Koprda

„Typological analogies" and specific models for the development of the literary process

SUMMARY

Boyan Nichev devotes a great part of his book „Osnovi na sravnitelnoto literaturoznanije" (Fundamentals of Comparative Literary Studies) to typological assumptions of the literary process, which is going on in the „Eurasian" cultural area. This area is modelled by the relation between biblical and Hellenic cultures where each is over two thousand years. The relation between the two cultures is an opposition and is transmitted to the literary process as suspense between the view that literature is secondary to the cultural tradition, and the view that literature is autonomous. The suspense is a modelling one, as Nichev proves that the literary process has deductive foundations.

Nichev proceeds in accordance with F. Wollman who claimed that all European literatures are equal despite differences in the extent of tradition because each accomplishes the common European legacy, which is expressed in a concentrated way in the Mediterranean cultural tradition. Wollman (in Slovesnost Slovanů; K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské (The Literature of the Slavs; On the Methodology of Comparative Slavonic Literature) insisted on the existence of a common European basis so that he could show that European literatures unite into inter-literary communities in various ways in order to realize this common European legacy. Literatures are united, when they have a common vision of this foundation. It is in this way that the community of Slavonic literatures, the Balkan-Slavonic inter-literary community, the Western European community and the like were established and renewed.

Thus Wollman justified the rights of the inductive approach to the issues of

the inter-literary process, hence the right of scholars to explain his method of literary historiography: starting from concrete literary-historic phenomena and processes. This method of a successive – inductive explication was strongly advocated by Mikuláš Bakoš. Dionýz Ďurišin unified induction and deduction: world literature exists only in processes on the level of national literatures and inter-literary communities, but these could not exist if they could not find their way by means of an idea that they are bound by superior rules.

The study shows that the typological models, which were introduced by Boyan Nichev as deductive principles, were presented by Frank Wollman and newer Slovak and Czech „comparative studies" in a concrete process. They take shape as they appear e.g., from the viewpoint of inter-literary communities, namely Balkan-Slavonic and Slavonic ones. As a theorist of inter-literariness Boyan Nichev seems to have developed a common Czech–Slovak-Bulgarian tradition of comparative studies: paying respect to the fact that inter-literary processes are „concrete" (and that typological categories are historically identifiable as well).

СЛАВЯНСКО VERSUS БАЛКАНСКО

Николай Аретов

Лаская се да вярвам, че този текст отчасти е косвено инспириран от някои тези в книгата на Б. Ничев „Основи на сравнителното литературознание". От друга страна, не бих искал да натоварвам паметта на големия литератор с отговорността за твърдения, които той така или иначе не е формулирал. В този значителен труд с множество уговорки Б. Ничев говори за смесването на териториалната с етнико-генетичната близост на литературите, или с други думи казано – териториалното им съществуване с етническо-езиковата близост на народите им... Условен, но все пак функционален, тоя принцип е дал база за класификация на новата филологическа наука. Създаден въз основа на езиковата класификация, той се разпространява и върху литературните явления, оформяйки представа за генетично-етническите общности на съвременното литературознание (романски, германски, славянски литератури) и т.н. Тези общности обаче имат различни степени на кохерентност и различни центробежни и центростремителни сили (Ничев 1986).

Това е казано в контекста на дефинирането на „литературните общности", „наднационални системи" (Дюришин), „литературни комплекси" (Блайхер), „зонални литератури" (Неупокоева), „междулитературни модели" (Флашка, З. Константинович) и пр. – един несъмнено важен проблем на сравнителното литературознание и литературната история. Очевидно е, че различните „зони", „системи", „комплекси" и пр., в които изследователите поставят една литература, са познавателни конструкции, повече или по-малко съзнателно обвързани с определени идеологически построения, които се конкурират помежду си и които, наред с всичко останало, предписват някаква специфична национална идентичност на разглежданите литератури.

Очевидно е и друго – българската (а също и сръбската, хърватската, македонската) литература попадат едновременно в две общности, едната

езикова (славянската), другата териториална (балканската). При това не става дума само за литературата, а за културата като цяло, за етногенезиса. От друга страна, езиковата общност има и своя териториален смисъл (Източна Европа), а териториалната – своите общи езикови черти.

Проблемът за националната идентичност и общностите, с които индивидът или групата се идентифицират, е сложен и многоаспектен (Аретов 2001). Без да навлизам в детайлите на тяхната проблематизация, ще се опитам да засегна само част от напреженията между различните общностни идентификации, с които (част от) българите се чувстват обвързани – един сложен възел от проблеми, в който присъстват различни идентичности – национални, наднационални, професионални, полови.

Един от основните източници на напрежение е чувството (или желанието) за принадлежност към различни общности, които могат да се припокриват само частично, а могат и да си противоречат. Подобен източник на напрежение за българите е, от една страна, техният (предполагаем) славянски произход, от друга, принадлежността към балканската културна общност, от трета – включеността в голямата европейска общност. И без да се разглеждат религиозните аспекти на идентичността, както и други възможни идентификационни конструкции, е ясно, че между трите споменати полюса протичат токове, които не са само на привличане.

Още с възникването си през втората половина на XIX в., ако не и порано, модерната българска хуманитаристика трескаво търси корените на българската култура, открива ги в различни „пластове“ и „субстрати“, заявява принадлежността на българите към различни общности, конструира, въобразява и внушава тяхното хилядолетно единство и неподвластност на времето (Аретов 1995). Основните елементи, разбира се, са два – (прото)български и славянски, а дебатът е по-скоро за пропорцията между тях и за значението на другите, относително по-второстепенни елементи, на първо място тракийския. Интересен сам по себе си, този дебат е два пъти по-интересен като илюстрация на зависимостта на хуманитаристиката от политически влияния и обвързаности, от конюнктурни, групови или лични цели, от неформулирани осъзнати и неосъзнати желания.

Дискурсът на славянската принадлежност на днешните българи се опира на мощното и многостранно руско влияние, което започва далеч преди Освобождението и се изразява не само в налагането на политическа воля и ситуиране в доста устойчиви сфери на влияние, но и във възможността да се получи образование в Русия (както и да се нарича тази държава), което несъмнено е свързано с имперските ѝ амбиции, с изучаването на руски език, с широкия достъп до литература на руски език и т.н. Разбира се, „славянската идея“ не е само руска, има и други центрове (Прага, а също и Виена, Варшава, Загреб, Белград), да ги наречем условно централноевропей-

ски, които разполагат с по-различни механизми на въздействие. В някои отношения и моменти те следват руския вариант на славянофилството и славистиката, в други им се противопоставят повече или по-малко открито (Кьосев 1994).

Прабългарският дискурс в модерната хуманитаристика поставя други акценти, изразява по-други ценности и политически обвързаности и като правило винаги е в някаква, повече или по-малко открита опозиция на славянския. Въпреки че в отделни моменти той се домогва до доминираща роля, по принцип е по-слаб, тъй като зад него не стоят мощни и невероятно устойчиви чужди и свои институции. Още по-слаб е фактически най-новият, тракийският дискурс, който сравнително бързо успява да се институционализира, усилено гради своя научна аргументация, която изглежда привлекателна и желана за лаиците, охотно открива древните корени и т.н. Но всичко това не го прави по-малко конюнктурен, ангажиран с определени политически групировки и лица, и не на последно място – израз преди всичко на желанието за някаква престижна принадлежност. Тракийският дискурс също е израз на косвена и доста по-мека опозиция спрямо славянския.

Всички тези дискурси предпочитат да градят свои синтези, които за външния наблюдател могат да изглеждат почти идентични, различаващи се само в нюансите, но те пораждат спорове, най-често около появата на поредната нова история на България. А доскоро подобни трудове бяха само „официални“ и опонентите им търсеха аргументи за своите критики в неправомерно според тях ревизиране на по-ранния официално възприет модел. Все още липсват опити за радикална критика (основателна или не), която да проблематизира самото съществуване на „изконни“ компоненти в българската култура, въпреки че сериозни опити за разкриване на това, което стои зад един или друг дискурс, са правени.

Тенденцията да се акцентува върху принадлежността на българите към **славянската общност** и следователно да се реконструира славянската древност се опира на неоспорими факти и има корени в далечното минало. Тази тенденция е най-разгърната, реализира се в многообразни форми, има своя вътрешна диференциация, а и е най-добре изследвана. В студията на Борис Йоцов „Славянските литератури и славянското съзнание в България“ (1929) – един от по-последователните и по-системните прегледи на проблема – се предлага твърде детайлизирана вътрешна диференциация: руско-славянска и западно-славянска ориентация, туркославянизъм, полонофилство и сърбофилство (или южнославянско движение) и т.н. По-прегледно, а и по-малко оспоримо би било да се разглеждат два големи полюса, около които гравитира представяната тенденция – единият може да бъде определен като **русофилски**, а другият, още по-условно – като **цен-**

тралноевропейски. Тези варианти предлагат няколко ядра, около които да се реконструира славянската древност – делото на Кирил и Методий, илирийската идея, събитията от историята на древна Рус и т.н. Централноевропейският вариант на представите за славянската общност е свързан преди всичко с развитието на славистиката в тези страни и особено в Прага, този „славянски Йерусалим", по думите на Л. Каравелов, с формирането на български интелигенти, които получават образованието си в подобни центрове. Към това трябва да се прибавят и взаимоотношенията с поляците, а в някакъв смисъл – и с другите славяни на Балканския полуостров. Русофилският вариант несъмнено доминира през Възраждането, а и покъсно. Той също не е единен, особено ако се държи сметка за традиционно двуполюсната културна ситуация в Русия. Същевременно, въпреки че в центъра им стои една съзнателно пропагандирана идеология, връзките с Русия обективно транслират към българите универсални общоевропейски ценности.

Целенасочено излъчваните от Русия културни импулси са свързани не само със славянството, но и с **православието** и виждат в Москва естествения център на славянската общност. Влиятелни мислители като Константин Леонтиев търсят единството между славянството и Византия и разглеждат византизма като „противоотрова срещу болестите на европеизирането" (Леонтиев 1993, Жечев 1976), подобни разбирания рефлектират пряко върху отношението към българите, а и върху техните представи за принадлежност към големите културни общности. Оттук и известната двойственост в отношението към Византия – от една страна, след Паисий тя основателно е представяна като традиционния враг на българската държавност, Вселенската патриаршия – пряк наследник на византизма, пък е основният противник в борбата за църковна независимост. Това обаче не пречи на опитите да се подчертаят славянските елементи във Византия и по този начин, също не без обективни основания, да се използва нейното наследство.

„Славянската идея", както и всяка подобна конструкция, акцентуваща върху някаква идентичност, не е нещо изконно и естествено. Тя има своето начало, развитие, вътрешно разслояване. Изследователите свързват нейното начало с книгата на доминиканския монах Винко Прибоевич в „De origine successibusque Slavorum" (Венеция, 1532) (Налбантова, под печат)[1], посветена на генезиса и историята на славяните, и с „Царството на славя-

[1] Вж. Налбантова, Е. Славянската общност – съществува ли такава? (под печат). Благодаря на Е. Налбантова, която ми предостави непубликуваната си статия. Освен всичко друго нейният текст ме окуражи с това, че и други колеги, от различни изходни позиции достигат до разглеждания тук проблем, който явно остава актуален и в началото на XXI в.

ните“ (1601) на дубровничанина Мавро Орбини (Цветков 1998) – както е известно, това е един от двата основни източника на Паисиевата „История славянобългарска“.

В сравнение с другите тенденции акцентуването върху славянската общност несъмнено стъпва на сериозни и утвърдени чужди трудове и идеи. Централноевропейският вариант има приоритет в развитието на славистиката, но руският вариант предлага поредица от трудове на чужденци и българи, посветени на славянския произход на българския народ. Подчертано силно въздействие има „Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам“ (1829) и другите съчинения на Юрий Венелин, превеждани през Възраждането от Б. Петков, Н. Даскалов и др., „Българските книжици или на кое славянско племе принадлежи кириловската азбука“ (1841) и др. на Васил Априлов, „Поглед върху произхождението на българския народ и началото на българската история“ (1869) и „Заселването на Балканския полуостров от славяните“ (1871) от Марин Дринов, „За славянското произхождение на дунавските българи“ от Д. И. Иловайски, преведен от Хр. Ботев през 1875, и т.н. (Повечето от тях излизат първо на руски.) Към тях трябва да се прибавят почти всички автори на исторически съчинения от Паисий до М. Дринов и след него, значителна част от възрожденските учебникари, книжовници, поети. Всъщност по-лесно би било да се посочат малобройните изключения, но при тях пък се налагат множество уговорки. Като създатели на алтернативни конструкции, наистина с много уговорки, могат да се разглеждат Г. Раковски, Г. Кръстевич (Аретов 2000) и др.

Безспорен връх в проруски ориентираната българска книжнина представлява брошурата на Тодор Бурмов, публикувана анонимно през 1876 г. в Букурещ, „Братско обяснение на българин към братята му българе“, в която се стига дотам, че се твърди, че българите не биха загубили нищо, ако изведнъж станат граждани на великата славянска империя Русия и ако приемат руски език.

Фактът, че българо-руските отношения в голямата си част са еднопосочни и съзнателно регулирани от различни институции, не изключва, а в известен смисъл дори стимулира участието на българи в руския културен живот. Това участие, разбира се, е важно от гледната точка на българската, а не на руската култура, за която приносът на българите, а и на останалите южни славяни, едва ли представлява особено значима ценност. Може би само южнославянският фолклор се приема в Русия с подчертано внимание и бива оценен високо. Същевременно в отделни случаи българските емигранти са възприемани не единствено като славяни, а и като представители на една общност с център Гърция, т.е. като жители на Балканите, и поради това един Н. Бончев например става преподавател по гръцки език и дори

превежда Херодот от гръцки на руски. В още по-голяма степен това важи за представителите на по-ранното поколение – В. Априлов, Н. Пиколо и т.н.

Руските възпитаници не се нуждаят от специални аргументи за недостатъците на останалите тенденции и смятат единствено себе си за достойни представители на българската култура. Априлов например категорично заявява в писмо до Р. Попович, че „само възпитаните в Русия могат по различни причини да станат полезни за народът си и нека всеки родолюбец пресметне това нещо както подобава“ (Априлов 1986).

Подобни разбирания не могат да не срещнат възражения. Прославянската тенденция има своите опоненти. Ив. Шишманов открива първите прояви на съпротива срещу руското влияние в някои изказвания на гръцките възпитаници от по-старото поколение като Райно Попович, а и на Неофит Рилски, които по един или друг повод изказват възмущението си от „одесяните“ (Шишманов 1965). В студията „Наченки от руско влияние в българската книжнина“ Шишманов вижда следващите стъпки в това противопоставяне през 60-те години на XIX в. Тогава „реакцията“ „има повече временен, политически характер или възхожда от здравите принципи на един добре разбран национализъм“ (Шишманов 1965, 415). Тази „реакция“ се открива сред униатите около в. „България“, при партията на „младите“, която има за орган „Турция“, и т. н. Подобни изказвания проникват и във в. „Право“ на Ив. Найденов, в „Македония“ на П. Р. Славейков и другаде.

Нетолерантността на руските възпитаници е констатирана още през Възраждането. В разгара на полемиката около Т. Шишков през 1874 г. С. Бобчев, който след по-малко от две години ще емигрира в Одеса, за да се превърне в завършен русофил, пише: „Нам хрумна на ума, че ако Шишков заслужаваше този coup de massue от страна на редакцията [на „Периодическо списание“ – бел. Н. А.], то е само и само защото е имал злочестината да ходи в Париж и да се учи там, а не другаде“ (Марков 1981).

Т. Шишков също остро възразява на своите критици в лицето на Н. Бончев и слага пръст в раната: „И ний сме уверени словом и делом, че от неговите другари тука секи по силите си е направил и заслужил на отечеството си нещо повече, нежели он сам, дето са е учил и останал да живее (в Русия), и отдето едвам сега си обажда гласа, по крайней мере, доколкото ний знаеме и помниме“ (Марков 1981, 516).

Съществуването на **балканска културна общност** е забелязано отдавна. Според В. Жирмунски Ив. Шишманов става основоположник на научното направление балканистика със студията „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи“ (Жирмунски 1979). Характерните черти на тази общност са търсени в различни периоди и са откривани в

различни сфери на духовния живот, а обясненията са свързвани с общата историческа съдба, сходна народопсихология, общи елементи в етническия субстрат, обща природна среда и т.н. Същевременно границите на образуването са очертавани по различни начини, търсени са и различни наименования, зад които се крият различни акценти, различни конструиращи ядра, а и опити за компромис със „славянската идея". Ив. Дуйчев говори за „византийско-славянска общност" (Дуйчев 1963), Н. Генчев лансира една представа за културното развитие на балканските народи, според която след османското нашествие възниква балкано-ориенталска културна общност (Генчев 1988), която фактически наследява Slavia Orthodoxa (Р. Пикио) и византийско-славянската общност. Балкано-ориенталската общност се разпада през Възраждането на отделни национални култури, които тръгват по свои пътища. Постепенното деактуализиране на балкано-ориенталската общност не буди съмнения. През втората половина на XX в. на Балканите практически отсъстват центростремителни сили, ако не се смятат сходните особености на развитие, които се дължат на социално-политически причини и се откриват при част от народите, принадлежащи към общността. Оспоримо е и наличието на силни успоредни тенденции при отделните балкански народи, които днес да ги отличават съществено от другите региони на Европа.

* * *

Текстовете на образовани славяни, слависти и славянофили градят един особен образ на България и Балканите (Аретов 2003). Това е място с чудесна природа, където живеят особени хора – те едновременно са свои – „братя слявяни" и чужди – явни аборигени и покварени с отровата на Ориента дребнави псевдоинтелигенти, които трябва да бъдат цивилизовани. (Какво се разбира под цивилизоване и кой има изгода от него е друг въпрос, който е изключително важен от политическа гледна точка.) Цивилизаторите са добре подготвени и разполагат с необходимите институционални средства, с които да изградят и наложат своя дискурс за аборигените. Този дискурс, субективно добронамерен и съчувствен, гради познанието за аборигените, което ги представя и пред свои (пред славяните) и пред другите (пред Европа и учения свят). След М. Фуко, Е. Саид и постколониалната критика не ни е разрешено да не си дадем сметка, че това познание е и власт, че то е форма на подчиняването им.

Част от местната интелигенция, много често получила образованието си в големите славянски средища, се чувства засегната и изтласкана на

заден план от цивилизаторите. И тя се стреми да изгради контрадискурс, с който да се противопостави на външните цивилизатори, да ги изтласка и да заеме мястото, което смята, че ѝ се полага. В отделни текстове, по правило непубликувани, В. Попович търси основанията на своя контрадискурс в патриархалния консерватизъм и в стилистиката на религиозната книжнина. Съществуват и други възможности – например проевропейски дискурс, извеждане на преден план на други етнически компоненти на българската нация (прабългари, траки), виктимизиране, етнически месианизъм и пр. Част от възможностите са разглеждани като не особено уместни по политически причини – изтъкване на близостта с врагове като гърците (древни и модерни) с турците и Османската империя. Донякъде същите причини се оказват преграда и пред по-активното налагане на представата за балканската общност, която също би поставила българите редом със споменатите врагове. И още една, не по-малко съществена причина. Дори когато се противопоставят срещу нежелания дискурс, опълчилите се възприемат част от него, включително и менталнтата конструкция „Балкани". За българите (а и за останалите християни и славяни от полуострова) Балканите и до днес са нещо, което не е повод за гордост, нещо „чуждо", ориенталско, срамно. Но това е тема за друг разговор.

Основният проблем пред „славянската идея" и „балканската идея" при изграждането на техните конкурентни идентичности е общ. За да се наложат, те трябва да изградят свои митологични структури, които да внушават на хората общи символи, ценности, усещане за споделено минало, обща култура и пр. (Смит 2000)[2]. Идентичността според А. Смит предполага и други елементи – обща територия, общи юридически права и задължения, обща икономика и териториална мобилност. Струва ми се, че и при тях общославянският импулс е в отстъпление. Но, поне защото се занимавам с литература и култура, струва ми се, че основното е наличието на митология за споделеното минало. Славянската идея всъщност не успява да наложи общ разказ за славянската древност, споделен от всички славяни, общ славянски пантеон на (езически) богове и (исторически) герои. Нещо подобно може да се забележи едва по отношение на XIX и XX в. – за този период съществуват разкази за (частично) споделена историческа съдба. „Балканската идея" също (все още) не е изградила своя митология. Нещо повече, националните митологии на отделните балкански нации виждат в балканския съсед най-често врага и разказват за съдбовни сблъсъци и конфликти. И все пак непредубеденото вглеждане в тези митологии открива и

[2] Вж. Смит, А. Националната идентичност. Прев. Н. Аретов. Кралица Маб, С., 2000, с. 26-27 и др.

един набор от общи, споделени елементи – Крали Марко и Косовската битка, Александър Велики и елинското наследство. Те биха могли да доведат до изграждането на някаква обща митология, първоначално християнска, а в по-далечна перспектива, може би и общобалканска.

Библиография

Априлов 1986: В. Априлов. Съчинения, С., 1986, с. 319.

Аретов 1995: Възрожденски представи за мястото на България в световната цивилизация. – В: Н. Аретов, Българското възраждане и Европа. 1995, с. 5-73.

Аретов 2000: Н. Аретов. За проблематичността на академичното знание. – В: Университетът и младите на Балканите. Благоевград, 2000, с. 168-174.

Аретов 2001: Н. Аретов. Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха (XIX – XX век). Към постановката на проблема. В: Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха (XIX – XX век). С., 2001, с. 5-53.

Аретов 2003: Н. Аретов. Проблематичност и напрежения в славянската идентичност. Константин Иречек и българите. – В: Славянска филология. Институт за литература при БАН, Кирило-Методиевски център при БАН, Т. 23. С., 2003, с. 208-220.

Генчев 1988: Н. Генчев. Българската култура. 15-19 в. С., 1988, с. 260 и др.

Дуйчев 1963: Ив. Дуйчев. Славянско-византийска общност в областта на народното творчество. – В: Изв. на Етнографския институт с музей. Т. 6, 1963.

Жечев 1976: Т. Жечев. Българският Великден и страстите български. С., 1976, с. 157.

Жирмунски 1979: Жирмунский, В. Сравнительное литературоведение. Ленинград, 1979, с. 275.

Кьосев 1994: А. Кьосев. Микрометодология: Отношението „център – периферия" като методологически проблем на славистичната компаративистика. – В: Studiorum Causa. Сборник по случай 50-годишнината на Радосвет Коларов. С., 1994.

Леонтиев 1993: К. Леонтиев. Византия и славянския свят. С., 1993.

Марков 1981: Българска възрожденска критика. Съставител Г. Марков. С., 1981, с. 405.

Ничев 1986: Б. Ничев. Основи на сравнителното литературознание. Сравнително изучаване на литературите и проблемите на съвременната литературна наука. 1986, с. 154-155.

Налбантова (под печат): Е. Налбантова. Славянската общност – съществува ли такава? (под печат).

Смит 2000: А. Смит. Националната идентичност. Прев. Н. Аретов. С., 2000, с. 26-27 и др.

Цветков 1998: Пл. Цветков. Славяни ли са българите? С., 1998, с. 13 и сл.

Шишманов 1965: Ив. Шишманов. Увод в историята на Българското възраждане. В: Избрани съчинения, Т. 1, БАН, С., 1965, с. 62 и сл.

Nikolay Aretov

Slavonic versus Balkan

SUMMARY

The subject of national identity and the communities with which a person identifies present an extremely complex issue. This paper deals with only one of the aspects of the problem: the tension between the two main communities to which Bulgarians relate – the Slavonic and the Balkan, their genesis and general features. The Slavonic community deliberatively builds a mythology and claims the loyalty of Bulgarians on the basis of a common ethnic origin. It has its institutions, agents and political implications, Slavophiles and Slavonic scholars included. Balkan identity highlights the territorial unit of the peninsula and common history. It does not have such strong institutions and agents, but still it has its ground and even its potential mythology.

НАЦИОНАЛНО, РЕГИОНАЛНО, ЕВРОПЕЙСКО В БАЛКАНСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Румяна Л. Станчева

Често се случва да ожалваме сами себе си, че в България няма добре структурирана школа по сравнително литературознание. Това според мен е вярно само дотолкова, доколкото сравнителното литературознание все още не е възприето като задължителен елемент на висшето образование по литература. Курсът, който специалност *Балканистика* в СУ „Св. Климент Охридски“ ми предложи да водя и водя от 1997 г., не е стандартен, а по-скоро представлява изключение. Съществуващото понятие *западноевропейски литератури* е описателно и води към паралелна история на всяка от тези литератури. Едва поставянето на задачата *сравняване* може да изведе търсенията ни в друг план, който мисли отзвуците или съвпаденията в различните литератури. От друга страна, в литературната практика сравнителното литературознание в България има своя история и свои доста отчетливи насоки.

Темата, която предлагам, не е разработвана в пряка връзка, но може да се обвърже с теоретичния труд на Боян Ничев „Основи на сравнителното литературознание“ (Ничев 1986). Като докторантка и като млад научен сътрудник от Института по балканистика при БАН през втората половина на 70-те и през 80-те години помня негови участия на обсъждания в секция „Културна история на балканските народи“, която, без да назовава, развиваше още тогава сравнителното балканско литературознание. Помня и уважението, и интереса, с който се обсъждаше всяка негова нова публикация. С връщането ми към книгата на Боян Ничев можах да установя за себе си, първо, че нашето сравнително литературознание чрез този автор е било напълно съзвучно с европейските тенденции на 70-те години, че в негово лице сме имали един безспорно проницателен теоретик на тази материя, че всеки от моето поколение се е формирал, може би без да го осъзнава винаги, в духа на неговите

обобщаващи размишления. Усетът за *литературен процес и движение на стойностите в наднационален план* остава едно трайно достойнство на труда на проф. Ничев.

По-конкретно бихме могли да свържем предложената тук тема с посоченото в същия труд на Б. Ничев "приобщаване" на българската литература към европейския литературен процес, което не само не изключва, но и подчертава факта, че тя участва и в други регионални литературни общности, като балканска, южнославянска, славянска и има отношение към европейския развоен модел както сама по себе си, така и в рамките на всяка от тези регионални общности" (Ничев 1986, 23). Въпросът е какво да разбираме под „участва". Ще откроя следните две равнища: терминологично и рецептивно. В терминологично отношение можем да посочим, че ориентацията е изцяло към западната традиция. В рецептивно отношение картината е по-многообразна. Рецепционните процеси вървят поне в четири наситени посоки. Една към Западна Европа, една към балканските литератури, и всяка от тези цялости има съвременна и класически ориентирана линия, съществуващи често по едно и също време, и взаимно допълващи се, като нерядко воюват помежду си и се отричат.

Сравнителното литературознание поставя задължението да сравняваме експлицитно явления в поне две различни литератури. Съотношенията се търсят по отношение на жанровете, литературните течения, художествените средства, идеите. Подобна предначертаност на терминологичния апарат важи например за западноевропейските литератури. Когато се обърнем към балканските литератури обаче, се сблъскваме с една особеност. Терминологията е налице, използва се, съвпада привидно, но контекстът променя съдържанието на вложените водещи идеи и теренът за сравнение става хлъзгав. Образцовата схема на модерната литературна история, калкирана от литературите на Западна Европа, се прилага с различно разбиране и критерии във всяка балканска литература, според местните особености, и трудно може да се постигне обобщение, ако се подхожда формално към тези литератури. Понякога на преден план изпъква индивидуалната специфика. Как да излезем от тази задънена улица? Ще се опитаме да посочим един възможен изход, като тръгнем от представянето на един конкретен случай, от едно разсъждение върху сравнението и като се опрем на идеи, подсказани от историци, за да се опитаме да покажем, че по своя характер литературната балканистика се опира на националните явления, черпи терминология и опит от европейските компаративни изследвания и постига специфичното си регионално измерение чрез типологични или терминологични компромиси.

1. Конкретният случай

Отнася се до два романа от годините между двете световни войни на XX в.: „Влъхвите от Стария дворец“ (1929) от Матей Караджале (1885-1936) и „Сърцето в картонена кутия“ (1933) от Светослав Минков (1902-1966) и Константин Константинов (1890-1970). Поради специфичния характер на всеки от тези текстове се оказва трудно да се мотивира компаративната хипотеза. И все пак предизвикателните аспекти на всеки от тези романи по отношение на заобикалящата ги продукция странно ги обединява и подтиква към търсене на основания за подобно сравнение.

Романът на Матей Караджале възхвалява безспорната духовна извисеност на няколко персонажи от аристократични фамилии – Пашадия, Пантази и разказвача, макар и да ги представя с поведение, осъдително за делничния морал. С похожденията си в долнопробни локали героите търсят едновременно самоунищожението и отричането на твърде пошлия буржоазен живот. По повод на тези персонажи бихме могли да мислим целия роман с характеристиките на „декадентския роман“, но без да го освободим от идеологическата традиционност и носталгичност към миналото. Прави впечатление и извънредно семплата фабула. Интригата се ограничава до няколко банални случки и само разширенията им в разсъждения за житейските стойности и фантазни ретроспекции ги прави значими. Романът привлича вниманието и с контраста между благородния, богат вътрешен живот на персонажите и развратните им нощни приключения. Този контраст се отразява в езика на романа, разположен в диапазона от жаргона до прециозни архаични стилови и словни находки. Румънската литературна критика не се колебае да класифицира „Влъхвите от Стария дворец“ между най-представителните „модернистични“ текстове. Готови сме да се доверим на смисъла на посочената оценка, но на основата на какви термини ще можем да проведем сравнителния анализ с българския роман „Сърцето в картонена кутия“?

Този български роман също е смятан за „модернистичен“, но по съвсем други причини. Привидното подражание на приключенския роман, за да се повдигне чисто естетическа проблематика, обсъждането на условността на „невидимия разказвач“, раздвояването на писателя между две физически лица, Светослав Минков и Константин Константинов, декадентските аспекти на фантастичното. Можем обаче да се запитаме дали това са достатъчни основания, за да съпоставим двата текста. Как бихме могли да излезем от противоречието между идеологическия традиционализъм, утвърждаван в румънския роман, и идеологическия модернизъм на българския? Каква ще е близостта по отношение на жанра, в национален, регионален или европейски контекст?

2. Национален контекст, сравнително литературознание и добавено обяснение

Историческите представи за национален литературен развой са дълбоко врязани в съзнанието на литературните критици, а понякога и на самите писатели. От такава гледна точка историческият подход представлява ясна последователност в надграждането върху традицията и ни позволява да разберем и да обясним това, което характеризира една литературна епоха, или да проследим специфичното в творчеството и живота на един писател. Библиографията на един писател е с продължителност, ясно маркирана от годините на издаване на книгите му. Историческата представа се налага от само себе си. И това е така, когато все още говорим за един-единствен писател и за една-единствена литература.

Да се проследи през вековете историческото развитие на една модерна национална литература може да създаде усещането за пълна самостоятелност. Трудно е да си го представим все пак. Защото, каквато и да е продължителността на тази история, всяко ново произведение подсказва или предполага съществуването на други паралелни литератури в интерференция. Парадигмата на литературните жанрове и на литературните течения е единодушно възприета, за да се разбере развитието на европейските литератури, но нерядко се срещат трудности да се обясни едно национално литературно явление само с вътрешни съотнасяния. Историята на френския исторически роман например е предшествана и вдъхновена от романите на английския писател Уолтър Скот. За да се характеризира литературният реализъм, историкът на една национална литература от европейския югоизток ще се чувства длъжен да отбележи предхождащите образци, модели на романисти като Балзак или Флобер. Как да се разберат характеристиките на символизма в българската литература, или в румънската литература, без да се отбележи примерът на Бодлер, Верлен или Маларме?

Всеки национален контекст следователно пише своята собствена литературна история. Общите нагласи се основават тогава върху една вътрешна периодизация, свързана с политическия, с икономическия и културния живот на съответната страна. Историческият подход преобладава почти винаги в тези прегледи на националната литература. Терминологията съдържа в изобилие, в съответствие с тази перспектива, термини като „развитие“, „еволюция“, „узряване“, „израстване“. Представянето на националните литератури е подвластно най-често на една представа, близка до естествените науки, в които идеята за развитие се сплита с тази за еволюция. По отношение на поезията все по-голямата гъвкавост на езика и овладяването на по-сложни форми и психически състояния се вместват в логиката на въ-

трешното „развитие“ от романтизма до символизма, за да бъде оспорена и разтърсена по-късно чрез сюрреализма, експресионизма и постмодернизма. По отношение на романа този принцип на историческо развитие тръгва от откритията на първите писатели-реалисти през XIX в. във Франция и се утвърждава от психологическия роман, като паралелно се проявяват моменти на умора и отстъпление в полза на фрагментарността на писането или на друг вид редукция на наративната тъкан.

Компаративният подход не е съвсем независим от подобни исторически възгледи. Все пак сравнителното литературознание прилага един метод, който разтърсва линеарността на тези процеси и позволява понякога да се стигне до обяснение на литературни енигми и на по-големи или по-малки отклонения на тези литератури извън „националните“ пътища, през регионалните, към „международните“.

По тази тема можем да намерим опора в херменевтиката на Пол Рикьор, когато коментира това, което той нарича „Теория на историята“: „Трудността тук е да се въведе *критическият* момент в теория, основана върху непосредствения пренос в чужд психичен живот, накратко, да се въведе посредничество в прякото отношение на вчувстването. Именно към този критически момент се прикачват обяснителните процедури, което всъщност представлява научната история. Историята започва, когато непосредственото разбиране престава и се предприеме реконструирането на последователността от предхождащи събития според формулировки, различаващи се от формулировките на причините и основанията, изтъквани от актьорите в историята. Трудността за епистемологията е да посочи как обяснението се добавя, наслагва се и дори заменя непосредственото разбиране на хода на отминалата история“ (Рикьор 1986, 177)[1]. По-нататък ще се опитаме да покажем как сравнителното литературознание се намесва и въвежда подобен „критически момент“ в утвърдените представи на националната литературна история.

3. Няколко идеи, заимствани от историците

Тук ни се иска да отворим разсъжденията си към историческите перспективи. Историята като научна област търси отдавна и е намерила начин да избегне линеарността. Идеята за „дълготрайност“ (*la longue durée*) позволява на историците да се освободят от диктата на моментното събитие,

[1] Превод мой. За сравнение вж. Рикьор 2000, 130. – Бел. авт.

да го разгледат в напречния разрез на по-широкообхватните икономически и психологически процеси. Обхватът на такава история надраства отделното събитие, било то живота на анонимния човек или специфичните прояви на една епоха.

Райнхарт Козелек в книгата си „Пластовете на времето. Изследвания по теория на историята" поддържа идеята, че „всеки исторически отрязък съдържа както линеарни, така и обратими елементи" (Козелек 2002, 22). Като мисли историята на човечеството чрез „пластове" на времето, авторът предлага начин да се преодолее противоречието между *линеарно необратимо* и *обратимо*. Както произлиза от книгата му, еднократността на събитията е „само едната половина от истината, защото цялата история почива и на повтарящи се структури, които не се изчерпват с еднократността" (Козелек 2002, 23). Това са стабилни структури, които могат да се обновяват. Теорията за пластовете на времето на Козелек „позволява да се измерват различни скорости, ускорявания или забавяния и така дава възможност да се разкрият различни начини на промяна, които свидетелстват за голяма темпорална сложност" (Козелек 2002, 25-26). Личният опит и опитът на поколението се сливат в подобни начини на социална адаптация или в подобни граници на политическия опит. На трето място, авторът предполага съществуването на един друг пласт на времето – трансцендентен, който включва идеята, че съществуват много бавни явления, които биха могли да се запазят в живота на няколко поколения.

По аналогия литературните явления биха могли да се разглеждат тогава като единични случаи, със спецификата, характерна за всеки писател. Повтарящите се явления биха могли да се мислят чрез литературните течения, които често подемат елементи от по-стари течения, за да ги преправят и преформулират. Трансценденталният пласт би бил представен от общото съзнание на писателите: възможностите или желанието да изучават реалността, да измислят един въображаем свят или да коментират собствените си подходи на творчество.

Следователно говорейки за историческа линеарност, не можем да обвиняваме историята в някаква непълнота. В този смисъл бихме цитирали и книгата на румънския компаративист и историк на културата Александру Дуцу „Сравнителното литературознание и историята на манталитетите" (Дуцу 1982). Като се спира на основните методи на историята на манталитетите, която би могла по негово мнение да се приложи с успех към сравнителното литературознание, авторът предлага да се държи сметка за диалектическата взаимна връзка между явленията. Литераторите биха могли в много случаи да се възползват от идеите в тази книга: например да не се забравят различните нива на културата, които съществуват симултанно в едно и също общество, и са най-малкото две – официално и народно. На

второ място, да се имат предвид отношенията, които съществуват между ефимерния характер на едно явление и дълготрайността на традицията.

Всъщност интердисциплинарните проучвания имат големи предимства и подпомагат сравнителното литературознание, за да преодолее старите схоластични представи, които не позволяваха тази научна област да се освободи от европоцентризма и от овехтялата теория за влиянията. Именно тук приносът на специалистите от така наречените „малки държави", между които са балканските страни, се оказва от голямо значение. Тези литератори търсят да обяснят преди всичко специфичния характер на националните им култури, като по този начин придават импулси за изучаването на региони, непознати или подценявани в световен план, както и за разкриване на сходни явления в други култури. Според формулировката на Ал. Дуцу изследванията на историците стигат все по-категорично до извода, че не трябва да се пренебрегва задълбоченото проучване на културната среда, в която се вписват сравняваните литературни текстове (Дуцу 1982, 44). Благодарение на подобно отваряне на сравнителното литературознание „проучването се провежда върху конкретен терен, предложен от диалога на писателя с общността, на общността с традицията, на традицията с постоянните въпроси, които си поставя човекът" (Дуцу 1982, 77). Такова ориентиране на проучването отвътре навън, което тръгва от националната духовна общност, за да се придвижи към приликите, сходствата с други общности, предоставя на сравнителното литературознание повече шансове, за да преодолее натрупаните през годините предразсъдъци и за да стигне до ново равнище, което се основава на „трезвата констатация за разнообразието на културните модели" (Дуцу 1982, 77).

Ал. Дуцу съсредоточава също така вниманието си върху факта, че изучаването на трайните психически състояния не би могло да се осъществи с традиционните методи на литературната история. Може да се стигне до много наситена представа за менталните структури на дадена епоха, като се отчете поведението на хората от тази епоха към теми като смъртта и живота, към любовта и страха, към труда и надеждата, или накратко казано, към всяка от важните поведенчески позиции (Дуцу 1982, 115). В труда на Ал. Дуцу също така е разгледан въпросът за „универсалните форми и националните модели". Той е убеден, че би трябвало да се тръгва от вътрешния ритъм на всяка балканска култура и литература. Върху подобна основа би било възможно да се търси „вписването на литературните творби в универсалните форми" и да се изясни „отношението между представителната творба и творбата със световно значение". Можем да се опрем на тези разсъждения и да започнем да мислим сравнителното литературознание по отношение на националните литератури. Изучаването на националната литература често е пропито от традиционните представи за историчност.

Обратно, вътрешната философия на сравнителното литературознание се отнася до сближаването на текстовете, съпоставянето им и един по-широк подход, разгърнат до анализа на културния, психологическия, политическия и дори икономическия контекст.

Става дума за едно разширено сравняване на факти, които не показват близостта си на пръв поглед. Идеята за поредица от национални събития се прекъсва от условията на международна интелектуална и духовна размяна, които зависят на свой ред от индивидуалната или колективна среда на рецепцията. Идеята за независима национална литературна еволюция започва да отстъпва място на други подходи, с напречна посока и с осъзнаване на важността от проучване на контактите, на рецепцията, на трансформациите, на съвпаденията и т.н. Става дума за изработването на концепции и инструменти на анализ, които са специфични за компаративистите. Прибягването до сравнение изисква да се мисли по нов начин за принципите на това сближаване между литературите.

4. Балканистика и сравнително литературознание

Както геополитическите особености, така и други материални условия предопределят избора на тематика и на методи на работа. Например проучванията по сравнително литературознание, които се отнасят до литератури от едно и също езиково семейство, имат тенденцията да дадат предимство на изучаването на контактите. Обратно, литератури с водещо значение в модерните времена, като френската и английската, се задоволяват по-често да изучават разпространението на един писател в чужбина, влиянието или импулсите, които той упражнява навън. Балканските литератури имат взаимни контакти в по-друг план. Много рядко се случва да се повлияят между тях, взаимно или еднопосочно. Преводите от книгите на писатели от съседните страни имат ролята по-скоро да информират (Станчева 2002, 245-257; Станчева 2003, 462-469).

Да се върнем на съпоставката между историческия подход и компаративния. Сравнителното литературознание ни задължава да мислим събитията в националната литература по различен начин. Не можем повече да си представим националното развитие на един жанр като израстващо дърво. На всяка стъпка сравнителното литературознание напомня, че ограничаването до собствената традиция ще ни остави в една национална рамка. Колкото собственият критически контекст е призван да изясни в пълнота

посланието на един текст, толкова затворената в националното литературна критика е безпомощна да разбере наднационалното значение на даден текст. Европейските литератури могат да бъдат мислени в пълнотата на географския обхват на това понятие само след усилието да се осмисли националното във функционалността му на всички равнища – национално, регионално, европейско. Това още не е постигнато и предстои дълъг път. Все още под *европейски* литератури се разбира *западно-европейски*. За всички останали се предпочита регионалното понятие: балкански, скандинавски... Непълнотата на един такъв възглед е очевидна за специалистите в регионалните литератури, които отчетливо виждат възможности да впишат повечето национални и регионални явления в модела, изграден върху материала на западноевропейските литератури. Все още обаче не съществува история на балканските литератури, макар че някои принципи за подобно начинание започват да се очертават. Европейската литературна традиция наистина притежава едно ядро от теми и представи, произлезли от античността и от християнството, които, продължени от идеите на модерната епоха, позволяват, обуславят размените из целия континент. Рецепцията на литературни, социални, психологически, политически идеи от времето на Просвещението насам в литературите от Югоизтока увеличава възможността да се осмислят отношенията между балканските и западните литератури на една и съща плоскост, що се отнася до модерното време. Отношенията на литературите от Югоизтока могат да се резюмират в две направления. Едното се отнася до балканските литератури, които могат да бъдат обединени от общия знаменател „южнославянски литератури". Преките връзки между тях са смятани *a priori* за обичайни. Но случаите на установени контакти не са многобройни. Бройката им ги поставя по-скоро сред изключенията. Иво Андрич например е познавал няколко български писатели, творчеството му е било коментирано от българската критика и, изглежда, че е бил възприеман като образец от няколко български писатели. Това, което привлича особено вниманието, е оценката, дадена от Светлозар Игов за встъпителните есета: от Боян Ничев към българското издание на романите на Иво Андрич „Мостът на Дрина" и „Зеко", както и за есето на Тончо Жечев, което е оценено като една от най-вдъхновените критически работи, писани за Андрич изобщо, не само в България. Задълбочено проучване на мотива за изгнанието у Андрич е осъществен от Екатерина Станишева. Това са наблюдения, почерпани от монографията „Иво Андрич в България", писана от критик и литературен историк с голям диапазон и възможности като Светлозар Игов (Игов 1992, 244-256).

Попадаме и на друг факт на директен контакт между писатели, които говорят близки езици и които могат да общуват без преводач, факт, проучен в книгата на Блага Димитрова и Йордан Василев „Кръстопътна среща"

(Димитрова, Василев 1999). Става дума за творческата рецепция и за любовта между българската поетеса Елисавета Багряна и сръбския поет Раде Драйнац. Техните срещи – редки, кратки, тайни – дават отражение върху творчеството на всеки от тях, върху темите, до които се докосват и върху търсенията по отношение на поетичната форма (Димитрова, Василев 1999, 65-66).

Двата примера обаче не са правило на общуване. По-разпространени са случаи на аналогии, които не произтичат от двустранен контакт. Потвърждение на това намираме в статията на Ангел Тонов „Мотивът „нирвана" в поезията на Пейо Яворов и на Владислав Петкович-Дис" (Тонов 1994, 362-375). Българският поет, също както и сръбският поет, е използвал мотива „нирвана". Но този мотив не идва от никого от двамата поети. Той е вдъхновен, както посочва Ангел Тонов, от Бодлер. Това, което прилича на пръв поглед на съвпадение, всъщност отговаря на две паралелни явления на рецепция на Бодлер и на сходно привличане от този важен за символизма мотив. Статията обглежда паралелизма, но не се задълбочава да представи извора, именно Бодлер.

При другата част от балканските литератури, които са писани на езици от различни езикови семейства, общуването е обречено на превода и зависимо от него. Възможностите за директно общуване са силно ограничени.

5. Възможни решения за поставения казус

След като се опитахме да припомним особеностите на сравнителното литературознание при балканските литератури, да се върнем към посочените в началото два романа, „Влъхвите от Стария дворец" от Матей Караджале и „Сърцето в картонена кутия" от Светослав Минков и Константин Константинов. Романът на Матей Караджале е публикуван за първи път в Румъния в сп. „Гъндиря" през 1926 г. Замислен е в дълбока двойственост, от една страна, традиционализъм на идеите и от друга страна – сложно обработена модернистична езикова и сюжетна форма. Славата си романът дължи на един авангарден поет, модернист, известен с херметичните си поеми, посветени на проблематиката на чистата поезия, Йон Барбу (1895-1961). Именно Йон Барбу открива зад традиционалистичното съдържание нови стойности в една своя статия, озаглавена „Изгревът на влъхвите" (Барбу 1929, 88-93). Йон Барбу извлича няколко характерни черти, които открояват стойността изобщо и модернисткото разбиране за този роман.

На първо място той изтъква зашеметяващия изглед на Букурещ в романа, изглед, който съществува само „в сърцата ни“ и не е построен от камък. На второ място поставя видението на възвишената любов, омагьосания танц на една от героините, Пена Коркодуша, чието любовно страдание я води към лудостта. На трето място е изтъкнато отделянето на групата персонажи от реалната тежест и от реализма: „За първи път в нашата литература – пише Барбу – и за втори път може би в световната литература (случаят с Достоевски като по-сложен би трябвало да се разгледа с повече внимание) планетарната природа заменя биологичната, социалната или просто човешката природа на персонажа от обикновените романи. Дори и да имат земни лица, тримата Влъхви са хора само впоследствие, а най-напред са универсални òси. (...) Не познавам по-сериозен размисъл за сътворението и приключението на Човешкото същество от тази мъдра книга, скрита зад акта на дискретност и вкус, под тежки кадифета на ориенталска живописност“ (Барбу 1929, 90-91). Размишленията на Йон Барбу стигат кулминацията си с извода за „възтигането на един трагичен и нов смисъл“ (Барбу 1929, 93). Цитираната статия представлява решителен момент в процеса на автохтонна рецепция на романа на Матей Караджале. Аспектите на текста са видени през призмата на идеите, извън реалистичните или психологически прочити на епохата.

Друг важен момент в интерпретирането на романа на М. Караджале се съдържа в обемния труд на Дж. Калинеску „История на румънската литература от началото ѝ до днес“ (Калинеску 1982). В предговора румънският критик подчертава намерението си да дава предимство на националната традиция на румънската литература, независимо че заимстванията от чужди източници са били значителни. Той подчертава, че „макар и да има предвид универсалното, автентичната литературна критика установява стълбицата на стойностите в целостта на собствената си литература (това, което означава традиция)“. Примерът е с един друг белетрист от междувоенния период, Камил Петреску, който „изглежда прустианец, но не е могъл да вземе от Пруст друго, освен повърхностни елементи на изразяване. В романите му откриваме вечното противопоставяне, характерно за нашата цивилизация, между един свят (...) с талант да просперира и деликатния интелектуалец, който остава победен. Навсякъде, където френският герой успява в любовта, румънският герой остава *неразбран*“ (Калинеску 1982, 4). Що се отнася до Матей Караджале, Дж. Калинеску го поставя в главата, озаглавена „Дадаисти. Сюрреалисти. Херметици. Моментът 1929. Авангардни списания. Балканизмът“. „Влъхвите от Стария дворец“ му изглежда „по-скоро разказ (...) лишен от композиция (...) с непохватна, протяжна наративност“ (Калинеску 1982, 899). Отбелязаните качества се отнасят до темата и специфичния характер на персонажите. Персонажи-

те представляват „смесица от мерзост и възвишеност“. Думата „смесица“ ще се окаже съществена в оценката за успеха на Матей Караджале. Както посочва критикът, става дума за издънки на стари аристократични родове, чиято кръв се е смесила, става дума за „странна смесица от Изток и Запад“ (Калинеску 1982, 900), от един румънски свят (...) където се смесват циганското, мисловният мързел и проницателността на интелигентността“ (Калинеску 1982, 899). Според Калинеску заслугата на Матей Караджале може да се резюмира във въвеждането на една нова тема: „балканизмът“. Противоречието между твърдението за странна и на пръв поглед непохватно написана творба и въздействието ѝ върху читателя е обяснено с това, че писателят би могъл да бъде преценяван по-скоро като поет. „Писането му има стойност не с това, което представлява, а с това което внушава“ (Калинеску 1982, 900). Критикът смята, че Матей Караджале би могъл да бъде класифициран по този критерий в групата на сюрреалистите, заради своя „афинитет към Едгар По, грижата за автентичност, мечтата, традиционния елемент, призрачния фон“ (Калинеску 1982, 900).

Друга известна румънска литературна история, почерпила своите критерии от историята на изкуството, и с историко-социологическа база, принадлежи на съвременния литературен критик Николае Манолеску. Според неговото изследване със заглавие „Ноевият ковчег“ румънският роман познава три форми: дорийската, йонийската и коринтската (Манолеску 1999, 736)[2]. Матей Караджале е вписан в коринтската. По-точно в анализа си Манолеску класифицира този роман като „декадентски“ и „символистичен”: „Там, където реалистите търсеха обикновеното, писатели като Матей Караджале, Вилие дьо Лил Адан или Барбе д’Орвили търсят необичайното. Те изобщо не се интересуват от морала, освен ако става дума за морал извън общоприетото, цветист или странен: и бога, пред който те се кланят, не е моралът, а изкуството. Презрението към *буржоазния* реализъм (те всички го разбират така) ги отвежда към благородничеството от артистичен тип: това, което е артистично, представлява техният герб на аристократи на духа“ (Манолеску 1999, 603).

Забелязваме значителни различия между трите румънски коментатори на Матей Караджале. Кое от тези гледища би било най-подходящо, за да ни позволи компаративен поглед към българския роман „Сърцето в карто-

[2] Епохите на румънския роман, обяснени накратко, можем да извлечем от резюмето на френски език в първото издание на книгата – Vol. III, ed. Minerva, 1983: „*Дорийското* на романа (...) принадлежи на една библейска епоха и на един създател, безучастен като Създателя. (...) *Йонийското* на романа означава психологизъм и анализ. (...) *Коринтското* отразява една нова форма на господство, която прилича на репресия. Персонажите приличат на марионетки, дърпани за конци от автор, чието висше призвание е играта.”

нена кутия", създаден през същата епоха? В коментар върху декадентството в литературите на Югоизточна Европа споменаваме М. Караджале като автор на роман, който е характерен за декадентската тенденция (Станчева 1999, 108-115). И все пак всички късни мнения, появили се дълго след първоначалното издаване на романа, клонят било към социологизъм, било към проблематиката на жанровете и литературните стилове. Струва ми се, че в нашия случай оценките на съвременниците са най-полезни: първо, мнението на Йон Барбу, който подчертава артистичната страна на текста, и второ, особено важната квалификация „сюрреалистичен", подсказана от Дж. Калинеску.

По-лесно е по този начин да намерим основания за сравнение, ако се отнесем към географски отдалечени писатели като Юисманс или Едгар Алан По. За българската литература бихме имали нужда от твърди критерии, от принципи, които не се променят според литературния контекст или епоха. На кои характеристики за романа „Сърцето в картонена кутия" на двамата български писатели да се спрем? Българската литературна критика поставя романа в историческия контекст на 20-те и 30-те години на XX в., във време, когато „традиционните критерии се разклащат" (Игов 1990, 281). Завръщане към „примитивния" характер на езика и „реификация" на въображаемия свят в литературата са забелязани от друг познавач на периода (Ликова 1995, книга първа, 341-360). В този контекст романът се представя като опит за множество експерименти, модернистични, разположени в авангарда на това време. Декадентските аспекти са отбелязани също от редица коментатори: „При Светослав Минков старият декадентски вкус за мистичното получава изненадваща модерна обработка" (Игов 1990, 372), нещо, което ни позволява да обосновем едно първо сближаване с румънския роман „Влъхвите от Стария дворец". Необходимо ни е обаче и допълнително основание, за да уплътним сближаването с Матей Караджале. Най-изненадващо можем да го открием в представянето, което е направено на романа „Сърцето в картонена кутия" в две издания на френски език, направени във Франция. Известно е, че европейският авангард се разделя на две или три големи тенденции, в които сюрреализмът и експресионизмът доминират, съответно във френския и в немския свят, и всяка от тези тенденции привлича вниманието на писателите от Балканите. Само че румънската литература дава примери главно за сюрреализма, докато българската литература отдава предпочитание на експресионизма. По традиция критиката защитава разликите между тези две авангардни течения без колебание. Матей Караджале е класифициран като близък на сюрреализма, а Светослав Минков и Константин Константинов като близки на експресионизма, особено за този роман. Все пак идеите, които се съдържат в двете течения на авангарда, се сближават в естетическия стре-

меж да се разтърси отношението, което съществува между изкуството и реалността през 30-те години. Между двете световни войни на Балканите декадентският дух се слива с авангарда и привнася новаторска нотка в европейски мащаб (Станчева 1999). Играта с тайнственото и смесването на формалното и идеологическия подход, с намерение да бъдат разположени в авангарда, изглеждат твърде характерни за някои писания в Югоизточна Европа. В подобни обобщени формули за авангард е разбран българският роман и от френския му издател. Намерението му е да привлече вниманието на френския читател, свикнал да поставя знак за идентичност между авангард и сюрреализъм, поради престижа на сюрреализма на Андре Брьотон във Франция: „...този роман-гротеска се появява като българския вариант на борбата, която се започва в Европа през 30-те години между глиненото гърне на литературата и желязното гърне на реалността“ (Минков, Константинов 1993, текст на гърба на корицата). „Читателят ще открие в тази ценна малка книга, която разказва патилата на поета с име Валериан Пламенов в търсене на сърцето си, мистериозно изчезнало от гърдите му, липсващата брънка между Гогол, Булгаков и големите текстове на френския сюрреализъм...“ (Минков, Константинов 1998, текст на гърба на корицата). Освен това авторът на послеслова припомня едно съвпадение: Брьотон е публикувал първа глава от своя разказ (който съдържа седем глави и които ще бъдат изцяло публикувани едва през 1937 г.) „Луда любов“ през същата 1933 г., когато българските писатели публикуват своя „роман-гротеска“ (Ноло 1998, 120). Тази забележка на френския издател ни провокира да преосмислим литературните сходства на друго, по-обобщено равнище. Вместо да използваме термините „сюрреалистичен“ и „експресионистичен“, можем да се отнесем към примиряващото „авангард“.

Сравнението, за което копнеем, ще бъде по-добре приютено в контекста на европейския авангард изобщо. Да се поискат от литературата нови правила за изразителност, за експресивност, за сила на внушение, за сугестия, да се впримчат фантазията и разюзданото подсъзнание, също така съмненията в автентичността на моралните стойности, в естетиката, в социалните драми, в настоящето, ето цяла серия от позиции и поведения, споделяни от писатели-иконокласти, строители на „авангарда“.

Романът по това време почти навсякъде в Европа се опитва да търси и да експериментира с нови форми и изразни похвати. Автобиографичното, първо лице на разказвача от „Влъхвите от Стария дворец“ върви в крак с откровеното афиширане на двамата писатели от „Сърцето в картонена кутия“. Интригата, по-скоро бедна и в двата случая, въображаемият или фантастичен характер на приключенията, пренасяни смело във времето и в пространството, и фактът, че и тримата писатели са с опит в кратките белетристични форми, разказа и новелата, че те въвеждат в романите си сякаш

двуизмерна картина, без дълбочината на мимезиса, но богата с неочаквани внушения и провокации към читателя, мотивира сравнението.

По-горе приехме гледната точка на румънската критика, а именно, че „Влъхвите от Стария дворец“ е роман, разположен извън социалната проблематика, в един чисто художествен план. Все пак остава трудният въпрос: как да асоцииряме идеологическия традиционализъм на единия роман и идеологическия модернизъм на другия, българския роман? Очевидно това са контекстуални особености, които си остават в сферата на различията на двата текста и пораждането им. И двата текста обаче стъпват в тенденциите на модерното изкуство. Общо между тях е, че съживяват специфично артистичното послание. Влъхвите от румънския роман се тълкуват като въплъщение на квинтесенцията на абстрактното изкуство; поетът без сърце от българския роман е карикатура на литературата, която се плъзга без усилие по пистата на споделените чувства. Всеки от двата романа влиза в дебата против реализма, против миметизма в изкуството. Двете балкански литератури по това време вече са могли да осмислят основните литературни тенденции и могат да се обърнат към естетическа проблематика, издигната над защитата на едно или друго течение. Самите автори не се ангажират с формулировки, свързани с литературни течения. Полемиката не е между литературни течения, а между принципи на изкуството. Сложната динамика на рецепционните процеси, в европейски и в регионален план, изграждането на ясно различие между съвременна и традиционна проблематика позволяват на писателите да мислят обобщено, а не само в рамките на отделни литературни течения.

В този виртуален диалог двата примера са характерни за надрастването на националното равнище. За вписване в сравнителен анализ на регионално равнище. А това сравнение отваря пътя и към общия европейски контекст на тези тенденции. Анализът, направен на равнището на регионалното не само стимулира нови прочити на националния канон. Регионалната оптика прекъсва хронологическия ред на отричане и приемане, на прекъсване и наследяване, на модернизъм и традиция. Разполагането в нов контекст поставя нови изисквания, задължава да се проверят различни, неочаквани, нетърсени хипотези.

Библиография

Барбу 1929: I. Barbu. Matei Caragiale. Răsăritul Crailor. – Ultima oră, 1 mai 1929. In: Ion Barbu. Pagini de proză. Ediţie, studiu introductiv şi note de Dinu Pillat. Bucureşti, 1968.

Димитрова, Василев 1999: Бл. Димитрова, Й. Василев. Кръстопътна среща. Документална новела. София, 1999.

Дуцу 1982: Al. Duţu. Literatura comparată şi istoria mentalităţilor. Bucureşti, 1982.

Игов 1992: Светлозар Игов. Иво Андрич в България. – In: Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура. София, 1992.

Игов 1990: Св. Игов. История на балканската литература, 1878-1944. БАН, София, 1990.

Козелек 2002: Р. Козелек. Пластовете на времето. Изследвания по теория на историята. Прев. от немски Христо Тодоров. София, 2002.

Ликова 1995: Р. Ликова. Литературен живот между двете световни войни. Книга първа. София, 1995.

Калинеску 1982: G.Călinescu. Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ediţie a II-a revăzută şi adăugită. Bucureşti, 1982.

Манолеску 1999: N. Manolescu. Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. Bucureşti, 1999.

Минков, Константинов 1993: Издателски текст на гърба на корицата В: Sv. Minkov et K. Konstantinov. Le Coeur dans une boîte en carton. Roman-grotesque en sept aventures incroyables. Trad. du bulgare par Krassimir Kavaldjiev et Éric Naulleau avec la collaboration de Veronika Nentcheva. Paris, 1993.

Минков, Константинов 1998: Sv. Minkov et K. Konstantinov. Le Coeur dans une boîte en carton. Roman-grotesque en sept aventures incroyables. Trad. du bulgare par Krassimir Kavaldjiev et Éric Naulleau avec la collaboration de Veronika Nentcheva. Paris, 1998.

Ничев 1986: Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. София, 1986.

Ноло 1998: É. Naulleau. Sept bonnes raisons de lire *Le Coeur dans une boîte en carton*. [Postface] In: Minkov, Konstantinov 1998.

Рикьор 1986: P. Ricoeur. Du texte à l'action. Essaie d'herméneutique. II. Seuil, Paris, 1986.

Рикьор 2000: Пол Рикьор. От текста към действието. Херменевтични опити. Том 2, София, 2000.

Станчева 1999: R. L. Stantcheva. Aspects esthétiques du goût littéraire décadent dans les Balkans. (Sur l'exemple roumain et bulgare). – Études balkaniques, 1999, 1-2.

Станчева 2002: R. L. Stantcheva. Le triangle littéraire. Les relations Est – Est. In : (Multiple) Europe: Multiple Identity, Multiple Modernity. Edited by Monica Spiridon. Bucharest, 2002.

Станчева 2003: Румяна Л. Станчева. Балканското сравнително литературознание и един триъгълен маршрут. В: Разночетенията на текста. Юбилеен сборник в чест на 60-год. на проф. Кирил Топалов. София, 2003.

Тонов 1994: А. Тонов. Мотивът „нирвана" в поезията на Пейо Яворов и на Владислав Петкович-Дис. В: Литературно-естетически процеси на Балканите. София, 1994.

Roumiana L. Stantcheva

The National, the Regional, the European in Balkan Comparative Literary Studies

SUMMARY

Each Balkan literature of modern times constructs both its national literary history and a net of relations with the canonized Western European literary model. On the other hand, we make facile generalizations about all Balkan literatures. Specific reception data and terminological definitions, however, often impede the formation of general views on the regional level. They also prevent the inclusion of Balkan literatures, in a more systematic way, into the common European panorama of modern literatures. A solution to this impasse can be found in the generalization of the terminology of literary trends, which makes the comparison possible.

The comparative hypothesis is based on two Balkan novels from the inter-war period: Matei Carageale's „Kings-Magicians from the Old Palace" (1929) and Svetoslav Minkov's and Konstantin Konstantinov's „Sarceto v kartonenata kutija" (The Heart in a Cardboard Box), 1933.

The paper discusses the national context, the issues of comparative literature, and the „added explication". In support of the suggested conclusion the author quotes the works of comparative literary studies of Boyan Nichev who is the honorary patron of this conference, as well as Paul Ricoeur's Hermeneutics, Reinhart Koselleck's Theory of History, and Romanian cultural historian Alexandru Dutu's Comparative Literature and History of Mentalities.

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ И СВЕТОВНА ЛИТЕРАТУРА

Йордан Ефтимов

Утопията за денационализация е осъществима само ако изчезнат отделните езици. А това не става. Дори „Майкрософт“ постоянно усъвършенства своя „Уиндоус“, за да може да изрази колкото се може повече азбуки. И в тази посока на търсения различните знакови системи се попълват с невиждани темпове, за да се стигне до последните версии, които са все по-пълни – пълни, доколкото вече са събрали използваните от видими политически групи писмености и вече се съсредоточават в усъвършенстването на други знакови системи на националното, в частност – на йероглифните. В „Уиндоус 2000“ се появиха корейското, китайското и японското писмо.

Няма значение дали тази утопия е негативна, негативен модел, или мечта. Когато е негативно понятие, естествено, тя служи като агент на консервативните, поддържащите статуквото на литературните институции. Средство за плашене на гаргите, каквито в случаите на културен упадък сме всички ние. В случая глобализацията се изтъква като анонимен убиец на националната специфика. Но националната специфика е специфична именно доколкото може да бъде разчетена като другото в едно допустимо сравнение. Т. е. за национална специфика може да се говори едва след като на понятийния ни хоризонт се появи концептът за (общо)човешки критерии, за световни мерки.

Глобализацията е необходим модел. Наистина тя е страшилище подобно на железниците в средата на XIX в., т.е. тя никога не се осъществява като революционна промяна. Но тя е негативно полезна, ефективна. Като репер, като краен предел на националното.

На проф. Боян Ничев дължа една банална истина: възникването на понятието *световна литература* е възможно само в период на разцвет на *националните* литератури.

Разбира се, днес ние водим дебата за кой ли път като продължение на една просвещенска ситуация. В спора постоянно взима място темата за

естествените езици и литератури, за органичността, за споделимостта на общочовешкото.

Значи необходимо е да обясним още едно понятие – *общочовешкото*. За Гьоте то е новост, чрез която се извършва отварянето на националните литератури една към друга. Тъкмо той изковава понятието *световна литература* (Weltliteratur). В дневниците му, в разговорите с Екерман и в няколко текста, предназначени за изказвания пред публика, той го употребява над двайсет пъти (Екерман 1966). Какво е общото на тези употреби? Той нанася, първо, световната литература в общия процес на ускоряване на съобщенията, вижда някаква утопична възможност за бърза преводимост чрез техниката. Второ, за него световната литература е името на фундаменталната възможност за сравнимост между различните (национални) литератури. Възможността народите взаимно „да опознаят отношенията, които имат един към друг, и всяка нация да намери в другата нещо приемливо и нещо не особено поносимо, нещо за подражание и нещо за отбягване". Трето, за него световната литература е страната на общочовешкото. Гьоте смята, че съвременните му „най-добри поети и писатели" са открили общочовешкото. „През личното и националното все повече проличава и се долавя това общочовешко", пише той.

Това, разбира се, не е компаративистична перспектива. Макар че Гьоте е считан за автор на компаративистично понятие. Става дума за смесване. Впрочем смесване, подобно на онова с термина глобализация. Между *littérature générale* на Пол ван Тигем, един същински представител на сравнителното литературознание, и Гьотевата идея за *световна литература* зее огромна бездна, непрозрачна разлика. Най-малкото защото за Гьоте световната литература е метафизично, в някакъв смисъл почти религиозно понятие. То акумулира патоса по новото, откритието на универсалното, желанието да се подменят критериите за оценка на естетическото произведение с нови, по-широки, които да позволяват свеждането под общ знаменател на противоречиви и чужди един на друг текстове.

Глобализацията е също модел. Но за разлика от естетическия произход на *световната литература*, *глобализацията* е политикономическа метафора. В един свят, който се характеризира с доминанта на икономическите езици, дори естетиката се разбира като податлива на икономическия дискурс. В това отношение българските дебати правят впечатление по-скоро на средностатистически, отколкото на екзотични изключения от правилото. За кризата в литературата все по-често се говори като за криза на читателите и дори направо на купувачите на книги. Ключова става метафората за пазара. Но не пазара в неоромантическата формулировка – като недопустимо профаниране на сакралния акт на творенето и също толкова гениалното истинско четене, отредено на малцина. Сега пазарът е благо, а

разклащането на пазара – същинска буря в полето на естетическото. Няма „реални", достатъчно на брой, измерими като значимо число читатели – няма и развитие и представителност на естетическото. Тази фетишизация порази мнозина. Под предлог, че говорят като социолози на литературата, мнозина заявиха, че с нея е свършено, защото им се струва, че читателите са намалели.

Глобализацията се оказва един вид емблемата на превръщането на множеството локални пазари в един тотален, мрежов, дисперсен, но все пак единен пазар. За литературите това означава тяхното не просто превеждане, не и само взаимно оценяване с общи критерии, а вече и оценяване в буквалния икономически смисъл. Литературното произведение може и трябва да бъде конвертируемо. Но то се оказва точно толкова конвертируемо, колкото и останалите продукти на едно общество. Така страните от Третия свят се характеризират с неконвертируемост, освен в определени рамки и отредени им „жанрове". Никола Георгиев пише за това в своята статия „Женитбата на литературата със света" (Георгиев 2000). Той не подчертава просвещенския произход на тези „жанрове", макар да ги изрежда. Това са етикетът „екзотичност", представянето на международна гранична ситуация и отказът от „валутата" на националната естетика и всъщност език в името на „по-добър", по-мощен (именно като демографски и пазарни ресурси) език.

Това е една неоколониална визия за полето на естетическото. И тук тревожен е не „империализмът", който демографията и стандартът на живот ще реализират под формата на натиск над „малките" литератури. Тревожно е именно влиянието на икономическия дискурс, който става всевластен. Днес всички сфери на духовното търпят неговата свръхупотребимост. В есето си „Ойкос" Лиотар говори за подмяната на екологичната проблематика, на проблематиката за уюта, с тази на икономическия баланс (Лиотар 1993). И вместо да треперим над потенциалната загуба на фантазменото, на въображението, в крайна сметка – на детето в нас, ние се притесняваме, че няма да е възможно изхранването ни и може да се наложи поради изчерпване на енергийните източници и/или замърсяване на така наречената „околна среда" да „емигрираме" на друга планета. Така, подчертава той чрез един силен художествен образ – едни стокови отношения се пренасят върху психологията, върху естетиката и етиката.

Но езикът на икономизма не е опасен сам по себе си. Нито употребата на понятия-модели. Понятия-модели като *глобализация* са опасни, защото се използват магически. В определени среди самото им споменаване е акт, то сякаш ги създава, вдъхва им истински живот.

Що се отнася до страховете от глобализацията по отношение на националната специфика и също толкова моделната девственост на малките и

затворени култури, достатъчно е да цитирам коментара, който Рене Уелек прави на Гьотевите провиденчески визии. В книгата си „Понятия на литературознанието“ от 1963 г. той пише: „Сам Гьоте е видял, че този идеал е твърде далечен, че нито една нация не е съгласна да се откаже от своето собствено своеобразие“ (Уелек 1963, 36). В този смисъл не е необходимо да привличаме за свидетел историята. Действителността ни непрекъснато потвърждава тези думи.

Горните размишления, макар и твърде сбити, представляват рефлексия върху страхове, които постоянно раждат отбранителни действия. Основанията за тази рефлексия наистина са в чудесния преглед на понятието „световна литература“, който проф. Ничев прави в своя увод в компаративистиката, наречен „Основи на сравнителното литературознание“ (Ничев 1986).

Познавах проф. Ничев много за кратко. Трябваше заедно да водим два лекционни курса в Нов български университет – Увод в сравнителното литературознание и Увод в славянската литературна компаративистика (XIX-XX в.). Посещавах го няколко пъти в кабинета му в Софийския университет, за да подготвим CV-та на курсовете, и добре си спомням, че като на свой бъдещ асистент той ми даде голяма свобода в подбора на тематичния план. Става дума за 1997 г. Отварям старите файлове и виждам, че след първата лекция, озаглавена „Научна дисциплина или изследователски метод? Проблемна отвореност и интердисциплинарност на компаративистиката“, под номер 2 стои „Гьотевата идея за световна литература“. Под лекция номер 8 тогава сме поставили „Националната литература от компаративна гледна точка“, а под номер 9 – „Интертекстуалните общувания и контакти като превръщане на чуждото в свое и като себеизява чрез другостта“. Мога да се закълна, че последната формулировка е изцяло негова.

Знам, че изключителният анализатор (аз лично и до днес свалям шапка на книгата му за Вапцаров) и широкоспектърен славист беше теоретичен консерватор. Имаше добра представа за семиотиката и херменевтиката, но съвсем не споделяше възторга от тях като нови инструменти за четене. Допадаше му понятието интертекстуалност, но не чак толкова понятието интертекст.

Показателно е, че след посланическия пост (пост, който, както участието в политиката изобщо, е довел мнозина до депрофесионализация в областта, от която идват) проф. Ничев се върна в литературознанието с надеждата да разгърне нови хоризонти на понятието за национална литература. То му изглеждаше най-стабилно, практически непоклатимо. Не виждаше как ще го уязви истински нито постмодернизмът, нито глобализацията на всекидневната култура.

Разбира се, невъзможно бе той да се впише в редиците на канонопроучвателите и критиците на канона. Не работеше с това понятие. Беше му чуждо да разглежда нацията като въобразена общност. Напротив, тя беше единственият тотален играч в театъра на литературата. Националната литература, която превръща чуждото в свое, но и онази, която си измисля чуждости и другости. Националната литература, която асимилира и си превежда, но и онази, която започва да разпознава като чуждо тяло свои чеда. Всичко в литературата можеше да бъде сведено до акция на националната литература. От прехода към авторство през трансформацията и парада на жанровете до свиването и разпускането на рамката на родната литературна традиция.

Ето защо съм убеден, че би приел моя теоретичен песимизъм по отношение на демонизирането на глобализацията. За него тя също би била натура, естествен процес на оразличаване, който е по-скоро ефект на развитието на националната литература, отколкото независимо външно явление.

Така и не можахме да водим курсовете заедно. Трябваше да започнат след четири години – наистина голям срок от негова гледна точка, но пък беше добър повод за няколко шеговити подмятания по адрес на каталозите, плановете и оптимизма.

Библиография

Георгиев 2000: Никола Георгиев. Мнения и съмнения. По дирите на едно литературоведско чергарство. София, 2000.

Екерман 1966: Йохан Петер Екерман. Разговори с Гьоте. София, 1966.

Лиотар 1993: Жан-Франсоа Лиотар. Ойкос. – В: Lettre Internationale, 1993, № 7.

Курциус 1948: Ernst Robert Curtius. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948.

Ничев 1981: Боян Ничев. Националната самобитност на литературата и съвременното сравнително литературознание. – В: Съвременник, 1981, № 3.

Ничев 1986: Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. София, 1986.

Уелек 1963: Rene Wellek. Concepts of Criticism. New Haven, 1963.

Yordan Eftimov

Globalisation and World Literature

SUMMARY

The article discusses the relationship between the concepts „national literature", „world literature" and „globalisation", inspired by Prof. Boyan Nichev's interpretation in his book *Osnovi na sravnitelnoto literaturoznanie (Fundamentals of Comparative Literary Studies)*. The terms are defined on the basis of their function. „National literature" and „world literature" are defined as mutually dependent, because every manifestation of the specifically national in literature actuates the issue of world literature. These two terms add to the importance of aesthetic value in art. The article defines globalisation as a political and economic metaphor, which makes the discourse of economic languages dominant.

ЛИТЕРАТУРАТА КАТО ПОЛИЛОГ

Вера Ганчева

Няма епоха в човешката история, когато културата да е служила само като орнамент, като украса на битието: напротив, тя винаги е била негова идентичност, съответствайки следователно на равнището му, предпоставящо на свой ред готовността ѝ да премине в цивилизация, „нейният жребий и съдба“ по израза на руския философ Николай Бердяев (1874-1948), и да оползотворява практически неизчерпаемите възможности за съприкосновение – *диалогично* и *полилогично*, в няколко плана – с други култури, каквото предполагат традициите и постиженията ѝ, тенденциите в хода на нейното развитие.

Идейното и художественото качество на фактите и явленията на културата, *всекидневна* или *специализирана*, *научна* или *хуманитарна*, зависи всъщност в решаваща степен от тези контакти, които ѝ придават жизненоважни перспективи, активизират процесите на идейни и естетически търсения, на перцепция, гарантират тяхната диалектичност и позитивна резултатност, оставят дълбоки следи в паметта и разширеното съзнание на не едно поколение. Чрез сливането на наследството от миналото като залог и на съвременността, като прогноза за бъдещето в общ потенциал хората придобиват и стереоскопична представа за своята еволюция, която сътворческото общуване на индивиди и народи от различни краища на света, движенията на духа през граници и епохи видоизменят в познание, в опитност, издигат я във фактор за увеличаване на капацитета на разума, тласкайки го към непрестанно преодоляване на предели и прегради – географски, хроноисторически, социални. Ала и преградите на геоцентризма, ако приемем, че глобалните проблеми на човечеството се свързват и с *космизацията* като съвкупност от нови възможности, но и като повишена негова отговорност пред едно все по-близко бъдеще. А и като необходима предпоставка за осъществяването на обществено-историческата практика, която ще характеризира утрешния ден – пост-

политическа според мнозина и фокусирана върху тъй важния въпрос за диалектическата споеност на Еволюцията, Човека и Космоса. Така обменът на идеи и импулси между културите, протичащ в сякаш необятно пространство и който само привидно е изключително геоцентричен, но притежава и негеоцентрични аспекти, винаги е играел извънредно важна роля за тяхното обогатяване, допринасяйки не по-малко и за откриването на националното им своеобразие, както впрочем и за такъв подход към него, при който то не само изпъква, а и се налага като един от устойчивите ценностни класификатори в динамичната сфера на общокултурния континуум. Такъв полилог по принцип не е модерно явление, защото от най-стари времена е бил предизвикван именно от необходимостта на света и народите в него да се развиват в едно плодоносно взаимодействие, осъществявано някога без посредничеството на медии и модерни технологии, както е днес, а при това не по-малко реално и ефективно. От най-древни времена световният мит, „първото издание на умствения речник на човечеството", както го нарича италианският философ Джамбатиста Вико (1668-1744), естествено възникнала цялост, съставена от митовете на различни и най-често много отдалечени едни от други народи, е представлявал отворено пространство, населено с безчет богове и герои, а поразителното сходство между сюжети, персонажи и атрибути не толкова изненадва, колкото потвърждава истината за развитието на човечеството като тип общуване, чийто двигател е изконният му стремеж към друг свят, свят на високи етически и религиозни ценности, издигнат над обитавания от хората и всъщност трансцендентно паралелен на него, една *абсолютна действителност*, по определението на религиолога Мирча Елиаде (1907-1986). Именно нейното наличие, стойностите и нормите ѝ ръководят хората и насищат със съдържателност съществуването им, твърди Елиаде, посочвайки също, че отворената вселена, обезпечавана от мита (Хегел неслучайно го нарича „педагогика на човешкия род"), е едновременно формулирана и загадъчна, а за да я разберем, трябва да вникваме в него, в сакралното, което изразява, в логомитията, т.е. всеобщия смисъл, и да умеем да декодираме символиката му със специфично познание, но и с помощта на литературата и изкуството, които тя зарежда, а те я препредават посредством своя художествен език, структури, образи и ритмика.

„Един от нашите проблеми днес е, че не познаваме добре творчеството на духа – предупреждава големият американски митолог Джоузеф Камбъл (1904-1987). Повече се интересуваме от ежедневните новини и въпроси. А навремето университетът е представлявал херметически затворено пространство, където новините на деня не са занимавали обитателите му, чието внимание е било изцяло съсредоточено върху духовния живот и прекрас-

ното човешко наследство, съставляващо великата ни традиция: Платон, Конфуций, Буда, Гьоте и толкова други, които говорят за вечните стойности, защото именно те могат да дадат смисъл на живота ни...

Навремето гръцкият и латинският език, както и библейската книжнина са били част от образованието на всеки начетен човек. След като тези предмети отпаднали обаче, цялата традиция на западноевропейската митологическа информация се оказва изгубена. Докато някога тези истории са били непрекъснато в умовете на хората. А когато една история е непрекъснато в ума ти, не е трудно да видиш практическата ѝ връзка с онова, което се случва в собствения ти живот. Изгубвайки това, ние вече сме изгубили много, тъй като не разполагаме с друга подобна литература, която да запълни вакуума. Всички онези късчета на достигналата до нас фрагментарна информация от древни времена, в които се говори за възникването и поддържането на човешкия живот, за изграждането на цивилизациите и за захранването на религиите през хилядолетията, са все неща, посветени на проблемите на духа, на загадките на духа и праговете на духовния преход, и ако човек не познава ориентирите по този път, трябва сам да си ги изработва. Ала веднъж запленен от тази материя, обзема те такова чувство, независимо към коя от многото традиции си се обърнал, че започваш да усещаш истинската дълбочина, богатство и жизненост, които се крият в това познание, и никога повече не можеш да се откъснеш от него." (Камбъл 2001).

С други думи, световния мит, който разполага с ключове за разкриване на духовния потенциал на човека, и то в различни епохи, можем да окачествим като една съвършена, все още неизследвана докрай, а и съвсем неизчерпана форма на *глобален полилог* именно в сферата на духа и душевността на хората, разбунтувани от време оно срещу необратимостта на времето и обзети от стремежа да се освободят от неговата смазваща тежест, изпълнени с вяра в собствените си сили да създават и да пресъздават светове, полилог, който не е прекъснат и днес, без това да е симптом за някакъв остатъчен архаичен манталитет или за поведение и реакции, свойствени на т.нар. предлогично или примитивно мислене, чиято склонност към абстракция беше впрочем доказана неопровержимо от крупни учени като Клод Леви-Строс например през втората половина на миналия XX в. Голямата литература по принцип продължава и доразвива онова, което бива определяно като *митологична традиция*, и ние я откриваме у такива забележителни нейни представители като Шекспир, Гьоте, Андерсен, Томас Ман, Джойс, Кафка, Хъксли, Толкин и още много, много други, но също и у творците на киберкултурата от най-ново време, духовните гуру на приждащите поколения в епохата на World Wide Web, на световната мрежа, категорично елиминирала географията и пространството изобщо в

техния най-пряк, физически, смисъл. У всички тях долавяме по-минорен или по-мажорен отзвук от космогоничните или есхатологичните сказове, съзираме и образа на „героя с хиляди лица"[1], персонифицирал извечни стойности и въжделения на целокупното човечество, специфични характеристики, които отъждествяваме с тези било на Иисус, Парсифал или Фауст, било на Буда, Локи, Едуш и, разбира се, на Хамлет. Митически *матрици* се използват и анализират в психологията и социалните науки, в медиологията, във всички области на изкуството и културата изобщо, чиито дейци се включват активно в глобалния полилог, боравейки с нова, транснационална, терминология и риторика, демонстрирайки глъбинно познаване на процесите в модерното общество и култура, но и на самата технология на митосъздаването, на митотворчеството.

Изкуството винаги е предлагало шансове за *инициация*, за посвещение в мистериите на живота и човека, следвайки безпогрешно цикличния образ на света в архаичните и класическите общества, където хаосът, т.е. разпадът на всички форми в първичната и безформена материя е последван от нови периоди на творчески подем. За това ни дава редица примери и художествената литература, дълбоко вкоренена в митическия наратив, от който черпи мотиви и образи, та Гьоте неслучайно я окачествява като световна. Показателна впрочем е констатацията, до която той стигнал някога при прочита на един китайски роман: наместо на очакваната екзотика и закодираност (непреднамерена, но често трудно разгадаема за другоземеца), той, както споделя със своя секретар Екерман (Екерман 1986), се натъкнал на поразила го близост и със собствената му поема „Херман и Доротея" (1797), и с произведенията на английския писател Самюъл Ричардсън (1689-1761). Такова усещане за сходство, за връзка между народи и култури инак толкова раздалечени, което възниквало у него при дòсега например с творби на китайската изящна словесност, доказвало, отсъдил Гьоте – тогава патриарх на европейската книжовност и вече изминал по-голямата част от своя житейски и творчески път, че литературата е в състояние да превърне широкия и нелеко опознаваем свят в по-интимно и уютно пространство, да спаси човечеството от разединение и отчужденост, че тя може и трябва да надмогва различията (расово-етнически, езиково-културни, обществено-исторически, социални...) в сферата и на индивидуалното, и на родовото, и на националното, че тъкмо необходимостта от осъществяването на този идеал, съвсем не толкова утопичен, а благодатно податлив за реализиране, определя нейната основна задача, мисията ѝ, функцията на полилог сама по себе си. Гьоте не отричал тезата на Хердер, че съзнанието

[1] Според Джоузеф Камбъл човечеството има по принцип един-единствен герой – с хиляди лица. Така е озаглавен и един от основните му трудове от 1949 г. – „The Hero with a Thousand Faces".

е подчинено на свойствата на дадена среда, че го формират ценностите, изградени от нея, че именно те обуславят многобройните прояви на разума и таланта, тяхното равнище, но убедено изразявал и отстоявал гледището си, че целта на изкуството следва да се състои в преодоляването на тази зависимост, не в укрепването и абсолютизирането ѝ. Писателят е длъжен да се извисява над т.нар. Volksgeist, а не да се задоволява със задачата на негов носител и тълкувател, той трябва да ратува за каузата на една общочовешка култура, чиито завоевания да съдържат неповторимия дух на отделните народи, допринесли за тях, да го съхраняват като първостепенен елемент в нейното сложно и мобилно цяло. При проследяването и в историческа перспектива, и в панорамата на съвременността на взаимодействието между литературите в регионални и зонални рамки, чиито очертания впрочем то днес тушира повече от когато и да било, правотата и далновидността на тази позиция, грандиозността на идеята за неразривна сплав на *единно* и *единично*, за всеобща взаимосвързаност на духовно-естетическите процеси и в практико-творчески, и в идейно-философски план, за разгърнат и синхронизиращ обмен на художествени постижения и ценности изпъкват с впечатляваща релефност. Твърдението на литературоведите-компаративисти, че краят на XX в., т. е. предглобализационната епоха, е период на национални литератури буди обаче размисъл и в друга посока. От една страна, обществено-историческият смисъл, който се влага в това определение, предпоставя съответно качество на литературата, на културата на един или друг народ, достигнал равнището на нация в своето развитие, а не синоним на ограничаваща хомогенност, на производно от форма на етническа общност или антоним на „универсален". Но пък от друга, никога досега в историята на човечеството отделната национална литература не е била изправена така директно, безпощадно дори, пред съда на Времето, никога досега не е била принуждавана тъй безапелационно да предприема периодични и понякога горчиви равносметки на реалното си състояние, да анализира своята собствена пригодност в контекста на многосъставната съвкупност на световната, чиито изяви стават достъпни за публиката във всички краища на планетата със скорост и мащаб колкото плодотворни, толкова обаче и рисковани, опасни с пряката възможност за паралели и сравнения, за прокарване на твърде отчетливи демаркационни линии между *универсално* и *провинциално*, *оригинално* и *тривиално*, *актуално* и *демодирано*, между оправдано самочувствие и комплекси. Тъй че ако със своето понятие *Weltliteratur*, на което придал нарицателност, Гьоте обобщил умонастроенията, характерни за определен исторически момент, и тенденциите за създаване на монолитна, но не и статична културно-историческа цялост, споила творенията на човешкия дух и талант, дълбоко убеден, както посочил пред Екерман, че Времето работи в полза на тази идея, днес ние,

привилегировани свидетели и потребители на нейната почти завършена и осезаемо конкретна осъщественост, вече би следвало да го тълкуваме и прилагаме в трактовката му, коригирано обновена от един Борхес, да речем, или от един Етианбъл[2]. Според нея всички значими произведения на определена епоха, независимо от тяхното географско месторождение, са зачевани и възникват сякаш под *една* звезда, носят общ *Zeitgeist*, притежават философско-морални и тематични, стилови и структурно-художествени сходства, потвърждаващи широк спектър на взаимовлияния, наличието на „мистични ветрове", които разпространяват спорите на това подобие, тъй франтантно и неоспоримо, от Япония и Исландия или от Шри Ланка до Великобритания, на *еднородност*, за нас днес понятна и естествена, особено в предглобализационната епоха, но толкова по-поразителна в столетията, далеч предшестващи комуникативния „бум", електронизираната информатика и киберкултурата. Ето защо при проучване на такива връзки и влияния, на предпоставките, условията и начина, по който протича полилогът, от особена важност е да насочим поглед *в дълбочина* към условията за тяхната поява и отражение, да вникнем в историческата им обоснованост, в конкретно-събитийния им и типологичен контекст, та преди да ги подложим на съпоставка, разбор и диференциране, преди да изведем доминантните им линии, да изясним комплекса от причини, предизвикали и мултиплицирали ефекта от тях: причини сложни, неоднозначни и много по-трудни за изследване и анализ в отминали епохи и векове, но именно посредством навлизането в същността им ние обогатяваме познанията си за дадена литература (или група литератури), която ни занимава, както и своите представи за „литературната система"[3] (Конрад 1978), част от която тя е и характерът ѝ се определя в немалка степен от отношенията с другите компоненти в нея.

Проблемът за участието на всяка една национална култура в глобалния полилог не е изолиран от редица вътрешни и външни фактори, каквито без съмнение оказват твърде негативно въздействие и върху шансовете на нашата, българската, да се включи в него на равна нога с останалите и с подобаващо самочувствие. Според мен досега тя все още се намира в незавидната ситуация на по-скоро страничен наблюдател, отколкото на еквивалентен и търсен събеседник в него, а в обозримите контури на едно близко или малко по-далечно бъдеще като че не личат възможности за някаква коренна промяна. Не бива да се пренебрегва или подценява острата необходимост от анализ на тези фактори, на основанията за нашата *отстра-*

[2] Рьоне Етианбъл (1909-2002) – френски компаративист и критик, известен есеист.

[3] Заимствам това определение от Н. Конрад („Избранные труды", Москва 1978).

неност от световните процеси и явления в областта на културата (думата *изолация* би била в случая твърде силна, а и по същество неточна, защото рецепцията им у нас е и активна, и полезна, и многопосочна). Ще спра обаче дотук, опасявайки се от следваща крачка в минираната зона на мъчителните въпроси и придържайки се към предупреждението в старите карти, за които споменава Умберто Еко в романа си „Баудолино" (2000), сам по себе си амбициозен полилог между история, мит, философия, религия, наука, литература: надписът *Cave! Hic dragones*[4] обозначавал още неоткрити земи, но и припомнял, че е рисковано да се престъпват някои граници.

Библиография

Екерман 1986: Й. П. Екерман. Разговори с Гьоте, С., 1986.
Конрад 1978: Н. Конрад. Избранные труды, Москва, 1978.
Камбъл 2001: Дж. Камбъл. Силата на мита, С. 2001.

Vera Gantcheva

Literature as a Polilogue

Summary

In no single age in the history of humanity was culture considered only as an ornament to human existence. On the contrary, it has always been its identity corresponding to humanity's own level and for that reason to its readiness to become a civilization, 'culture's destiny and fate' in the words of the Russian phi-

[4] „Внимание! Тук има дракони" (лат.)

losopher Berdyaev. Only then could culture exploit the practically innumerable opportunities for connection and contacts in the global dialogue and polylogue between different nations to transform thus the world into a vast, almost boundless, communicative space. This ability and function of culture and especially of literature is more important today than ever; it was likewise emphasized by Goethe to whom we owe the concept of *Weltliteratur*, world literature. Today the concept is more meaningful than ever reminding us that never before has a separate national literature been exposed to the judgment of Time in such a direct and even merciless way which forces it to analyse its own relevance in the context of the global whole and to display its own level and achievements to the immediate judgment of millions providing them with the opportunity for rapid comparisons and parallels.

The problem of the participation of each national culture in the global polylogue is not isolated from internal and external factors. These have quite a negative impact on the chances of Bulgarian culture to participate in a similar fashion in this communication and exchange of ideas and achievements with the appropriate self-confidence. In this respect the situation of Bulgarian culture resembles the position of a peripheral observer rather than that of an active and desired participant.

II. Литературната история като комуникативен модел. Историческа и поетологическа памет на жанра

ИСТОРИЯ И ИСТОРИОГРАФИЯ НА СЛАВЯНСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН XX ВЕК

Тезиси с особен оглед на „партоцентричната“ същност на века

Панайот Карагьозов

1. История и историография

Хронологическите обобщения на дадена литература или близки литератури обикновено се озаглавяват „преглед“, „обзор“, „панорама“, „записки“, „лекции“. Този тип изследвания подчертават развитието, процесуалността и причинно-следствения континуитет на разглежданите литератури. От друга страна, литературните „речници“ и „енциклопедии“ събират под „едни корици“ и излагат в азбучен порядък съвкупността литературни феномени – персоналии, школи, течения, конкретни творби и пр. Трети тип литературни обобщения са „христоматиите“, „антологиите“ и „алманасите“, селектиращи литературните произведения въз основа на хронологични, жанрови, естетически, идейни, тематични, генерационни и др. основания, а четвърта разновидност са „тезисите“, които лаконично скицират литературното развитие през определени времеви отрязъци.

Тезисите са насочени към изучаващите литературата или към нейните изследователи. В първия случай те са ориентирани към миналото и представляват „конспект“ на вече разработен (историографски или лекционен) материл, а във втория – са „историографска потенция“ и „изследователски план“.

При хронологичното представяне на художествената литература най-често се употребява понятието/терминът „история“ и сравнително рядко терминът „историография“. Макар и близки по звучене и съдържание, тези термини не са синонимни. Връзката между тях не е съчинителна, а

подчинителна, тъй като историографиите са част от историята.

Историята на дадена литература е необятност, включваща всичко, случило се в нея. Нейното отразяване не е по силите нито на отделен изследовател, нито на огромни изследователски колективи. При синтезирането на литературното минало изследователските възможности се свеждат до създаването на историографии. Историята на литературата е теоретична абстракция, а историографиите – нейни конкретизации. В крайна сметка историята на литературата е обективност, към която историографиите се стремят, но не могат да „покрият" всички нейни „бели полета". Сумарно взети, множеството субективни историографии обективизират историята на литературата.

Историографиите са субективни по две причини: поради тяхната частичност, произхождаща от споменатата невъзможност литературният процес да бъде обхванат в неговата хронологическа, естетическа, тематична, идейна, авторска и пр. целокупност, и поради съзнателната лична гледна точка на конкретния историк. Основната задача на историографа е да описва литературното развитие обективно, но едновременно с това и най-безпристрастният изследовател е субективен както при подбора на словесните феномени, така и при идейно-естетическото им интерпретиране. Именно поради това съществуват различни типове историографии.

Въпреки неточността си, добилият широка научнопопулярна гражданственост термин „история" ще бъде използван като „приблизителен" синоним на правилния термин „историография" и в по-нататъшното изложение. Необходимо е и уточнението, че всеки историограф е историк на литературата, но не и обратното. Литературни историци са всички, които се занимават с изследване на литературното минало, а историографи – само онези, които писмено са синтезирали и осмислили литературното развитие.

2. Национална и мултинационална историография

Съществува взаимозависимост между националните и мултинационалните литературни историографии. От теоретико-логична гледна точка многонародностните литературни обобщения са функция на националните. В практиката обаче съществуват изключения. Още първата „История на славянския език и литература по всички наречия" (1826) от П. Й. Шафарик, от една страна, възниква на основата на вече публикувани описания на руската, чешката и полската литература, а от друга – тя за пръв

път дава сведения за литературния процес на останалите славяни и по този начин стимулира създаването на техни „собствени“ историографии. Взаимостимулирането и взаимовъздействието между моно– и полинародностните историографии продължава до днес.

Понякога определена част от многолитературен историографски труд изпълнява ролята на първа (или в ново време – на по-меродавна) история на литературата на даден народ. Така например двете издания на „Обзор истории славянских литератур“ (1865, 1879-1881) от А. Н. Пипин предхождат появата на първата „История на българската литература“, съставена и публикувана от Д. Маринов едва през 1887 г. Издадени в чужбина полилитературни историографии могат да бъдат коректив или допълнение на деформирани национални историографии. Включената в третия том на последната отпечатана историография „История литератур южных и западных славян“ (2001) македонска литература е своеобразно славистично легитимиране на художествената словесност на Република Македония.

Художествената литература е естетическото самосъзнание на даден народ, а историографиите са „самосъзнанието“ на неговата литература. Националните историографии превръщат съществуващата фактография във фактология, а полилитературните историографии включват националните фактологични системи в по-обемна наднародностна структура. Многолитературните историографии свързват националните литератури с абстракцията „световна литература“. Като такива те представят както универсалното, така и специфично народностното. Поради „двойното си битие“ историографиите са едновременно съставна част и на сравнителното литературознание, и на националната литературна наука.

3. Сравнителноисторическите синтези на славянските литератури

В науката полилитературните историографии са известни като „сравнителноисторически синтези“. Сравнителноисторическото славянско литературознание възниква и се развива приблизително синхронно със западноевропейската литературна компаративистика. От 1826 до 2001 г. са публикувани над 50 историографии на славянските литератури, съставени от славянски и неславянски автори и изследователски колективи. Повечето историографи описват славянската словесност от нейното начало до своята съвременност, но някои съсредоточават усилията си върху конкретни исторически периоди. Все още нито един сравнителноисторически синтез не преминава границата на Втората световна война.

Последното обстоятелство налага изследователските усилия да бъдат насочени към сравнителен анализ на същностните тенденции и феномени в славянската словесност след 1944 г., а впоследствие – осмисляне, преосмисляне и историографски синтез на последната столетна литературна цялост.

Част от историографиите (особено през XX в.) са непълни не само от хронологическа, но и от народностна гледна точка – те не разглеждат съвместно всички славянски литератури. Доколкото авторите адресират историографиите предимно към своите сънародници, те изключват от тях родната словесност. Много синтези „игнорират" руската литература, която сама по себе си е доста обемна, а през определени периоди „несъзвучна" с общославянския литературен процес. Тази тенденция е идеологически деформирана след Втората световна война, когато в социалистическите страни русистиката е изкуствено отделена от славистиката. „Надпоставеността" на руската и съветската литература спрямо останалата славянска словесност „разстройва" и „забавя" съвместното изследване на целокупния славянски литературен процес, редуцира интереса към украинската и белоруската литература, свеждайки ги до „диалектни разклонения" на руската и част от съветската литература.

С течение на времето, в синхрон с историческата променливост на понятието „литература", предметът на историографиите се „стеснява" по посока на „чистата" художественост. Ранните сравнителноисторически синтези дават сведения за славянската митология и фолклор, но след първата третина на XX в. тази насока заглъхва. Приблизително тогава историографите престават да отразяват и паралитературните текстове. Въпреки „самоизключването си" историографиите на славянските литератури, под една или друга форма, продължават да представят собствената си история.

Сравнителноисторическите синтези на славянските литератури са не само отражение на художествената литература, но и част от славянския литературен процес. Те са едновременно негов субект и обект. Като субект те представят в хронологичен план художественото развитие, а като обект – развиващата се методология на неговото отразяване. Те са „паметник" на променящото се разбиране за славянска литературна общност, класификация и периодизация на славянския литературен процес, свързващо звено между литературната и обществената история. Без да е изцяло „иманентно", при интерпретирането на художествения прогрес историографското повествование се преплита с историческата поетика.

4. Класификация и периодизация

В своята съвкупност славянските литератури са зона на европейския литературен процес и историографиите отразяват какво славяните са взели и какво са вложили в него. Сравнителноисторическите синтези са организирани на хоризонтално-вертикален принцип. Според традиционната пространствена конкретизация на славянската словесност, основаваща се върху географско-езикови различители, са обособени западно-, южно– и източнославянски литератури. „Съмненията“ (активизирали се след 1990 г.) дали украинската и белоруската литература, от една страна, и хърватската и словенската литература, от друга, са част от западнославянската литературна парадигма са по-скоро политико-държавностни, отколкото литературоведски.

По-сериозни спорове в науката предизвиква вертикалното членение – т.е. периодизацията – на славянските литератури. Периодизационната методика се оптимизира. Така например, П. Й. Шафарик разпределя литературния материал според важни години, свързани с владетели, културно-исторически факти и имена на писатели. Последователят на Шафарик – Ф. Л. Челаковски обаче разпределя литературното развитие по столетия. Следващите историографи гравитират към европоцентричната културно-историческа периодизация.

Според обхватността си различните периодизации могат да бъдат градирани нисходящо по следния начин. Най-широка е „стадиалната“ обществено-историческа периодизация, в чиято основа залягат типовете производствени отношения. Близка до този тип е мирогледно-тематичната периодизация, която обособява в художествената словесност на човечеството периоди на политеизъм, теоцентризъм и антропоцентризъм. Още по-конкретно е културно-историческото членение, разпределящо историята на Античност, Средновековие, Ренесанс, барок, Просвещение, романтизъм, реализъм, модернизъм, постмодернизъм. „Чисто“ литературна конкретизация на културно-историческата периодизация е „иманентната“ история на литературата (по-известна като историческа поетика), обособяваща различните периоди въз основа на жанрово-стилистичните изменения в литературата. Въпреки че идеята на А. Веселовски за „историческа поетика“ сама по себе си има дълга история, все още няма цялостна „иманентна“ историография на славянската словесност. Опитите за нейно създаване се ограничават до кратки времеви отрязъци и определени жанрове. В практиката различните периодизационни методики се преплитат и през XX в. хронологичното разпределение както в националните, така и в полилитературните ис-

ториографии на славяните по същество е културно-историческо, често дублирано и прецизирано чрез деление по векове и десетилетия.

5. Изоморфност и неизоморфност

Въпреки безспорната утвърденост и практическа приложимост на евроцентричния културен историзъм, срещу него се изказват редица възражения. Най-често срещаните са, че тази периодизация, от една страна, откъсва европейската словесност от световната, а от друга – че „ощетява" малките литератури и литературите с особена развойна динамика. И в двата случая „противоречията" се дължат на непълната изоморфност между световния, западноевропейския и славянския литературен процес, поради което не всички феномени на една от системите имат свои еквиваленти в останалите системи. Неизоморфност съществува и в рамките на славянската художественост, в която от Средновековието до днес единствено полската литература преминава през всички етапи на европоцентризма.

В рамките на непълната изоморфност съществуват явления, които присъстват във всички славянски литератури, отличавайки ги от литературния процес на Стария континент. Като цяло тези феномени са от идейно-тематично естество и дават възможност в рамките на известните периодизационни методики да бъде създадена „славянска" периодизация, основаваща се върху мирогледно-тематични доминанти.

6. Славянската литературна общност

Знанията за славянството са групирани в два големи раздела – история на идеята за славянското единство, взаимност, самосъзнание и пр. и история на славистиката. Първият дял обслужва идеологията и въпреки обстоятелството, че за своето „самоутвърждение" славянското единство използва науката, то все още се намира по-близо до идеологическия мит, отколкото до реалността (Липатов 1997).

Вторият раздел, т.е. славянската филология, макар и производен на първия, се конституира и като обект, и като субект на науката. Част от славистиката е сравнителното литературознание, което при диахронно-синхронното отразяване на художествеността използва различни вариации

на термина славянска литературна общност. Въпреки честата употреба на понятието славянска литературна общност, все още не е формулирана задоволяваща негова дефиниция. Сходствата в славянската словесност от митологията до днес се обясняват предимно с етно-езикови, историко-политически и идеологически аргументи. Отсъствието на иманентнолитературна аргументация обаче не отрича наличието на идентични или близки феномени в отделните славянски литератури.

Заедно с краха на европейския социализъм непригодна се оказа и част от славянската компаративистика. Идеологическите промени актуализираха започнатия още през 1865 г. (Пипин 1865) и продължен през 1935 (Волман 1935) спор „за" и „против" съвместното разглеждане на славянските литератури (Бобровницка 1995; Корнхаузер 2002). Редица изследователи считат, че отделните славянски литератури трябва да се разглеждат в европейски и регионален контекст (централноевропейски литератури, балкански литератури и пр.). Разпадането на социалистическия лагер, в който славяните представляваха преобладаващата част, не означава унищожаване на миналото. Миналото от съвременност стана история, част от която трябва да се заклейми, но не може да се зачеркне. За да бъде разбрана, близката история трябва да се историографира.

Специфичното обществено развитие на славяните, определено от А. Мицкевич като „обща историческа съдба" (Мицкевич, 1955), се отразява върху характера на тяхната литература от митологията до постмодернизма. По време на тоталитарния период, а и през целия XX в., литературите на отделните славянски народи си приличат, както никога дотогава. Отпадането на идеологическите първопричини за литературните сходства не могат да премахнат съществуването им. Създава се парадоксът, че новата идеология иска да зачеркне не само своята си предходничка, но и принадлежащата ѝ култура. Предишната компаративистика приличаше на щраус, заровил главата си в социалистическата пустиня; посткомунистическата ѝ „наследничка" наподобява щраус, чийто врат е прекомерно изпружен, за да може да зарие глава в западноевропейския пясък.

Като цяло славянските литератури през XX в. „нюансират" европейския литературен процес и тяхното изследване от мирогледно-тематични позиции би разкрило вътрешната им хомогенност и „различност" от словесността на свободна Европа. Мирогледно-тематичният подход би включил основните славянски феномени на XX в. в реален световен контекст.

7. Мирогледно-тематична ретроспекция на славянската словесност

От мирогледно-тематична гледна точка в славянското обществено развитие се обособяват четири неравномерни по времетраене и значение периода на политеизъм, теоцентризъм, етноцентризъм и *партоцентризъм*, а при славяните извън православния ареал – и период на ренесансов антропоцентризъм. Като самостоятелен период могат да бъдат разглеждани десетилетията на индивидуализъм, започнали на прелома между астрономическите XIX и XX в. и продължили под различни форми при източните славяни до 20-те години, а при останалите до края на Втората световна война. В параметрите на века се вместват само периодите на индивидуализъм и *партоцентризъм*, но тяхното оптимално обяснение изисква диахронно-синхронен подход.

Настоящите тезиси целят да представят партоцентричната същност на славянския литературен XX в., протекъл идеологически между индивидуализма и колективизма, а естетически – в сферата на модернизма, соцреализма (с цялото му разнообразие) и постмодернизма. Също така тезисите желаят да възстановят връзката между обществената и литературната история.

8. Обществено-литературният XX в. Славяните, Европа и светът

От края на първото хилядолетие на н.е. славяните са част от еврохристиянската цивилизация. Европа влияе върху славянството икономически и духовно и славянският политико-литературен XX в. съществува в рамките на европейското културно летоброене. За славяните столетието започва със синтез (освободени са южните славяни, съединени са Южна и Северна България; създадени са Кралството на сърби, хървати и словенци и Чехословакия; възстановена е Полша), станал възможен след разпада на имперските структури, доминирани от Турция, Хабсбургите и Русия, и завършва с дезинтеграция на СССР (1991), Югославия (1991-2002) и Чехословакия (1992). Обособяването на "етнически чисти държави" се предхожда от краха на изчерпалата се от съперничеството си с капитализма европейска социалистическа система, чийто формален край бележи разпускането на СИВ и Варшавския договор (1991). Всъщност разпадът на славянските федерации със закъснение „преизпълнява" постулата на Версайския договор (1918) „за колкото народи – толкова държави в Европа".

Първата световна война оставя след себе си не само „изгубеното поколение", но и освободените славянски народи. Втората – вкарва „изгубените славянски народи" в социалистическия лагер. Най-безпощадна за славянската култура обаче е Студената война. Мрежите от бодлива тел, Берлинската стена и Желязната завеса са зловещият символ на разделението през XX в.

Наред със световните и локални войни в общественото съзнание на отделните славянски народи се запечатват съдбовни събития от отечествената им история. Доколкото те пряко и косвено са превърнати в словесно-художествени факти, отразяването им трябва да намери място не само в обществената, но и в литературната историография. За източните славяни това са революциите от началото на века; за българите – класово-партийните сблъсъци през 1923 г., задвижили спиралата на омразата и терора; за хърватите и словаците – самостоятелната им *държавност* през Втората световна война; за чехите – последиците от Мюнхенското съглашение, Пражката пролет от 1968 и последвалата *нормализация*; за поляците десетилетието на „Солидарност". За сърбите – кървавото разпадане на Югославия. Неприятна изненада (не само за Запада) ще бъде истинското представяне на „най-либералния" социалистически режим – титовизма, умело оприличен на *Титоник*. Литературно превъплъщение очакват създадените през 90-те години нови славянски държави.

В световен мащаб *fin de siècle* е съпътстван от империализма; *end of the Century* – от глобализма. Началото на века е повлияно от Айнщайновата теория на относителността (Чапек 1933)[1]; постмодернистичното краевековие е съзвучно с теорията на хаоса (Пригожин, Стенгърс 1984).

За пръв път върху славянската култура и словесност силно влияние оказва Америка. През първите десетилетия на XX в. в Европа навлиза джазът[2], последните отзвучават под акомпанимента на *рокендрола* и електронната музика. Поради това, че най-лесно „прониква" зад Желязната завеса, западната попмузика масово ерозира догматичния социализъм (Пасков 1992). През последната третина на века попфолкът става славянска издънка на американските *jazz* и *country music*. Към музиката, киното и техниката в края на века се прибавя *Internet*-ът.

---

[1] Чапек 1933: Карел Чапек художествено интерпретира релативизма в: „Хордубал" (1933), „Метеор" (1933), „Обикновен живот" (1934), „Живот и творчество на композитора Фолтин" (посмъртно), някои от апокрифите. Чапековото верую, че „Всеки има своя истина" става безуспешна алтернатива на сталинско-хитлеровата „истина" на нацията и класата.

[2] Стихотворният цикъл на полскатна поетеса Мария Павликовска-Ясножевска „Дансинг" (1927) е изключително успешен опит съвременната музика, основно джаз, да бъде преведена на поетически език.

Литературата се преплита с киното и постепенно филмът се превръща от „храненик“ в гробокопач на изящната словесност, свеждайки нейното жанрово разнообразие до сухата лаконичност на сценария. *End of the Century* е оплетен в мрежата на *Internet-a* като реалната поява на *www* в славянските страни съвпада с масовизирането на постмодернизма в тях. *www* мрежата не само превръща света в глобално село, но също така създава илюзията, че всичко чуждо е наше. *Internet*-ът улеснява създаването на текстове и тяхното разпространяване, заобикаля всякакъв вид цензура и автоцензура, изравнява броя на „писателите“ и читателите и в крайна сметка „изяжда“ книгите.

Като цяло в началото и в края на XX в. съжителстват интегриращи и дезинтегриращи тенденции. В сферата на изкуството *fin de siècle* в Европа е възприеман като упадък и разпад, а при славяните – в общи линии като възход и синтез. В негативизма спрямо старото обаче славянският *end of the Century* „преповтаря“ декадентския *fin de siècle* на Запада. Постмодернистичният край на XX столетие в евроатлантическия и славянския ареал е различен: в Европа и Америка постмодернизмът настъпва непосредствено след модернизма; при славяните между модернизма и постмодернизма автономно място заемат партоцентризмът и тоталитаризмът и принадлежащата им култура. В началото на славянския литературен XX в. доминира синкретизмът, краят му е белязан с интертекстуален еклектизъм.

9. Хронологически, идеологически и естетически параметри на славянския литературен XX век

Славянският литературен XX век като (все още) условно понятие не съвпада напълно с астрономическия. Литературното столетие започва около 1890 г. и завършва сто години по-късно. „Ограничители“ на литературния XX век са редица преплитащи се идеологически, икономически, социологически и естетически феномени. Векът започва с утвърждаване на националната независимост и преход към капитализъм, индивидуализъм и модернизъм; преминава през социализъм, *партоцентризъм*, колективизъм, тоталитаризъм и соцреализъм; и завършва с възстановяване на идеологическата свобода, пореден преход към капитализъм (пазарна икономика), индивидуализъм и постмодернизъм.

В преобладаващата си част литературата съвпада и отразява идеолого-политическите доминанти на столетието. Началото на века започва с осезателен преход от етноцентризъм към индивидуализъм. Краят му

отхвърля комунистическия тоталитаризъм. Ликвидирането на СИВ, Варшавския договор, СССР и компартиите освобождава индивида от опеката и диктатурата на колектива. Идеологически славянският XX в. приключва с разрушаването на Берлинската стена (9 ноември 1989) и разпускането на СССР (ноември 1991). Рухването на комунизма и вдигането на Желязната завеса предпоставят славянското „завръщане" в Европа.

10. Феномени на славянския литературен XX в.

Характерни за столетието са динамичните превъплъщения на индивидуализма и колективизма. Славянският литературен XX в. съдържа явления, свързващи славяните с европейското развитие, такива, които са специфично славянски, и феномени, които съизмерват славянския литературен процес със световния. Към първите принадлежат маркиращите началото и края на литературното столетие модернизъм и постмодернизъм, а също така и писателите класици като Нушич, Жеромски, Реймонт, Андрич, Кърлежа, Хашек, Чапек, Йовков, Цанкар и др. Към вторите – осезателният женски поетизъм (Габе, Ахматова, Цветаева, Ясножевска, Багряна, Максимович и др.), а към третите – *партоцентризмът* (съдържащ колективизъм, пролетарска поезия, соцреализъм, соцфолклоризъм, емигрантска, самиздатска, *тамиздатска* литература и пр.). Феноменът, който съпровожда славянският литературен век от неговото начало до неговия край и който преминава и в следващото столетие, е *партоцентризмът*.

11. *Партоцентризмът* – средищен феномен на века

Неологизмът *партоцентризъм* е създаден по модела на утвърдените термини *теоцентризъм*, *антропоцентризъм* и *етноцентризъм* с цел да изрази централното място на партията в обществения живот и литературата през периода на комунистическия тоталитаризъм. Неговият генезис и пълен обем обаче включват и литературното „присъствие" на останалите партии.

Връзката на *партоцентризма* с миналото не е само терминологична, но и причинно-следствена. Идеологическите доминанти в развитието на славяните открояват епохи на езически политеизъм, средновековен

теоцентризъм, възрожденски етноцентризъм, модернистичен индивидуализъм и комунистически *партоцентризъм*. Въпреки че славяните католици освен тези периоди изживяват под формата на Хуманизъм и/или Реформация също така и ренесансовия антропоцентризъм, преобладаващата част от славянската история протича под знаменателя на колективизма.

Славянският *партоцентризъм*, парадоксално на пръв поглед, се заражда в началото на индивидуалистичния модернизъм. Слабостта и неувереността на отделния славянин в края на XIX в. спомагат изграденият върху верска, езикова и фолклорна основа възрожденски етноцентризъм след 1890 г. да се трансформира в класово-партиен колективизъм. С течение на времето силната зависимост на отделния славянин от колектива улеснява внедряването на комунистическа идеология, установяването на тоталитарно управление и култ към личността.

Партоцентризмът не е славянски „патент". В навечерието и по време на Втората световна война той се проявява в Испания, Германия, Италия и други европейски страни. Установяването на комунистически диктатури в Албания, Румъния, Унгария, ГДР, Китай, Северна Корея, Монголия, Северен Виетнам, Куба и Никарагуа превръща *комунистическия партоцентризъм* от първоначално славянски в световен феномен.

Възникналият сред славяните и впоследствие „глобализиран" партоцентризъм (с неговото народностно разнообразие и наднационална типология) е най-трайният феномен на XX в. и неговото описание и осмисляне е приоритет както за славянските историци и историографи, така и за световната компаративистика.

Славянският литературен XX в. надхвърля рамките на европейската култура. За пръв път след космополитната християнска книжовност и трансконтинентално разпространение на барока ключови славянски феномени стават съизмерими с идентични явления в Азия и Латинска Америка. Аргументирането на това твърдение е извън предмета на настоящите тезиси (и възможностите на „чистата" славистика), но компаративното изследване на световния *партоцентризъм* може да започне с „Шегата" (1967) на М. Кундера и „Wild Ginger" (2002) на китайката Анчи Мин.

Библиография

Бобровницка 1995: Maria Bobrownicka. Narkotyk mitu. Kraków,1995.

Волман 1935: Frank Wollman. K methodologii srovnávácí slovesnosti slovanské. Praha, 1935.

Корнхаузер 2002: Julian Kornhauzer. Koniec komparatystyki słowiańskiej.? In: Nadrzeje i zagrożenia. Katowice, 2002, s. 154-162.

Мицкевич 1955: Adam Mickiewicz. Literatura słowiańska. In: Dzieła, t. VIII. Warsazwa, 1955.

Липатов 1997: Александр В. Липатов. Славянская общность: историческая реальность и идеологический миф. In: Slavia Orientalis, XLVI, Nr 1, Kraków, 1997, s. 9-21.

Пасков 1992: Виктор Пасков. Германия мръсна приказка. София, 1992.

Пипин 1865: Александр Н. Пыпин. Обзор истории славянских литератур. Санктъ Петербургъ, 1865.

Пригожин, Стенгърс 1984: Ilya Prigogine, Isabelle Stengers. Order out of chaos. Man's New Dialog with Nature. New York, 1984.

Panayot Karagyozov

History and Historiography in Slavic Literatures of the 20th century (Theses with a special focus on the *partocentric* nature of the Century)

Summary

This article is a part of a project attempting to create a historiography of the Slavic literary 20th century. The Slavic literary 20th century does not overlap with the astronomic 20th century, as it starts around 1890 and ends a hundred years later. The lower and the upper chronological boundaries of the literary 20th century are defined by a mixture of ideological, economic, and aesthetic phenomena. The century starts with a transition to capitalism, individualism, and modernism, then progresses through socialism, collectivism, *partocen-*

trism, totalitarianism and socialist realism to end with the restoration of ideological pluralism, a new transition to capitalism (free market economy), individualism, and postmodernism.

The neologism *partocentrism* is coined according to the pattern of established terms: theocentrism, anthropocentrism, ethnocentrism and the like to express the central role of the Communist Party in the social life and literatures of Slavic peoples during Communist totalitarianism. Its genesis and full meaning also include the literary presence of the rest of the existing political parties.

Partocentrism accompanies the Slavic literary 20th century from beginning to end – it has, therefore, to be appropriately presented in the new historiography of Slavic literatures.

ЛИТЕРАТУРНИ ИСТОРИИ И ИСТОРИОГРАФИЯ

Албена Вачева

В една по-ранна своя статия си позволих да дискутирам опитите за създаване на една обща *световна литературна история*.[1] Методологическите наблюдения, които бяха изложени там, спомогнаха да се направят няколко конкретни извода, които в една или друга степен обсъждаха причините, довели до невъзможността от осъществяването на подобен проект. Това обаче не отменя усилията и изследователските стремежи да се мисли в тази посока. Такова желание може да се види както в първите модерни истории на българската литература, така и в последните. Стремежът към създаване на онази история, която би ни разкрила тайните на всичко, което става в литературата, е винаги в проект, винаги предстои. И това не е само български феномен. Още по-категорично – това изобщо не е български феномен. Отложеният в бъдещето проект за универсална, световна история на литературата е модерен феномен. Точно така, както е модерен феномен създаването на историята на литературата като метанаратив за самата литература. Имам предвид всяка една конкретна история на литературата. В този смисъл настоящата статия продължава разсъжденията, споделени във вече споменатото изследване, като се опитва да приведе допълнителна аргументация на направените изводи, използвайки отново примери от българската историография и съпътстващите я „трудности".

Разглеждането на всяко едно конкретно литературно-историографско съчинение като продукт на цялостно модернистично по своя характер отношение към миналото дава възможност да се разберат мотивите, които винаги поддържат стремежа към и същевременно правят невъзможно създаването на една-единствена цялостна и завършена литературна история. Защото именно в епохата на модерността, и то още в началния ѝ стадий, се появяват първите литературноисторически съчинения и по тази при-

[1] По-подробно по този въпрос вж. Вачева (2005а: 192-200).

чина споделят модерното напрежение между история и историография. През призмата на този неосъществен, изкушавам се да кажа *неосъществим*, проект като един от основните въпроси се очертава този за периодизацията, поела в себе си разграничението, по думите на Мюлер (Мюлер 1982, 207), между перспективисткия начин за конструиране на темпорални последователности от текстове (посредством създаване на връзки между самите тях или между техни елементи) и телеологичния начин за историзиране на фактите. По този начин един от възловите въпроси е този за методологическия инструментариум, чрез който се осъществява същата тази конструкция, чиято конкретност се определя като *литературна история*. В този смисъл, макар и в предварителен за изложението план, ще добавя, че подобен темпорално ориентиран проект е необходим точно чрез своята *отложеност*, за да изпълнява ролята на необходимия коректив за всяко конкретно литературно-историографско изследване. Точно така, както е необходима и тезата (все повече изясняваща се като метафора, отколкото като изследователска парадигма) за смъртта на литературната история.

Модерната историография

> Писането на литературни истории винаги е служило на политически интереси, които обикновено са били маскирани като образователни, културни или естетически намерения или дори като псевдоприродни изисквания (Шмит 1996, 99).

Направеният извод е в резултат на наблюдения, визиращи литературно-историческите изследвания в Германия, и се отнася, отчетено през датата на публикацията на Шмит, за периода до 1985 година. Пак през същата година според автора се навършва и 20-годишнината на една дискусия, опитваща се да „разбере“ механизмите, чрез които да се *легитимират* литературните истории през призмата на понятия като „функция на литературата“, „история“ и „наука“ (Шмит 1996, 99). Казано накратко, става дума за кризисен период в научната епистема, довел до проблематизиране на въпросите за същността, характера и методологическия инструментариум на модерната историография.

1.

Изследванията, направени в рамките на един впечатляващ по своите мащаби международен проект, наречен „Rethinking Literary History (Comparatively). History of the literary cultures in East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries", показват, че движението по четирите посоки на географската карта може да се окаже достатъчно подвеждащо, когато става дума за търсене на мотивиращите причини на културните проекти на модерната нация и националната държава. Обратно, изводите, които се налагат в изследователската работа, провеждана в рамките на горепосочената инициатива, показват, че отделните региони и държави споделят различни модели на реализация на собствената си модерност по отношение на културата. Според направените наблюдения институционализирането на литературата се извършва в онези общества, които по един или друг начин имат „проблематична идентичност". По тази причина институционализацията е необходима, тъй като на нея се възлага да привлече допълнителни аргументи, които да бъдат използвани в борбата за утвърждаване на „национален език, култура и политическа независимост" (Валдес, Хътчън 1996). И тези процеси не се разглеждат въз основа на деленето на Европа на Източна и Западна, нито следват подобна логика (и оттам класификацията на обществата на *развити / закъснели*, *модерни / традиционни*), а по-скоро са резултат на различно по тип отношение към собствената си култура. И по-прецизно – става дума за онова отношение, което е в пряка кореспонденция със стремежите за *начина* на осъществяване на един или друг конкретен *национален* проект именно защото, по думите на Хобсбом (Хобсбом 1996, 40), „националните държави" са били национално (вероятно по-точният термин би бил *етнически* – добавката моя – А. В.) неоднородни". По тази причина процесите на народностна и етническа консолидация, предположени от модерната политическа идея за нацията, вероятно имат и различни проекции в по-нататъшното си осъществяване. Друга причина е това, че идеята за единна нация е цялостна и завършена само с оглед на визиите и програмите на културните и политическите елити, наели се с реализирането им. Във връзка с това програмите, имащи за цел осъществяването на *национално единство*, могат да бъдат твърде различни и променливи – както в политически план, така и от гледна точка на историческите условия. Начините и пътищата, по които тези програми практически се реализират, имат своите особености, независимо от някои общи типологизиращи признаци. Тези различия се изразяват в трансформирането на множество типове културно-информационни процеси, по които нацията гради себе си в изпълнение на тези програми. Типо-

логизацията може да бъде илюстрирана посредством изводите на Ърнест Гелнер (Гелнер 1996, 110-114), който, с оглед особеностите на модерните политически програми, визиращи изграждането на национални единства, разделя страните в Европа на четири „часови" пояса, съобразно взаимоотношенията, които идеята за нацията и модерният национализъм изграждат по отношение на културата. Тази типологизация, по думите на автора, е в пряка зависимост от начините, по които се изпълнява изискването на модерния национализъм – а именно „императива за културна хомогенност в границите на всяка политическа единица" (Гелнер 1996, 117). Резюмирайки казаното от Гелнер, идеята за национализма[2] се заражда в Западна Европа и в опитите за нейното усвояване и прилагане в останалите части на континента се демонстрират съществени различия в резултат на отделянето на национализма от либерализма през 1848 г. Либерализмът, свързан с идеите за свободата на човека и влиянието на пазара предопределя развитието на западноевропейските държави, „докато национализмът от етнически вид" става определящ за процесите в Централна и Източна Европа (Гелнер 1996, 106-108).

За нуждите на настоящото изследване обаче по-голям интерес представлява една друга, може би значително по-рефлексивна по отношение на реалните процеси при формирането на националните образувания, класификация на европейските държави, за която са емблематични имената на Хердер и Русо. Става дума за два модела в реализацията на идеята за модерна нация и същността на национализма с оглед отношението на държавата и нейните институции към културата (в това число традициите, религиите, езиците и класите): *немски*, наричан още модел на романтическия национализъм, и *френски* – модел на политическия национализъм. Според един теоретичен анализ немският модел оказва силно влияние върху разпространението и развитието на национализма в централна и източна Европа[3], доколкото идеите на Хердер, станали основа за пораждането на романтическата визия за формирането и обединяването на нацията в единно цяло, изглеждат възможни за реализация при липса на подходяща политическа

---

[2] Важно е да се подчертае, че в настоящото изследване използвам термина „национализъм" в смисъла, в който той се употребява в Речника на история на идеите – а именно – „източник на общо движение към еманципация, започнало в Англия и Холандия през XVII в. [...] и маркира, според определението на Кант за Просвещението, съзряването (израстването) на народите и освобождаването им от опекунство" (Национализъм 2003, 326).

[3] За да се избегнат определен тип конотации, характеризиращи съвременната концептуализация на понятието „Източна и Централна Европа", си позволявам да уточня, че според същата статия подобни процеси са характерни за самата Германия и Италия по това време (Национализъм 2003, 327).

основа (Национализъм 2003, 327). От казаното става ясно, че подобна романтическа нагласа важи с особена сила в условията на напълно отсъстваща суверенна в политическо отношение държава. Според т.нар. Хердеров модел национализмът има за основа майчиния език, древните фолклорни традиции, общия произход или „националния дух". Тези неполитически критерии създават етнолингвистичен национализъм, който се различава от териториално-държавния национализъм на Запада. Този по-съкровен и несъзнателен национализъм кореспондира със „спонтанната" или инстинктивна родова общност [...] и подчинява политическите критерии на обвързаността с наследството и традициите (Национализъм 2003, 327).

По силата на казаното единството на нацията според романтическия модел се възприема като единство, осъществено върху основата на *културата* на етническата група и нейните традиции. Разбира се, тук трябва да се направят две уговорки – едната, че тези нация-генериращи модели не съществуват в идеален вид, а става дума за типологизация на определени процеси, и, втората, че самите процеси претърпяват известни промени покъсно, осъществявайки комуникация с идеи от различен порядък – в това число и политически. Като илюстрация на казаното могат да се приведат онези разлики във възгледите за мястото и ролята на българската култура, които започват да се забелязват в резултат на рефлексията към „родното" след приключването на Първата световна война и последиците от нея[4].

2.

Принципите на историографията в първите години след 1878 г., отразени в първите български литературноисторически съчинения, споделят едно специфично модерно тежнение, което се упомена накратко по-горе. Става дума за отношението на литературните историци към културното наследство на българите, за част от което те аксиоматично приемат и литературата. Обобщавайки наблюденията си върху най-ранните литературни истории на страните от Източна и Централна Европа, екипът (в който са включени и български изследователи), осъществяващ проекта „Rethinking Literary History", споделя извода, че първоначалното развитие на модерната историография е свързано с изпълнението на две основни цели – *изобретяване* (в оригинала – inventing) *на текстове* и *изобретяване на инсти-*

[4] Повече по този въпрос вж. бележка № 13 и цитираната библиография у Вачева (2005б).

туции (Валдес, Хътчън 1996), което е част от процеса на изобретяването на нацията. Причина, поради която филолозите, занимаващи се с историзирането на литературата, придобиват политически, социален и академичен престиж. Конструирането на текстовете според авторите на проекта се характеризира с акцент върху следните направления:

> 1. писане на дневници; 2. възобновяване на народната поезия; 3. (ре)конструиране на националното литературно минало чрез публикуване на устна поезия, средновековна и барокова народна литература; 4. писане на нов национален епос и историческа проза; 5. канонизиране на националните поети (Петьофи, Мицкевич, Ботев [...]) и 6. писане на национални литературни истории (Валдес, Хътчън 1996).

От цитираните наблюдения става ясно, че историите на литературата пряко или косвено съ-участват в процеса на изобретяването на нацията, превръщайки се в така необходимите ѝ за осъществяване на единство програмни културни текстове. Споделям убеждението, че тази посока на разсъждения (литературните текстове и текста-на-нацията) би могла да даде интересни резултати, но за настоящото изследване по-голям интерес представляват онези дискусии, които по един или друг начин разискват проблемите на филологическата епистема през призмата на историографията.

Един от основните принципи на модерната историография, основаващ се на Хердеровото разбиране за историята, е погледът към миналото с важната добавка, че тя (историята) е свидетелство не толкова за онова, което е минало, а за потребностите на настоящето – за онова, което то изпитва като необходимост от минало. В това именно се изразява и амбивалентността, която характеризира модерната историография. Връщайки се към казаното по-горе за романтическия модел за изграждането на единството на нацията, и по-точно – изхождайки от смисъла, в който се употребява понятието „национализъм“ (вж. тук бел. № 2), трябва да се добави, че преди всичко става дума за интерес към мястото и ролята на „нисшите класи“ като генетични (пораждащи), развиващи се и съзидателни единици“ (Национализъм 2003, 326). Този интерес към мястото и значението на народа (при Хердер) и обществото на гражданите (при Русо) показват легитимиращия потенциал на разрива, който съпътства изграждането на националните образувания. По силата на този разрив модерната историография по един или друг начин се превръща в инструментариум, с помощта на който се създава цялостната концептуализация, според която се изгражда свър-

заността във всеки един конкретен историографски наратив. Този „принцип на свързаност“, по думите на Перкинс (Перкинс 1991, 11), се изразява не просто в хронологическото подреждане на фактологията, а в един цялостен концептуализиран прочит на миналото; концептуализация, чието изражение в литературноисторическите съчинения има за цел да покаже *степента*, до която е достигнал творческият дух на българина, отразен в разказа за наследените от миналото литературни артефакти.

Историзъм и филологическа епистема

1.

Появата на първите исторически съчинения в полето на българското литературознание е съпътствано от публикуването на не малък брой критически отзиви в периодичния печат. Част от тях засягат именно методологическия инструментариум, в който се отразяват историографските възгледи на литературните историци. Особено интересна в този смисъл е дискусията, която възниква между Александър Теодоров-Балан и Димитър Страшимиров. В своята „Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища“ Балан споделя, че „литература се казва сборът на всички душевни произведения, що е създал и притежава един народ – било в жива или в писана реч“ (Теодоров-Балан 1896а, 5). В този смисъл работата на литературния историк (и задача на историята) е да изложи в „система развитието на книжнината, като преценява с общи съждения достойнството на книжовните произведения и тяхното значение за културата на народа“ (Теодоров-Балан 1896а, 4). От такава позиция авторът критикува издадените по-рано исторически съчинения на Димитър Маринов (1887) и Моско Москов (1895) – „Книжовният факт е погълнат и у г. Маринов, и у г. Москов от общи разсъждения, а оценката на факта е прикрита с думи на въодушевен сказувач на публични слова“ (Теодоров-Балан 1896б, 126). „Публични слова“, чиито изложения „бляскат с една волност, един неуместен „патриотизъм“, и които са „обидни за положителните искания на читателя“ (Теодоров-Балан 1896б, 126). Страшимиров на свой ред критикува „Краткото ръководство“ на Балан, изтъквайки, че литературната история не е книгопис; историкът на литературата според автора трябва да има предвид преди всичко „литературните достойнства“

на паметниците (Страшимиров 1896, 502-3), които включва в съчинението си, а биографиите на авторите „да се турят в свързка с идеите им" (Страшимиров 1896, 497). В този смисъл това, което е направил Балан, е не история на литературата, а „културна история въз основа на литературни паметници" (Страшимиров 1896, 501). В своята критика към работата на Балан Страшимиров не отрича напълно избрания от автора подход, характеризиращ се с разчитане на литературните факти съобразно полагането им в един по-широк общокултурен контекст, а акцентира на това, че трудът е лишен „от най-образователни елементи" (Страшимиров 1896, 502). Като илюстрация на казаното може да се приведе схващането му за мястото на фолклора в литературната история – фолклорните образци не само могат, но и трябва да присъстват в една литературна история, като задачата на историка е да научи ученика да ги познава и цени. Самото познаване трябва да се извърши с помощта на литературно насочен анализ и разбор на същите тези образци, като се посочат не само достойнствата им, а и своеобразният континуитет в сферата на духа, който те осъществяват. Казано с други думи, акцентът, който Страшимиров поставя, е върху ролята, която играят постиженията на един или друг народ (в случая българския) в сферата на духа, за осъществяване на единна национално-консолидираща програма. Една от основните задачи на литературната история, по смисъла на казаното, е да създаде чрез собствения си наратив този континуитет в духовната сфера. Втората задача, функция на първата, е свързана с организацията на знанието за „миналото на народа" и с неговата институционална маркираност. Институционализираното *по-знание* трябва да се превърне в част от инструментариума, налагащ ценностите на *духа-на-народа* в културната програма и общ език на консолидиращата се нация. (Един евентуален паралел с анализ, направен 15 години по-късно от Алберт Гечев (1911), показва, че тази тенденция се запазва, независимо че съществуват известни различия в схващанията на автора.)

Още по-категоричен в тази посока е Божан Ангелов. Като прави кратък преглед на всички отпечатани истории на българската литература (от Пипин до А. Теодоров), Ангелов споделя схващането, че „историята на българската литература, като учебен предмет, трябва да осъществява общите задачи на литературното образование, от една страна, и, от друга страна, да постига своя специална задача" (Ангелов 1898, 165). И тази „специална задача" се изразява според автора в излагането в „последователен, хронологически ред фактите на книжевната деятелност на един народ, като се стреми чрез анализ на тия факти, във връзка с особените умствено и обществено-политически условия, да представи картината на духовния живот у този народ през време на неговия исторически живот" (Ангелов 1898, 163). Всичко това е необходимо, за да може литературната история да бъде

в помощ на обучението по литература – тя (историята) трябва да представи в единство миналото и настоящето на художествената литература, да е онова необходимо помагало, което да дава познания на „неориентираните читатели". Проблем на теорията на литературните видове, смята Ангелов (1898, 167), е „естетическото и моралното развитие на учещите".

Позволих си този преглед на няколко критически текста, защото те ясно илюстрират тенденциите и методологическите търсения в сферата на литературната историография в края на XIX и началото на XX в.. Снето в обобщение, като основен историографски въпрос се явява този за развитието – за духовното развитие на народа – част от което е и художественото слово – писмено и устно. Това развитие трябва да бъде обяснено в своята историческа непрекъснатост, поради което се налага литературните историци да споделят едно „разширено" схващане за предмета на изследването си, според което естетическите и художествените критерии във всеки конкретен случай в различна степен са значещи ориентири, но не са определящи за цялостната логика при конструирането на модерния литературноисторически метанаратив. В казаното от Божан Ангелов се съдържа още един ключов момент за разбирането на технологията на изграждане на този метанаратив – неговата *системност*. Именно при показването на системния характер на литературата в най-пълна степен рефлектира историографската логика за литературното развитие. Това развитие, както вече се отбеляза, отразява интереса към всички онези паметници, които обслужват идеята за единство в сферата на духа (културата). Липсата на художествени образци (не толкова в естетически план, а с оглед на пълното им отсъствие) не е достатъчен аргумент за отсъствие на литературна история. Необходимостта от тях се мотивира както от потребностите на учебния процес, така и от онази културна нужда (на която и самият учебен процес е подвластен) за изграждането на духовното единство на държавата и нейната пълноценност в общоевропейския културен контекст. Това налага литературното развитие да се разглежда като част от единна система, споделящо основните ценностни ориентири на конкретните културни и социално-исторически условия. По този начин всеки един конкретен историографски метанаратив споделя схващанията за духовното единство на народа, което по един или друг начин ще се превръща в определящ естетическите критерии норматив. Този историзъм в съществуващите съчинения (а както се вижда и в критическите отзиви, ангажирани с методологическия им анализ) се проявява в два плана – в „разширеното" разбиране за литературата като част от културата на народа, от една страна, и, от друга – в *отложения проект* за написването на пълна и цялостна литературна история.

2.

В статията си „Методологически проблеми на българската литературна история“ Боян Ничев (1976) споделя наблюдението си, че първите български историци на литературата „не пожелаха [...] да подведат нашето литературно развитие по европейския терминологичен етикет“ (Ничев 1976, 54). Този подход според Ничев е проява на толерантност към „самобитността на българския литературен процес“ (Ничев 1976, 55). Разгледано в контекста, в който авторът поставя този проблем, а именно – през призмата на въпроса за периодизацията на българската литература, логично е заключението, че „стадиално-типологическият принцип може да подпомогне съвременната литературно-историческа наука [...] като ѝ осигурява една масивна естетико-историческа основа...“ (Ничев 1976, 56). Част от тази основа е фолклорната култура на българите. По силата на това авторът споделя схващането, че във „фолклора ни можем да намерим процеси и явления, чието място според европейския норматив е в литературата и които обективно в нашата литература липсват“ (Ничев 1976, 56). Смисълът от прилагането на подобен методологически подход е да се избегне привнесената отвън гледна точка (преди всичко класификационните схеми на европейското литературознание по отношение на художествените факти и тяхното хронологично разчитане), както и онова модерно идеологическо напрежение, което дава основание да се говори за „редуциран“ и „закъсняло-ускорен“ литературен развой (Ничев 1976, 56-57).

Независимо че теоретическият прочит, който предлага Боян Ничев, споделя съществени различия в съпоставка с начина, по който се проявява историческият прочит в първите литературноисторически съчинения, системността, която те се опитват да изградят по отношение на процесите в сферата на художественото слово, се запазва и в основата на неговите методологически разсъждения. Настояването от страна на автора върху това, че през XVII и XVIII в. се извършва преход от фолклор към литература, всъщност отразява онзи (късно)модерен стремеж, според който художествената литература е „следващият стадий“ на протичащите процеси и съществуващите явления в естетическо отношение, чиито проявления могат да бъдат открити в образците на фолклорната култура. Казано накратко, тезата, споделена от Боян Ничев, кореспондира в една или друга степен с литературноцентричния прочит, формиран в резултат на постепенното установяване на филологическата епистема[5] по отношение на систематизира-

[5] Емблематично в тази посока е твърдението на П. Динеков, според когото с понятието „фолклор“ се обозначава „устното поетическо творчество на широките

нето на културни артефакти от различен порядък и тяхната хронологична маркираност и подреденост като *едноредови*. Уеднаквяване, мотивацията за което се базира върху филологическия поглед към естетиката и нейните художествени рефлексии. Въз основа на това се изгражда метанаративът за единния корпус на националната литература; единство, често пъти аргументирано през *романтическия* (по Хердер) поглед към миналото, езика и традициите в културата на същата тази нация. Литературната история, завършва Ничев, „трябва да бъде намерена там, където е на своя собствен терен, и да бъде изследвана и като *българска*, и като *литературна*, и като *история*"[6] (Ничев 1976, 67). Подобно успоредяване на филологическия прочит с модерния историзъм трансформира дискурсивната разноредовост на културните артефакти и по същество е опит за тяхното обединяване в единен историографски метанаратив, разказващ *литературното* минало на нацията като част от нейното културно развитие.

В резултат от модерната рефлексия върху мястото и значимостта на фолклорната култура за идеологическите кодове на нацията в края на XIX в. все по-широко се споделя идеята за организирана широка събирателска и проучвателска работа на фолклорното наследство[7]. Като следствие от това изследванията, отнасящи се до изучаването на традиционната култура, се подчиняват на една прагматика, пряко свързана с опитите на българите да се „докажат като народ" и довела до отсъствието на „някои от водещите черти на романтическия подход към фолклора" (Георгиев 1990, 77). Литературната историография, при все че споделя резервирано този романтизъм по отношение образците на самия фолклор, не остава чужда на романтическия подход към изграждането на културата на нацията – тя, историята, според Димитър Маринов например трябва да изучи народната книжевност, защото чрез нея се изучават „езикът, нравите и обичаите – с една дума – битът на тоя народ" (Маринов 1887, 254). През 1976 г. Боян

народни маси" (Динеков 1968, 3). Необходимостта от литературоведски прочит на фолклора Динеков аргументира с наличието на фиксирани в писмен вид текстове на фолклорните творби (процес, започнал през втората половина на XVIII в.), които „имат съдбата на литературните произведения" (Динеков 1968, 7).

[6] Курсивът е на автора – Боян Ничев.

[7] Виж по този въпрос например Шишманов (Шишманов 1889, 1-65). Любопитно в тази връзка е наблюдението, което споделят Пипин и Спасович за необходимостта от „истинно съчувствие и нравствена подпорка" от страна на Русия по отношение на „историческото и битовото изучаване" на българите в техния нов живот. Става дума за своеобразна „методологическа помощ", чрез която да се постигне „обществено сближение с българския народ". От това сближаване зависи „ще ли в бъдеще да заемат връх над този народ руско-славянските свръзки или ний [Русия] ще го освободим само за западноевропейската експлоатация" (Пипин, Спасович 1884, 105).

Ничев (Ничев 1976, 61) отново ще актуализира схващането, че „преходът от фолклор към литература е една от най-самобитните линии“ в българския литературен развой[8]. Линия, която, наред с това, че поема в себе си модерния литературоведски стремеж към историческа системност, придава и епистемологична цялост на историографския метанаратив от филологическа гледна точка. През 90-те години на XX в., когато започва разпадането на удържащата рамка на тоталитарния режим, кризата по отношение на модерния историзъм довежда до усъмняване във възможностите на филологическата епистема да удържи изградените със собствения ѝ инструментариум системност и единство по отношение на културното минало. Процесите започват с препрочитането на първите истории на българската литература, за да покажат в продължение на цялото следващо десетилетие широк спектър от възгледи и визии за мястото и значимостта на литературата в плана на общокултурното развитие.

Библиография

Ангелов 1898: Божан Ангелов. Историята на българската литература като учебен предмет. – Училищен преглед, 1898, № 2, с. 163-174.

Валдес, Хътчън 1996: Mario Valdés, Linda Hutcheon. The National Literature Projects. Rethinking Literary History (Comparatively). History of the literary cultures in East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. An introduction. 1996. <http://www.chass.utoronto.ca/lithist/eceii.html> (01.09.2005).

Вачева 2005а: Албена Вачева. Модерната историография и литературната история. – Език и литература, 2005, № 1-2, с. 192-200.

Вачева 2005б: Албена Вачева. Менталните карти на културата. Модерният дебат за „родно“ и „чуждо“ през 20-те и 30-те години на XX век. В: Модерната география на културата. [CD-ROM]. Съст. Албена Вачева. Варна, 2005.

Гелнер 1996: Ърнест Гелнер. Условията на свободата. Гражданското общество и неговите съперници. София 1994.

Георгиев 1990: Никола Георгиев. Писаха, не само за да се знае. В: Поетика и литературна история. София 1990, с. 68-86.

Гечев 1911: Алберт Гечев. За размерите на литературното ни развитие като предмет

[8] През 1991 г. в статията си „Към нов прочит на съвременната българска литература“ авторът за пореден път ще аргументира нуждата от преоценка на цялото литературно наследство като потребност от „национално значение“ (Ничев 1991).

на научно изследване. – Демократически преглед, г. IX (1911) № 5, с. 592-597.

Динеков 1968: Петър Динеков. Фолклор и литература. Във: Фолклор и литература. София 1968, с. 3-26.

Маринов 1887: Димитър Маринов. История на българската литература. Пловдив 1887.

Мюлер 1982: J. Müller. Literaturgeschichte/Literaturgeschichtsschreibung. In: Erkenntnis der Literatur. D. Hard, P. Gebhard (Hrsg.). Stuttgart, 195-227. Цитирано по Шмит (1996, 96).

Национализъм 2003: Nationalism. In: Dictionary of the History of Ideas. University of Virginia Library: Electronic Text Center 01.03.2003 <http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv3-42> (05.09.2005).

Ничев 1976: Боян Ничев. Методологически проблеми на българската литературна история. (Предварителни бележки към постановката на въпроса). – Литературна мисъл, 1976, № 5, с. 48-67.

Ничев 1991: Боян Ничев. Към нов прочит на съвременната българска литература. – Литературна мисъл 1991, кн.2.

Перкинс 1991: David Perkins. Is Literary History Possible? Baltimore, 1992.

Пипин, Спасович 1884: Александър Пипин, Владимир Спасович. История на българската литература. Превод Г. Колушки. В. Поборник. Кюстендил 1884.

Страшимиров 1896: А. Страшимиров. Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища. Написано от А. Теодоров, Пловдив 1896. – Българска сбирка, г. III (1896), № 5, с. 496-508. Рецензия за: Теодоров, А. Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища. Пловдив, 1896.

Теодоров-Балан 1896а: Александър Теодоров-Балан. Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища. Пловдив 1896.

Теодоров-Балан 1896б: Александър Теодоров-Балан. Моско Москов. История на българската литература. – Български преглед, г. III (1896), № 3, с. 125-132. Рецензия за: Москов, Моско. История на българската литература. Търново 1895.

Хобсбом 1996: Ерик Хобсбом. Нации и национализъм (От 1780 до днес). София 1996.

Шишманов 1889: Иван Шишманов. Значението и задачите на нашата етнография. В: СбНУНК, 1889, № 1.

Шмит 1996: Зигфрид Шмит. За писането на история на литературата. Някои бележки от конструктивистична гледна точка. В: В защита на емпиричната литературна наука. Работата на групата НИКОЛ. Съст. Младен Влашки. София 1996, с. 94-108.

Albena Vacheva

Histories of literature and historiography

SUMMARY

The text presented under this title is intended as a theoretical gesture to point out some characteristics of Bulgarian literary history in the age of modernity. The main thesis is related to the issue of modern hypostases of collective memory, which is based on contemporary writing. In this respect literary history can be viewed as a composition of literary practices, both implicitly and explicitly reflecting aesthetic and genre quests, as well as cultural and even political ideological programs. For this reason the present analysis (based upon several literary and historical texts published between 1878 and 1900) regards literary history as identification knowledge, and as memory-for-itself participating in the building of the 'highest-standing row' of its symbolic norms. At the time the encounter of the prism of global challenges with historical and literary codifying norms and ideological programs shows a number of challenges presented in their tension with respect to the identification character of this type of knowledge and memory.

УНГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ В БЪЛГАРСКА СРЕДА
(Въпроси на периодизацията)

Йонка Найденова

Основен въпрос на всяка литературна история – национална или чужда – е да се изследва литературният процес, разбиран като „общо понятие за движение“, като „вътрешна и външна динамика на литературното развитие“ – „линейно, но и в дълбочина“[1] (Ничев 1986, 39). При създаването на историята на националната литература акцентът пада върху иманентните закони, диалектиката и еволюцията на националния литературен процес; съпоставянията с чуждестранния духовен опит в по-значима степен са подчинени на логиката на обособената литературна общност. Когато обаче се създава история на чуждата литература, тази специфика се обвързва по-тясно с още един принцип на научно поведение, отразяващо характера на диалога между чуждата и националната литература, между „чуждо“ и „свое“. Всичко това не означава, че при написването на история – и на националната, и на чуждата литература – не функционира, макар и с различен темп, общият ангажимент: литературният процес да бъде детайлно проучван и съответно обобщаван като самостоятелно работеща система. Става дума за вътрешните особености на литературата и нейната устойчивост, за организираността ѝ като жанрова система, за тематиката и мотивите,

[1] В книгата си „Основи на сравнителното литературознание“ Б. Ничев определя литературния процес като „категория на развойната динамика“, която „обединява и едната (националната), и другата (международната) страна на литературното развитие, включва в себе си двуединството на литературното движение, движението от едната към другата и, обратно, преходите и преливанията помежду им като *форма на превръщането на чуждото в свое и на изразяване на своето чрез чуждото в един широк пространствено-временен континуум.* Само в тоя смисъл „литературен процес“ може да бъде схванат като категория на литературознанието със свое самостоятелно значение“ (Ничев 1986, 39).

за индивидуалностите и направленията, за зависимости между духовните, обществените и историческите закономерности и пр.

Държа да подчертая, че този кръг от проблеми, с извеждане формите на литературния процес, можем да открием в труда на Боян Ничев „Основи на сравнителното литературознание“ (1986). Последният факт рефлектира и върху темата на моята публикация, доизяснява важни аспекти при създаването на една история на чужда литература в българска среда: в нашия случай написването на история на унгарската литература; подсказва и за основни свойства на подхода, свързан с осмислянето на унгарското литературно развитие, но в българския му контекст.

В аспекта на проблематиката, която ни занимава – създаването на история на чуждата литература, конкретно на унгарската – се актуализира начинът на възприемане на чуждите ценности от българския читател в качеството му на съучастник в литературния процес. Като представител на една родна среда и култура той заслужава внимание и във връзка с неговите, по принцип бегли или на практика никакви познания за чуждата (унгарската) литература. Но и с оглед на факта, че този възприемател очаква да получи представа за нейните върхови тенденции, имена и постижения, за общокултурния и общохудожествен смисъл на процесите в цялата им многоизмеримост. В дадения случай надделява интересът към общата картина, към панорамната представа за литературните приноси и особености, което не отменя потребността от последователно, „линейно“ очертаване на литературните явления и прояви.

Всъщност всяка литература представлява исторически променлива величина и като такава (а това се отнася и за художествения превод) отразява духа на епохата, нейния стил, терминология и език, отразява количествените и качествените натрупвания на периода, събиращи се най-често в понятията канон, литературност, историко-литературен процес, литературно съзнание, литературен факт със съответните интерпретаторски визии. Тази координатна система на литературната диалектика обема възможностите за пренасяне на отделните значения в чуждоземна среда и то сравнително по-цялостно; за „пулсиране“ на превода, за осмисляне, синтезиране на чуждата практика от родни позиции.

С част от тези проблеми се сблъсках при написването на двутомната история на унгарската литература под заглавие „Панорама на унгарската литература“ (1995) и „Панорама на унгарската литература – XX век“ (2002). В този литературноисторически труд – синтез на унгарския литературен развой с илюстриране на периодите и авторите чрез художествени текстове – се наложи да доосмислям и доизяснявам унгарската литературна история във връзка с нейното „пренасяне“, трансформиране – и като обществено-културна даденост, превод и терминология – в чуждоземната среда (а това

има отношение към нейното усвояване в български контекст). Необходимостта от реконструкция на литературното минало ме застави да оценя стойността на различните подходи и методи, използвани от авторитетни литературни историци на Унгария. В настоящото изложение, наред с всичко останало, черпя аргументи и от този си опит на унгарист, който през определен етап от своя живот е трябвало да осветлява същностните проблеми на унгарското литературно развитие. Позволявам си да приложа и техники на „скрита полемика", вземайки повод от една публикация на преводача от български на унгарски Петер Юхас, който – в ролята си на „предизвикан читател" – отрича принципите, върху които строя „Панорамата"[2]. Макар и писана с нелитературни подбуди, тази публикация предизвиква с изнесената „фактология". Същевременно тя ми позволява да обоснова по-изчерпателно своя подход спрямо представянето на унгарската литература в българска среда, както и да фокусирам възлови методологически въпроси на унгарското литературноисторическо познание. В конкретната ситуация – да разкрия как и по какъв начин стават историческите дележи в унгарската литература, как в нея се реализират пътищата на периодизацията.

***

Известно е, че всеки литературноисторически „напречен разрез" е предназначен да постигне характеристика на литературния етап, т.е. неговата периодизация. Периодизация, върху която се гради литературната история. Особеността ѝ се обуславя от културно-историческото развитие (хронологическия принцип), от историята на литературните направления, видове и жанрове (систематическия принцип), както и от редица други, също значими фактори. Неслучайно периодизацията и свързаните с нея въпроси съставляват основа на методологията на всяко едно литературознание. Не би могъл да се пренебрегне и въпросът – какво и как пренасяме (вкл. като избирателност и концепция) с оглед на чуждите литератури, в това число на унгарската в България. Каква е панорамата, общата картина на „прено-

[2] Моментът на „скритата" полемика способства и за разширяване на понятийно-терминологичния спектър на „образа на читателя", отчитайки не само читателя-критик или полемизиращия опонент, не само формата на читателско присъствие (появата на критика, на отзив), а и „разрушаващото" и още по-точно „манипулаторското начало" в критиката. По този повод вж. П. Юхас. Самоопложданe в науката (Детонация, № 7-8, 2004; № 5 2005) и моя отговор: „Панорамата – фактите без манипулации" (Лит. вестник, 6-12. 10. 2004, с. 3, 11).

са“ на чуждите (унгарските) ценности, какви са специфичните черти на чуждата литературна история, съпоставена с националния литературен живот? Доколко може да говорим за „стереотипи“, за един по-универсален подход към формирането на погледа към дадена литература? От какво естество е моделът, който репрезентира в нови условия чуждата литературна стратегия и резултатност?

В такъв план не могат да не бъдат отчетени различните критерии, подходи и виждания, класификациите и систематизациите в унгарското литературознание. Да не бъдат взети предвид субективните и обективни трудности при сътворяване на унгарската литературна история в България. Тук се включва и трансформирането на опита на унгарската литературна историография да определя спецификите на националното литературно развитие и структурирането им в етапи. Да „раздробява“ процеса с регистриране на отделните явления и тенденции (с привличане на безспорно важната информация). Да обхваща общия модел, който в крайна сметка подлежи на известно преосмисляне у нас. Това, естествено, рефлектира и върху същината на рецептивните нагласи, и върху допирните точки с българското културно-историческо развитие.

По подобие на българското и унгарското литературознание извървява своята крива в търсене на пътища и подходи, които да му помогнат за сътворяване на литературните истории. И то натрупва знания и опит, за да утвърди действителните принципи на развоя, периодизационните схеми, делитбените критерии. Едновременно с изкристализиралите хронологични граници, и в унгарското литературознание се срещат противоречиви мнения и неясноти, особено що се отнася до класицифирането на вътрешните подраздели, на подпериодите. В Унгария все още не се е наложила единна норма при използването на понятия като стилово направление (от гледна точка на поетиката и езика). Не е уточнено дали е надраснат „стилът на епохата“ (korstilus). Разгърналата се преди известно време полемика относно критериите при „анатомиране“ на литературната история (с акцент върху творбата и литературната среда) и още повече за „кризата на литературната история – обнова на литературната наука“[33] (Белади 1986), едва ли

[3] Посочената статия е преоценка на остарелите методи и цели на литературната история от 60-те години с цел да се осъзнае започналата криза в литературознанието. Направен е опит – с помощта на теорията на литературата – за осмисляне на въпросите за ролята на литературата в обществото, за зависимостите между тях, за отношението към традицията, към връзката на настояще и минало, за имманентното развитие на литературния процес и пр. (Белади 1986, 5-36). В случая „не литературната история провокира теорията на литературата, а обратно – теорията на литературата, включително критиката на съвременната литература, настоява за промени в този клон на науката“ (Кенереш 1995, 96).

може да се счита за окончателно приключила.

В настоящата статия не си поставям за задача да проследя – в цялото ѝ богатство – еволюцията на идеите за национална литературна история и за нейната периодизация в Унгария. Тези идеи с начало XVIII в. притежават свои светове, своя логика, историческа обосновка, национален биографичен профил (Кенереш 1995, 5-14). Става дума за предположения, литературоведски тези, научни теории и практики, гледни точки на всепризнати авторитети относно литературноисторическа традиция, типове периодизация и определящи ги критерии и пр. Сред многообразието от подобни идеи се открояват обаче два по-основни подхода, които характеризират унгарската литературна историография в по-ново време: позитивизмът и „историята на духа".

Позитивистката концепция – в началото на XX в. консервативна – стои в основата на най-голямото литературноисторическо начинание на тогавашната епоха: осемтомната „научна систематизация" (1930-1941) на Йеньо Пинтер (за съжаление практически неприложима). Позитивизмът обуславя схващанията и на други литературоведи: от Елемер Часар, Густав Хайнрих, Вилмош Толнаи, Ласло Недеши или Жолт Бьоти (последният откроява националния характер и персонаж – т.нар. „джентри"; определя за същност на литературата „националната душа") до Фридеш Ридл и Янош Хорват. Същевременно този подход оспорва, в една или друга степен възгледите на литературните историци от XIX в. (Пал Валаски или Ференц Толди, които наблягат, вкл. като основен критерий на систематизацията, върху разгръщане на националното самосъзнание и общност, на националната идея). Позитивизмът преодолява и разбиранията на Пал Дюлаи за историчността като вътрешен процес на човешкото развитие, представите за националната идея, или акцента върху народността, поставен от Янош Ердейи.

Но за да се превърне литературната история в сериозен дял на литературната наука, в самостоятелна научна дисциплина, заслугата е преди всичко на Янош Хорват – високоподготвения и талантлив литературовед. Той първи на високо равнище разработва принципите и методологията на литературната историография, изтъквайки формирането на литературно съзнание и вкус. В „История на развоя на унгарската литература" (1922-1923) литературата се изследва като духовен процес, който се осъществява върху „принципа на самозараждането" (önelvűen), на иманентното движение, както и на комуникативността, които подсигуряват непрекъснатия живот на литературното творчество. Тоест изходен пункт се явяват самозараждането, вътрешните норми и връзки на литературния живот, диалогичността, а „литературата е духовното отношение между писатели и читатели с посредничеството на писмените творби" (Хорват 1976, 62). Редом

с този принцип се подчертава „верността към предмета“ (tárgyi hűség). В центъра на литературната история се поставя – висша ценност на литературното развитие – понятието „национален класицизъм“, получило израз най-вече в поезията на класика Янош Аран (до тази на Петьофи и Томпа). Следвайки принципа на историчността и като отчита законите на автономното литературно развитие, периодизацията, реализирана от Хорват, подчертава възникването на общия възглед и програма на националната литература през XV в., както и нейното разгръщане след появата на първия голям просвещенец Бешенеи през 70-те години на XVIII в.; утвърждава и кръга около списанието „Нюгат“ с новите културни процеси. Но тази насока в унгарското литературознание като „светоусещане и вкус“, въпреки обновителния си дух, общо взето, остава „в ограничените рамки на идейния свят на Дюлаи“ (История на унгарската литература 1982, 393). Без да изключва обществения критерий, но и без да го подчертава, тя подчинява всичко на идеала на епохата, с характерния за нея „национален класицизъм“.

Другият подход („историята на духа“) се свързва с името на критика и романиста Антал Серб, който осмисля новите завоевания в областта на описателната психология и социологията. Заедно с „историята на духа“ той чертае онзи метод, от който се нуждае литературната наука. В своята „История на унгарската литература“ (1934) авторът извършва оригинален прочит на националната литературна история (най-вече спрямо школските учебници и консервативната затвореност на провинциализма, ограничен в границите на „народностната“, на селската култура). Той се насочва – под въздействие на „историята на духа“ и съобразно литературния вкус на господстващата класа – към социологическа периодизация („дворянски писатели“, „дворянско-народностна литература“ и пр.). Съблюдава начертания преди него развоен път на стиловите направления, разработва и жанра роман, с ударение върху обновлението на романтизма. Новият подход, приложен от Серб, се концентрира в съчетаване на филологически позитивизъм и есеистична традиция, откъдето тръгват и стимулите за обновление в литературната наука. Същевременно, по думите на литературоведа Ищван Шьотер, Серб, който „разграничава литературните периоди не според действителните исторически движения, а съобразно обществените нюансирани предпочитания на читателската публика, поначало прави невъзможно подходящото групиране на отделни творци. Цялото произведение се разделя по периоди на църковна, аристократична, дворянска и буржоазна литература, в подобни рамки Петьофи попада в дворянско-народностния подпериод“ (Шьотер 1986, 19). Тоест – заличава се плебейската народност на Петьофи и Аран, прераснала в истинска поетична революция в средата на XIX в.

Серб, подобно на Хорват, не следва плътно утвърдените чужди критерии (колкото и да се влияе от постиженията на немската литературна наука, отчасти – от психологизма на Фройд). Съществена черта на неговия труд е, че не приема (подобно на един Фридеш Ридл) откъсването на Унгария от останалия свят – той търси и разглежда родната литература в нейните зависимости от световната (оттук моментът на потърсените актуализации). Като безспорно достойнство на литературната история на Серб се изтъква и нейната занимателна форма, дотолкова, че историята на литературата започва да „се чете" като вълнуващ „роман–есе", а това съвпада с процъфтяването на жанра есе през 20-те, и още повече през 30-те години на XX в.

След 1945 г. и особено от 1949 г. нататък на преден план излиза марксическата литературна историография, която завоюва обширен терен. Основни представители са Дьорд Лукач и Йожеф Реваи: и двамата оказват огромно научно въздействие върху литературния живот и „вътрешното" моделиране на литературата. Възниква концепцията за „революционната линия в развитието", проникната от естетическото оценяване на триадата лирици Петьофи – Ади – Йожеф, във връзка и със схващането, че върховите постижения на унгарската литература се раждат в поезията, и то при олевяването на обществото и устремяванията към справедлив и свободен свят.

Есеистичният начин на написване на литературните истории, подет от А. Серб, със стремеж към обхващане на широк историко-културен фон присъства и в други трудове, преди всичко в обемната двутомна история на унгарската литература „Книжовнико, създай унгарска творба" (1983), сътворена от културолога и литературоведа Ищван Немешкюрти. Изпълнена с факти и подробности, тя обаче представлява интерес преди всичко за унгарския читател, за погледа „отвътре". Оценките засягат не толкова творческото дело на писателите, колкото отделните жанрове и творби, с отчитане на обществените отношения и главните въпроси на епохите. Но и тук фактологията преминава в документално повествование, разлято в надробеността на детайлите; срещат се и недостатъчно мотивирани характеристики и делитби.

Индивидуалните специфики на авторите, техните възгледи и подходи, периодизационните им критерии, присъстват и в други литературни истории от по-старо и ново време. Отделна група съставляват университетските и гимназиалните учебници, които изграждат по-траен и сравнително по-точно очертан линеен модел на литературата. Тук попада и първата колективна (тритомна) литературна история под редакцията съответно на Ласло Бока, Пал Панди и Йожеф Саудер (трето прераб. изд. от 1968 г.), родена след дълги дискусии и на базата на по-цялостни парадигми.

Внимание (включително от гледна точка на българското усвояване)

заслужава преведената у нас „Кратка история на унгарската литература“ (1965) на Кланицаи–Саудер–Саболчи, в някои отношения вече поостаряла като виждане, терминология, отчасти и като класификационен модел.

Друг основен колективен труд е еднотомната „История на унгарската литература“ (1982) под редакцията на Тибор Кланицаи – една книга, която утвърждава (с малки изключения) универсален йерархизиращ принцип на подреждане, очертава широка и обективна картина на извървения от литературата развой.

Подобни литературни истории и техните автори стоят най-близко до онази научна – „класическа“ – периодизация, която ще открием в многотомната академична поредица на унгарската литературна история (с изведени канонични постановки и „разчитане“ на литературния процес в цялата му пълнота и многоизмеримост). Основен аргумент на периодизационната схема в този мащабен труд са не т.нар. „исторически катастрофи“, а големите обществени и духовни движения, съотв. граничните жалони се свързват с датите: 1772, 1848, 1905, 1919 и 1945 г. Във връзка с това се оформят различни и дори противоречиви схващания за литературната история и принципите, върху които тя се гради. Лукач, а след него и И. Шьотер настояват на понятието „епоха“ не като иманентно литературно формирование, а като обществена категория.

Академичната литературна история (създадена след Втората световна война и с реализация на марксическа методология) носи белезите на своето време – голяма част от историческите ѝ оценки са остарели. Но също така е безспорно, че върху нея стъпват всички следващи изследователи, разширявайки и усъвършенствайки представите за унгарската литература. (Първите шест тома на тази мащабна поредица възникват през 60-те години, а през 80-те години на века, като своеобразно продължение, се появяват още четири тома.) Трудът, макар и в различна степен, е проникнат от историко-материалистическите виждания от 40-те години за ревизия на литературната историография (Лукач 1970, 491-513): методологически литературата в нейната цялост се обвързва с развитието на обществото, съответно изтъква се най-вече политическият ѝ характер, а „историческите стойности се заменят с идеологически“ (Белади 1986, 15). Но този обемен и респектиращ труд преодолява противопоставянето между литературна теория и литературна история, успява да приложи нови обосновани методи на литературния анализ и синтез, създава – особено първите два тома – сравнително обективна картина, и съобразно „възможностите на епохата“ (Кенереш 1995, 122), явява се важно начинание и от гледна точка на компаративните практики (Сегеди-Масак 2001, 45). Въпреки някои дисонанси в подходите и насоките на идеологическия прочит (особено през 50-те години), въпреки наличието на известна криза в литературната

историография през 70-те години, шесттомната академична литературна история (и нейното продължение с още четири тома) остава основополагаща за обхващането и разделянето на литературния процес по етапи. Както изтъкнах, на тази многотомна история се опират по-важните съвременни литературоведски обобщения, както и нашите начинания за пренасяне и осмисляне на унгарските литературни процеси в чуждоземната българска среда. Оттук потеглят и рецептивните нагласи, и стремежът към една по-обективна оценка на литературните събития и факти.

***

Обръщайки поглед към унгарския опит, установяваме, че в периодизационния модел на литературата на Унгария се налага най-вече класическата европоцентрична система: Средновековие, Ренесанс, барок, класицизъм, Просвещение, романтизъм, реализъм и т.н. Прави впечатление (и в сравнение с българската академична история от 60-те години), че в унгарска среда външните фактори (социално-историческите или обществените) не се абсолютизират; тук историческите явления играят ролята на делитбени критерии най-вече тогава, когато са от литературно естество. В едни от случаите литературното творчество се оценява съобразно обществено-политическите движения (мохачка литература, куруцка поезия, якобински писатели, йосифинисти, литература на Унгарската съветска република и пр.). В други случаи – особено при по-новата литература – ударението се поставя върху поколенията (новолунци, нюгатисти, „народни писатели“, „сияйни ветрове“, „Седемте“ или „Деветимата“ и др.). На предно място като възлов компонент се извежда и литературният жанр (особено в средновековната литература или в тази от втората половина на XX в. – развитието на романа, на литературната критика и т.н.). Отдава се предпочитание на идейния, естетическия или теоретическия анализ, с конкретни или повсеобщи наблюдения.

От друга страна, в повечето свои трудове унгарските автори избягват педантичното уточняване на границите на даден период (когато той има начало и край) за сметка на проблемните вглеждания в процесите или на предпочитанията към очерковия подход (портретуването). Методът на очерковите характеристики, на портретуването на писателите обаче едва ли е в състояние да открои своеобразието на литературните периоди, да пресъздаде профила на традициите, на преходните зони, на преломните моменти,

на веригата от явления, тенденции и творби. Не е достатъчно класификацията на фактите да се центрира върху един ограничен сегмент от литературния процес, евентуално в съответствие с рожденатa дата, дебюта, или във връзка с нарочно изолираната общност, с „екзотиката" на подпериода и др. По-уместно е, дори когато оценките само се маркират, да се представят жанровата динамика, стиловите насоки, кредото на поетиката. Да се отчита ролята и на институциите, и на външните фактори (наследства и приемственост, налагащи се културни влияния и обществено-политически събития). По-уместно е литературни факти да се вписват по подходящ начин във времето, когато се появяват, т.е. получават правдиви исторически измерения.

При написването на двутомната „Панорама на унгарската литература" аз потърсих обективността на литературното усвояване в по-точното и същностно обозначаване на периодите, съгласно новите класификационни модели на унгарската литературна наука – с конкретизиране на вътрешно-литературния развой. Определящи се оказват динамиката на литературния процес, идейно-естетическите изменения, жанрово-стилистичните обновления в унгарската литература и заедно с това – специфичният принос на големите дарования и тяхното място в общото движение на културата. Целенасочено се избягват статичната социологическа систематизация на вече споменатия Антал Серб и някои от остарелите постановки (напр. теологичните исторически принципи на Янош Хорват).

В отличие от вече преведената на български „Кратка история на унгарската литература" от Кланицаи–Саудер–Саболчи, в „Панорамата" се актуализират отделни периоди, заглавия, термини и имена. Набелязват се и подпериодите (в началото на всяка глава), с оглед и на по-ясния фиксаж на делитбените граници и усвояването на историческата топонимия. Изрично се подчертава условността на деленето – границите не са строго фиксирани, определени явления и тенденции възникват преди разглеждания период и продължават да съществуват и след това. Следва се общоприетата, „класическата" делитба, с едно по-съществено отклонение в самото начало на разчленяването, що се отнася до народнопоетичното творчество. Посочените хронологически граници са в основата на представеното у нас моделиране на литературния процес в Унгария, извлечено при критичния прочит на унгарския опит в миналото и днес. Както всяка периодизационна схема, с развитието на науката тя също подлежи на развитие и промяна. Неслучайно историзмът е този фактор, който „пренася предварително създадените съвременни представи от критическото към историческото равнище на мислене", а самите му резултати „очевидно подлежат на изменения от различните поколения" (Фаулър 1993, 96). Ала и сега се налагат уточнения както с оглед на тяхното ус-

вояване в България, така и във връзка със съвременните постановки на периодизирането.

На първо място това е въпросът за обема на литературата (също подвластен на промени и модификации) и нейното разполагане в „началото" на времето. Имайки предвид, че „всяка литературна творба е литературна по силата на известни особености, присъщи на изкуството като цяло" (Фаулър 1993, 121), приемам – във връзка с произхода на унгарската литература – утвърдени определения, ориентирани изключително към писмената култура, към писмените езикови паметници. От такъв зрителен ъгъл в обхвата на старата унгарска литература (от нейното зачеване до 70-те години на XVIII в., до барока включително) спадат и нехудожествените творби и жанрове, като първите литературни произведения логично се обвързват с появата на писмеността. (В качеството си на „художествена" унгарската литература кристализира при класицизма – края на XVIII в., когато прави пробив литературата на историческа, многонационална Унгария.) Но това обстоятелство не означава – не може да означава – че творби на художественото въображение в устна форма не са съществували преди това.

I. Такова е ***староунгарското творчество***, което възниква в безписмения период от съществуването на унгарците и просъществува и след основаването на държавата, след приемането на християнството и въвеждането на писмеността. При това поетичните му жанрове (трудовата, регьошката, оплакателната песен и др.) датират отпреди „извоюването на родината" през 896 г. (според най-новите схващания: периода 895-900 г.), докато образците на древната епика възникват и се разпространяват отпреди, през и във вековете след този период като вече фиксирани писмени текстове. В този смисъл в българския си контекст (виж „Панорамата") същинското развитие на литературата, на духовната култура на унгарците „начева" не от Средните векове, от епохата на изграждане на системата на старата литература. Заслужава внимание и фактът, че още преди установяването си в днешните земи (под влиянието на прабългари и други народи) маджарите усвояват писменост от тюркски произход, със заемки от гръцката и славянската азбука – т.нар. „руническо" (рунно) писмо.

Подобна позиция кореспондира със схващанията на академичната литературна история (Т. Кланицаи) за староунгарското творчество като самостоятелен период в началото на литературния процес и в противовес на по-старите постановки (Д. Кирай, Я. Хорват). Тя има отношение и към въпроса за началото на литературата, още повече, че старите писмени паметници от езическия период са унищожени, а новите се създават под чуждото влияние на християнската образованост. По този повод Тибор Кланицаи заявява: „Староунгарската поезия трябва да заеме обратно своето място между периодите на унгарската литература, която започва не с чуждия

клир на свети Ищван, а е заслуга на свободните маджари от древното безкласово общество".[44]

От по-различно естество са въпросите за появата на първите писмени текстове, или този за езика, на който се списва дълго време унгарската литература (създадената на латински език литература не изключва нейната принадлежност към националната). Според установените схващания първият писмен паметник (съчинение) е „Наставления" (1007-1031) на основателя на държавата крал св. Ищван, следван от „Deliberatio" (ок. 1044) на венецианския епископ св. Гелерт. Към първите писмени паметници можем да причислим и по-късната легенда на св. Мор от 1060 г. Не е възможно обаче последната да бъде определяна за първия унгарски текст, както твърди Юхас. По този начин се пренебрегва обстоятелството, че легендата се явява първа само и единствено съобразно своя жанр. Що се отнася до литературата на унгарски език, ще видим, че първите езикови (ок. 1055) и запазени текстови паметници – „Надгробна реч" (ок. 1200) и „Древноунгарска оплакателна песен на Богородица" (ок. 1300) – изместват датировката на създаването на литературата като цяло. Но и тук следва да се отчете фактът, че става дума за съхранените за поколенията текстове.

Ако се обърнем към характеристиките на авторитетния университетски преподавател и специалист Шандор В.-Ковач, който навлиза дълбоко в периода „от устната традиция до писмеността" и търси „динамичното движение" на времето (от прибл. 463 до 896 и от 896 докъм 1061 г.), в това число на Ранното средновековие, нещата придобиват още по-конкретни измерения. Набелязаните от него периодизационни параметри и жанрове визират староунгарска поезия (ок. 463 – ок. 896), ранна средновековна литература (ок. 896 – ок. 1061), годишника на Панонхалма от 998 г. и т.н. Отделно се изтъква значението на първия унгарски християнски езиков паметник от средата на X в. (разчетен върху предмет на съкровището от Надсентмиклош), както и написаната на гръцки Веспремска грамота от края на X в. – и двата със светски характер, за разлика от религиозната литература, която се разпространява и покрай мисионерската мисия на славянските първоапостоли Кирил и Методий. А едни от първите предания, гести и хроники, които по-късно влизат значително преработени в историческата епика на Средновековието, се датират към епохата на староунгарското творчество: напр. легендата за чудния елен, тази за легендарните вождове Лехел (възникнала след смъртта му през 955 г.) и Ботонд и др. Относно преданията и приказките, изрично се подчертава, че в периода X–XI в. между литература и фолклор не съществува разлика (В.-Ковач 1987).

[4] Цит. по Ш. В.-Ковач (В.-Ковач 1987, 13). С този аргумент Тибор Кланицаи още през 1949 г. отхвърля твърдението на Янош Хорват за появата на унгарската литература вследствие на „новата, чуждата християнска култура".

Казаното дотук засяга най-вече староунгарското творчество, то има отношение и към началото на литературата, разбирана в по-широкия смисъл на думата. Така се дава представа и за езическия период от унгарската история, когато, както изтъквам в „Панорамата", унгарците живеят заедно с други угро-фински народи и поддържат връзки с тюркски племена, съответно изпитват различни влияния. Този въпрос заслужава специално внимание и поради някои опити (такъв е опитът и на Юхас) да бъде подменена научната истина чрез даване на предимство само и единствено на „тюркската" теза относно произхода на древните унгарци и тяхната култура (Юхас 1985). Огромна част от унгарската академична мисъл обаче и понастоящем утвърждава теорията за угро-финския произход на унгарците, което не означава, че се игнорират връзките, взаимодействието, племенните съюзи с тюрките, нито че езиковото родство се покрива с генетичното. Вярно, има автори, които защитават „тюркската" теза. Впрочем в Унгария още от края на XIX в. се води истинска „угро-тюркска война" (с опоненти А. Вамбери и П. Хунвалви, Й. Буденц). Тази „война" се разраства днес с нова сила, а „дилетантите" (определение на Я. Пустаи) се роят като гъби след дъжд. Сред тях именно се нареждат и автори като К. Бакаи, според когото угро-финската теория е измислена от антиунгарски настроени немски учени, или Л. Марац, който невярно определя създателите на угрофинистиката като немци. Според И. Ердейи последните двама – за разлика от тюрколога Вамбери – „не могат да се смятат за научни опоненти" (Ердейи 2004). Подобна позиция заемат научни авторитети като К. Редеи, П. Домокош, М. Жираи, И. Фодор и др., които (напоследък и в отделни книги[55]) критикуват аргументирано езиковедския и пр. дилетантизъм.

Как стои въпросът с ***народнопоетичното творчество***, което също е устна, фолклорна традиция, също е дело на безименния творец? В „Панорамата" на него е отредено по-различно място от обозначаването му в периодизационните схеми, съответно литературните истории на Унгария, където този песенен фолклор се разглежда традиционно в т.нар. епоха на реформите през първата половина на XIX в. и особено с оформянето на специфичното направление на народничеството (népiesség) през 40-те години в поезията. Народнопоетичното творчество (в различните му жанрови разновидности) обаче не е неподвижно в своето развитие, а еволюира и се свързва през вековете със самата органика на литературния процес, с неговото движение във времето. Така например наред с древните образци (които имат устен характер и както казах, после преработени влизат в първите гести и хроники на литературата, създавана на латински език),

[5] Посочените тук книги (Редеи 2003, Ердейи 2004) обобщават изследванията относно праисторията на унгарците, като обосновано отхвърлят фалшификациите и отбелязват спорните схващания.

възникват и по-късни жанрове (напр. баладата). Специфичен дял народна поезия са и онези любовни песни (virágénekek, букв. „песни за цветя“), които отъждествяват любимата с цвете и също са дело на безименния певец от народа. С една уговорка: за разлика от любовните народни песни, техните корени не са сред селячеството, а в различните слоеве на унгарското общество през XVI-XVIII в.; явяват се и преход между народната и личната поезия. От по-друг порядък е песенната поезия от XVII-XVIII в., която, както ще прочетем в „Панорамата“, се намира „на границата между личната и народната поезия, тя е безименна, предимно ръкописна, с определено фолклорно звучене“ и „белязана от елементи на барока“. И т. н. Като система от обособени стилистични средства, мотиви и теми, и с двата си големи дяла – песенен и прозаичен, поетиката на народното творчество отделя фолклора от литературата, укрепва народностния дух и обогатява творбите на големите майстори на словото. Ето защо, изтъквайки връзката на общонародните елементи с историята, в „Панорамата“ този дял (в по-голямата си част!) е ситуиран именно в началото на периодизацията, на развойното историческо единство на литературата. Което, не означава, че народното творчество може да се свързва само с възникването и оформянето на литературния процес. Разбира се, тази етнографско-фолклорна „основа“ на литературата може да бъде дискутирана, а нейното отрицание – съобразно идеята „от фолклор към литература“ – да има своите привърженици и у нас. Но също така съществуват литературоведски текстове, които не изключват устното словесно творчество като етап в развоя на националната литература. Внимание заслужава и обстоятелството, че – съобразно целите и предназначението на „Панорамата“ (за чужда среда и читател) – подобна представа (схема) откроява жанрово-стиловите белези на народнопоетичното творчество, подпомага и разбирането за равномерната постъпателност на литературното развитие на Унгария.

II. В „Панорамата“ периодът на ***Средновековието*** визира три подпериода: първи – от 1000 до 1200 г., когато се създава литературата на ранния феодализъм, т.нар. християнско-феодална книжнина (с три обособени течения, три художествени пласта); втори – промеждутъка между 1200 и 1450 г. – времето на средния феодализъм и на разцвета на литературата; и трети – от 1450 до 1530 г.: годините на упадък на Средновековието, или литературата на късния феодализъм. Във връзка с този период – и с оглед на усвояване на унгарския опит у нас – е възможно, дори често се предпочита, традиционното делене по жанрове (поезия, проза, драма) и дялове (литература на латински и на унгарски език), което също полага акценти, също характеризира националното литературно развитие, в някаква степен присъства и в представянето на явленията в българския им контекст.

Важно значение придобива и трактовката на езика като принцип на де-

лението, както и този за съдържанието на книжнината. Неоспорима е международната роля на латинския език в Средновековието, който съдейства за приобщаване на националната литература към общия механизъм на развитие на европейските литератури; насочва възприемателя към творящите на латински език съседни култури – чешка, италианска, българска. Но литературата, писана на латински език, също спада към националната култура на Унгария.

III. Повече интерес – в българското му отражение – представлява периодът на ***Ренесанса***, който не само че не е пренебрегнат в „Панорамата", а напротив, изтъква се високия културен разцвет и още по-специално ролята на ренесансовия кралски двор на Матяш, на големия хуманист Янус Панониус, на библиотека „Корвина" и т.н. От значение е и обстоятелството, че става дума за гранични случаи, когато явленията от предишната епоха не отмират и продължават да съществуват и през новата. Ето защо, когато говорим за периода 1450-1530 г. като години на упадък в контекста на тяхното време, ние говорим за упадъка на феодализма, на феодалната формация, имайки предвид и катастрофата при Мохач през 1526 г., когато огромната средновековна държава се разпада и разделя на три части. Но този период е същевременно и първият, ранният период на Унгарския ренесанс, белязан от бляскавото управление (1458-1490) на Матяш Корвин, който „започва като крал на една средновековна държава" (Кланицаи, 1961) за да остави след себе си висока ренесансова образованост и дух. Тази култура, повлияна силно от Италианския ренесанс (втората съпруга на Матяш е италианка), продължава и след смъртта на Матяш, в периода от 1490 до 1526 г. и след това, когато пуска дълбоки корени, за да достигне своя разцвет в последните десетилетия на XVI в. Тогава се появява Балинт Балаши, първият значителен поет, който – за разлика от хуманиста на XV в. Янус Панониус – твори вече на унгарски, а поезията му е достоен завършек и синтез на всички дотогавашни постижения в литературата.

Защо все пак втората половина на XV в., времето на Хунядите, според наблюденията на Тибор Кланицаи, се оказва повече или по-малко проблематична? „Безспорно е – казва унгарският учен, – че Матяш, големият крал от епохата на Ренесанса, и неговият двор се издигат като пътеводна факла в здрача на Унгарското средновековие, и че владетелят, както и привържениците му хуманисти и неговият двор, който внедрява и патронира новата култура, поддържа най-тясна връзка с Италианския ренесанс – и все пак Унгарският ренесанс през XV в. възниква върху твърде ограничен терен. Преобладаващата част от литературните творби в тази епоха принадлежи към средновековната религиозна литература, нещо повече, дори в началото на XVI в. манастирската литература на унгарски език претърпява истински разцвет. Не можем да говорим за пълното разгръщане на Ренесанса и

затова, защото новата литература, оттласкваща се от средновековните традиции, тогава е все още изключително научна хуманистична литература, създавана на латински език“ (Кланицаи, 1961, 9).

Следва да отчетем и тази подробност, че отначало унгарската ренесансова култура, която се съсредоточава най-вече в кралския двор и засяга тънък слой образовани хора, е със силно ограничено въздействие и изцяло свързана с латинския език. Следователно – и тук можем да приемем думите на Кланицаи, – унгарските хуманисти „от времето на Хунядите и Ягелоните създават само принципната, идеологическата основа“, а литературата от национален мащаб разцъфтява по-късно, с появата на литературата на унгарски език през XVI в., също и на Балаши. От друга страна, налице е постепенно разгръщане на Реформацията като израз на вътрешните противоречия на Ренесанса, в опозиция на светското ренесансово изкуство, но и като продължение на средновековните мирски движения по израза на Кланицаи. Противно на старите схващания, тя не означава край на Ренесанса, а определя облика на т.нар. „следмохачка литература“ (на роден език и с нова жанрова система) през XVI в. (Унгарската реформация – лутеранска, калвинистка и антринатиристка (унитаристка) – започва под влиянието на Лутер през 20-те години на XVI в., за да се превърне в мощна струя на духовните процеси през 40-те години на века, и се списва на унгарски език.) Ето защо в българска среда е предпочетено разграничението „Ренесанс и Реформация“. Подчертава се и оразличаването на ренесансовите процеси в сравнение с Българското възраждане.

Така се постига и дележът на този литературен период на три: 1. Хуманистична литература до Мохач (ок. 1450 – ок. 1526-1530), характеризираща се с дейността на писателите хуманисти до 1490 г., по времето на крал Матяш, и на последвалото владичество на Ягелоните; 2. Т.нар. „следмохачка литература“, втория период на Ренесанса, който включва книжнината на Реформацията през 1530-1570 г. и годините на ренесансов разцвет в третата третина на XVI в.; 3. Литература на късния хуманизъм (1600-1640): период на маниеризма и на ранния барок.

Ако възприемем езиковия принцип в периодизирането, тогава би могло да се открояят два големи подпериода: хуманистична литература на латински език през втората половина на XV в. и втори – литературата на XVI в. – по същество реформаторска (създавана на унгарски и с предпочитания към светските литературни форми). В българската рецепция обаче се има предвид и литературата на късния хуманизъм, когато се появяват съдържателни и стилистично-формални промени, които, макар и да не са присъщи на Ренесанса, все още не характеризират и бароковата книжнина. Оттук и различните схващания доколко тази литература е преход между Ренесанса и барока, или представлява самостоятелен период, наричан по стиловото

направление „маниеризъм“ (с основен представител Я. Римаи). Като продукт на упадъка на Ренесанса, поради нахлуването и на новите стилови форми, маниеризмът отвежда към „рефеодализацията“ в културата през XVII в., тоест би могъл да се разглежда и като начало на барока, с тази уговорка, че от него отсъства характерната за барока религиозност.

IV. В литературната периодизация ***барокът*** също следва утвърдените критерии и има най-общо следните жалони: 1. Преход от Ренесанса към барока (този период съвпада с т.нар. „маниеризъм“), време на Късния ренесанс през 1600-1640 г., но може да се разглежда и като начало на барока поради появата на нови стилови елементи; 2. Период на контрареформацията (според някои – първият период на барока) начело с Петер Пазман, основоположник на бароковата литература и водеща фигура на контрареформацията; 3. Период на подем (съотв. втори етап в унгарската барокова литература): класическа барокова литература (с основна фигура Миклош Зрини) и трансилванска проза; 4. Период на късния барок, когато литературата достига своята кулминация и запада, а на смяна на барока идва новото направление рококо (Амаде, Фалуди).

Следвайки това делене, установяваме, че класическата барокова литература е религиозна (Пазман), светска (Зрини, Дьондьоши) или политическа (куруцка, при това ръкописна), основно постижение е мащабният национален епос (Зрини) с неговото – ключово за епохата – „героическо и борческо поведение“ по определението на Т. Кланицаи. Прави се нов, католически превод на Библията (Дьорд Калди), развива се бароковата религиозна проза, на преден план – и като форма на литературната комуникация – излиза религиозният диспут. Процъфтява и мемоарна литература (биография и автобиография, писма, дневници, дописки и пр.) на Трансилвания. Типично барокови черти са монументалността, динамичността, декоративността, бравурната форма и усложненият, приповдигнат език, а Унгарската контрареформация е неделима от абсолютизма на виенския двор. Съответно – в противовес на по-стари или дискусионни схващания – признание получават не „типажите“, „фигурите“ или „духът“ (Секфю), а Барока като исторически и икономически продукт на обществото (Лукач).

V. Обновителните повеи в бароковата литература през 40-те години на XVIII в. съвпадат с началото на управлението (1740 – 1780) на кралица Мария-Терезия – олицетворение на разцвета на династията на Хабсбургите и на триумфа на католическата реставрация. Различни – и като понятия и граници – са обаче епохата на просветения абсолютизъм (1765 – ок. 1790, когато умира престонаследникът Йосиф II) и тази на литературното Просвещение като духовно-историческо движение.

В унгарската литература ***Просвещението*** обхваща повече от половин век и има сравнително точни граници: 1772 – 1820/1825 г. със средищен ак-

цент 1795 г. (годината, когато – с краха на републиканско-якобинското движение – прекъсва и литературното развитие), съответно два подпериода: 1. 1772 (времето на появата на драмата „Трагедията на Агис“ от първия голям просвещенец Дьорд Бешенеи) до възловата 1795 г.: йосифинизъм и дворянска съпротива, включително дейността на писателите якобинци; 2. 1795–1820/1825: движение за обновление на езика и народностно течение.

В случая се налага следната уговорка: докато първата дата е литературна[66], то краят на периода се оформя от идейни и исторически критерии: в идейно отношение 20-те години слагат край на движението за обновление на езика и същевременно са начало на романтичната литературно-поетическа програма на Ференц Кьолчеи; от историческо гледище през 1825 г. в Европа завършват Наполеоновите войни, а в Унгария се свиква Съсловно събрание, свързано с отказа от абсолютизма на Хабсбургите и зараждането на реформистко движение.

Поради липса на буржоазия, Унгарското просвещение се осъществява от средното дворянство и с импулси отвън (лейбгвардията на Мария-Терезия). Програмата за образование също се простира най-вече върху дворянството (с него идентифициран и нацията). Създават се нови стилови направления (сантиментализъм, класицизъм) и жанрове (напр. сантименталния епистоларен роман), а развитието на родния език се обвързва с това на художествената литература (Бешенеи). Безспорно важна – както за периода, така и в цялостната периодизационна схема – е появата на оживен културно-организационен литературен живот и книгопечатане (само през 1780-1790 излизат 23 периодики, от тях 10 на унгарски език).

От гледна точка на българското си осмисляне, а то е и по-често дискутирано, може да откроим т.нар. „движение за обновление на езика“ (nyelvújítás, 1811-1819), твърде близко по своята същност до това на поробените източноевропейски народи и с важно значение – освен за формирането на литературен стил и вкус – за развитието на лириката (Бачани, Фазекаш, Бержени, Чоконаи). Като специфична литературна формация унгарското понятие има определено (литературноисторическо) значение, изразява определени насоки и фокусира около определени имена и лидер (Ф. Казинци). Заслужава да се отбележи и наличието на рококо, сантиментализъм, класицизъм и предромантизъм, които обуславят художествената

[6] 1772 г. е наложена като дата от Ференц Толди, „бащата на унгарското литературознание“, който – с разпространението на романтизма – потърсва началото на Унгарското просвещение не във външните фактори, а във вътрешното развитие на литературата (Биро 1994, 8-9). Допълнителен факт се явява обстоятелството, че първите произведения на Дьорд Бешенеи се печатат през 1772 г. Има и опити граничната дата 1825 г. също да се свърже с литературата.

същност на Просвещението и изкристализират в забележителен синтез в лириката на най-голямата фигура на епохата Михай Чоконаи-Витез. Този възглед за литературна епоха набляга на жанровото „сътрудничество“ в творчеството на писателя, кореспондира и с историческото развитие на стиловете и тяхната взаимообусловеност (Имре 2002, 459). Така и в картината на литературния процес през Просвещението като периодизационни критерии встъпват жанрове и стилове, литературните тенденции си взаимодействат, а в рамките на утвърдените времеви граници се извисяват основни явления и имена.

VI. Т.нар. ***епоха на реформите*** (първата половина на XIX в.) се определя от разгърналото се направление на романтизма и за разлика от него е обществено и политическо движение, респективно историческо понятие (новата епоха е белязана от поредица реформистки съсловни събрания, започнали с това от 1825-1827 г.). Литературната периодизация в случая отразява промените в политиката и има приблизително следните етапи: 1. 10 – 30-те години на века, когато (с възвеличаването на историческото минало) преобладава дворянският характер на литературата; 2. времето на 30-те години: от встъпването на Сечени до появата на Кошут през 1841 г. – литературата се свързва тясно с борбите за реформи на либералното дворянство; 3. периодът на 40-те години: надрастването на реформистката програма на Сечени и на дворянския либерализъм, появата на нова плебейска интелигенция начело с Петьофи. От особено значение са годините 1844-1848, които бележат поврат в обществено-политическото и литературното развитие на страната.

Литературата на епохата е в направлението на романтизма, който представлява активен тип художествено обобщение и обслужва големите национални цели. С него се появяват и процъфтяват националната драма (Катона), епосът (Вьорьошмарти), романът, а през 40-те години – и идеята за свобода и независимост, която сродява Петьофи и Ботев. Най-големите поети романтици възкресяват спомена за „славното“ историческо минало, появява се интересът към народното творчество. В това отношение унгарската литература се доближава до някои специфични черти на Българското възраждане, има отношение и към тезата за неговата закъснялост, после „ускореност“. Развитието на чуждия литературен процес тук се проследява през призмата на цялото тематично и жанрово разнообразие, с изведените основни имена на периода (от Катона и Кьолчеи до Петьофи) и постигнатия синтез в многообразното иначе творчество на Шандор Петьофи.

Същевременно – и като основна характеристика на романтизма, а също и на прехода към реализма – се оформя специфичното направление на т.нар. „народничество“ (népiesség) в литературата, различно като специфика и понятие от нашите представи за народничество. (Може би затова във

вече споменатата „История на унгарската литература“ от 1982 г. етапът на народничеството в средата на XIX в. е изведен в отделен мащабен период, а под общия знаменател се разглеждат такива поети и творци – романтици или писатели реалисти – като Петьофи, Аран, Йокаи, Мадач.) За разлика от предишния период (Чоконаи), народничеството не обновява само формата, то поставя вече народната поезия пред „културираната“, пред личната (Ердейи), става програма и възглед, превръща се в истинска поетична революция. През 40-те години народничеството се увенчава с успех в поезията на Петьофи, който с епически поеми и малки жанрови форми развива т.нар. плебейско (демократично) и революционно народностно направление. Заявява и концепцията си за народа като двигател на историята. Творчеството му се вписва в политическата програма на времето, намерила израз в признанието на Петьофи до неговия приятел и съратник по перо Янош Аран: „Ако народът господства в поезията, той ще господства и в политиката, и това е задачата на века“.

VII. ***Романтизъм и реализъм*** (втората половина на XIX в.). Този период има исторически рамки, които служат същевременно за литературни граничні между. 1849-а не е само датата на поражението на буржоазнодемократичната революция и освободителната борба и начало на самовластието, но и годината, когато със смъртта на Петьофи прекъсва трагично важен период от литературното развитие. 60-те и 70-те години продължават наследството на 40-те, когато литературата се превръща в „национално-обуржоазена“ (nemzeti-polgariasult) (История на унгарската литература 1965, IV). Но както вече е изтъквано, организиращият принцип на вътрешната делитба на периода в шесттомната академична история е твърде разнороден: направлението (за промеждутъка 1849-1867), творческата биография (за 70-те години) и жанровото обновление (за последната третина на века). Основните жалони също са различни: 1860-а, както – позовавайки се на различни политически, стопански, религиозни и пр. фактори – настояваха дълго време изследователите (Бори 1985), или 70-те години, ознаменувани с появата на новите писателски имена и преобразуването на жанровата система начело с романа в стихове (Имре 2002, 458). За читателя (особено чуждия) подобно раздробяване едва ли е обосновано, а и в унгарската наука литературните периоди най-често не са иманентни литературни понятия, а със свои обществено-исторически зависимости (Лукач, Шьотер). Ето защо средищната граница в „Панорамата“ е 1867 г. или Съглашението, с което се създава Австро-унгарската монархия. Тази дата също е едновременно историческа и литературна и служи като раздел за обособяването на два подпериода: 1. периода на по-късния романтизъм и развитието на реализма (1849–1867), и 2. епохата на реализма (1867–1905).

В този половинвековен литературноисторически път основните момен-

ти са няколко, белязани от писатели класици, както и от появата на ново поколение творци новатори, а също и от интензивното жанрово развитие на литературата. Големият романтик на епохата е Мор Йокаи (развива и т. нар. „анекдотичен реализъм"), а романтични модификации има в творчеството и на реалистите Аран, Мадач, Гардони (в този смисъл говорим и за по-късен романтизъм). Реализмът, определян като критически (въпреки универсалността на понятието, както се смята напоследък), е представителен за унгарския разказ и роман, които у Миксат кристализират в жанров и стилов синтез. Всички тези процеси и явления стимулират голямото обновление в началото на новия век.

Между изразителите на новия светоглед, които оценяват народностно-националното направление като отживяло и търсят новата проблематика и светоусещане на модерния индивид, на човека от големия град, е самотният колос Янош Вайда. В стихотворението си „Бодърстващите", ориг. Virrasztók (а не „Оплаквачите", както го тълкува П. Юхас) той неслучайно акцентира върху хората, които бодърстват, бдят край покойника: визира трагичната ситуация след поражението на националноосвободителната война. Другите му образи – алегории, символи, идеи, настроения – насочват към Ади, големия реформатор в началото на XX в..

VIII. ***„Нюгат"*** и новата унгарска литература (първите две-три десетилетия на XX в.). Това е периодът, когато съзрява и се утвърждава модерната унгарска литература (авторитетното списание „Нюгат" и оформилият се около него кръг начело с Ендре Ади), а обновлението е толкова силно и с толкова голям отглас, че неслучайно влиза в литературната история на Унгария като „епохата на Нюгат". (Оттук и периодизационната стойност на понятието „кръг" с водещите писателски личности и поколения около него.) Същевременно възникват и крайни художествени практики като авангардизмът и неговите форуми и лидери (Л. Кашак). Основните гранични между в литературния живот – 1905 и 1919 г. (създаването на Унгарската съветска република) – са и основни исторически дати.

Погрешни са възгледите, че новата литература започва още с първата стъпка на новия век. Всъщност това става малко по-късно, с появата на новаторската стихосбирка на Ади от 1906 г. Не е обосновано и мнението, че списание „Нюгат" възниква през 1908 г. на пусто място, без контакти с новите стремления (предпоставки) на предшествениците и оформилия се отряд от критици съидейници. Без шансове да се наложи, струва ми се, е и „новото" понятие – „епоха на „измите", което фигурира в някои литературни истории (Ронаи 1993). По-приемливи са сегашните опити на изследователите да открояят подпериоди и поколения, макар че и тук са налице спорни моменти. Двете сравнително изявени групи (направления) са борческото – повлияно от буржоазния радикализъм (Ади, Мориц)

и второто, доближаващо се до либералния консерватизъм и защитаващо чисто естетически принципи (Бабич, Костолани). Модерната литература е предимно урбанистична и тази проблематика продължава да се развива и обогатява в междувоенния период. Писателите нюгатисти са най-вече символисти (при това Ади се отдалечава от „чистото изкуство" и специфична образност), но развиват и сецесиона, импресионизма и натурализма. Това ги сближава, но и различава от нашия кръг „Мисъл".

IX. ***Между двете световни войни.*** Следвайки принципа на историзма, литературната периодизация тук се придържа плътно към историческото развитие (неслучайно периодът е известен още като „периода Хорти"), откроявайки идейните направления и поколения. Оформят се няколко (три, според други четири) големи направления, които – освен от идейно-мирогледни позиции – литературната наука групира и съобразно стиловите белези на епохата. Най-общо те са: буржоазно-хуманистичното (около кръга „Нюгат"), „народностното", социалистическото и консервативното направление (наричано още „християнско-национално"). В съответствие с тях и предвид сегашните преоценки в този подраздел намират място и някои пренебрегвани имена на писатели (Ш. Мараи, М. Сенткути и др.), отчита се фактът, че не всички творци се поддават на групиране. По безспорен начин – и това е отразено в „Панорамата" – се разширява понятието литература, включвайки и прояви на унгарци, останали след 1920 г. извън границите на родината.

Във връзка с моделирането на литературния процес в Унгария прави впечатление, че днес се снизява (подценява) ролята на лявата литература в общата литературна история (по-рано тя се разглежда като самостоятелен дял в периода преди Първата световна война и след 1919 г.); пренебрегват се съответно отделни имена (най-вече на писателите, ангажирани с работническото движение), като за сметка на това се изтъкват имената на други писатели. Другият подход (той е и най-срещаният) се съдържа в следното: писателите се представят портретно, в рамките на второто или третото поколение на „Нюгат", понякога и около даден литературен форум (Ат. Йожеф – към кръга на „Сеп Со" и пр.), макар това да размива жалоните, принадлежността на творците към един или друг период и тяхното единосъщие (Дери, Лендел, Кодолани и др.). Това, наред с новите преоценки, също затруднява периодизирането, също влияе на осмислянето в чуждата среда. Ето защо „Панорамата" внася някои акценти, включително в терминологията (напр. „литература на социализма след 1919" като по-точно понятие от термина „социалистическа литература", който се официализира след 1945 г.), търсят се и съпоставяния със сходни у нас идейно-естетически характеристики и теми (по отношение най-вече на ангажираното движение на „народните" писатели, или новата урбанистична литерату-

ра). Внимание заслужава и опитът да се преодолее едностранчивото разглеждане на Йожеф само като работнически и революционен поет, за да се изтъкне огромния му принос в идейния и художествен синтез през 30-те години, в обновяването на духа и езика на модерния унгарец.

При авангардизма (1915–1927) – разпространяват се най-вече експресионизмът и сюрреализмът – са от значение постиженията на по-новата академична наука от 60-те години, която го оценява като самостоятелен период, независимо че водещ представител си остава неговият основател и репрезентант Лайош Кашак (дотолкова, че в Унгария обикновено се говори за „кашаков" авангардизъм, а през 20-те години и за „активизъм", с акцент върху действието и „техницизирането" на света).

X. ***Втората половина на XX в.***. За разлика от предишния период, в литературната класификация на преден план излизат литературните движения, които отначало не са ясно очертани. Систематизацията на фактите, на литературноисторическата документация, се осъществява по формален признак, най-вече на поколенческа основа и според жанровите особености. Актуализират се категориите класика и класик, литературен успех, литературно въздействие и пр., а те изискват нови нагласи – без предписания на миналото, нови социални и исторически възприятия. Важна е – и в българска среда – общата картина, онази „панорама, в която получават място значимите произведения, творчески личности и направления" (Помогач 1981).

Основополагаща дата е 4 април 1945 г., свързана с края на Втората световна война и началото на коренно различното обществено устройство. Но докато в исторически план този прелом е неоспорим, в литературата 1945-а се приема с известни резерви. И тук от значение са не само идеологическите парадокси, но и сблъсъкът на старото с новото, връзката традиция – приемственост. От значение, както изтъквам в „Панорамата", са започналите още от 30-те години творчески процеси (и осъществилото ги поколение на Д. Ийеш, Л. Немет, Л. Кашак, Л. Сабо, М. Фющ, Й. Лендел, Т. Дери и др., което продължава да твори и по-нататък), а и достиженията на онези няколко следвоенни години (до 1948 г.), които принадлежат по-скоро към периода между двете световни войни. От друга страна, влияят измененията в институционалната система на литературата, различното структуриране на читателската публика и нейните взаимоотношения с творбата и писателя, новата културна политика, художествено-стиловите направления. А вероятно и съпричастието на творците към обществените идеи на своето време и неговите императиви. Оттук и някои опити началната дата на историко-литературната периодизация да се фокусира около 1948 г., когато се ерозира и разпада многопартийната система, издателствата се национализират, а развитието на буржоазната култура прекъсва. Други настояват на датата 1949-а, свързана с изчезването на „цели писателски

групи, докато новите жанрове (производствен роман) и новите възгледи (подражанието на Петьофи в жанровете) водят, за известно време, до нова йерархия“ (Имре 2002, 458).

Като завършек на този период все повече се налага не краят на XX в., а смяната на обществената система през 1989 г.; това е и времето, когато върху литературния процес на Унгария отпечатък слагат нова стилистика и поетика – неоавангардизмът (Д. Тандори), постмодернизмът (П. Естерхази), „текстуалността като център“ (szövegközpontúság) в прозата. Съответно съвременната литературна наука все по-категорично откроява онова понятие на модерността, което – по нов начин, в сравнение с „Нюгат“ или с класическия авангардизъм – оформя облика на днешната литература. Важно е, оказва се, и все по-тясното обвързване на критиката с литературната история: национална литературна история не се пише от литературните историци, от миналото, а от „винаги живата литературност“ (Кулчар-Сабо 1993, 7).

Във връзка с подпериодите се открояват възлови години като 50-те, 60-те, 70-те и т.н., макар мненията на изследователите понякога рязко да се различават. В последно време унгарската литературна наука набелязва опорни точки – особено в прозата, с оглед, освен на политиката, и на ценностната ориентация на текстовете във времето: 1945, 1949, 1953, 1956-57, 1963-64, 1968, 1972-73, 1980 г. В резултат се очертават три подпериода: до 1962 г., „времето на офанзивата в политиката“, до 1968 г., когато „монополът в културната политика се заменя с хегемонизъм и падат табутата“, и след 1969, когато следва „деофанзивността“ и въпреки административните мерки „действат рефлексите“ (Хунгарологиа 1995).

В новата академична литературна история на Унгария (1986) групирането е на базата на четири базисни момента: „Нюгат“ (съответно неговата първа, втора и трета генерация), авангардът, „народностното“ и социалистическото направление. Изрично се подчертава отсъствието на единен стил на епохата, както и нецелесъобразността на строгото придържане към дата на раждането, произхода и творческия дебют. Категорията „поколение“ се разглежда като по-широко понятие, най-вече в „духовен смисъл“, като „духовно родство“ (Белади) и на основата на неговите граждански позиции и специфика на писане, предвид общите черти на поколенческото съзнание. Следва да се изтъкне, че социалистическият дял от развитието на литературата се разполага в полемичен план, в сравнение с периода между двете световни войни или в съпоставка с литературния процес на границата между XX и XXI в. В най-новите литературоведски трудове, но и в българска среда, се прави разграничение между емигрантска (западната диаспора) и малцинствена (в съседните на Унгария страни) литература. Някои от пренебрегваните, премълчавани или недооценени имена, творби и събития получават подобаващото си място (преди всичко поезията на „новолунците“, прозата на Ш. Мараи,

М. Сенткути, Г. Отлик, М. Месьой и др.) и това намира израз и в българска среда. Дообогатява се картината на унгарската литература от 60-те и още повече през 70-те години, когато доминира езикът на документалистиката (дневници, мемоари, социографии, дописки и пр.).

Проблематично се оказва мястото и значението на отделни утвърдени творци и книги (особено т.нар. романи на „обществените истини"). Трудът на Кулчар-Сабо „История на унгарската литература. 1945-1991" (1993) например откроява две дати за обозначаване на новите тенденции в литературата, в противовес с предишните „сантиментално-патетични форми на изразяване" – смъртта на Ласло Немет (1975) и появата на „Производствен роман" (1979) на Петер Естерхази. Въпреки аргументите, в българския контекст тази схема не функционира пълноценно. Несъгласие предизвикват и някои днешни опити да се „отнеме" обновителната сила на върхови постижения в Унгария (романа от края на 50-те и през 60-те години). Да се натрапят преднамерени оценки за творчеството на значими белетристи – значими и в българска среда, като преводна и критическа рецепция (Ф. Шанта, Е. Фейеш, А. Кертес и др.) – под претекста, че те не са съумели да създадат нови поетични предпоставки пред литературата от втората половина на 70-те години (Кулчар-Сабо 1993). Или под предлога, че става дума за „реалистично и идеологизирано направление, създало едностранчиви и морализаторски творби" (Ястржембска 2001). Подобни съждения не са в състояние да омаловажат ролята на споменатите творци за разкрепостяване на литературата на тяхното време и преобразуване на литературния вкус (нереалистичната проза в лицето на Отлик, Месьой или Манди всъщност има значение най-вече за раждането на постмодерната епика).

Въпреки „уязвимостта" на различните гледни точки (а оттук и на различните схващания за периода), най-вече поради преакцентувания и поддържане на конюнктурни становища, сравнително по-удачна – поне на този етап – е практиката да се периодизира в съответствие с няколко принципа и подхода. На първо място стои класифицирането според жанровата природа на художествените произведения, според жанровата им подредба – поезия, проза и драматургия, с обособяване на културно-естетическите им насоки и проекции във времето. На второ място се откроява „дефилирането" на поколенията – от най-старото (това на народниците, авангардистите, социалистите и нюгатистите) и представителите на т.нар. „сребърен век" (третото поколение на „Нюгат") през „новолунците" начело с Янош Пилински и поколението на „сияйните ветрове" (Ласло Наги и Ференц Юхас) – чак до по-новите творчески индивидуалности. Определящи са новите духовни перспективи, които – и това е характерно за целия XX в. – се свързват по особен начин и много тясно с политиката на страната и живота на обществото.

***

И така, разглеждането и фиксирането на отделните периоди в унгарската литература (с тяхната специфика и върхови постижения) при българското им „пренасяне“ е ориентирано – дори когато насоките са само маркирани – към търсене на взаимосвързаностите в обществено-историческото и духовно развитие, към разкриване на присъщи на литературната история черти и вътрешни закони на литературния процес. Това не означава, че периодизацията на унгарската литература може да изчезне, да се стопи в общоисторическата, или в периодизационните схеми на другите хуманитарни науки. Унгарският опит, проектиран и върху плоскостта на периодизацията на литературата на Унгария, се оказва полезен и продуктивен. Достиженията на унгарската литературна историография заживяват – в българска среда – новото си битие, успяло да съхрани спецификите на своето национално съществуване.

Библиография

Белади 1983: Béládi Miklós. Válaszutak. Tanulmányok. Budapest, 1983.

Белади 1986: Béládi Miklós. Az irodalomtörténet válsága – az irodalomtudomány megújulása. – In: Értékváltozások. Budapest, 1986, p. 5-36.

Биро 1994: Biró Ferenc. A felvilágosodás korának magyar irodalma. Budapest, 1994.

Бори 1985: Bori Imre. A magyar irodalom modern irányai. Újvidék, 1985.

В.-Ковач 1987: V. Kovács Sándor. Eszmetörténet és régi magyar irodalom. Budapest, 1987.

Ердейи 2004: Erdélyi István. Őseink nyomában. A magyar őstörténet kutatása a XX. században. Budapest, 2004.

Имре 2002: Imre László. A műfajok rendszere és az irodalmi korszak. – In: Pillanatkép a hazai irodalomtudományról. Szerk. Kenyeres Zoltán és Gintli Tibor. Budapest, 2002, p. 457-463.

История на унгарската литература, т. 1-3, 1968-1971: A magyar irodalom története. 1-3. kötet. Budapest, 1968-1971.

История на унгарската литература, т. 1-6, 1964-1966: A magyar irodalom története. 1-6. kötet. Budapest, 1964-1966.

История на унгарската литература, т. 1-4, 1981-1990: A magyar irodalom története. 1-4. kötet. Budapest, 1981-1990.

История на унгарската литература, 1982: A magyar irodalom története. Szerk.: Klanicay Tibor. Irta: Nemeskürty István, Orosz Lászó, Németh G. Béla, Tamás Attila, Görömbei András. Budapest, 1982.

Кенереш 1995: Kenyeres Zoltán. Irodalom, történet, irás. Budapest, 1995.

Кланицаи 1961: Klaniczay Tibor. Reneszánsz és barokk. Budapest, 1961.

Кланицаи, Саудер, Саболчи 1962: Kis magyar irodalomtörténet 1962: Klaniczay Tibor, Szauder József, Szabolcsi Miklós. Kis magyar irodalomtörténet. Budapest, 1962. На бълг. ез. Т. Кланицаи, Й. Каудер, М. Саболчи. Кратка история на унгарската литература. С., 1975.

Кулчар-Сабо 1993: Kulcsár Szabó Ernő. A magyar irodalom története. 1945-1991. Budapest, 1993.

Лукач 1970: Lukács György. Magyar irodalom, magyar kultúra. Budapest, 1970.

Ничев 1986: Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. София, 1986.

Помогач 1981: Pomogáts Béla. Az újabb magyar irodalom, 1945-1981. Budapest. 1981.

Редеи 2003: Redei István. Őstörténetünk kérdései. A nyelvészeti dilettantizmus kérdései. 2. bőv. kiadás. Budapest, 2003.

Ронаи 1993: Rónay László. Erkölcs és irodalom. A magyar irodalom rövid története. Budapest, 1993.

Сегеди-Масак 2001: Szegedy-Maszák Mihály. Kisérlet az újraértelmezésre: az Akadémiai Irodalomtörténet. – Alföld, 2001. 5. sz.

Серб 1934: Szerb Antal. Magyar irodalomtörténet. Budapest, 1934.

Фаулър 1993: Роджър Фаулър. Речник на съвременните литературни термини. София,1993.

Хорват 1976: Horváth János. A magyar irodalom fejlődéstörténete, [1922-1923]. Budapest, 1976.

Хунгарологиа 1995: Hungarológia, 1995: Budapest 1995. 5. sz.

Шьотер 1986: Sőtér István. Szerb Antal magyar irodalomtörténete. – In: Szerb Antal. Magyar irodalomtörténet. Budapest, 1986.

Юхас 1985: Петер Юхас. Тюркобългари и маджари. С., 1985.

Ястржембска 2001: Jastrzębska, Jolanta. Tragikus és groteszk alakok a kortárs magyar irodalomban. Budapest, 2001.

Yonka Naydenova

Hungarian Literary History in the Bulgarian Medium (periodization themes)

SUMMARY

The focal point of the article consists of key methodological themes of Hungarian literary criticism, discussed in the „foreign-local" aspect and related to the general transference of foreign values, the establishment of Hungarian literary history in the Bulgarian medium and its reception. This aspect also treats some issues of the literary process, which can be found in Prof. Boyan Nichev „Osnovi na sravnitelnoto literaturoznanie" (Fundamentals of Comparative Literary Studies).

In view of the issue concerning what we transfer and how we transfer it (also as a selection and conception), the first part of the article deals with the model, which represents the foreign literary strategy achieved in the Bulgarian medium. Different criteria are taken into account as well as various approaches and opinions in Hungarian literary criticism and much attention is given to two basic approaches of the 20th century: positive thinking and the „history of the spirit". The more significant literary histories are highlighted along with the linear literary model developed by them.

The second part is devoted to the periodization scheme, laid down in the two parts of my work entitled „Panorama of Hungarian Literature". The dynamics of the literary process, the conceptual and stylistic innovations and at the same time the specific contributions of great writers and their place in the common cultural movement are considered as highly influential. In the treatment of folklore verse follows the commonly accepted, „classical" division, with only one major deviation in the very beginning of the periodization. The sub-periods are also discussed and a special emphasis is laid on the conditionality of this division. At the same time, some significant or debatable issues (also biased readings) are clarified, with objectivity of literary comprehension aimed at in relation with new classification models and interpretations of Hungarian literary knowledge.

ПАРАДИГМАТИКА НА ЖАНРА В БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Владимир Кржиш

Изследвайки възникването на жанровете в българската литература, Боян Ничев подчертава, че „жанрът, така, както се разбира той в многовековния литературен опит на човечеството, е категория, чрез която се осъществява връзката, традицията на едно изкуство“ (Ничев 1976, 153).

Тази дефиниция няма да изглежда така традиционалистична, ако допълним контекста: тя е встъпителната мисъл към разсъжденията на Б. Ничев върху историческия опит на фолклорната култура, на средновековната и новата литература. Това означава, че функцията на жанра е толкова силна, че е способна по някакъв начин да свърже тези три доста различни по художествените си принципи прояви на формализирания словесен израз, т.е. на „литературното изкуство“ (ако възприемем от фолклористите вече анатемосания израз „oral literature“). Боян Ничев продължава анализите си в посока от фолклор към литература, но заедно с това цитира и мисълта на Лихачов: „Жанровите различия в старата руска литература са много по-значителни и по-устойчиви ... жанрът ... там ... не е само литературно явление, а и извънлитературно. Произведенията имат определена употреба в черковния, в политическия живот и в бита“ (Ничев 1976, 156).

Б. Ничев подчертава, че споменатият функционален момент е общ за старите славянски литератури и за фолклора. Обвързаността с проявите на ежедневната житейска (битова) практика прави устойчив не само един определен жанр, а една жанрова система като цяло, тъй като тя се крепи върху системата на целия бит, което успешно доказват редица фолклористични изследвания. Но действа и обратната връзка – когато се разколебава битовото ежедневие (например средновековното), определената жанрова система губи своята устойчивост. Фолклористичните изследвания доказват това поради своята принципиална фиксираност, писмеността реагира

със закъснение. Но текстовете, действително отворени към своя съвременен читател, обикновено успяват да наваксат закъснението. Говорейки за жанровете, оставяме настрана тяхната нормативна, таксономично установена специфика, а спираме вниманието си върху тяхното съществуване и тяхната функция като определена система.

Както за жанра сам по себе си, така и за жанровата система като цяло важи, че за общественото съзнание те са конститутивен фактор на литертурни текстове, и то, общо взето, в която и да е епоха. Те свързват по диахронна линия конкретното литературно произведение с традицията, свързват творчеството на даден автор с един (възможно и дотогава само налучкван) определен контекст, който впоследствие бива разискван от литертурната теория и история. Виждаме, че в своята таксономично определена в рамките на системата „уникалност" жанрът действа на две нива. Едното ниво е парадигматичното – използвано от автора и ориентирано към него. То му дава възможност да се ръководи от вече известните, изпитаните и проверените текстови структури, в чиито рамки може ефикасно да реализира това, което съобщава. Второто ниво, под формата на реализирания и вече познат жанр, е ориентирано към читателя, давайки му ключ към адекватното разбиране на смисъла на текста.

Ако се върнем към проблема, който ни интересува, т.е. към Българското възраждане, виждаме, че се касае за един преломен момент, в който в течение на по-малко от един век старите, валидни в Средновековието жанрове губят своята продуктивност и са заместени от съвършено нови. Къде се е загубил споменатият континуитет на жанровете? Престанала ли е да функционира връзката, традицията на една писменост?

Изглежда съвсем разбираемо – така да се каже почти учебникарски ясно, – че за възрожденското изкуство, като проява на една еманципираща се етническа общност, просто е необходимо в един определен период да се противопостави на традицията – тя може да бъде назована средновековна, византийска, византийско-фанариотска. Но нещата не са така опростени, тъй като даже образцовите примери за преодоляване на традицията (на границите на жанра) същевременно свидетелстват за силно присъствие на традиционните (жанрови) форми. За въпросния преломен момент българската литературна история не разполага с особено изобилие от текстове. През 1762 г. е завършена „История славяноболгарская" на атонския йеромонах Паисий и – казано пак малко учебникарски – необходими са цели десетилетия, докато се появи, израствайки бавно, действително нова българска литература.

Относно жанровата характеристика на Паисиевата „История" съществуват около три основни мнения. Включвайки текста в развойната линия на българската литература, Петър Динеков пише, че „преходът от стара

към нова литература се извършва по твърде интересен начин: използват се елементи от стари форми, но на литературните творби се придава силно публицистично звучение, за да се подчертае връзката им със съвременността и с актуалната проблематика".

Надежда Драгова набляга на познавателната страна на „Историята" и в контекста на тогавашната славянска историография я смята за научно постижение. В особеностите на нейната структура тя вижда предимно дидактични цели и метафорично определя жанровата ѝ принадлежност като „учебник по история" (Драгова 1979, 43).

С анализа на отделните текстови звена на „Историята" специално се занимава Росица Димчева (Димчева 1971). Авторката търси в тях наченки на литературните видове, просъществували в пълната си форма в следващите етапи от литературното развитие: наченки на автобиографичния разказ, на мотиви, използвани от героическия и историческия разказ, наченки на една историко-романтическа носталгия и др. И трите мнения са широко и прецизно документирани и както ще видим по-нататък, може спокойно да се приеме, че те взаимно не се изключват. Но тогава къде се губи жанрът, който, казано с думите на Бахтин, „контролира продукцията на текстовете"?

Паисий Хилендарски е осъществявал един уникален за тогавашната българска книжнина проект – да създаде всеобхватен, в основата си компилативен, но в отделните свои части критически коментиран исторически списък, който като цяло да бъде подчинен на един широк авторски замисъл. Както в композиционния план, така и в идейната ориентация на съдържанието се откроява непосредственото авторско присъствие в текста, което е коренно различно от средновековното. Но авторът не се е движил в рамките на един жанр, а е прикрепил своя текст към цялата система на средновековните жанрове, използвана като парадигматично поле. В този смисъл картината се доближава до констатацията на П. Динеков, споменаваща наличието на „стари форми" в зараждащата се нова литература.

Смятам, че е невъзможно да изолираме Паисий от исторически присъщия му литературен контекст – църковнославянски, български, сръбски, руски и въпреки неговото недоверие – от гръцкия и „латинския". Също трябва да се има предвид, че жанрът, или по-точно избраната жанрова парадигма, създава за писателя и неговия читател (или както Паисий допълва – и неговия „слушател") подходящи условия за комуникация, за създаването на една комуникативна среда.

Паисий изрично предполага, че старата българска литература е притежавала писани истории, и то не само „вкратце", като неговата, а вероятно и обширни. Но тъй като нито той, нито неговият читател-слушател имат от жанрова и съдържателна гледна точка определен опит с такива тексто-

ве, той смята за необходимо да постави в началото на своя списък една абсолютна „чуждица“ от гледна точка на жанровата парадигма – русифицирания предговор на полския свещенник Петър Скарга, с което желае да защити не своето начинание, а всъщност все още непознатата историография. Несъответствието между този уводен пасаж и останалия текст на „Историята“ бе разкрито от науката още преди подробните текстологически анализи.

Вторият предговор, който вече не се обръща към любомъдрия, философстващ читател, а към тия, които по своя собствена воля и желание искат да чуят за царе, светци и деяния български, е фактически най-обширният авторски блок в текста. По своята композиция, семантика и използваните риторически средства той отговаря на една образцова и обмислена проповед.

Този предговор започва с „пример от живота“ – разказва за човек, който е „сотворил“ много труд, за да събере от различни книги данни за българската история. И тук забелязваме едно почти коперниковско преобръщане в рамките на жанра, променящо „старата“ литература в „нова“ литература. Вместо един общ, анонимен пример Паисий Хилендарски показва една конкретна личност – самия себе си. И отговаря на въпроса, за кого се е трудил този човек: за тези, които обичат своя род и които желаят да преписват тази история, за да не се погуби. Но съществуват, продължава Паисий, и неразумни родоотстъпници. Във всяка проповед трябва да има освен праведните също и грешници. И грешникът трябва да бъде победен от словото – от земното слово на историята и от словото на Библията. Срещу високомерието и презрението на „грешника“ спрямо собствения му духовно и материално обеднял народ са посочени примери на скромния и трудов живот на светите пророци и патриарси и на отношението на Исус Христос към нищите и унизените. Повествованието после отново се връща към своето начало – към житейския пример на Паисий.

Основната част на Паисиевия текст е, естествено, самото историческо писание. Данните за най-стария период на българската история, черпени от гръцките хронисти и от Бароний, взаимно се свързват посредством старозаветния разказ за пътуването на един народ, който накрая по божията воля намира своята обетована земя.

Повтарянето като един от конструктивните принципи на композицията на „Историята“ също е многократно отбелязвано: става въпрос за „огледалният ефект“ на отделните глави по отношение на главния текст – едната посока има за цел „да съвкупи имена кралом и царом болгарским“, а втората представлява „сабрание вкратце, колико били знаменити ...“ Обикновено плахо се споменава сръбската историографска традиция, и това мнение има своята логика: срещу сръбския „Царственик“, полемично разкритику-

ван от Паисий в специална, вмъкната в текста глава, да се постави текст от същия жанр, но посветен на българските царе. Но дали зад това утрояване на съдържанието – всяко едно разработено с различна задълбоченост – не се крие един друг принцип, произлизащ от разновидностите на агиографския жанр? Съответно от приложната функция на житийната литература, тя също представя излагания материал в три форми – като пълно житие, като съкратено, проложно житие и като включване на името на светеца в един хронологичен (циклично повтарящ се в рамките на църковната година) ред, в църковния календар. Ако сега обърнем внимание отново на тезата на Н. Драгова за дидактичния характер на Паисиевата „История", ще намерим известни паралели и сходства в посочените цели. Църковната литература също се стреми да предаде и да укрепи известни необходими знания в съзнанието на християнина, определила е също и една система, по която те се „преподават" и „повтарят". Механизмите на повтарянето се реализират чрез включване на текстовете в циклично повтарящите се християнски ритуали, а начинът на преподаването, ако така условно го назовем, е реализиран посредством жанра.

С подобен огледален ефект главата за славянските учители тълкува въпроса за езика – едно от основните, интересно акцентирани понятия на Паисий, което срещаме още в уводната част на „Историята", – и въпроса за славянската азбука. За разлика от чисто историческото писание, чувстваме, че по-силен акцент е поставен върху духовната основа на просветителското дело на Кирил, Методий и техните ученици. За характера на последната глава – „Собрание вократце имена светих болгарских" е писано сравнително малко. Интересът на изследователите вероятно е спаднал поради факта, че главата не доставя нови исторически данни, а от друга страна – принадлежността ѝ към агиографските жанрове е пределно ясна (и поради това сякаш не допринася нищо ново от литертурноисторическо гледище). Но трудно е да схващаме тази глава само като някакъв апендикс към цялото произведение. В нея е концентриран и завършен основният замисъл на атонския монах, изразен още в самото заглавие – „о народе, царех и светиих болгарских". „Историята", започваща с отгласи от църковна проповед, преминаваща през псевдостарозаветни разказвателни елементи, накрая завършва със списъка на светци, последователно „филтриран" по национален принцип, коригиран и допълван според предходната историческа компилация.

Ето че Паисий Хилендарски се е опитал да създаде – и е създал – един синтезиращ труд за съществуването на своя български народ в духовния – олицетворен материално, и материалния – олицетворен духовно, поток на времето. В жанрово отношение текстът, естествено, не отговаря на един определен, ясно очертан жанр – т.е. научно историческо произведение, а

обратно – текстът отразява използваемата гама на жанровата парадигма на старата българска литература. Композицията, йерархията на „широки" и „кратки" текстове, темите и главите, в които Паисий присъства авторски най-изявено, свидетелстват за това.

Емоционално най-силно авторът въздейства в тази жанрова област на старата литература, която той познава най-добре – в проповедта, която в рамките на дамаскините вече се е очертала като едно по принцип ново, по съдържание отворено, продуктивно средство. Също и там, където проявява своето отношение към използваните от него извори и критично ги коментира. За своите читатели и „слушатели" е бил вероятно най-убедителен там, където по стария жанров начин е сумирал, повторил вече изказаното в една по-различна оптика.

Може да се съгласим с мнението на П. Динеков, който в полемиката си с Г. Д. Гачев отрича самозараждането на новите жанрове и твърди, че новата българска литература се развива чрез сближаване с развитите чужди литератури и чрез присвояване и усвояване на техния художествено-творчески опит. Но заедно с Боян Ничев бихме казали, че в привидния вакуум на преходните моменти жанрът – като единица и същевременно част от определена жанрова система – изпълнява ролята на осъществител на връзки между епохите.

Библиография

Димчева 1971: Р. Димчева. „История славянобългарска" на Паисий и наченките на литературните видове във възрожденската литература. – В: Литературна мисъл. 1971, кн. 3, с. 65-80.

Драгова 1979: Н. Драгова. Към жанровата характеристика на „История славянобългарска". – В: За литературните жанрове през българското Възраждане. С., 1979, с. 30-61.

Ничев 1976: Б. Ничев. От фолклор към литература. С., 1976.

Vladimír Křiž

Paradigmatics of genre in the Early Bulgarian Revival

SUMMARY

The study is based on Boyan Nichev´s reflections on the function of genre in folklore and literature and shows the connection with genre transformations at the beginning of the Bulgarian Revival. It concentrates on the work „Istorija slavjanobolgarskaja" (1762) of the monk Paisij Hilendar and its genre classification up to now (P. Dinekov, N. Dragova, R. Dimčeva). The analysis of separate parts of „Istorija" helps to demonstrate its formal relationship with different genres of Old Church Slavonic literature (homiletics, hagiography, Old Testament history) – mainly with paradigmatics formed by the system of genres on the whole. The multiple adaptation of the same historical subject can be regarded as parallel with hagiographic works in complete or abridged versions as well as with the inclusion of a respective saint in the religious calendar.

ЕПОСЪТ В ДУБРОВНИШКО-ДАЛМАТИНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Людмила Миндова

Една от поемите в дубровнишко-далматинската литература, която има не само голяма популярност, но и почти задължително се определя като „епически модел в хърватската литература от Бърне Карнарутич до Иван Мажуранич“ (Томазович 1996, 11), е „Юдита“ (1501 г.) от дубровнишкия хуманист Марко Марулич. Всъщност това е и първата поема в тази литература, написана на хърватски език, което за следващите поколения творци има твърде голямо значение. Марулич е включен много скоро в пантеона на „великите“ славяни – така е представен в произведенията на Петър Хекторович и Петър Зоранич например, в които обаче няма конкретни коментари по отношение на поемата му. И останалите дубровнишко-далматински творци не навлизат в големи подробности. За тях Марулич е важен преди всичко със стихотворните си умения и особено с религиозните си текстове, с които впрочем, поне през XVI и XVII в., е много по-известен в Европа. Антитурската му позиция в защита на християнския свят също привлича симпатиите на дубровчани и парафрази на неговата „Молитва за съпротива срещу турците“ често се появяват в различни художествени текстове. В такъв случай възниква въпросът доколко наистина епосът на Марулич може да се възприеме като епически модел в дубровнишко-далматинската литература или по-скоро става въпрос за отстояване на началата в литературната история, в която Марулич заема почетно място като „баща на хърватската литература“.

Да се говори в цялост за дубровнишко-далматински епос е проблематично, най-малкото поради факта, че това е литература, която преминава през латинизъм, Ренесанс и барок. Дори и да приемем, че епосът на Вергилий е безспорен образец за творците и на XVI, и на XVII в., ясно е, че колкото и затвърден да е жанрът, премоделирането и трансформациите му

са неизбежни. Между „Юдита“ на Марулич, която в литературнокритическите текстове се представя като първата успешна реплика на „Енеида“ в дубровнишко-далматинската литература, и поемата „Осман“ (1638 г.) на Гундулич, която също се съотнася с Вергилиевия епос, съществуват различия, каквито съществуват и между поемите на Тасо и Милтън например. С други думи, да се говори общо за дубровнишко-далматински епос е трудно, защото е налице различно разбиране за жанровите характеристики в Ренесанса и барока. Към това може да се прибави и тематичната им определеност – двата основни типа са историческият и религиозният епос.

Въпреки че Ренесансът в европейските литератури отдава предпочитание на епоса, в дубровнишко-далматинската литература той придобива по-голяма популярност едва с барока. Ренесансовите поеми, които притежават най-ясно изразени епопеични сигнали, са „Завладяването на Сегед“ (1584 г.) от Бърне Карнарутич, „Поражения от турците“ (1595 г.) от Антун Сасин и „Вила Словинка“ (1613 г.) от Юрай Баракович. Първите две поеми представляват и първите реализации на историческия епос в дубровнишко-далматинската литература. Писани са в последните десетилетия на XVI в. и като свой предмет избират близки исторически събития – нещо, по което отстъпват от актуалните изисквания за жанра, от който се очаква да представя героичното национално минало.

В поемата на Карнарутич е представена битката при Сегед от 1566 г., докато Сасин включва няколко битки между мюсюлмани и християни, като фокусът е върху битката при Сисак (1593 г.). Колкото до третата поема, „Вила Словинка“ на Баракович, тя също е конкретизирана върху общото, по-скоро регионално, отколкото национално минало, но структурирането и поетиката ѝ в цялост показват съществени различия от предходните две поеми. Епопеичните тенденции са най-слабо изразени именно в нея, което е свързано с превеса на личния опит при представянето на миналото. Композиционната ѝ организация е също една от причините за проблематичното ѝ полагане в контекста на ренесансовата поетика, ако се ограничим, разбира се, единствено до ситуацията в дубровнишко-далматинската литература.

В хърватското литературнокритическо говорене „необичайната“ композиция (от гледна точка на хронологически последователните исторически поеми, които понякога са толкова прецизни в последователността си, че често се възприемат като хроники) се разчита като ясен сигнал за маниеристичност или дори бароковост на текста. В сравнение с поемите на Сасин и Карнарутич наистина различията са очевидни, но липсата на ясна последователност е от друг порядък в сравнение с бароковия епос, който успява да запази вътрешната си мотивираност и логическа свързаност като важно условие за предаването на идеологическото послание.

През XVII в. широката застъпеност на епоса в творчеството на автори като Иван Гундулич, Петър Канавелович, Владислав Менчетич, Йеролим Каванин, Джоно Палмотич, Никола Марчи и др. свидетелства за увеличаването на интереса към жанра, който започва да компенсира липсата на романовия жанр. Първият роман в хърватската литература, „Планини" (1536 г.) от Петър Зоранич, остава задълго самостоятелно явление. За бароковите автори този роман представлява интерес повече с включването си към пасторалния тематичен комплекс, отколкото с жанровите си белези. Барокът е обърнат повече към възвишеното, отколкото към делника, една от целите му е непрекъснато да напомня за йерархиите, а епосът се оказва по-удачен от романа за това.

В дубровнишко-далматинската литература теоретични текстове относно епоса няма, но не са малко произведенията, съдържащи автокоментари за собствената си поетика. Най-често те се отнасят до разбиранията за миметичността на произведенията, но не това е признакът, разграничаващ ренесансовия от бароковия епос. В много по-голяма степен различията между тях са в организацията на материала, в поетическия изказ, както и в представата за общността. Що се касае до съотнасянето с действителността, авторите се чувстват задължени да подчертават непрекъснато достоверността на текстовете си, което обаче, съвсем естествено, не я увеличава. В крайна сметка „Завладяването на Сегед" от Карнарутич казва също толкова за трагичната смърт на Никола Зрински в битката през 1566 г., колкото и „Осман" на Гундулич за хочимската битка от 1621 г., просто защото говорят повече за себе си, за собствените си поетики. И двете са писани съвсем скоро след историческите събития, представляващи техен предмет, но съвремието в тях е проектирано в миналото, като по този начин му се придава висок йерархически статус. И за ренесансовия, и за бароковия автор е важна не историческата истина, а правдивостта и междувпрочем едно от средствата за постигането ѝ е вписването на актуалността в контекста на националното предание.

Когато казваме, че в композиционната организация на ренесансовия и бароковия епос има различие, имаме предвид преди всичко това, че хронологическата последователност започва да се избягва съзнателно, като изненадващото организиране на материала се смята за едно от достойнствата на текста. Ако се сравнят „Юдита" и „Осман" като типове епоси, към което хърватската литературна критика проявява голяма склонност, тогава композицията на второто произведение изглежда лишена от единство и яснота. При положение че се придържаме към методологията на Вьолфлин, както предлага хърватският учен Павао Павличич, не е трудно да възприемем бароковия епос като фрагментарен и лишен от строги композиционни закони, но ако погледнем от друга перспектива, нещата не изглеждат

толкова ясни. Дори и когато нарушава хронологичната последователност, поемата може да запази както добрата си вътрешна организация, така и способността си да отправя ясни послания, както препоръчват бароковите поетики. Ретроспекциите и движенията по темпоралната ос не нарушават кохезията на текстовете.

Повечето барокови поеми действително не представят в хронологичен ред фабулата, но успяват да удържат смисловия континуитет и композиционната цялост. Начинът, по който Гундулич композира „Осман", е новост за дубровнишко-далматинския епос, но интерпретациите му единствено като проявление на бароковия стил не изглеждат напълно мотивирани, особено ако се положи в контекста на епическата традиция от Омир насетне. Според Павао Павличич липсата на времепространствен континуитет в „Осман" се дължи на факта, че „в барока събитието се възприема като следствие от поредица причини, които често не се забелязват, понякога дори не могат да се осъзнаят, но винаги са с изключително сложен характер" (Павличич 1976, 203-236). Тезата се основава на схващането, че на барока не е присъщо чувството за последователност на събитията, т.е. че в него се изключва напълно линейната визия за времето за сметка на една неотменима панхронност. В действителност двата темпорални модела са еднакво застъпени в бароковата литература, така че трудно би могло единият да се изведе като водещ.

Композиционната организация на „Осман" е свързана с определена поетическа стратегия, а не с неосъзнаване на причинно-следствените връзки в историята. Очевидно една от причините хочимската битка да се представи ретроспективно е, защото не тя, а бунтът в Цариград и крахът на Осман са представени като основна тема на епоса, които всъщност са разчетени като нейно следствие. При това самата ретроспекция не се осъществява от епическия разказвач, а чрез спомените на един от героите, чието движение в пространството е използвано като средство за представяне на миналото, – става въпрос за османския пратеник до Полша, на път към която преминава през географски точки на Балканите с по-специален статус в историческата памет.

Има и още една причина за отказа от праволинейно представяне на материала и превеса на ретроспекциите в бароковия епос. Припомнянето придобива особен статус в барока, защото тъкмо на него се възлага най-съществената функция при трансформацията на личността. Целта на бароковото припомняне е придобиването на ново познание, поука и пречистване. На това залага проповедта, но също и бароковият плач, който се организира изцяло около спомена. В поемата „Осман" точно такива функции на припомнянето не са възложени, тъй като съзнание за вина на османския пратеник не е приписано. Има обаче явна тенденция ретроспективното

композиране да препраща към метафората за колелото на съдбата – макар че полският свят се представя предимно в минал момент, а в настоящето по-голяма активност (при това активност с негативни конотации) има османският, бъдеще е предвидено единствено за Полша. Владислав и Осман, двата основни персонажа в поемата, представляват фигури, които трябва да онагледят закономерната промяна в библейски разчетената история.

Нарушаването на хронологичната последователност в „Осман" се осъществява и чрез вмъкването на фолклорни песни, които представят някакъв съдбовен исторически момент от славянската история. Тези песни всъщност имат най-голям дял в постигането на епическа дистанция, чрез тях се осъществява най-плавно възвеличаването на съвременността и съвременните личности. Гундулич избира различен подход към епизиране в сравнение с ренесансовия исторически епос. Докато поемите на Сасин и Карнарутич вмъкват актуалните събития в матрицата на националния мит (литературната „сегедска епопея" например показва много сходства с фолклорната косовска), Гундулич създава поетически фрагменти по модела на бугарщиците, чрез които въвежда обилна информация за южнославянското минало, обилна, разбира се, дотолкова, че да обслужва възхвалата на полския престолонаследник като желан обединител на славянството.

От гледна точка на различните визии за композицията в барока би представлявала интерес и поемата „Христиада" на Джоно Палмотич. Дори между нея и „Юдита" на Гундулич успоредните прочити изглеждат много по-удачни, тъй като и в двата случая става въпрос за трансформация на библейски сюжети. Докато Марулич спазва с голяма точност последователността от „Книга Иудит", в поемата на Палмотич хронологичната последователност е разрушена. Става въпрос за две твърде различни визии за епоса, а и за сакралния текст. За хуманиста Марулич, който в посвещението на книгата си представя като основна мотивация за писането си желанието да преведе на роден език библейската история за всички онези, които не са имали възможност да научат латински, очевидно значителни промени в изворния текст са немислими. По времето, в което пише Палмотич, вече има значителна промяна както в религиозността, така и в отношението към художествения текст. Колкото по-необичайна е трансформацията на добре познатия сюжет, толкова по-висока е естетическата оценка за произведението. В синхрон с такава идея е композирана и „Христиада" на Палмотич – разказът започва от чудесата на Христос, след което се стига до предателството и оттам насетне чрез спомените на Йосиф се въвежда цялата история около непорочното зачатие и раждането на Месията. „Христиада" обаче не само че не се ограничава единствено до Новия Завет, но и вписва славянството в свещената история.

В контекста на хърватската епическа традиция поемата на Гундулич

внася иновации, които през XVII и XVIII в. придобиват характер на норма. Поемите, които репликират и цитират „Осман“, не са малко, а дори и романтическата поема „Смъртта на Смаил ага Ченгич“ на споменатия в началото Иван Мажуранич съдържа много повече интертекстуални връзки с нея, отколкото с „Юдита“. Поемата „Осман“ се оказва повратна и по отношение на епическия стих, превръщайки в доминантен осмосричния стих, който е познат и през Ренесанса, но не и в епическата поема. Докато през XVI в. смисловият аналог на александрина от италианските поеми се явява дванадесетосричният стих, барокът издига в йерархията по-краткия осмосричен. При това той се налага и като най-честия избор в преводната литература – използва се в превода както на „Освободения Йерусалим“, така и на Псалтира.

Тук не може да бъде избегнат въпросът и за полагането на основите на националния епос. Както посочихме, ренесансовата поема не се ориентира към събитие, значимо за цялата общност, регионалното чувство в нея е изведено на преден план. „Осман“ от своя страна представя значими за цялата общност събития, които същевременно са означени като епохален момент в историята на цялото християнство.

Библиография

Томазович 1996: Mirko Tomasović. Marko Marulić Marul и njegova *Judita*. В: Marulić, Marko. Judita. Zagreb, 1996.

Павличич 1976: Pavao Pavličić. Judita i Osman kao tipovi epa. В: Umjetnost riječi. Zagreb, 1976, br. 4.

Lyudmila Mindova

Epic in Ragusan and Dalmatian Literature

SUMMARY

The article examines epic poems of 16th– and 17th century Ragusan and Dalmatian literature. The accent is on Marulic's „Judita", Karnarutic's „Vazetje Sigeta grada" and Gundulic's „Osman". The research focuses on the typical features of the local epic tradition, as well as on the differences conditioned by the change from Renaissance to Baroque poetics. Special attention is paid to the structure of the poems. The article verifies the thesis dominant in Croatian critical texts that structure is one of the major characteristics which explicitly distinguishes between Renaissance and Baroque poems.

ИСТОРИЧЕСКАТА ПРОЗА НА ВЕРА МУТАФЧИЕВА И ТЕОРЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА БОЯН НИЧЕВ ЗА ПЪТЯ НА БЪЛГАРСКИЯ РОМАН

Магда Карабелова

През първите десетилетия на XX в. Алберт Тибоде заявява, със специфичното си френско чувство за хумор: „Новото време дари на човечеството само две нови страсти – никотина и романа...“ (Ничев 1978, 6), а ние бихме могли с типично българско чувство за хумор да кажем, че никотинът се оказва твърде жилава страст, скорошната му смърт не се предвижда, но с романа нещата са по-неизяснени в постмодерното пространство. На няколко пъти бе обявявана смъртта (или ако предпочитаме заника ту на романа, ту на автора, както и на самата история, но въпреки намалялата страст към четенето в нашето неспокойно и твърде бездуховно време, добрият стар роман се оказва наслада и потребност, също тъй важна като никотина. Който го е „запушил“, извинете зачел, той вече трудно може да се откаже, освен както добре знаем по финансови или по някакви други екзистенциални причини.

Свидетели сме, че въпреки конюнктурни затруднения и задържащи фактори у нас, за които социолозите ни обясняват подробно как се е променил, а по-точно деформирала веригата „писател – творба – издател – книжен пазар – читател“, интересът на конкретни наши социални и възрастови групи към романовия жанр се стабилизира. В такова трудно време имаме неповторимия шанс да проверим и преоценим схващанията си за мястото и влиянието на романа сред духовните ни потребности, при това без пристягащата го марксическа методология. Имаме и друга възможност: да счупим определени стереотипи, дошли от интерпретирането на историческото романово случване, които като хора от XXI в. вече би трябвало да осъзнаем и да възприемаме по друг начин.

В тази връзка особено интересно е да се спрем на теоретичните възгле-

ди на Боян Ничев, който в монографичното си литературоведско изследване „Съвременният български роман“ остави едно запомнящо се проучване за нашата романова проза през втората половина на XX в. при всички необходими уговорки за откровения марксически подход на места, който естествено изкривява перспективата.

Още в увода на книгата Боян Ничев прави обобщение, в което всъщност излага представата си за това „що е роман“ и има ли той почва в националното ни духовно пространство. „Ако по-кратките белетристични форми като разказа и новелата са жанрове, от първа и пряка белетристична реакция, ако те отразяват преди всичко непосредно тематично живота и проблемите на едно общество, романът следи живота на едно общество като цяло, с поглед към глъбините му, стремейки се към философски обобщения, към социално-психологически синтези и нравствени присъди. Един роман става не само исторически значим, но и национално функционален, когато се домогне до философията на националната история, до не катадневни истини за битието на народа. По самата си природа той е създаден за подобна национална задача. Това показва цялото му няколковековно развитие поне в Европа, само така той може да се превърне от обикновено повествуване във факт от духовния живот на народа си, в част от системата на неговото световъзприятие“ (Ничев 1978, 6).

В тази констатация като че ли всичко ни е познато, акцентува се върху колектива и колективния живот, който е поставен над делото и значението на личността и човешката индивидуалност, над нейната модерна самота. Що се отнася до историческия роман, тази констатация продължава да е валидна и днес, независимо дали става дума за роман в класическия канон, или за постмодерен опит за счупване на стереотипи и преоценка на исторически ситуации, процеси и личности. Факт е, че днес романът не е само и просто един прозаичен жанр, а цяло едно жанрово течение, поглъщащо в себе си разнообразни струи, тенденции и възможности, които едно многовековно повествувателно изкуство се стреми да приспособи към изискванията на съвременния човек и новото време. Към днешна дата теорията на романа е една обширна област от съвременното литературознание, доста неопределена и спореща както по обема, така и по терена и границите на романовите изследвания, не на последно място поради новите подходи и методологии; които ту обявяват автора за несъществуващ или несъществен, а текстът за цар, ту пък се вторачват в биографиите, сексуалността и сънищата на писателя и страниците на романа си остават неразрязани.

Впрочем, както проследява историята на романа Боян Ничев, френската теоретична школа, изхождайки от романския произход на названието на жанра, прикрепва началото на романа към XVII в. на френската литературна история и към възникването на т.нар. „бароков роман“. Тази теория

отново се свързва с името на Тибоде, който заявява: „романът почти чрез нищо не се свързва с класичната античност: той е автохтонен като готската архитектура, той е романски“ (Тибоде 1930).

Привърженик и най-ярък концептуалист на обратната теория се явява Бахтин, който твърди, че романът има античен произход и че са проследими и видими историческите връзки между многобройни романови явления от древността и романът на XX в.. При което Бахтин съчетава тази своя теория с идеята за незакостенелия характер на романовата жанрова структура, както и за естетическата жизненост и жанрова продуктивност на романа от XX в. (Бахтин 1970).

По обясними причини, прегледът на тази жанрова и естетическа дискусия у Боян Ничев спира преди най-новия период и постмодерното време с прилежащото му светоусещане, където Франклин Анкерсмит – един от водещите европейски идеолози на постмодерната историография ни предлага да *престанем* да изследваме историята и да започнем да мислим за нея (Анкерсмит 1997).

Разликата е принципна, забелязваме го. Анкерсмит определя съвременната теоретична ситуация като „алкохолен интелектуализъм“, който е преминал всяко чувство за мяра. А нали, пита Анкерсмит, ние свързваме определянето на една цивилизация, включително и съвременната с търсенето на мяра, която е някъде между липсата и прекалеността. Това не е никакъв „новум“ но идва да ни подскаже, че нито авторът на романи се е споминал, нито романът му се е превърнал в Кръста господен, който трябва с преклонение да целунем, след като за пореден път сме го извадили от реката Йордан.

Ако се съсредоточим върху съвременния исторически български роман, на който Боян Ничев отделя подобаващо място в книгата си, ще установим, че акцентира върху три кита, слона или, ако предпочитате, върхове, които според него определят типологическия релеф на българския исторически роман от втората половина на XX в.: Априлското въстание от 1876, Септемврийското от 1923 и Деветосептемврийското от 1944 година.

Историята вече изключи неоновото осветление на две от тези дати, обявявайки ги за всичко друго, но не и за светли и велики. А мястото и ролята на едно въстание като Априлското, в което Бенковски има доста двусмислена роля като революционер от шумен гарибалдийски тип, а не като следовник на революционната стратегия на Апостола, който приживе не успява да убеди буйните глави на част от комитите, че трябва „трайно и полека“, а не шумно и изведнъж, то тази роля е спорна и романовата ни проза доста отдавна я забелязва.

Тоест нищо изненадващо: със зараждането на съвременния роман се зараждат и съвременните национални митове и дискусиите около тях.

В един текст с обема на този, който представям пред вас, не би могло да се обхване всичко разнообразно и значимо, свързано с историческия ни роман, върху което се спира Боян Ничев, понеже особено много го интересува състоянието на жанра. По-скоро ще продължим разговора в насоката на това, което Боян Ничев не забелязва: донякъде поради ограниченията на марксическата идеология, а донякъде и поради лична критическа пристрастност, която по-сетне в някаква степен сам коригира.

Ще отбележим нещо съществено: незабелязвайки отначало Генчо Стоев и Вера Мутафчиева и наричайки романите им „малки изненади за годината", Боян Ничев особено сполучливо назовава мястото и значението на Стоян Загорчинов като един от бащите на модерния исторически роман, с прилежащата му естетика, психологическата атмосфера, с мястото на водещата личност на изкуството и нейната исторически предопределена самота и особено със Загорчиновата способност да създава „романови монографии". Такова значимо място отрежда Боян Ничев на Загорчиновите романи „Ден последен – ден господен" (1934)/; „Ръка Илиева (1943); „Празник в Бояна" (1950).Тук не става дума за образно сравнение или метофоричен израз, а за онова явление, което Вера Мутафчиева после доразвива, изключвайки напълно съзнателно диалога в голяма част от романите си, превръщайки ги в гранични научи психологически изследвания без задължителната за науката методологическа рамка, но със стройна историческа концепция, която бихме могли и да не споделяме напълно, но не бихме могли да отминем равнодушно.

Ако се вгледаме по-внимателно, българският исторически роман не се оказа свързан, макар да бе задължен, с тримонциума на Априлското и двете септемврийски въстания. Историческият ни роман всъщност е доминиран от няколкото български царства; особено Първото и Второто, както и от петвековието на турското робство, естествено и много кървавото Априлско въстание, септемврийския пуч с от 1923 г. и превратa от 1944-та, които доста приличат на други селски въстания, предадени от все още невзелите тогава властта работнически партии, които удобно вадят кестените от огъня с чужди ръце, или пък на други преврати, маскирани като освобождения.

Анализите на Боян Ничев относно Стоян Загорчиновата историческа проза и нейната нова за времето си естетика, както и способността на големия ни писател да извлече един основен изобразителен структурообразуващ принцип за романа, опрян върху поетиката на фолклорната наративна стихия, както се изразява Ничев за романа „Ден последен – ден господен", стигат до прозрението, че заедно с всичко това Стоян Загорчинов гради и психологически активна изобразителна поетика в „Празник в Бояна", която можем да успоредяваме чрез ярките бунтовни образи на хора на изкуство-

то, таланта и духа с Талевия Рафе Клинче и с реално съществувалите Анна Комнина, Саади, а защо не и Софроний и Раковски на Вера Мутафчиева.

Разсъждавайки върху романа „Самуил" на Д. Талев и върху начина, по който той обогатява Стоян-Загорчиновата концепция за историческия роман като широка картина на народния живот, видян в неговото органично единство за постигане в органичната цялост на народното битие през вековете, Боян Ничев заключава за „Самуил", че Талев не търси само хармонизиращите черти както е при Загорчинов, а разкрива националния модел на един общочовешки мит като този за Каин и Авел, за предателството и за братоубийството. Талевият интерес към черната мрачна и трагедийно-гротескна страна на живота е неговата демитологизация на мита за враждите между народите и Талевата „нравствена аутопсия на злото". В интерес на истината Боян Ничев не е помислил да стигне по-далече в психоанализата си, а и не би се решил поради марксисткия подход, с който е обвързан, за да се разкрие един друг много по-скрит пласт в психиката на самия Талев и нагласата му към злото: дългогодишното следене, разработване и тормоз върху писателя, които станаха документално видни, след като излезе книгата на Цвета Трифонова „Писатели и досиета" (Трифонова 2004). Това е един голям и почти девствен сюжет, който тепърва очаква своите изследователи.

Враждата между народите и между религиите ражда абсурдите в историята: под това балканската история може да се подпише убедено. Същото, но от друг ъгъл твърди и Вера Мутафчиева: че мрачно-гротескното и трагикомичното в историята идва в резулат на несъответствието, когато неизмеримо големи усилия и човешки ресурс са хвърлени за постигането на нищожни или измислени цели.

Има нещо твърде своеобразно в духовния развой на народите на Балканите, защото големите нравствени проблеми на човешкото битие тези народи е трябвало да решават първо в национален план, преди още да са ги изживели в рамките на индивидуалната психология и на личностната история. Оттук и появата на несъответните митове – големите романтически сънища за нищожни, междусъседски, понякога трагикомически, друг път мрачно гротескови цели, но със значими, тежки последствия.

Тук Боян Ничев признава, че писатели, които се занимават с историческото събитие като човешко дело и като личностна постъпка, т.е. диалектически, а не под лозунга „Човек – това звучи гордо", такива писатели стоят малко по-особено в балканския регион, защото те са демитологизатори. В този балкански регион сцеплението на личността с масата (включително и при националните митове) са по-обговаряни и понятни, отколкото издигането на личността над масата и нейната самота в историята.

Разбира се, ние не забравяме, че монографията на Боян Ничев е писана

през далечната 1978 г., когато част от значимите ни исторически романи все още не са създадени и когато все още няма каквито и да е знаци в националното ни духовно пространство за дискусионен анализ на българския роман извън методологията на марксизма, за диалектическа преоценка и за разчупване на стереотипите.

След 1989 г. онова, което се случи на българския исторически роман, е неговото изчезване. Най-очевидното и лесно достъпно обяснение за „смъртта на историческия ни роман" бе, че все още липсва дистанция от така разтърсващите съвременни събития, и че съвременността е окупирала изцяло вниманието на творците.

Закономерно вместо романи започнаха да излизат документални книги, дълго укривани спомени, протоколи, досиета, документи от разпити, компромати за видни писатели, използувани в комунистическите времена и това бе повече от естествено и необходимо, но то не обясняваше напълно къде забуксува нашият исторически роман.

Вероятно най-дълбоката причина за мълчанието се състоеше в стряскащата среща на българския исторически писател с освободената от нормите на патриотичното възпитание диалектика, която дотогава беше подменяна с успешно работещите стереотипи, разположени в двата полюса на националното светоусещане: дълбоката трагика и високата героика. А между тях липсваше романовото изследване на целия исторически процес, който нямаше как да бъде само героически или трагически, без същинската сложност на идеологията, освободени от стереотипизираност, демитологизирани и деидеологизирани.

Освен идеологическата нагласа, изискваща се от всеки изследовател в комунистическото време, вероятно съществува и друга, субективна нагласа, която учен от ранга на Боян Ничев също не успя да избегне. Както вече подчертахме, най-лесно би било липсите или пристрастията, които откриваме в монографията му да бъдат приписани на идеологически ограничения, а на липсващата тогава интердисциплинарност, която би дала същинска възможност една романова творба да се анализира и интерпретира по свободен и модерен начин. Нека не забравяме все пак: щом исторически романи като тези, за които ще стане дума, са могли да бъдат издадени в споменатата вече идеологическа обстановка, значи е било възможно и тълкуването им – с Езопов език, иносказателно или по друг начин, но не и незабелязването им.

След като с „мило" пренебрежение нарича в един свой доклад романите на Генчо Стоев и Вера Мутафчиева „малки изненади за годината", критикът не обсъжда по-нататък тяхната естетическа стойност или новото и различното, което носят.

Като изследовател, който от дълги години, наред с останалите си на-

учни интереси наблюдава историческата проза на Вера Мутафчиева, бих определила изследователската нагласа на Боян Ничев като липса на желание да забележи качествената различност на нейната проза, качествената различност на писането ѝ, а и опасния за онова време демитологизиращ подход, който взема на мушка редица национални стереотипи, скъпи за официалната идеология и подходящото патриотично възпитание на нацията.

Монографията „Съвременният български роман“ излиза през 1978 г. Дотогава Вера Мутафчиева е публикувала:

– „Летопис на смутното време“ – единственият роман, за който Боян Ничев се произнася в монографията си;

– „Последните Шишмановци“ /1969/

– „И Клио е муза”/ 1969/

– „Рицарят“ / 1970/

– „Процесът 1873“ /1972/

– „Книга за Софроний“ /1978/

Както отбелязахме, нашият изтъкнат учен казва похвални слова за „Летопис на смутното време“, защото този различен от останалата романова проза на авторката роман пасва на концепцията за „пресътворяване“ органичността на народния живот“ в историческата проза (по Дьорд Лукач) и за историческия роман като епос.

От следващия роман нататък прозата на Вера Мутафчиева обаче няма нищо общо с епоса – категорично загърбва класическата романова форма, възприема скептическия подход и методите на демитологизация и Боян Ничев слабо отбелязва това крупно по обем и по качествата си романово творчество. Може би защото то се отдалечава от любимата му концепция за историческия роман.

В монографията на Боян Ничев, а и в следващите му критически трудове няма нито дума за романа „Рицарят“ (1970), с който Вера Мутафчиева кани колегите си на дискусия за неслучилото се трагикомическо в българския исторически роман – един значим проблем, който и до днес си остава открит и неизследван. Нашият изтъкнат учен не коментира романа „Последните Шишмановци“ (1969) и още по-малко ‘’Процесът 1873“ (1972), които откриват голямата дискусия на писателката с романтическите стереотипи, наложени от Иван Вазов относно личността и националната отговорност на цар Иван Александър, баща на Иван Шишман, както и легендата за мълчанието на Апостола пред турския съд, които документите от процеса опровергават.

В критическите изследвания на Боян Ничев не се открива нищо и за блестящата „Книга за Софроний“ (1978): една художествена монография за големия български просвещенец, която внася в романовите ни изслед-

вания представата за един различен, диалектически сглобен, велик, но и двойствен поп Стойко Владиславов.

Разбира се, изследовател като Боян Ничев има право на своите предпочитания и свой периметър на изследователските интереси, но се предполага, че в него ще бъде поне отбелязано всичко по-значимо, оценено положително или отрицателно, което нашата романова проза е създала до онзи момент. Той отбеляза откриването на „смутния" XVIII в. с новата интерпретация на кърджалийството, както и преоткриването на формулата „Бог високо – цар далеко", наследена от историческата проза на Стоян Загорчинов, както и романовата интерпретация на рядко срещания по онова време фундаментален проблем за мястото на личността в историята, който върви през цялото творчество на Вера Мутафчиева, но Боян Ничев забелязва само и единствено „Летописа..."

И в по-нататъшните си публикации нашият изтъкнат учен почти не коментира романите на Вера Мутафчиева, не ги интерпретира с тяхната оразличаваща ги диалектика и с нейната мегазадача да напише романова биография на българската интелектуалност за периода XIV-XVIII в., когато този въпрос е изключително важен и няма как да е видим върху повърхността на народния живот в робство. Още повече, че романът на Вера Мутафчиева разглежда тези въпроси в контекста на един непривлекателен за тогавашната победоносна идеология от втората половина на XX в. „съюз на битите в историята", както и поради несклонността на тази идеология към обективно тълкуване на историческите случвания.

Напълно възможно е да се приеме, че незабелязването на останалите романи на Вера Мутафчиева и не-включването им в цялостната диалектическа картина на историческото романово знание е било продиктувано от предпочитания към други автори. По принцип подобен субективен момент е неизбежен.

През 1984 г. проф. Ничев изчете с интерес машинописния вариант на нашата анкета с писателката, но не направи коментар по няколкото значими историко-философски проблема, които се засягат там.

В същото време трябва да подчертаем, че неговата теза за ранен, но незавършен български Ренесанс, който той открива чрез романите на Стоян Загорчинов, работи много плодотворно като културен модел и при романа–Мутафчиева. На този проблем се спираме подробно в последната глава на монографията „Романът-Мутафчиева: дебат за играча в историята", като анализираме с помощта на тази теория триадата „Загорчинов – Талев – Мутафчиева": една възможна постъпателна верига в романовите превъплъщения на таланта".

Убедени сме, че твърдението на Боян Ничев за важното първенствува-

що място на Стоян Загорчинов в съвременната ни историческа проза, както и схващането му за съществуването на културен предренесансов модел в духовността ни открива значителни изследователски възможности за интердисциплинарни проучвания.

Библиография

Ничев 1978: Б. Ничев. Съвременният български роман, С., 1978.
Бахтин 1970: М. Бахтин. Эпос и роман. Вопросы литературы, 1970, кн. 1.
Анкерсмит 1997: Fr. Ankersmit. Historiografia i posmodernizm. В: „Postmodernizm" (Antologia przeletadów), Kraków, 1997, s. 147.
Трифонова 2004: Цв. Трифонова. Писатели и досиета. С., 2004.
Тибоде 1930: Albert Thibaudet. Physiologie de la critique, Paris,1930.

Magda Karabelova

Vera Mutafchieva's Historical Novels and Boyan Nichev's Theoretic Views on the Modern Bulgarian Historial Novel

Summary

Boyan Nichev, the well known Bulgarian scholar of Slavic and comparative studies published his monograph „Savremennijat balgarski roman" (The Modern Bulgarian Novel) in 1978. In it he dedicated considerable space to Bulgarian historical novels and especially to the novels of Stoyan Zagorchinov, whom he called „the father of the modern Bulgarian historical novel". In the monograph Nichev also discussed other historical novel writers, such as Vera Mutafchieva and her novel „Letopis na smutnoto vreme" (A Chronicle of Troubled Times).

It should be noted that most of Mutafchieva's historical novels preceded Boyan Nichev's monograph.

The article dwells on Boyan Nichev's theoretic preferences as well as on his apparent non-conformity and partiality in his aesthetic concepts. It is known that Nichev's evaluations did influence the formation of general professional ideas about the state and the prospects of the Bulgarian novel, including the historical novel. The author also traces Nichev's attitude to Mutafchieva's historical novels.

ИСТОРИЧЕСКИЯТ РОМАН НА ВЕРА МУТАФЧИЕВА КАТО СТАВАЩО БИТИЕ И НАМИРАНЕ НА ИЗГУБЕНОТО ВРЕМЕ

Ерика Лазарова

Настоящето е неразбираемо без миналото.
Новалис

Историческият роман предполага определена степен на *теоретична зрелост* на общественото съзнание. Необходим бе *съзнателният историзъм* на романтическия светоглед (Лазарова 1990, 133), за да се появи той на литературната сцена и историята да се самосъзнае като *един от главните герои* във всемирната драма на човешките творчески усилия за създаване на по-съвършен и хуманен свят. Когато Уолтър Скот сътворява своите исторически саги, той става *основоположник* на литературен жанр, наложил се само за няколко десетилетия се налага като фаворит на публиката и предпочитан от мнозина автори като *самосъзнание на собствената им епоха*.

За А. С. Пушкин именно У. Скот съумява да разкрие *нови* и *неподозирани* до него източници на вдъхновение, сравними само с историческите драми на Шекспир и Гьоте. „Шотландският магьосник" според него не само „е увлякъл след себе си цяла тълпа подражатели" (Пушкин 1957, 102), но благотворното му влияние се усеща от съвременниците буквално върху всички области на словесността. Той се превръща за тях в учител, помогнал им да осъзнаят *самоценността* на миналото, но обезателно в съдържателен паралел в настоящето. Или с други думи, запознаването с миналото е „съвременно" (Пушкин 1957, 529) и се извършва непосредствено, с някакво чувство на уют или „по домашнему" (пак там), давайки възможност на читателя да съпреживява емоционално и рационално отдалеченото с цели векове, превръщайки се в онова, което бих нарекла днес **съвременник на всички съществуващи епохи**.

Следващата крачка в познавателното пътуване към миналото, осъществено от Скот обаче е още по-важна за гражданите на XIX в., поради въз-

можността да се разбере и оцени възможността на художественото познание за проникване в историята като *културна памет* на народите. Някои теоретици говорят дори за *преврат* в литературното мислене, осъществен от шотландския писател и наблягат на ценността на *съзнателния историзъм като подход*, позволяващ да се опознават адекватно отдалечените от съвременника епохи. Преосмислени обаче от съвременния читател с оглед задачите на настоящето, понеже той търси в познавателната екскурзия в миналото не просто екзотична разходка-разтуха в отдавна отминали времена, но и *отговор на екзистенциалните си проблеми*.

Именно в тази възможност на настоящето да се оглежда в миналото, а и на миналото да екстраполира проблемите на настоящето, разкривайки същевременно *общочовешки значимото* при типологичното и същностно сходство на ситуации и проблеми, се коренят значението и истинският чар на историческия роман. Неговият епистемологичен и художествено-естетически шанс е, че съумява, без да повтаря известни от научните изследвания положения, да даде *нова* картина на историческата реалност, превръщайки научната истина в *една от възможните истини*. Представяйки своята художествена правда за определени и вече затворени исторически страници като **човешки изстрадана истина**.

Далеч не е случайно, че в Русия – страната, родила определението за *литературата като човекознание* (Чернишевски), интересът към историческата тема и романната ѝ интерпретация е особено голям и се поражда твърде рано. Закъсняващото историческо развитие на Русия по пътя на европеизацията се осъзнава от нейната интелигенция като задача за *превъзмогване* на миналото чрез решителен исторически скок. Ролята на литературата в този контекст се мисли като решаваща, разкривайки *относителността* на противопоставянето „вчера“ и „днес“.

Натоварването на историческия роман със социално-компенсаторна роля се наблюдава и през тридесетте години на двадесети век в немскоезичната литература, където засиленият интерес към историческото битие е израз на неприемане на актуалните реалии. Фактите са достатъчно красноречиви сами по себе си: „Сред излезлите през 1936 г. белетристични книги има 140 биографии. Деветдесет от всичко тристата и петдесет романа третират биографичен и исторически материал“ (Далке 1976, 210).

Още повече важи това за България от периода на т.нар. „социалистическо строителство“, когато автори като Димитър Талев, Вера Мутафчиева, Емилиан Станев, Антон Дончев избират напълно съзнателно дискурса на миналото, в който се чувстват относително *по-независими* и способни да бъдат самите себе си. Като се изключи вълната на венцеславене на антифашисткото минало, родила десетки конюнктурни произведения, голямата част от които като „Овчарчето Калитко“ например са с напълно дидактичен

характер и без естетико-художествена стойност, историята се оказва онази ниша на неотпаднала, но отслабена идеологическа цензура, която прави възможно да се избяга от настоящето и от корсета на препоръчваните клишета. Литературният искейпизъм тук е, поне отчасти, *алтернативен избор* на алтернативна жизнена и духовна позиция. Един може би илюзорен, но продуктивен опит за надскачане ограничените хоризонти на собствената епоха в избора на друго историческо време и пространство.

Защото историческият роман е наратив, но и *повече* от наратив. Придобилото гражданственост след 60-те години на миналия век англоезично понятие се превръща в постмодерния свят в гносеологически феномен, свързан с вербалната реконструкция на миналото. Историографията го счита за своя исконна категория, но оттук започва и вътрешната раздвоеност на теоретиците (Антипов 1987, 94-95), които виждат зад описателността или повествователността още и потребност за фиксиране в историческия разказ на такива атрибутивни свойства извън разказното начало като генетически обяснения, фиксиране на хронологичността и др., които всъщност визират вътрешната логика, обусловеност и органична цялост на самото повествование. Забравяйки, че истинското творчество е във висша степен личностен акт, себеизразяване и точно затова то предполага и собствен поглед към дадена епоха, герой, тип обществена психика, народопсихология.

Изтъкнатата българска писателка Вера Мутафчиева, която близо половин век е свързана неразривно с историческата проблематика в литературата, започва своето творчество на историк като учен-изследовател и публицист и сякаш отведнъж е изкушена от литературата. Тя навлиза в нея напористо-смело, предлагайки на културната аудитория в рамките на само три години две самобитни и нагледно коренно различни творби – „Летопис на смутното време“ (1964-1965) и „Случаят Джем“ (1967), когото, според свидетелства на съвременниците, по радиоефира на BBC Петър Увалиев ще обяви за „единствения исторически роман на XX век“.

Колкото и голяма да е разликата между двете творби като натюрел и умонастроение – първата бих нарекла „Сага за кърджалийското време“, а втората бих определила като трагичен романс за антиномията „изкуство – власт“, те доказват недвусмислено, че се е родил **самобитен писател**, избрал предизвикателствата на новаторския прочит. Макар като теоретик да е наясно за рисковете пред твореца, дръзнал да разчупи канона на приказно разкрасеното историческо битие или скрупульозното и затова безкрило залагане върху фактологията както по пътя на досътворяване на недостигащите елементи на действителността в романа, така и чрез „високото изкуство на публицистиката и есеистиката“[1] .

[1] Именно подобен подход придава особена и рядка сладост на литературното твор-

Всъщност тя доста иронично се отнася към смятания за едва ли не неопровержим и едва ли не недосегаем за познавателно преразглеждане и корекция исторически факт, доказвайки, че историческият писател възприема историята в нейната възможна многовариантност и се отнася към фактите като подлежащи на повече от една интерпретация. И изобщо не се страхува да предизвика и читателя, и критическата гилдия, залагайки върху историзма като начин на светоусещане и научно достоверно интерпретиране на реални събития, но разгледани през призмата на едно оригинално и силно културно присъствие. Тя придава на фактите – подобно на скъпо вино – богат вкусов букет от културно-исторически асоциации и реплики, превръщащи многопластовостта на текста в сложна смислово-съдържателна и художествено-психологическа конструкция.

В първия случай условното понятие за летопис далеч не се покрива с обективността или квазиобективността на хрониката. Реалният живот се разгръща в епично платно на епохата, но острото чувство за драматизъм на авторката превръща своя разказ *в драма на исторически обреченото* (ако използвам категориалния апарат на видния български естет Исак Паси), но и в мълчалив апотеоз на раждащите се нови реалии, които в дисертацията u „Кърджалийското време“ (1979) се превръщат в смислов акцент на борбата между Реда и Хаоса, между насилието и съзнателното историческо творчество на *самосъзнаващия се за националните си задачи народ*.

При следващият неин литературен експеримент, вече превърнал се в българска класика -“Случаят Джем“, философският поглед към проблемите за властта, смисълът на творчеството и на любовта, за приятелството и за дълга, за емиграцията и самотата се превръщат в другата запазена марка на Вера Мутафчиева – дълбокият u пиетет към есеистичността и философичността.

Не са много у нас писателите, които, подобно на В. Мутафчиева, не се боят да загърбят фабулността в нейната функция на интригуващо начало

чество на автори като Вера Мутафчиева, която в един наш разговор от 25.XI.2004 сподели: „Книгата по правило си зрее и избуява нечуто, има си собствена логика и срок за раждане, в който творецът не се намесва, а изчаква самите му герои да заговорят. Но преди това трябва авторът да е натрупал достатъчно материал и това – убедила съм се от личен опит, та нали вече 50 години нося две дини под една мишница, важи за всеки интелектуален труд, не само за писателството. Иначе аз не се боя от това да говоря със собствения си глас и изобщо не смятам, за разлика от някои изкушени от теорията или критиката пишещи братя, че публиката ни е интелектуално незряла и тя не може да смели даден текст, ако той не изобилства от пряка реч и предълги живописни подробности и описателства. Оттук и личното ми пристрастие към есеистичното начало, тъй като то дава най-голяма възможност писателят да изведе и обективира собствените си тези. Есето е не просто авторска гледна точка, но и залог за доверие към интелигентността на читателите, които, убедила съм се неедноктатно, много добре разбират и оценяват правото на писателя да бъде себе си.”

за реципиента. Понеже предпочита одухотворения размисъл, автодиалога и борбата на гледни точки. Това често очарова образования читател, но нерядко шокира критиката, като периодично се намират гласове, които противопоставят таланта на интелекта и пластическата – на философско-есеистичната проза. На тях писателката дава чудесен и премерен отговор, доказателство за онази подценявана и надценявана ценност – *цивилизоваността*, която у нас все още е в дефицит, но пък толкова често се дава като пример за желано състояние на индивида, превръщащ се в член на „гражданското общество":

„Не считам, че изобщо е уместно подобно противопоставяне. Съвременността е жадна, петимна за документалното, цени го, търси го и пластичното описание все повече отстъпва, остава в миналото. Публицистиката и есеистиката предполагат по-висока релефност на мисълта, не на описанието (но защо не и на него, но вече като премислено, като описание от естетическа и времева дистанция?). Не ценя и дори считам за излишен днес битовия детайл в историческата литература, но смятам за абсолютно необходимо авторът – ако владее занаята си, да е постигнал в себе си и за себе си достоверна и художествено, но и съдържателно уплътнена представа за описваната епоха, да я познава, да я усеща, да я е преживял като своя реалност… И чак тогава е в правото си да я пренесе върху белия лист, но така, че бъдещите читатели да я възприемат като най-истинската, като логически възможна и емоционално достоверно предадена. Най-хубавото в писателския труд е заключено в усилието да влезеш в „чуждата кожа" и накрая да усетиш, че си успял, че вече едновременно си „ти" и „не-ти". Че си се превърнал в друг един човек, че си се сраснал с героя си. А това предполага, че не си останал при голия факт, многократно предъвкван и преповтарян. Съумял да излезеш от капана на описателността – нерядко досадна, че си се спасил от безстрастното (а следователно и скучно) и неангажирано излагане на събития, че имаш своя гледна точка за тях и имаш кураж, та дори инат да ги отстояваш. А пък след като е натрупал – в личен и исторически план – достатъчно и предостатъчно страдание и познание, няма начин авторът да не знае *повече* от своите герои и хем да остава верен на духа на епохата, хем да я надмогва познавателно. Но с мяра и ненатрапчиво, за да не се получи дразнеща модернизация в преплитането на историческите и смислови пластове на произведението. Но мисля, не, убедена съм, че именно съвременният прочит на миналото е единственото смислено оправдание за обществената мисия на историческата проза и за смелостта на писателя да u се отдаде.[2]

Любопитно е да се отбележи, че романистката Мутафчиева, която точно като жена нерядко обвиняват в дързост и неженска смелост да отстоява

[2] Личен разговор с писателката на 13. I. 2005.

своите позиции, като правило е изключително *балансирана*, отговаряйки на нелицеприятни критики, стига изобщо да сметне, че си заслужава да ги обсъжда в публичното пространство. Пример за подобно завидно волнодумие и духовна автономност, но и уважение към инакомислещия издават упреците, че у нея е по-силен интелекта от таланта:

„…Колкото до собствения ми талант, никога не съм била сигурна дали имам такъв, но този въпрос не ме тревожи. Някои критици твърдят, че притежавам не талант, а ум. И затова благодаря – представете си, че бях се родила талантлива, пък безумна или поне малоумна. Нямаше да ми бъде леко при положение, че не съм получила в наследство дори дом." (Мутафчиева 2004, 90-91).

Нейното творчество доказва красноречиво колко важен, дори много важен е интелектът, умът за историческата проза. Доказва го сравнението с безчет псевдоисторически творби от близкото и по-далечно минало, заливащи ни с бъбриви етнографски описания и усърдие на книгомани, които не могат да се разграничат от прочетеното, а са и твърде далеч от преживяване и сътворяване на осбствената си историческа истина. И не е случайно, че самата В. Мутафчиева говори за опасността от лаизма и историческото дилетантство на писатели, бъркащи „правдоподобност", „художествена убедителност" и „уподобяване на историческата правда". Отчитаща, че никое научно съчинение не може да напакости тъй много и да размъти общественото съзнание, както някоя малка, но претенциозна книжка с исторически сюжет. Като понякога дори мастити писатели стават жертва на „историческия синдром", тъй като залагат не на историческата реалност, а на своята фикция. Наивни „жертви в случая са читателите, тъй като те охотно вярват във версията на поредния писател и възприемат историческите романи за едва ли не *по-верни* от съвременните[3].

Уважавайки читателя, писателката вярва, че човекът в началото на XXI в. държи не просто да прекара няколко часа в компанията на дадена книга, а и да научи нещо повече за света и човешките взаимоотношения. Дори признава, че си обяснява немалка част от успеха си на романист именно с факта, че читателите и научават по нещо от нейните книги, тоест те „или допълват познанията си за дадена епоха или исторически персонаж, или влизат в полемика с него или по-точно с мен като автор. Добре, че не се възприемам като съдник от последна инстанция, както и не възприемам интерпретацията на историята като нещо веднъж завинаги дадено и установено. Та тя е само сбор от човешки мнения, а е човешко да се греши. Окончателна присъда на историята няма и не може да има изатова всеки автор е в правото си да предложи своя истина, пък нека друг автор или дру-

[3] Става дума отново за споделено в споменатия разговор от 13 януари 2005 г.

го поколение да я опровергаят или да потърсят своята гледна точка"[4].

Уточнявайки с присъщата и способност да поставя на везната на оценката *и двете възможни гледни точки*, Вера Мутафчиева, тръгвайки от собственото си изнурително, но плодотворно битие на учен-историк и писател, но и на книжовник и читател едновременно (при това познаващ отлично и специализираната, и художествената литература с исторически профил!), подчертава в изключително интересното си интервю с Атанас Свиленов от 1979 г., че традиционният интерес на българина към историческата книжнина води понякога до свръхпроизводство на съмнителна литературна продукция, която опошлява и принизява масовия литературен вкус. На подобни „четци" противопоставя интелектуалния, образован читател, способен да мисли самостоятелно и да не се умилява пред трафаретни и сладникави описания или фалшиво патриотично умиление:

„Пошлото историческо романче също има трайно място в книжната ни продукция. Трийсетте години…са били особено богати на купища царски, боилски, багатурски и багаински книжки, на плитко патриотарство и несъразмерен национализъм. Разбира се, времето е отсяло зърното от плявата; вече никой не се сеща за въпросните книги. Жалко е обаче, когато в наши дни се появи произведение нелепо, в което историческата тема е повод да се разиграят увлекателни събития, куп случки, където действащите лица са еднопланови, черно-бели, изобщо елементарни… Въпросът е там, че българският читател поумня, той е широко информиран, скептичен, диференциран – него не ще възпиташ с ханове, боили и победоносен звук на желязо. Той обича да разсъждава, да съпоставя, сам да търси убедителни основания за своето национално самочувствие" (Мутафчиева 2004, 50-51).

Писателката определено залага на *умеещия да разсъждава* читател, на мислещия сътворец, срещащ се с автора в условното време-пространство на художествената проза. Тя го третира като съмишленик и опонент едновременно и затова не се страхува дори да го стъписва понякога с авторските си позиции. Прави го и като историк, лансирайки например темата за *османско присъствие* на Балканите или представяйки своите виждания за голямата Промяна в социума, които са израз и на трансформациите, и на рецидивите в манталитета на нашия съвременник. Прави го, и при това неизменно, като писател, но там конфронтацията на световъзприемането с нейната публика далеч не е така очебийно. А и се осъществява по-плавно и лесно. Може би защото т.нар. „обикновени читатели" охотно предпоставят по-голямата осведоменост, а следователно и правота на прозаика, отдал се на историческата тема. И като правило му вярват, стига да е добър професионалист.

При това честа читателска практика продължава да бъде недооценява-

[4] Записано пак тогава.

не на обективното несъвпадане на историческо познание и исторически подход, на художествени и идейни позиции, на обективност и субективни пристрастия у твореца. В този контекст заслужава да се напомни, че при наратива в историческия роман описателността принципно се *самонадмогва* от аксиологическия прочит и вложения нравствен контекст. Изборът на темата сам по себе си е вече указание за позицията на твореца.

Дори напомнящият документалистика по своя, близък до официалните хроники, език и стил на повествование наратив в „Последните Шишмановци" или може би най-класическото като стилистика романно произведение на Вера Мутафчиева „Алкивиад Велики" само привидно изглежда лишен от благородна авторска пристрастност и етическа (а респективно и идеологическа) оценка на събитийността. Те безспорно са повече от умно съчинено и сътворено историческо четиво със завладяващите си, майсторски изваяни образи и с провокацията си към читателската публика да ги съпреживява, а не просто да ги консумира като артефакт.

Романите на В. Мутафчиева заживяват свой собствен живот, в който обаянието на психологическата достоверност има определено по-голямо значение от въздействието на наратива като естетически и епистемологичен принцип. Понеже авторката прекрасно съзнава, че описателността понякога е клопка за твърде развитото въображение. Нейният стил в това отношение е по-скоро аскетичен, макар да се стреми и да постига огромно словесно богатство – жизнено, сетивно, сочно – при материализиране на огромната духовна наситеност на мисълта в литературните си произведения. Превръщайки езика в послушен инструмент на конкретния замисъл.

И понеже амбицията ѝ винаги е била да не се повтаря, да изненадва с художествени решения, дори и да се изложи на опасност от неуспех, тоест от неприемане от страна на критиката и читателите, Мутафчиева превръща в свое специфично предимство играта със словото. Послушно и гъвкаво, максимално подчинено на таланта за рисуване с думи, то е способно при нужда да надари със собствен живот даден персонаж, да скъси или безмилостно да раздуе и да направи неизбродима естетическата дистанция „автор – герой" (демонстрирана и чрез различните пространствено-времеви континууми, в които съсъществуват героите). Пак то се ангажира най-адекватно и последователно с различните им каузи, които защитава със завиден полифонизъм, плод на таланта, както и на историческата компетентност на онази сърцата жена, изповядваща открито, че нарочно се конфронтира с „високия" книжовен език, избирайки още през детството си откритото противоборство с него като начин за постигане на точност, пластичност, искреност, историческа достоверност, отговаряща на духа на времето и манталитета на съвременниците.

Именно тази смислова „многогласност" и плурализъм на гледните точки, въплътени не в одеждите, а в *телесността* на словото, обуславят художест-

вената сила на произведението. Книгите на писателката изобщо не претендират да бъдат историческа истина от последна инстанция или поне цялата историческа истина за епохата според школските стандарти. Тя избира свободата да постига – и то изключително фино и талантливо, психологическа правдивост и убедителност според критериите на творческата свобода, чиито право е да избира ъгъла на осветляване на многоликата реалност.

Според крилатата фраза на Хайне, че всяко произведение е и донякъде *автобиографично*, Вера Мутафчиева, изграждайки в монологичната тъкан на „Аз, Анна Комнина" образа на своята героиня, създава и панорамна картина на епохата, в която се оглеждат конфликтите на собственото и нелеко време, влагайки същевременно много и от собствената си личност на сложна, понякога противоречива, нестандартна и духовно свободна жена. И тъкмо защото е и учен, за нея е абсолютно неправомерно пред литератора и литературата да се поставят претенции за буквоедско следване на нишката на вече известното[5] или пък да се правят евтини аналогии между преживяванията на авторката и на нейните персонажи[6].

Още повече, че самото разбиране за „историческа истина" е твърде *спорно* даже в тесния кръг от професионалисти, а биографията на твореца не повтаря тази на неговите литературни чеда, а по-скоро е съзвучна не с определена историческа личност, а с духа на времето. И в този смисъл тя неизбежно е и *биография на епохата* (Лазарова 2004, 72). По тази причина, започвайки да пише, тя признава, че се абстрахира нарочно от товара на прекомерната фактология и с разумния скептицизъм на учения като интелектуалец (Лазарова 2005, 93), за когото *критическата позиция* (Раймонд Арон) е естествена реакция на съществуващите като равностойни и равноправни в многогласието си различни позиции (дори и конфликтните) във всяка една област на знанието и във всяка една човешка дейност, доверявайки се преди всичко на въображението и на писателската интуиция.

[5] В. Мутафчиева в разговор с Георги Пенчев споделя принципното си несъгласие с битуващото *отъждествяване* на работата на писателя с тази на историка, боравещ само с известните му факти. Без при това да съществува „желязна сигурност", че предложената от учения интерпретация непременно е вярна и да не противоречи на други факти – известни или все още неизвестни на съвременната историография: „Необяснимо остава за мен обстоятелството, че читателят държи именно историческият роман да бъде „истински". Когато му сервират съвременен роман изцяло съчинен, той не си задава въпроса за „истинността" му, „неистинността" му не го шокира. А при историческия непременно се поставя въпросът за истината. Според мен това е несправедливо по отношение на белетриста по историческата част. По историческите факти винаги е имало и ще има спор в науката – тях ние възстановяваме с не по-малко количество въображение, отколкото би било необходимо на художествения творец" (Пенчев 1975, 11).

[6] И те в никакъв случай не бива да бъдат възприемани като нейно „алтер его".

Смисляйки напълно относителността в разчитането на фактите, където върховно творчество и дарбата да бъдат разчетени в дълбочина и с известна доза не просто оригиналност, но и новаторство[7].

Интуицията за нея е най-висшата проява на интелект. И това не е изолирано изказване, а дълбоко осъзната позиция на писател, разкриващ алхимията на творческия процес като пренасяне в книгата на вече съществуващата в съзнанието ярка и многоцветна картина или както я описва: „Преди да я опиша, тя вече е готова в ума ми в цялост, с всички мислими и немислими багри, отсенки, детайли. Според опита на дългогодишното ми хоби – фотографията, аз имам чувството, че съм успяла да щракна някаква сцена не от мира всего … и после ще я пренеса в художествения текст. Не твърдя, че го правя с всички подробности и така пълно, така добре, както съществува като идеален образ, както я виждам с вътрешни очи. Но признавам си, че започвайки да пиша, имам опорна точка в тези образи, а по-нататък, започвайки с първото – а то се пише най-трудно – и то с една приблизително готова сюжетна схема, се оставям на течението и нещата тръгват от само себе си. Оттук нататък вече пиша лесно и само понякога героите ми се бунтуват, като например в романа „Рицарят“, който въпреки трите си издания не е сред най-популярните. До края – оставаха ми броени страници текст, не знаех кой от двамата ми герои трябва да умре – Рицарят или Дяволът. И, разбира се, вслушах се във вътрешния си глас.

Изобщо не мога да си представя без него и без интуицията реставрирането на дадена историческа реалност. Признавам, че в началото на научния си път бях повлияна от увлечението по точното познание. По-късно обаче се убедих на свой гръб, че най-добрите ми хрумвания и в науката, и в литературата са плод на интуиция. За мен тя е не нещо тайнствено и едва ли не магическо (аз изобщо съм антимистична натура, което не винаги е добро за човека, отказващ си утехата на вярата), а *висш етаж на познанието.* Ще добавя обаче, че колкото по-голям товар от знания носи авторът, толкова по-успешно мозъкът или интелектът ги преработва, тоест натрупаният опит и познание прерастват в нова качественост. Едва ли някой, който никога не се

---

[7] Тук е и качествената разлика между научното изследване, документалната проза и историческия роман като съобразена с историческата фактология художествена измислица, при която ролята на творческото въображение е не по-малка от познаването на историческите материали. В историческите романи документалността има своето място, но трябва да умееш да четеш и да разчепкваш документите, трябва да ги „разомагьосваш“ (Мариета Шагинян), да им снемаш маските, тоест документът сам по себе си трябва да остане *извън* книгата. Той е само помощно средство, за да съумее авторът да създаде (или възсъздаде според мен) атмосферата на епохата и следователно той изпълнява функцията на *строителен материал* за изграждане на сюжетната линия.

е занимавал с османистика, ще може да даде нещо ново в тази област. Както и човек, който е технически неграмотен, не би могъл да напише убедителен роман за някой откривател. Следователно и за науката, и за изкуството е нужна интуиция, но не мога да преценя дали тя е особено сетиво. Възприемам я повече като допълнение и разширяване на интелекта"[8].

Бракът между фантазията и конкретно-научното познание, между интуицията и фактологията, превърната в собствена културна памет на личността, дава най-добрата сплав за изграждане тъканта на наративите в историческия роман. Като не бива да се подценява и способността на писателя за „влизане в кожата" на героите си, аналогично на херменевтическото *вчувстване* характера на персонажа или духа на епохата, характерна за модерната и постмодерната проза. За В. Мутафчиева е характерно, че тя отрича прекаленото мистифициране на художествения процес и онова, което обикновено наричаме „пренасяне в друго време". Понеже:

„Всеки от нас е поне донякъде исторически ограничен в своето време и неговото мислене като някакъв затворник, надничащ през ключалките, а решетката не му позволява на воля да се слее с хората от другото време. И все пак не приемам, когато критици и читател мислят, че съм идентична на дадена своя героиня, независимо дали става дума за модерната жена от „Белот за две ръце" (въпреки някои общи за нашето поколение неблагополучия – но тя е жертва на обстоятелствата, а аз съм бракоразводен характер и сама съм си виновна за повече от житейските ми изпитания, ако не броя колегиалния душманлък!) или за Анна Комнина. Тя съумява да бъде личност – като жена, писател, та дори политик в епоха, когато жената е абсолютно изключение като творец на духовния живот. Бих се ласкала от прилика и дай боже да има такава, но онова, което ни сродява, са женските проблеми в мъжкия свят, вложените от мен мисли за женската участ. Но това важи за всеки писател. Той не може да не вложи част от себе си в написаното. Иначе то би било сухо и бездиханно"[9].

„Вживяването" или „вчувстването", наравно с езоповския език на притчата или съзнателната иносказателност, подразбираща нещо *различно* от онова, което се казва и показва в авторски твърдения и в речта на художествените

---

[8] Личен разговор от 9 март 2005 г.

[9] Иносказателността обаче сравнително рядко в българския исторически роман взема формата на притча, а още по-малко е изявеното предпочитание към ироническата двуплановост, маскирана като Езопов изказ. Най-ярък пример за подобен исторически наратив, изцяло подчинен на ироническата иносказателност, намираме в поетичната творба на Блага Димитрова, посветена на византийския летописец Прокопий и неговото двойствено битие – смел намек за необходимостта на писателя в условията на реалния социализъм да използва иносказателността, за да не бъде пряко уязвим и преследван за волнодумието си.

образи, са предпочитаните *механизми* за свободното от желязната принуда на факта в документалистиката *вариантивно* и *творческо интерпретиране* на лица, събития и исторически тълкувания. В годините на демократичните промени еманципацията на твореца до голяма степен е свързана с преодоляване потребността от маски и избиране на директния изказ.

За този процес В. Мутафчиева казва: „Свободата на печата е явление ново за моето поколение и затова не мога да му се наситя и някак стръвно се отдадох на публицистиката през последните години. Тя е онази „мускулеста провинция", която осигурява „обратната връзка" с читателя от най-различни слоеве и професии, с най-различни пристрастия. Неговото най-бързо отреагиране ми показа, че не художественото творчество (което, види се, изисква вкус и минимум познания и по тази причина е за малцина ценители), а публицистиката въздава богато на създателя си. Снасях през последните години къде ли не публицистични материали и те ме научиха много за обществените умонастроения, дариха ми пребогато познание за внезапните на пръв поглед отскоци в мисълта и поведението на съвременника. Доказвайки ми за пореден път, че именно това понякога незаслужено подценявано творчество е всъщност *сеизмограф на нашето време* в цялата му сложност. Пък за самия автор публицистичната творба е най-достоверен документ за неповторимия миг и собствения ти *непосредствен отклик* на него в невидимата обществена динамика. Затова такъв документ не може да бъде безпристрастен."[10]

В това е съществената разлика между историка като романист и публицист. Когато създава художествено произведение, той по принцип си е извоювал правото да дава *своята* истина като единствено значима и вярна в контекстуалността на *своята* словесна вселена. В нея художествената правда не рядко превъзмогва ограничеността и *недостатъчността* на теорията, интуитивно давайки по-вярна и пълна картина на историческата действителност. За постигането ѝ не е достатъчно да се използва адекватният исторически реквизит като декор или облекло при опредметяването на сюжетната линия, а трябва да се активира способността на писателя да вдъхва плът на тезите си, превръщайки авторската си субективност в специфично *предимство* на своята творческа визия на миналото.

В творчеството си Вера Мутафчиева особено разчита на собствената логика на художествено-творческия процес. Защото резултатът от съзидателните усилия на писателя-историк (нищо, че тя иронично говори за писателството като за производство!) зависи в немалка степен от подплатяването на въображението от знания. Но само когато те са творчески преработени до уникален и одухотворен материал, предаващ по *неповторим*

[10] Личен разговор от 15.VI. 2005.

начин платното на живота чрез условния език на художествените образи. При тях ефектът на заразителност зависи от умението му да оживява предметите и да вдъхва достоверност на ситуациите.

Иначе казано, оригиналността на индивидуалния творчески почерк е гаранция за успеха на писателския труд, който иначе, по остроумното сравнение на Висарион Белински, би бил не възвишено творчество, а *копизъм*. Затова той не бива да се ограничава в описание на известното вече, а да се стреми да създава *новата* условна реалност на изкуството. Историческият наратив ще бъде несръчна измислица, ако създаващият го остане „роб на историята" или „роб на действителността" (Белински 1955, 132). В тази светлина ми се иска да свържа разбирането на известния критик с илюзорността на възгледа за самоцелното натрупване на фактология като непременно условие за стимулация на авторското въображение – положение, кореспондиращо пряко с изложените вече възгледи на Вера Мутафчиева за ролята на въображението.

Същата идея откриваме и у Хегел, корелирана обаче с изискването за откриване на *вътрешната сърцевина и смисъл* на събитията, действията, националния характер, подчертавайки най-характерното в тях, но абстрахирайки се от *хаотичната игра на случайностите* в действителността: „Само благодарение на това поезията (за романтиците синоним на литературата въобще – б. м., Е. Л.) може да ограничи вътре в себе си своето съдържание, правейки го устойчив център на определено произведение. Само тогава това съдържание може и да се разгърне в затворена цялост, още по-тясно свързвайки отделните части, а от друга страна, без да засяга единството им, ще даде право на всеки единичен детайл да запечата самостоятелно своя облик" (Хегел 1971, 377).

Историческото повестование като наратив представлява самобитна творческа конструкция, която често е *реконструкция* на *несъществуваща* вече реалност, изградена по принципа на пряката и непряката ретроспекция. При това не в обезличен, неточен и схематичен вид, а като жива, гъмжаща от съдби, конфликти, противоречия действителност, макар и съществуваща само като духовна реалност. Писателят не иска и не може да бъде абсолютно обективен. Такъв е и читателят обаче, щом цял живот, според теоретичните разсъждения на Мутафчиева, все сме жертва на "собствените си пристрастия и нетолерантност, цял живот се присламчваме и ангажираме, всеотдаваме, оттласваме, отвращаваме и воюваме, за да се завъртим за енти път в същия кръг между положителния и отрицателния полюс на своите, уви, чувства" (Мутафчиева 1997, 71).

Историческият роман в развитието си през последното столетие блестящо доказва тезата на големия философ на XX в. Ян Паточка от неговите „Еретични есета за философията на историята" за **уникалното положение**

на човека в универсума. Понеже „той единствен от живите същества, които познаваме, се отнася към битието, дори *е* това отношение“ (Паточка 1994, 113). Битието, но именно като **ставащо**, се превръща в осъзнаван проблем, когато върху него се *проблематизира*. Тоест, когато е налице *гносеологическо* и *аксиологично отношение* към действителността като променяща се и добиваща смисъл, тоест като реалност в непрекъснато развитие.

С тази динамична концепция за битието е свързана от Ренсанса насам в светогледен аспект идеята на Новото време за човека, който *сам твори съдбата си*. Тя се превръща в метафора на разкрепостеното мислене, опитващо се гносеологически да овладее света, за да го трансформира практически. Осъзнавайки себе си едновременно като двигател и демиург на световноисторическия процес, разбиран като *прогрес*, човекът като негов субект се опитва последователно да открие и дешифрира кодовете на ставащото битие. За да може, по думите на Карл Ясперс, *да излезе извън пределите си* (Ясперс 1991, 73) и да схване същността на ставащото *във* и *извън* него. И да намери безвъзвратно отминалото време, преживявайки го отново и отново, като правейки своята рекапитулация на случилото се, натрупва културно-историческа опитност.

И романната проза, и публицистиката на Вера Мутафчиева илюстрират по достойнство подобни възвишени тези. Само че известната ни писателка не обича гръмките думи и не цели да се прави на ”многоучена“. Съчетавайки в себе си битието и на учения, и на литератора, определено предпочита ироничното смигване към историята и самонасмешката. Твърдо вярва, че читателят не бива да бъде забаламосван с красиви до витиеватост думи и сложни концептуални разсъждения.

За нея най-важното като автор е да възпита у читателите *вкус към диаметралните мнения* относно вчерашния и днешния ден и усет към диалога, дискусията, несъгласието дори със себе си. За да не може да бъде манипулиран и да помни, че е глупаво слепешката да вярваш в авторитети, но е опасно и да се поддадеш на съмнителната наслада на нихилизма, каращ човека да се чувства всезнаещ – умен и силен, по-съвършен от предците и неспособен да вземе поука от историята. Всеки човек трябва да бъде – като читател, но и като ковач на собствената си съдба, способен да мисли самостоятелно. За да отсъди кои писатели са искрени с него и кои залагат на мимикрията:

„Защото пишещият, макар да се отнася в някакъв свой въображаем свят, в друга една епоха, ако е автор на исторически книги, или пък ако залага върху постигане същността на свойто си време, *няма къде да се скрие*. Той е честен и искрен по необходимост. Текстът не ти оставя място за шикалкаване. Неискреността и съчинителството веднага проличават и тогава става опасно. Ако веднъж не ти повярват, ще започнат да търсят „под вола теле“,

и все ще ти слагат някакъв друг подтекст. Накратко ще те тълкуват не в твоя полза. Та днешният читател да не е някой лековерник? Искреността, и то само споделената, взаимна искреност, може да бъде мост между автора и писателя в общото им духовно пътуване"[11].

Библиография

Антипов 1987: Г. Антипов. Историческое прошлое и пути его познания. Новосибирск, 1987.

Белински 1955: В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., М., 1955.

Далке 1976: H. Dahlke. Geschichtsroman und Literaturkritik im Exil, Berlin und Weimar, 1976.

Лазарова 1990: Е. Лазарова. Немският романтизъм между действителността и идеала. С., 1990.

Лазарова 2004: Е. Лазарова. Хирургът д-р Асен Петров или биографията като огледало на епохата. С., 2004.

Лазарова 2005: Е. Лазарова. Ученият срещу политика д-р Найден Шейтанов. С., 2005.

Мутафчиева 1997: В. Мутафчиева. „И страшно е майко, и весело…". С., 1997.

Мутафчиева 2004: В. Мутафчиева. Засега. С., 2004.

Паточка 1994: Я. Паточка. Еретични есета за философията на историята. С., 1994.

Пенчев 1975: Г. Пенчев. Съвременност и минало. С., 1975.

Пушкин 1957: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7, М., 1957.

Хегел 1991: Г. В. Ф. Гегель. Эстетика., т. 3. М., 1971, с. 377.

Ясперс 1991: К. Ясперс. Смысл и назначение истории. М., 1991.

[11] Личен разговор от 5. XII. 2004 г.

Erica Lazarova

Vera Mutaftchieva's Historical Novel: being as becoming and a la recherche du temps perdu

SUMMARY

1. Walter Scott and the aesthetics of the historical novel;
2. The historical novel as a different – *humanistic* – historical point of view;
3. The Historical Novel and the historicization of man's cognitive consciousness;
4. The world in the historical novel as existence in becoming;
5. Narrative tendencies of the modern and post-modern bulgarian Historical Novel.

СРЪБСКИЯТ РОМАН – МЕЖДУ ТРАДИЦИОННО И МОДЕРНО

Ина Христова

Проблемът за националния генезис на романовия жанр в южнославянските литератури извежда на преден план необходимостта от изследване на междужанровите отношения и жанровата междинност между разказа и романа като елемент от процеса на романовото жанрообразуване. В теорията на повествователните жанрове е известна тезата на Виктор Шкловски за генетичната връзка между романа и формата на сборника с новели. Литературноисторическият опит на южнославянските литератури потвърждава валидността на този генетичен модел, който се оказва особено продуктивен както в аспекта на индивидуалното творческо развитие, така и в аспекта на националния генезис на романовия жанр.

За установяването на сходни модели в жанрово-генологичните процеси в българската и сръбската литература от приносно значение са проучванията на българските учени – славистите Боян Ничев и Светлозар Игов. Във връзка с изследването на творчеството на Иво Андрич Игов извежда четири генетични модела на българския роман. Като особено характерен е посочен „моделът на обединение, циклизация на по-малки прозаически цялости (разкази, повести, очерци и пр.) в единно концепирано епическо пространство, почти достигащо жанровия тип на романа“ (Игов 1982, 107). В контекста на настоящото изследване от особено значение е присъствието в българската литература на модела на „трансформиране на по-стари повествувателни жанрове от фолклора и старобългарската литература (житията), чиято поетика се осмисля по нов начин и се адаптира към жанровата система и на новата литература“ (Игов 1982, 107). Игов отнася този модел към жанровия генезис на българския роман. Но в сръбската литература трансформацията на фолклорните жанрове на преданието, легендата и анекдота е изключително разпространен и доминиращ модел в процеса на жанрообразуването на сръбския разказ.

Завръщането към фолклорните повествователни форми и нагласи често се наблюдава и в процеса на генезиса на жанровата форма в контекста на индивидуалното творческо дело. Тази продуктивност на модела и в сръбската, и в българската литература идва в подкрепа на разбирането за наличието на общ архитип в генезиса на повествователните жанрове (Кайзер 1973).

Симптоматичен според нас е фактът, че генетичната парадигма на Игов е изведена в процеса на реконструкцията на Андричевия път към романа. Именно в този факт се оглежда както неизбежното пресичане на синхрония и диахрония в жанровите изследвания, така и възможността да се очертае общ модел на жанрообразуващите процеси в южнославянските литератури. Макар и с по-различни очертания, сходни жанрово-генологични процеси се наблюдават и в хърватската литература. Романът на Шеноа например по своеобразен начин обединява в жанровия си генезис два генетични модела – „жанровото калкиране“ (което се разпознава в „заетата“ от Уолтър-Скотовия тип роман жанрово-структурна схема) и трансформацията на структурните компоненти на характерния за хърватската проза от този период повествователен модел на т. нар. „historijska pripovijest“.

С изследването на циклизацията като път към романовото художествено мислене се занимава и Боян Ничев. В монографията си „Съвременният български роман“ Ничев изтъква значението на явлението „циклизирана проза“ като характерен проблем от историческата поетика на българската проза и разглежда циклизацията като „самобитна, предроманна или пък преходна романна поетика“ (Ничев 1981, 107). Този тип поетика определя жанровото своеобразие на едни от най-значителните творби на българската литература в един сравнително дълъг период от време – от книгата „Бай Ганьо“ на Ал. Константинов до новелистичния триптих „Танго“ на Георги Караславов. Колкото и да са различни и несравними в своята художествена индивидуалност тези творби, те бележат единен процес на движение към романа чрез циклизиране на по-кратки белетристични форми – разкази, новели, фейлетони.

Сходни междужанрови отношения се наблюдават и в сръбската литература от края на XIX – началото на XX в. В условията на доминираща жанрова нагласа към краткия повествователен жанр в съзряването си сръбският роман преминава през различни степени и форми на интеграция на новелистично-повествователните структури. Симптоматичен в това отношение е жанровият опит на Симо Матавул. „Бакоња фра Брне“ е творба, която първоначално е замислена като разказ, а окончателно е реализирана като циклизирана новелистична структура с фокусиран повествователен център – образът на главния герой. Циклизацията на отделните новели тук е явен сигнал за друга жанрова нагласа, която носи белезите на романовото

мислене, разпознаваемо и в творческото намерение на Матавул да пресъздаде „цио живот далматински, све сталеже и народ обију вера".

Индивидуалното творческо развитие на Борисав Станкович също разкрива афинитет към краткия жанр, реализиран в поредица от сборници с разкази – „Из старог јеванђеља" (1899), „Стари дани" (1902), „Божји људи" (1902). Обединяването на отделните, сами по себе си самостойни и завършени творби, в рамките на сборник, формира свой особен хоризонт на очакване. Формата на сборника изпълнява функцията на специфичен сигнал, отправен към читателя, за рецептивно обвързване на творбата с представата за **цялост**. Наблюдаваната в творчеството на Станкович устойчива тенденция към авторско обединение на разказите във формата на сборник се очертава като ключов елемент от авторската рецептивна стратегия. Показателен е фактът, че самият Станкович, в писмо до редактора на списание „Летопис Матице Српске", настоява разказите от цикъла „Божји људи" да бъдат публикувани заедно, защото в противен случай „распарчани, губе целину, утисак и карактер Божјих људи" и защото творбата „не може да се разуме док се не би цела збирка прочитала..." (Станкович 1970, књ. I, 358). Тази бележка е особено индикативна за степента и характера на индивидуалното творческо самосъзнание. Търсеният от автора модел на четене настойчиво отпраща към единен прочит, към възприемане и осмисляне на отделните разкази в тяхното единство и цялостност. Четенето на „Божји људи" като цялост изисква от читателя активна дейност на комбиниране, свързване, комплементиране, взаимно осветляване. Публикуването на текстовете в цикъл е не само технически акт, а начин на досътворяване и осъществяване на творбата като авторска интенция. Така циклизацията на отделните творби се очертава като похват за активен диалог с читателя и за конструирането в полето на рецепцията на един жанров хоризонт, различен от рецептивния хоризонт на разказа.

Новелистично-повествователните обединения на Станкович се отличават с относително висока степен на художествено единство. В първите два сборника – „Из старог јеванђеља" (1899) и „Стари дани" (1902), моделът на художественото единство се реализира чрез общност на теми и мотиви, единно времепространство и най-вече – единна авторска визия за света. От особено значение за реализацията на сборника като художествена цялост е наличието на общ наративен модел, чиято структура се изгражда върху емблематични празнично-ритуални комплекси. Присъствието на ритуала не само осигурява задължителната за жанровата „идеология" на сръбския разказ връзка с отминалото, но и „затваря" повествователния свят в рамките на относително цялостния художествен контекст на сборника.

С най-висока степен на концентрация и интеграция се отличава цикълът „Божји људи". Наративният модел на „Божји људи" като повествователен

цикъл е прецизно анализиран от Олга Елермайер–Животич (Елермайер-Животич 1999). Животич предлага системен анализ на художественото единство на цикъла, като извежда ключовите интегративни фактори: рамковият разказ, единната тематика, комплексният циклически сюжет, общият архетип, единният повествовател. В контекста на настоящото изследване тези основни интегративни фактори са важни сами по себе си като похвати на жанрово окрупняване на една повествователна поетика, зараждаща се в рамките на разказа, но тежнееща към романа.

Самият стремеж към моделиране на цялост, така очевиден при Станкович, носи дълбок романов смисъл; самата му нагласа към художественото пресъздаване на света е по-скоро романова. От друга страна, маргиналните позиции на романа в жанровата система на сръбската литература от края на XIX – началото на XX в. извеждат на преден план необходимостта от търсене и преоткриване на ключовите елементи на романовата поетика.

В класическото си битие романът е „епос на частния живот“, жанрова форма, която разрешава проблема за изображението на „частния живот и частния човек“. В социокултурната среда на сръбската литература обаче този проблем възниква доста по-късно, отколкото в европейския контекст. Преходът от затвореното патриархално битие към урбанизирана култура се осъществява бавно и продължително; в света на традиционната патриархална култура личността е слята с колектива, в състояние на необособеност и неразвитост на индивидуалното съзнание. От гледна точка на социологията на жанра романът изисква определени социални условия, съзряване на индивидуалното самосъзнание и осмисляне на връзката личност – общество. Навлизането на Станкович в сръбската литература съвпада именно с този труден период на преход от традиционно към модерно общество, от традиционна към модерна култура.

Разрухата на старата патриархалност, мъчителният процес на отделяне на индивидуалното от колективното битие е един от най-драматичните периоди в сръбския национален живот. Тези моменти от сръбското живеене отдавна са превърнати в сюжет на сръбския разказ, „закрепен“ в модела на идилията. Зареден с дълбока конфликтност, сам по себе си романопродуктивен, този драматичен сюжет за първи път намира своето модерно романово превъплъщение в творчеството на Борисав Станкович в романа „Нечиста кръв“. В контекста на националната поетика на жанра романът на Станкович преоткрива семейството като основна форма на вътрешноструктурното, романовото сцепление. Откриването на тази форма на сцепление задава ключа към романовата цялост и нейната специфична организация. Като коментира широките художествени възможности на този изпитан сюжетен модел, Боян Ничев посочва и тясната връзка между

традицията на разкриване човека в семейството и патриархалния мит (Ничев 1981, 101). За романа на Станкович „Нечиста кръв“ тази тясна връзка е от изключително значение; именно тя отключва водещите стратегии на демистификация и деидеализация на патриархалната утопия.

Съвременната литературна теория схваща жанра като „сигнален код, който прави възможно не само системното структуриране на изказа (или кодиране на посланието), но и неговото разбиране в акта на комуникацията“ (Текст 1989). Жанровите референции оказват пряко и решаващо въздействие върху читателското възприятие. В процеса на рецепцията особено важна е функцията на началото на художествената творба. Според Лотман началото на художествения текст е „място на концентрация на един дискурс върху текста и неговите кодове“ (цит. по Дел Лунго 1986, 129). Андреа Д. Лунго също подчертава стратегическата роля на началото, което легитимира и ориентира текста и вписва творбата в нейния жанров контекст, заемайки позиция по отношение на съществуващите вече модели. „Всяко начало е заемане на позиция“ (Дел Лунго 1986, 131) – тази констатация с основание можем да отнесем към началото на романа „Нечиста кръв“.

Още първото изречение, с което започва творбата, създава рецептивни нагласи, свързани с архетипни повествователни модели. Станко Корач посочва ключовото значение на думите „знало се“ и „причало се“ – „Ријечи: причало се и знало се постају duo структуре без обзира на то из кога видокруга приповједач прича…“[1] (Корач, 1985, 377). Синтагмата „знало се и причало се“ е знак за етическата праоснова на разказа; тя въвлича читателя в художествения свят, като го представя като вече познат от устния разказ и съществуващ чрез него; „кодира“ посланието на творбата, като ѝ осигурява разбирането в полето на рецепцията, възпроизвеждайки характерната за фолклора комуникативна ситуация – разказвач и слушатели.

Повествователният модел в първите три глави на романа „снема“ една от най-важните конвенции на сръбската проза от последните десетилетия на XIX в. – нагласата към устност. В повествователната система на „Нечиста кръв“ се оглежда пътят, който извървява илюзията за устен разказ като повествователен модус – от доминантен до маргинален структурен компонент. Този развоен път всъщност е резюмиран в композиционно-повествователната структура на романа, в която ясно се разграничават два повествователни модела. Първите три глави, които в композиционната фактура на романа изпълняват важната функция на експозиция, представят родовата история и оставят читателя в очакване на епическото сладко-

[1] Думите „знаеше се и се разправяше“ стават част от структурата без оглед на това от чия гледна точка разказвачът разказва…“ – Прев. мой.

думство на разказвача. След III глава обаче повествованието категорично се отклонява от зададения модел и се разгръща в една изцяло променена повествователна стратегия. Променена е преди всичко повествователната целенасоченост, художественият център на описвания свят – разказът за рода остава на заден план; на преден план е изведен образът на главната героиня – Софка. Редукцията на фабулата, на външно събитийния пласт е друг важен компонент на тази променена повествователна стратегия. Динамичната фабула, така характерна за сръбската повествователна култура, е заменена от вътрешното напрежение на преживяванията и усещанията на главната героиня. Тенденцията към редукция обхваща и предметната основа на повествователния свят, и художественото времепространство – повествованието следва вътрешната гледна точка на главната героиня; романовият свят е моделиран според принципите на вътрешната перспектива. Заявен като родова хроника, романът „Нечиста кръв“ се превръща в роман за личността.

Първите три глави на романа изпълняват две стратегически важни функции:

– Установяват континуитета с традицията като по този начин осигуряват и рецептивното поле на творбата; вписват я в хоризонта на очакване на сръбската публика и правят възможно възприемането на новата жанрова форма.

– Задават задължителната за романа концепция за целостта.

Чрез преозначаването на сигналния код („знало се и причало се“) устният епически разказ за рода прераства в модела на семейната романова хроника. Именно този модел подсигурява романовото битие на една друга история, която изисква различна повествователна форма – формата на субективния епос.

Сръбският модерен роман „започва“ като семеен роман и именно отношенията в семейството задават сюжетната завръзка на романовия разказ. Развръзката обаче е в полето на индивидуалното, субективно оцветено романово повествование.

Още от Й. Скерлич общо място в метатекстовете за Станкович е полагането му на границата между натуралистичния и импресионистичния повествователен тип. Поетиката на Станкович дава достатъчно основания за подобни стилови вписвания. От друга страна, приобщаването му към европейския натурализъм и/или импресионизъм поставя въпроса за комплицирания характер на отношенията между критическото предзнание, култивираните читателски нагласи и иманентната поетика на творбата.

Безспорно връзката с натурализма се налага още със самото заглавие на творбата. Синтагмата **нечиста крв** е знакова за европейския натурализъм,

който тематизира именно идеята за наследствеността и дегенерацията. Самата концепция на европейския генеалогически роман, с която се пресича романовата концепция на Станкович, води началото си от естетиката на натурализма.

Към натурализма отпраща и натрапчивото присъствие на мотива за дегенерацията, вплетен в историята на главната героиня, в индивидуалното ѝ развитие, което върви по линия на външната и вътрешната разруха, в страховете ѝ да не роди болно дете (тези страхове обаче са мотивирани с народното суеверие, според което младата булка не бива да вижда мъртвец или да присъства на погребение), в лудостта на Томча, в болестта и слабостта на децата ѝ. В структурата на романа мотивът за дегенерацията е преекспониран и пряко експлициран в двете ключови за романовата цялост глави: в първата глава, която въвежда в историята на Софкиния род, и накрая, в последната глава, където героинята вижда историята на рода, затворена в кръга на постоянното израждане, като проклятие и изплащане греховете на предците.

Така първата и последната глава на романа „затварят" художественото пространство в единна и цялостна визия за света. Мотивът за дегенерацията тук е функционализиран не само със собствената си семантична натовареност, а преди всичко като основен структурен компонент, „удържащ" романовата цялост.

Присъствието на този мотив, от една страна, и извеждането на перцепцията до основен повествователен принцип, от друга, извикват читателски нагласи, формирани от натурализма и импресионизма. Но като индивидуални решения в поетиката на Станкович тези явления имат друг произход – усъмняването в патриархалната идилия, провиждането на разединението между личността и колектива и пробуждането на естетическия интерес към субекта и субектността.

В тази сравнително нова за сръбската литература социокултурна ситуация творчеството на Станкович отговаря на потребността от деструкцията на един естетически код, оказал се вече стерилен. Идеализацията на патриархалната старина доминира в сръбския разказ през 70-те и 80-те години на XIX в. Като повествователен модел т.нар. „патриархална идилия" води началото си от принципната ориентация на сръбската проза към традиционната култура и устността. През 80-те години обаче, най-вече чрез творчеството на Лаза Лазаревич, идилията придобива отчетливи функции в процеса на прехода от традиция към модерност като антимодернизационна практика. От поетизация на патриархалния свят, който си отива, идилията се превръща в утопичен идеологически проект.

Пътят на Станкович към романа преминава през жанровия разпад на идилията. Разказът на Станкович привидно тръгва от задължителната

за жанра откритост към миналото. Повествованието отново се потапя в „сладката тъга“ по отминалите дни, но това „потапяне в миналото“ вече изглежда твърде различно от модела на Янко Веселинович или Лаза Лазаревич. Различно е преди всичко отсъствието на откровената идеологическа и утилитарно-педагогическа целенасоченост на описвания свят – миналото вече не се разпознава като социално-етичен идеал, а като състояние на душата, като субективно преживяване. И още нещо, което е емблематично за различния поетически проект на Станкович, който в завършен вид се реализира в романа „Нечиста кръв“ – ако в идилията миналото е **присъствие**, то във визията на Станкович миналото е белязано като **фигура на отсъствието**. Утопическата илюзия отстъпва място на носталгията и меланхолията, пропити от чувство за невъзвратимост на изгубеното. Поетическият проект на Станкович тръгва от носталгията и достига до демистификацията на патриархалната утопия, осъществена в най-цялостен и завършен вид в романа „Нечиста кръв“.

Именно в тази посока се преосмисля и натуралистичният мотив за дезинтеграцията на рода, в тази плоскост се разчита и семантиката на заглавието „Нечиста кръв“ – като преосмислящо и преквалифициращо, развенчаващо идеалния образ на патриархалната старина. „Щастливото пространство“ на миналото в романа на Станкович е разкрито като поприще на греха и наказанието, на проклятието на предците, чиито грехове са осъдени да изплащат потомците. Идеята за дегенерацията, която критиката разчита чрез натуралистичния код, в иманентната поетика на Станкович води началото си от архаичния мотив за проклятието върху рода. Полагането на този мотив в романовата парадигма се разпознава като специфичен поетически жест, който отразява в синтезиран вид авторовата стратегия за демитологизация на „идеалната“ патриархална общност.

С демистификацията на патриархалната култура е свързана и специфичната функция на еротичното в поетиката на романа. Еротичното е основен носител на вътрешния конфликт, с който е заредена патриархалната култура – конфликта между индивидуалното и колективното битие. За разлика от поетизацията и стилизацията на еротичното в модела на идилията, Станкович въвежда конфликта между нормите, диктувани от Традицията и Ероса, мотива за човешката неосъществимост; осмислянето на патриархалния морал като репресивен по отношение на личността.

В плана на романовата поетика тези основни моменти са свързани с едно ново за сръбския контекст **стилистично отношение към тялото и телесността**. Тялото е главно средство за изразяване в поетиката на Станкович. Себеидентификацията на героя е свързана с интензивното усещане на тялото; изразът на вътрешните преживявания най-често е безсловесен,

предаден е чрез езика на тялото. Все още несъзнал своята индивидуалност, своята обособеност от колектива, героят на Станкович се вглежда не толкова в самия себе си като субект, а в собствената си телесност. Оттук произтича и особеният характер на психологизма – психологическото вглеждане често остава на нивото на примарните психически реакции.

„Вътрешното" събитие, характерно за модела на субективизираното повествование, е концентрирано на нивото на телесното – всичко, което преживява главната героиня, е усетено и изразено като жест, поза, движение и промяна на тялото. В повествователния модел на Станкович особено важна е функцията на **женската дреха** – но не като знак на социалното или етнографското, както е в ранната сръбска проза. Функцията на женската дреха е изцяло еротизирана, положена в парадигмата на телесността; описанията ѝ са наситени със знаци на желанието. Дрехата съвместява еротичното себеусещане с „приплъзването" на желанието към другия, тя го извиква и приканва. Прикривайки тялото, женската дреха разголва желанието, разкрива го като неудържимо, но дълбоко потиснато и забранено.

Общуването чрез тялото в художествения свят на Станкович измества и подменя словесното общуване. Героите общуват чрез жестове и мимики, чрез поглед, чрез песента, танца и играта. Жестовете, от една страна, са наситени със специфичен ритуализиран смисъл, санкциониран от строгите регламенти на патриархалния свят. Но от друга страна, като израз на моментното психическо и емоционално състояние на героя, спонтанният жест е натоварен с висока знакова функция. Той най-често е изказ на потиснатото индивидуално преживяване, визуализация на неназованото забранено желание.

„Затварянето в тялото" предопределя и специфичния характер на вътрешния монолог. Вътрешният монолог в „Нечиста кръв" е твърде далеч от чисто понятийната, абстрактна конструкция. Той се характеризира с повишена визуалност, извиква най-често различни сетивни асоциации. Усещанията и преживяванията, които вътрешният монолог регистрира, са пресъздадени картинно, много често чрез образи и сравнения, които се превръщат в своеобразни визуални корелати на душевното или психическото състояние. Визуализацията на душевното състояние тук подменя класическия психологически анализ. Симптоматичен за особената поетика на **виждането** на Станкович е начинът, по който е изразен характерният за модернизма мотив за раздвоението на личността – като осезаемо-зрима фигура на „удвоеното" („двогубо") тяло: „Једна Софка је сама она, а друга Софка је изван ње, ту – око ње".

Начинът, по който са положени тялото и телесността в поетиката на Станкович, отпраща към два възможни контекста на четенето. От една страна, тук изглежда проектиран модерният сюжет за завръщането към по-

тиснатото, изживяването на забранените желания, който е част от големия разказ за завръщането назад, към мита и първичното – една от обсесиите на преситеното от култура европейско краевековие.

От друга страна, в патриархалния свят на балканските култури тялото е все още „мътна тайна", която предстои да бъде разгадана. Еротичното е схващано като повик на плътта, отделена от духа. Усещането на телесното желание е пропито от чувство на срам и вина – чувства, знакови за традиционната култура, в която тялото и еротичното са строго табуирани зони. Затова и еротичното в романа е пресъздадено като еротичен „бунт", като разрушаване на табутата, като експлозия на нагона.

Образът на газда Марко е най-дълбок израз на драматичния сблъсък между желанието и моралната забрана, между традиционния морал и новия тип социализация на индивида, вписваща и тялото в нов символен ред. Този герой е носител на „новото", на онова, което разрушава патриархалния свят в социален план – той е замогнал се селянин, който чрез сватбата на сина си търси начин да се впише в по-висок социален ред. И именно усещането за това социално различие е вътрешната преграда, която възпира героя да осъществи санкционираното от тъмната страна на патриархалната култура сексуално право на свекъра над снахата. Сцената на раздвоението между желанието и забраната е изключително силно. Симптоматично за важната функция на еротичното в романа е, че това раздвоение завършва със смъртта на героя – сюжетно решение, което означава смъртта като сублимация на еротичното.

Еросът и тялото, еротичното и телесното са основните стратегии за моделиране на Аза в поетиката на Станкович. В момента на прехода от традиционно към модерно общество еманципацията от връзките, нормите и забраните е видяна като еманципация на тялото и осъзнаване на желанието. В този смисъл и психологизмът на Станкович е твърде различен от класическото вглеждане и проникване във вътрешния свят на личността. Чрез телесното и еротичното Станкович изследва отношението на Аза към самия себе си, себеосъзнаването на индивидуалността. Отделянето от външния свят, от колективното битие при Станкович е процес, затворен в тялото – единственото лично притежание на колективния човек.

Сръбската литературна история отрежда на Станкович мястото на „најизразитији регионалиста међу српским реалистима а по психологији личности, поступка и стилу један от зачетника наше модерне прозе" (Деретич 1983, 472). В тази връзка с регионалното творчество на Станкович е симптоматично за една специфична особеност на националната поетика: отварянето към субекта и субектността в сръбския контекст преминава през разрушаването на един модел на идентичност, в който доминират

усещането за затвореност, обособеност, неосъществимост на порива за щастие и желанието за удоволствие. Деструкцията на този модел не само е тематизирана в творчеството на Станкович, но и трансформирана в принцип на структурата на романа „Нечиста кръв“.

Структурата на типа роман, който въвежда Станкович, се определя от динамиката на отношенията между трансформацията и деструкцията на устойчиви повествователни и жанрови форми – илюзията за устен разказ, сюжетно-битовото повествуване, моделът на семейния роман. Задавайки традиционния за жанра епически код, тези утвърдени „образци“ са сведени до конвенции, а „конвенцията условно може да се определи като необходимото различие между изкуството и живота“ (цит. по Гилен, 111). В поетиката на романа тези устойчиви образци се пресрещат с повествователни промени, сигнализиращи деструкцията на епичното – редукция на фабулата и подчиняване на сюжетно-фабулните компоненти на вътрешното психическо действие; оттегляне от позицията на всезнаещия разказвач и тенденция към сливане с гледната точка на героя; редукция на диалога; насищане на повествователното пространство с актуалната перцепция на предметния свят; тенденция към субективизиране на темпоралния модел. Всички тези белези на повествователния модел на Станкович превръщат „Нечиста кръв“ в творба, представителна за процеса на субективизацията на романовото повествование и „модернизацията“ на сръбската проза.

Видян в по-широкия литературен контекст на жанра, романът „Нечиста кръв“ се вписва по особен начин в търсенията и трансформациите на европейския роман от началото на XX в. През същата 1910 г., когато е публикувана творбата, се появява един необичайно кратък „роман“, написан под формата на дневник – „Записките на Малте Лауридс Бриге“ на Райнер Мария Рилке. Тази творба антиципира кардиналните промени в романовия жанр през XX в. – процесите на крайна субективизация на романовото повествование, дефабуларизацията, и най-вече кризата на разказването – криза, която бележи литературния XX в. „Деканонизацията“ на класическия европейски роман; „завръщането към самия себе си“ като търсене на субективната идентичност и тъждественост; превръщането на романа в поприще на субективността и „потока на съзнанието“ са основните тенденции, които определят облика на европейския роман от първите десетилетия на века.

Като тип модификация на романово-епичното начало романът на Станкович „Нечиста кръв“ явно кореспондира с тези водещи тенденции в европейската поетика на жанра. Но в началото на жанровите трансформации на европейския роман е кризата на субекта и субектността като част от всеобщата криза на западноевропейската цивилизация и култура. Деканонизацията на жанра, явленията на деструкция и дезинтеграция отразяват

разпадането на европейската ценностна система, кризисното състояние на индивидуализма, когато, според думите на Манделщам, европейците са „прогонени“ от своите биографии.

В сръбския социокултурен контекст явленията на жанровия „разпад“ и деструкцията на „образеца“ изразяват друг етап и друго съдържание – не кризата на субекта и субектността, а все още несъстоялата се индивидуалност, осъзнаването на индивида и индивидуалността. В този смисъл присъствието на романа на Станкович в европейския контекст на жанра е дълбоко самобитно. Тази самобитност, проявена и в жанрово-структурно, и в стилово отношение, до голяма степен „снема“ в себе си своеобразието и на социокултурната матрица на жанра, и на националната поетика на жанра.

Библиография

Дел Лунго 1986: Andrea Del Lungo. *Pour une poétique de l'incipit,* Poétique, Paris, 4/1986.

Деретич 1983: Јован Деретић. Историја српске књижевности, Београд, 1983.

Елермайер-Животич 2000: Олга Ellermayer–Животић. *Пандемонијски карневал јуродива или Станковићеви „Божји људи“ као циклус,* Развој прозних врста у српској књижевности, Београд– Нови Сад, 29/2/2000.

Гилен: Klaudio Giljen. Književnost kao sistem, Београд [без сведение за годината на издаване].

Игов 1982: Светлозар Игов. Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура, София, 1982.

Кайзер 1973: Волфганг Кайзер. Језичко уметничко дело, Београд, 1973.

Корач 1985: Станко Корач. *„Нечиста крв“ Боре Станковића или роман са границе књижевних стилова реализма и модерне,* Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад, 1985.

Ничев 1981: Боян Ничев. Съвременният български роман, София, 1981.

Станкович 1970: Сабрана дела Борисава Станковића, Београд, 1970.

Текст 1989: Tekst u kontekstu, Beograd, 1989.

Ina Hristova

The Serbian Novel between the Traditional and the Modern

SUMMARY

The text considers the model of Borisav Stanković's novel in connection with genealogical and generic processes and models in Serbian literature at the end of 19th and the first decades of the 20th century. In the turning from a short story to a novel novelistic and narrative unites are important stages and so is the genre collapse of the model of the patriarchal idyll.

The structure of the collection, typical of Stanković, becomes an element of the author's perceptive strategy and generic enlargement of short narrative forms. The structure of Stanković's novel is defined by the dynamics of the correlation of the processes of transformation and destruction of established narrative standards (the illusion of an oral story, genre narration, saga-story). These stable patterns are interwoven with style innovations indicating the process of modernization in Serbian fiction.

РОМАНЪТ „НОЖ“ НА ВУК ДРАШКОВИЧ – ЕТНИЧЕСКАТА ДИЛЕМА НА ЕДНА НАЦИЯ

Илияна Кърликова

Често срещана практика в литературата е използването на съществен и наболял проблем като основно ядро на дадено произведение. Такъв е и случаят с романа на Вук Драшкович „Нож“[1], в който на фона на личната история на главния герой, търсещ загубената си самоличност, са разкрити етническите конфликти между различните националности в пределите на Сръбската държава от годините на Втората световна война. Жанровите граници на творбата са доста размити поради постоянното преплитане на реално случило се и фикционално. И все пак може да се каже, че художественото взима превес и романът се превръща в илюзорен наратив, черпещ информация от реално случващото се. Конфликтът между имагинерно и действително произтича от същността на сюжета, който има за основа политическата дилема на една нация – етническите и верски конфликти на територията на бивша Югославия от периода 1942–1947 година. Въпросите „Кой е по-добър? Кой е по-лош? Кой е безчинствал повече? Кой по-малко? Колко са убитите сърби? Колко – закланите мюсюлмани? Колко – обезчестените усташи? Защо СССР подкрепя православното население в Сърбия, а Германия – католическото в Хърватия?“ са все от сферата на политиката, но по един или друг начин влизат в романа, за да покажат, че са зле поставени, „излишни“ и изкуствено насаждат омраза между различните етноси в Сърбия. В интервю, поместено във вестник „Danas“ на 21.09.2004 г., Драшкович заявява, че събитията от 90-те години, разтърсили пределите на бившата Титова държава, са следствие на умело прикрити истини от периода 1942–1947 г. (Интервю 2004).

Основен проблем в книгата на Драшкович е конфликтът между двата побратимени рода – Юговичи и Османовичи. Написан в брутално-нату-

---

[1] Драшкович, В. „Нож“. С., 2004. Прев. Л. Миндова.

ралистичен стил, романът стряска с крещящата истина за етническата и верска нетърпимост. И сякаш на страниците на „Нож“ гласовете на писателя, журналиста и политика Драшкович се обединяват във фигурата на повествователя, извеждащ на бял свят хипертрофиралите и изкривени търсения на народностна самоличност и обособеност в пределите на една държава и една нация. Разглеждайки проблема на сръбската нация, Самюел Хънтингтън ще заяви: „Човешко е да се мрази. За да се определят и да се мотивират, хората се нуждаят от врагове... Те, естествено, изпитват недоверие към различните от тях, разглеждайки ги като заплаха поради тяхната способност да им навредят“ (Хънтингтън 2004, 184).

При Драшкович обаче нещата преминават всякакви граници и норми. И колкото и парадоксално да звучи, описвайки борбите за надмощие, сръбският автор остава безпристрастен повествовател. Отвратен от действителността, повлияла на брутално натуралистичния му стил, повествователят не застава на ничия страна. Кървавите и натуралистично експресивни картини могат да се видят както при престъпленията на сърбите, така и на мюсюлманите. С това текстът показва, че пред ножа всички са равни. Неслучайно Сиктир Ефенди ще заяви пред жадния за отмъщение Алия Османович: „Разказвам ти за злините, на които станах свидетел, и за ножовете, на които се нагледах. Не ги деля нито на усташки, нито на четнически, нито на сръбски, хърватски или мюсюлмански. Всички те, синко мой, опираха във вратовете ни. А на гърлото не се вижда нито кръст, нито полумесец, нито кокарда, нито буквата „U“, нито петолъчка. Всички вратове са еднакви и всички ги боли еднакво, без значение чия е ръката и под чий байрак е ножът, който ги коли... никой нож няма само една страна и че в този разделен и объркан народ вече векове наред на псувня се отговаря с още по-тежка псувня, на удара с нож – с три удара, на един ров с трупове – с трупове в цял каньон или пропаст. Кръвният данък се връща брутално и без всякаква мярка, и няма такъв кантар или аршин, който да измери точно, без да обърка някъде сметките“ (Драшкович 2004, 222).

В романа „Нож“ Драшкович показва част от възможните метаморфози на ножа и семантично близките му понятия. При него ножът е показан като средство, с което се отнема човешки живот или се осакатяват хора. Първичното значение на лексемата не фигурира дори в едно изречение. Никъде в романа ножът не е използван като оръдие на труда. Аналогична е ситуацията и с други близки по значение предмети и на страниците на романа ще бъде пресъздадена умопомрачаващата картина на жътвата, на която сърпът поваля не натежалия житен клас, а живи хора, приковани върху плодовитата почва.

Логично продължение на ножа в романа са клането и ямата (Василев 2004, 374), чиито конотации, както се вижда от горния цитат, също могат

да бъдат съотнесени към заключенията на мъдрия Сиктир Ефенди. Семантичната връзка между трите основни ядра (нож – клане – яма/ров) е повече от ясна. Ножът в ръцете на освирепелите става средство за отнемане на човешки живот и застава начело на кланетата: ямите и рововете от своя страна биват изкопани, за да поемат хилядите обезглавени и зверски убити човешки същества.

Според статистическите данни за реално случващото се в периода 1941–1946 г. жертвите от междуособиците са огромни. В резултат на кланетата намират смъртта си хиляди сърби, мюсюлмани, усташи. В „ямите на смъртта" попадат хора от различни етнокултурни общности. Студените и влажни ровове се превръщат в последен дом за всички, независимо дали умират, произнасяйки „Господи, Исусе Христе, помилуй мене грешния" или „Аллах".

Изобразявайки случилото се по време на Втората световна война, романът на Драшкович същевременно е нескрита рефлексия на кървавите събития, съпътстващи разпада на Югославия след 1990 г. Роман като „Нож" е бил потребен и на сърби, и на босненци, и на хървати още през 1946 г., защото липсата на такъв род литература, както и отсъствието на публичност, водят до масова криза и упадък на човешките ценности, в резултат на което след Втората световна воина, според думи на Драшкович, казани в цитираното по-горе интервю, може да се говори за наличието на два геноцида. Първият е всеизвестен – този над евреите. Вторият, според автора на „Нож", е в Сърбия. Масовостта и публичността на единия е повече от очевидна. За жертвите на Холокоста се изваждат стряскащи статистики и се показват шокиращи общественото съзнание снимки и материали. Телевизионните и други видеоканали са залети с холивудски продукции, разказващи за лагерите на смъртта. Достатъчно е да се спомене заглавието само на един култов филм – „Списъкът на Шиндлер", за да се направи бърза асоциативна връзка. Защото ако неговата зрителска аудитория, смея да твърдя, е повече от 70% от пълнолетното население на света, то филмът „Хубави села, хубаво горят" (1996, режисьор Сърджан Драгоевич), показващ похабяването на човешките ценности в Сърбия, е почти непознат. Фактът за масовите кланета между сърби и мюсюлмани в пределите на сръбската държава и умишленото насаждане на конфликта остава забулен в тайна до появата на „Нож". Ако се вгледаме внимателно, в редовете на романа ще открием истини, според които рововете, в които в периода 1942-1947 г. са погребани един милион и седемстотин хиляди трупа, поразително напомнят прочутите немски газови камери. Всички тези констатации идват, за да покажат, че прикриването на едно зло може да доведе до друго, и то още по-голямо, зло, което се случва в бивша Югославия години по-късно. Борбите за разцепление от титовската федеративна република, обхващащи

времето 1990–2002 г., довеждат до смъртта на стотици невинни. И до ден днешен по улиците на Белград могат да се видят остатъци от натовските бомбардировки. Порутените от бомби сгради, с които сръбската столица посреща двайсет и първото столетие, се изправят като черни стожери в съзнанието на съвременния човек.

Описаните в романа размирици са неизброими. Самото заглавие – „Нож" – навява мрачни асоциации, върпеки сакралните конотации, залегнали в първичната основа на лексемата. В романа те се видоизменят до неузнаваемост. Според „Речник на символите" почти по всички краища на света ножът притежава способноста да прогонва злите и нечисти сили (Шевалие, Геербант 1995, 102). В текста на Драшкович значението му е диаметрално противоположно, защото той отваря „дверите" на злото, провокира първичното и хтоничното у човека и поражда дяволското, залегнало в основата на верските междуособици.

Етническите и националистичните конфликти в Сърбия по времето на Втората световна война довеждат до погазване на религиозното и свещеното. Според християнството и мохамеданството ножът е свещен предмет, с който се извършват сакралните жертвоприношения и обреди. В Стария Завет той е инструментът в ръката на Авраам, готов да пожертва сина си Исак в името на вярата и любовта си към Господ Бог. В исляма ножът е инструментът, с който се извършва свещеното обрязване на момчета, достигнали възрастта на възмъжаването. При Драшкович злото достига такива мащабни размери, че и християни, и мюсюлмани забравят скрития сакрален символ на предмета и го използват единствено и само за да удовлетворят животинската си страст за насилие, пренебрегвайки всякакви морални ценности и устои. Така още в началото на романа ще видим погазването не на един, а на няколко свещени пункта.

Първо. Цялата драма в книгата започва с клането в дома на Юговичи, което е повратна точка на сюжетното развитие. Изтреблението на семейството се случва на 07. 01. 1942 г. Според православния календар това е нощта на Рождество Христово, най-таченият християнски празник, който отбелязва раждането на светлата надежда за спасение на човешкия род. Според древните езически поверия това е начало на т.нар. Мръсни дни, по време на които властват нечистите сили и лошите духове (Дяков, 1993, 166). Смята се, че през този период трябва да бъде победено сатанинското начало и да възтържествува доброто. В „Нож" борбата между доброто и злото завършва с кървавата победа на Османовичи. (Кървавата сцена събужда асоциации с известната поема на черногорския писател Петър Петрович Негош „Горски венец", където ще открием сходно братоубийствено деяние на Бъдни вечер, но извършено от християните спрямо техните ислямизирани сънародници.)

Трапезата у Юговичи е наредена според народните вярвания и на софрата се спазват обичаите, произтичащи от канона. В този свещен за всички час се извършва стар сръбски обред:

„По стар обичай, преди да се вкуси яденето и пиенето, всеки в дома трябваше да се надвеси над тенджерата с качамака и да се вгледа в обилната мазнина, плуваща над него. Видеше ли лика си, това бе Божи знак, че жив и здрав ще посрещне следващата Коледа. После трябваше да се целунат три пъти по бузите и да кажат: „Мир, Боже и Коледо!“ (Драшкович 2004, 31).

Пръв започва отец Никифор. Свещенодействието му е прекъснато от нахлуването на Османовичи. Развалянето на обредното действие е първата и най-голяма подтака за бъдещите злини, надвиснали над семейството. Нападателите, въпреки изповядването на исляма, са добре запознати с важността и значимостта на християнската Коледа. Нахлуването им точно в този момент показва желанието за потъпкване на всякакви морални и верски закони. Нанасянето на удара точно навръх Коледа удвоява неговата злокобна и сатанинска сила.

Второ. Османовичи нахлуват в дома на побратимите си не просто вечерта на Коледа, а във времето, когато цялото семейство се е събрало около софрата за празничната вечеря. Трапезата в представите на балканския човек е нещо свещено. Тя е мястото, където се събира цялата многолюдна челяд след дългия трудов ден. В дома на отец Никифор трапезата е отрупана обилно, следвайки изискванията на обичая. На Рождество символичните ѝ конотации са с повишена семантична натовареност, защото *универсалните шифри* на Рождеството се прочитат в уникалните сърдечни дълбочини на всеки“ (Янакиев 1993, 55).

Всичко обаче е опорочено от Османовичи, които не само потъпкват софрата и избиват Юговичи, но се гаврят и с християнския празник, перифразирайки едно от най-характерните благославяния за Коледа. В устата на Хюсеин то звучи по следния начин: „Да даде Бог колкото искри в одаята, толкова ваши глави да хвръкнат, толкова ваши деца в утробите ви да умори Аллах, толкова змии очите ви да изпият, толкова гробове без кръстове да напълните, толкова реки от кръв по свещите ви да се пролеят, толкова ниви в бурени да ви обраснат, толкова мълнии да паднат върху добитъка ви и вас самите, толкова хм... толкова ваши вдовици и бездетни да се влачат като прокажени по света!“ (Драшкович 2004, 32).

Оскверняйки благословията, Хюсеин се гаври и с най-свещените за всеки християнин топоси: дом, семейство, челяд, жена, нива, гробове, свещи, кръст. Умопомрачаващо и зловещо звучат думите му, които са отправени не просто към „различните“ и „другите“, а към побратимите, кумовете, комшиите Юговичи.

Трето. Постепенно на преден план изпъква и последната точка на пога-

зените свещени пунктове, защото семейството на дядо Никифор не е обикновено християнско семейство, а нещо по-различно, което според древните балкански традиции заслужава уважение. От незапомнени времена жителите на двете съседни села са побратими и кумове. Според древно предание и двете фамилии са произлезли от общ прапрародител Илия. Част от потомците му взели първичното име и станали Юговичи, а други се присъединили към клонката на приелия исляма Алия и така възниква второто разклонение от общото родословно дърво – Османовичи. Посегателството на рода Османовичи над побратимите Юговичи всъщност е изправяне срещу собствените корени. Това от своя страна навява асоциации за най-тежкото престъпление – отцеубийството.

Убийствата в дома на Юговичи са съпроводени с кръвосмешение. С животинска страст Хюсеин посяга и изнасилва Любица, жената на своя побратим Братомир, за което плаща доста висока цена впоследствие. Кръвосмешението в „Нож“ е повече от зловещо. То онагледява упадъка на човешките ценности и морални устои по време на масови размирици и кланета. Като се изключат древните митологии, където инцестът е бил символ за легитимиране на рода, за превъзнасяне на собствената същност и засилване на величието и превъзходството, в модерните общества той е категорично забранен и става синоним на разюзданост, регрес и нравствен упадък. Кръвосмешението освен всичко друго води и до редица патологични израждания в случаите, когато вследствие на него се появава нов живот. Християнският закон и морален кодекс не позволяват брак както при кръвно родство по права линия, така също и при двоеродие до трета степен и по свето кръщение. И въпреки че в романа на Вук Драшкович логично не се стига до брак, то при изнасилването имаме също инцест, нарушаващ забраната по линия на кумството.

Четенето на романа ни препраща към друг свят, сатанинско-имагинерен. Всеки ред от книгата ни въвежда в ада, дошъл на земята. Вглеждайки се внимателно в междуредието, можем да доловим воплите на закланите, стенанията на изтерзаните и мъката на опечалените. В болката разликите се размиват и ужасът е еднакво силен – както от зверствата на едните, така и от тези на другите. Оправданието „око за око, зъб за зъб“ изобщо не бива да бъде повдигано, а томахавката на войната би трябвало да се зарови вендъж завинаги, крещи от страниците на „Нож“ старият мъдрец Сиктир Ефенди. С неговия призив не се съгласяват нито християни, нито мюсюлмани. Потвърждението на упорството им може да се види години по-късно в Косово, Босна, Херцеговина и Хърватска.

Така редовете, написани за един отдавнашен период, стават актуални отново, а случването им, смея да твърдя, е повече от трагично и обрича на разруха не само един народ и една страна, а може би целия свят.

Една от малкото светли фигури в романа е старият чичо Халил, или както го знаят всички – Сиктир Ефенди. Мразен от свои и чужди, той успява да отправи посланието си към света точно и ясно. Фолклорно изразена, тезата на стареца звучи доста просто и елементарно – „Всяка жаба да си знае гьола". Но ако всички следваха тази елементарна философия и житейска истина, светът би бил доста по-различен и в него може би нямаше да имат място масовите кланета и убийства. Сиктир Ефенди се явява ключова фигура в романа, въпреки че се появява едва по средата на фабулното развитие. Той се превръща в духовен родител на изтерзания, търсещ истинската си самоличност Алия Османович. Събирайки бавно и полека парченцата от чуто, преживяно и видяно, чичо Халил сглобява сложния пъзел и открива истинската самоличност на младия Алия, подкрепяйки го с думите: „Онзи, който търси истината, тряба да е готов и да я понесе" (Драшкович, 2004, 305).

Разкривайки самоличността на Алия, Сиктир Ефенди отново се опитва да балансира нещата и да окуражи момчето, което бива съкрушено от новината относно произхода си. Чичо Халил се опитва да бъде снизходителен и да му вдъхне любов както към едните, така и към другите. Думите му – „Любица е истинската ти майка, това и сам го прочете в тетрадката. Едната те е родила, другата те е откърмила и отгледала. Едната ти е дала живот, другата е направила всичко възможно да го запази и да му даде криле" (Драшкович, 2004, 314) – звучат като изказани от устата на древен мъдрец. Ефенди знае, че майчината любов е свята и неприкосновена. Тя изисква болка и мъчения. Любица дава живот на Илия, но по независещи от нея причини губи реална физическа възможност да отгледа детето си и да въплъти в него душата си. Рабия поема в прегръдките си малкия Алия, без да знае истината за неговия произход, но като истинска орлица тя започва да бди над момчето и не позволява то да „кривне" от правия път. Да, вярно е, че Рабия му насажда люта омраза към християните, в това число, разбира се, и към Милица, първата и най-сладка любов на Алия, но го прави по инерция, водена от каноните на общността, към която принадлежи. И ако можем да обвиним и заклеймим Хюсеин, Кемал, Фазалия, Зулфикар Османовичи за нахлуването и убийствата в дома на Юговичи, а впоследствие и за похищаването на детето, то не можем и не би трябвало да отправяме зли помисли към Рабия, която е ръководена единствено от майчиния си инстинкт. Може би дълбоко в себе си това осъзнава и самият Алия, който до края на романа не може да събере мислите си и да приеме реалността. Разбирайки истината за потеклото си, момчето изпада в нещо, което, изразено на езика на модерната психонализа, би се назовало транс. В мислите му започват да се борят за надмощие двете религии, които взаимно се самоигнорират – християнска и мюсюлманска. Алия разбира, че

не е това, което е. Още от малък той научава „истината“ за себе си (разбира се, „истина“, умело скроена от похитителите му), според която той бил от някакво босненско селце между Фоча и Горажде, а Османовичи го спасили от злата ръка на четниците. Въпреки благодарността и признателността за положените грижи, които изпитва, Алия е обзет от мисълта, че е чужд сред своите и тръгва да търси истината за родителите и произхода си. В резултат на срещите си със Сиктир Ефенди той разкрива мистиката около своето потекло, но отново не намира покой. Алия, или по скоро Илия, се оказва син на тези, към които винаги е гледал с презрение и ненавист. Биологичните му родители са зверски убити от тези, към които принадлежи самият той и които доскоро е уважавал. Какъв е тогава? Алия или Илия, мюсюлманин или християнин, Османович или Югович? А може би никой! Или вероятно някаква странна смесица, отвратителен мелез, който мрази всички: едните, защото са убили родствениците му, и другите, защото ненавистта му е насаждана години наред. Да отмъсти ли за Любица, Братомир, отец Никифор, дядо Станое и другите? Ако отмъсти, ще се наложи да забие ножа на омразата в гърдите на тези, които са го отгледали – майка му Рабия, леля му Хикмета, брат му Фахрудин и роднините Дедага, Фатима, Назиф, Хасан, Сабахет, а това е нравствено престъпление. И все пак трябва ли да остане неотмъстено позорното петно, лепнато на Юговичи. Тези и ред други въпроси бушуват в главата на младежа, станал чужденец в родината си, и може би най-ярка илюстрация на мислите му е писмото на Хамдия, изпратено до Алия:

„...Полумесецът над Фоча лесно може да падне под формата на кръст над Югович! Смъртта е там, където трябва да благодариш на живота! Дори и не подозираш, че обичаш тези, които после ще намразиш, и ще обикнеш онези, които другите са ни направили омразни! Длъжник си на най-големите си длъжници, а на теб са длъжни най-близките ти хора – не съществува нито съд, нито сила, която да разплете и разреши това. Не търси онова, което е изгубено. Сигурно е, че не си това, което си, а точно онова, което не си!“ (Драшкович 2004, 189).

Тези редове сякаш съдържат цялата квинтесенция на живота на Алия, или може би живота на Илия. От него тръгва сюжетното разплитане на случая, за да се стигне до финалното заключение относно произхода на момчето.

В романа „Нож“ има и друг образ, подобен и същевременно различен от този на главния персонаж. В развитието на романа се запознаваме с добрия и предан слуга на Сабахудин ага – Хамдия. Той е най-довереният човек на богаташа, останал преждевременно без род и родина. Сабахудин ага му дава цялата си обич и една почти бащинска грижовност, с която решава да го обяви за единствен наследник. И изведнъж получава нож в гърба, вне-

запно и безвъзвратно. Хамдия се оказва не друг, а Милан, син на Джорджо Виленяк, убит от Атиф Танович (за пояснение това е рожденното име на Сабахудин ага). Развръзката идва внезапно в познатия стил на Драшкович и въпреки че е раздиран от противоречия и съжаления, Хамдия/Милан, убива своя господар и така отмъщава за баща си, следвайки максимата „око за око, зъб за зъб".

Нека се замислим сериозно върху цялата книга и над реките от кръв и рововете, запълнени с трупове, над ножовете, отнели живота на десетки, не, на стотици, не, на хиляди души. Всеки тръгнал да убива посочва ред причини, за да се оправдае. Но какво значат думите след като си отнел живот?! Връщане назад няма. Извършено ех зло и то тръгва по света, за да придобие чудовищни размери, оставайки в съзнанието на хората. След като се отнеме живот всичко друго губи смисъл и значение, защото, както ще заключи Алия, „престъплението си е престъпление и то не може да се разделя и разграничава" (Драшкович 2004, 369).

Библиография

Василев 2004: Б. Василев [Послеслов]. В: В. Драшкович. Нож. София, 2004.
Драшкович 2004: В. Драшкович. Нож. София, 2004. Прев. Л. Миндова.
Дяков1993: Т. Дяков. Народният календар. София, 1993.
Интервю 2004: http://www.co.yo./20040921/dialog1.html
Хънтингтън 2004: С. Хънтингтън. Сблъсъкът на цивилизациите. София, 2004.
Шевалие, Геербант 1995: Ж. Шевалие, А. Геербант. Речник на символите, Том 2. София, 1995.
Янакиев 1994: К. Янакиев. Религиозно-философски размишления. София, 1994.

Ilyana Karlikova

Vuk Drašković's novel „Knifing" – the ethnical dilemma of a nation

SUMMARY

The article considers Drašković's book as one of the few literary works that show us the ethnical conflicts between Serbs and Muslims during 1942 – 1947. The naturalistic style of the book looks like a message. This message wants to protect Serbia from a graver conflict. The article also shows the author's main thesis that conflicts in the former Yugoslavia occurred later on due to the concealment of the truth. That's why there are so many scenes of violence and bloodshed in the book. The main idea of the novel is that knifing makes all people equal. The article offers quotations in support of this opinion. The examples are semantically explained. They are also explained through the eyes of the protagonists. The article talks about the main heroes – Siktir Efendi, who acts as Vuk Drašković's mouthpiece, and Alia Osmanović, Ugović's kidnapped child. The final conclusion concerns the big dilemma of Ilia Ugović and his real identity.

III. Степени и форми на междулитературно и междукултурно общуване

МОТИВЪТ ЗА *РУИНИТЕ* В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА КУЛТУРА

Руините и езиците на романтичното клише

Христо Манолакев

За всички, които сме изкушени от диалогичното четене на „своето" през „чуждото", е повече от ясно, че *нещо се случи* със сравнителното литературознание след идеологическите промени от края на 80-те и началото на 90-те години на XX в. в Източна Европа. Нито тя, нито то вече са същите. Прекроиха се и картата на Европа, и нагласите за сравнителното четене на литературния процес. Дори и за адептите на сухото академично вглеждане в безспорните факти познатият подход на съпоставяне изглежда доста овехтял, безвъзвратно в миналото останаха и структурите, които го поддържаха, и изследователският патос на научното вдъхновение. Днес е все по-очевидно, че това бе преломна граница в парадигмата на хуманитаристиката изобщо. Но докато кризата в литературознанието можем да скрием и в обяснението „смяна на епистемата" и да продължим „старото" движение в един забавен ритъм, то спрямо компаративистиката не смея да употребя думата трансформация, защото за нея „движението" сякаш напълно бе преустановено. Опитвам се да не генерализирам в обобщенията си, но поне за мен неочакваното бе именно в това *рязко* спадане на интереса към нея. Дали отдавна обговарянията край на дисциплината все пак действително не бе настъпил? Въпросът е риторичен, и не съвсем.

За националната литературна история трансформирането на традиционния предмет на изследване бе по-забележимо, докато при компаративистиката центростремителното парадигмално свиване бе съпровождано със забавяне „по хоризонталата". Имам предвид продължаващото проучване на двустранните междулитературни контакти, което създаваше илюзията за жизненост. Вникнем ли обаче внимателно в проявите, ще забележим, че връзката интерпретативно се свива до конкретен междутекстов диалог, че

на практика се сравнява различието между поетиките на двамата автори, а целият околотекстов социокултурен фон, който в някакъв аспект е свързан със срещата между „свое“ и „чуждо“, остава встрани от вниманието. Постмодерната ситуация предостави свобода за многопосочно (и методологически неангажирано) сбиране и съизмерване на всякакви, включително и на междулитературни знаци, което само външно би могло да се приеме за компаративистично в иманентния смисъл на понятието. Последното е сред красноречивите онагледявания на дебата дали компаративистиката не е по-скоро метод за четене на срещата, отколкото дисциплина. Приемем ли го за вярно, ще следва, че преводът като „най-конкретният акт на междулитературната среща“ (Ничев 1988, 12) ще трябва да се отнесе изцяло към съответните „чужди литератури“, а оттук сравнителното литературознание, такова, каквото го познаваме и се стремим да го прилагаме, става излишно?!

Едновременно с тази протичаше и противоположна тенденция за самосъхранение на парадигмата. Конкретно в нашето българско изследователско пространство някаква възможност за спасително оцеляване на една по-традиционна компаративистка нагласа даде имагологията. Тя изучава националните срещи с чуждото, както и изграждането на своите образи в представите на другия. Само в редки случаи обаче тя бе осмисляна като обособена проблемна зона извън изследователските оптики на историята на литературната рецепция и историята на превода, което е неправомерно. В резултат на засиления интерес към „другия“ постепенно, и логично, в търсенията на компаративистиката попаднаха и актуалните проблеми на националните идентичности, което наложи вниманието да се насочи и към нехудожествените сфери на народопсихологията, историята, географията, политиката, социологията, икономиката. Идеологията на националното лесно сдвоява фикционално и нефикционално. Зад фиксираните художественолитературни знаци се оказва, че протичат процеси, които преминават свободно отвъд познатите парадигмални граници. Да се предполага, че е възможно да се проследи ферментирането и отлагането на тези явления само със съвременния интерпретационен ентусиазъм, би било самоизмама. Компаративисткият опит трябва да се използва, но с категоричното уговаряне, че традиционното сравнителнолитературоведско мислене би следвало да се отвори към една по-широка социокултурна панорама. Да усъмниш парадигмата и да я загърбиш или да останеш в нея като прагматично я преосмислиш – между тези две крайности би трябвало да потърсим компромиса и точно тук компаративисткият патос на Б. Ничев да прилага актуалните теоретични тенденции върху полето на междулитературния диалог би бил от полза.

Компаративистиката винаги е боледувала от един, превърнал се за същ-

ността ѝ в хроничен, проблем – как да съчетае необходимостта от теоретично обобщаване присъствието на някаква обща за повече от две различни национални литератури художествена и поетологична тенденция с нуждата от конкретното ѝ проучване. На практика то винаги се оказва по-бедно от богатството на форми и явления, чието съдържателно многообразие се изплъзва от предзададената теоретична схема. Едва ли има друга област на литературознанието, в която зевът между теоретичната процедура и прагматиката на анализа да е така ярък. В началото на 80-те години на XX в. това разминаване достигна своеобразен апогей. От една страна, бяха абстрактните и сухо умозрителни теоретични модели на съветската и чехословашката школа за междулитературните общности (Дюришин 1975; Неупокоева 1976). А едновременно с тях се осъществяваха всевъзможни конкретни проекти, които мълчаливо илюстрираха, че и без тези тромави конструкти компаративистиката е жизнена и има своя принос за разкриване битийността на дадената литература. С характерния за онова време ентусиазъм и удоволствие от четенето на литературната теория Б. Ничев се опита да покаже, че сравнителното литературознание е възможно да бъде и конкретно в своята теоретична насоченост. Неговите „Основи на сравнителното литературознание“ (Ничев 1986) не са традиционният учебник или монография, т.е. не са методически и методологически обременени „да наставляват“ или „да произнасят последна дума“. Те предусещат кризата и с насочването към многопосочни теоретични хоризонти – от Бахтиновия диалогизъм до Изеровия рецептивизъм – търсят алтернативи за актуализирането на дисциплината. Именно това непрестанно експериментиране на Б. Ничев с новите идеи дори и върху познат, вече прочетен компаративистки материал, е ценното, което трябва да съхраним днес.

Идеята за настоящия прочит се роди като желание да се преосмисли, точно в контекста на съвременната интерпретационна ситуация, един от, така да се каже, постулатите на традиционното сравнително литературознание: *срещата между две литератури се анализира само през формите на установения контакт*.

Историята на литературната рецепция е онзи дял от сравнителното литературознание, който чрез проявите на превода изучава връзките на своята национална литература с други чужди литератури. Особено за по-стари етапи от литературното развитие, когато нормативното разграничаване на „свое“ от „чуждо“ е в процес на естетическо полагане и установяване, отношението на преводача към оригиналния текст се простира в широкия диапазон от точното му предаване на възприемащия език до абсолютното заличаване знаците на отдаващата литература. Сред задачите на литературната рецепция и преводознанието е и установяване на неидентифицираните първоизточници – една нелека, трудоемка и, откровено казано,

неблагодарна задача. В литературата на Българското възраждане, за която ще говорим в следващите страници, масивът от неидентифицирани чужди произведения (художествени, научни, публицистични и пр.) изобщо не е малък. Изследователската им съдба е незавидна, те са подминавани и от историците на литературата, и от компаративистите. Но ето го парадоксът. Независимо от художествените им достойнства, те са свидетелство за непреставащ междулитературен обмен. В сравнителните изследвания обаче под „общуване" обикновено се има предвид конкретно установеният контакт. След тази начална редукция задейства втора – на естетически критерий за подбор и оценка, за да останат в края от този скъсен репертоар едва няколко стойностни произведения от конкретната чужда литература, върху които сравнителното литературознание на практика гради своите наблюдения и изводи. Така се оказва, че имаме множество диалози, но малко срещи с чуждото.

Една от възможностите поне частично да се привлекат тези произведения за анализ и да се потърсят връзките им в литературния процес, е необходимостта по-задълбочено да се изучава преводаческата поетика и езиците на рецепцията, т.е. езиците на заемането. Ще илюстрирам идеята си с познато стихотворение на Г. С. Раковски, което провокира импулса за това компаративистко четене.

Отлъчие от България еднаго разпаленаго родолюбца българина в лет. 1853[1] е една от най-важните творби за българската възрожденска литература с програмната идеологическа трансформация на мотива за раздялата. Познатите от Чинтуловото „Стара майка се прощава със сина си" интимни означения на родното (майката, своя дом) тук са разширени до необозримите измерения на отечеството. Но погледът сякаш настойчиво се стреми да проникне и отиде отвъд границите на физическото. В тематичния фокус на раздялата се оказват окаяните развалини на някогашните български столици Преслав и Търново. През липсващите, изличените, унищожените знаци на националното минало лирическият герой патетично сътворява памет за национална идентичност. Прощаването следва хронотопа на родната история. От М. Арнаудов тръгна идеята, че мотивът е рефлексия от преките авторови впечатления при тъжната гледка на славните някогашни български столици (Арнаудов 1979, 19). Едва ли е точно така, поне по отношение на Преслав, както ще имаме възможност да се убедим след малко. По-специално в случая ме занимава различният ракурс, чрез който е въведена срещата с двата града. Той пристига късно вечерта на кон и самотен броди из останките на Преслав. А след това просто се озовава край стария Търнов, където повежда тъжен разговор с река Янтра – единствен свидетел

[1] Публикувано е през 1856 г. в „Предвестник „Горскаго пътника".

на отминалото. Монологът на лирическия говорител асоциативно отпраща към фолклорната поетика, което навярно в по-голяма степен се възприема като знак за „художественост“ в наративната рамка на „виденията“, докато в първия случай функционалността ѝ се губи в битово-делничните измерения на срещата.

Маркираната от творбата опозиция „робско настояще – славно минало“ е емблематична за Раковски. В по-общ типологичен план същевременно тя е присъща изобщо за поетиката на южнославянския романтизъм, което ни приближава към втория важен момент, провокирал желанието за настоящата интерпретация: поетиката на романтизма.

А на романтизма не му провървя в изучаването на българската възрожденска литература. Книгата на Кр. Генов „Романтизмът в българската литература“ (1968) с фактологичните ѝ свръхобобщения е красноречив пример за методологическото ни люшкане между крайностите. Дебатът бе кратък, непремислен и след успокоението на емоциите всичко потече по старому. На въпроса има ли романтизъм в нашата литература, при всичките възможни уговорки, отговорът по-скоро би бил отрицателен. И също толкова приемливо би било твърдението ни например, че Раковски е романтик по дух и по идейност. Определено насилие би било, разбира се, да осмисляме до болка познатите процеси на „родното“ през типологичните общоевропейски прояви на явлението. Но дори да ситуираме своята остойностяваща гледна точка в парадигмата „ускорено развитие на литературата“, в литературата на Българското възраждане съществуват знаци, които не можем да не ги свържем с романтизма.

Ако ситуираме творбата на Раковски в един по-широк контекст, ще забележим, че тя типологично се сближава с важния за европейския романтизъм интерес към забравеното Минало. Да не прибързваме с изводите за констатацията и да направим друга уговорка заради съвременната епистемологична ситуация. Преди да санкционираме набелязаните проекции на етническо и идеологическо противопоставяне (българи – турци; българи – гърци; българи – „хитра Европа“) като прояви на национализъм, трябва да осмислим желанието за откриване на своята непозната национална История в определена причинно-следствена зависимост, породила изличаването на паметта. Обръщането към непознатото някога, търсенето на знаците му в мълчанието на камъка е родено именно от идеологията на романтизма, от неговия проект за ново себеоткриване и себеопределяне на индивида сред различните координати на битието, включително и национални. Без да влизаме в детайлно изследване на критическия контекст, ще се съгласим, че това е познат интерпретационен поглед към творбата на Раковски. Но вместо да приемем едва ли не за естествено подобно отношение към националната история (през призмата на авторовата идеология),

ще предложим един неочакван компаративистки ракурс за четене на творбата, в който смислов код ще бъде мотивът за **руините**.

Те са познати, разбира се, на българските историци и филолози. На остатъците от „старото“ българско царство във възрожденското пространство е обръщано внимание главно в плана на археологическата реконструкция. Не можем, естествено, да не споменем археологията, но нашият интерпретационен акцент ще бъде друг. Предварително ще уточня, че интересът на Раковски към този мотив е обвързан и с рецепцията на повестта „Райна, королевна болгарская“ от руския писател А. Велтман. От цялата рецепционна линия на тази книга във възрожденския контекст (Манолакев, 1996) ще избера няколко текста, които ще бъдат съпоставително анализирани през диалогизирането на българските руини от двама европейски пътешественици: унгарецът Ф. Каниц и руснакът Вл. Тепляков. Но преди да сравним техните различни срещи с отминалото, е необходимо кратко отклонение в дискурса на руините, за да маркираме, макар и най-общо, превръщането им в една от емблемите на европейския романтизъм.

Разрушение и *възкресение* са двата противоположни акта, които правят семантиката на руините (Шенле 2003, 125-141; Руини 1996)[2]. Разрушени градове се срещат в почти всички древни текстове, което затруднява конкретизирането на генезиса на мотива. Приема се, че забравата е и референция на Божия гняв, т.е. появата на „руините“ е санкция срещу отмятането от Божието Слово. Много по-голяма яснота съществува по отношение на втория семантичен маркер, чиято поява се свързва с „Енеида“ на Вергилий. Когато говори за разрушаването на Троя, той не цитира Омир, защото в „Илиада“ Троя „пада“, но ние не виждаме разрушението ѝ. Разрушава я Вергилий, за да може изпод забравата да я възкреси. Различното отношение към забравата е онази невидима граница, която дискурсивизира мотива. Така се ражда елегичната нагласа за съзерцание на мъртвия камък, т.е. за превръщането му в сюжет на поезията.

Италианското възраждане открива руините на Рим. Повикът на архитекта Алберти да се прекрати варварското използване на древните мраморни блокове за съвременно строителство е и първият акт в европейската култура за музеифициране на руините (Данилова 2000, 38-60). Това е началото на трансформацията в тяхната семантика – от безлико анонимно битие в различен от ежедневието обект за гледане, в означаване на непознаваното някога. Голяма е заслугата на живописта от тази епоха за превръщането им в емблема на европейската култура. От детайл в пейзажа (Гирландайо,

[2] За историографския преглед по темата основно сме ползвали тематичния блок "Язык руин в европейской культуре“ на сп. Arbor mundi. Мировое дерево. Вып. 7. М., 2000. Благодарен съм на Мариета Гиргинова, която ми осигури копие от тази книга.

Клод Лорен, Пиранези и др.) руините постепенно се разгръщат в самостоятелна жанрова живопис, превърнала се в импулс за не едно пътешествие до Италия[3].

През Италианското възраждане се изработват и първите изкуствени руини от художника Джироламо Дженга през XVI в. (Зенкин 2000, 61-66), но популярността на това обратно въздействие от фикция към реалност свързваме с архитектурата на английските паркове от епохата на романтизма. В тези изкуствено създадени, изработени руини отчетливо се долавя срещата между естетика и философия. Те се превръщат в особено място за усамотение и философски размишления, което най-често е било посещавано нощем. Полуразрушеният замък или кула визуално „онагледява" срещата между живота и смъртта, за да провокира съзерцанието като различно „вътрешно" проглеждане към вечната борба между всепобеждаващата природа и безсилието на човешкия гений пред времето (Соколов 2000, 73-106).

Просвещението измества семантичния акцент от декоративния към вербалния знак на руините. Дидро и Шатобриан откриват в безжизнения камък елегичните тонове на една нова емоционална нагласа на меланхолично потапяне в отминалото. Но голямата си популярност мотивът дължи на сантименталната и романтична лирика. Особено е влиянието на английския предромантизъм (Уърдсуърт, Блейк), в чиято сюжетика руините се обвързват с мотивите на т.нар. „гробищна поезия" и с това в общи линии се очертава устойчивата рамка на поетичното клише: среднощна разходка до гробище или парк; усамотяване и меланхолично съзерцание на бързопротичащото време през тайнствени руини; желание да се възкреси споменът за непознатото отминало; проливане на сълзи върху безжизнения камък и осъзнаване скоротечността на земното битие; завръщане към унилото настояще.

Извън параметрите на настоящия текст е да проследи разпространението на мотива в европейските литератури, поради което ще завърша прегледа с една важна за по-нататъшния прочит книга: „Руини или Размисъл за революциите, претърпявани от Империите" (1791). Неин автор е френският писател и пътешественик Волней. Тя разказва за пътуването му до Изтока, замислена е като метафора на духа на тогавашното време и е публикувана в разгара на Френската революция. През идеологическата среща между отминало и бурно настояще за автора руините се превръщат в алегория за преходността на всяка власт. Съвременниците остават впечатлени от използването на руините като наративна рамка за историософ-

[3] Оформя се дори цяло направление „руинописци" (vedutisti) – Зенкин 2000, 61-66.

ските разсъждения. Пътешественикът стои замислен сред развалините на древната Палмира, и изведнъж от тях израства духът на отминалото, за да му разкаже тъжната история на тези земи. Художникът на първото издание рисува точно този сюжет като единствена илюстрация към книгата, с което в значителна степен спомага за превръщането му в устойчива представа, в клише.

Съзнателно ще наруша историческата хронология и ще започна анализа си с Феликс Каниц, чиито нарисувани руини из българските земи са добра илюстрация именно на поетиката на визуалното клише.

Забравя се или почти не се знае, че Феликс Каниц има професионално художествено образование; от 1848 г. до края на живота си той е художник-илюстратор и художник-журналист към списание Illustrierte Zeitung, Лайпциг (Романски 1939, 10). Голямата популярност на тритомното му съчинение „Дунавска България и Балканът“ (1875-1879) се дължи и на множеството гравюри, с които книгата е богато илюстрирана.

Изобразителният маниер на Каниц е съчетание между поетиката на реалистичното и романтичното. Той не е маниерно претенциозен при избора на сюжети – рисува и красотите на българската природа, и делничния бит. Научната цел и прагматиката на пътуванията му предопределят необходимостта от точен контур и отчетлива реалистична линия, което придава и до днес на литографиите му автентично етнографско излъчване. Но той е и романтик по дух и емоционална нагласа в забелязването на необичайни кътчета от непознатите за европееца български земи, което се долавя и в избрания сюжетен ракурс, и в композицията на творбата. Независимо дали е омаян от острите старопланински зъбери и резките диагонали на речните проломи, или е очарован от мекото спокойствие на равнината, в панорамните му пейзажи много често се появяват развалини от стари крепости, манастири и църкви. Много често руините за него са и самостоятелен сюжет (срв. „Развалините край Никопол”; „Развалините на Кула“, „Дикилиташ при Ялар“ и др.), но в случая за мен са по-интересни произведенията, в които те са елементи от сюжета.

Една от тези работи е „Долината на река Вит при Садовец“. Ако не познаваме съответния пасаж от съчинението му, трудно ще определим тематичния център на картината. Кметът на с. Свинар разбрал, че чужденецът се интересува от стари крепости и го отвел при „големите развалини на Вит“ (Романски 1939, 43). В композиционния, а следователно и в смисловия ѝ център е величествената амфитеатралност на прорязаното от реката старапланинско плато. А римската кула, т.е. поводът за срещата с природата, е вдясно, встрани от зрителния фокус. Руините тук са функционално амбивалентни. Те са и рамка, която подвежда погледа навътре към реката, пролома, скалите, но и тематизират гледането, предпоставят емоционална-

та нагласа за четенето на картината. В долината сякаш времето е спряло, а виещите се над полуразрушената кула орли придават романтична мистичност на панорамата.

Всъщност Каниц навсякъде претворява мотива в този семантичен план. Дори и повърхностното му съпоставяне с творби от XVIII и ранния XIX в. ясно показва, че тук алегоризъм липсва, че той възприема и пресъздава срещата си с руините през езика на романтичното клише. Неговите руини си приличат, те са плод на едно моделирано жанрово съзнание, което се съобразява и с механизмите на художествената комуникация. Художникът добре познава вкуса на европейския възприемател – през емблемата на руините той привнася в красивия пейзаж на непознатата земя екзотично-мелодраматична привлекателност.

По време на Руско-турската война от 1828-1829 г. Владимир Тепляков е изпратен от Одеския музей със задача да събере археологически старини от освободените земи край Варна. Впечатленията си от пътуването представя пред руската аудитория в пътеписа „Писма от България“ и в лиричния цикъл „Тракийски елегии“. Поетичният текст своеобразно допълва прозаичния, без да е негов преразказ; лириката е емоционално разтоварване на въображението от задължителния обективен тон на пътеписа.

Преди време съществуваха опити да се напъхат „Писмата“ в традиционната компаративистка парадигма „българската тема в руската литература“ (Георгиев 1968; Германов 1976, 38-42). Мислена през познатия сравнителнолитературоведкси поглед, тук тази тема е неактуална. България е само географско понятие, изоставено от автора още в заглавието. За Тепляков България е неясна дори и като територия и в хода на изложението предпочита да употребява топосите Мизия и Тракия. Далеч по-релевантно би било сравнителното изучаване на „Писмата“ през съвременните визии за другия.

Тепляков пристига във Варна с мисълта, че стъпва на брегoвете на класическата Тракия и на слънчевата антична Гърция (Тепляков 1833, 3); той е отчужден от тукашното и до края на експедицията остава затворен във въобразената си представа за класическата древност, чиито следи и знаци търси и забелязва навсякъде около себе си. Погледът не вижда съвременния живот, с имперско безразличие и високомерие наблюдава ежедневието на пъстрата „азиатска тълпа“, а „местните туземци“ попадат в полезрението му само ако успеят да заинтригуват археологическото му любопитство (Тепляков 1833, 34).

Тепляков е романтик не само като поет, но и по светоусещане, типичен представител на руския романтизъм от 30-те години, т.е. времето, в което романтизмът от елитарно постепенно започва да се превръща в масово изкуство, в мяра на художествения вкус и битовото поведение. Година по-рано

той пребивава в Кавказ (Тепляков 1972, 595), емблематично пространство в парадигмата на руския романтизъм. Отбелязвам биографичния факт, защото „Писмата“ недвусмислено подсказват, че авторът наблюдава и възприема българската действителност и природа през спомена за Кавказ. Съзнанието сякаш не се и опитва да сътвори етнорелигиозно оразличаване между кавказките черкези и тукашните българи. Симбиозата от двуизмерния културен филтър пред погледа му – античност/романтизъм – сътворява един от най-интересните сюжети на книгата: разходката до Гебеджинските развалини. Става дума за местността „Побитите камъни“ край с. Белослав, Варненско.

Подготовката, пътуването и „срещата“ с необичайния природен феномен са предадени чрез поетиката на романтичната интрига, с все по-нарастващо нетърпение и любопитство. Огромните и величествени каменни стълбове са безчет, пръснати са из цялата долина и въпреки че са с правилни цилиндрични форми, не е възможно да се открие някаква закономерност между тях. Оттук започва голямото раздвоение у наблюдаващия. Като пътешественик, а в някакъв смисъл и като изследовател, той изказва обективното съмнение, че те не са дело на човешка ръка. Усилията му да открие каквито и да са знаци от изкуство и архитектура са безплодни и той с огорчение споделя хипотезата, че камъните най-вероятно ще да са необичаен природен феномен (Тепляков 1833, 109).

Но грандиозната гледка поразява въображението на поета и тъй дълго мечтаната среща с античното някога най-накрая се осъществява. Посредник в лиричния диалог с непознатото някога става сюжетът на руините. И в това е един от парадоксите на този мотив. „Четвъртата тракийска елегия. Гебеджинските развалини“ разказва емоционално за нещо, което всъщност не съществува. Руини, като знак за отминалото време, за присъствието на непозната цивилизация – липсват в посетеното от поета място. Сред тишината на причудливите форми лиричният аз сътворява своята въображаема среща... със своята мечта посредством овладените езици и поетични практики на своята културна памет. И среднощната разходка сред призрачните скали, и настроението, и споменът за непознатото отминало време маркират координатите на една позната лирична ситуация. В един миг обаче, отвъд границата на поетическия дискурс, „под черта“, лирическият аз решава да сподели своите колебания, че е възможно величествените скали да са игра на природата. С изговарянето на съмнението съзнанието се освобождава от жанровите конвенции на очакваното. „Руините“ изгубват напълно своя локален колорит и поетическото въображение започва свободно да сбира знаци от различни културни пластове в някакво абстрактно и безкоординатно времепространство, в което единствено е възможно да бъде изговорена болката по унищоженото минало духовно величие (Тепляков 1972, 622-627; Савинков, Фаустов 2000, 67-72). Така Гебеджинските

развалини са едновременно и липсващи, и сътворени, интертекстуално обвързани, но и отчуждени от дискурса на руините; поетично вдъхновени от въображението, те са повод за философско преосмисляне на мимолетното земно битие сред космоса на вечното време, а оттук и за отношението на човека към духовната памет на културата.

Съзнателно избрах тези две различни отношения към романтичната емблема, в някакъв смисъл те са крайни и от тази гледна точка са израз на устойчиво художествено съзнание. Нека от тази позиция към клишето се върнем към Раковски.

Сред първоизточниците на „Отлъчие“ е и Велтмановата повест „Райна, королевна болгарская“. Тя е типично романтично произведение, чиято интенционалност може в случая да се обясни през метафориката на руините. През 40-те години на XIX в. сред отделни руски историографски кръгове възниква диспут за географското местонахождение на споменатия в староруския летопис „Повесть временных лет“ град „Переяславец на Дунае“. Той се свързва с неизвестни моменти от царуването на Киевския княз Светослав – нахлуването му в българската земя след смъртта на цар Симеон и превземането на престолния Велики Преслав, битката с византийския император Йоан Цимисхий около Варна. Свое аргументирано мнение изказва и професионалният военен офицер, полковник Ив. Липранди, според когото селището трябва да се търси в околностите на българския град Шумен. Идеята се поддържа и от Ю. Венелин, В. Тепляков, Ал. Велтман – на практика всички, имащи отношение по онова време към темата България (Вацуро 1976, 231-272). Така интересът към руините на неизвестния чужд град Преслав отразява мисълта за тъмните моменти от собствената, руска, национална история. (Нещо, за което дори и днешният български интерпретатор на Венелин и Велтман трудно си дава сметка, може би защото по инерция мисли руините на Симеоновата столица като известни, съществуващи.) Изследователската обективност, с която всеки от тях тълкува фактите, е различна, но импулсът за археологията на историята референцира присъщия за всички романтици засилен интерес към древността.

В повестта на Ал. Велтман няма да открием анализирания мотив в познатата (от Каниц и Тепляков) знаковост; руините са по-скоро тук метафоричен отглас на идеята за въобразените Преславски развалини, отлял се в поредицата риторични въпроси, с които започва творбата:

„Чували ли сте за великия Преслав, престолния град на Дунавска България, където се е подвизавал храбрият наш богатир княз Светослав? Къде ли е този бял град на великото царство? Какви ли хълмове обгръщат неговите крепости? Никой не знае, освен султана, който в свой ферман нарича шуменския владика преславски“ (Велтман 1985, 370, превод мой, Х. М.).

При Раковски тези въпроси отекват като ехо в почти всяка строфа и от тази рецепционна позиция можем да четем „Отлъчие“ като своеобразна парафраза на Велтмановия идеен патос:

Еда тук е бил престол преславски?
Еда тук е цар Богор царувал?
.....
Уви, мълчание страшно на все владее!
.....
Борисе, где са твои палати сяйни?
(Раковски 1983, 419-420)

Стихотворението обаче поднася и друга компаративистка изненада. Наративната рамка на „срещата“ с Преслав точно цитира контурите на разгледания по-горе романтичен мотив:

Поминах снощи край град Преслав,
народска премила древност ме побуди,
разпален, там близо коня попрях,
развалени стари съзрях там зиди.

Дълбоко съжаление ме люто превзе,
Горчиви сълзи начнах да роня горко.
Всесилний създателю, ти, что си везде,
Кажи ми, моля те от сърдце жарко!

Еда тук е бил престол преславски...
(Раковски 1983, 419)

Невъзможно е да кажем откъде Раковски го заема. Атмосферата на тайнственост, „осияновският“ пейзаж, меланхоличната нагласа на съзерцаващия са познати знаци от, да речем най-общо, английската предромантична традиция. Контаминацията на тези две различни чужди линии у Раковски в някакъв аспект е сполучлива. И причината е, че той е успял да привърже тривиалното към конкретната национална топика – емблемата постепенно бива побългарена, контурите ѝ се разтварят сред имената на българските царе, спомени за битки и предишна слава. Философският подтекст на руините „преходността на земното битие“ или, от друга страна, мисленето на емблемата като алегория на човешката история, т.е. като низ от разрушения, при Раковски е идеологически трансформирана чрез опозицията „минала слава – печално настояще“. Макар и облечена в слаби

и нестройни стихове, именно тази патетика ще поддържа интереса към мотива в българското пространство.

През същата 1856 г., когато е отпечатан „Предвестника...“, в „Цариградски вестник“ например В. Караконовски превежда повестта на Н. Карамзин „Сиерра-Морена“. В руския оригинал, и съответно в превода, посредством своеобразна квинтесенция-цитат скрито е „представена“ общоевропейската популярност на съчинението на Волней, за което споменах по-горе:

... видях печалните останки на старата Пальмира, когато някога била славна и великолепна, – като се опрях на развалините... Там в обятията на меланхолията сърдцето ми ся размекчи – там ороси сълзата ми сухото тление – там като помислих за животът и смъртта на народите, живо чувствах суетата на всичко подмясячно, и си казвах в себе си: „що е человечески живот? Какво е нашето битие? Едно литване и всичко ще изчезне... (Цариградски вестник, г. VI, бр. 266, 3.III.1856)

Интертекстуалната близост, редно е да употребим термина, между този цитат и разгледаното двустишие у Раковски е несъмнена. Но по-сетнешната популярност на мотива сред българската аудитория трябва да свържем не с рецепцията на Карамзин, а с интерпретацията на този български автор. Руините като романтично клише в социокултурния контекст на Възраждането ни, т.е. в плана на литературната рецепция, се превръщат за Раковски в език за проблематизиране на собствената национална история и се утвърждават чрез „Отлъчие“ в идеологема на отнетото национално самосъзнание, което трябва да бъде възкресено през разрушеното някога.

Засега картината на многообразното присъствие на мотива в художествения свят на отделни възрожденски автори цялостно не е реконструирана[4]. Чрез него несъмнено се изговарят съществени идеологически проблеми и дори подобно най-общо наблюдение обяснява голямата му популярност. Ще завърша своя анализ с един прозаично битов епизод от тематичната линия за руините на Преслав (Манолакев 1996, 27-64).

Става дума за разходката, която учителят Сава Доброплодни предприема със свои ученици от Шуменското училище до старата българска столица Преслав. Сред участниците в тази „експедиция“ са Д. Войников, В. Д. Стоянов, В. Друмев и епизодът задължително се цитира от изследователите на Друмевото творчество по повод раждането на замисъла за повестта „Нещастна фамилия“, което тук няма да ме интересува. Желанието за двудневното „пътешествие“ е породено „от любопитство дали ще намерим

[4] Например за ролята на мотива в творческия диалог Чинтулов – Геров вж.: Аретов 1995, 82-96.

някои остатъци в старата тази българска столица", и „до днес наричана от турците Ески Стамбол" (Бозвели 1979, 477). Споменът в случая скрито цитира началото на Велтмановия текст и в този рецепционен ракурс това е метафорично пътуване-проверка, което трябва да провери истинността на художествения факт – да го отхвърли или да го потвърди. Да напомним: случката е от 1857 г., т.е. пет години след появата на българския превод на Велтмановата творба и една година след отпечатването на „Отлъчие" на Раковски. Може да се приеме, че участниците в тази експедиция *и знаят, и не познават* българското минало. Първо се появява „учудването" и изненадата от забелязването на „древните тувли и керамиди" (Бозвели 1979, 478). Откритието окриля невръстните доморасли археолози, които с трепетно настървение се впускат да ровят из нивята. И о!, чудото се случва! Изпод булото на пепелта и забравата се появяват отломки от непознат свят – плочици, късчета мрамор и цветни мозайки, които впоследствие са събрани в дисаги и отнесени в шуменската училищна библиотека.

Така в спомена на Доброплодни руините са лишени от фикционалност, текстът ги артикулира в тяхната автентична идентичност. Но именно като такива те са особен ракурс към езиците на литературната рецепция. Те сакрализират един чужд текст („Райна" на Велтман). Защото чрез тяхното потвърдено съществуване се ражда едно ново и непознато историческо проглеждане за националното. Бленуваното и непредставимото царствено българско минало оживява в живописната конкретност на безименното късче мозайка. Руините потвърждават „словото" на Паисий, онагледяват абстрактния логос на Историята, легитимират езика на въображеното у Раковски. Безименното е назовано и присвоено от националното, идеологически откроено и сакрализирано, от никому ненужен боклук то се превръща в памет.

Библиография

Аретов 1995: Н. Аретов. Българското възраждане и Европа. София, 1995.

Арнаудов 1979: Михаил Арнаудов. Поемата „Горски пътник" на Раковски. – В: За литературните жанрове през Българското възраждане. София, 1979.

Бозвели 1979: Неофит Бозвели, Г. С. Раковски, Добри Чинтулов, Бачо Киро Петров, Васил Друмев в спомените на съвременниците си. София, 1979.

Вацуро 1976: В. Вацуро. Болгарские темы и мотивы в русской литературе 1820-1840-х годов. (Этюды и разыскания). – В: Руско-болгарские фольклорные и литературные связи. Ленинград, 1976. Т. 1.

Велтман 1985: А. Ф. Вельтман. Романы. Москва, 1985.

Георгиев 1968: Е. Георгиев. Виктор Тепляков – първият певец на българския пейзаж. – В: Литературна мисъл, 1968, № 2.

Германов 1976: Г. Германов. Окървавеното навечерие. Варна, 1976.

Данилова 2000: И. Е. Данилов. Прах и останки древнего великолепия (Тема руин в трактате Л.-Б. Альберти „Десять книг о зодчестве"). В: Arbor mundi. Мировое дерево. Вып. 7. Москва, 2000.

Дюришин 1975: D. Ďurišin. Teória literárnej komparatistiky. Bratislava, 1975.

Зенкин 2000: С. Н. Зенкин. Из новейшей истории руин. В: Arbor mundi. Мировое дерево. Вып. 7. Москва, 2000.

Манолакев 1996: Христо Манолакев. Между образа и четенето. Руската преводна белетристика през българското възраждане. София, 1996.

Неупокоева 1976: Ирина Г. Неупокоева. История всемирной литературы. Принципы системного и сравнительного анализа. Москва, 1976.

Ничев 1986: Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. София, 1986.

Ничев 1988: Боян Ничев. Славянската литературна рецепция в историята на новата българска литература. В: Славянските литератури в България. Проблеми на рецепцията. София, 1988.

Раковски 1983: Георги Раковски. Съчинения в четири тома. Т. 1. София, 1983.

Романски 1939: Ст. Романски. България в образите на Феликс Каниц. София, 1939.

Руини 1996: Ruinen des Denkens und Denken in Ruinen. Hrsg. von Norbert Bolz. Frankfurt am Main, 1996.

Савинков, Фаустов 2000: С. В. Савинков, А. А. Фаустов. „Четвертая Фракийская элегия" В. Г. Теплякова и судьба „элегического" языка. В: Arbor mundi. Мировое дерево. Вып. 7. Москва, 2000.

Соколов 2000: Б. М. Соколов. Язык садовых руин. В: Arbor mundi. Мировое дерево. Вып. 7. Москва, 2000.

Тепляков В. Тепляков 1833: Письма из Болгарии (Писаны во время кампании 1829 года) Виктором Тепляковым. Москва. В типографии А. Семена. 1833.

Тепляков 1972: В. Тепляков. – В: Поэты 1820-1830-х годов. Ленинград, 1972. Т. 1.

Шенле 2003: А. Шенле. Между „древней" и „новой" Россией: руины у раннего Карамзина как место „modernity". В: НЛО, Т. 59 (2003, № 1).

Hristo Manolakev

The Ruins Motif in Bulgarian National Revival Culture

SUMMARY

The main thesis elaborated in this article is the necessity to rethink the traditional comparatist view of literary reception merely as a fixed and precisely reconstructed dialogue between two literatures. Every national literature has unidentified foreign literary works, which have taken part in the process of current literary communication, but as long as their presence in the target literature is anonymous they fall out of the act of comparative interpretation.

The article analyses the ruins motif, so popular in European Romanticism. It compares its invisible traces in the artistic world of some Bulgarian poets (D. Chintulov, G. S. Rakovski) with its presence as a visual image or a verbal sign in the works of two European travellers who visited Bulgarian lands (the Russian poet V. Teplyakov and the Austrian geographer F. Kanitz) in the 19th century. Through this parallel it broadens the poetical potential of literary reception to prove that Bulgarian authors from the Bulgarian National Revival knew famous works from different European literatures.

ПЕТКО РАЧОВ СЛАВЕЙКОВ И ДОСИТЕЙ ОБРАДОВИЧ

(За Славейковия превод „Извод от советите на здравий разум")

Лиляна Минкова

През 1774 г. Доситей Обрадович издава в Лайпциг своите „Съвети на здравия разум" (Обрадович 1961). Той е на 42 години и книгата е плод на зрели размисли, истинско верую на автора и програма за сръбската възрожденска интелигенция. Петко Рачов Славейков е на 36 години и също с голям жизнен опит, когато издава през 1863 г. в Цариград своя превод на най-съществената част от съчинението на Доситей. Озаглавен е „Извод от советите на здравий разум" (1863). Авторът не е посочен, в текста са направени промени.

Боян Пенев пише статията си „Доситей Обрадович у нас", когато още не се знае, че преводачът е Петко Славейков. Критикът е сравнил превода с оригинала и го е определил като побългаряване. Укорил е преводача задето „...вмъква ... свои мисли и разсъждения ... никъде не отбелязва, кое е взето от оригинала и кое прибавено от него" (Пенев 1912).

Петдесет години по-късно на същия превод се спира Илия Конев. Той възразява с основание на твърдението на Боян Пенев, че преводът е „доста волен", но като него подчертава, че част от промените са повлияни от „протестантското учение" (Конев 1961).

Всъщност целта, която Славейков си е поставил с този превод, предполага по-различен подход. Промените той е направил, за да създаде у българския читател убеждението, че тези страници с разсъждения по толкова важни въпроси са написани от съотечественик. Защото той едва ли би приел съвети, излезли преди много време изпод перото на балкански съсед.

Славейков е отстранявал системно всичко автобиографично и свързано със Сърбия. Така Доситей пише, че би желал да живее в Сърбия, Славейков – на Балкана, авторът е казал, че „Сред толкова много сърби Бог е

пожелал да се родя и аз“, а Славейков: „Между шест милиона българи Бог щял да се родя и аз“. Обяснимо е защо е съкратил пространния разказ на Доситей за словесния му двубой с невежия игумен или за враждата в някои сръбски области между хората, които постят в сряда, и тези, които го правят в петък. Някои места са отстранени заради цензурата. Например възклицанието на автора „...да не искаш да изгоря книгите си както турците Александрийската библиотека? Ако даде Господ, няма от турците да се уча на ум“. Тук-таме Славейков е засилвал. „Лежи и ще лежи вовек в робство народ, чието сърце не знае какво е национална гордост“ – пише Доситей, а Славейков: „Народ, който не осеща що е народна гордост, той еще народ не може да ся нарече, и докле това не почувства, за никаква свобода не ся удостоява“.

От гледна точка на желаното въздействие върху читателя промените са напълно уместни. За тях Славейков не трябва да бъде укоряван, а разбран.

Сръбските изследователи доказват, че Доситей е превеждал твърде свободно, за разлика от него, след като отстранява от „Съветите“ автобиографичните моменти, Петко Славейков превежда текста много точно и сполучливо. Този е един от най-добрите му преводи, запазил живата реч и образността на оригинала.

Подобно представяне на чужд текст като свой намираме и при Любен Каравелов. Решил да заинтересува българските литератори за романа на Едуар Лабуле „Принц-куче“, той заимства преобладаващата част от рецензията за това произведение на руския критик Дмитрий Писарев. В отзива не е имало очевидно нито ред, с който Каравелов да не е бил съгласен. Предпочел е да даде думата на критик по-добре запознат с цялостното творчество на френския писател, на литератор, чиято дейност познава добре и в чиито преценки никога не се е съмнявал (Леков 1970).

И Петко Славейков е бил напълно съгласен с казаното в „Съветите“, като е оценил и начина, по който е казано – с полемична страст и дълбока убеденост, при това много увлекателно и живо. Намесата на преводача е строго ограничена в рамките на необходимото, за да се представи текстът като написан от българин. Всъщност още този „Извод от...“ в заглавието събужда въпроса „из какво?“, а малко по-късно, в очерка си за Доситей Славейков вече казва, че след своето животоописание сръбският автор е издал и „Съвети на здравий разум“. Книжовното дело на Обрадович е било твърде широко известно на българските литератори и за тях едва ли е било трудно да разберат чии „Съвети“ е отправил Славейков към своите читатели.

Вместо да бъде подвеждан под общия знаменател „побългарен“, както този превод на П. Р. Славейков, така и всеки друг, внесъл промени в оригинала, трябва да получи много по-точна, диференцираща характерис-

тика. Едно е превръщането на Пушкиновата „Наталья, боярская дочь“ в „Невенка, болярска дъщеря“, друго пропускането на няколко реалии. Само преводите на П.Р.Славейков в проза да вземем, ще видим примери за твърде различни по характер и степен „побългарявания“. Геснеровата идилия „Първия мореплавател“, ранен и още доста неумел превод с побългарени собствени имена, е близък до този на „Наталья, боярская дочь“. От романа на Шербюлие „Приключенията на Ладислас Болски“ нашият възрожденец е „изрязал“ цели глави, най-често пространни описания на живота на френската аристокрация с дълги разговори за изкуството. Останал е само сгъстеният разказ за борбата на поляците за национална свобода и за трагичната съдба на предателя. В друг роман на Шербюлие – „Дневникът на бедния момък“ – Славейков е изпуснал само няколко изречения – незначителни подробности от бита на героите – добродетелни провинциални земевладелци. Всеки път промените зависят от характера на текста и целите на преводача. При „Извод от съветите на здравия разум“ трябва да вземем предвид и това, че текстът не е художествен, а публицистичен, а Славейков не е пропуснал нито ред от казаното от автора за необходимостта от промени в редица области на обществения живот.

Съпоставянето на превода с оригинала (или текста посредник) изисква повече време и усилия, но как иначе да направим разлика между талантливите преводи на Никола Михайловски и нескопосните на Иван Шопов? Първите имат реално присъствие в литературния живот на Възраждането, вторите едва ли са привлекли много читатели. Анализът на превода дава толкова много и за начина, по който един или друг литератор от Възраждането е виждал своя читател и се е съобразявал с него, позволява да оценим неговия принос за изграждането на литературния език.

Подходът на Петко Славейков към Доситеевите „Съвети“ дава отговор на въпроса защо се е спрял само на част от тях. Първата част – „За любовта“ – би звучала през втората половина на XIX в. твърде утопично с надеждата, че това чувство може да изглади всички противоречия между хората и вярата, че просветените монарси, които Доситей величае, ще направят поданиците си щастливи. Друга част – „Направиш ли добро, не се разкайвай“ – е твърде автобиографична. Не е имало място, разбира се, и за писмото до генерал-майор Симеон Зорич, за стиховете, които му е посветил Доситей, и т.н.

Еднакво важна за сръбския и българския читател е била единствено частта, озаглавена „Право реци, па гледај те утеци“ („Кажи си истината, пък гледай да се измъкнеш“).

В Сърбия Доситей Обрадович е главният представител на европейския рационализъм и Просвещението на XVIII в. Живял е дълго в Австро-Унгария и Германия, по-кратко във Франция и Англия, говорел е свободно ос-

новните европейски езици. Познавал е съчиненията на немските, английските и френските мислители. Сръбският възрожденец е посветил живота си на разпространението на тези идеи, а желанието му те да стигнат до възможно най-широки читателски кръгове обуславя популяризаторския характер на неговите произведения.

В своя труд „Доситеевата идеология в историческата перспектива на XVIII век" сръбският учен Мита Костич показва убедително, че идеите на Просвещението Доситей Обрадович е възприел предимно в техния немски вариант, като е изпитал и въздействието на английските моралисти (Костич 1952). Изследователят на Българското възраждане може да намери в работата на Костич редица плодотворни идеи. Заслужава си да се спрем на една от тезите на сръбския изследовател – разсъжденията му за съотношението между изложението на идеи на Просвещението у такъв изтъкнат техен немски представител като Готфрид Вилхелм Лайбниц (1646-1716) и у неговите популяризатори Волф и Еберхард..

Така както са изложени в съчиненията им, възгледите на Хобс и Лок, Ламетри и Хелвеций, донякъде и тези на Лайбниц – подчертава Костич, – те са достъпни само за ограничен кръг специалисти. Затова с тяхното популяризиране са се занимавали многобройни по-малко известни, но достатъчно добре подготвени интелектуалци. В Германия Кристиян Волф систематизира идеите на Лайбниц в стройна система, в учебник, приет във всички немски университети. Неговата „Theologia naturalis" (1737) получава разпространение във Франция, Англия, Русия, Холандия, Италия, Дания и дори в Турция. В твърдението си, че принципите на Лайбниц са останали непроменени у Волф, Костич се позовава и на труда на Фридрих Йодл „История на етиката". Сред последователите на Лайбниц – Волф е и професор Еберхард, чиито лекции Доситей е слушал в Хале през зимния семестър на 1782/1783 г. Книгата на професора „Sittenlehre der Vernunft" (1871) е оказала влияние върху Доситеевите „Совјети". Тази немска „Разумна етика" съдържа три раздела: I. За длъжностите спрямо Бог и религията, II. Спрямо себе си и III. Спрямо другите хора. Същите три части съдържа и „Етиката" на Франческо Соаве, преведена както от Доситей Обрадович, така и от Петко Славейков (Начелно ръководство 1860). Намираме ги и в „Етиката" на придобилия световна известност, превеждан през Възраждането както във всички балкански страни, така и у нас немски просвещенец популяризатор Йоахим-Хайнрих Кампе (Кампе 1853). Оказва се, че немалко съчинения са разпространявали у нас идеите на Просвещението в техния немски вариант, сполучливо пригоден за широк кръг читатели.

Според Костич между текстовете на най-големия философ на немското Просвещение – Лайбниц – и тези на неговите популяризатори различията в съдържание и начин на изложение са малки. Костич се стреми да докаже,

че нито принципите на Лайбниц са на непостижима висота, нито ги откриваме много опростени у неговите популяризатори. Доказва го с успоредни цитати – дефиниции на основни понятия на Лайбниц-Волфовата етика.

У Лайбниц дефиницията на любовта гласи: „Amare autem sive dilligere est felicitate alterius delectari, vel quod eodem redit, felicitatem alienam ascindere" (Костич 1952; „Да обичаш – то е да се радваш на щастието на другия или, което е същото, да приемаш щастието на другия").

У Волф: „Amor est dispositio animae ad percipiendam voluptatem ex alterius felicitate" (Костич 1952; „Любовта е предразположение на душата да изпитва удоволствие от щастието на другия").

У Еберхард : „Die Freundschaft ist eigentlich eine Art von Liebe, naemlich die vernunftige. Sie besteht also in dem Vergnuegen an den Vollkommenheiten des Freundes, und in der Neigung sie zu vermehren." (Костич 1952; „Приятелството е всъщност вид любов, а именно разумната. Тя е в удоволствието, което изпитваш от съвършенството на приятеля и в желанието да го правиш още по-голямо").

Ето и Доситеевата дефиниция на любовта: „Љубов није ништа друго него радост о совершенствам другога, или с другим речима: љубов је непрестана жеља и настојање, благополучије и совершенство они' које љубимо узроковати – колико се више радујемо њи'овом добру, толико и'више љубимо" (Костич 1952).

От Лайбниц, през Волф и Еберхард до Доситей е проследил Костич и друго основно понятие – това за съвършенството, цел, към която човекът е длъжен да се стреми, защото е създаден по образ и подобие божие.

Много близки в съдържание и в изказ са и разсъжденията на немските просвещенци и на Доситей по въпроса за злото. Според Лайбниц злото е неизбежен спътник на доброто, защото Бог е дал на човека свободна воля да избира между двете и така или да се приближава, или да се отдалечава от своя създател. Волф и Доситей смятат, че злото идва от непросветения ум, който насочва погрешно волята. В преведената през Възраждането и на български Доситеева повест „За Аза човекомразеца" героят разсъждава тъкмо по въпроса защо Бог е допуснал съществуването на злото. Отговорът е: защото иначе светът би се превърнал в място за аморфно, апатично съществуване, там всяко усилие на ума и волята би било излишно.

Ако проследим по-внимателно пътищата, по които през XIX в. са проникнали в България идеите на Просвещението, ще се убедим, че те са били възприети до голяма степен тъкмо в техния немски вариант – много по-достъпен от френския или английския за по-широк кръг читатели. Възрожденската преводна книжнина включва немалък брой съчинения от автори от Немското просвещение. Ето един пример. В Германия, откъдето идва такъв придобил световна слава популяризатор на идеите на Просвещение-

то като Йоахим-Хайнрих Кампе, интересът към неговото дело продължава да е жив. За него и сега се пишат изследвания, името му присъства във всяка история на педагогиката, на детската литература, на немския литературен език. Вниманието на изследователите е привлякла и рецепцията на Кампе в балканските страни.

Мястото, което Кампе заема в преводната литература на Българското възраждане, заслужава особено внимание. Още през 1852 г. Сава Радулов издава неговото „Нравоучение за децата", съдържащо в достъпно и за децата изложение основни постулати на Просвещението. Книгата претърпява през 1866 и 1871 г. второ и трето издание – доказателство за добрия прием, който е намерила. От същия автор са и преведените няколко варианта на неговия „Робинзон младши", който се различава съществено от книгата на Дефо (Минкова 1990). От Кампе Пандели Кисимов е превел и две части от „Откритието на Америка. Книга забавителна и полезна за секиго". Имаме достатъчно основания да говорим за несъмненото значение на немски автори за проникването на идеите на Просвещението в България по време на Възраждането. С него трябва да свържем и проникването им с произведенията на повлияния най-силно тъкмо от немското Просвещение Доситей Обрадович.

Тезата на сръбския учен за отсъствието на съществена разлика между дефинициите на основни понятия на просвещенската етика у Лайбниц и у неговите популяризатори насочва към извода, че не бива да подценяваме присъствието на популяризатори като Кампе, Франклин, Соаве и др. и в духовния живот на Българското възраждане. У нас то е не по-малко значимо, отколкото в другите балкански страни, в които са били превеждани. Тъй че изследванията на сръбски учени, посветени на Доситей Обрадович като популяризатор на идеите на немското Просвещение, са от несъмнен интерес и за нас.

Кое в Доситеевите „Съвети" е било за Славейков актуално и за България и българите? Какво го е правело съмишленик на прочутия сърбин?

За начало това, че и той като Доситей Обрадович живее с високото съзнание за своята мисия на просветител. И двамата са дългогодишни учители, познават отблизо своя народ и знаят как трябва да се промени неговото съзнание, за да може той да напредва. Като свой граждански дълг на просветени хора са възприемали и двамата задачата да учат децата и да поучават възрастните. С пълното съзнание, че пътят им ще е труден, те са били готови да понесат мъки и хули. „Как мислиш, за какво друго са разпели и убили Христа? За нищо друго тъкмо за това, щото е искал да отвори очите на народа и да му покаже що е чисто правоверие и що е суеверие" (Обрадович 1863). Това питат и така отговарят всъщност и двамата.

И двамата са възприели постулата на Просвещението за разумния егоизъм. Естествено е човекът да обича най-много себе си, но светът може да

стане по-добър само ако хората залягат и за общото добро. Славейков го е казал не само с думите на Доситей, но и в редица свои статии, в тази за „Здравият егоизъм“ например (П. Р. Славейков 1980).

На човека е даден разум, но този разум трябва да се развива с упорити усилия. Защото добър може да е само живот, ръководен от разума. Както възрожденците във всички балкански страни, Доситей и Славейков сочат като първостепенна задача откриването на добри училища и подготовката на образовани учители. Излишно е да изреждаме колко пъти и къде го е повтарял даскал Петко.

Доситей и Славейков вярват, че истинското знание ще освободи чистото Христово учение от наслоените през годините предразсъдъци и суеверия. Както европейските си учители и Доситей сочи, че съвременната наука дава естествено обяснение на природните явления, а вярата в чудотворни икони и свети мощи няма нищо общо с истинското православие. Тези мисли намираме и в Славейковата статия „Нашето духовенство“. „Днес обаче – пише той, – когато мъглите на една такваз суеверна набожност са поразчистени, когат светилото на науките може свободно да осияе всякой ъгъл на вселената ... съгледваме, че в този мир няма нищо тайно, нищо свръхестествено ... всичко е сведено в твърди и непреложни закони (П. Р. Славейков 1980).

Излишни са по-обстоятелствени доказателства за единомислието на Доситей Обрадович и Петко Славейков в отношението им към калугерите. С тяхното невежество Доситей се е подиграл в „Съветите“, Славейков в статията „Калугерството и калугерите“ и на още много места. Високите си изисквания към бялото духовенство той поставя в не една статия – да спомена само „Двете касти и власти или днешната наша Екзархия и що ни обещава тя“ и „Нашето свящество“.

Доситей е категоричен в отрицанието на всеки външен блясък в храмовете и външно благочестие на миряните. „Не могат вече брате да мя прилъгват какви-годе шерени бои и позла'ти, не мя удовляват скъпи одежди, кадилници и външно блистание; познавам кое е нужно и основателно, и кое пак случайно и излишно, кое е истинно и внътрешно богочестие и благочестие, и кои пак са външни обичаи, обряди или церемонии“ (Обрадович 1863).

Когато говорят за „Изводите от советите на здравий разум“ Боян Пенев, след него и Илия Конев, обръщат подчертано внимание на добавен от преводача пасаж. Доситей се е запитал защо хора от едно племе и вяра често се мразят и хулят. Отговаря, че това става понякога само защото в някои сръбски области едни постят в сряда, а други в петък. Тук Славейков е дал свой, по-обобщен отговор: „Защото са отстранили от словото Божие и водат ся от ученията человечески, като слугуват на страстите, а не на Бо-

жията слава. Кой пита вече що е заповядал Христос или що е рекъл Павел или други някой апостол, сега ся основават на това което някои си Събори така узаконили, че подир пак други инак за по-добре изменили; сега ся най-много слушя това що е рекъл този папа, или онзи вселенский патрик и аз верувам, че ако би и сам Спасител наш да ся яви в това време да проповяда своето спасително учение, то ако да е припознае той своят наместник папата за върховен или вселенският патрик, то не само неговото учение не ще бъде одобрено и не ще бъде прието, но и ако да ги невъзпираха гражданските закони не като евреите биха го распели, но и по-безчеловечно от тях жив биха го изгорили. Ето таквизи християни и таквизи последователи Христови сми ти ние, брате Серафиме“ (Обрадович 1863).

Най-вече това място има предвид Боян Пенев, когато казва, че „Преводът е доста волен, наместа – преиначен, и то тъкмо в духа на протестантското учение“ (Пенев 1912). В думите на критика звучи укор.

Без да се впускаме в решаване на въпроса доколко и в какво е бил съгласен Петко Славейков с една или друга страна на протестантството, трябва да кажем, че на върховенство на папата или на гръцкия патриарх той се е противопоставял в своята публицистика като на нещо неприемливо за привърженик на чистата Христова вяра. Казал го е ясно в статията „Римският вселенски събор“ и не само там. Съвсем естествено е отношението към разделението на религиите и враждите между църквите да е приближавало Славейков към протестантството. В Европа на XVIII в. то носи реформаторски идеали. Идеята за равноправието на религиите, намерила ярък израз в драмата на Лесинг „Натан мъдри“ с параболата за трите пръстена, е била много близка на Доситей. Разбираемо е защо в България творбата не е била преведена. Как да се убеждава българинът под османско иго в равнопоставеността на християнство и мюсюлманство?

За народа да се пише на народен, а не на църковнославянски език е още един въпрос, по който двамата възрожденци са единодушни. Доситей Обрадович е строител на литературния сръбски език на народна основа. П. Р. Славейков е сред допринеслите най-много за развитието на българския литературен език. Всъщност и двамата продължават да използват и църковнославянския – той им е необходим за изразяване на отвлечени понятия.

Доситеевите „Съвети“ са привлекли Петко Славейков и със своя език – гъвкав и образен. Навярно не по-малко с чувството си за хумор, с умението да вплете в текста притча, анекдот, пословица. С умението да излага мислите си във формата на разговор, живо и занимателно (Бурич 1961). Както подчертават изследователите на Доситеевото творчество, той популяризира идеите на Просвещението не скучно, както го прави например Еберхард, а много увлекателно, което му спечелва широк кръг читатели. Не само в Сърбия, а в още много страни, сред които и България.

Три години след като издава „Из съветите на здравий разум“, П. Р. Славейков публикува през 1866 г. очерк за Доситей Обрадович (П. Р. Славейков 1979). Силно и пряко доказателство за това колко високо го цени. Най-голямата заслуга на сръбския възрожденец Славейков вижда в това, „...че той сам разбрал и на работа показал как и какво тряба да се пише за сръбский народ...знаял народните нужди и недостатки и като разбирал отде тряба да ся начене развитието на народните понятия, наченал да говори с този язик, който бил...достъпен на народът“ (П. Р. Славейков 1979, 352). Оценка, която с пълна сила се отнася и към самия Славейков.

В очерка Славейков е цитирал пропуснат в превода на „Съветите“ спомен на техния автор за неукия игумен, който твърдял, че книга с латински букви е еретична. Цитирал е и думите на мъдрия монах, който поощрявал Доситей да учи. Те са взети от „Живот и приключенія Димитріа Обрадовича“ и доказват, че Славейков е чел тази книга. Естествено е да предположим, че тя силно е привлякла Петко Славейков, особено го е сближила с нейния автор. В живота и дейността на Доситей той е видял много общо със собствения си жизнен път. В очерка става дума и за „Басните“ на Обрадович. От тях в излезлия през 1852 г. Славейков „Басненик“ са преведени поне 50. Да се види кои и как, е предстояща задача. За произведенията на Доситей П. Р. Славейков знае, че „Второ издание на всичките му съчинения в 10 книжки излязоха на 1850 в Новий Сад“. Това навежда на мисълта, че нашият възрожденец ги е притежавал. Потвърждава го и казаното от Боян Пенев: „П.Р.Славейков, според както ми съобщи син му Пенчо, е имал в библиотеката си всички съчинения на Обрадовича“ (Пенев 1912, 87).

Боян Пенев характеризира присъствието на Доситей Обрадович в идейния и литературния живот на Възраждането като явление типологично. „Ние виждаме някои от нашите обществени дейци и книжовници през първата половина на миналия век и по-късно дори – пише той, – да поддържат възгледи, твърде близки до възгледите на Обрадовича и, което е характерно, да ги изразяват в такава форма, в каквато ги е изразявал и Обрадович...“ (Пенев, 77).

„В цялата своя книжовна и практическа дейност – казва другаде Боян Пенев за Доситей – той е бил посредник между западната образованост и сръбския народ – или да се изразим по-точно: между западната образованост и южните славяни... Той оказва влияние върху българската, хърватската и словенската литература“ (Пенев 1977, 106).

Темата Петко Славейков и Доситей Обрадович не може да не постави въпроса за съотношението в техния случай между типологично сходство и пряко въздействие. Близостта на условия и задачи на общественото развитие в Сърбия и България е несъмнено основна предпоставка за дълбокия интерес на нашия възрожденец към сръбския. Но наред с неговите

Славейков познава произведенията на още толкова много автори, по-стари и по-нови. Как да търсим тук пряко въздействие на идеи, след като Петко Славейков е стигал сам до изводите си за състоянието на българския народ, неговата изостаналост и недостатъци, а пътищата за тяхното преодоляване е виждал в същите усилия за повече просвета и наука, в които са ги съзирали духовните водачи на всички възраждащи се балкански народи. Доситей Обрадович наистина му е бил особено близък, но той е бил не негов ученик, а негов съмишленик. Както Любен Каравелов е бил съмишленик на френския учен, писател, публицист и фолклорист Едуар Лабуле.

Навярно най-добре ще е и сега да се обърнем към Боян Пенев, който резюмира:

„Модерните идеи на Обрадовича за широка народна просвета, неговите проповеди за утилитарното и практическо значение на науката и философията не са били чужди на нашите просветители, могли са лесно да бъдат възприети от тях по един или друг път и да оставят следа в съзнанието им" (Пенев 1912, 78) . Дълбока следа е оставил той несъмнено и в съзнанието на Петко Славейков.

Доситей Обрадович е имал много по-добри условия за развитие, много по-лесен достъп до западноевропейската философия, литература и публицистика (Скерлич 1961). Но като мъдър духовен водач на своя народ, като поет, публицист и преводач, като създател на литературния език на своята страна Петко Рачов Славейков не му отстъпва. Той е направил за възраждането на българите не по-малко от онова, което Доситей Обрадович е направил за възраждането на сърбите.

Библиография

Бурич 1961: Војслав Бурић. Доситеј Обрадовић. В: Доситеј Обрадовић. Избрани списи. Српска књижевност у сто књига. Нови Сад. Београд 1961.

Етика или філософія 1803: Етика или філософія нравоучителна по системи професcора Соави Досифеем Обрадовичем издата. У Венеции, 1803.

Кампе 1853: Йоахим-Хайнрих Кампе. Нравоучение за децата. Превел и издал С. И. Радулов. Одеса, 1853. Второ и трето издание, Болград 1866 и 1871.

Каравелов 1985: Любен Каравелов. Събрани съчинения в 12 тома, София 1985.

Конев 1961: Илия Конев. Петко Славейков и сръбската литература. – В: Литературна мисъл, кн. 3, 1961.

Костич 1952: Мита Костић. Доситеј Обрадовић у историској перспективи XVIII века. Београд, 1952. Српска Академија наука. Посебна изданьа, кн. CXC. Историски институт кн. 2.

Леков 1970: Дочо Леков. Проблеми на българската белетристика през възраждането. София, 1970.

Минкова 1990 а: Лиляна Минкова. Възрожденска дидактика и робинзонади. – В: Литературна мисъл, 1990, № 8, с. 58-69.

Минкова 1990 б: Liliana Minkova. L'oeuvre de Joachim Heinrich Campe dans les pays balkaniques. Revue des etudes sud-est europeennes. Civiisation-mentalites. Tome XXVIII – 1990) 1-4 (janvier-juin), p.39-44.

Минкова 1992: Лиляна Минкова. Педагогически идеи в „Нравоучение за децата" от Йоахим-Хайнрих Кампе. Педагогика, II, 1992, № 6, с.78-85.

Минкова 2004: Лиляна Минкова. Любен Каравелов и Едуар Лабуле. – В: Исторически преглед, кн. 5-6, 2004, с. 298-317.

Начелно ръководство 1868: Начелно ръководство за длъжностите на человека. Съчинение Франгиска Соабия, превод П. Р. Славейкова за употребление в първоначалните училища. Във Вена 1861. 58 с. Издание второ (преработено), Цариград 1868.

Обрадович 1961: Доситеј Обрадовић. Совети здраваго разума. Досифеем Обрадовичем сложени. – В: Доситеј Обрадовић. Сабрана дела. Том I, Просвета, Београд 1961, с. 314-341. Първо издание: у Лайпсику, у тіпографій Брайткопфовой. 1784.

Обрадович 1863: Извод от советите 1863: Извод от советите на здравий разум. Цариград, 1863, с. 1-24. Второ издание 1863 г.

Пенев 1912: Боян Пенев. Доситей Обрадович у нас. Списание на БАН, кн. III, София, 1912, с. 73-112.

Пенев 1977: Б. Пенев. История на новата българска литература. Том II, С., 1977, с. 106.

Питомка или правила 1868: Питомка или правила за прилично поведение между человеците. Из Фр. Соабия извади П.Р.Славейков. Цариград 1868, 32 стр. Второ издание, Цариград 1871.

Скерлич 1923: Јован Скерлић. Доситеј Обрадовић. В: Српска кньижевност у XVIII веку. Београд, 1923.

Скерлич 1961: Јован Скерлић. Книга о Доситеју. Београд, 1961.

Славейков 1869: П. Р. Славейков. Нашето духовенство. В: Македония, г. III, бр. 44, 11.10.1869 г. (Съчинения, С., 1980, т. 6, с. 27-30).

Славейков 1979: Петко Р. Славейков. Доситей Обрадович. Съчиенния, том 4, София, 1979.

Славейков 1980: Петко Р. Славейков. Здравият егоизъм. В: П. Р. Славейков. Съчинения, том 6, с. 1980, с. 27-30.

Liliana Minkova

Petko Rachov Slaveikov and Dossitei Obradović

SUMMARY

The proximity of conditions and the manner in which the processes of the cultural revival ran in both Bulgaria and Serbia stipulated resemblances in the conceptions of some public figures in the two Balkan countries. A striking example of the likemindedness of Petko Slaveikov and Dossitei Obradović is Slaveikov's usage of fundamental theses borrowed from the works of Obradović.

The Bulgarian functionary of the Revival was well acquainted with the works of his Serbian colleague. A doubtless proof of that was the way he translated in 1863 part of Obradović's „The Advice of Common Sense" (Leipzig, 1773). He chose the most essential part of the work, which exposed the conceptions of the author of religion and the responsibility of the clergy concerning the struggle with prejudice and superstitions, as well as the education of the people as the only correct way to a better future.

Slaveikov's conceptions were so close to Dossitei's that he did not hesitate to present them to the readers as his own. Since Slaveikov offered them as a Bulgarian author treating Bulgarian problems, they had the desired effect on the readers. This effect could not have been achieved with a work conceptualised by a foreigner and written more than a century before. Slaveikov was attracted also by the way the „Advice" was written – with profound conviction, interestingly and vividly.

In connection with the peculiarities of this translation the question of the necessity of greater concreteness was raised especially concerning the usage of the concept „Bulgarianization". It includes a rather different approach of the translator to the text of the original, closely connected with the way in which he understands his reader.

Taking into consideration the works of the Serbian scholar Mita Kostić, I hope that Bulgarian researchers of the National Revival will also trace back to their primary sources the ideas of the European Enlightenment and the way these ideas travelled to the Bulgarian movement. Kostić traced back Leibniz's ideas via the works of his promoters – Wolf and Eberhardt – to the works of Dossitei Obradović proving the important conclusion that the distance from the primary source to one of the main figures of the Serbian National Revival was not as huge as we are prone to think.

ДВЕТЕ ЛИЦА НА КОНТРАРЕФОРМАЦИЯТА ПРИ СЛАВЯНИТЕ

Светлана Василева-Карагьозова

Двете ренесансови идеологии – хуманизмът и Реформацията – имат различни сфери на проявление, но в същността си се оказват типологически сходни. Онова, което ги сближава, са популяризираните от тях индивидуалистични нагласи, насочени срещу разколебаването на корпоративността на средновековния теоцентризъм. Хуманизмът до голяма степен подготвя Реформацията, която на свой ред масовизира и радикализира общите им принципи. Реформационното движение (XV-XVI в.) слага край на многовековния монопол на католицизма в западния свят. Неговите последствия засягат голяма част от европейците, независимо от тяхната национална и социална принадлежност, богатство и степен на образованост.

Преминаването на почти цяла Северна Европа към протестантството провокира активизирането на Римската курия, която започва поредица от структурни реформи с цел да обнови силите си за борбата с опасната „ерес".

Началото на контрареформацията съвпада със заключителния етап на Тридентския събор (1545-1563), на който отново бива потвърдена непогрешимостта на папата и неограничеността на неговата власт и биват приети мерки за противодействие на протестантските движения и възстановяване единството и предишния авторитет на католическата църква. Съборът прецизира изложението на догмите на католическата вяра и одобрява реформи, свързани с отношението на Църквата към литературата, изкуството, културата. Част от тези решения влизат в официалните едикти на Тридент, а друга част бива разработена от ордена на йезуитите (1539-1773)[1] – глав-

[1] Орденът се отличава с централизирана структура, начело на която стои изборен генерал, т.нар. „черен папа", чиято власт е пожизнена и абсолютна. Той носи отговорност единствено пред главата на католическата църква – римския папа. В Societatis Jesu господства строга дисциплина и безпрекословно подчинение на

ния реализатор на „оздравителната“ контрареформационна политика.

Пряко подчинен на Папата и замислен като „отряд за бързо реагиране“ в областта на военното дело и дипломацията, йезуитският орден постепенно разширява дейността си. В правомощията му влизат още цензурата[2], педагогическата практика, мисионерството и др.

Добре известен е фактът, че Римската църква не успява да постигне главната си цел – интеграцията на западното християнство – но отбелязва значими успехи в областта на рекатолизацията и популяризирането на католическата вяра в региони с други вероизповедни и религиозни традиции. Не би било пресилено да се твърди, че тези успехи се дължат тъкмо на гъвкавата политика на йезуитите, които стават основна действаща сила в новосъздадената институция, наречена Свещена конгрегация за пропаганда на вярата. Учредяването ѝ се извършва през 1662 г. с була на папа Григорий XV (1621-1623). Появата на Конгрегацията е породена от необходимостта от централизиран орган, който да подчини, насочва и финансира многобройните ордени, създаващи мисии за защита и популяризация на католицизма по цял свят.

Насилствената рекатолизация, осъществявана с активното съдействие на репресивната машина на политическата власт, е основна причина епохата на контрареформацията да бъде асоциирана от повечето славянски народи с време на „мрак“. Това важи с особена сила за чехи, словенци, словаци, сърби и хървати, намиращи се под властта на Хабсбургите. Контрареформаторската политика на Църквата съвпада със стремежа на Хабсбургския двор за установяване на абсолютна власт върху завладените народи. Колкото по-тежки са „пораженията“, нанесени от протестантството върху тях, толкова по-жестоки са мерките, предприети от католическата църква за отстраняването им.

Потушаването на **чешкото** антихабсбургско въстание (1621) има трагични последици за чешкия народ – той изгубва държавната си независимост и е подложен на жестоки репресии. Началото им е поставено от кървавата публична екзекуция на заловените предводители на въстанието,

---

висшестоящите. За разлика от другите монашески ордени, йезуитите участват активно в живота на обществото. На тях им е позволено да носят светски дрехи, да упражняват светски професии и да заемат светски длъжности, дори са им спестени някои религиозни предписания и забрани. Важна сфера от дейността на йезуитите е мисионерството. В средата на XVII в. те достигат до Китай, Япония и Латинска Америка, където успяват да покръстят известна част от населението и да спечелят благоразположението на местните управници.

[2] Още преди края на Тридентския събор излиза общовалидният „Индекс на забранените книги“ (1559), който се превръща в основен критерий на книгоиздателската дейност.

последвана от широка акция за конфискуване на имуществото на бунтарски настроената най-заможна част от населението и предоставянето на тези имоти на чужденци, заклели се във вярна служба на Хабсбургите. Императорските укази от 1624 и 1627 г. настойчиво изискват от чешките поданици или незабавно присъединяване към официалната конфесия (католицизма), или напускане пределите на страната. Десетки хиляди семейства, принадлежащи към чешката протестантска аристокрация, духовенство и еснафство, се оказват принудени да емигрират. Унищожаването на националния елит поражда сериозна опасност от денационализация на чешката култура. По отношение на останалите по родните места чехи хабсбургският двор провежда активна репресивна политика – въведена е цензура, под ударите на която попадат изключително книгите на чешки език, заради съмнението за съдържащи се в тях еретически идеи.

Намиращи се под прякото влияние на западноевропейските религиозни движения, **словенците** в по-голяма степен, отколкото останалите южнославянски народи, изпитват въздействието на контрареформацията. През 1598 г. с указ на императора протестантските духовници и учители са изгонени от страната. През 1599 г. отново с императорски указ на населението е наложен ултиматумът или да приеме католицизма, или да напусне пределите на империята. Рекатолизаторските комисии в съпровод от военни отряди обикалят словенските земи, за да рушат протестантските храмове и изгарят „еретическите“ книги. Тази участ успява да избегне единствено преводът на Библията от Юрий Далматин (1547-1589).

Към края на XVII в. **словашкият народ** почти изцяло преминава към протестантството. Заслуга за това има и онази част от чешките емигранти, която след събитията при Била Хора напуска родината и се установява на словашка територия. Популярността на протестантските идеи сред словаците затруднява налагането на хабсбургския абсолютизъм. Допълнителни пречки създават разиграващите се на словашка земя военни стълкновения с турците и съпротивата на унгарските феодали срещу новите форми на производство, която често прераства в заговори и въоръжени сблъсъци. При управлението на Леополд I (1657-1704) религиозната борба се изостря чувствително – преследванията срещу словашките протестанти стават изключително жестоки, вследствие на което мнозина от тях се оказват принудени да напуснат родните места.

Репресивните мерки спрямо протестантите се пренасят и върху православните поданици на Хабсбургската империя. Единствената културна институция на **сръбския народ** през XVI и XVII в. е Печката патриаршия, която изпълнява не само верски, но и политически фунции. За да бъде отслабено влиянието ѝ върху сръбската емигрантска общност, Карловацката митрополия бива отделена като самостоятелна структура, а нейното паство принуждавано насила да

приеме униатството. През 1741 г. с указ на Мария Терезия (1717-1780) православието е обявено за незаконна религия и държавата поема управлението на Православната църква. Предприемат се масови уволнения на държавни служители, изповядващи православната вяра. Верските гонения срещу сърбите достигат своята кулминация през 50-те години на XVIII в. На отказалите да приемат католицизма се забранява да продават или купуват земя; повечето от непокорните сърби изгубват имуществото си и са превърнати в крепостни. Недоволството на сръбските заселници в Хабсбургската империя прераства във въоръжени бунтове. Част от сърбите се връща по родните места в Османската империя, а други се изселват в Русия и там основават нова колония около река Днепър, наречена Нова Сърбия или Славяносърбия.

Второто голямо държавно образувание, което включва в състава си няколко славянски народа – поляци, украинци и белоруси, е **Полско-Литовското кралство**. Неговият многоетничен характер и установена религиозна толерантност[3] не допускат в началото крайности в противоборството между католици и протестанти. В края на 70-те г. на XVI в. и особено в първите десетилетия на XVII в. посттридентската активизация на католицизма в отговор на застрашителното разпространение на различни протестантски учения в държавата провокира масово и доброволно завръщане на полското население към традиционната вяра. Със засилване на контрареформационните мерки в Полско-Литовското кралство нарастват ограниченията на прословутата полска веротърпимост от епохата на Ренесанса: през 1633 г. полският сейм внася законодателна поправка, даваща преимущество на католическата църква в решаването на междуконфесионалните проблеми. Настъпва период на решителна борба с най-радикалната част от полското протестантство – арианите. През 1658 г. (30 г. след аналогичен акт в Хабсбургската монархия) сеймът приема решение, според което арианите трябва или да приемат в срок от три години католицизма, или да напуснат страната. Десет години по-късно полският законодателен орган одобрява нова мярка за наказване със смърт на всеки, отрекъл се от католическата вяра. През 1717 г. сеймът забранява проповядването на протестантски идеи и строежа на некатолически храмове. От 1733 г. шляхтичите некатолици се лишават от правото да бъдат избирани за депутати.

В тази епоха се възражда и идеята на Ватикана за уния[4] между католи-

[3] През 1563 г. е издадена разпоредба, която гарантира равните права на католици и православни, населяващи литовските територии. В Полша актът на Варшавската конфедерация от 1573 г. осигурява равенство на представителите на всички християнски вероизповедания и еднаква грижа на държавата за тях.

[4] Идеята за уния се формулира за пръв път през 1247 г. – т.нар. Лионска уния. По-късно на Флорентийския събор се обсъжда нов проект за уния – т.нар. Флорентийска уния от 1439 г.

цизма и православието. За нейната реализация Римската курия се обръща логично към Жечпосполита на двата народа заради верността ѝ към католицизма, многочислената православна общност на нейните територии и не на последно място заради страха от Москва, обявила се за Трети Рим. Усърдната работа на католическите ордени довежда до провъзгласяването на унията във Ватикана (1595) и в Брест (1596). Брестката уния удовлетворява държавните интереси на Жечпосполита и интересите на част от православните епископи, шляхтата и по-заможните жители на украинско-белоруските земи. След подписването ѝ православната църква запазва особеностите на литургията, църковнославянския език, липсата на целибат и традиционните празници, но признава върховенството на папата, приема католическия канонизационен модел и др. Униатските епископи получават гаранция за включването им в сената.

Противно на очакванията, унията не успява да спечели подкрепата на по-голямата част от духовенството и миряните и става повод за непрекъснато напрежение и конфликти. Надеждите на полско-ватиканските идеолози за масово налагане на католичеството и полското езиково и културно влияние по украинските и белоруските земи не се оправдават. Затова снизходителното отношение на католическата църква към униатите много скоро е заменено с нетърпимост.

Макар контрареформацията да се свързва предимно с насилственото възстановяване или налагане на католицизма и униатството, жестоката разправа с непокорните иноверци и унищожаването на културни паметници, тя притежава не по-малко впечатляваща светла страна.

Идеолозите на контрареформационното движение отдават изключително важно значение на образованието, културата и изкуството. Те добре разбират, че за да въздействат върху съзнанието на масите, трябва преди това да ги огрмотят и просветят. В новата епоха книгата става по-адекватно оръжие от меча. С отговорната образователна мисия се заемат различните католически ордени, но сред тях най-мащабна е дейността на ордена на йезуитите. Той съсредоточава усилията си в създаването на средни и висши училища с унифицирана програма, която цели не само възпитаването на питомците в строг католически дух, но и популяризирането на пренебрегваната от протестантите и непозната на православните хуманистична култура. Активното отношение към традицията и по-точно стремежът да се съвмести средновековната ортодоксалност с известно разчупване на светогледа чрез възприемането на своеобразно адаптирани ценности от античното културно наследство е характерна особеност на йезуитската образователна стратегия. „Тези проникновени психолози, йезуитите, – твърди Гилберт Хайет – са знаели, че преподавана правилно, класическата литература би изчистила сърцата и извисила душите на хората, затова те стават

най-добрите класически учители, които модерният свят някога е познавал" (Хайет 1949). За ефективността на йезуитската религиозно-просветна дейност допринася и фактът, че мисионерите правят предварителни проучвания на регионите, които възнамеряват да конвертират, и старателно синхронизират своята доктрина и практика с местните обичаи и традиции.

Орденът на йезуитите се появява в **Чехия** още през 1556 г., поканен от Фердинанд I (1503-1564), да ограничава влиянието на Реформацията и поддържа интереса към католицизма. Още в годината на своето пристигане йезуитите основават в Прага академията Климентинум. Огнището на протестантската мисъл – Карловият университет – по това време се намира в дълбока стагнация. Той не издържа конкуренцията с новото висше училище и авторитетът му значително намалява. През 1574 г. йезуитите основават втора академия от ранга на Климентинум в Оломоуц. В останалите големи чешки градове функционират йезуитски гимназии, които имат заслуга не само за пропагандата на католицизма, но и за просветата на широки слоеве от населението.

Ролята на религиозен и културен център на **словашките** земи играе основаният от йезуитите през 1636 г. университет в Търнава. Създадената към него печатница диктува тенденциите в католическата книжнина.

През 1607 г. йезуитите откриват гимназия в Загреб, а след това и в Крижевац, Осиек, Вараждин и др. През 1662 г. отново в Загреб отваря врати йезуитска колегия, която през 1669 г. получава статут на висше училище. Тези учебни заведения с унифицирана и съвременна образователна система си поставят за цел, освен възпитанието на младежите в католически дух, компенсирането на слабо развитата в епохата на Ренесанса по **севернохърватските** земи хуманистична култура. Духът на контрареформацията прониква и в центровете на ренесансовия културен живот в Хърватия – Дубровник и Далмация. Това се дължи на задълбочаващия се икономически упадък на бившите значими търговски средища и желанието за културно противопоставяне на Венеция, която оказва отпор на йезуитите.

През 1596 г. орденът на йезуитите се установява на **словенска** територия и още на следващата година отваря гимназия в Любляна, а след това и в Целовец (1604), Горица (1620), Триест (1620) и Малибор (1758). Единствено гимназията в Ново място (1746) не е йезуитска, а францисканска, но програмата, по която се обучават младежите в нея, е почти идентична с тази на йезуитските училища. Знания по теология, църковно право и основи на философията или т.нар. *studia superiora* словенците получават в откритите от йезуитския орден висши учебни заведения в Любляна, Целовец и Горица.

През 1564 г. по покана на епископ Станислав Хозиуш (1504-1579) йезуитите се установяват в **Полското кралство** и откриват първата семинария

в Браунсберг. През следващите години подобни учебни заведения се основават в Пултуск (1566), Вилнюс (1569), Познан (1573). В разположените в източните покрайнини Полоцк, Переяслав, Витебск, Несвиж, Брест, Минск и др. се откриват йезуитски гимназии. С висок авторитет се ползва Полоцката колегия, в която се обучават не само деца на католическата шляхта, но и на православното население. В унисон с програмата на учебното заведение функционират принадлежащите към него музей, картинна галерия, библиотека, типография и театър. Като образователен и научен център на **белоруските** земи се оформя Вилнюската йезуитска академия (1579). Тя получава широка популярност в цяла Източна Европа заради таланта и учеността на своите преподаватели и випускници. Един от най-известните вилнюски професори е полякът Мачей Кажимиеж Сарбиевски (1595-1640), заемащ достойно място сред плеядата европейски барокови теоретици и поети. Болшинството от училищата на белоруските територии принадлежат на йезуитите, а останалите се разпределят между базилиани, пиари и доминиканци.

Гъстата мрежа от йезуитски училища, работещи по съвременна образователна програма и достъпни за широки слоеве от населението, се оказва сериозно изкушение за тънещото в безпросветност православно паство, но най-вече провокация към неговите духовни наставници. Като най-пряко застрашено от униатската заплаха и нарастващата популярност на Йезуитския орден **украинското** духовенство първо излиза от средновековното безвремие и се настройва по-прагматично, осъзнавайки, че просветата и ерудицията са единственото средство, чрез което лишените от държавна институция украинци могат да запазят последните атрибути на организиран духовен живот. В резултат на усилията на православните духовници в Острог, Лвов и Киев се отварят училища със славяно-гръко-латинска програма на обучение, съобразена с новата европейска конюнктура. От обединяването на Киевското братско училище и училището към Киево-Печерската лавра възниква прочутата Киево-Могилянска колегия (1632), която през 1701 г. получава статут на академия и става първото православно висше учебно заведение на украинско-белоруските земи. Изключителната заслуга за организацията на академията принадлежи на киевския митрополит Петро Могила (1594-1647). Независимо от верността към догмите на източното християнство и византийската схоластика, програмата на това училище неизбежно се опира на традициите на западноевропейските и полските университети. Студентите на Киево-Могилянската академия изучават дисциплини от първостепенна важност за религиозната полемика: полски, латински, гръцки език, поетика, риторика, богословие и философия. Организацията на учебното заведение създава предпоставки за уникалното съприкосновение на функциониращите обособено след Великата

схизма (1054) гръко-православно и римокатолическо вероизповедание, респективно за сближаването и дори взаимодействието между източния и западния културен модел.

През XVII в. в **Русия** се повишава чувствително процентът на грамотните хора сред дворянството и градското население, но селячеството продължава да бъде безпросветна маса. Сред дворяните се оформя една прозападна и дори полонофилски настроена общност, приближена на цар Алексей Михайлович (1645-1676). Той кани за учител на своите деца един от талантливите възпитаници на Киевската академия – белорусина Симеон Полоцки (?-1680). Впоследствие в Москва са привлечени и други изтъкнати абсолвенти и дори професори на академията: Епифаний Славинецки (?–1676), Дмитрий Туптало (1651-1709), Стефан Яворски (1658-1722), Теофан Прокопович (1681-1736) и т. н., които стават проводници в руска среда на съвременните западноевропейски философски и естетически тенденции, филтрирани до голяма степен през традициите на източното християнство. Културната ориентация на висшето общество се запазва и при сина на цар Алексей – Фьодор Михайлович (1676-1682). Владеенето на полски език става повсеместно, а четенето на полски литературни произведения – модерно в аристократичните кръгове. През 1680 г. по поръка на своя ученик и настоящ цар – Фьодор Михайлович – Симеон Полоцки създава проект за Славяно-гръко-латинско училище по образец на Киево-Могилянската академия. Подобно на нея то трябва да изпълнява функцията на страж на гръко-православната вяра и традиция. Учебното заведение е основано през 1687 г. в Москва по време на регентството на царица София Алексеевна (1657-1704). Промени в политическата конюнктура обаче налагат отдаването му под попечителството на „гръкофилите“ – братя Лихуда, които променят съществено неговата ориентация. Едва при управлението на Петър I Славяно-гръко-латинското училище се превръща в академия и започва да функционира според първоначалния замисъл като висше учебно заведение с „латински науки“.

За да бъде избегнато обучението на децата на **сръбската** емигрантска общност в католически и протестантски училища, сръбското духовенство се обръща за помощ към Русия, виждайки в нея гарант за съхраняване на традиционното православно вероизповедание. В резултат на тази инициатива в Сремски Карловци се появяват първите сръбски училища: едното е открито през 1726 г. от руския учител Максим Суворов, другото – през 1733 г. от украинеца Емануил Козачински и негови студенти от Киево-Могилянската академия. Тези учебни заведения просъществуват само няколко години. Обучението в тях се води на църковнославянски език и по руски учебници. В първите сръбски училища се изучават религиозни и светски дисциплини, латински и гръцки език. Целта на обучението е подготовката

на сръбски свещеници. В края на века още две образователни инициативи получават реализация в Сремски Карловци – през 1791 г. е основана първата сръбска гимназия, а през 1794 г. – първата сръбска духовна академия.

През XVII в. пропагандата е безспорна доминанта на обществения живот. Тя е основна цел на религиозните полемики и идеологически сблъсъци между католици и протестанти, католици (униати) и православни. На нейните нужди е подчинена и системата на йезуитските училища, чиято първостепенна задача е възпитанието на бъдещи привърженици и пропагандатори на католицизма. За да отстрани някои от непреодолимите до този момент пречки и осигури успех на мисионерската си дейност, католическата църква демонстрира готовност за сериозни компромиси. Те не изключват дори заемането на полезния опит на опонентите (протестанти и православни). След като се уверява в очевидната полза от идеологическа пропаганда на разбираем език, Римската църква осъзнава необходимостта от толерантно отношение към народностните езици. За да е сигурна обаче, че в религиозната книжнина на народностен език няма да попаднат „еретични" идеи, тя сама поема контрола върху издаването на такива книги.

Друга инициатива на Конгрегацията за пропаганда на вярата в тази насока е подкрепата на лингвистични проекти за създаване на наднародностни езици, които да се ползват от големи многоетнични общности. По нейна поръчка хърватските духовници Бартол Кашич (1575-1650), Франьо Главинич (1585-1652), Рафаел Левакович (1547-1664) и Иван Пастрич (1636-1708) разработват два модела на надславянското койне – илирийски език[5]. Римската курия вижда в него средство, което би обслужвало успешно целите на католическата пропаганда сред балканските народи.

Не би било пресилено да се твърди, че цялостната посттридентска политика на католическата църква и в частност преосмисленото ѝ отношение към народностните езици[6] изиграва ролята на основен стимул за

[5] Хърватският йезуит Бартол Кашич приема за най-широко разпространен сред южните славяни живия щокавски босненски диалект и затова го поставя в основата на своя проект за илирийски език. Кодификацията на този език той извършва в съчинението си „Institutionum linguae illyricae, libri duo" (1604), смятано за първата хърватска граматика. Вторият модел на илирийския език е свързан с уреждането на черковно-глаголашките литургични книги с текста на Вулгатата по инициатива на Тридентския събор. Реализацията на реформата се осъществява поетапно под ръководството на Франьо Главинич, Рафаел Левакович и Иван Пастрич, а същността ѝ се изразява в постепенната русификация (т.е. съобразяване с последната украинско-руска редакция на църковнославянския език от XVII-XVIII в.) на глаголическата писмена традиция.

[6] „...борба за разпространение унии и другие пропагандные интересы побуждали часто католическую партию в Речи Посполитой и даже папский престол в Риме обращаться к языку „простому русскому" и древнеславянскому..." (Толстой 1988, 63)

стартиране процеса на последните (киевска XVII в. и московска XVIII в.) нормализации и първата граматическа кодификация на църковнославянския език. Той започва тъкмо на украинско-белоруските земи, където през XVII в. господства небивала широта на езиковия спектър – разговорният език (руска мова) навлиза в активно книжовно обращение (вследствие на въвеждане на книгопечатането и демократизирането на литературния процес), образувайки смесени езикови варианти с полския и църковнославянския език. Този „агресивен" развой достига своята кулминация, когато „руската мова" измества църковнославянския език от каноничната книжнина. Тогава става явен силно накърненият авторитет на сакралния език и необходимостта от неговата стабилизация. На пръв поглед съществуват всички основания този процес да се възприеме като регресивен, защото нормализация винаги означава архаизация и защото възстановяването на нарушената норма потиска аспирациите на живия народен език към книжовна реализация. Само ще припомним, че в този исторически момент за повечето православни славяни единствената институция, конституираща тяхната народностна идентичност, е православната църква. Затова съвсем естествено е законотворческите процеси да се насочат към езика на общите за цялата православна общност сакрални книги. Църковнославянският има широка функционалност, защото е не само език на църквата, но и на държавната администрация и литературата. И още нещо – за разлика от латинския, той е разбираем, близък до разговорните езикови варианти на православното славянство. Затова необходимостта от формирането на литературен език на основата на съответния народно-разговорен субстрат на този етап не стои толкова настойчиво пред православните славянски народи[7]. До появата на идеологическите обстоятелства, които ще породят тази

[7] За повечето славянски народи от Slavia Latina този процес се осъществява по времето на Ренесанса и Реформацията. Заслугата за създаването на **словенския** книжовен език на основата на краинското наречие принадлежи на протестантския лидер Примож Трубар (1508-1586). Първият превод на Библията (1584) на словенски език извършва Юрий Далматин. Тези постижения дават силен тласък на словенската книжнина, лишена до този момент от народностно-езикова традиция. През 1584 г. излиза и първата граматика на словенския език, дело на Адам Богорич.

Основите на **чешкия** книжовен език полагат Ян Хус (1370-1415) и неговите последователи от Общината на чешките братя. Лингвистичната кодификация на народностния език извършва Ян Блахослав (1523-1571) в своята „Граматика" от 1571 г. Дело на хуситите е и първият превод на Свещеното Писание на чешки език – Кралицката библия (1545-1599).

В **Полското кралство** през втората половина на XVI в. също тече процес на уточняване на правописа и граматическите норми на полския език, преимуществено на основата на краковския узус. Блестящите образци на светската литература от този период – творчеството на Миколай Рей (1505-1569) и поезията на Ян Кохановски (1530-1584) и др. – задават параметрите на художествения език на полската словесност.

необходимост, църковнославянският ще продължи да изпълнява функциите на официален книжовен език. През това време народните разговорни езици ще продължат да се подготвят за бъдещия си статут, овладявайки жанровете на разширяващата се светска литература. Намесата във високите религиозни жанрове, макар и ограничена, също ще продължи, защото разговорният език е динамично явление, което трудно би могло да бъде държано под контрол.

Към края на XVI и самото начало на XVII в. украинско-белоруските книжовници извършват два типа нормализация на църковнославянския език: текстологическа и граматическа.

Първата се осъществява в Острожкия кръг, който подготвя издаването на първия цялостен каноничен превод на Светото Писание – Острожката библия (1581). Езикът на това издание се отличава съществено от Кирило-Методиевия език и от реформирания през XIV-XV в. църковнославянски език, защото е отражение на късния източнославянски инвариант, но въпреки това се утвърждава като норма през последния етап от историята на сакралния език на православното славянство. Текстът и езикът на Острожката библия се възприемат не само от източните славяни, но стават еталон за каноничните църковнославянски текстове и на сърби, българи, власи и молдовани.

До началото на XVII в. църковнославянският език не познава граматическата кодификация. Почти всички известни средновековни граматически трудове, започвайки от „Восьем частей слова", разсъжденията на Константин Костенечки в „Разяснено изложение за буквите" (до 1418) и завършвайки с граматическите съчинения на Максим Грек, засягат предимно ортографията, правописа на чужди думи – главно гръцки – както и произволно избрани граматически въпроси (Толстой 1988). Много близо до съвременното разбиране за граматическа кодификация достигат „Буквар"-ът (1574) на Иван Фьодоров, „Грамматика"-та на Лвовската братска типография (1591) и вилнюската „Грамматика" (1596) на Лаврентий Зизаний (?-1633), но едва „Грамматика словенска правильное синтагма" (1619) на Мелетий Смотрицки (ок. 1578-1633) успява най-последователно да приложи усвоените от латинската традиция филологически принципи за изработване на граматическите норми. В продължение на век и половина трудът на Мелетий е основен източник на знания по граматика в украинските, белоруски, руски, влашки, сръбски и български училища.

Нормализацията на сакралния език включва и фиксация на неговия речников състав. През 1618 г. излиза „Славянски лексикон" на Памво Берында (ср. XVI-1632), съдържащ 7000 лексикални единици. До XVIII в. това издание изпълнява ролята на извор и образец за изработването на всички следващи речници на църковнославянския език.

Въпреки методичната подготовка и целенасочена реализация на Тридентската ревизия на католическата доктрина и практика, контрареформационното движение не успява да върне колелото на историята назад. Усилията за възстановяване на авторитета на папската институция и предишното единство на католицизма са съпроводени от неизбежно, компромисно, рационализиране и хуманизиране на политиката на католическата църква. Показателен е фактът, че идеолозите на контрареформацията избират не традиционната „анатема“ за борба с протестантите, а средствата на убеждението. Те подчиняват изобразителното изкуство, архитектурата, музиката, литературата, изобщо всички сфери на духовния живот, на религиозната пропаганда. Йезуитските трактати, поетики и риторики определят като основна задача на изкуството целенасоченото въздействие върху сетивата на миряните, чийто краен резултат да бъде разумното и доброволно приемане на католическата конфесия. На идеолозите на контрареформацията принадлежи заслугата за разработването на теоретическите постановки на новото художествено направление – барокът, зародил се в Западна Европа в началото на XVI в. и останал доминанта на културния живот на Стария континент през цялото следващо столетие.

Библиография

Толстой 1988: Н. И. Толстой. История и структура славянских литературных языков, Москва, 1988, с. 73.

Хайет 1949: G. Highet. The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature, New York and London, 1949, p. 291.

Svetlana Vasileva-Karagyozova

The Bright and Dark Sides of Counter-reformation among Slavs

SUMMARY

The article is devoted to Counter-reformation, initiated by the Trident council (1545-1563) in reply to the condemnation of Protestantism in Europe. It aimed at the restoration of the unity and former authority of the Catholic Church. The article is divided into two parts. The first part discusses the origin of the movement, its preparation and long-term goals. It reveals the leading role of the Jesuit Order in the newly established institution, the Congregation for the Propagation of the Faith. The second part focuses on the positive side of the Counter-reformation – the educational and cultural mission of the Catholic orders among Slavic peoples. The mission was not inspired by any humane intentions and actually served the repressive goals of the Congregation, but, on the other hand, it indicated the revised attitude of the Catholic Church towards religious propaganda and the nature of the changes in its structures.

ПОД ПОВЪРХНОСТТА НА ПРИВИДНОСТИТЕ – ОБРАЗЪТ НА БЪЛГАРИТЕ В „ПРЕБИВАВАНЕ В БЪЛГАРИЯ“ ОТ СТАНИСЛАС СЕЙНТ КЛЕР И ЧАРЛС БРОФИ

Татяна Стойчева

Навлизането на българите като обект в европейските дискурси през XIX в. отвежда към писаното за Балканите от западноевропейци, посещавали Османската империя с разнообразни цели (Тодорова 2004, Костова 1997, Голдсуърди 2004). Инкорпорирането на отделни народи в съвременните политически дискурси и тематичното им утвърждаване се направлява от всеобхватното и авторитетно английско представяне на другостта (Хол 1991, 20-21). Този важен предварителен акт със стойност на откриване за съответната общност се извършва най-често от представители на Британската империя, които в сравнение с всички останали имат най-големи шансове да проникват навсякъде по света и да изпълват със съдържание непознати човешки групи и бели петна върху географската карта. В определен момент представителите на някои разновидности на английската идентичност решават, че в своя собствен дискурс те трябва да имат последната дума за дискурсите на всички останали и следователно всички „други“ се наблюдават от „всеобхватния английски поглед, който се уеднаквява по значимост със способността да се вижда“ (Хол 1991, 21). Авторитетът на предложеното познание почива на характеристики, изведени като вродени или дадени от природата, и непрекъснато се обогатява от откритията на научното дирене, както и от установените значения за място и предназначение в света (Де Хроот 2000, 41, 42). Самочувствието на поданиците на кралица Виктория се гради върху теорията за национално превъзходство – изводите ѝ убеждават британците в уникалността и в умението им да управляват себе си и другите по най-добрия начин. По утвърдената логика

и българите, за да имат пред света право на съществуване, трябва да попаднат в полезрението на англичани и бъдат регистрирани според наложилите се правила в наличните дискурси.

Превъзходството на английските автори черпи сила най-вече от контрола върху средствата за представяне на себе си и другите. За пишещите за Балканите полуостровът се формира като дискурсивно пространство, където се срещат цивилизована Европа и Османската империя – най-традиционният и непосредствен представител на другост за Европа (Тодорова 2004, 58-66). Турската принадлежност към исляма автоматично подтиква към противопоставяне с християнството, възприето като основен принцип на евроцентризма (Амин 1989, 90), и асоциации с варварството в опозиция с цивилизацията. Но завоеванието и управлението на най-източния полуостров на европейския континент осигурява на османците специална роля в опита на Запада, признавана независимо от чувствата и скрепена със съответно споразумение. Невъзможно е да не се признаят завоевателните и управленските умения на империя, простираща се на три континента и с престой половин хилядолетие в самата Европа. Още повече че завоюваните територии лесно се вместват в бинарния модел за представяне на управляващи/управлявани, утвърждаван с методите на колониализма.[1] Конструирането на османските завоеватели чрез еластично ориенталско означаващо им отрежда смисъл на имперско присъствие от по-низш разред[2] и предпоставя шанс за избирателност при вместване в политическите дискурси. За конструирането на местните жители на Балканите се допуска компромис и те може да се представят като отчасти цивилизовани (референции на античното наследство и принадлежност към християнството). Ако обаче съвременният двуполюсен модел европейска цивилизация/неевропейска изостаналост се прилага стриктно, подобни видими белези могат и напълно да се отминат или омаловажават според случая (Хюм 1986, 2-3), особено когато при представянето на местните жители като най-очебийно се очертава зависимото им положение и те се положат в полярна опозиция със завоевателите. За прецедент служи Ирландия, чието завоюване и управление се използват като модел за робството и колонизаторския дискурс в Африка и Индия (Шарки 1994, 128). С аналогично отстраняване на християнските народности по диагонала на периферията от културна, изтънче-

[1] Според дефиницията на Катрин Хол колониализмът представя европейския модел на изучаване, „откриване“, заселване и господство над географски отличаващи се „други“, който предизвиква неравномерно развитие на формите на капитализма по света и води до разрушаване и/или трансформация на другите форми на обществена организация и живот (Хол 2000, 5).

[2] Терминът е зает от Крисман (1993, 509). Тя го въвежда за обозначение на финикийските завоеватели в Африка.

на Европа тяхното представяне се привежда към логиката и формациите на колониалния дискурс.[3]

Изобилната литература за Балканите през XIX в. от представители на Запада не е случайна. С нахлуването на западен капитал през XIX в. Балканите се въвличат в сложните механизми на глобализацията. Проникването на политическите и икономически системи на Запада в региона се ръководи от чувство за превъзходство и то, като предопределя понятия и принципи за представяне, сродява предлаганите описания с класическия колониализъм (Хамънд 2004, 601-624). Културните презумпции на Европа се мислят и поднасят като нормални, естествени, универсални, а евроцентризмът с присъщите си норми за прогрес и цивилизация се лансира и утвърждава като разбиращ се от само себе си. Оттук и изводът, че анализът на колониалния дискурс открива дискурсивни форми, споделяни и от колониализма: че езикът, използван да постановява, привежда в сила, описва и анализира колониализма, съвсем не е прозрачен, невинен, неисторичен или прост инструмент (Янг 1995, 163).

В контекста на увереното боравене с приетите концептуални стратегии от европейски и английски пътешественици през 50-те и 60-те години на XIX в. когато Балканите не само се утвърждават като поле на конфликти и варварство в британските географски представи (Тодорова 2004, 106-134), но и въобразеният им конструкт се обвързва все по-плътно с растящите

---

[3] Колониалният дискурс представлява система от твърдения, които могат да се направят за колониите и колониалните народи и за взаимоотношенията между колонизирани и колонизиращи. Той е система от знания и убеждения за света, подложен на колониализъм в смисъл на заселване на далечни територии. Осъществяването на колониалния дискурс разчита на правила за включване и изключване въз основа на предположението за превъзходството на колонизиращата култура, история, език, изкуство, политически структури, установени социални практики и декларирането на необходимостта колонизираните да бъдат „издигнати" чрез осъществения колониален контакт. До голяма степен дискурсът се изгражда върху понятията за раса, които се появяват при първите стъпки на империализма. Чрез подобни различия колонизираните се представят независимо от характера на социалните си структури и културна история като „примитивни", а колонизаторите като „цивилизовани". При това се пропуска обстоятелството за икономическа експлоатация на ресурсите на колонизираните и въпросът за политическия статут, осъществяващ натрупване за властта на колонизиращите или значимостта от изграждане на империя за вътрешната политика, а се набляга върху малоценността и варварската извратеност на колонизираните, примитивността на другите раси и съответно на дълга на имперската власт да възпроизведе себе си в колонизираното общество и да прокарва цивилизацията в дадената страна с помощта на търговия, администриране, културно и друго усъвършенстване (Ашкрофт, 2000, 41-43; Саид, 1999,10-15).

политически ангажименти на британското правителство към Османската империя, се появява книгата на Станислас Сейнт Клер и Чарлс Брофи „Пребиваване в България или бележки за ресурсите и администрацията на Турция: условия, характер, нрави, обичаи и език на християните и мюсюлманите във връзка с Източния въпрос“ (Сейнт Клер, Брофи 1869). Тя е поредно доказателство за непоклатим английски авторитет и самоуверено представяне на другите. Стратегии и конструкции в „Пребиваване“ не се различават от налагащите се в английската пътешественическа литература за Балканите (Хамънд 2004),[4] но авторите претендират за изчерпателност, задълбоченост и чувство за отговорност („в книгата няма нито един разказ или твърдение, които авторите да не могат да докажат или обосноват“, Сейнт Клер, Брофи 1869, VI). Въпреки заявените обширни сведения (над 400 стр.) книгата не е превеждана на български и доколкото ми е известно, почти не е представяна в историческата ни литература.[5] Причината е ясна – образите на българите се поднасят с неприязън и неприкрито туркофилство. Двамата „искрени приятели на Турция“ настояват за запазване на статуквото в Османската империя и не сдържат политическите си симпатии, при все че се изживяват като обективни регистратори на „истината“. Това, което ме кара да мисля, че книгата заслужава да бъде предмет на академичен интерес, е претенцията за цялостно и „истинско“ представяне на българите пред английската публика, при което, покрай защитата на турското управление, се прокарват откровени политически и икономически амбиции в крак с британската колониална политика и че подобно представяне също се е смятало за валидно, както личи от споменаваното от Макгахан. Представянето, на което Сейнт Клер и Брофи възлагат висша обективност, упорито се домогва до парадигмите на репрезентация в колониалния дискурс, а полемиката с надигащата се в Европа вълна на съчувствие към християните в Турция вмества „Пребиваване“ и в съвременния ѝ политически контекст.

Авторитетността на претенциите се позовава на почти тригодишния

---

[4] Най-изчерпателни данни за западноевропейската пътешественическа литература на Балканите предлага Тодорова (2004, 106-134). Нейна е и идеята за формирането на „твърд“ балканистичен дискурс. За аналогични колониални стереотипи на английската пътешественическа литература в унгарските и румънските земи вж. Арата (1990, 621-645).

[5] Изключение прави Тодорова; за нея представянето на християните като непълноценни в доминиращия дискурс се влияе от неприязънта към Русия и този дискурс, „с неговите ясни политически и класови пристрастия се предава и възпроизвежда в следващите периоди и трябва да се анализира в контекста на разположението на силите (2004, 151-153). В анализа на Костова „Пребиваване“ е „отвратителна карикатура на периферията“ и „история на ужасите“ (1997, 116-127).

престой на Сейнт Клер в Дерекьой (с. Константиново, Варненско), пътувания из вътрешността на страната, внушителен опит в Източна Европа и владеенето на турски и всички славянски езици и диалекти. За разлика от Сейнт Клер Брофи има престой от година и половина и по-скромни знания на турски (Сейнт Клер, Брофи 1869, V). Водещата фигура е Сейнт Клер,[6] като авторите са решени да продуцират образ, различен от преднамереното и деформирано (според тях) представяне, продиктувано от политически пристрастия и предразсъдъци. Изходна постановка е, че и християни, и мюсюлмани се представят погрешно на Запад: християните са прекалено идеализирани, а турците – несправедливо очернени: трябва да се сложи край на проявените дотогава колебания към образа на българите, и със силата на английския авторитет и колониалната парадигма в представянето на другите те да се заковат в зададените граници.

Ако се използва казаното от Саид в друга връзка, и тук авторите произвеждат и поставят своите наблюдения в неравностоен обмен с политическата, интелектуална, културна и морална власт, като заявяват воля/намерение да демонстрират контрол над един явно различен свят: все свойства, които много повече съответстват на намесващата се чужда култура, отколкото на избрания обект (Саид 1999, 12, 14, 19-20, 32). „Пребиваване“ не разочарова и по отношение на чувството на английско превъзходство при представяне на другия: и тук английският поглед се уеднаквява по обхват и значимост с гледането като действие (Хол 1991, 20-21).

Още с първото изречение в увода се фиксира първостепенен белег на колониалния дискурс – празнина между английската централност и българската неизвестност: „В защита на опита на авторите да опишат един вид страна (англ. „something of a country“), която макар и отдалечена само на пет-шест дни път от Англия, е почти толкова неизвестна, колкото и вътрешността на

[6] Станислас Сейнт Клер има полски произход и не обяснява кое го е накарало да пребивава в пределите на Османската империя и как е избрал място за престоя си. Възможно е пребиваването да се съчетава с поверителна мисия в полза на полската кауза и/или да е служил на английското разузнаване във време, когато споменът за полското въстание (1863) и полско-турския съюз по време на Кримската война е още пресен. Прототипът на английското военно разузнаване – Топографският и статистически департамент към Министерството на войната, прави първите си стъпки след Кримската война. Набирането на информация задълго остава повърхностно и хаотично; тя се предлага покрай други дейности от личности, които нямат нищо общо с разузнаването. До началото на XX в. службата разполага с оскъдни средства и по правило вербува надарени аматьори и авантюристи със солидни доходи, за които е оскърбление да осребряват патриотизма си (Дийкън 1969, 123-126). Усилието на Сейнт Клер да изолира балканските християни от Европа цели да разруши стореното тъкмо от поляци – в опит да наложат Полша като европейска сила, те отреждат на балканските християни роля в Европа (Окий 1992, 117).

Африка...“ (Сейнт Клер, Брофи 1869, V – прев. мой, Т. С.). Колониалната перспектива осмисля описанието като непреодолима бездна. Самоувереното обявяване на българската неизвестност, като твърденията на ориентализма, е не заявка за истинност, а най-вече признак за геополитическата сила на Англия, опит да се убеди читателят, че най-важно за българската изостаналост е изричането ѝ като европейска идея. Европейското доминира, без да се интересува от други възможности за дефиниране. Изявлението се поднася от позицията на силния, който не губи превъзходството си при различните взаимоотношения и винаги запазва централността на западното съзнание. Уточняването на базисното географско различие е същевременно уточняване и на интереси, в чието създаване и поддържане книгата участва. За да се положи отправна точка за представяне, характеристиките на непознатите българи се отнасят към „факти“ за откритията и понятията за Африка[7]; българският образ се надгражда в съзнанието на съвременните англичани върху образа на африканците. За читателите Африка, която все още е в процес на усвояване, буди асоциации с канибализъм, похот, демоничност и абсолютна диващина (Брантлинджър 1986, 197, 211-215). Африканците продължават да бъдат роби и са синоним на безперспективност в дискурсивен, икономически, социален и всякакъв друг план (Саид 1993, 122). Излиза, че английското морално превъзходство е почерпило достатъчна инерция от освобождението на робите през първите десетилетия на века без да се докосне до мита за чернокожите в умовете на английската нация (Брантлинджър 1986, 187). Следователно паралелът българи – африканци трябва да убеждава и в „качествата“ на българите. Рамката на колониалния дискурс подготвя окончателна оценка за българските характеристики като нежелани и задава за читателя отношения на отхвърляне:

„Като вземем българския рая така, както го описахме в натура – звероподобен, опърничав, мързелив, суеверен, мръсен, sans foi ni loi – накратко, деградиралото същество, в близост с което живяхме толкова дълго и за точността на чийто портрет се смятаме отговорни, – може ли някой да каже, че този рая подлежи на цивилизоване без дълга и продължителна подготовка?... [Щ]о се отнася до гръцкия рая, той за съжаление е дори полош от българския.

Ако раята е такъв, какъвто го описахме, как е възможно да се посее в тукашната почва истинска цивилизация и какъв достоен елемент бихме открили, който да я приеме?“[8]

---

[7] В анализа си за възникването на обекта в антропологията Фабиан твърди: „Екзотичната другост може и да не е толкова резултат, колкото предпоставка на антропологичното изследване. Ние не „откриваме“ диващината на дивака и примитивността на примитива, ние ги приемаме като факт“ (1983, 121).

[8] При превода на „rayah“ – „рая“ запазвам морфологическите свойства на съ-

Излагането на другостта в описанието моделира читателски комфорт, а конструирането като познание за пълната предсказуемост на завладени народи и колонизирани утвърждава по всякакъв начин властта над тях (Баба, 1993, 70). Подобно на описанието на бушмените в Африка от Бароу (1801)[9] представителят на мъжката половина от населението групира и хомогенизира цялата общност. „Той" притежава качества, които са напълно откъснати от историята и препращат към някакви непонятни обичаи и традиции, налагащи се най-вече със своята странност, която трудно се приема за нормална. Качествата на раите се схващат и представят като извечно дадени, и следователно непроницаеми за евентуални промени (Де Хроот 2002, 42, за понятието „раса" през XIX в., Хъдсън 1995, 247-264). Поради това изброяването цели да фиксира[10] обекта в настоящето, схващано като безвремие, несъвместимо с времевото измерение на пишещия субект. Идеята за безвремие се подкрепя и от структурата на изложението, заложила върху поверията и предразсъдъците на българите. Според заявеното в предговора намерението за описание на нрави и обичаи е отстъпило пред регистрирането на множество оплаквания и недостатъци, които отличавали най-ярко страната сред всички други; в резултат книгата е „придобила по-силна политическа окраска" (Сейнт Клер, Брофи 1869, VI). Обаче промяната в съдържанието не е повлияла на оригиналната структура. Детайлното въвеждане в света на българите, населяван от абсурдни суеверия, истини от памтивека и вековна неизменност в бита, въвлича читателя в две хронологични системи: на българското безвремие и на съвременната политика, и го убеждава, че те нямат пресечна точка. Странните обичаи и религиозни обреди, които преследват българите от люлката до гроба, почти непознати в Европа (пак там, 69), отново откриват аналози сред африканците. Предлагането им в самото начало заковава любимата на колониализма теза за неподатливост към цивилизация.

Противопоставянето на съчетанието суеверия, застиналост извън историческата динамика и варварство на привилегировани означаващи за Запада като „наука", „прогрес" или „цивилизация" ориентират към цялостно подчиняване на антиномията цивилизация/изостаналост – понятия, към които XIX в. е особено чувствителен и в името на които европейският импе-

---

ществителното в оригинала – броимо; на английски е в мн. число: rayah – rayahs.

[9] В анализа се използват и коментари върху сведенията на Бароу за бушмените (Прат 1985, 139,140).

[10] Понятието „фиксираност" е важно свойство на колониалния дискурс при идеологическото конструиране на другостта. Знак за историческа, културна и расова различност в колониалния дискурс, фиксираността е парадоксален модус на представяне: тя конотира ригидност и неизменен ред, а също и безредие, изроденост и демонично повторение (Баба 1993, 66).

риализъм си присвоява правото да управлява света и да учредява познание за изостанали в развитието си по негова преценка народи. Спецификата и смисълът на етноси и култури на Балканите се игнорират, идентичността на раите се привежда към африканския троп и познатото еднообразие: раи и африканци са еднакво нецивилизовани, мързеливи, затънали в суеверия. Най-важно при дежурните качества-клишета е да се убеди читателят, че представеният обект съществува в изначално състояние на равновесие и не подлежи на цивилизация, така както я разбират представителите на имперска Англия при разнасянето ѝ по всички части на света. С приетите "научни" методи може уверено да се твърди, че щом природата не е създала раите за цивилизация, няма смисъл тя да им се натрапва отвън.

Изричането на подобни азбучни истини трябва да увековечи отстраняването на българите от Европа заради тоталната им несъвместимост с нейните стандарти. За целта се мобилизират два добре известни довода на колониалната практика: опасност за целия цивилизован свят от липсата на медицински лица в българските села (в Европа може да плъзнат епидемии, Сейнт Клер, Брофи 1869, 63) и деформациите в българския национален дух, който, напук на научните твърдения от началото на века, дори в съюз с религията, не е успял нито да оформи окончателно езика, нито да създаде възвишена поезия или да вдъхнови написването на национална история (пак там, 78, 94-95, 397). Или: „най-известният представител на българска литература е един чобан – наш познат, съчинил текст и музика, разбира се, за гайда, на елегична песен, с която оплаква смъртта на стадо свине" (пак там, 387).

Към имплицитната защита на Европа се притуря и защита на английското превъзходство, тъй като се оказва, че и то може да бъде уязвимо. При провокирания паралел между нравите на оскотелите българи и английските низши класи (в пиянските свади селяните накрая натупват жените си, подобно на английските си събратя от бедните квартали), привидно монолитното означаващо на господстващата нация се разцепва и валидността му се утвърждава само с денотациите за власт, а доминиращите понятия за подчинена класа се прехвърлят в дискурса за раса. Щом се засяга управлението, низши раси и класи са взаимозаменяеми, без значение коя категория предхожда другата, тъй като и при двата случая се прибягва до един и същ език с цел да се удържи подчинението им (Торн 1997, 252-254).

Увековечената изостаналост на българския и гръцкия рая се осмисля в трайна конфигурация според полярностите от системата за представяне на османското владичество. По правило допирът с турците и турската власт е силно привлекателен за описващите англичани и се изживява като среща между две имперски нации, които най-добре могат да се оценят вза-

имно (Тодорова 1994, 465, Норис цит. от Хамънд 2004, 606).[11] „Активното и точно възприятие“ вмества добронамереност към властта въпреки недотам модерните ѝ методи, и щом стане дума за управление, ред и законност, отчаянието от липсата на цивилизация се забравя: „под управлението на истинска турска администрация, необременявана от външно влияние, [страната] би станала най-процъфтяващата и силната в света“ (Сейнт Клер, Брофи 1869, V). Или: „Стига само да пожелае, Турция ще си възвърне ролята сред водещите сили в Европа и ще стане господарка на съдбините на Азия“, пак там, 354). Текстът допуска и противоречия (страната отчаяно се нуждае от правосъдие, пак там, 372), но те са без значение. Тоналността на критиката се смекчава с извинения към господарите и нападки към раите, защото представянето на турците, центрирано около възхвала и туширане на недостатъците им, не уточнява, но и не може съвсем да пренебрегне, че османското владичество не е в истинския смисъл на думата имперско. В опозиция с мързеливата рая османците предизвикват съответно възхищение и се приобщават към Западна Европа, но от това не следва, че те отговарят и на западните модели за имперска енергия и размах. Аналози за работливостта им се откриват в отминали епохи и в легендите за подвизите на Лъвското сърце и Ролан (238-239). В същото време не се задава въпросът, защо след като са пролели толкова кръв за завоюване, господарите на земята се дистанцират от активна трудова дейност и не са пример за модерна производителност и енергичност? Отбягва се и важна отлика от имперското присъствие сред африканци и индианци: балканският рая е отстранен от земята си в смисъл на владение, но е оставен сам да преценява как да я обработва. Тук е един от малкото случаи, в които авторите изоставят постоянните сравнения в полза на турците и натоварват раята с отговорността за всички провали в земеделието. Но оттук не следва, че на раите може да се признае някакво своеобразие – напротив! Отклонението от утвърдените норми при колониалния дискурс доказва единствено ненормалността или неестественост на представяния обект (Баба 1993, 73-74). Турското завоюване търпи имплицитен укор, тъй като тази земя е извънредно ценна, „с възможно най-добрата почва и климат“, ”истинският източник на богатства в Турция“, „една пета от европейската площ за зърнопроизводство и е предназначена от природата за житница на света“ (Сейнт Клер, Брофи 1869, 192, 215, 160). Слабите добиви прехвърлят отговорността към нека-

[11] Характерът на отношенията между англичани и турци се прецизира от психоаналитичното разчленение на емпатията: набляганeто на „познание на другия чрез нарцистичен пълнеж“ и „саморазширяване“, при което емпатиращият включва в себе си другия. При това се получава „активно, точно, освободено от егоцентричност и оценка възприятие и мислено вживяване в другия“, съпътствано и от „незабавно, разбираемо вербализиране“ (Речник по психология 1989, 132).

дърния български рая и неговият труд се описва с традиционни означаващи за труда на колонизирания: „абсолютно бездействие в ленива имитация на труд“ (Сейнт Клер, Брофи 1869, 158). Покрай несъответствията между отлични природни данни и жалки икономически резултати се премълчава, че законова и икономическа организация са длъжност на управляващите, и българите са обвинени в липса на инициатива и неспособност да подобрят нещата. Така изниква поредна същностна разлика с африканци и индианци: с мързела си българинът ощетява Европа, като оскъпява хляба на френския и английски работник с 15-20 процента. Това му спечелва нулева стойност в очите на пишещите заедно с уговорката, че не той е потиснат от турците, а е „потисник на Европа“, както и метафоричното означаващо: „активен инструмент на злодейство спрямо Европа“ (пак там, 161,160).

И понеже става дума най-вече за имперската идеология на завоевание – кристализирането ѝ във възмутени изявления за липсата на мащабно мислене и солидарност с Европа у българския рая превъзмогва официалните ограничения, недопускащи второ имперско присъствие в Турция; пишещият субект се развихря в кроежи. Щом властите немарят за примитивното земеделие, грешката може да се поправи. Трябва само да се сложи край на недопускането на енергични колонисти отвън. Плановете за разгръщане на английската предприемчивост възпроизвеждат колонизаторската аксиома, че „диваци“, които не ползват земята и ресурсите ѝ, не заслужават да я притежават, че една от целите на цивилизоване е те да се научат на производителност и работливост, че народи, които не развиват потенциала на своята страна, трябва да я отстъпят на готовите да го сторят вместо тях, че в зейналия „социален вакуум... може и трябва да се влее енергията на прогресивните трудолюбиви бели и за предпочитане протестантски народи“ (Брантлинджър 1998, 859). Предложената реформа в данъците, владеенето на земята и обработката ѝ, детайлно обосновани в глава XIII (186-204), се аргументират с доводите на очевидното и властта на разума (190), а западната предприемчивост се лансира като единствен критерий и смисъл за човешкото съществуване.[12] Достатъчно е да се разреши купуването на земя в Турция: оттам нататък интелигентният труд и капитал ще си кажат думата и предприемчиви англичани постепенно ще станат собственици, като лишат раите от право на владение (Сейнт Клер Брофи 1869, 200). Мечтите за колонизиране дори стигат до участието на бъдещите заселници в местното и общо управление на страната. Признава се и липсата на бъдеще за раите,

[12] Съблазнителните проекти на Сейнт Клер не са новост за западната предприемчивост, както става ясно от предупрежденията на Адам Смит (Смит, 1986 Bk. 2, ch. 5, 474) срещу подобни нереалистични кроежи. За съжаление или за щастие плановете на Сейнт Клер и Брофи се обявяват, когато деловите среди от Острова започват да се отдръпват от инвестиции в Турция (Кейн, Хопкинс 2001, 345).

но вината се прехвърля изцяло върху собствените им присъщи недостатъци. Вродените качества на турците за имперско управление (енергичност, търпение, трезвост и смелост – гъвкавото ориенталско означаващо от по-низш разред) им отрежда при пълна мобилизация малко по-добри шансове за оцеляване, макар че не става ясно как ще съжителстват двете имперски структури и как турците ще отстъпят земите си (пак там, 201).

Описанията на Сейнт Клер и Брофи се ръководят от архива, очертал вписването на избрания обект в наратив заедно с границите и формите на възможното за изказ относно християнските народи на Балканите при политически условия, които трябва да задържат статуквото. Пристрастията са достатъчно прозрачни, въпреки че за пишещия субект въобще не е нужно да осъзнава отношенията на дискурса с английската политика в подкрепа на Турция (Фуко 1991, 68). Описанието черпи убедителност най-вече от физическото присъствие на авторите на българска територия, в смисъл на утаяване под повърхността на нещата (семантиката на заглавието „residence"– англ. „пребиваване"). Фиксираността на изображението поднася колонизирания като познаваем и известен, без да го откъсва от неразличимата маса. Имената, използвани да представят действителни българи – Танас, Димитри, Васили, са условни (Сейнт Клер, Брофи 1869, VI). Те само обслужват примерите, защото именуването служи не да открои нечия индивидуалност (такава няма и не може да има, след като раите априорно не са хора!), а да улесни поднасянето на аргумента, който и без това показва не индивидуалности, а стереотипи.[13] Примерните случки се вписват в обобщаващи изводи, за да илюстрират валидността на твърденията, а обобщения се оформят даже и с хипотетични ситуации („Ако при пътуване пристигнеш в село на раи, където нямаш познати..." пак там, 12, „Нека нарисуваме картина, и то съвсем не произволна, какво би се случило, ако двете църкви се обединят..." пак там, 106, „Британският консул в Турция..." пак там, 253).

„Пребиваване в България" демонстрира не само нарцистична емпатия или план за безцеремонна експанзия – означаващи за авторското желание да контролират една различна страна до степен да я колонизират. Налице са и целенасочени полемични усилия за париране на възможността да се облекчи положението на иноверните народности в Турция. Отхвърлят се и неуместни според авторите трансформации в образа на „раите" (Милс 1997,16). Спорът за значението се води с дискурсите на национализма и самото споменаване на европейски проекти в изложението предизвиква възмущение срещу нелепостта им; авторите не пропускат случай да уп-

[13] Стереотипът – основна дискурсивна стратегия на фиксираността, е форма на познание и идентификация, колебаеща се между познатото, вместеното и нещо друго, което трябва тревожно да се повтаря (Баба 1993, 66).

рекнат Европа в прояви на прекалена грижа за въображаеми християнски страдания, които изписват в кавички. В спора автентичният портрет на раята се противопоставя на абсурдния му европейски аналог:

„Наблюдавайте раята на нивата му или в къщурката, направена от кал и замазана с кравешки тор, или проснат пиян пред вратата на бакалина! Каква разлика между това животно и тъжно замисления християнин, потискан от неверника, понасящ мъченически издевателства с мъченически кураж; отдаден в уединение на горестни спомени за славното минало на неизвестната си нация, докато изрича патриотична молитва като онази, с която поляците накараха Русия да затрепери. Те почти успяха да събудят чувство на симпатия сред правителствата на Запада въпреки тройния щит на безразличие, който ги предпазва от всякаква жалост, непредизвикана от „страданията на раята“ (Сейнт Клер, Брофи 1869, 159).

Оскотелият рая и мъченикът-християнин са означаващи от различни дискурсивни структури. Неприязненият портрет на раята трябва да заличи и остатъците от съчувствие, но авторите подкопават силата на описанието си с внезапни противоречиви допълвания: изявлението, че раята сам си е виновен, ако не е десет пъти по-богат от турчина; или че българите, които са се отказали от селския живот, напоследък са се обзавели с най-хубавите къщи и места във Варна, Русчук, Търново и Кюстенджа (пак там, 290-291), докато [турци] „с енергия, разум и кураж се срещат в селата, но не и в градовете“ (пак там, 354). Беглото споменаване сочи разслоение сред българите и въздействие от давания за пример Запад. Значи някои българи са предприемчиви и се насочват към буржоазни европейски стандарти – пак белег на лелеяната цивилизация. Но това минава между другото; затова пък се подчертава, че турците заемат все по-невзрачно място в обществото – имперската емпатия вербализира горестен стоицизъм срещу налагани от раите унижения. Добавя се и възмущение срещу отправяните от външни сили несправедливи обвинения към законността на турското господство. Дискурсът минава в отбрана и се настройва да отговаря на доводи, които преди това убедено е отхвърлял!

Най-интересни са сегментите, в които личи разколебаване във функциите и се постига подмяна-преосмисляне на базисни понятия и дискурсивни съгласуваности (Фуко 1993, 136-139). За да се развенчае митът за липсващо семейно чувство сред турците, се обявява, че българите постоянно се карат и бият (Сейнт Клер, Брофи 1869, 69). В контекста трябва да се разклати вкорененото от чужди автори мнение, че турците са изцяло лишени от семейни връзки. На помощ идва викторианската преданост към семейството и разпадащото се по класов признак английско национално означаващо преди (сега хомогенизирано) се обединява със също така хомогенното си турско съответствие („в турския, както и във всеки английски дом, бил той

палат или колиба, привързаността е еднакво силна", пак там, 232). В патетичен изблик пишещият обявява тъждество между европейския брак и турската полигамия с риск да компрометира християнския идеал за брака.

Преустройството сред дискурсивните съгласуваности засяга и аксиоматични принципи на колониалния дискурс: присъствието на национална история (същностно и за националистическия дискурс), априорната назадничавост на нехристиянските религии или първенството на християнството се подлагат на съмнение или оспорват. Това че българите нямат своя история, а гърци, арменци, сърби – имат, въобще не може да е преимущество. Всякакви етноси в империята се свеждат към „раи", за да се обезмислят стремежите за национално обособяване и да се утвърди подчинението им в съществуващата политическа структура. Гърците са представени като най-неподходящи за цивилизация, но като успели да заслепят Запада с въображаеми исторически заслуги. Най-важно е да се утвърди годността на исляма да предостави основа за развитие на цивилизацията. За преодоляване на шаблона се нанася удар по католицизма, заклеймен заради съда над Галилей. Оспорването на една от водещите постановки на европоцентризма позволява да се направи заключение, че не само че турчинът може да се цивилизова, но и че въведеният от него ред (полицейска сила) ще цивилизова дори раята. Властовата привилегия трябва да се уважава, а имперските принципи – да се защищават и с риск да се пожертва техен постулат.

Условията за съществуване на дискурсите и системите, с които се регулира тяхната поява, функциониране и трансформации, са обект на политическата практика и съществуват в зависимост от нея (Фуко 1991, 69, 68). Политическата практика е тази, която трябва да трансформира условията на съществуване и системите за функциониране на дискурса. Представеното в „Пребиваване в България" е поредно доказателство как колониализмът създава и колонизатори, и колонизирани. В условия на задълбочаваща се криза в Османската империя и настоятелни искания за независимост от международната общност и народностите в Турция авторите целят колонизация, и ако се съди по разколебаванията в дискурсивните съгласуваности, търсят разнообразно стратегическо интегриране. Обезпокоени от конкуренцията на други методи за представяне на християните, те показват и слабости, с които може да се ограничи властта на собствения им дискурс. Българският образ се вгражда в дискурса на колониализма, но изображението откроява недомлъвки, противоречия и оспорване на същностни дискурсивни постановки. С разпространението на национализма в Европа и на революционната традиция от началото и средата на XIX в. изобразяването на Балканите става обект и на дискурси, които извеждат като основни елементи на представяне идеите на прогреса и цивилизацията в съчетание с националното самоопределение (Ели, Съни 1996, 13).

След Априлското въстание независими европейски издания започват да моделират български образ, който отмества границите на доминиращите дискурси и допуска българите в европейската цитадела, където властта на разума, справедливостта и желанието за прогрес обединява всички, които ги споделят. За сетен път Европа доказва правото си да се разпорежда, да изменя правилата и променя по свое усмотрение установения от самата нея световен ред.

Библиография

Амин 1989: Samir Amin. Eurocentrism. Zed Books, London,1989.

Арата 1990: Stephen D. Arrata.The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. In: Victorian Studies, vol. 33(1990), p. 621-645.

Ашкрофт 2000: Bill Ashcroft et al. Post-Colonial Studies. The Key Concepts. London, 2000.

Баба 1993: Homi Bhabha. The Location of Culture. London, 1993.

Брантлинджър 1986: Patrick Brantlinger.Victorians and Africans. The Genealogy of the Myth of the Dark Continent. In: „Race", Writing, and Difference. Ed. H. L. Gates, Jr. Chicago, 1986. p.185-222.

Братлинджър 1998: The Rule of Darkness. In: Literary Theory. Eds. J. Rivkin, M. Ryan. Oxford, 1998. p. 856-867.

Голдсуърди 2004: Весна Голдсуърди. Измислянето на Руритания. Империализмът на въображението. Прев. Леонид Дуков. София, 2004.

Де Хроот 2000: Joanna De Groot. 'Sex' and 'Race': the construction of language and image in the nineteenth century. In: Cultures of Empire. Ed. C. Hall. Manchester, 2000, p. 37-60.

Дийкън 1969: Richard Deacon. A History of the British Secret Service. London, 1969.

Ели, Съни 1996: Geoff Eley, Ronald Grigor Suny. Introduction: From the Moment of Social History to the Work of Cultural Representation. In: Becoming National. Eds. G. Eley, R. G. Suny. New York, 1996, p. 3-37.

Кейн, Хопкинс 2001: P. J. Cain, A. G. Hopkins. British Imperialism 1688-2000. Edinburgh, 2001.

Костова 1997: Ludmila Kostova. Tales of the Periphery. Veliko Turnovo, 1997.

Крисман 1993: Laura Chrisman. The Imperial Unconscious? Representations of Imperial Discourse. In: Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Eds. P. Williams, L. Chrisman. New York, 1996, p. 498-516.

Милс 1997: Sara Mills. Discourse. London, 1997.

Окий 1992: Robin Okey. Central Europe/Eastern Europe: Behind the Definitions. In: Past and Present. (1992), No 137, p. 102-133.

Прат 1985: Mary Louise Pratt. Scratches on the Face of the Country; or, What Mr Barrow Saw in the Land of the Bushmen. In: „Race," Writing, and Difference. Ed. H. L. Gates, Jr. Chicago, 1985, pp. 138-162.

Речник по психология, 1989: Речник по психология, София, 1989.

Саид1999: Едуард Саид. Ориентализмът. Прев. Леонид Дуков. София,1999 (1979).

Саид 1993: Edward Said. Culture and Imperialism. London, 1993.

Сейнт Клер, Брофи 1869: Stanislas G. B. St. Clair S.G.B. and Charles Brophy. A Residence in Bulgaria; or, Notes on the Resources and Administration of Turkey: The condition and character, manners, customs and language of the Christian and Mussulman populations, with reference to the Eastern question. London, 1869.

Смит 1986: Adam Smith. The Wealth of Nations. London, 1986.

Тодорова 1994: Maria Todorova. The Balkans: From Discovery to Invention. In: Slavic Review. 53 (1994), p. 453-482.

Тодорова 2004: Мария Тодорова. Балкани – Балканизъм. Прев. Павлина Йосифова-Хеберле. София, 2004.

Торн 1997: Susan Thorne. The Conversion of Englishmen and the Conversion of the World Inseparable. Missionary Imperialism and the Language of Class in Early Industrial Britain. In: Tensions of Empire. Eds. F. Cooper, A. L. Stoler. Berkeley, 1997, p. 238-262.

Фабиан 1983: Johannes Fabian. Time and the Other. New York, 1983.

Фуко 1991: Michel Foucault. Politics and the Study of Discourse. In: The Foucault Effect. Studies in Governmentality. Eds. G. Burchell et al. London, 1991, p. 53-72.

Фуко 1993: Мишел Фуко. История на сексуалността. Т. 1 Волята за знание. Прев. Антоанета Колева. 1993.

Хамънд 2004: Andrew Hammond. The Uses of Balkanism: Representation and Power in British Travel Writing. In: The Slavonic and East European Review, vol. 82 (2004), p. 601– 624.

Хол 1991: Stuart Hall. The Local and the Global.– In: Culture, Globalisation and the World System. Ed. A. D. King. Basingstoke, 1991, p. 19-39.

Хол 2000: Catherine Hall. Introduction: thinking the postcolonial, thinking the empire. Cultures of Empire. Ed. C. Hall. Manchester, 2000, p. 1-33.

Хъдсън 1995: Nicholas Hudson. From „Nation" to „Race": The Origin of Racial Classification in 18th-Century Thought. In: Eighteenth-Century Studies. Vol. 29 (1995), p. 247-264.

Хюм 1986: Peter Hulme. Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797. London, 1986.

Шарки 1994: Sabina Sharkey. A View of the Present State of Irish Studies.– In: Studying British Culture. Ed. S. Bassnett. London, 1994, p. 113-134.

Янг 1995: Robert J. Young. Colonial Desire. London, 1995.

Tatyana Stoicheva

Appearances under the Surfacee: The Bulgarian Image in „A Residence in Bulgaria" by Stanislas Saint Clair and Charles Brophy

SUMMARY

The article discusses St Clair's and Brophy's book „A Residence in Bulgaria" (1869). Using colonial discourse theory it analyses discursive strategies and rules so as to argue that the authors' claim to objectivity and readiness „to prove and substantiate" their opinions are superseded by the familiar aims of colonialism. Hence, representation in „A Residence in Bulgaria" conflates maintenance of the political status quo in Turkey and colonization by enterprising Englishmen.

One of the means to this end is the concept of fixity in the ideological construction of otherness: fixity has to persuade the reader that Bulgarians and Balkan Christians alike are unfit for civilization. Polemics with the part of the European public demanding reforms in Turkey proves that power and economic interest are superordinate to civilization. The book shows yet again that it is colonialism which creates both the colonizer and the colonized and that the formation of objects in Western discourses may seek to impose power.

БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ В *АНТОЛОГИЯТА* НА ГРЪЦКИЯ ПРЕВОДАЧ И ПОЕТ АРИС ДИКТЕОС

Мариана Нихоритис

Българо-гръцките литературни взаимоотношения имат многовековна история. Те са обект на траен интерес в изследванията на поколения български учени, особено за периода на Средновековието и Възраждането. Бързо променящите се политически и икономически условия на Балканите през XX в. се отразяват и върху характера, формата и интензитета на българо-гръцките културни и литературни контакти. Българо-гръцките литературни ваимоотношения от по-ново време (от края на XIX и през XX в.) също привличат вниманието на изследователите, но тяхното по-детайлно и цялостно проучване все още предстои. И докато в българската наука вече съществуват изследвания върху рецепцията на гръцката литература в България (Жечев 1979, Велкова 2003, Преводна рецепция... 2004), както и прецизно изготвени библиографски трудове по проблема (Ангелиева 1974, Данова, Шандатова 1983, Гръцки автори... 2000), то в Гърция засега липсват проучвания за разпространението и рецепцията на българската литература, отсъстват и библиографски или издателски описи/каталози на преведените на гръцки език български творби.

Обект на интерес в настоящата статия е представянето на българското поетическо слово в „Антология на българската поезия“, която издателство „Додони“ предлага на гръцката публика през 1971 г. Книгата е сред най-представителните издания на българската литература в Гърция след Втората световна война. Преводач и съставител на антологията е известният гръцки поет Арис Диктеос. Той е и автор на предговора и послеслова. Задачата, която си поставя поетът преводач е на първо място да популяризира сред гръцката културна общественост българската поезия. Тази задача предопределя и неговия неслучаен избор на творби и автори. Подборът е много внимателен. Съобразен е както с поетическите качества на творби-

те, така и с нагласите и вкусовете на гръцкия възприемател, който трябва да бъде максимално добре информиран за развитието на българската поезия и да встъпи в реален диалог с нея. Осъщественото от А. Диктеос надхвърля познавателните и популяризаторски задачи. Съставителят гради модел на възприемане на българската поезия, модел, който се създава при непосредствените му контакти с нея, а също при посредничеството и сътрудничеството на ерудирания творец, преводач и познавач на двете култури – Стефан Гечев.

„Аз съм поет – заявява А. Диктеос в уводните думи към изданието, – който се изразява кратко. Моите отличителни черти са да съм свободен, истински и да изразя любовта си към човека." Съставителят определя книгата като „свещено дело", тъй като „идеята е (книгата) да допринесе за сближаването на двата измъчени народа, да им помогне да бъдат по-близо един до друг, (...) помагайки им за едно по-тясно опознаване и себеопознаване... Знаем – продължава А. Диктеос, – че от славянските литератури, с изключение на руската, познаваме доста малко творби. Никога не е правено дори и най-малкото усилие за систематизиране, както и да бъде осведомена гръцката читателска публика за това какво става в духовното пространство на Полша, Чехия, Югославия, България. Затова и аз първоначално се ограничавам с литературата на северните ни съседи, тъй като българската литература има дълбоки корени в миналото – най-дълбоките може би от всички останали европейски, и представлява един изключителен интерес с наблюдаваната широка палитра от лични гласове, от което се вижда, че я очаква много светло бъдеще" (Диктеос 1971, 7). А. Диктеос разкрива и мотивите, подбудили го към „свещеното дело". Сред тях на първо място той изтъква „празнотата" от преводи на български автори в гръцкото културно пространство. Тази празнота Диктеос усеща особено силно, когато подготвя изданието „Антология на световната поезия" (1960), в която славянската е представена с много малко стихотворения. А. Диктеос решава да се заеме с изготвянето на антологията през 1964 г. в София, където отива като член на гръцката делегация по време на Първия балкански конгрес на писателите. Тогава именно успява да събере богат материал – на френски, на английски и на немски. Творецът изтъква огромната помощ при подбора и превода, която му оказва българският творец и преводач Стефан Гечев. „Опитах се – споделя Диктеос – да започна от българо-гръцки речник, но да не се лъжем, тази моя работа нямаше да успее, ако нямах помощта на моя най-добър приятел, който е и най-горещ приятел на Гърция – Стефан Гечев. Не само защото 80 на 100 от преводите бяха проверени и допълнени от него въз основа на оригинала, но и защото имах абсолютната нужда да се доближа до българската поезия и да навляза по-дълбоко в духа и в атмосферата ѝ. Той бе принуден да не се занимава с нищо друго от сутрин

до вечер, да отговаря на моите безкрайни въпроси и да разрешава моите съмнения. В неговия дом, в кабинета, по пътищата, дори на бозукята..., търсейки в библиотеката си, изваждайки стари и нови издания, за да ми прочете бележки или любопитни факти, разказваше ми литературни анекдоти, биографични подробности, пиперлии и тъжни спомени. Даваше ми вдъхновение и чрез сянката на мъртвите, представяйки ми една утешителна приказка за тежкото всекидневно и съществуващо присъствие на миналото. И за всичко това, за което говорихме (и за което аз бях неосведомен), му дължа много голяма благодарност, както и за неговото пълно участие и за неописуемия му чар… Изразявам дълбоката си благодарност за това негово сътрудничество.“ А. Диктеос завършва своя кратък и емоционален предговор към антологията, изразявайки своето дълбоко съжаление за смъртта на Димитър Димов, който „беше си мечтал за едно обединение на писателите на Балканите, /и/ не можа да види тази антология“. На неговата памет, която „остава да е жива сред нас“, гръцкият съставител и издателите посвещават книгата.

В книгата си „Моите гръцки приятели“ Стефан Гечев отделя специално място на поета, преводача и приятеля Арис Диктеос (Гечев 1999, 197-211). Разказва за първите срещи на гръцкия поет и преводач с българите и с България, възпроизвеждайки споделеното от Диктеос в приятелски разговор. Ст. Гечев потвърждава казаното от Диктеос в предговора на антологията за запознанството му с българската литература. „За нашата поезия – пише Гечев – той не знаеше почти нищо. А Арис ползваше няколко езика – френски, немски, английски, италиански – и имаше огромна информация за поезията на много народи. По-късно той започва издаването на една антология на световната поезия, от която излязоха пет тома. Живо се интересуваше от нашите поети, с някои се запозна на срещата, за други му разказвах. Изяви желание да преведе нещо от тях. Това стана по-късно, когато предложи да направи една антология на българската поезия“ (Гечев 1999, 201). Ст. Гечев посочва и задоволството, с което е приета тази идея от страна на тогавашните официални ръководители в областтта на културата. Диктеос е поканен в София на следващата година и му се предоставят издания на български поети, получава и списък на поетите, които трябва задължително да влязат в антологията. (Някои от посочените му поети Диктеос отказва да включи в антологията.) „Освен това – пише Ст. Гечев – при двете му последователни идвания в София аз също му правех подстрочници и по негово желание му разказвах биографиите на някои от по-старите поети. Арис имаше великолепна памет, попиваше всичко, което четеше и слушаше…“ Преводач с талант и с богат опит, Диктеос превежда българските поети чрез език – посредник (главно френски). Ползва и подстрочниците, направени от Ст. Гечев.

Антологията включва творби на общо 56 български поети – от Константин Преславски до Михаил Берберов. Книгата започва със средновековната българска поезия, от която са подбрани две произведения: „Азбучна молитва“ от Константин Преславски и „Молитва към Света Богородица“ от Димитър Кантакузин. След това са обнародвани 12 български народни песни. Възрожденската поезия е представена от Христо Ботев. Сред преведените негови стихотворенията са: „Моята молитва“, „Обесването на Васил Левски“, „Майце си“. Включени са седем поетични творби на Иван Вазов („Българският език“, „В Рилския манастир“ и др.). Следват стихотворения от Стоян Михайловски, Пенчо Славейков („Фрина“, Песни, Епиграми), Мара Белчева, Цанко Церковски, Кирил Христов, Димитър Полянов, Пейо Яворов (с осем стихотворения, сред които и „Две хубави очи“), Димитър Бояджиев, Теодор Траянов, Николай Лилиев (с осем поетични творби), Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Дора Габе, Христо Ясенов, Елисавета Багряна, поемата „Септември“ на Гео Милев, Асен Разцветников, Христо Смирненски, Николай Хрелков, Ламар, Николай Марангозов, Мария Грубешлиева, Никола Фурнаджиев, Христо Радевски, Атанас Далчев, Младен Исаев, Никола Вапцаров, Стефан Гечев, Иван Бурин, Иван Пейчев, Веселин Ханчев, Александър Геров, Богомил Райнов, Валери Петров, Димитър Методиев, Блага Димитрова, Божидар Божилов, Радой Ралин, Павел Матев, Георги Джагаров, Иван Радоев, Пеньо Пенев, Петър Караангов, Анастас Стоянов, Слав Хр. Караславов, Кръстьо Станишев, Дамян Дамянов, Владимир Башев, Любомир Левчев, Николай Кънчев, Михаил Берберов.

Прави впечатление присъствието на автори, които в момента на съставянето на антологията не са сред толерираните от официозната българска литературна критика (по политически и идеологически съображения). Това подсказва естетико-литературните критерии, ръководили съставителя и неговия български колега – Стефан Гечев, както и нежеланието на двамата творци – преводачи да бъдат подвластни в подбора си на политическата конюнктура.

Специално внимание заслужава послесловът към книгата. Докато в предговора Арис Диктеос разкрива мотивите и целите, които изданието си поставя, то в послеслова, обемащ около 40 страници, той прави обзорен коментар на българската поезия, спирайки се на най-значимите според него моменти в нейния развой. Съставителят обособява различните етапи в развитието на българската поезия в 11 раздела, които отделя и графично. Диктеос започва с кратки сведения за българската история, съобразявайки се с адресата на книгата – гръцката публика. Подобно съобразяване с гръцкия читател, подтекстово или директно изявено, присъства в целия текст. Като например сравнението на Пенчо-Славейковото лирическо светоусе-

щане с това на „един елин“. Или характеристиката, която прави Диктеос по повод „зримата“ и „земна“ символика в Яворовата поезия, което „само един реалистичен българин може да представи“. Авторът – поет предлага свой коментар за поетическите качества на разглежданите творби. Дава и оценка на българските поети, съпоставя ги и ги сравнява един с друг (например творчеството на жените поетеси). Опитва се да определи мястото им в историческото развитието както на българската, така и на световната поезия. Проличава и разбирането му за спецификата на поетическия превод, за това, че е възможно при превода творбата да загуби много не само от поетическите си качества, но и от смисъла, да се промени семантичната натовареност на оригиналната поетическа метафора. Историческият обзор на българската поезия документира собствените нагласи на пишещия – самият той изявен гръцки поет, преценките му за поетическото творчество въобще. Неговият коментар би представлявал интерес и за българската литературноисторическа наука като опит за оценка „отвън“. Още повече, че Диктеос се опитва да коментира методологически критически позиции спрямо българската поезия (например марксическата критика) във време, когато това би било недопустимо в България. „Периодизацията“ на българската поезия, предложена от А. Диктеос, също е любопитна. Гръцкият преводач започва с въпроса кои са били прабългарите. Осведомява за създаването на българската държава, за покръстването на българите, за Кирило-Методиевото дело и преводите на Евангелието. Коментира и българските преводи на литургичните текстове, творческата намеса от страна на българските книжовници – преводачи. Така авторът естествено преминава към проблемите за създаването и развитието на българската поезия. Като първи български поет е посочен Константин Преславски с неговата „Азбучна молитва“. А. Диктеос не пропуска да спомене високата оценка, която дава на това стихотворение Ив. Франко, определяйки го като изключителна творба с висока поетика и силно религиозно чувство. Като втори етап в развитието на българската поезия е посочен периодът от края на Второто българско царство и падането на България под турско робство. Произведението „Молитва към Света Богородица“ от Димитър Кантакузин е характеризирано като явление на прехода към новата епоха, изразяващо българския дух и разкриващо началото на един реалистичен повей (както и църквата в Бояна). В трета поред точка е представено устното народно творчество. Диктеос откроява книжовните влияния върху устната народна култура, както и обратния процес – обогатяването на книжнината в тематично отношение благодарение на народната фантазия и устните предания. Специално внимание отделя на цикъла за Крали Марко и на хайдушките например, чиято поява е по-късна. Коментира ритмиката, стъпките и тяхната употреба в българските народни песни, тематичното им богат-

ство. Възхитен е от достигнатите „лирически върхове“. В четвърти раздел е представена поезията през Българското възраждане. Тази епоха за Диктеос е „героична и революционна“, а поезията от това време е „романтична“. Авторът откроява творчеството на Паисий Хилендарски и Софроний Врачански. Поставя въпроса за налагането на народния език. Най-бележити творци през тази епоха според него са героят – поет Христо Ботев със своята „романтична поезия“, а сред белетристите – Любен Каравелов със своята „реалистична проза“. Диктеос не крие възторга си от Ботевата поезия. „Той не може да остане само в рамките на народната песен, стъпва здраво върху нейната основа, но отива много по-далече, не подражава, не повтаря – не се обезличава. Моралните ценности в една толкова богата и многостранна личност безсъмнено вземат връх над личните. Патриотизмът, обществените му идеи, фанатичният му антиклиризъм, язвителната му ирония са от едната страна, а от другата са нежната синовна обич, братската любов и приятелството, а накрая и любовта („Ней“), която не се радва на особена почит сред българите.“ При петия етап в развитието на поезията е разгледано творчеството на Иван Вазов. Неговата лира, според съставителя – поет е „лирата на възродена България“. Стихотворението „Българският език“ за Диктеос е едно от най-важните в българската поезия, тъй като представя цялата история на българския език и по този начин и историята на българския род. „Лирически поет – пише за Вазов гръцкият поет, – вдъхновен от мимолетното чувство, успехът му като че ли е по-голям в малкото лирическо стихотворение, отколкото в епическото или в лироепическото.“ Съставителят характеризира творчеството на Вазов като представително за „историята на българската литература“ за период от петдесет години след Освобождението на България. Това творчество, посочва Диктеос, „не открива истини, както е при Ботев, а се ограничава с установяването и показването на вече съществуващото, с лирическо настроение и с жива наблюдателност.“ Високо е оценено и творчеството на Стоян Михайловски. „Като баснописец, с оригинална сатирична жилка, ярко критическо настроение, той е като че ли е най-добрият сред останалите и в международен мащаб, докато непосредствената му наблюдателност и реализъм го нареждат сред най-изявените.“ По-нататък (в шести раздел) А. Диктеос се спира на онзи период от развитието на българския художествен език и изказ, когато българската поезия „достига до европейско равнище“. Ако през първите години след Освобождението на България „и високите поетични достижения имат малко провинциален характер“ поради дидактичния характер и образователните задачи на литературата, то малко по-късно българската поезия съумява да „изрази и най-чувствените струни на душата“ и да „разреши въпроса за езика… по един чудесен начин“. Диктеос откроява заслугите на творците от кръга „Мисъл“, – д-р К. Кръстев, Пенчо Славей-

ков, Пейо Яворов, П. Ю. Тодоров – които провъзгласяват правото на личния изказ, на чистото изкуство и настояват за хубавата изразна форма. Гръцкият поет е привлечен от личността и творчеството на Пенчо Славейков, за когото дава и кратки биографични данни. „Той гледа през специална лупа на всичко като видение, с пантеистично настроение, но никога мистично. Душевността му, пластичността и светлостта като че е на елин, пренебрегва всичко мрачно, скрито и дяволско. Разбира се, в българския символизъм, който насилствено разтваря дверите на мълчанието, принуждавайки езика да каже дори и това, което не е в неговата същност, липсата на предметност би била под въпрос, ако не съществуваше Славейков". В обзора на българската поезия според А. Диктеос е невъзможно да не бъде спомената и поетесата Мара Белчева, чиито стихове не притежават силен патос, сблъсък на чувствата, а смисъл (разсъдъчност) и спокойствие. Димитър Бояджиев е определен като елегичен поет, подобно на поетите Милев, Дебелянов, Ясенов, Яворов, Румянцев, Смирненски, Ракитин, Вапцаров, Пенев – „групата на затворените" (както ги нарича авторът), „на осъдените, преждевременно умрелите, за които и най-висшето благо – животът е без значение". Д. Бояджиев е „по-малко символист", а най-вече „представител на неоромантизма в България". Значимо място в българската поезия е отредено на Пейо Яворов, който е роден надарен поет, баща на българския символизъм. „Като символист е еретик – пише Диктеос за Яворов, – неговите символи не губят нищо от реализма си, имат повече земен, физически характер, отколкото метафизичен – нещо, което само един реалистичен българин може да представи. Никой от неговите съвременници и съмишленици не е изразил с толкова вътрешно напрежение трагичното чувство за живота, с един език, подчинен на силата на неговия талант." За Диктеос Кирил Христов е космополит и интелигент с жизнено чувство. Символистичната му меланхолия изразява временни настроения, а не постоянни положения, затова неговата чувственост и прагматична нагласа свидетелстват за символист на настроения. Диктеос лаконично определя Теодор Траянов като „тъмен" символист (и импресионист), „винаги споменаван и уважаван, но не много обичан". За Николай Лилиев според Диктеос „можем да говорим само с ентусиазъм и дълбока нежност". Неговата поезия „говори за всичко, без да казва нищо дадено. Мълчанието, люлката на езика, запазва всичките си права и казаното е насочено повече навътре, отколкото навън". Поетът Лилиев успява именно в „недоизказаното, недосегаемото за логиката, сложното в чувствата, което няма име, нюансите на настроението, което докосва онова, което не може да се назове" и което „не бе достигнато от нито един немски импресионалист или чистокръвен символист, освен от Верлен и от Метерлинк ..." Диктеос е привлечен и от изпълнената с вътрешни противоречия „декларативна" поезия на елегичния

„романтик“ и „символист“ Д. Дебелянов. Той, пише Диктеос, „не оголва своя език от неговата същност, затова винаги изразява точни неща“. И тук А. Диктеос отворя една скоба, за да коментира негативното отношение на марксистката критика към всички около литературния кръг „Мисъл“, включително и символистите. Диктеос цитира Хр. Христов, обвинил символистите и кръга „Мисъл“, „че отбягват обществените и класови проблеми“. Диктеос посочва несъстоятелността на нападките спрямо символистите и подчертава неисторичността в подхода на критика: „Но символистите не могат да се откъснат от живота на народните маси – става дума за критериите, които са били наложени тогава. Същото би могло да се случи и със съществуващия социалистически реализъм след няколко години. Неприсъствието на символистите (в историческия обзор на българската литература, бел. моя, М. Н.) и другите несоциалистически поети би ощетило много цялата българска литература и въобще общество... Символизмът на Ясенов не му попречи да даде живота си за социалистическите си идеи.“

В седми раздел Диктеос отделя периода след Балканските войни до Септемврийското въстание, свързан с възраждането на социалната поезия в България, водеща началото си от Ботев. Като типичен представител на следвоенната поезия откроява Христо Ясенов. „Символист, смес от немски импресионизъм с експресионистични насоки и богато пантеистично настроение“ – пише за него Диктеос. Специално внимание е отделено на живота и творчеството на Гео Милев. Определен е като „неспокоен дух, (творец) с прогресивни идеи, но не комунист“. Спомената е и поезията на Николай Хрелков, който е приятел на Гео Милев и на Хр. Ясенов. Вниманието на Диктеос се насочва към „пролетарския поет“ Христо Смирненски, за когото дава и биографични данни. „Лиричното му настроение много скоро е изместено от сатирата и сарказма. Чувствеността му се скрива под маската на ярък изобличител на обществените неправди – един параморфен лиризъм, гримаса.“ А. Диктеос споделя, че Смирненски, който е много обичан и четен в своята родина заради лиризма, стиховата игра и вътрешните рими с много силна музикалност, е всъщност доста труден при превод на чужд език, тъй като се губят много от поетическите достойнства на творбите му. Като безспорен „връх“ в пролетарската поезия е определено поетичното творчество на Никола Вапцаров. Гръцкият поет го назовава „поетическо чудо“, „изключителен случай“. „Аз – заявява авторът – не познавам друга поезия, която да излъчва такава жизнена топлина, човечност, близост и честност, че да звучат толкова убедително исканията ѝ за човешки правдини и мир, каквато е поезията на Вапцаров… Тя (поезията му) е толкова проста и непосредствена, един език, който не допуска разкрасяване, черти характерни и за Маяковски, неговият учител ...“ Следващият етап

(осми) в развитието на българската литература според „периодизацията" на Диктеос е свързан с основаването на комунистическата държава. Това историческо събитие довежда неизбежно и до пренареждане и преоценка на литературните ценности след 1945 г. Диктеос се спира на отвореното писмо на Георги Димитров до българските писатели, в което се напомня, че на българския народ липсва оригинална народна литература. Трябва да се подразбира, посочва Диктеос, литература, разбираема от народа, произтекла от интересите и за интересите на народа, и то в широк национален план, а не в тесен догматичен смисъл. „Но критичният догматизъм – продължава Диктеос – стигна дотам, че цялата поезия се изхвърли в сянка, стигайки се и до Вазов. Славеите трябваше да станат папагали. Нещо, което беше невъзможно, затова и всичко, което се написа през този период, без значение дали поетите бяха, а те бяха по правило идеологически подпомагани от комунистическата държава и съратници във всичките борби, се оказа фалшиво, изкуствено стъкмено." За да оприемери казаното, Диктеос коментира творчеството на Людмил Стоянов като един от последните живи представители от поколението на символистите. „Неговата възраст и възпитание го бяха превърнали в буржоа и като такъв остава верен и на конституцията на народната демокрация." Авторът коментира „искрените опити" на Л. Стоянов да смени своята втора природа, да остане гражданин и да пише обществено полезни стихове. Така той възпява работата, мирната земя, Ленин и т.н. Но истинската му същност е на буржоа, не на поет, посочва Диктеос. Неговата естетика го предава в стихотворението „Не мога без хората", където на човека се гледа от аристократична гледна точка, като предмет на изображение. Опитвайки се да анализира поетическата визия на Л. Стоянов в тази творба, Диктеос изтъква, че „пробуждането" на „светли спомени" в поетовата душа не е мотивирано и художествено защитено. Диктеос отрича наличието на поетичен талант у Л. Стоянов, но посочва безспорния му талант като прозаик в романа „Холера". Спирайки се на поетическото творчество на Христо Радевски, авторът коментира характеристиката на Георги Цанев за поета и по-специално за неговия лиризъм, определен като „революционен". „Вероятно – пише Диктеос – става дума за лирика с революционно съдържание (тъй като революцията е победила и е станала държавна власт – един такъв революционизъм придобива музеен дъх), затова и мелодията, която издава ехо звучи като бойна тръба или като марш. Но въстанието е негова втора природа, тъй като той се отдава на борбата за обществени права от млад." Диктеос споделя, че предпочита „трезвите му сатири", където поетът е и убедителен, и истински диалектичен, и човешки сговорчив. Диктеос определя поета Младен Исаев като „изпълнен с обич" към всички и всичко, към живота въобще и откроява общочовешкото звучене на неговата поезия. „В стихотворението „Дедите

ми“ поетът съчетава съвършено лирическото настроение с епическия тон и словото му действа магически: събужда спомена за преселението на народите. Споменаването на прабългарите не намалява с нищо значението, така че германецът би могъл да си представи готите, а гъркът своите прадеди...“

В раздел девет, преди да приключи със значителната група поети, които принадлежат повече към периода между двете световни войни, Диктеос обръща поглед към „женското слово“. Той се опитва да съпостави не само поетическото творчество на Е. Багряна и Дора Габе (недвусмислено отдавайки предпочитанията си на Габе), но и на поетеси от различни поколения. Според автора Елисавета Багряна затруднява този, който не може да я чете в оригинал. И ако за българския читател Багряна е поетеса, отличаваща се с „женски патос“ и „топлина на чувствата“, то нищо подобно не се усеща в преводите на стиховете ѝ на западни езици. Женската психология според Диктеос присъства безспорно в нейната поезия, както и проблемите, които вълнуват жената в нея. Но преводът на стиховете ѝ не може да предаде „тупкането на сърцето“ и те приличат повече на умствени заключения, отколкото на сърдечни вълнения. Сравнена със „сдържаната“ Мара Белчева, Багряна „е много смела и успява да облече в слово своята еротика, но в сравнение с Блага Димитрова прилича на ученичка от девическо училище“. Диктеос говори за Дора Габе като за „една достойна за обич жена, с много жив ум и с неограничената свобода на космополитна дама“, която като творец остава незаслужено според него в сянката на Багряна. Двете поетеси, както изтъква той, в нищо не си приличат. Докато в поезията на Багряна разсъдъчното играе значителна роля и поетическото ѝ слово е „белязано с несъмнена изобретателност и архитектонична съвест“, то поезията на Дора Габе представя „чиста вътрешна реч, без външни разкрасявания, която блика от сърцето и се обръща към сърцето, позната, кратка и без изненади“. Диктеос заключава: „Багряна я обожаваш, а Габе я обичаш“. Интересна според гръцкия поет е и поезията на Мария Грубешлиева (съпруга на Л. Стоянов), която се занимава със собственото си „аз“. Авторът определя Асен Разцветников като един от най-добрите преводачи, заедно с Г. Милев и Н. Лилиев, като изключително добър филолог и като един от „най-чаровните“ поети след войната. За Диктеос Никола Фурнаджиев е поет, черпещ силите си от връзката с майката земя, която живее у него с такова напрежение и за толкова дълъг период, както при никой друг български поет. Любопитно е сравнението на чувствеността в поезията на Фурнаджиев с тази на „критянина“ и „андалузеца“: „Личното при него придобива световни размери, свързва се с природата като цяло, дори със смъртта – една насилствена, но и същевременно трезва поезия като самата природа, нещо, което може да се очаква само от един критянин или от един

андалузец, ако би притежавал повече трезв разум. Той е най-убедителният средиземноморски тип поет на България.“ Диктеос споменава и „трогателния“ Николай Марангозов, и „народния певец“ Иван Бурин. Особено място Диктеос отрежда на Атанас Далчев, с чието торчество се запознава за първи път в превод на италиански. Споделя, че започва да превежда Далчевата поезия от 1965 г. и не скъпи възторга си от нея: „О, какво откровение! Какъв удивителен поет! Не зная какво място му отреждат в съвременната българска поезия. Дори преводи на стиховете му не ми дадоха, нито си спомням да ми е говорил някой за него, но това няма значение за мене. Едно е повече от сигурно, че никой от живите и преведени от мене поети не ми разкри толкова художествено убедително българската психика, онези изненадващи любовни връзки между природата и същността, на външния и вътрешен свят на човека, на Бодлеровите съотнасяния на средата и човека, който живее в неговия център. Не искам да кажа, по дяволите, че Далчев е израсъл до нивото на народен поет (който изразява общото в чувствата и стремежите на един народ – съдбата на народа си в историческото време), а нещо друго. И за щастие, защото у народния поет, както някъде съм споменал по повод на една книга на Сеферис, освен висшето и свръхдоброделателта, които изразява, присъства и една официалност, една наклонност към красноречие, което ако и да не го прави винаги бърборко, го представя поне като скучен (например Юго, Паламас, Вазов). Напълно възможно е Далчев да представлява един отделен случай, но чудесен случай и силно национален поради това, че нагласата му – природна и душевна – е сто на сто българска… Българският свят се сътворява отново с Далчев. Този поет, както и Фурнаджиев и още двама-трима, дават на настоящето това, което е дадено и от народните песни: материал, по който бъдещият изследовател ще изучава българската душевност през нашата епоха. Една нова митология.“

След тази емоционална, спонтанна и същевременно дълбоко проникновена оценка на творчеството на Далчев Диктеос се насочва към един по-нов етап (десет) от развитието на българската поезия. Вниманието му е привлечено от поетите, които се формират като творци през периода на войната и които поемат ролята на „съвест на своето време“. Тези творци Диктеос определя като по-щастливи от своите предшественици. „Борбата срещу фашизма, победата, основането на социалистическото общество – посочва той – им дават цялата тази идеологическа сигурност и непоколебима вяра и те приемат директивите отгоре, защото и те самите ги изразяват, директиви, които чертаят такива насоки, че цялото общество да се обедини за общото благо. Целта на литературата, поне за определен период, е да открои пред масите идеологическата насока в социалистическото общество, а не толкова естетическото чувство.“ От момента, когато социа-

листическото общество поема своя път, посочва Диктеос, без съмнение догматизмът е не само излишен, но и опасен. Защото, що се отнася до литературата, за да се твори, е необходимо едно чувство или поне съзнаването на една въображаема свобода – била тя и с уговорки. Авторът констатира, че по-късно „светлите умове, които гледат в бъдещето, вземат връх в партията и самите поети имат своите представители там, за да защитят своите идеи". Според него днешната (за периода на 70-те години) българска литература има всички необходими условия, за да създава творби, издържащи проверката на времето.

Диктеос се спира на поколението по-нови поети, които „възмъжават" във и след войната. На първо място той разглежда творчеството на Пеньо Пенев, който е любимият поет на младежта, а също и най-значителният. Диктеос го представя като загадъчна личност, с големи вътрешни противоречия, пълен с патос и буен в своите изяви, същевременно дълбоко измъчван от психическо униние. По повод смъртта на П. Пенев Диктеос пише: „Неговата смърт не е едно ново Бодлерово пътешествие, не е едно продължение на романтичното и на метафизичния поток – не такова е неговото безпокойство – това е едно реалистично действие, което трябва да постави точка на психичното терзание, което го изяжда, единственият начин да се освободи от незадоволимото си „аз". Най-точното определение ни оставя самият поет – „в него се срещат две епохи" – това може да обясни донякъде неговата загадъчна личност и раздвоението му." Друг поет от това поколение е Веселин Ханчев, притежаващ особена чувствителност, улавящ поетичното и в най-грубата действителност. От това поколение поети е и Владимир Башев, у когото „действа будната съвест на гражданина, на личността и поета – три човешки качества, които дисциплинирано си взаимопомагат, за да придадат значение на неговия живот и поезия."

Диктеос се насочва към най-новата българска поезия (раздел единадесет), която според него, след един кратък период на заглъхване през първите следвоенни години, достига до своеобразен разцвет. Диктеос отбелязва, че противно на очакванията, в тази поезия е трудно да се открият общи характерни черти, освен твърдата вяра в човека. „Това – продължава авторът, – колкото и да изглежда невероятно за някой, наблюдаващ отвън, е обяснимо: българските критици осъзнават, че наложеният догматизъм не е само средство за идеологическо послушание, а и един вид наркоза, която ако не убива духа, то поне го лишава от творческата атмосфера, необходима, за да твори, превръща поета в машина, която работи без вдъхновение, може да произвежда необходимото за днес, но това творчество ще остане непотребно за бъдещето..." Именно това отхвърляне на догматизма, посочва Диктеос, автоматично довежда до разцвет на личността. „Затова българската поезия през последните години представлява това чудесно

многозвучно богатство, от което само една малка част може да представи една антология.“ И предлага кратки характеристики на съвременните му български творци. Иван Пейчев – „откъснатият“, който няма нищо общо с „философския естетизъм“ на Богомил Райнов. Александър Геров – „един ипарксист в рамките на марксизма“. Оприличава го на „чуждоземец“ при сравнението с Димитър Методиев, който е или светски възвишен, или мажорен, или разумен. Назовава Божидар Божилов „вдъхновен“ и „възпяващ в начупен стих“ и нямащ нищо общо с хумористичния изказ на Радой Ралин или с вродения лиризъм на Иван Радоев. Спира се малко повече върху силно изразената формалистична поезия на Валери Петров, който през първия период на творчеството си „оставя едни пукнатини, подсказващи един вид специфична символистическа меланхолия, която намира свои излаз във фолклорното и митичното.“ За Диктеос това е поет „с гениална митична пластика“, който успява да улови същностното в дребното, успява да види великото в незначителното и да стигне до обобщения за обществото. Специално се спира и на творчеството на Блага Димитрова. „Една много хубава жена, която притежава много ценни душевни качества“ и която и като характер краси българската поезия и въобще поезията. Диктеос е впечатлен от способността на поетесата, „дълбоко от своята женска същност“, да изразява „свободно, без задръжки или чувство за вина своя еротичен патос, който е необходимост както на душата, така и на плътта ведно, така, както никоя поетеса до днес не е изричала“. И подчертава, че говори не само за българската поезия, но за поезията въобще. „Това е опитната жена, която се бори за своите права – както и за любовта си…“ Диктеос оприличава Павел Матев, който по това време е министър на културата и изкуствата, на П. Пенев, в опита да разбере и изрази новия ред и класа, човека като гражданин на новия свят. Патосът на стиховете му е да докаже, че новото общество не обезличава човека, а обратно – помага му да развие в себе си „човека“. „Същото – пише Диктеос – може да се каже и за Георги Джагаров, председател на СБП и зам.-председател на Държавния съвет. Не зная много за първия му творчески период, но мога да кажа, че ако Блага Димитрова е жената в българската поезия, то мъжът е Георги Джагаров – поезията му е борбена, смела. Инстинктивен, от него лъха достойният мъж...“ Накрая Диктеос споменава и имената на по-новите (тогава) български поети – Петър Караангов, определен като „идиличен, елегичен поет“, Слав Караславов, Дамян Дамянов. В края на прегледа на историята на българската поезия Диктеос заключава: „В този труд съвсем накратко се опитах да представя и с малкото, което имах на разположение ... различните периоди в българската литература, но едно е сигурно, че българският поет винаги е бил близо до своя народ и неговия път, затова и народът не го забравя...“

Послесловът носи дата: октомври 1971 г.

Особен интерес представлява дневникът, който Диктеос си води по време на работата с антологията. Този дневник той изпраща по-късно на своя приятел Ст. Гечев, извадки от който последният привежда в книгата си. Както с основание отбелязва българският поет и преводач, този дневник представя „мненията на един не само талантлив поет, но и човек, който дълбоко разбираше поезия, без предубеждение към някоя школа". Критерият, водил Диктеос, е „единствено качеството на произведението" (Гечев 1999, 203). Ст. Гечев публикува споделеното в дневника по повод поезията на Никола Вапцаров, Атанас Далчев, Веселин Ханчев, Пенъо Пенев, Блага Димитрова, Христо Ботев (Гечев 1999, 203-207). Възхитен от Далчевата поезия, Диктеос пише в дневника: „*30 октомври 1965*... Предполагам, че днешната българска марксистко-социалистическа критика го намира за прекалено меланхоличен, романтик, символист. Може би, но истината е, че той е чистокръвен неоромантик... Само едно негово стихотворение превеждах цял ден и още не съм доволен от превода". За поезията на Ботев споделя в дневника: „*7 ноември 1965*... Той е наистина велик поет. Революционни стихове като „Борба" например не познавам много в световната поезия на XIX в. (намирам го за много по-голям от Петьофи). А любовното му стихотворение „Ней" – радостно, типично романтично – свидетелство, че Ботев съвсем не е едностранен поет..." Оценките, които Диктеос прави в дневника си, разбира се, присъстват в голяма степен и в послеслова към антологията. Но тук се изявява преди всичко поетът Диктеос, който дава израз на най-непосредствените си впечатления от срещата с българските поети, оценява, съпоставя, измерва творчеството им с достиженията на световната поезия.

***

Известна е значимата роля на преводача в междулитературното общуване. Преводачът е този, който обикновено прави избора на съответната творба (или автор) от литературата на един народ. До голяма степен от неговия превод зависи приема и разпространението на произведението в чуждата народностна и езикова среда. Възможностите за общуване с чуждата литература, които стоят пред преводача, са различни. Те се обуславят от степента на владеене на езика, от познаването на превеждания автор, както и на неговата културна среда, нейните нагласи, настроения. Арис Диктеос

се запознава с българската поезия сравнително късно, по времето когато вече е утвърден поет и преводач. Той вече е превел, съставил и издал една антология на световната поезия, от която излизат пет тома. Той не владее български език и достига до българската поезия с помощта на посредник. Този посредник е неговият добър приятел и колега от България Стефан Гечев. Неизбежно е силното влияние на Ст. Гечев при избора на автори и на творби за антологията, върху изграждането на представата за българската литература у А. Диктеос. Общуването на Диктеос с българските поети е подпомогнато от още едно обстоятелство – той самият е поет, при това сред най-даровитите от своето поколение[1]. Това обстоятелство е от особено зна-

---

[1] Арис Диктеос, чието истинско име е Костас Константулакис, е роден през 1919 г. в град Ираклион на остров Крит. От 1938 до 1940 г. е студент по право в Атинския университет, след което е мобилизиран. По време на германската окупация живее на остров Крит. През 1954 г. се установява в Атина и започва да се занимава с публицистика. Публикува в периодичния печат и е сътрудник на Националното радио от 1946 до 1951. Изявява се като поет още в ученическите си години – т. е. преди Втората световна война. Публикува първите си стихотворения в сп. „Неа грамата“, а през 1935 г. издава първата си стихосбирка със заглавие „Дванайсет кошмарни винетки“. Година преди това той представя стихосбирката „На вълните на живота“, която е отхвърлена. Започва да сътрудничи на списанията „Неоелиника грамата“, „Неи ритми“, „Филологика хроника“, „Неа естия“, „Неа пория“ и др. Освен като поет А. Диктеос се изявява и като есеист, а също и като преводач. Подготвя и издава поетически и литературни антологии, включително и „Антология на българската поезия“ (1971). През 1956 г., заедно с Янис Рицос, получава първа награда за поезия, а през 1977 г. е награден с орден „Кирил и Методий“ – първа степен, в България. Творбите му са преведени на много чужди езици. Първата негова публикувана поетична книга в България е озаглавена „Град“ и излиза през 1967 г. в превод на Стефан Гечев. Според гръцкия литературен историк Л. Политис поетът А. Диктеос принадлежи на т.н. *първо следвоенно литературно поколение*, а творчеството му е представително за второто течение в следвоенната гръцка поезия – т.н. „екзистенциално“ течение. (Вж. Πολιτης, Λ. Ιστορια της Νεοελληνικης λογοτεχνιας. Αθηνα, 1991, σ. 334.) Творчеството на Диктеос, както посочва Л. Политис, „се характеризира с една метафизичност и афинитет към екзистенциалните въпроси, а също и с материален нихилизъм. Това е една интелектуална поезия, която намира изход и израз в чувствената широта. Диктеос спокойно се движи в световната поезия, като представя и множество преводи“ (пак там, с. 339). Друг един литературен историк – Марио Вити – посочва, че Диктеос е сред най-типичните за периода фигури на поети (Vitti, M. Ιστορια της Νεοελληνικης λογοτεχνιας. Αθηνα, 1978). Творчеството на Диктеос привлича вниманието и на най-значителните гръцки критици. Неслучайно Андреас Карандонис му посвещава немалко страници, пишейки за неговия ярък талант и силен поетически патос. По повод смъртта на поета през 1983 г. друг изтъкнат гръцки критик – Георгиос Кацирас – публикува в известното списание „Неа естиа“ статия за личността и творчеството

чение при очертаването на преводаческия образ на А. Диктеос. Гръцкият поет подхожда към текстовете (разбира се, подпомогнат от българския си приятел) със съзнанието за тяхната стойност и значимо място в историята на българската литература. На места авторът – поет сравнява, коментира не само поетическите качества на включените творби, но и критическите рецепции на българската поезия. Той носи съзнанието за спецификата на поетическия превод и за възможността при превода да се промени семантичната натовареност на оригиналната поетическа метафора, да не бъдат предадени поетологичните особености на оригинала (и дава за пример поезията на Хр. Смирненски, на Е. Багряна). Замисълът на А. Диктеос е чрез антологията да приобщи гръцката публика към малко познатата ѝ поезия на северните съседи – българите. Не само сполучливите преводи подпомагат този замисъл. Предговорът и послесловът към изданието представят коментара на един ерудиран и талантлив творец. Диктеос се опитва да оцени и прочете българската поезия през реалните рецептивни нагласи на гръцката публика. Неслучайно Диктеос акцентува още в предговора на изданието върху „древността“ на българската култура и посочва нейния влог в славянската култура. Гръцкият преводач в случая разчита именно на характерния за гърците пиетет към старината, към древността, с която самите те толкова много се гордеят. Съобразявайки се с адресата на книгата, съставителят прави много често отпратки, пряко адресирани до гръцкия възприемател. Например поетическото световъзприемане у Пенчо Славейковото е съпоставимо с това на „един елин“. Подборът на стихотворенията му също е значещ (в антологията е включена и поемата „Фрина“). Диктеос стига и до народопсихологически характеристики, определяйки Яворовата символика като „зрима“ и „земна”: това „само един реалистичен българин може да представи“. Творецът – преводач оценностява и измерва българската поезия спрямо общоевропейското литературно развитие и откроява нейното значимо място. Така с „Антология на българската поезия“ съставителят – преводач Арис Диктеос не само запознава гръцката културна общественост с българското поетично слово, но и компетентно го коментира. Неговата хронологична репрезентация на българската поезия разкрива един модел на прочит, който на свой ред провокира литературноисторически интерпретации.

на Диктеос. „С поезията на Арис Диктеос – посочва критикът – се занимавам вече 24 години, а пък и не можеш да не му обърнеш внимание, тъй като той е един поет, нахлул бурно на новата поетична арена, млад, с напираща сила, отдаден изцяло на поетична *работа*“. (Вж. Κοτσιρας, Γ. Η πρωιμοτητα στην ποιηση του Δικταιου. *Νεα Εστια*, 1983, σ. 424.)

Библиография

Ангелиева 1984: Фани Ангелиева. Новогръцката литература в България 1878 – 1978. В: Год. на СУ, ФКНФ, 4, 1984, с. 3 – 80.

Велкова 2003: Саня Велкова. Новогръцката литература от края на XIX до края на XX в. и нейното българско представяне. В: Разночетенията на текста. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д-р Кирил Топалов. С., 2003, 482 – 494.

Витти 1978: M. Vitti, Ιστορια της Νεοελληνικης λογοτεχνιας. Αθηνα, 1978.

Гечев 1999: Стефан Гечев. Моите гръцки приятели. Спомени за Гърция и за моите гръцки приятели. 1936 – 1992. С., 1999, с. 197 – 211.

Гръцки автори, преведени на български език 1878 – 2000. Библиографски указател. С., 2000.

Данова, Шандатова 1983: Н. Данова и Л. Шандатова. Гърция и българо-гръцките отношения в българската научна книжнина 1878 – 1980. (Анотирана библиография). С., 1983.

Диктеос 1971: Δικταιος, Α. Προλογος. *ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΒΟΥΛΓΑΡΙΚΗΣ ΠΟΙΗ ΣΕΩΣ.* **Αθηνα**. 1971, **σ**. 7.

Жечев 1979: Марин Жечев. Гръцки литературни паралели. С., 1979, с. 111 – 112.

Коцирас 1983: Γ. Κοτσιρας, Η πρωιμοτητα στην ποιηση του Δικταιου. *Νεα Εστια*, 1983, σ. 424.

Политис 1991: Λ. Πολιτης, Ιστορια της Νεοελληνικης λογοτεχνιας. Αθηνα, 1991, σ. 334, 339.

Преводна рецепция на европейските литератури в България. Балкански литератури. С., 2004. (Статиите върху рецепцията на гръцката литература в България са подготвени от М. Жечев и С. Велкова.)

Mariana Nichoritis

Bulgarian Poetry in the Anthology of Greek Translator and Poet Aris Dikteos

SUMMARY

The article reviews the presentation of Bulgarian Poetry in the book „Anthology of Bulgarian Poetry" compiled by Aris Dikteos (published 1971 by Dodoni). The book is one of the most outstanding publications of Bulgarian literature in Greece after WWII. It presents the poetic works of 56 Bulgarian poets – from Konstantin Preslavski to Michael Berberov. Dikteos' contribution to the popularization of Bulgarian poetic works in Greece has been shown at its best especially in the Afterword. The fact that Dikteos himself is a poet and a translator enforces his in-depth critical perception of Bulgarian poetry as the Afterword shows. The article points out the guidance which Stefan Gechev rendered Dikteos in the choice of poetic works and translations. The Afterword is especially highlighted, because in it Dikteos makes a comprehensive analysis of the historical development of Bulgarian poetry. He defines 11 stages which are presented graphically thus offering his own period division of Bulgarian poetic literature. At certain points he not only compares and analyzes the poetic merits of the selected works but also establishes their critical perspectives. Aris Dikteos goes beyond the mere task of popularizing and acquainting, he virtually establishes a model for a conceptualized understanding of Bulgarian poetry. Both the Foreword and the Afterword reveal a critic and a translator of erudition, who has made it his objective to read and understand Bulgarian poetry in the context of the overall European literary development. He does this keeping in focus the Greek reader's specifically receptive constitution of mind. His chronological presentation of Bulgarian poetry presents a model of comprehension, which in itself stimulates a literary and historical interpretation.

СИБИР ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Нина Пономарьова

През есента на 1963 г. известният български писател Йордан Радичков предприема двумесечно пътуване из съветския Сибир. За своите впечатления от това необичайно за времето си пътешествие той разказа в книгата си „Неосветените дворове“. Това е първото произведение на писателя в този жанр. През първите години от неговото публикуване то, струва ми се, не предизвика горещи обсъждания и дискусии, както много от неговите разкази от този период. Но и в тази книга Йордан Радичков твърде много отстъпва от традиционните норми на жанра „пътеписни бележки“, разработва го по свой начин, така че впоследствие дори започват да наричат книгата роман-пътешествие.

Сибир поразява въображението на писателя със своите „неправдоподобности“ от най-различен род и, разбира се, с огромните разстояния, несъизмерими с малка България. Но се оказва, че въпреки различните мащаби, независимо от географските, историческите, социалните и други различия, между огромния свят на Сибир и родината на автора съществува здрава връзка. В необятните простори на Сибир – в тундрата и тайгата, на бреговете на Северния ледовит океан и Байкал, в Алтайските степи, в диамантените мини и в златните находища, навсякъде, където му се отдава щастливата възможност да отиде, писателят вижда хора, близки до него и до неговите съотечественици по дух, по жизнени идеали, по ежедневните грижи вкъщи и в тяхната работа.

В тази книга Йордан Радичков разказва много за своя личен живот, за своето „аз“ (Жечев 1971, 195), като по такъв начин повествованието придобива ярко изразен изповеден характер. По принцип жанрът „пътеписни бележки“ винаги носи в себе си отпечатък на личността на пътешественика, но често без да навлиза в неговия вътрешен свят. Тази черта в по-голяма степен е присъща на друг художествено-документален жанр – мемоари, спомени, автобиографии.

Йордан Радичков като че ли възприема Сибир чрез себе си, чрез своя личен жизнен опит, чрез своя живот. В многобройните и многообразни по своя характер лирически отстъпления-есета, които срещаме в книгата, той се връща към епизоди от своето детство на село, разказва за своето семейство, за своя син, прави паралели със съвременния бит на сибиряците, с техните жизнени устои, с техния вътрешен свят, намирайки във всичко това разлики и в същото време дълбока връзка.

Често някакъв конкретен случай довежда писателя до заключения от по-общ характер, които разкриват на читателя жизненото кредо на автора. Така например след разсъжденията за вредността от прекаленото покровителство, което възрастните упражняват спрямо децата, Йордан Радичков пише: „Все си мисля, че е най-добре човек да живее без покровителство, в противен случай той сам ще оскърбява себе си. Чий могъщ покрив търсиш, слаби човече? Под чия чужда стряха стоиш и слушаш как се отронват чужди капчуци? Не ти ли навява тъга чуждият капчук и не чувстваш ли, че мокрите ти нозе истиват под покровителството на силните. Ние доброволно приемаме унижението да стоим на сушина под чуждия покрив и се оскърбяваме, ако покривът бъде отнесен от хаоса на времето, и чувствата ни веднага ще тръгнат да скитат под други стрехи, докато ни зърнат от нечий прозорец ...

Върви си направо под дъжда, приятелю! Няма нищо по-хубаво от това по ушите ти да се стича небесна вода, а на душата ти да е сухо и топло! Всичките сушини и покриви са въображаеми“ (Радичков 1966, 192).

Пътеписни бележки на български автори за Съветския Съюз има много. Но преобладаващата част са за Москва, Ленинград, Киев и други големи градове, за крупни културни и промишлени центрове. Чести са и пътуванията в Средна Азия, Армения, Грузия. Акцентът в тези книги пада преди всичко върху културните забележителности, върху „екзотиката“ на посещаваните места. Човекът, жизнената среда и атмосферата остават зад кадър, в най-добрия случай на втори план, тъй като на пътешествениците за това обикновено не им остава време.

Пътуването на Йордан Радичков из Сибир в никакъв случай не може да се нарече туристическо. По такива далечни и необичайни маршрути преди него не е преминал нито един български литератор. На Йордан Радичков му се предоставя възможност да опознае една друга Русия и друга съветска действителност. На огромната карта на пътешествието – от залива Тикси до южен Алтай и от Якутия до Байкал – него го привлича преди всичко от затънтената провинция: „неосветените“ или слабо „осветени“ в българската литература дворове, а не големите градове, хидроцентралите и други грандиозни „строежи на социализма“, чието посещение и подробно описание, въпреки изключително голямата им географска отдалеченост, все пак

би било много по-лесно. Писателят преди всичко се интересува от хората, от тези, които живеят далеч от уютните населени места, от европейската цивилизация, много от които съхраняват „нещо древно, даже езическо" (Свиленов 1975, 246).

В същото време Йордан Радичков категорично възразява против тълкуването на заглавието на книгата като негово желание да „освети" тъмните страни на съветската действителност, нейните „задни дворове". Писателят открива за българските читатели необятен и непознат за много от тях свят, чужд и едновременно с това близък, разширяващ и обогатяващ техните представи не само за Русия, но и за самите тях, за страната им. „Хубаво нещо е пътуването – смята Йордан Радичков, – човек от други височини, от друг ъгъл, отдалеко вижда по-иначе и себе си, и своите писания, и страната си, и народа си" (Свиленов 1975, 262).

Русия даде на писателя „златния ключ" от „всички свои врати", който той използва по най-добрия начин. И е невероятно как в годините на тотална подозрителност и следене на него му се отдаде възможността да пътува из необятните пространства на Сибир, свободно да се среща и разговаря с най-различни хора в компанията на единствения си спътник и приятел – литературоведът Георги Гачев (Гена – така го наричаше писателят), за когото Йордан Радичков пише в книгата си с топлина и признателност.

Разбира се, вниманието на автора е привлечено и от богатите недра на Сибир. Той посещава златните и диамантените мини, находищата от слюда, които му правят силно впечатление. Но тяхното описание в книгата заема сравнително малко място. И тук главното за писателя са хората, тяхното умение да оцелеят в непосилните климатични и битови условия, тяхното търпение и издръжливост на житейските несгоди и способността им да запазят, въпреки всичко, високата си нравственост.

Съществено е, че когато в България битуват утвърдени стереотипи в представите за Съветския Съюз, авторът използва предоставената му възможност да опише сибирските простори така ярко, живо и най-вече правдиво, без излишен патос и без разкрасяване, както едва ли се е удало на някого от българите преди него. В повествованието няма недоизказаност, не е необходимо читателят да търси нещо между редовете, в подтекста. То е по радичковски метафорично, асоциативно, понякога иронично, но свободно и откровено. „Нито ще хваля, нито ще клеветя Русия" (Радичков 1966, 244), пише авторът. Откривайки за себе си руския Север, разказвайки за екзотичните за него места, за населяващите ги народи със свой начин на живот, нрави, култура, а също за обикновените хора-труженици на полето, във фермите, ловните полета, в мините за добиване на злато, диаманти, слюда, в суровия Задполярен кръг, Йордан Радичков преди всичко е доброжелателен, но и пределно достоверен. Въпреки своята склонност към

„игра с перото“, в тази книга той се старае да не отстъпва от реалността. „Животът е винаги по-строг от измислицата – казва той, – пред него стоим голи като пред военна комисия“ (Радичков 1966, 5).

С известна самоирония и насмешка над своето безсилие да „овладее думите“, за да отрази впечатленията си от необозримата и тайнствена страна Сибир, писателят признава колко трудно му се удават тези пътеписни бележки. Въпреки всичко авторът не потъва в описанието на житейски епизоди, на срещи с с най-различни хора и с техните проблеми, не се ограничава само с добросъвестно отразяване на всичко, което е видял и узнал. Придобитите впечатления са основа за размисли и изводи за вътрешната връзка между хората, за общото в техните глобални цели, интереси, духовен живот, независимо в какви страни и краища на земята живеят.

Творчеството на Йордан Радичков черпи своите жизнени сокове от историята, бита, фолклора, митовете и легендите на неговия роден край в Северозападна България. Но тази регионалност в голяма степен е външна. Според справедливото заключение на видния български учен Тончо Жечев върху този ограничен материал „се изгражда цяла вселена, многозначната символика на общочовешките проблеми, родени в условията на миграция и модернизация на живота изобщо“ (Жечев 1985, 34).

Пътешествието из Сибир разширява не само тематичния и познавателен диапазон на писателя, но и кръга на неговата екзистенциална проблематика. Той се сблъсква с огромен и разнообразен свят, на пръв поглед толкова различен от света на малка България и още повече – на неговото родно място. Но пътешественикът не се обърква и не се изгубва в него. Той успява да се впише в този свят и да го почувства като свой. Оказва се, че огромните разстояния, суровият климат на Севера, непривичният бит, не могат да бъдат пречка за това да бъдеш част от една човешка общност.

Връщайки се мислено в годините, прекарани на село, спомняйки си за майка си, за селяните-съседи, писателят открива здравите нишки, свързващи неговата родина и Сибир. Разбира се, начинът на живот в българското село е твърде различен от бита на якутите в юртите, както и на евенките в тордохите. На тях не им е лесно да повярват, че в България е топло и през лятото хората могат да съблекат дрехите си и да се изкъпят в морето, че утрото настъпва с крясъка на тези странни птици – петлите, че децата имат розови бузи. (Йордан Радичков показва на приятелите си евенки снимки на своите деца, направени на морето.) На разказите на писателя евенките едва ли вярват: „Мисля си, че нашият свят остана неразбран за тях или най-малкото им се стори свят, който не е добър за живеене, защото всичко в него е непознато и защото няма най-главното – елени и тундра“ (Радичков 1966, 169).

И все пак хора от толкова различни светове се разбират взаимно и изпитват топли чувства, доверие и интерес един към друг. „Не мога да си обясня

само – с удивление казва Йордан Радичков – как едно странно цвете на доверчивост пониква внезапно още с първата среща с евенките и аз виждам това цвете все повече и повече да се уголемява ... Бях много пъти свидетел в своето пътешествие как се посяваше и никнеше това изключително цвете и нито веднъж не видях цветето на враждата“ (Радичков 1966, 181-182).

Жителите на Сибир предизвикват дълбоко уважение у автора, който не от чутото, а със собствените си очи вижда колко мъжество и издръжливост са необходими на тези хора, за да оцелеят и да живеят достойно. Трудности от най-различен характер (светът на Сибир е изключително разнообразен, местата, които посещава Йордан Радичков коренно се отличават едно от друго по климат, отдалеченост от промишлени центрове, социално-икономически условия, национални особености и по манталитет на населението) оформят и закаляват характера на сибиряка като силен и суров човек, но неизменно дружелюбен към хората около него. Авторът не създава събирателен (характерен за редица други произведения на писателя) образ на жителя на руския Север. Напротив, във всеки от своите сибирски приятели той вижда запомнящ се и самобитен характер. Руснакът от Якутия Шамшурин, евенкът Чиряев и неговата петгодишна осиновена дъщеря Шура, алтаецът Шадрин, бурятът шаман от остров Олхон на Байкал и другите герои от книгата по своему представят своя край, „оживяват го“.

Срещите и беседите с тези интересни хора помагат на писателя да се приобщи към новия за него свят на непроходимата тайга, на снежната пустош на тундрата, на безкрайните алтайски степи, на задполярния Тикси, да почувства близостта си с него и неговите обитатели.

Интересното е, че и тук той среща „чудаци“ – същински родни братя на българските „черказци“ от неговите разкази. С добродушен хумор и с присъщия му сказов маниер на повествование Йордан Радичков преразказва няколко комични и понякога трудно обясними епизоди от делниците на жителите на град Алдан.

Скандални, според местните жители „събития“ стават предмет на оживени спорове и внасят разнообразие в тяхното ежедневие. Например алданците са възмутени от това, че в града на работниците от златодобива китаецът Ли отглежда свине за продан. Те са готови дори да ги изколят, ако властите „не бъдат достатъчно категорични“.

В този случай всичко като че ли е ясно, макар и смешно. А публичния „разстрел“ на собствения транзистор на един от жителите, скарал се с жена си, никой не може да разбере. Какво общо има тук транзисторът? Що за чудак!

Обикновените хора на Сибир, както и Радичковите „селяни черказци“, се приспособяват към условията на живот, като при това нерядко прибягват до хитрост. Така в Тикси, където като че ли има „сух закон“, бутил-

ки със забранения спирт се крият и пренасят в празни ботуши. Местните жители издават тази „тайна“ на автора, която в действителност за никого не е тайна. Писателят е привлечен от общителността на сибиряка, от готовността му да сподели с гостите своите успехи и грижи, да разкаже за своята работа, семейство, приятели. Да поканиш някого вкъщи или в ресторант – това за тях не е официален ритуал, а вкоренена от векове традиция на гостоприемство.

Йордан Радичков се възхищава от руските преселници в Якутия, които с тежък труд отвоюват земя от тайгата, за да могат да засадят зеле и други зеленчуци. Наистина картофи в тази студена земя (засега казват те) не виреят, но зелето е чудесно. И колко са горди тези хора със своята победа над суровата природа, с каква радост споделят те своя успех с гостенина от далечната и топла България. И трябва да се признае, че зелето прави на пътешественика много по-силно впечатление, отколкото кюлчетата злато от алданските мини.

Много страници в книгата са посветени на разнообразната и богата природа на Сибир. Тя поразява автора, привикнал към мащабите на своята страна, към жаркото слънце в нея, към изобилието на плодове, към уюта и топлината на селския бит. Но в това безспорно различие той намира кътче, напомнящо му родината, а Гена и техният случаен спътник-молдовец твърдят от своя страна, че то е досущ като в Подмосковието и Молдавия. И тримата са прави. На пътешествениците в чуждите краища винаги им се иска да намерят нещо близко, напомнящо на родината. И в повечето случаи те намират такива места.

Природата на Сибир кара писателя с удвоена сила да почувства и осъзнае голямата зависимост на хората от нея. Използвайки богатствата ѝ, човек трябва да познава и уважава нейните закони. В същото време той трябва да се бори с нея, за да осигури прехраната си, за да оцелее. Ловът е един от основните поминъци на жителите на Сибир. Той храни и в повечето случаи облича хората в тайгата и тундрата. Тук ловът не е удоволствие за любители, а сурова необходимост.

На Йордан Радичков му се отдава възможност да прекара известно време в тайгата. Като ловец-любител, той там участва в истински лов на зайци, патици, макар и без голям успех, за което разказва с хумор и в голяма степен със самоирония. Тайгата, горските езера, дивите животни – всичко това е ново и интересно за писателя. Описвайки този наистина тайнствен за него свят, той обединява битовите епизоди от живота на ловците, сцените на лов, щрихите от обкръжаващата приказна природа, разказите на ловците-якути със собствените си размишления, често връщащи го в миналото на село.

Въпреки това тази твърде разнородна картина не поражда впечатление

за хаотичност, тъй като в повествованието не се чувства липса на връзка между различните тематични и съдържателни пластове. Така например ярското и релефно описание на стадата от диви коне – бели и черни – и жестоката битка между техните водачи непринудено преминава в разказ за един паметен за писателя случай от детските години, когато го изплашва куче и той за известно време изгубва способността си да говори, и я възвръща едва след като вижда кон.

Вмъкването в основния поток на сибирските впечатления от събития и преживявания през детските и юношеските години или на асоциативни разсъждения, предизвикани от пътешествието, от срещите с интересни хора придава на повествованието осезаемо личностен оттенък. Нерядко всичко това извиква у автора мисли, които ясно показват неговите позиции по някои актуални проблеми на действителността. Такива лирически отстъпления-есета в книгата са разнообразни както по съдържание, така и по форма. Това са подробни спомени, легенди, притчи или просто кратки реплики по повод на някаква случка по време на пътешествието. При това ни очудва свободното движение на авторовата мисъл в пространството и времето, лекотата с която той овладява целия този пъстър материал, как от разсъждения с философски характер преминава към непосредствени наблюдения върху ежедневните проблеми на местното население, към пластични картини на сибирската природа, или към паралели между живота на хората в Сибир и България.

Откривайки за себе си света на евенките, захвърлени в снежната пустош на тундрата, опознавайки техния бит, обичаи, нравствени норми, писателят в същото време си задава вечните екзистенциални въпроси.

„Всъщност кой съм аз?“ – пита се той. – „ Понякога си мислех – пише той – че всеки човек всъщност е полярна звезда и върти неизменно около себе си своя живот, своето време, своите спомени, цялото си житие-битие, населява го с нови звезди, някои от старите падат – едни с блясък, други в тъмнина и безшумно; колко падащи звезди има в небосвода на всеки от нас, за които ние не тъжим, и в такива случаи чувстваме как небосводът ни олеква и се повдига нагоре, колко лъжливи приятели мигат на небето ни и посивяват постепенно, без да са ни сгрели и без да тъгуваме за тях, колко фалшиви опашати звезди са преминали край нас – тия блуждаещи тела на човечеството, колко фалшиви чувства, мъгляви Андромеди и прашни Млечни пътища са ни прорязвали и колко звезди, напуснали нашия свят, продължават да излъчват все още силната си светлина и да напомнят, че не сме сами, и колко живи звезди ни облъхват със студ...“ (Радичков 1966, 186-187).

Размишления от такъв род се срещат в цялата книга, но може би именно безкрайната тундра с примитивния бит на нейните обитатели, със суровия

им живот, изискващ ежедневна борба с жестоката природа и в същото време с високите им нравствени качества – честност, трудолюбие, чувство за дълг и жизнена устойчивост – повече от всичко предразполагат писателя към такива размисли.

Пътешествието оправдава надеждите и желанията на Йордан Радичков. Той успява да посети такива места, в които съвременната европейска цивилизация не е успяла да надделее над завещаните от предците национални традиции, родова памет, езически поверия, почти мистична близост с природата. При това той вижда, че всичко е съхранено не само в религията, поверията, легендите, а присъства в ежедневния живот.

Например писателят проявява силен интерес към песните на евенките. Оказва се, че пеят всички и съчиняването на песни за тях е нещо обикновено. Защото евенкът пее за себе си, за своето ежедневие, за всичко, което върши, вижда, чува и усеща... Заедно, в хор евенките не пеят. „Мнозина от тях – пише авторът, пяха за полярната звезда, за рога на елена, а един евенк изпя песен за мокасините си, дето му топлят краката". „Всеки сам си съчиняваше песента – проста песен с прости думи, почти като разговор..." (Радичков 1966, 162). Песните и разказите на тези деца на студената земя за някои извънредни събития (макар за тях те да не са толкова извънредни – какво ли не се случва в тази ледена тундра) звучат като легенди и притчи.

В Евенкия, Якутия, Бурятия Йордан Радичков е привлечен именно от такива разкази, на които той често отговаря със свои истории. Така бурятът-шаман от Байкалския остров Олхон разказва на пътешествениците притча за човека и неговата къща. И макар че жилището на самия шаман, по мнението на писателя, трудно би могло да се нарече истински дом – то по-скоро представлява някакъв стар разкривен сандък, – стопанинът се грижи за него, укрепва и измазва стените в бяло. „Сивите къщи са неприятни за окото на слънцето", казва той (Радичков 1966, 215). Докато човек е жив, той поддържа своята къща. Но има и такива „странни къщи – продължава разказа си шаманът, – които искат да умрат преди стопанина си" (Радичков 1966, 215). Да, съгласява се българският гост, и у нас има такива, и си спомня за отдавнашен пожар в своето родно село, когато поради невниманието на една селянка изгаря нейната къща и едва не подпалва и другите къщи в селото. И още един случай, когато през нощта изведнъж пада стената на старото жилище на дядото и бабата на писателя. И те, както и шаманът сега, казват: „ Не е хубаво, когато къщата си отива преди стопанина." (Радичков 1966, 218).

Описанието на „неосветените дворове" на Сибир от автора на книгата, въпреки неговото преклонение пред твърдостта на духа и непреклонността на сибиряците в трудните условия на Севера, е трезво и реалистично.

Разбира се, той не може да подмине такъв остър и актуален проблем, какъвто е драматичният сблъсък на старите и запазили се с векове жизнени стереотипи със съвременната цивилизация. На Йордан Радичков, като художник и човек, израснал в селска патриархална среда, този проблем е много близък. И не е за учудване, че много страници от книгата пренасят читателя от далечния Сибир в България, в родното село на писателя, във времето, когато пред неговите очи се рушат старите норми на живот, водейки нерядко до трагични последици.

Писателят не отминава с мълчание и сериозните трудности в живота на сибиряците в годините, свързани с още неизживените последствия от войната, стопанската разруха, миграцията на населението. Йордан Радичков не си поставя задача задълбочено да анализира социалния живот в Сибир, но той вероятно не смята за редно просто да подмине съществените проблеми от най-различен характер.

Раните от войната за изминалите почти две десетилетия след приключването ѝ все още не са заличени. Йордан Радичков е потресен от съдбата на алтайските казаци и техните семейства. Писателят с искрено съчувствие предава историята на един стар алтаец, изпратил на война тримата си сина, двама от които загиват. Когато в селото започват да събират помощи за фронта, той дава от своя пчелин всичкия си мед и така постъпвал всеки следващ сезон. Третият му син за щастие се завръща жив.

Жените в алтайските села, преживели страшните размирни военни години, изнасят на своите плещи тежестите на тила, като дълги години въобще остават сами – без мъже, братя и бащи. „Двадесет години – пише авторът – тук не е имало деца. Сега в казашките селища няма младежи; има деца и стари хора“ (Радичков 1966, 234).

По време на своето пътешествие Йордан Радичков с особено внимание и сърдечност се отнася към децата, които са принудени да споделят нелеката съдба на възрастните. С искрена топлота са пропити страниците, където авторът пише за малкото ненецко момиченце Шура, за момчето от диамантените мини, което няма играчки и даже не знае какво е това, смятяйки за играчка живото кученце.

Историята на Сибир е свързана не само с преселниците, с усвоените от тях пространства и подземни богатства, но и със създаването на лагери на територията му.[1] Тази болезнена тема по един или друг начин често възниква в разговорите на пътешествениците с най-различни хора. Унищожаването през 60-те години на по-голямата част от тези лагери, разбира се, е било приветствано от всички, въпреки че все още в паметта на сибиряците са живи спомените, както и многото трагични истории, свързани с тях.

[1] Сталинските лагери, ГУЛАГ – Бел. ред.

Участникът в авиацията за ледово разузнаване в Тикси Стручков разказва, че по време на войната служи на кораб, пътуващ по Северния морски път. Веднъж му се наложило да използва няколко колимски затворници за обработка на хайвер. След тридневна работа и живот на кораба, който бил за тях „райски", те не пожелали да се върнат в лагера и молили да ги оставят поне за още малко време. Сълзи, проклятия... Стручков не предполагал, че може да причини на затворниците такива страдания. Повече той никога, макар че му се е предоставяла такава възможност, не е прибягвал до помощта на затворници. И горчивият спомен за този случай остава завинаги в неговото сърце.

Сибир приема Йордан Радичков, и където и да минават неговите маршрути, той никъде не се чувства чужд. „Чуждото" на пръв поглед, необичайното, непонятното, постепенно става „свое." Още повече, че „своето" през „чуждото" се вижда по-ясно.

Йордан Радичков взима със себе си по време на пътуването снимка на своите деца и подарения от тях талисман играчка–кученце. Тези простички символи през целия му път го свързват с далечната родина. Снимката писателят оставя в ненецкото жилище-тордоха като подарък на момиченцето Шура, която и сега в снежната пустош на тундрата се усмихва на неговите деца, а те на нея от брега на топлото море. За евенкските приятели на автора тази снимка става „малко прозорче към един непознат свят и като малък спомен за случайна среща между родени номади и човек, в чиято кръв понякога се обажда номадът и тръгва отново към изворите си. Защото – писателят напомня на читателите – някога ние също сме били номади, макар че сега сме само калпави туристи". (Радичков 1966, 198).

В самото начало на пътешествието си Йордан Радичков диша въздуха на далечните времена на земята, съхранен в „пеещия"лед от шахтите на вечната замръзналост в Якутия, а след това диша въздуха на безкрайния съвременен Сибир. Той го донася със себе си и в родна България, заедно с всичко, което там вижда, чува, преживява, разбира. „Ако през пътуването из Сибир – признава писателят в края на книгата, – мъкнех подире си целия товар на моя малък живот и ако понякога сред горите и снеговете турях интимни откъслеци от моето малко отечество, – то след връщането си почнах да тегля товара на сибирските впечатления" (Радичков 1966, 278).

Тези впечатления не само живеят в неговата памет, те просто „оживяват" пред очите му. Достатъчно му е да се замисли и в неговия софийски дом се появяват ту ловецът якут на езерото в тайгата със своята надувна лодка, ту замръзналият по времето на Петър I войник, намерен преди пристигането на автора в Сибир. „Оживелите" сибирски видения го съпровождат не само в дома му, а и в Париж, Кан и Рим. За него спомените са като срещи с далечни приятели. „Ако чуех някъде брадва да отеква в гората – разказва

писателят – и с викове да падат дървета, си спомнях как Шамшурин сечеше дърва за огъня; ако видех някъде ловци да се лутат, си спомнях тайгата, ако гледах нощем небето на север, виждах край полярната звезда кожени юрти на ловци и еленовъди и моя евенк как разпалва своя огън в небето и върти на него своята дива гъска, съчинявайки проста песен за птицата или за подскачащия наоколо му писец“ (Радичков 1966, 280).

Книгата на Йордан Радичков „Неосветените дворове“ е издадена отдавна, но за изминалите оттогава почти четири десетилетия тя не е изгубила своята ценност. Още повече, че днес, както никога, нейната актуалност, нейната подчертана хуманна насоченост, стремежът да се съпоставят такива далечни, но както се оказва, духовно близки светове, запълват сериозна празнота в литературата на нашите страни и във взаимоотношенията на нашите народи.

Превод от руски: Красимира Папазова

Библиография

Жечев 1971: Тончо Жечев. Критически прегледи. София, 1971.

Жечев 1985: Тончо Жечев. От регионального к национальному и общечеловеческому в развитии литературы (на материале болгарской литературы). В: Современная болгарская проза и литературы эвропейских социалистических стран. Москва, 1985.

Радичков 1966: Йордан Радичков. Неосветените дворове. София, 1966.

Свиленов 1985: Атанас Свиленов. Събеседници. София, 1975.

Nina Ponomaryova

Siberia as it was seen by Yordan Radichkov

SUMMARY

In 1963 Yordan Radichkov made a two-month voyage to Soviet Siberia. His impressions were put together in the book „Unlit backyards" (1966), which can be called a journey-novel. Unexpectedly, the author discovers a strong spiritual bond between the enormous world of Siberia and his own homeland. It is as if Radichkov lets Siberia pass through himself, through his life; as a result, the narrative becomes a confession of a kind. On the large-scale map of the journey – from Tixie Bay to southern Altai and from Yakutia to Baikal – the author's attention is drawn by, and switches from, the riches of the land to the modes of provincial life, to the „ unlit backyards „ in Bulgarian literature, to people who live far away from the comforts of European civilization. The writer admires the courage of these people in their struggle against harsh natural conditions as well as against the aftermath of the recent war and Stalinist repressions. Radichkov manages to inscribe himself into this world, to become one of the people. His ideas move free in time and space: from reflections of the existential kind to vivid depictions of Siberian nature, to parallels between life in Siberia and Bulgaria. The book is written in Radichkov's patent key – it is metaphoric, abounding in associations, and sometimes ironic. At the time, when public opinion about the Soviet Union was formed by established stereotypes in Bulgaria, Radichkov describes Siberian open spaces in a colourful, lively, and most importantly, unencumbered and candid manner, without high-style rhetoric and embellishments. Today the book continues to be modern and promotes mutual understanding between the Bulgarian and Russian peoples.

IV. Читател, текст, интерпретация

ГЕНЕАЛОГИЯТА НА ЧИТАТЕЛЯ
(Как и къде съществува литературният феномен)

Добромир Григоров

Изборът на заглавието е продиктуван от два проблема, формулирани пряко или подсказани косвено в „Основи на сравнителното литературознание" от Боян Ничев. На пръв поглед „генеалогия" и „читател" не са понятия, пряко обвързани в дихотомична, антиномична или каквато и да било взаимозависимост на отъждествяването или оразличаването. Те присъстват в книгата на Боян Ничев по два съвършенно различни начина; генеалогията е част от телеологията на компаративистичното изложение, тъй като мотивира в голяма степен поне ретроспективното вглеждане в първите текстови и институционални материализации на сравнителното литературознание. Вторият термин е един от критериите на сравнителното четене, в чиято призма се озовава самата компаративистика. Доминацията на читателската активност в съвременното литературознание, определяно от Боян Ничев като съвременно в средата на 80-те години на XX в., е един от поводите на компаративиста да достигне за пореден път до тъжната констатация за изолацията на сравнителното литературознание от поредните значими събития в литературната наука. От друга страна, двете понятия са ключови за книгата на Б. Ничев и по още една причина. „Читателят" гарантира по-пълното описание на актуалната методологическа ситуация по онова време. От своя страна това търсене е продиктувано от генерирането на „нови проблемни кръгове и предизвикателства", с които следва да се справя занапред сравнителното литературознание. Генеалогията на компаративния поглед в никакъв случай не се определя единствено от генерирането на нови съдържания в неговата терминология под давление на разнородни научни конструкти. Въпреки това един от основните изследователски мотиви в „Основи на сравнителното литературознание" е очертаването на актуалните методологически сфери, сред които сравнителният

подход може да открие точките на пресичането и да разпознае бъдещето си като процес на методологическо обновяване.

Преди да пристъпим към част от въпросите, загатнати или коментирани в книгата на университетския професор, нека си припомним типичния изследователски скептицизъм, с който бяха белязани неговите текстове. В началото на 90-те години в университетския си курс по история на славянските литератури Боян Ничев сладкодумно завърши лекцията си върху творчеството на Бранислав Нушич, припомняйки привидно куриозната среща на писателя с негови критици съвременници. От предубедените си читатели популярният вече комедиограф и белетрист научава какво огромно значение за възприемането на неговите книги има естетиката на Зигмунд Фройд. Ценното знание той приема с благодарност за доброто познаване на неговото творчество, разделя се с критическата гилдия, удовлетворена, от своя страна, от споделеното откритие, и се запътва към най-близката книжарница. За да си купи (като добросъвестен и предубеден читател) всички преведени дотогава на сърбохърватски език съчинения на З. Фройд. По думите на писателя това е неговата първа среща с Фройд. Този рецептивен сюжет поставя под съмнение не само патоса на настоящия доклад и въпросите, които той извежда в „Основи на сравнителното литературознание“, но и всяка претенция за изчерпателност на прочита изобщо.

„Основи на сравнителното литературознание“ успоредява сравнителното литературознание и немската рецептивна естетика със сравнителния метод с цел да се означат пресечните точки на двете научни концепции. Ключовата категория, която адекватно материализира и систематизира съотнасянето на двете научни методологии, е контактът като особен случай и пресечна точка на читателската активност в акта на четенето. Ключовата роля на избраното понятие се определя от функцията му да съчетава на първо място историята на рецепцията като социологична дисциплина, на второ – рецептивната естетика и нейните търсения, насочени към реабилитирането на литературната история, и на трето – сравнителното литературознание.

Успоредяването на литературоведските системи води Боян Ничев към актуализирането на проблема за автономността на художествения текст и нейната окончателна ревизия. Това поредно изпадане в полюсна крайност обяснява афинитета и връщането към литературната историография; намерението на учените в Констанц е тя да бъде дефинирана не само като работещ механизъм на естетическата аксиология, а и със съзнанието за успешна реализация на нееднократните опити на немската идеалистическа философия да функционализират историческото картографиране на

изкуството. Вероятно затова въпреки осъзнатата безплодност на опитите чистата „форма на историята“ да се изпълни с литературни произведения, въпреки непродуктивното от гледна точка на поетиката търсене на „основната идея“, чрез която световните събития (включително и в историята на изкуствата) следва да се изпълнят със смисъл, Х. Р. Яус и К. Щирле анализират неефективните опити на историографията, за да предложат тяхната корекция. Реабилитацията на историчното съотнася рецептивната естетика преди всичко спрямо всяка една от визиите за литературата и другите изкуства, за които каузалността и йерархията на неговите единици са основополагащи категории. Трактовката за допирните точки на компаративистиката и школата в Констанц не се мотивира от оценностяването на техните научни приноси, въпреки че съвременното от онова време литературознание вече показва подобно предразположение (Холуб 1984, Вебер 1978). Компаративистичната отстраненост на Б. Ничев се изразява в недвусмислената резервираност към крайностите на рецептивистите. Самоопределянето им чрез оразличаването спрямо всеки предходен подход към литературата, който я социализира с различни средства и в различни степени, води до риска да се изгубят очертанията на „литературния феномен“. Изместването на изследователския интерес от параметрите на биографичното, психопатологичното, автора (т.е. детерминистки схващаните нелитературни фактори с функцията им на обуславящи художествения текст) в посока към доминацията на читателското участие и акта на четенето не може да бъде предпоставка за пълноценно описание на литературния процес. Практическа възможност, „*шанс за едно адекватно припокриване на литературния процес има само методика, която държи сметка за вътрешната динамика, за богатството и сложността на отношенията в триадата автор – творба(текст) – реципиент (читател, зрител)*“ (Ничев 1986, 112). Скептичното отношение към крайностите в мотивацията на учените в Констанц не изтъква една от конкретните причини, която и до днес си остава съществена в портрета на школата. Реабилитацията на читателя и историята не спестява сериозния упрек, адресиран към тези френски литературоведи, които утвърждават историята като противоположност на литературността („История или литература?“). Проектът за литературна история в Германия, колкото и вгледан в собствената немска традиция, се мотивира в немалка степен и от отказа на структуралистите да определят историчното като поле за реализации на фикционалното. Б. Ничев не конкретизира мотивацията и не коментира генеалогията на школата в Констанц, но коментарът върху проблема за автономността на литературата имплицитно засилва впечатлението за резервираността на учения. Скептичният поглед не приема еднозначното отъждествяване на историзирането на литературата с нейната социологизация. Това отъждествяване озна-

чава също така да признаем, че докато в Констанц научният колектив на „Поетика и херменевтика“ формулира нови роли в акта на възприятието, авторите около сп. „Тел кел“ предварително обезсмислят реабилитацията на литературната история. Затварянето на изследователския фокус в метафората на бобеното зърно сякаш спестява трудностите да се обособят детерминистки построения като например позитивистичната и социологическата школа или марксисткото (западноевропейско) литературознание. Приложността на литературознанието отива на заден план заради прагматично-утилитарните практики в отношението към изкуството.

Вторият проблем, свързан с коментара на „Основи...“ на Боян Ничев, се проектира в понятието „читател“ и се отнася пряко до границите, които самò литературознанието си поставя. За книга като „Основи“ този проблем е в центъра на изследователския фокус. Есенциалисткият поглед върху изследването го определя като описание на допирни точки на сравнителното литературознание, без да се интересува от принудителни ограничения на школи, ключови книги или индивидуални терминологични концепти. Функцията на понятието „читател“ може метафорично да се онагледи с онази червена нишка, с която Яус илюстрира доминацията на националното в линеарно подредената позитивистка литературна история. „Читател“ е категория, която свързва и позволява да опишем връзки между привидно несводими (поне в трактовката на енциклопедичните справочници) литературоведски концепти, тъй като се съдържа в тях като непрекъсната червена нишка. Устойчивата непрекъснатост на появите му в различни точки на научната картография е достатъчна мотивация да бъдем конструктивно скептични към позата на авторефлексиите в литературознанието. Устойчивото присъствие на читателските роли в различни изследователски контекстуални полета налага да се замислим върху функционалните характеристики при дефинирането на читателя. Ето няколко примера, свързани с „червената нишка“ на функционалното осмисляне на читателя.

Първо. Възкресяването на читателя през XX в. се свързва с първите томове на „Поетика и херменевтика“ и публичната лекция, изнесена от Х. Р. Яус в университета в Констанц. Немската трактовка на читателската активност има своята генеалогия във феноменологичната интерпретация и се опира върху опита от възприятието като алтернатива спрямо прагматиката на опита в концепцията на позитивизма. Ако не приемаме историята на хуманитаристиката като съревнование и загърбим поне за миг критерии като „изпреварване“, „заимстване“ или „закъснение“, то съотнасянето на рецептивната история със структуралния проект за литературна история, написан през 1942 г. от Ф. Водичка, сочи безспорни сходства в научната мотивация. Едно от най-важните послания на учения, без това да се вер-

бализира пряко, е осъзнаването на позитивистичното изкуствознание като „стойности на неизползваната традиция“, от които структуралното литературознание може да се възползва. Подобно на Яус през 1968 г. и Ф. Водичка не се опитва да игнорира червената нишка на националнолитературната принадлежност, унаследена от детерминисткото мислене. Въпреки че съдържанието на литературната структура се формулира като съвкупност от информацията, съдържаща се в съзнанието на възприемателя.

Второ. В ранните статии на Ю. Тинянов и В. Шкловски границите на художественото възприятие се определят в зависимост от възможностите на читателя да ги открои и назове. Виктор Шкловски определя литературния похват, като конфронтира опозицията „поетично – прозаично”; за оразличаването на двете понятия решаваща роля играе читателското възприятие: „[...] художествеността, отнесеността на дадено произведение към поезията, е резултат от начина на нашето възприятие; а художествени произведения, в тесния смисъл на думата, ще наричаме такива произведения, които са създадени с похвати, чиято цел е тези произведения да се възприемат по възможност като художествени“ (Шкловски 1916, 16). Б. Томашевски, от своя страна, дефинира науката поетика не без връзката на художественото с езиковото и културното предразположение на възприемателите. В своята „Поетика“ от 1925 г. художественото произведение се полага в контекста на зависимостите спрямо социокултурната читателска компетентност: „[...] не бива да забравяме, че всяка литература е неизменима в по-голяма или в по-малка степен в границите на историческата епоха, и е разбираема за слоеве от населението с определено културно и социално равнище“ (Томашевски 1928, 4). Устойчивостта на словесното изкуство, неговата непроменимост, отстоявана толкова енергично от формалистите, се оправдава и чрез константните предразположения на читателите, зависещи от социалната им среда. Между ранните текстове на руските формалисти, особено между Якобсон и граматическите занимания на Е. Хусерл вече са описани достатъчно зависимости. Елмар Холенщайн дори обобщава трудовете на младия Якобсон под знаменателя „феноменологически структурализъм“. Тези познати факти, онагледяващи обвързаността на литературознанието отново с феноменологията, подсказват обяснение на латентното присъствие на читателя там, където привидно неговото място изглежда несвойствено.

Трето. Изкуствоведът Отакар Зих унаследява традицията на т.нар. „хербартов формализъм“ в чешката естетика от края на XIX в. Изкуствоведските трудове на професора в Карловия университет, посветени на драматургията, поезията и музиката (написани между 1912 и 1925 г.), извеждат на преден план значимостта на слуховото възприятие при усвояването на всяко едно от изкуствата независимо от поетологичните граници между литературните родове или между музика и поезия. Формалистичната есте-

тика на Зих постулира две степени на възприемателска активност. Първата се изразява в съпричастието към рецитацията, а втората се материализира в прекия акт на конкретизацията на текста.

Отакар Зих посвещава цялата си изследователска енергия на специфичното, което оразличава всяко изкуство спрямо останалите и по този начин непряко преформулира основната задача на общата естетика. Постулирането на признаците, отграничаващи музиката, поезията и драмата, предефинира не само задачите, но и същността на формалистичната естетика от началото на XX в. Изведената на преден план специфичност на всяко изкуство разколебава схващането за естетиката като обобщаващ и универсален научнопознавателен инструмент, който не се стреми, респективно не съдържа потенциала да описва оразличителни признаци. По този начин естетикът Отакар Зих мотивира предпоставките за конструирането на понятиен апарат, с чиято помощ подлежат на описание доминантите на всеки творчески акт. Независимо едни от други руските литературоведи – формалисти и формалистът – естетик О. Зих доказват обективната необходимост от дефинирането на всяко изкуство най-напред в рамките на подходящ метаезик с доказан евристичен потенциал.

Посочените връзки колкото подвеждащо обещават да намерим разковничето за тяхното обяснение в съотносимостта им спрямо философската феноменология, толкова и поставят това под съмнение. Едно от обясненията на латентното състояние, в което откриваме читателските роли далеч преди тяхното формулиране от рецептивната естетика, се крие в периодичните и непрекъснати опити на литературата да се освободи от зависимостта на социокултурното детерминиране.

Посочените примери сочат пряката зависимост на отношението между историчното мислене и дефинирането на автономността на художествения текст, от една страна, и, от друга, между границите и функциите на читателското възприятие. Тоест независимо дали литературната историография се мисли като сполучлив познавателен инструментариум за анализа на „литературния феномен“, или познанието за автономното художествено произведение е несъотносимо спрямо историографски категории, фигурата на читателя е неизменна съставна част във всеки опит да се съотнасят историчното и литературното съзнание. От една страна, осъзнаването на тази обвързаност с читателската фигура подсказва възможен отговор на въпроса *как и къде съществува литературният феномен*, въпрос, който, според Боян Ничев в „Основи на сравнителното литературознание“, е „основният онтологичен проблем на литературата и художествената култура“. От друга страна, вездесъщото присъствие в литературознанието на разнородни по своята функция читателски нагласи и свойства води до предефинирането на статута на читателя в по-общ план.

Разнородните по своята контекстуална поява и компетентности фигури на читателя поставят под съмнение съществуването на начална точка, на първоначална поява. Първата причина за това: в началото на XX в. литературознанието се нуждае от тази категория, за да предефинира детерминираността на литературата в трактовката на позитивисткото мислене. Всеки опит за конструирането на терминологичен апарат, който за разлика от общата естетика ще описва адекватно специфично литературното, се нуждае от фигурата на читателя. По този начин отправната точка, началният момент в генеалогията на читателя се разколебава, тъй като неговото моделиране се възобновява при всеки опит да се дефинира автономността на художественото.

Технологията на моделирането се опира на портретната скица. Това означава, че всяка разновидност в типологията на читателската активност (независимо дали пред нас е имплицитният, реалният, респ. емпиричният, идеалният, посветеният, информираният, вписаният или актуалният читател, псевдочитателят или лъжечитателят) носи характеристиките на конкретно умение. Някои от тези умения Джонатан Кълър нарича компетентности, когато обвързва езиковата и литературната читателска култура. Във всеки принос към читателската типология всъщност се добавят нови щрихи към незавършения и схематично непълен портрет на силуета. Фигурата е непълна и безплътна, защото твърде често е предполагаема или хипотетична, както е в случая с представата за идеалния читател. Всяко дефиниране на определен тип читателски умения всъщност означава и определен модел на поведение, който носи същите белези на „безцветна“ или „черно-бяла“ незавършеност. Непълнотата на читателското моделиране се определя от контекста на националното литературно пространство или научна традиция, в които се ражда новият вариант. В този смисъл типологията на читателската активност след позитивизма се състои от множество вариативни назовавания, които могат да се отнесат към хипотетичен инвариант. Как да го дефинираме?

Ще си послужим с аналогията, отвеждаща към коментара на Борис Енгелгард върху заумния език на руските формалисти. В монографията си „Формалният метод в литературната история“ литературоведът определя схващането за заумния език като принцип на анализа, а не като операционализиран термин. Крайно добронамерен, Енгелгард се стреми да оправдае отсъствието на езиков материал, който може да материализира съдържанието на понятието. Принципът оправдава функционалността на термина „заумен език“, въпреки че зад него не стои конкретна емпирия.

Читателската активност има своите конкретни измерения, когато зад поредния принос в общата типология разпознаем нови щрихи в силуета

на фигурата. От една страна, понятието „читател“ изпълнява ролята на модела, но, от друга, съдържанието на термина не включва нови компетентности, умения или портретни щрихи. Втората възможност ни лишава от силуета и от сигурността да разпознаем читателя в конкретни контури. Когато очакването ни да разпознаем конкретния портрет не се оправдае, *читателят* функционира като *номинативен принцип*. Този принцип не се обуславя толкова от национални научни парадигми, колкото от историчното мислене и автономността на художествения текст. Читателят като номинативен принцип ни отдалечава от персонификацията в името на пълноценното постигане на това, което Боян Ничев назовава с работното понятие „литературен феномен“.

Библиография:

Холуб 1984: R. C. Holub. Receptions – Theory. A Critical Introduction. 1984, London.

Вебер 1978: H. D. Weber. Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. 1978, Stuttgart.

Ничев 1986: Б. Ничев, Основи на сравнителното литературознание. С., 1986.

Шкловски 1916 (1996): В. Шкловски. Изкуството като похват. В: Руски формализъм (ОПОЯЗ). Текстове. Шумен, 1996. Прев. Дечка Чавдарова.

Томашевски 1928: Б. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.-Л., 1928, 4. изд.

Dobromir Grigorov

A Genealogy of the Reader (How and where does the Literary Phenomenon exist?)

SUMMARY

The paper connects the term of literary history with reader-response criticism in the early texts of Russian formalism, Czech structuralists and phenomenological aesthetics (the Constance School of reception aesthetics). The relation between history and the reader in terms of the doctrine of necessity is described as a continuous effort to actuate the methodological foundations of literary history. The way of redefining history actuates different definitions of the reader, a function which presupposes various components of their silhouette. The distinguishing marks shape a reader's portrait which requires linguistic, literary, historical or social competence. This paper defines the reader as a nominative principle which does not require the construction of other readers' models or yet another embodiment of human competences.

Химическата метафора

Мирослав Дачев

След аферата „Сокъл“ хуманитарно изкушеният в мисленето и занимането си човек следва да внимава в употребата на термини от т.нар. точни науки, за да не попадне в обхвата на „модната глупост“. Не зная доколко надеждата, че идеята за химическата метафора е над този спор, е основателна, но рискът си струва.

За първи път си позволих да говоря за химическата метафора пред литературоведска публика това лято, като се опирах не толкова на споделен опит върху метафората, колкото върху нещо приятно за демонстриране – предметният свят в поезията на един български поет, на Атанас Далчев. Сега бих искал да разсъждавам за химическата метафора като за нещо, чрез което се мисли. Тя не е просто троп, фигура, украса, а епистемологичен жест.

*

Знанието, както и определението, за химическата метафора дължим на Лейкъф и Джонсън (Лейкъф, Джонсън 1980). Те пък – на един ирански студент, който – като във всяко продуктивно недоразумение – настоява върху едно от възможните четения на един езиков израз, произнесен и привлечен като пример по време на семинар върху метафората в Бъркли.

Как точно се е случило мнозина помнят. Това е една от онези ситуации, които, ако успеем да демитологизираме поне донякъде, един ден сигурно ще класифицираме по запомнящ се начин. Подобно на Стенли Фиш и описаната от него нервно потропваща с крак студентка и проблема за текста в читателското съзнание („*Is there a text in this class?*“), така и тук недоразумението между студент и преподавател най-напред ражда разочарование, а после христоматиен текст, основан на внезапно породена блестяща идея. Изразът, който стои в основата на недоразумението, е **The solution of my problems.** За Лейкъф и Джонсън – просто метафора, с която хората,

вероятно и преди сфинкса у Софокъл, опитват да демонстрират превъзходство над мъчно решимата загадка. Този израз – нито повече, нито по-малко – приравнява непрекъснато възникващите мъчно решими житейски ситуации към екстремността на загадката, но и към математическите и логически предизвикателства. Да решиш проблема, е като да решиш пъзела, да отговориш правилно на загадката, да намериш отговора на задачата. И за да е битът още по-близко – като да решиш (нещо от) кръстословица. За иранския студент обаче нещата не стоят по този начин. Той свежда думата „**solution**" до *друго* знание – вижда течност, разтвор, химическа реакция. Основания и за двете има, както сочат речниците.

Иранският студент пренася следователно *други* белези, които не му позволяват *да приключи*, *да реши*. Езиковото му въображение, докоснало се до значението на кипящата течност, вижда не *решението* на проблема, а неговото разтваряне, отлагане, утаяване, в което нещо от проблема се превръща в друга субстанция (да кажем, че това е визия на неговото решаване), но нещичко се съхранява при взаимодействието и не се превръща (да кажем, че остава нерешено, утаено на дъното). От това произтичат няколко важни неща, които пишат прелестта на една нова метафора:

- проблемите не се решават (не се решават докрай, окончателно и безвъзвратно), нещо от тях все остава нерешено, отложено за известно време;
- в даден момент – мигът на новото съприкосновение, предизвикано или случайно – нерешеното може да излезе на повърхността и да участва в новата ситуация – да я потвърди, да я допълни, или пък да я промени, преобърне (неща доста добре познати на сценаристите на латиносериали и всички, работещи с думите *сюжет* и *фабула*).

В описаната ситуация в Бъркли професори и студент просто съединяват значенията, които речниците приписват на една дума. Дали химията произтича от прякото позоваване на *solution*, или от факта, че налице са съединените значения на една и съща дума, остава на заден план. На преден план излиза, че всяко решаване на проблем, задача или загадка е преди всичко разтваряне, химия: количество кипяща и димяща течност, съдържаща всички наши проблеми в разтворен и утаен вид, с катализатори, които постоянно разтварят едни и утаяват други проблеми. Което означава, че всъщност ние не решаваме проблемите си, а само оставяме нещата да се утаят на дъното, където да дочакат събуждащото разклащане, за да изплуват на повърхността, за да проговорят.

Химическата метафора, ако се доверим на Лейкъф и Джонсън, е не само красива, но **прониква в същността на нещата** – нищо не изчезва напълно и не се решава веднъж завинаги. Проблемите и въпросите остават, променя се формата на съществуването им.

Това е още по-ясно, ако до химическата метафора, или по-скоро преди нея, положим една друга – метафората на загадката. Лейкъф и Джонсън настояват на този преход, който е видим в израза **Problems are puzzles.** Тук проблемите се решават, самата мисловна нагласа накланя везните към тяхното решаване. В **The solution of my problems** мисловната нагласа е друга. Ето защо може да се каже, че химическата метафора е **метафора на преход в мисленето**, който променя, без да изписва окончателни присъди, окончателни решения. С химическата метафора се извършва преход, който е забележим.

Ние **мислим чрез метафори** – това е основен постулат в книгата на двамата автори, – метафората е проникнала в ежедневието ни, при това не само в езика, но и в мисленето и действията ни. Това, което узнаваме от опита и което вършим всеки ден, има пряко отношение към метафорите. Но то се изразява по различен начин.

Да избягаш в посоката, че проблемите не са загадки (**puzzles**), а нещо, което непрекъснато се отлага и временно решава (**solution**), е нов тип мисловна нагласа към света. Променен е самият *контекст* на мисленето за проблема. Да живееш в плен на химическата метафора, означава да приемеш факта, че нито един проблем не може да изчезне напълно; означава да приемеш всички проблемни ситуации като еднакво реални, да търсиш катализаторите, които променят състоянията, а не верния отговор, който решава загадката, премахва проблема.

Проблемът-като-загадка е екзистенциалното лице на мига, на реалността тук и сега. Преходът към химическата метафора отвежда в нова реалност, която парадоксално е по-малко илюзорна, отколкото реалността след решаването на загадката.

Химическата метафора е ново знание и едновременно с това нов *modus faciendi*, защото ни подсказва пътища за мислене на света, а следователно и за справяне с нещата в определени контексти.

Очевидно проекциите, които химическата метафора може да изпише, са примамливи. Но как може да бъде използвана тя в хуманитарното знание? И всъщност не я ли използваме, без да сме мислили за нея, без да сме я назовавали? За да отговорим, трябва да извършим две процедури:

- да решим защо подобна метафора все пак е наистина химическа;
- да извършим с израза, който до сега ни занимава, една допустима субституция.

Изразът **The solution of my problems** мислим като химическа метафора вероятно заради преноса на буквалната ситуация – разбирането, което иранският студент влага в думата **solution**. Той вижда не решение, а наистина нещо, което принадлежи към областта на химията, химическото: кипяща течност, разтвор. Знаем, че явления, при които от едни вещества

се получават други, са химични, а явления, при които не се получават нови вещества, са физични. Затова нека отидем отвъд тази буквалност и се захванем с фигуративното. Химическото произтича оттук насетне, защото, поставяйки проблемите в кипящата течност, ние всъщност ги поставяме на истинското им място – те не остават същите (не са физическо явление), а се променят, без да изчезват съвсем и напълно, като понякога образуват и нови. С това обаче идва и въпросът какво още може да застане на тяхното място?

*

Нека просто сменим проблемите с нещо от ежедневните ни занимания. Тогава химическата метафора ще се отнася до всяко занимание, което не приключва, което се „отлага" и „продължава" по нов начин в друга ситуация; което не остава същото, непроменено, а поражда други, нови – идеи, занимания, резултати. Химическата метафора настоява върху илюзорността на свършека със заниманието, върху това, че то може да приключи веднъж завинаги. Върху това, че между заниманията има граници, а не континуитет.

Безграничният семиозис, проповядван от Пърс като основа на разбирането на семиотичното, е пар екселанс пример за нестихваща химична реакция, доколкото върхът на всеки семиотичен триъгълник поражда нов триъгълник, и така до безкрай. Следователно: знаците, знаковостта, всяка интерпретация... Затова избирам да говоря отчасти за **интерпретацията** и за мястото ѝ в съвременния хуманитарен дебат, отчасти за **четенето**, отвъд което тя е немислима.

Ще се опитам да положа този проблем между метафората за загадката (**Problems are puzzles**) и химическата метафора (**the solution of my problems**), като припомня как литературната теория например вижда през последните десетилетия важността на своите занимания? Според Хилис Милър – в четенето.

Хуманитарните изследвания днес, твърди Хилис Милър, трябва да се съсредоточат върху преподаването на четене. Курсовете в литературните факултети би трябвало преди всичко да се превърнат в упражняване в четене и писане, в четене на великите литературни творби – да, но с много по-широка представа за канона, и заедно с това – в упражняване в четене на всички знаци – живопис, кино, телевизия, вестници, исторически данни, данните на материалната култура. Един образован народ днес е народът, който може да чете всички знаци. Нашата основна задача, завършва Хилис Милър, новото основание на хуманитаристиката е да преподава четене и въздействащо писане, което може да се появи единствено от или да придружи школуваната способност да се чете.

Четенето е напълно подвластно на прехода от метафората на загадката към химическата метафора и без отделните теории за четенето да го експлицират, те все пак доказват това – от иманентното, близко (затворено) четене, до междутекстовото четене; от четенето, което иска да долови в края на краищата авторовия смисъл, до четенето, което раздипля текста и неусетно проектира образа на читателя.

Понятието, свързано по неизбежност с четенето, е **текст**.

Текстът също може да бъде мислен чрез прехода от метафората на загадката към химическата метафора. Текстът, както и въглеродът, просто има алотропи, има своите полиморфни модификации „графит" и „диамант". Нека се изкушим и разположим онова, което читателското съзнание прави с книгата, между графита и диаманта. Както при всяка химическа реакция имаме превръщане на едно вещество в друго, отличаващо се от изходното по състав или по строеж и свойства, така и при четенето „образът" на текста се променя, не остава същият. Основните химически типове реакция – присъединяване, разлагане, заместване и обмен – присъстват в акта на четене.

За някои (Стивън Майо е описал тези два интерпретативни типа в „Конвенции на интерпретацията") текстът е **пъзел** и той може да бъде решен именно като загадка, веднъж и завинаги, ако се стигне до авторовите интенции. В тези случаи интерпретацията се мисли като вярна, правилна, единствена. За други това е немислимо, за тях текстът е по-близо до онзи **разтвор**, който временно пояснява едни и отлага други разбирания и смисли; в който читателят, казано по Бланшо, е преиначен автор. В тези случаи интерпретацията е множествена и усилието се концентрира върху нейната коректност и адекватност.

Преходът между двата типа мислене за текста и интерпретацията, описан също и от Рикьор в неговата „Теория на интерпретацията", може да бъде видян като аналог на прехода между двата типа метафори, представени от Лейкъф и Джонсън. Искам да разкажа малко повече за тази ситуация. Ще въведа отново името на Дж. Хилис Милър, заедно с това на М. Х. Ейбръмз, за да покажа, че както и при проблема, тук също сме на кръстопътя на решаването и отлагането.

И така, от едната страна имаме предпоставката, че може да се интерпретира авторска последователност от изречения и да се разкрие нейната „сърцевина от определени значения". Те са предварително зададени, както отговорът в загадката. Интерпретацията е правилна, ако се доближава достатъчно близко до това, което авторът е искал да каже. Тази правилна или точна интерпретация може да не улови цялото авторско значение (послание), но тя най-малкото ще бъде способна да се приближи до някаква част от него и да изключи други значения, които са неправдоподобни. Ейбръмз

определя интрепретацията като дейност, която „се заема да определи какво авторът е искал да каже".

За разлика от него Хилис Милър отхвърля ограничаващите идеи за авторското оригинално и определено значение като основа за интерпретация и разглежда традиционалисткия подход на Ейбръмз като невъзможен. За Хилис Милър всички извори са изгубени, всички текстове са радикално неопределени. Вместо това: един и същи текст авторизира безброй интерпретации; не съществува правилна интерпретация. Проектът на Милър вижда игра на връзки, повторения и разграничения вътре в една и съща творба. Затова и неговата дефиниция на интерпретацията има два допълнителни аспекта:

- интерпретацията е разгъване, разнищване, разплитане на текста;
- интерпретацията е и стеснително самостоятелно бродиране.

Интерпретаторът едновременно разплита значещи нишки в текста, и в своите проследявания оставя след себе си собственоръчно изработена тъкан – критическият текст.

Ейбръмз е по-близо до разгадаването на пъзела, устремен е към това. Хилис Милър е по-близо до химическата субстанция, показва удоволствието от пребиваването на наблюдавания от него обект вътре в химическия разтвор.

Всеки проблем на текстовостта е пряко обвързан с химическата метафора. Идеите за междутекстовостта, за ризомата са по същество химически метафори. Ние никога не четем *един* текст, *този* текст, който обсебва съзнанието ни, докато го държим в ръцете си. Едновременно с това ние четем винаги друг текст, други текстове – те са спотаени зад този, който четем. Той – понякога с охота, понякога скришом – ни отвежда към други текстове. Всъщност не той, а самите ние. Ето как случаят, описан от Стенли Фиш, и случаят, описан от Лейкъф и Джонсън, се преплитат. Химически.

Текстовете не са физически субстанции, а химически – те не са по рафтовете на библиотеката, а в съзнанието ни, което жадно поглъща в акта на четене и също толкова жадно бяга от конкретното в устрема си да проследи изградена асоциация, доловен цитат или мъчително припомняне, което не открива произхода си. Казано с езика на химическата метафора: ние нищо **не решаваме**, докато четем, не приключваме, а просто **отлагаме**, **утаяваме**, за да открием по-късно с удивление нещо ново. И още: ние **не приключваме** с текста, когато затворим книгата и я оставим на мястото ѝ. Текстът е съхранен в съзнанието ни и изплува в един миг, когато друг текст – случайно или не – го предизвиква да оживее.

Текстът е мислим като solution само и единствено благодарение на акта на четене, на читателя.

В своята „Теория на интерпретацията" Пол Рикьор настоява, че текстът е

ням. **Текстът е ням** е една прекрасна химическа метафора, не защото говорната и слуховата (не)възможност отвеждат към химията, а защото за да проговори, текстът се нуждае от това, да бъде мислен (или да бъде поставен в) като **solution**. Мислен сам по себе си, текстът е физическа величина. Синонимно сведен до книжното тяло, той може да бъде оставен на библиотечната лавица без последствия. Впрочем така – физически – книгите с векове живеят в библиотеките. Химическото им живеене започва с появата на читателя – с отгръщането, разлистването, зачитането. Тогава тази-тук книга, този-тук текст започва да се смесва с други, попада в разтвор, в кипящата течност на читателското въображение, на литературната му компетентност. Текстът престава да бъде книжно тяло, напуска физическото битие. Превръща се в изключително активен елемент, годен да променя, но и да се променя.

Текстът вече не е ням. Текстът проговаря. Проговаря в разтвора на читателския акт. В този разтвор идват и си отиват текстове – като заглавия, като асоциации, като реплики, като фигури, като диалог. Така Пиерет Фльосио в своя безподобен „Пепеляшко“ разговоря с първообраза на Пепеляшка, пренаписвайки под въздействие на психоанализата не просто сюжета, а духа на приказката. Така Мадоната на Ботичели, за разлика от тази на Фра Филипо, разговаря с лика на метресата на Джулиано Медичи. Така изпод Иво Доля в „На Острова на блажените“ оживяват нови (авто)биографични контури.

Метафората за палимпсеста е химическа метафора. Самият факт, че животът на един текст зависи от живота на друг текст – физически – е пределно любопитен. Но химическата зависимост е много по-силна. И точно в това е метафоричното. Физическото наслагване на текстовете е буквалност, която – пренесена – ражда метафората. Но при физическото си наслагване текстовете не си взаимодействат – като смисъл. При химическото именно смисълът е невъзможен отвъд метафората за палимпсеста.

Всеки текст е изграден от цитати, мозайки. Юлия Кръстева, която почти всички речникови издания, съдържащи термина интертекстуалност, сочат като откривател на термина, всъщност преди Лейкъф и Джонсън открива химическата метафора. Женет в книгата си *Палимпсести* описва живеенето на литературата като втора степен – множество хипертекстове, живеещи върху хипотекстове. „Одисей“ на Джойс е възможен благодарение на Омировия епос; „Йосиф и неговите братя“ на Томас Ман – благодарение на библейската история. Но това са пределно видими примери. Литературата, както преди години посочи Никола Георгиев, обича в не по-малка степен мълчаливите диалози. Ролан Барт открива (той твърди, че с удивление) как при поредното четене на „Вълшебната планина“ на Томас Ман изстрадалото му от туберкулозата тяло е близко до това на Ханс Касторп, дори идентично. Усещането, настоява Барт, е за историчност.

*

При заливане на сода за хляб с оцет бурно се отделя газ... При издишване на въглероден диоксид в епруветка с бистра варна вода разтворът потъмнява... При нагряване на медна пластинка в пламъка на горелка пластинката почервенява и се получава меден оксид... При изгаряне на магнезиева лента на въздуха с ослепителна светлина се получава твърдо бяло вещество... При добавяне на натриева основа към разтвор на син камък се получава светлосиня утайка...

При всички тези признаци – отделяне на газ, промяна в цвета и миризмата, получаване на утайка, отделяне на светлина и топлина – ние съдим за химични явления. Нещо повече: при химичните реакции, атомите се прегрупират така, че запазват своя вид, маса и брой. Затова и Законът за запазване на масата на веществата гласи, че масата на изходните вещества при химична реакция е равна на масата на продуктите на реакцията.

Би било чиста спекулация да се каже: при четенето се отделя емоция, променя се настроението и нагласата на четящия, познавателният му хоризонт, отлага се смисъл и т.н. Най-малкото защото изходното вещество при четенето не е равно на продукта на четенето. Да пренесем просто така всички тези неща в областта на текста и четенето (макар че често го правим), е некоректно. Като казвам, че химическата метафора е в основата на идеята за четенето, имам предвид същото, което ме принуди да прочета по друг начин самото название на химическата метафора. Четенето е *процес, който променя*. Изразено с метафори, четеното може да бъде сведено до **разлагане** (способността му да породи различни интерпретации, множество смисли, колебания, съмнения), но и до **съединяване** (способността му да консолидира съмненията, хипотезите, колебанията в една убеденост, която често съпътства четенето).

Но то винаги е повече от еднозначен процес, винаги *с добавена стойност* – и за текста, и за читателя (читателската общност). Когато Рикьор произнася, че в акта на четене четящият винаги дава едно „себе си", той конструира химическа метафора. **Даването-на-себе-си при четенето** е сякаш резултатът, (химическото) следствие от множество **разлагания** в херменетвтичната процедура – това е **съединяването**, което се получава *след това*.

Така са се получили много химически метафори в хуманитарното знание. С някои от тях ние обясняваме отделни етапи от развитието на хуманитарната мисъл (Греймас и империализмът на литературната семиотика); с други – начини на обхващане на знанието за литературата (Тинянов и литературната история като история на генералите; Бланшо и литературното пространство), на знанието за текста (Дельоз и Гатари и ризомата; Еко и отворената творба), на знанието за езика (Остин и идеята, че с думи се правят неща); с трети обясняваме света, в който съществуваме и който

проблематизираме (Лотман и семиосферата). Както виждаме, едни от тях са задължени на историята, други на биологията, трети на физиката. Но по същество са химически дотолкова, доколкото – мислейки чрез тях – променяме изходните неща.

Всяка метафора, която използваме и с която променяме нещата в нас и около нас – представите за език, действителност, време, пространство и т.н., е химическа. Разказът в първите две глави на „Битие" е подвластен на химическата метафорика: Бог създава нови и нови неща, като неизменно съединява Своята мисъл и Своето желание със съществуващото до момента.

Митът за езика е химически.

За преходите между литературознанието по български и българското литературознание – също.

Библиография

Лейкъф, Джонсън 1980. Lakoff, Johnson 1980: G. Lakoff, M. Johnson. Metaphors we live by. The University of Chicago Press, 1980.

Miroslav Dachev

The chemical metaphor

Summary

The chemical metaphor is related to every activity that doesn't stay unchanged, but is delayed and continued in a new way in another situation, thus bringing forth new activities. Unlimited semiosis is an unceasing chemical reaction par excellence, as long as the top of each semiotic triangle brings forth

yet another triangle and the process is repeated *ad infinitum*. This means that each act of reading, each interpretation is imbued with the spirit of the chemical metaphor.

Separate theories of reading prove that it is subject to the transition from the metaphor of the puzzle to the chemical metaphor: from close reading to intertextual reading, from reading to perceive the author's intention to reading that unfolds the text and covertly projects the reader's image. The text, in turn, can be thought of through the transition from the metaphor of the puzzle to the chemical metaphor: the image of the text changes, it doesn't stay the same.

The ideas of intertextuality, of the rhizome, and of the palimpsest, are in essence chemical metaphors. We never read a text, the text that takes over the mind while we hold it in our hands. We always read yet another text simultaneously, or even other texts, hidden behind the first one. Reading is an escape to other texts. Texts are not physical substances, but chemical ones – they are not on the library shelves, but in our minds, which eagerly devour them in the act of reading and equally eagerly rush away from the concrete in an effort to follow a constructed association, a detected quote or an elusive evocation. We don't finish with the text when we close the book and put it back on the shelf. It is stored in the mind and comes to the surface when another text brings it to life. The text isn't mute anymore. It speaks out in the solution of the act of reading. Texts come and go in this solution – as titles, as associations, as remarks, as figures, as dialogue, followed in turn by the reader's reactions (clear and vague at the same time). Thus reading is not only a deconstruction (it brings forth various interpretations, multiple meanings, hesitations, doubts) but also a unification (consolidating doubts, hypotheses, hesitations in a confidence that often accompanies reading). It always has an added value, awaiting new life in the chemistry of the next act of reading.

ЧУДОТО С „ЖЕНСКИЯ РАЗУМ“ В БИБЛЕЙСКИЯ ТЕКСТ

Милена Кирова

Историята, върху която изграждам своите наблюдения, се намира в *Числа* – книга, която разказва събитията на Изхода за период от 40 години, от напускането на Синайския полуостров до навлизането в Обетованата земя западно от река Йордан. Религиозната традиция я приписва – както и цялото Петокнижие – на Мойсей, но не е трудно да видим нейния очевиден характер на компилация от доста различни и разнородни дискурсивни усилия. Една част от текста е наистина архаична: това са инкорпорирани в цялото яхвистки и елохистки документи от IX-VIII в. пр. Хр. – същата традиция, която подхранва първите две книги на Петокнижието. Нашата история попада именно тук, а това ще ни позволи да открием в нейното съдържание реликти на примитивен митично-магически манталитет, изцяло загубен през V в. пр. Хр., когато се създава основната част от текста и се извършва важната работа по събиране, редактиране и нормативизиране на наследените източници.

В третата, последна част на Книга *Числа* виждаме как колоните на Израил, все още предвождани от Мойсей, навлизат в земята Моав, на изток от Мъртво море. Те спечелват две поредни битки с местните аморейски владетели. Това кара Валак, цар на Моав, да се стресне и да предприеме решителни действия за защита на своето царство. Той изпраща делегация от старейшини далеко на север, в град Петор, който се е намирал чак на Ефрат, в Горна Месопотамия, при очевидно много известния за своето време арамейски пророк Валаам. Делегацията моли пророка – срещу много щедра отплата – да отиде с тях в „степите на Моав“, за да (им) прокълне израилското племе и така да осигури разгрома на неговите военни амбиции. Подобно решение може да ни се стори абсурдно, но то само доказва автентизма на яхвисткия източник, вместен в Книга

Числа. Една от функциите на древните магьосници и пророци е била да осигуряват благоденствието на своята общност, като проклинат нейните врагове. „Пророк на нещастието“ е, от една страна, този, който предрича идващите беди; от друга страна обаче и този, който е способен да причини бедите със слово и действие.

Библейският герой Валаам принадлежи към категорията на най-ранните пророци, – институция, тясно свързана с царския двор, с доста неясни граници между ролите на магьосника, предсказателя и тълкувача на сънища. Староеврейският текст използва термина *nabi*, който Септуагинтата превежда с *prophetes* и така всъщност въвежда гръцката концепция за пророк и пророчество. В древноеврейски смисъл думата *nabi* е тясно свързана с идеята за *призоваване* в нейните два възможни аспекта (като действие с активен и с пасивен характер). Пророкът може да бъде *призован* (избран, повикан) от Бог или *да призовава* другите хора към някакво поведение според желанието на Елохим.

След известни колебания и една нощна консултация с Йахве Валаам потегля към земята Моав. Въпреки че изрично му е дал разрешение и Валаам постъпва разумно, Бог очевидно има свои и не-разумни, т.е. не-човешки мотиви на поведение:

Разпали се Божият гняв, задето той тръгна, и застана Ангел Господен на пътя, за да му попречи. Той яздеше на ослицата си, и с него двама негови слуги.
Ослицата видя Ангела Господен, застанал на пътя с гол меч в ръка, и се отби от пътя и тръгна по полето, а Валаам начена да бие ослицата, за да я върне в пътя.
И застана Ангелът Господен на един тесен път между лозята, дето имаше ограда и от едната страна, и от другата страна.
Ослицата, като видя Ангела Господен, притисна се към оградата, та притисна о оградата ногата на Валаама; и той начена пак да я бие.
Ангелът Господен отмина и застана в теснината, дето нямаше накъде да се отбие нито надясно, нито наляво.
Ослицата, като видя Ангела Господен, легна под Валаама. Разгневи се Валаам и начена да бие ослицата с тояга.
Тогава Господ отвори устата на ослицата и тя продума на Валаама: какво ти сторих, та ме биеш ето вече трети път?
Валаам каза на ослицата: задето се поруга с мене; да имах в ръка нож, сега те бих убил.
А ослицата каза на Валаама: не съм ли аз твоята ослица, ко-

ято ти яздиш отначало и доднес? Имала ли съм навик тъй да ти правя? Той отговори: не.
И отвори Господ очите на Валаама, и той видя Ангела Господен, застанал на пътя с гол меч в ръка, поклони се и падна ничком. (22:22-31)

Предпочетох да цитирам, вместо да преразказвам тази история, защото е много синтетична и почти всяка дума/фраза има важно значение. Жанрът е притча, но сюжетните похвати са приказно-легендарни, особено тройното повторение на една и съща повествователна ситуация. Доминира метафората на пътя. Всяка ситуация го представя в някакъв специфичен отрязък, в образността на конкретни препятствия (път през полето, в теснината, затворен между огради), но като цяло това е житейският път, пътят на всеки човек пред очите на Бога. Общият смисъл става особено ясен в последните думи на Ангела: „защото пътят ти не е прав пред Мене".

В представената история има двама земни герои: единият е пророк, а другият – магарица. Разликата изглежда гротескно драстична, но така е само в нашите възгледи на модерни западни хора. Що се отнася до Стария Завет и до цялата древноеврейска традиция, образът на магарето/магарицата не носи онзи пейоративен нюанс (глупаво, упорито животно), който ще придобие по-късно в рамките на европейски-християнските възгледи за света. А пък в историята на пророк Валаам по-специално, както и на други места в ранните книги на старозаветната писменост, можем да открием следи от примитивното магическо отношение на човека към природата, включително към животинския свят. В тези възгледи животните се третират като нормални участници в живота на общността, подлежат на част от законите, които регламентират социалното битие, одухотворени са и в поведението им прозират ясни антропоморфни следи. Те се третират по аналогия с човешките същества; очевидно става въпрос за реликти на първобитния анимизъм, на онова магическо отношение към природния свят, в което животните са не само пълноправни участници в човешкото битие, но даже тотеми или свещени родоначалници на отделни родове и племена.

Що се отнася конкретно до „животното" на пророк Валаам, можем да кажем, че образът е разположен в позицията на двойно маргинален герой. От една страна, домашно животно, търпелив и верен слуга; от друга страна – създание в женски род, което текстът кара да проговори с думите на обидена еврейска съпруга: „не съм ли аз твоята ослица, която ти яздиш отначало и до днес? Имала ли съм навик тъй да правя?" С малки лексикални промени тези фрази биха могли да съдържат скромното оправдание на жена, заподозряна в безчестие, обвинена, че е „поругала" честта на своя съпруг („задето се поруга с мене..."). Верността и търпението, с

други думи, привличат ослицата към парадигмалното пространство на жената-съпруга. Именно там можем да срещнем фигури с добре изявен амбивалентен характер: жертви-и-героини на библейския наратив. Най-лесно ще припомня Агар – чужденка и робиня, изпъдена да загине в пустинята, възнаградена със способността единствена между всички библейски жени да сключи сакрален Завет. Аналогията ни кара да обобщим, че ослицата на пророк Валаам попада в любимата приказно-митологична позиция на библейския наратив. Тя става един от онези онеправдани, осмяни, обидени герои-страдалци, които текстът въздига чрез ситуация на някакво чудо и награждава с финала на уважението и славата в колективната памет.

Нека сега да видим какво би се получило, когато успоредим ролите на двамата земни герои в нашия епизод. Ослицата е „жена" и животно, а Валаам е пророк. Кои са задачите на съпругата и на добитъка е лесно да предположим, затова нека по-добре се запитаме коя е основната функция на пророка в библейския текст? Умението **да вижда**, бих казала; виждането като проникване в скритите сили и механизми на човешкото битие. Самият пророк Валаам, от пиедестала на своето самочувствие като известен пророк, се дефинира чрез възможностите на многократно повторената представа за *виждане/виждащ*. В крайна сметка той три пъти изрича благословия (вместо проклятие) върху децата на Израил и всяка благословия започва с една красива метафора на умението да бъдеш „Божи човек" или пророк: „Валаам, син Веоров, говори, говори мъж с отворени очи". И после три пъти, като заклинателна формула се повтарят думите: „говори оня, който чува думите Божии, който съзира видението на Всемогъщия; пада, но очите му са отворени..." И въобще цялата реч на пророческата благословия е изключително поетична, символично цветиста и приповдигната. Позицията на пророческото присъствие е последователно изградена върху символизма на виждането; смело можем да кажем, че това е възхвала на умението да се разбира с висшия/ясния взор на проникновението в Божиите дела.

Какво обаче се случва в епизода с ослицата? Когато Бог се появява в образа на своя пратеник (*malach* или ангел), Валаам не го вижда, не вижда Бога, т.е. не изпълнява основната функция на своята пророческа роля; той (все още) не е пророк. Очевидно на този момент се опира ранната християнска традиция, за да го прочете като лъжепророк. От друга страна, еврейският текст е казал съвсем недвусмислено, че Валаам **вече** е виждал Бога, за да последва неговите напътствия и да тръгне към земята Моав; той също е пратеник, malach. Очевидно проблемът е другаде.

В град Деир Алла, по горното течение на река Йордан (в днешна Йордания) като по чудо се е запазил надпис от VIII в. пр. Хр. Върху стената на една от местните сгради, написана с мастило, разположена по подобие на

страница, на местен семитски език, близък до староеврейския, се намира благословията, която изрича пророк Валаам, пристигнал в земята Моав. Самият герой е въведен с фраза, която го нарича „човека, който вижда боговете“. И наистина, макар че се консултира с Йахве, Валаам не го приема за свой единствен Бог; той просто „вижда боговете“ – твърде много богове, без да отделя от тях волята на Единствения, на „този, който е“, и по-късно тръгва да изпълни задачата по-скоро от страх, воден от своя „професионален опит“, бихме казали днес. По пътя към земята Моав Валаам все още не е готов да „вижда“ единствено Йахве, да носи гласа му в душата си, вместо да слуша всякакви богове. Затова са нужни изпитание, страх и заплаха от смърт: все неща, които традиционно изграждат символизма на инициаторния преход.

Но докато мъжът се преражда в своето изпитание, има един герой, който изглежда роден със способността да „вижда“. Този, който ходи по пътя (на своя живот) с винаги-широко-отворени очи, е ослицата. Три пъти пристига Божият пратеник, три пъти текстът казва без всякакво колебание и двусмисленост: „Ослицата видя Ангела Господен“. При това нейното виждане е съпроводено с действие (защото вярата без дела е мъртва, казва апостол Яков и дава за пример блудницата Раав – Яков, 2:24-25). И ослицата „действа“, прави това, което може според силите си на животно, жена и роб: отбива се от пътя, притиска се към оградата, най-сетне ляга под Валаам. Но ясновидецът е все така недовидец. Пък и кой ли сериозен мъж ще се вслуша в немите жестове на една магарица? И като всеки човек, който не вижда смисъла на живота и не разбира пътищата на провидението, прибягва към агресия и насилие. Жестокостта е слепота, казва в този момент Книга *Числа*. Слепотата ражда омразата, а пък омразата означава липса на Бога в човешкото поведение.

Точно тук – според законите на приказната система *три* – се случва чудото. То променя света, размества ролите на героите, издига ниското, смъква високото… „Господ отвори устата на ослицата и тя продума на Валаама…“ Това, разбира се, е функционално-сюжетна аналогия на профетичната ситуация; Господ винаги отваря (очите и) устите на своите пратеници, даже тогава, когато те се съпротивляват, както злощастният Йона.

Способността на едно животно да проговори е символичен жест, който случва чудото на съдбата. Отварянето на една женска и животинска уста е чудо, равностойно на чудото, което се случва с мъжа-пророк, повикан от Бога. Някой може да си помисли, че моето настояване върху женския род, когато все пак става въпрос за една магарица, представлява пародия и насилие над библейския текст. Само че връзката съществува особено ясно именно в него, експлицитна в употребата на иврит. Глаголът „отвори“ във фразата „Господ отвори устата на ослицата“ идва от същия корен (*patakh*),

както в случаите, когато Бог „отваря“ утробата на някоя жена и тя започва да ражда. Родовата разлика става още по-отчетлива, ако се има предвид, че очите на пророк Валаам се отварят по друг и очевидно по-мъжки (или не-женски) начин. Лексикалният корен тук вече е *galah*; той имплицира представата за разкриване, проглеждане и прозрение.

Двата начина, по които Бог „отваря“ (човешките способности на) мъжа и жената, за да постигнат чудото на неговото присъствие, са очевидно различни. В първия (или „женския“) случай знанието се придобива в по-телесен аспект; „отварянето“ се случва буквално, като метаморфоза на някоя част от женското тяло. Във втория случай соматичният акт е сдвоен с по-ясни конотации на метафорична значимост: „отворените очи“ на мъжа са не просто отворени очи, а такива, които знаят и разбират тайните на света. От друга страна обаче, магарицата вижда/знае Бог още преди да се случи чудото с „отворената“ уста; чудото според сюжета на нашия епизод се оказва необходимо единствено за да случи ясното зрение (и) на мъжа-пророк. По този начин магарицата се оказва субект на по-ранно умение да се „вижда”; „женското“ знание, както изглежда, предхожда „мъжкото“, то има по-първичен, интуитивен, ирационален и предсловесен характер. Освен всичко това се подразбира от само себе си (то е телесно-вродено, както подсказва животинската фигура), няма нужда да бъде възпитавано и съграждано чрез препятствия, пътят му не минава през трудните граници на изпитанието и потребността от прераждане.

Цялата ситуация ни напомня един крайно известен и силно митологичен момент от „Пирът“ на Платон: не друг (и не мъж), а Диотима научава Сократ (и чрез него останалите мъже от древния пир на живота) какво представлява истинската любов и каква е (била) нейната автентична проява в човешкото битие. По същия начин и нашата магарица (думата е *aton*, съвсем различна от думата за магаре, *chamor*) притежава изначалното знание да обича (като „вижда“ или разпознава) Този, който не може да бъде посочван в слово; Този, който (подобно на нея) просто е.

Епизодът с ослицата от *Числа* в никакъв случай не е изолиран пример на „женско“ знание в библейския текст. Без особено затруднение бихме могли да посочим и други случаи, в които то се оказва по-изначално и по-могъщо като начин да се намери решение на важен проблем. Във всички тях жената изглежда средоточие на някакво архаично (по-древно, по-силно) сакрално знание, което не може/не трябва да попадне в режима на утвърдените религиозни и дори социални практики.

Тук бих искала да предложа три различни посоки на обяснение, всяка от тях идва от различна теоретическа и методологическа парадигма.

Първата е разпространена във феминистичната теология и антропология. Според нея библейският текст крие следи от по-древен цивилизаци-

онен модел, в който жреците са били по-скоро жрици, упражняващи магически практики (включително гадаене или предсказване на съдбата) в множеството разпръснати местни светилища на ханаанския, а и на целия близкоизточен регион. Ако направим и друга крачка в тази посока, вече ще кажем, че жриците (както показва древната практика) би трябвало да са посветени на божество/божества в женски род. Разбира се, съществуват достатъчно разпространени теории в това отношение. Тук ще припомня само популярната книга на Рафаел Патай „Еврейската богиня" („The Hebrew Goddess") с първо издание в края на 60-те години. Тя излага хипотезата (доразвивана и до днес в някои текстове на феминистката библеистика) за Велика богиня, която е предхождала мъжкия (доста разколебан в родово отношение впрочем) образ на еврейския Йахве. Макар и изтласкани, потиснати, деформирани, следите на нейното всеобхватно присъствие продължават да избликват в книгите на библейския корпус, най-често кодирани в патриархално допустими (усвоими) символични представи.

Освен тази радикална „историческа" хипотеза бих могла да предложа и друга посока на разсъждение. „Женско" и „мъжко" в тази интерпретация на случката с пророк Валаам ще бъдат понятия (метафорични заради неналичието на други, по-адекватни в границите на патриархалния светогледен модел), които кодифицират идеята за две различни епохи или два различни етапа в цивилизационното развитие на човешкото общество. „Женският" етап изразява по-ранни, примитивни и безписмени времена, когато знанието е имало по-интуитивен, не-рационален, магически характер в тясна връзка с анимистичния светоглед. Чрез опозицията „женско/животинско – мъжко/човешко" библейският текст имплицира идеята за съществуването и смяната на тези два културни режима, като представя всеки от тях според (вече) утвърдените стереотипизирани патриархални представи за женско (природно, примитивно, безсловесно) и мъжко (словесно, религиозно, разумно) начало. Кодираната в нашия епизод (изтласкана в официалната цялост на библейското разсъждение) логика казва, че първият, по-ранният или „женски" режим има предимства, които стават особено ясни и важни в полето на религиозния (също така не-разумен, магически) опит. Там той притежава силата на първично знание, което предхожда и поражда човешките усилия да се „види" Бога, да се живее с отворени очи.

Ако не се съгласим и с тази втора интерпретация, все пак остава безспорният факт, че случката с Валаам и неговата ослица е разказана в антиномичен и символичен режим: тя среща-сблъсква помежду им елементите на всяка двойка от една дълга поредица опозиции: ниско с високо, животинско с човешко, мъжко с женско, природно с разумно… Символичният смисъл на разказа се поражда именно в неочакваното преобръщане на йерархията вътре във всяка двойка значения и оттам – в целия текст. Това е „чудото" в

плана на повествователните събития, „притчата“ – в порядъка на нравствените внушения. С неговото случване в кулминационния момент на сюжета („отворената“ уста на ослицата, прогледналият човек) разказът имплицира идеята за „обърнат свят“ – хипотетична ситуация, в която утвърденият ред напуска своите граници и всичко застава наопаки, „нагоре с краката“. Същата визия за света, който е другото на самия себе си (*the topsy-turvy world*, казва един жаргонен израз в английски или по-културната фраза *le monde renverse* на френски език) ще стане много разпространена в народните култури на предмодерна Европа. Тя е принципът, който се случва в (потребността от) карнавалното преживяване. Двама автори на една съвременна книга върху „трансгресията“ разказват за многобройни литографии и гравюри върху дърво, които представят света „обърнат“ (*the world turned upside down*) в културата на средновековна Европа. „В тези гравюри и отпечатъци отношенията на власт и превъзходство са пряко обърнати. Тук прасето коли месаря, магарето шиба своя ленив господар, мишките гонят котката, еленът и заекът преследват ловеца, прислужникът язди на кон, следван от царя пешком, жената носи пушка, докато нейният съпруг преде у дома, съпругата бие мъжа си, дъщерята храни майката, синът люлее баща си в люлка…“ (Стейлибрас, Уайт, 1986, 56-57; виж също и Бърк 1996).

С логиката на приказно-митологичното мислене и с повествователната похватност на притчата (алегоричния наратив) историята на Валаам и неговата ослица разказва именно способността на света да се „преобръща“, да извежда на преден и „видим“ план скритите сили и механизми на човешкото битие. Миговете, в които пропадат законите на „нормалния“ свят, са в същото време и миговете на необикновено проглеждане. Именно там, в процепите, в зевовете на втвърдените норми, се крие онова първично, предразумно и абсолютно („женско“, човешко) знание, което е най-прекият път към разбирането на Бога.

Библиография

Бърк 1996: Питър Бърк. Народната култура в зората на предмодерна Европа. София, 1996.

Стейлибрас, Уайт 1986: P. Stallybras, Allon White. The Politics and Poetics of Transgression. London, 1986.

Milena Kirova

The Miracle of Female Reason in the Biblical Text

SUMMARY

The paper is based upon a fragment from ***Numbers*** – a book, describing the events of the ***Exodus*** for a period of forty years. It is the allegorical story of the prophet Balaam and his She-ass who delivers the message of Faithfulness and Dignity to the injustice of a prejudiced (male-thinking) world.

Written as an interdisciplinary piece of research work, the paper compiles methodologies from historical, anthropological and gender studies into an everlasting Tale of Moral.

„ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА“ НА О. МАНДЕЛЩАМ И „ДВОЙНИК“ НА ДОСТОЕВСКИ

Литературата между текстовете
(Начални тезиси)

Цветан Ракьовски

УВОД

Проблемите на интертекстуалността в последните двайсетина години предопределиха изследователските амбиции на не един и двама литературоведи. Стана като че ли израз на модерна амбиция да се прокарва „следа“ между текстовете, да се изчертават посоки на тяхното „мълчаливо говорене“ помежду им. След началото на 90-те години на миналия XX в. и у нас тази страстност по търсене на диалога взе връх, даде такива успешни модели като междутекстовото вслушване в смисловото пространство между „Бай Ганю“ и „Тютюн“, между Н. Вапцаров и Н. Марангозов (Н. Георгиев), нагласата за вътрешен диалогизъм между „Повестите на Белкин“, както и гласовете, свързващи Пушкин и Карамзин (Хр. Манолакев). В първите три-четири години на новия век опитът на литературознанието да се търсят диалози доведе до две емблематични амбиции за междутекстово четене – ефектното експлициране на гласа на превода между текста (Т. Траянов) и илюстрацията (С. Скитник), направено от М. Дачев, както и археографирането на скрити и явни „гласове“ в културното пространство между текстовете на Й. Йовков и Б. Шивачев, направено от М. Горчева (Горчева 2004).

Моето заглавие събира ведно христоматийна творба като ранната повест „Двойник“ на Ф. Достоевски и слабо известната и непревеждана късна творба на Осип Манделщам „Египетская марка“ (1928). Заглавието подчертава, че ще бъдат изследвани „общите топоси“ между двамата автори и

по-специално явното и не чак толкова явно обръщане на „Египетская марка“ към цял един свод от контексти, които руската литература на 30-40-те години на XIX в. произвежда и захранва с тях като че ли целия последващ литературен процес – до Манделщам и отвъд него.

Такъв контекст е например знакът „Петербург“, който от първоначалното си състояние на архитекст (от Пушкин и Гогол към Достоевски) се разраства до културен ключ, до хипертекст за цялата руска художественост (а и не само за художествеността), минавайки в края на XIX и началото на XX в. през Инокентий Аненски, за да се преобърне (трансформира) пародийно в посочената късна творба на Манделщам. Друг такъв контекст е един повествователен модел – човекът в калъф, който пак от Гогол достига хипертекстуални характеристики у Достоевски през Чехов до Манделщам.

Диалогът между посочените творби обаче не е „скрит“, а показен. И тази явност на отношенията е мотивирана от степените, от нивата на други междутекстови отнасяния. Водещото място на Осип Манделщам в групата на второто поколение руски модернисти – акмеистите – предопределя неговата поетическа образност като емблематична за цялото поколение. Цитирането, алюзията, литературните „позоваванията“ стават същностна страна на неговата поетика (и в лириката му, и в прозата). И то дотолкова същностна, че прозата му сякаш се конструира задължително върху цял сноп културни препратки. Между другото именно с творчеството на акмеизма се свързва и прохождането на интертекстуализма като методология в руската литературоведска практика (Е. Козицкая[1]).

На първо място трябва да се отбележи, че Манделщам не се обръща директно към Достоевски от границата на почти осемдесетгодишна давност. Защото дори Достоевски в „Двойник“ демонстративно налага на своя художествен образ да върви във вече прокараните следи от Гогол. След Достоевски пък проблемите на междутекстовото влияние и отнасяния към теми и образи, узаконени от Гогол, налагат да се съобразим с друг автор, какъвто е Инокентий Аненски. Казано накратко, Осип Манделщам не е непосредственият интертекстуален рецептор по причини не само от процесуален характер. Върху него оказват натиск натрупванията на влиянията. За „Египетская марка“ генеративен източник стават и повестите на Гогол, и „Двойник“ на Достоевски, и поезията на И. Аненски. Но с уточнението, че перспективата на влиянията не е права, а доста по-сложна – най-напред от Манделщам към „Двойник“, след това от „Двойник“ към „Шинел“ и „Невски проспект“, а накрая от И. Аненски назад към Достоевски и напред към „Египетская марка“ на Манделщам.

[1] Някои от цитираните руски автори нямат друга публикация освен електронна и заради това не посочвам година и страница. Библиографията в края дава подробен опис на сайтовете.

И тъй като литературната компаративистика като дял от литературознанието е все още развиваща се наука, задачата, която си поставям, е изключително трудна. Най-напред защото няма единна понятийна система в сравнителното литературознание, а след това – и защото „данните", общите топоси винаги са до известна степен плод на мисловната нагласа на изследователя.

Тази статия няма претенции да бъде приносна към проблемите на интертекстуалността. И причините не са само в литературоведското ми смирение пред теорията. Смирение, което напоследък явно не е част от характера на нашего брата – литературоведа. Свидетели станахме на захващания с материя от висшия пилотаж и с личности от най-високия етаж на световната литературна теория, без при това да се отчита дори и минималното изискване: че за да се пише върху теорията и нейния постпериод, трябва да се познават най-напред такива автори като Аристотел, Платон и Хораций, Шлайермахер и Ницше, като Лесинг, Кун и Дилтай, но и да се изходи цялото пространство на руския литературоведски модерн от Манделщам и Шкловски до Якобсон и О. Брик. Защото модернисти от мащаба на Осип Манделщам и Александър Блок, покрай всичките свои заиграванията с традицията, оставят и кристално ясни теоретически визии към езика на литературата и гибелта на хуманизма (Блок), към проблемите на знака, на текстовата цялост, на фрагментарността на поетическия език (Манделщам). Може да ни се стори парадокс, но първият, който заговаря за знак и означаване в европейския литературоведски дискурс, е тъкмо Манделщам – и то още в 1913 г. И продължава да го прави в „О природе слова" (1920) чак до последната си теоретическа студия „Разговор о Данте" (1933).

За да пристъпим към Ортега-и-Гасет, трябва да сме чели не само Ницше и Шпенглер, но и Ал. Блок; както и за да говорим за семиотичните механизми на литературния език, трябва да познаваме – за ужас на всички доморасли семиотици – и Манделщам.

Заради това моята задача ще има по-семпли амбиции: да се възстановят някои (подчертавам – *някои*) от контекстите, активирани между Осип Манделщам и Достоевски, като в това възстановяване ще имам пред очи и „архитекста" Гогол, и хипертекста Аненски. Мисля, че не е нужно и аз да уточнявам какво означават двете понятия – Жерар Женет е дал доста прилично определение и е обозначил термините между тях. От друга страна, писането върху тези два текста някак по инерция се насочва и към особеностите на модернистката проза с нейните междутекстови рецептори, които подръпват струните и на литературни, и на музикални контексти.

В кръга на моята задача няма да попадне извличането на теоретически базиси върху интертекстуалността – това вече е правено от Н. Георгиев в трудове като „Мълчаливите диалози в литературата" и в „Името на розата

и на тютюна“. Напоследък на доста разбираем език и с убедителна яснота това беше направено и от Мая Горчева в „Между текста и цитата“.

Отношенията между двете творби на О. Манделщам и Ф. Достоевски ще разгледам не само от гледна точка на промяната в литературноисторическия контекст, но и в аспекта на пародийните разколебавания на ясни контексти, каквито са „Петербург“ или „човекът в калъф“ (би било грешка, ако последния контекст свързваме само с А. Чехов). Това е плодотворна идея, защото тези отношения – когато са търсени в динамиката на литературния процес – винаги позволяват да се установи не само развитието на образ, идея или даден символ от предходника към по-късния автор, но и позволяват да се интерпретират „развитията“ на тези образи или идеи в аспекта на снизяването, на преобръщането на смисловите гаранции на образа, когато той попадне в друг художествен континуум с друга идеологическа задача.

Причината да се ориентирам към пародията като смислотворен механизъм в отношенията на Манделщам към Достоевски е в това, че почти 80 години по-късно Манделщам се „обръща“ към вече формираната традиция (за началото на XX в. Достоевски вече е „класик“, традиция). И това обръщане не може да бъде само сериозно-извисяващо. Осип Манделщам принадлежи на период, в който се развиват всички особености на модернизма – отрицание на традицията, деструкция на изградени образи, снизяващо отношение към водещи идеи, което е резултат от пародирането. Така 20-те години на XX в. в Русия стават време на бързо сменящи се естетически програми и очертаващи се резки противоречия между формалните и езиковите „норми“ на модернистични течения, каквито са символизмът, футуризмът, акмеизмът.

Осип Манделщам в контекстите на модернизма от началото на XX в.

За редовия литературовед и въобще за средностатистическия читател името и творчеството на Осип Манделщам не са част от „конспекта“, нито дори се осъзнават като страна в литературния канон като Достоевски. Заради това няма да е излишно да припомня някои от най-важните страни на Текста Манделщам.

Осип Манделщам е роден в 1891 г. Получава сериозно образование, като изучава романска филология в Сорбоната (1907-1908), в Хайделберг (1909-1910) и в Петербург (1911). Според някои изказани мнения това са

точните години на раждането на модерната филология и философия.

Манделщам е връстник и в едно поколение с Анна Ахматова (р. 1889), Борис Пастернак (1890), Марина Цветаева (1892). Неговият творчески път започва смущаващо зряло. Първите му сериозни публикации са от 1910 г., когато почти 19-годишен той печата в петербургския модерен глас на журналната литература – списание „Аполон". Списанието е свързвано най-напред със символизма, а след това става трибуна на акмеизма. Стиховете на Манделщам са в обкръжението на такива водачи на руския символизъм като Александър Блок и Валерий Брюсов.

В първия период на творчеството му (до 1916 г.) впечатление прави неочакваната за възрастта му образност и завършеност на поетическия изказ. Още със стихотворението „Петербургски строфи" (1913) той показва, че и за него „Петербург" се превръща в една от основните му теми, която ще бележи не толкова творческия му път, а пътя на неговия литературен език.

Парадоксът е, че на 21-годишна възраст (1912) той пише проекта на бъдещия манифест на акмеизма – „Утро акмеизма", публикуван чак в 1919 г. в сп. „Сирена" (№ 4-5). Новото литературно направление, за чийто пръв теоретик се сочи Манделщам, започва по неговите думи като „дистанциране от символизма". Трябва да отбележа, че Осип Манделщам повтаря опорните точки на своя манифест и в малко по-късното есе „О природе слова" (1921), в което продължава да обособява територията на акмеизма. Но както става с големите творци, той набелязва една естетическа програма, която се оказва тясна за таланта му – това ясно личи от поетическите му сборници „Камень" (1916) и „Tristia" (1922). Така че ще бъде некоректно, ако свързваме Осип Манделщам само с естетиката на акмеизма.

Акмеизмът (от гръцки – *акме*, „най-висшата степен в развитието и концентрацията на духовните способности на човека") е естетическа платформа, която е насочена да даде на читателя нови усещания за литературата. Както се изразява Манделщам в „О природе слова" и „Разговор о Данте", това са **нови усещания за цялост** на художествения образ. Оттам идва и толкова характерният за акмеистите синтетичен изказ, сглобяване на художествения свят не толкова върху причинност, а върху аналогии.

Акмеизмът и по-специално Манделщам залагат в своята естетика две главни тези – първата е свързана с мнението, че в литературния процес няма прогресивно развитие; втората е ориентирана към художествения образ, който не подлежи на постъпателно изграждане, защото в езика на литературата работят специфични механизми, които нямат нищо общо с приетото схващане за реализма и с това, че художественият текст отразява действителността.

Първата теза изхожда от позицията, че литературата е специфична и фикционална среда, която не се развива по законите на еволюционизма.

Литературният процес не е постъпателно развитие напред и нагоре, защото иначе всеки автор след Пушкин или Лев Толстой би бил по-добър от тях, което е абсурдно. В есето „О природе слова“ Манделщам отрича на литературата прогресистка посока на „израстване“, тъй като всеки следващ автор и дори всяка следваща творба на един автор е развитие, но и загуба. Например след „Война и мир“ Л. Толстой се отказва от едни похвати и образи, така че те изчезват в „Ана Каренина“. Идеята, че в сферата на изкуството – и особено литературата – прогресът и еволюцията, развитието нагоре са невъзможни, ще бъде потвърдена по-късно в различни формати и от такъв писател като Октавио Пас, и от теоретици на литературата, каквито са Рене Уелек и Остин Уорън.

Втората теза на акмеизма, синтезирана от Манделщам, е свързана с естеството на литературния образ. Според него художественият език е знаков, а не реалистичен. Казано иначе – зад знака е представена (сигнифицирана) друга „реалност“. В „Утро акмеизма“ и „Заметки о поэзии“ той защитава своето убеждение, че в текста не се отразява никаква реална действителност, защото самият художествен свят е концепция за реалност – но концепция от естетически характер. В границите на литературната творба се градят хоризонти на въображаем свят, който никога не може да „забрави“ знаковата природа на езика и на самата литература. Заради това в новото изкуство художественият образ се оказва „претоварен“ с информация, той понася в себе си всички вече случили се литературни образи, както и образи на действителността, и ги превръща в знакове на света.

Подобна теза Манделщам коментира почти до края на живота си. След „Утро акмеизма“ тезата се затвърждава в последния му теоретически текст – „Разговор о Данте“ (1933). В него авторът ясно казва, че „поезията не е част от природата, а още по-малко нейно отражение“. Неговото дълбоко убеждение е, че художественият език е фикционален и поради това е способен да въобразява и други езици в себе си, т.е. да бъде не уникално-неповторим, а междутекстов. „Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ“ („Поетическата реч е тъканта на килим, имаща множество основи“ – Манделщам 1990, 215).

Това предполага и по-сложното отношение на акмеизма към традицията. Тук трябва да внеса едно уточнение: за акмеистите традиция е не само поколението от т.нар. „златен век“ на поезията (А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Фет, Ф. Тютчев) и следващите велики романисти Толстой и Достоевски; акмеизмът възприема като традиция и вече утвърденото от началото на XX в. течение на руския символизъм в лицето на Андрей Бели, Велимир Хлебников, Валерий Брюсов.

Не е случайно, че помежду си авторите акмеисти развиват самочувствието, че те самите са естетическият финал на втората голяма вълна в руската

литература – „сребърния век“. Нужно е да уточня, че в литературознанието понятието „сребърен век“ се разбира като доста широка епоха, в която влизат различни естетически платформи. В тази епоха дори се диференцират „поколения“: едното е обединено от фигурата на Константин Балмонт, другото – от Ал. Блок, третото – от Николай Гумильов, а четвъртото – около имената на Манделщам, С. Есенин, Вл. Маяковски. Вижда се, че „сребърен век“ носи по-скоро ценностен смисъл, то има периодизиращо значение, а не естетическо. Защото в епохата на сребърния век попадат автори от различни направления – символисти, имажинисти, акмеисти.

В теоретическите аспекти на акмеизма, а и в по-широк културологичен план Осип Манделщам обосновава своите виждания не само за модерната поезия, но и за пътищата на руската култура от началото на XX в. Това е сложно време, в което Русия преживява три революции, но и в което пред литературата се задава опасността да бъде стегната в железния корсет на диалектическия материализъм и реализма. В същите тези години се оформя парадоксалното понятие „социалистически реализъм“, което няма никакви естетически и художествени основи, а се базира на идеологически постановки от типа, че „литературата служи на живота“ и на тезата за „литературата, която отразява живота“. Как става това, дори самият М. Горки едва ли е в състояние да покаже, въпреки че той е адепт на тези абсурдни определения.

Акмеизмът е най-последователното направление, осъществило пробив във формиращата се и налагащата се идеологическа рамка на литературата. Така Осип Манделщам защитава своето убеждение, че художественият език не може да бъде моделиран и направляван от една идеология (като революционната, диалектико-материалистическата), която е външна, наложена върху литературата. Поезията и въобще езикът на художествеността като специфични форми на културата достигат сами своето „акме“, т.е. своята висша степен на развитие. Върху художествеността не може да влияе никакъв външен идеологически или социално-политически натиск. В това отношение Осип Манделщам има крайно негативно отношение към тоталитарните порядки в Русия и към личността на Сталин.

Това поведение е санкционирано най-напред със забраната да бъдат печатани негови творби, а след това с неколкократни арести (1930, 1934), две заточения, интерниране и накрая в 1938 г. той става и физическа жертва на сталинизма, без да са изяснени и досега обстоятелствата и мястото на смъртта му. Забраната да печата свои творби бива преодоляна чрез появата на едно явление в тоталитарните държави – **самиздат**. Стихове на Манделщам се появяват в такива издания още около 1930 г. От над 200 стихотворения, писани след 1930 г., в печата се появяват едва десетина. Другите ос-

тават из редакциите, разпространяват се ръкописно, цитират се, преписват се дори без името на автора си. Създават се условия за нещо като вторична фолклоризация на неговата поезия.

В посочените два теоретически текста („Утро акмеизма“, „О природе слова“), които имат програмен характер, а и в „Гуманизм и современность“ Манделщам защищава и убеждението си, че „руската идея за всеединството“ под знака на православието е невъзможна. Тази идея е развивана последователно от такива философи като Н. Бердяев, Вл. Соловьов, Л. Карсавин. Променените културни реалности и драмата на Русия след революцията от 1917 г. убеждават Манделщам, че е по-уместна другата „идея о разночинстве“. Това е своеобразният руски вариант на протестантизъм, но този път не на религиозна, а на културна основа. Като „новите протестанти“ Манделщам вижда интелигенцията, поетите, хората на изкуството. Защото те „протестират“, т.е. преодоляват най-важното средство в тоталитарната комуникация – езика на новата ситуация. Преодоляват стагнирания и неподвижен език на соцреализма, за да разширят термина „език на литературата“. Той става крайно подвижна материя, изтъкана не от видими, а от асоциирани връзки. Това пък на свой ред ще отстрани неправилния въпрос „какво е искал да каже поетът“.

Така още в 20-те години на XX в. се формира представата, че езикът на литературата не може да обединява, да бъде единен, защото е изграден от различни модели, попива в себе си цялото многообразие на културни форми и на литературни езици. Казано иначе, много преди Михаил Бахтин поетът Осип Манделщам обосновава идеята, че езикът на литературата е много-речие, разно-речие. Оттам пък цялата литературна творба ще бъде не единно и последователно цяло, а ще се превърне в арена на среща между езиковите (художествените) модели. А на свой ред тази разноречива природа на текста ще го направи неконтинуален, прекъсващ се, пълен със смислови разриви, неологизми. Такава е прозата на Осип Манделщам и неговите прозаически творби „Шум времени“ (1925), „Феодосия“ (1925) и „Египетская марка“ (1928) слагат началото на руската авангардна проза, а в последните години някои изследователи смятат, че те са начало на руския ъндърграунд (Неретина, Огурцов).

В прозата си Осип Манделщам съвсем ясно защитава своите виждания, че цялата култура е книга, а всеки поет или прозаик не прави нищо друго, а „чете“, „разчита“ следите (знаците) на тази култура. В този смисъл прозаическите текстове на автора се превръщат наистина в средоточие на различни други текстове, имена, мотиви, образи, които литературата вече е произвела в ранга на знаци на самата руска култура.

Защо Осип Манделщам и Фьодор Достоевски?

Продължавайки изказания по-горе тезис, трябва да обясня и защо опитвам да разглеждам Осип Манделщам в неговото отношение към Достоевски. Поводите за такова съпоставително изследване са много, но аз ще се насоча главно към двете творби – „Двойник“ и „Египетская марка“. И двете творби са знакови за руската литература в два важни периода от нейното развитие.

Повестта „Двойник“ е завършена в 1846 г. и двадесет и пет годишният Фьодор Достоевски пише в писмо до брат си Михаил, че по мнението на приятели „след „Мъртви души“ не е имало подобно нещо“ и че „произведението е гениално“ (Достоевски 1981). Вижда се каква е реакцията на първите читатели на „Двойник“. Съвсем не е такова мнението на официалната критика – Аполон Григориев и славянофилската журналистика рязко отричат повестта. И едва след защитата на Белински (въпреки неговата първоначално отрицателна оценка) творбата започва да се приема положително.

Достоевски поставя като подзаглавие на „Двойник“ показателното „Петербургска поема“, с което недвусмислено ориентира творбата към контекстите на „Шинел“ и „Мъртви души“ на Гогол. И което е по-важно – това не е само темата за Петербург, но и темата за мъртвия свят и бездуховността.

Подобно препращане към художествения свят на Николай Гогол откриват и първите рецензенти на „Египетская марка“ на Манделщам. Редакционен анонс в журнала „На литературном посту“ заявява, че творбата е „странно перекликающуюся с Гоголем „Портрета“ (Манделщам 1990). Друг рецензент – В. Друзин – също насочва към „гоголевско-достоевское происхождение“ на героя Парнок (вестник „Жизнь искусств“, Ленинград, 1928, № 41).

Очертава се интересна верига на съотнасянията, като началото на тази „комуникативна“ верига трябва да се търси у Гогол с неговите странни сюжети за още по-странния Петербург. Николай Гогол задава първите очертания на контекста „Петербург“ в руската литература в творби като „Невски проспект“ (1835), „Нос“ (1836), „Шинел“ (1842). Нещо повече – Петербург и градският пейзаж не са само фон, нито декор, а **знакова среда**, която моделира персонажите и ги предопределя. Из пространството „Петербург“ стават странните и гротескови превращения с героите на посочените творби.

Дори повърхностният поглед върху годините на публикуване би дал основания да твърдим, че Достоевски е първият, който подхваща именно в „Двойник“ тази тема за градското пространство с неговия трансформа-

ционен знаков характер. Достоевски продължава темата „Петербург“ след Гогол, без да я пародира. Неговата повест „дописва“ и доразвива сигнификационните полета, из които знакът на града разгъва и други свои съдържания.

Веднага след Достоевски темата „Петербург“ е продължена от Инокентий Аненски (р. 1855) във „Фамира-кифаред“, стих. „Петербург“ и други поетически текстове. Градът Петербург се превръща в нещо като „петербургски текст“, който руската литература започва да дописва и да чете.

Отношението на Осип Манделщам към тази тема е засвидетелствано още в 1913 г., когато той пише възторжена рецензия за „Фамира-кифаред“. Макар и в критически текст, това отношение е опит за вписване във вече оформилия се контекст. Неговото отношение към темата „Петербург“ е обаче през няколко равнища – най-напред през контекста на Достоевски, след това през контекста на И. Аненски. Но самото присъствие на Петербург в творбите на Манделщам търпи развитие, защото само за три години – между 1925 и 1928 – присъствието на темата за града вече не е същото.

В „Шум времени“ (1925) Петербург е пространство на институциите (гвардейци, учреждения, държавни постройки, императорски топоси). До голяма степен споменният характер на тази книга предопределя начина, по който се възприема градът. Той е обхождан, разглеждан през очите на детето. Ирония няма, няма дори и опит градското пространство да се види в някаква снизяваща светлина.

Вече в „Египетская марка“ (1928) Петербург ще изглежда различно. От мегаполиса са останали парчета неориентирано пространство, което има по-скоро облик на объркана карта за чужденец, отколкото на столица, на държавен град.

Редно е да зададем въпроса защо такава странна творба, каквато е „Египетска марка“, открива своите контексти точно в ранната повест на Достоевски? Един от възможните отговори би бил, че Достоевски задава психологически обем на важната тема за „човека в калъф“, започната няколко години по-рано от натуралистическата школа в лицето на Н. В. Гогол. Но „Двойник“ и всички ранни повести на Фьодор Михайлович правят стъпка напред – без да се опират само върху идеите на натурализма на Белински, творбите на Достоевски от края на 40-те години на XIX в. започват трайно да усвояват похвати за психологизиране на повествованието. Една от уместните гледни точки за това е успоредяването между темата за „малкия човек“ и формиращата роля на Петербург, като градът става уместен комплекс от преносни знаци, обозначаващи човешко преживяване или състояние. Темата ще получи своето развитие и в края на XIX в. в разказите на Антон Павлович Чехов.

Осип Манделщам се интересува от промяната, която Достоевски внася

в темата – как човекът е натикан в калъфа на обстоятелствата, в затвора на града. Това е калъфът на собствения му живот. Чехов ще доразвие темата, като посочи, че „калъфът" е метафора, която произвежда смисъла за личната ограниченост, собствената тъпота, дребнотемие, нищожност.

В „Египетска марка" (1928) Манделщам променя начина на гледане към света и затова повествованието ползва познати контексти (например темата за малкия човек и темата „Петербург"), но ги променя. Така и отношението между субекта (героя) и обекта (града) ще изглежда различно. От мегаполиса са останали парчета неориентирано пространство, което има по-скоро облик на набор от адреси, отколкото на столица, на държавен град.

По-нататък този текст ще се опита да обоснове няколко главни проблема:

Първият проблем ще бъде ориентиран към темата „Петербург", като и при двете творби изходна ще бъде тезата за града-лабиринт (от Достоевски към Манделщам), който смачква не само персонажите, но и оказва решително въздействие върху линията на повествованието.

Вторият проблем ще бъде насочен към персонажите в „Двойник" и „Египетска марка", като най-важни за мен ще бъдат въпросите за разпадането на героя като център на повествователната линия в творбата на Манделщам.

На трето място ще се опитам да представя най-отчетливите връзки, които „Египетска марка" прехвърля към различни контексти, защото тази творба е „обременена" от широки историко-културни реминисценции.

Библиография

Георгиев 1992: Никола Георгиев. Името на розата и на тютюна. – Култура 1992, № 1-4.

Георгиев 1999: Никола Георгиев. На повратки в село или към града. С., 1999.

Горчева 2004: Мая Горчева. Между текста и цитата. С., 2004.

Дачев 2002: Мирослав Дачев. Слово и образ. „Български балади" от Т. Траянов. С., 2002.

Достоевски 1981: Фьодор Достоевски. Двойник. – В: Събрани съчинения в 12 тома., Том 1. С., 1981.

Козицка: Козицкая, Е. А: Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования. В: http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5.

Манделщам 1990: Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. Том второй. М., 1990. (Вж. Статиите „Утро акмеизма“, „О природе слова“, „Гуманизм и современность“, „Разговор о Данте“, „Слово и культура“).

Манделщам 1999: Осип Мандельштам. Шум времени., (Проза) Санкт-Петербург, 1999 (всички цитати от „Египетская марка“ са по това издание).

Манолакев 2001: Христо Манолакев. Текст и граници. С., 2001.

Неретина, Огурцов: С. С. Неретина, А. П. Огурцов. Эмбриональное поле культуры: Осип Мандельштам. – http://www.courier.com.ru/humanities/html/173.htm - статията е част от изследването „Время и культуры“.

Tsvetan Rakyovski

Mandelstam's „The Egyptian Stamp“ and Dostoyevsky's „The Double“ (Literature between texts)

SUMMARY

The article defines the prerequisites for the comparative reading of the early texts of F. M. Dostoyevsky and O. Mandelstam by looking for indicators in a number of directions. It places first the intertextual links between Mandelstam's works and Gogol's novels on the one hand, and on I. Anensky's poetry. The second indicator is found in the common topoi (Petersburg, „a man in a case“) highlighted in the compared texts. The article is based upon two basic construction principles in the poetry of acmeism: the abandonment of the idea of progressive development of the literary process and the mimetic reading of the literary work. The research interest is focused not only on Mandelstam's fiction but also on his theoretical concepts as they have been shown in „The Morning of Acmeism“ and „On the Nature of Language“.

Mandelstam was interested in the different interpretation made by Dostoyevsky of the relations between man and „the town prison“. This issue is also dominant in Chekhov's works where „the case“ is a metaphor of one's personal limitations, one's own stupidity, petty mindedness and insignificance.

ЗА ЖЕНСКИТЕ ОБРАЗИ ВЪВ ВАЗОВАТА ПРОЗА

Милена Цанева

Вазов принадлежи към оня класически тип белетристи, чиято сила е преди всичко в запомнящите се, ярки и пластични човешки образи. И някои от тях притежават такава жизнена убедителност и художествена плът, че могат дори да се откъснат от създалия ги конкретен сюжет и да получат в националната памет самостоятелния живот на характерни човешки типове. Опрян съвсем непосредно върху собствения жизнен опит на писателя, неговият остър усет за характерното и значимото създава чрез подобни образи богата панорама на българския живот от последното десетилетие на робството и първите десетилетия след Освобождението. И тъкмо поради богатството и многообразието на тази панорама, изкушаваща ни да я наречем „енциклопедична", не можем да не отбележим, че в сравнение с пъстрата галерия от мъжки образи, много по-малко са в нея запомнящите се образи на жени. Това се осъзнава още по-ясно при една съпоставка с Елин Пелин и особено с Йовков – другите два колоса в българската класическа белетристика – подчертавайки, че наличието и характерът на женските образи в дадено творчество са свързани със специфичната основна насоченост на създавания от него художествен свят.

В първите прозаични произведения на Вазов, изпълнени с показателни за преломния период от последното десетилетие на робството и първите следосвобожденски години човешки типове и изяви, въобще твърде рядко се споменава за жени. В повестта „Немили-недраги" (1883) изображението както на борческия патос и героична саможертва, така и на неволите и авантюрите на емигрантския бит еднакво заобикаля женското присъствие в живота. „Кога ще видят своите семейства, своите мили съпруги, своите стари майки?"– носталгично въздъхва повествователят при общата характеристика на емигрантската атмосфера, но конкретният спомен за тези съпруги и майки не се и мярва в изживяванията и разговорите на героите. А появяващият се в един момент от действието образ на баба Тонка има за

задача само да създаде чувството за историческа достоверност на изобразения художествен свят и изобщо не е разгърнат в плана на жената-майка. Погълнат изцяло от историческите колизии на времето, авторът изцяло игнорира и специфичния свят на жената, и мястото, което заема в света на мъжа нейният образ.

Но така е всъщност и в ония произведения на Вазов за периода преди или непосредно след Освобождението, в които сюжетът е основан не върху исторически значими сблъсъци, а върху дребни битови дрязги от света на всекидневието. Защото и тук той се интересува не толкова от отдавна установеното и сравнително трайното в бита (свързано най-вече с дома и семейството), колкото от ония характерни моменти, които внасят в него новите исторически веяния и които в посочения преломен период намират израз най-вече във владеещото публичното пространство мъжко общество.

Това може да се види още при първия опит на писателя в областта на художествената проза – хумористичната битова повест „Митрофан и Дормидолски“ (1882), където споменаването на двете съпруги и беглото появяване на едната от тях са само битово необходимото допълнение към разгърнатите изяви на двамата основни герои, илюстриращи парадоксите, получени при социалните дислокации от първите следосвобожденски години.

Преминаването от света на хъшовете към света на чичовците не повлиява особено върху мястото на жената и при създалото най-представителните произведения на Вазов изображение на предосвобожденското време. В изключително богатата портретна галерия на повестта „Чичовци“ (1885), назована от самия си автор „галерия от типове и нрави български в турско време“, също както в „Немили-недраги“ няма портрет на жена. Нещо повече, макар и повечето от представените в нея герои да са явно семейни, за съпругите им въобще не се споменава нищо. Изключение са само едноплановo изявяващите се в знаменитата сцена с „двете батареи“ съпруги на Иван Селямсъзът и Варлаам Копринарката. Но също както в първата повест на автора, те са само колоритно битово допълнение към детайлните характеристики на мъжете си и дори фигурират без собствено име като „булка Варлаамица“ и „булка Селямсъзка“.

В тази така широко разгърната хумористична повест на Вазов, подготвяща неговото пристъпване към романа „Под игото“, женското присъствие в живота на градчето е загатнато по-скоро чрез съвсем беглото, но заинтригуващо споменаване на няколко имена на калугерки с тяхното участие в разнасянето на клюки, в сватосвания, а както е намекнато – може би и в някои тайни забранени удоволствия. И в обстоятелството, че – при това загатване за определени „женски“ нрави – не стопанките, характерен обект

на битовата литература, а именно необвързаните със семейния бит калугерки са привлекли погледа на писателя, се вижда нещо много характерно за Вазов. Защото център на неговите творчески интереси е не животът на отделния човек, а животът на обществото. И „Чичовци“ е повест не за интимния бит на предосвобожденското семейство, а за публичния бит на предосвобожденското общество.

В своите повлияни от ориенталските нрави публични изяви това общество е почти изключително мъжко, жените от това време са затворени в рамките на семейния бит, който тук въобще не интересува писателя. В това отношение той е коренно различен от явилите се след него български белетристи от 90-те години на XIX в. (като например Т. Влайков), насочили се към микрокосмоса на този семеен бит и обвързали най-характерните си художествени постижения с изградените образи на жената като стожер на дома и семейството.

Така е дори и в романа „Под игото“. Неговият характер на широка картина на предосвобожденския живот изисква да бъдем въведени поне за малко и в интимната атмосфера на предосвобожденския дом. Но в обстоятелствено изобразената вечеря у чорбаджи Маркови център на творческото внимание на писателя е именно бай Марко, а майката на събраното около софрата многолюдно семейство е само бегло спомената като неизявено с нищо присъствие на „стопанката“. Както и в „Чичовци“, и тук жените на семейните герои въобще не интересуват писателя и в повечето случаи не са и споменати. Защото и тук неговият поглед е насочен извън стените на дома, не към историята на едно семейство, а към историята на един народ. А в своя най-ярък план – като непосредна борба срещу „игото“ – историята на това време е едно преди всичко мъжко дело. И ако в споменатата семейна сцена е очертана старата баба Иваница, то е не заради битовата ѝ роля на свекърва, а за да се покаже чрез нейните характерни реплики оня насаждан от векове страх от поробителите, който новите поколения вече осъзнато искат да преодолеят.

И все пак в „Под игото“ женското присъствие в живота е осезаемо. Колкото и верен да е на насочеността си не към лични истории, а към историята на един народ, Вазов не може да си представи роман без любовна интрига. И за тази цел между основните герои на „Под игото“ нарежда и две героини – Рада и Лалка. Без да бъде неубедителна като характер, Лалка е все пак доста бледа като художествено изображение и образът ѝ не излиза извън рамките на действието, в което е вплетен. Без да бъде особено ярка и пластична, Рада обаче се помни, нареждайки се неизменно до представата за главния герой Бойчо Огнянов. И струва ми се, че причината е не толкова в художествената плът на образа, колкото в съдържащото се в него националноисторическо обобщение. Защото младите учителки от предо-

свобожденските девически училища, тези първи крехки предвестници на женската еманципация, извезващи върху бунтовното знаме заветния лозунг „свобода или смърт“ и даряващи революционните дейци с нежността на чувствата си, са нещо особено показателно за новите веяния на българското възрожденско време. И това изпълва с живот и налага присъствието на Рада в атмосферата на романа – и като момент от характеристиката на обновяващия се възрожденски бит на обществото, и като част от романтичния ореол на художествено също така не особено плътния, но изпълнен с идейно-емоционалния патос на времето главен герой.

Показателно е, че както и при случая с Рада, женското присъствие в живота на Вазовата Бяла черква се осъществява най-вече от героини, които по един или друг начин са извън или поне излизат и извън тесните рамки на семейния бит. И тук, както в „Чичовци“, като активен фактор в живота на градчето са обрисувани калугерките от женския метох, който в сюжета на романа играе една изключително светска роля, заменяйки онния обществени центрове и светски салони, без които не може да мине едно що-годе развито общество. Защото какво друго ако не примитивни светски салони са тези понякога „доста богато“ обзаведени калугерски килии, към които гостите се насочват съобразно принадлежността си към една или друга обществена група, където се уреждат делови срещи и сватовства и където благочестивите жени гощават гостите си с вишнево сладко, кафе и градски клюки. Характеризирайки подчертано земния характер на българската предосвобожденска църква, Вазовите жизнерадостни и любопитни калугерки се изявяват с поведение и психология, традиционно считани за типично женски.

На фона на тази обобщена характеристика на нравите в своеобразната ренесансово жизнерадостна среда на българските женски манастири от това време се откроява и една с малко линии, но внушително очертана фигура – запомнящата се властна фигура на злобната и славолюбива Хаджи Ровоама със своя мъжки стремеж към лидерство и специфично женска амбиция да бъде най-авторитетната инстанция в областта на градските клюки. Сцената, в която тя механично чете вечерната си молитва и именно в този успокояващ напрегнатото ѝ съзнание момент, в него най-после изплува отговор на измъчващия недоброжелателното ѝ любопитство въпрос – защо арестуваният доктор Соколов не иска да каже къде е бил по времето, за което го разпитват, – е великолепна илюстрация на умението на Вазов да усети и изобрази един човешки образ не само като поведение и реч, но и като обуславящите ги вътрешни движения на психиката.

По своеобразен начин представят женското присъствие в живота на възрожденското градче и Вазовите Милка Тодоричина и кака Гинка. Общото между тях е, че и двете по един или друг начин нарушават някакви норми

на патриархалния живот. Кака Гинка – подривайки ги отвътре, Милка Тодоричина – с цената на болезнено отчуждение от обществото.

Бегло представена като всъщност добро, но „развалено“ според тогавашните представи момиче, Милка Тодоричина е нужна на автора главно заради ефекта на един романтичен контраст. В дните на страх и ужас, когато дори довчерашните съратници затръшват вратите пред преследвания от турците доктор, тъкмо тази презряна от обществото „блудница“ със спокойна смелост го скрива в къщата си. Тази неочаквана на фона на общия страх и затова запомняща се постъпка вдъхва известен художествен живот на иначе доста общо обрисуваната героиня, не защото ѝ придава кой знае каква психологическа плът, а именно защото ефектно я свързва с контрастно пронизалата битовите изображения на романа романтична струя, която обгръща образите на ония негови герои, които по един или друг начин излизат извън рамките на традиционния бит.

Но най-колоритният и художествено най-плътен женски образ в „Под игото“ безспорно е изобразената в пронизания от хумор битовореалистичен стил на „Чичовци“ кака Гинка. Нея ние просто я виждаме и чуваме. Можем да си представим как би се държала в една или друга обстановка. Тя изразително очертава облика на определен женски тип, за чиято характеристика Вазов е намерил находчив похват – тъй като яркият темперамент на неговата героиня изцяло засланя слабохарактерния ѝ смирен съпруг, вместо нея да наричат Гинка Генкова, него са го нарекли Генко Гинкин. Активно отзивчива към околния свят, експанзивна и приказлива, закачлива и дръзка в езика, кака Гинка е забележима фигура в живота на изобразеното в „Под игото“ градче и би могла да се вземе като художествена илюстрация на приведените в изследванията на Иван Хаджийски сведения, че със своя характер и дарби и в ония патриархални времена българската жена фактически е могла да си извоюва почетно място в обществото. Лекият хумор при изображението на яркото ѝ поведение и психологическият реализъм, с който писателят показва, че от любов към духовитостите в даден момент кака Гинка е способна да се включи в подигравките към арестувания доктор, въпреки че всъщност му съчувства, не принизяват образа ѝ, а само му придават по-голяма битова убедителност. „Копие от една жена, в която бях малко влюбен“ (Шишманов 1976, 265) – съобщава авторът. И може би в това е обяснението и на неговото художествено пристрастие към този женски тип, с чийто характер и темперамент той, както ще стане дума след малко, надарява по-късно и друга своя колоритна героиня.

Така или иначе, не може да не се види, че вплетените в действието на „Под игото“ героини са изобразени заради техните излизащи извън рамките на семейния бит изяви. Подобно е положението и във втория роман на Вазов – „Нова земя“ (1896), замислен като своеобразно продължение

на „Под игото“, изобразяващо новото следосвобожденско общество. Този роман (в който между другото на места отново се появява преживялата погромите кака Гинка) показва, че промените, настъпили в самата действителност, засилват донякъде интереса на писателя към женското присъствие в живота. Няколко глави от „Нова земя“ са изрично означени с женски имена – „Светлина“, „Драга“, „Невянка Шамурова“, „Замфирица“. Но никоя от тези включени по един или друг начин в сюжетно-фабулното действие героини не притежава необходимата за самостоятелен живот художествена плът. Пикантните историйки на „русчуклийките“ Светлина и Драга и вулгарният разврат на Замфирица илюстрират критичното виждане на автора за едно време, сплело язвите на ориенталското минало с пороците на криворазбраната цивилизация, без да създават запомнящи се характери, а бледото присъствие на Невянка Шамурова само най-общо обозначава идеала му за новата културна жена. По-запомняща се всъщност – не толкова като характер, колкото като поетично излъчване – е появяващата се в един епизод от „Нова земя“ покръстена туркиня Алма, чийто прототип е берковската любима на Вазов – Зихра. Защото чрез изобразената с тази героиня сцена той постига оня досег с драматичния ход на историята, в който е неговата сила на писател.

Тази почти символична в своята необичайност сцена се разгръща на фона на величествения балкански пейзаж, който Вазов така майсторски умее да пресъздаде. На път за връх Ком, сред групата руски офицери кърши гиздаво стан на коня си бившата беица Алма – може би първата туркиня, която се е изкачила така високо. И там, на върха, тя изпява създадената от неизвестен „шаир“ Османпашова песен – бизхитростната и тъжна песен за угасналото турско величие. Всичко това би прозвучало дори малко сантиментално, ако не е изобразено с такава битова и психологическа правда в поведението на младата туркиня – първобитна, непосредствена и кокетна, опиянена от горския въздух и заобиколилите я златни еполети. Нужна на писателя само заради тази изразително бележеща извършения исторически преврат сцена, тази героиня обаче не се разгръща по-нататък и не добива живота на характерен женски тип.

Съвсем неочаквано в третия роман на Вазов – „Казаларската царица“ (1903) – и главният герой, и още две от основните действащи лица са жени. Отказал се от широкия епически обхват на досегашните си романи, тук писателят изгражда сюжетно-фабулната мрежа върху една лична драма. Но Вазовата стихия като белетрист е изображението на националноисторическата и социалнобитовата страна на човешкото битие и съдбата на измамената в любовта си казаларска учителка за него е само повод да разгърне темата за фалшивия двойствен морал на съвременното му общество, приемащо вписания във формалната „външна почтеност“ измамник като свой

уважаван член, а отхвърлящо с презрение неговата жертва. Представена най-общо като характер, подходящ за отредената ѝ роля на жертва, сама по себе си главната героиня Цонка Хрусанова всъщност не интересува особено автора и е очертана доста стандартно и бледо.

Затова пък в образа на сестрата на Цонка – Мила Хрусанова – Вазов с неочакван за него ентусиазъм се опитва да предаде очарованието на новата духовно еманципирана жена, презираща мнението на лицемерното общество, с подчертано чувство за собствено достойнство и със свободна естественост в поведение и чувства. Но въпреки искреното му желание като писател да приеме и утвърди този нов женски тип, той му е така чужд като поведение и душевност, че перото му съвсем не успява да го превърне в художествен характер. Основните изяви на Мила Хрусанова в сюжетно-фабулното действие не са неубедителни, но в конкретните детайли, от които се изгражда едно художествено битие, поведението ѝ изглежда изкуствено. Изграждайки този образ като илюстрация на своите най-общи представи за битово-психологическия тип на съвременната нова жена, Вазов не съумява наистина да „види“ и да „чуе“ своята героиня.

Съвсем друго се получава, когато авторът на „Казаларската царица“ се остави на своя непосреден усет на художник и на своето обагрено от ирония шеговитост полуутвърдително-полурезервирано отношение към разнопосочните проблеми на женското равноправие. Резултат на тази художествена непосредственост е най-живият и колоритен женски характер в романа – един не само интересен и убедителен, но и като професионален статус и обусловена от него психология нов за портретната галерия на тогавашната българска литература образ. Това е събуждащата спомена за незабравимата кака Гинка бойка и речовита Фотина Касапска, надарена с мъжка енергия и женски отзивчиво сърце, която темпераментно хвърля своите предизвикателства срещу еснафските предразсъдъци, защищавайки своето професионално достойнство на актриса.

В самия край на романа, чрез устата на най-благородния си герой Вазов изрично утвърждава Фотина като „тип оригинален и нов на българка, която без фрази, без учени брътвежи за женска еманципация върви смело из пътя на живота, горда с труда си, влюбена в независимостта си и в изкуството“. Но както уместно обръща внимание Георги Цанев (Цанев 1967, 303), тази апология неочаквано завършва с една ирония бележка, която съдържа някои резерви на реалиста към лекото решение на сложните социални, битови и психологически проблеми около отношенията между мъжа и жената: „И понеже е враг на тиранията на мъжете, тя държи своя под чехъла си! Юмрук жена!“

Последвалото насочване на Вазов към историческата белетристика не променя особено мястото на жената в неговия образен свят. В романа „Све-

тослав Тертер“ (1907) вмъкнатите в действието няколко героини всъщност не получават обособен художествен живот, те само дават възможност да се илюстрират известни исторически явления и да се разгърнат по-широко действията на някои от основните герои. По-осезаемо застъпени са женските образи в повестта „Иван Александър“ (1907) и това е естествено, тъй като нейният сюжет е съсредоточен върху една разиграла се в българския дворец драма от интимен характер – страстната любов на Иван Александър към еврейката Сара, заради женитбата с която той изгонва жена си Теодора. Наистина и тук за верния на обществено осмислената си мисия писател най-важното е да изобличи намекващото и за някои съвременни явления безотговорно поведение на царя, станало причина за отслабването и по-късното разделение на българската държава. Но именно защото за случая заобикалящата Иван Александър болярска среда е обрисувана като сбор от безличия, на нейния фон фактически изпъкват най-вече образите на трите героини – меката и пасивно страдаща царица Теодора, агресивно отмъстителната болярка Красимира и гальовно хитрата еврейка Сара. Убедително изявени в краткото действие на повестта, и те обаче не притежават оная художествена плът, която би могла да им придаде стойност и извън нейните конкретни рамки като изображение на характерни женски психологически типове.

В разгара на увлечението си по съдържащата алюзии за съвременни му явления, но все пак типично историческа белетристика, неочаквано Вазов отново насочва перото си към съвременността и специално към новите тенденции в облика и поведението на жената. През 1908 г. се повява неговата повест „Нора“, която още с названието си отпраща читателя към триумфално обикалящата световните сцени по това време драма на Ибсен „Куклен дом“, играна в България с полученото си при руския превод заглавие „Нора“. Явна реплика към внушенията на знаменитата Ибсенова творба, Вазовата „Нора“ е откровено дидактична в защитата на традиционния морал, изискващ от жената да бъде при всички обстоятелства вярна на своите задачи като съпруга и майка, стожер на изискващия от нея известни компромиси, но необходим за децата семеен живот. За тази цел и смисъла, и въздействието на Ибсеновата „Нора“ тук са представени съвсем повърхностно, като това намира израз в лековатото и неубедително изображение на характера и изживяванията на Вазовата героиня, безпричинно напуснала семейството си под влияние на Ибсеновата пиеса и възвърната в неговото спасително лоно от великодушието на благородния си съпруг. Вазов само по изключение има успех при изображението на жена от образованите градски слоеве. Но и никъде не е така неубедително изкуствен, както в този свой опит да сведе еманципаторските тенденции в поведението на съвременната жена до някакъв техен почти карикатурно пошъл вариант.

И показателно е, че самият той не включва в събраните си съчинения тази наистина слаба повест.

Впрочем неуспехите на Вазов в стремежа му да улови създаващия се след Освобождението тип на новата българска жена е само част от общия неуспех на неговия стремеж да изобрази героя на новото следосвобожденско време. И в „Нова земя“, и в „Казаларската царица“ опитите му да открие този герой в средите на интелигенцията ражда поредица от бледи и неубедителни мъжки образи, неспособни да вдъхнат художествен живот на идеите, с които ги е натоварил авторът. Малко осезаем като човешки характер, но все пак запомнящ се като специфична социално-психологическа и нравствена същност е само типът на тъй наречения от него „тъмен герой“, очертан в едноименния му разказ не само чрез саможертвената постъпка на главния герой, но и чрез одобряващата тази му унищожителна за състоянието на семейството честна постъпка негова болна жена.

Насочването на Вазов към този човешки тип – на неизвестния и незабележим човек от народната маса, с непросветено съзнание, но с честно, добро и готово на саможертва сърце – е плод на неговите художествени търсения в следосвобожденското време, вдъхнало му идейната програма на възпяваните в поезията му „скромни идеали“ – честност, сърце и характер. Но това насочване му открива възможността да открои нови моменти и в предосвобожденските борби за големите национални идеали. Образът на една случайно досегнала се до тях селска жена провокира въображението му да види и в тях мястото на неизвестния „тъмен герой“ и в разказа „Една българка“, пресъздаващ действителна случка от историческата за България 1876 г. и характерен за умението на Вазов да влага широки епични внушения и в кратката форма на разказа, той постига най-големия си успех в изграждането на женски образ.

Отпечатан през 1899 г. под названието „Челопешката гора“, този разказ по-късно получава показателното за основното му внушение заглавие „Една българка“. И независимо как ще тълкуваме внушението на това заглавие, дали като – „Ето, такива са българките“ или като по-скромното – „Ето, какви българки има“, то ни въвежда във Вазовата стихия като художник – обвързването на човешките изяви със сферата на националния живот и проблемите на националния характер, с въпроса за онова, което ни липсва или с което можем да се гордеем като българи. Новото в сравнение с „Немили-недраги“, „Чичовци“ и „Под игото“ е, че тук това става чрез облика на неизвестния „тъмен герой“, и то видян в образа на жена или по-точно – на жената-майка. Два нови момента, които разширяват обобщителните внушения на образа.

В поведението на баба Илийца няма нищо от онова психологическо насилие, с което по-късно в романа „Светослав Тертер“ Вазов ще накара

една средновековна болярка, преди да тръгне с опитващия се да я спаси от татарски плен любим съпруг, подозрително да го пита „Ти добър българин ли си?“. Действията на неговата „една българка“ не са изрично афиширани като патриотични, а са естествено обосновани от нейната психика на жена, майка и християнка. Скромното: „Нали сме християни“, с което тя изявява саможертвената си готовност да помогне на въстаника, при нея естествено означава: „Нали сме хора, нали сме българи“.

Майката, християнката и българката у баба Илийца органично се сливат в един цялостен и убедителен образ, у когото патриотизмът е не толкова осъзната гражданска идея, колкото необходимото за изграждането на тази идея непосредно чувство за принадлежност към една народностна и религиозна общност. С вярното чувство на художник Вазов намира най-точните думи, с които да ни внуши духовния облик на своята героиня. С каква топла майчинска нежност мисли баба Илийца за младия въстаник, превеждайки патриотичния му подвиг в по-близки до съзнанието си простонародни понятия: „Божичко, закрили го, българин е, тръгнало е за християнска вяра курбан да става“. Всъщност тя дори не споделя неговата революционност, побелялата ѝ глава, много видяла и патила, трудно може да повярва в успеха на един бунт. В отправените ѝ към него думи прозвучава специфичен майчински глас, открояваше характерна майчинска гледна точка към рисковете на едно размирие: „Защо ви трябваше, вам, момчета? Тая пуста царщина тъй ли се лесно разсипва!... Изтрепаха ви като пилци.“ Това не е гласът на егоистичното благоразумие, а само болката на майка, която знае как се раждат и как се отглеждат подобни млади и дръзки момчета. Защото самата тя не се и замисля, когато с риск да запали къщата си повежда въстаника да го скрие в дома си.

Запазвайки цялото обаяние на един убедително изграден конкретен човешки характер, тази Вазова героиня не само въплъщава представата за майчинското начало у жената, но поражда и многопланови внушения за духовния облик на ония обикновени хора от народната маса, върху чиято жертвоготовна човечност се опират историческите дела на героите. Оттук и впечатлението за такава внушителна монументалност на нейния образ на „тъмен герой“. Тези широкообобщителни внушения обаче са неразривно обвързани с подсказаното от българската история, бит и душевност. И като външен облик, и като психика, поведение и език, Вазовата баба Илийца е рожба на една през векове формирала образа на българските жени национална съдба. И неслучайно писателят е почувствал нуждата изрично да подчертае това и чрез новото заглавие на разказа – „Една българка“.

Най-големия си успех при изграждането на човешки характери повествованието на Вазов постига там, където проникновенията на психолога и усетът на художника се обвържат органично с основната за патриарха

на българската литература насоченост към изображение на *българското*. Българското, чиито изяви той най-добре вижда и разбира при хората от предосвобожденското време. Това потвърждават и женските образи в неговата проза. От Петко-Славейковата Гергана до Димитър-Талевата Султана българската литературна класика очертава една ярка поредица от въплътили не само широко общочовешки, но и подчертано национални черти образи на жени. И в тази поредица перото на Иван Вазов непринудено заема подобаващото му се място, изграждайки от облика на скромната селянка баба Илийца монументалния образ на въплътилата основни човешки и национални добродетели „една българка".

Библиография

Шишманов 1976: Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи. II допълнено изд., С., 1976.

Цанев 1967: Георги Цанев. С патоса на възторга и изобличението, София 1967.

Milena Tsaneva

Female characters in Vazov's Fiction

Summary

Vazov's fiction is extremely rich in vividly shaped characters whose plasticity as human types imprints a lasting mark on the reader's mind. Such images of women are, however, few and far between compared to the abundance of male images. This is explained with the author's interests directed not to the intimate and family-oriented side of human life, but to collisions in history and to the

public life of society where the presence of women is much smaller in the age he depicts.

Vazov's fiction describing periods before or soon after the Liberation („Nemili nedragi", „Chichovtsi", „Mitrofan i Dormidolski") hardly has female characters. The novel „Pod igoto" (Under the Yoke) introduces heroines whose activities go outside family life and some of them make an indelible imprint. The attitude of the author towards women characters is stronger in his novels on city life after the Liberation („Nova zemya", „Kazalarskata tsaritsa"). His attempt to describe the spiritually emancipated women of the intelligentsia are not always successful. A notable success is the colourful image of the actress, which was novel for society. In the novel „Svetoslav Terter" and in the story „Ivan Alexander" engagement in medieval history does not offer vivid images of women, either. The polemic with Ibsen's „Doll's House" gives birth to the unconvincing character in Vazov's story „Nora".

Vazov achieved his greatest success with a woman character who is individualized in high relief and well generalized at the same time when he chooses the type of an unknown and inconspicuous ordinary person. In the short story deliberately called „Edna bulgarka" he created out of the personality of an old and modest peasant woman the suggestive image of a woman modelled by Bulgarian life and history before the Liberation, a woman who embodies basic human and national virtues.

Метаморфозите на *Ева* у Г. П. Стаматов и Димитър Димов

(Сравнителен анализ)

Людмила Григорова

Романът като жанр дава на Димов несъмнено предимство пред тези, които творят в по-кратките форми. Г. П. Стаматов, който се изявява в белетристичния жанр на разказа, успява обаче да насити това пространство с такова напрежение, че всеки момент като че то ще се взриви. Диалогът на Стаматов съдържа скрит драматизъм. Той си служи виртуозно с него – овладял е тайните му до съвършенство. Ако Димов е възприел нещо от художника Стаматов, то е безспорно майсторското му владеене, както и изключителния му интерес към Жената. За Стаматов Жената е винаги една и съща: кокетна, суетна, изменчива… „Мили главички, стройни фигури, стегнати в къси роклички – живи, лукави очици…“ (Стаматов 1961, т. 2, 9). Тези млади момичета „още в гимназията… приличат на „гладни зверчета“, затворени в „менажерия“, в които след време разцъфва покварата…“ (Султанов 1961, т. 1, 13).

Жената е преди всичко съблазнителката Ева – разказите на Стаматов, както и драмата „Кръв и вода“, посветени на отношенията *мъже – жени*, представят определен *тип* жена: градската, софийската, светската. Писателят сам признава, че за него селянката е terra incognita. Той не само не я познава, но не се е интересувал никога от нея: „Жена ли е селянката в нашия смисъл на думата? За нас жената е кумир или зло – вечна енигма. Тука – работник, подчинен, най-много съдружник в работа. Кое тревожи ума ѝ, вълнува душата ѝ? Как обича, изменя, ревнува тя? Може ли да мъчи?“ (Стаматов 1961, т. 2, 501–502).

Стаматовите *пеперудки* пропадат – продават се за богатство, за да живеят в лукс. Защото са родни сестри на Нана – блестящата куртизанка на Зола, – дори един от Стаматовите разкази се нарича „Малката Нана“. А

неговата мирогледна и творческа позиция обяснява обобщения като това: „... микробът на болестта ми е софийска жена. И няма цяр против нея“ (Стаматов 1961, т. 2, 18).

Димов е взел много от творческия маниер на Стаматов. И това отношение към жената – като еманация на извечното *зло*, на гибелта и страданието. Този възглед, който носи своето потекло още от Библията, от идеята за изкушението и първородния грях, е *декадентски* по своята същност, „зает“ както от модерната литература (на първо място Бодлер), така и от някои представители на философията на живота (Lebensphilosiphie) – от Шопенхауер и Ницше. Също от Вайнингер. Но това се отнася преди всичко до първия роман на Димов – „Поручик Бенц“. В зрелите си произведения „Осъдени души“ и „Тютюн“ той не остава при него, а го обогатява (Фани Хорн) и в много отношения дори го надживява (Ирина). И все пак „това е светът на болното, на деформираното“ (Куюмджиев 1987, 264).

Що се отнася до Стаматов, и у него падението на жената не е само проява на *порочната* ѝ порода – често тя е жертва на мъжката похот, на двойния мъжки аршин, на обществото бездушие. И не на последно място – на мизерията (Лида Друганова). И все пак тук *полът* властва над всичко.

Димов е романист, който умело използва преимуществата на голямото епично платно, за да разгърне действието в няколко сюжетни линии (както в класическите романови платна), а като писател-психолог – да анализира в дълбочина литературните персонажи – на мъже и жени.

Стаматовите жени са обикновено с бедна душевност, с еднообразен психически живот. Те са делови, практични, жени, за които любовта почти не съществува. Съществува само един оголен сексуален нагон[1] – тук не само влиянието на Вайнингер, но и на Стриндберг е безусловно. За Стриндберг бракът е фарс, прикритие на финансови сметки и на две изконно враждуващи същности – любовта е социално зло: „Цялата ѝ любов е била само измама, за да ме заслепи!“ (Стриндберг, 131).

Като образи Стаматовите жени са *статични* – те не се развиват. (С някои изключения, разбира се, например цитираната вече Лида Друганова от едноименния разказ.) Димовите жени са *динамични* характери – те твърде силно се люшкат между „за“ и „против“. Те са личности с богата душевност, често обременена от комплекси (в духа на Фройд).

Ако след като прочетем няколко разказа на Стаматов с определен сюжет вече знаем композицията и на другите и можем да предвидим развръзката и финала им, не можем да не отчетем известно еднообразие у този автор.

---

[1] Но не като социално-биологичен инстинкт за продължение на рода, а като индивидуален „глад“ (Мешеков 1936, 13).

Защото той разполага сюжета в определена матрица, която често се повтаря. Силата на Стаматов е в експресивния и точен диалог, в свежия и *сочен пластичен детайл*, който издава наблюдателното око на художник и злъчта на сатирик.

Стаматов е не просто моралист. Моралист е и Димов. Стаматов е моралзатор – той издава присъди над своите герои, и то винаги безапелационни. Димов е по-толерантен. В неговите произведения във фокуса стои проблемът за *вината*. (Една от драмите му се нарича „Виновният", а в по-ранния, „пернишкия", вариант дори е озаглавена с директния въпрос „Кой е виновният?") Той е автор, който не крие позициите си, не се тули зад никого от своите герои. Но колко различен е подходът му към всеки от тях! Колко трудно вземат те едно или друго решение! След каква продължителна и мъчителна душевна борба, в която аргументите най-малко на две страни, на две позиции се изправят едни срещу други и воюват за своите права! Това е качество на един *диалектичен* ум, който упорито търси аргументи за противната страна. В разговор с постановчика на пиесата си „Жени с минало" Димов казва: „Аз изпитвам удоволствие от търсене на аргументи за другата позиция"[2].

Димов е майстор на психологическия детайл. Когато описва гласа или смеха на фройлайн Петрашева например, авторът набляга на такива нейни особености, които на пръв поглед са може би несъществени, ала винаги са свързани с психическите качества на личността. В самото начало на романа, при запознанството им пред ханчето, освен толкова други неща – необикновената ѝ красота например – на Бенц му прави безусловно впечатление и смехът на фройлайн Петрашева, който отразява не само специфични личностни особености, но и моментното ѝ настроение: „Той замираше изведнъж, като оставяше след себе си тъжна пауза, защото с него замираше и чаровното движение на устните ѝ" (Димов 1971, 11).

Димов е майстор на полюсните настроения, на контрастите. В неговите жени се кръстосват взаимно отричащи се качества. Такава е Елена – лукава и откровена едновременно. Такава е Адриана, която се презира заради намерението си да отнеме Адамов от годеницата му, но няма воля да спре недостойната си игра. Такава е и Ирина, която впоследствие ненавижда Борис за това, че е „умъртвил радостта ѝ от света и живота" (Димов 1996, 318). Ала няма моралната сила да го напусне, защото вече е започнала да прилича на него.

Стаматов е майстор на конфликта. В любовните и семейни конфликти на неговите разкази мъжът има второстепенно значение – безволев, безхарактерен, играчка в ръцете на жената, с когото тя или се забавлява, или по-често

[2] Споделено с мен от режисьора Аврам Георгиев – 13 юни 1990 г.

мами. В „Поручик Бенц“ Елена и Бенц са в известен смисъл тъкмо такава двойка. В другите романи на Димов можем обаче да говорим за любовен тандем, в който мъжът и жената са равноправни: трагични личности, обгорени от пламъка на страстите, които ги владеят. Такива са именно Фани Хорн – Ередиа и Ирина – Борис Морев. У Стаматов, където отношенията мъже – жени са крайно комерсиализирани, особено между съпрузи, мъжът обикновено е само източник на материални блага – на пари и на всички удоволствия, които могат да се купят с пари. Димовите жени не са меркантилни – късната Ирина е изключение, защото по произход е относително бедна. Другите – Елена, Адриана, Фани са прекалено богати, за да се вълнуват от парите. За тях те са даденост, която имат по право, по рождение.

Като имам предвид цялостното творчество на Стаматов, при него е неуместно да се говори за жени, защото всъщност става дума за образа на *жената* като обобщено понятие. Обикновено тя принадлежи към т.нар. средна класа: гимназистка, рядко студентка, учителка, най-често дъщеря на средно-заможно семейство, чийто идеал е изгоден брак с богат и с високо обществено положение мъж. В името на изгодния брак, чрез който да влезе в по-изискана среда, тя е готова на всякакви компромиси. Въобще съвременната млада жена в разказите на Стаматов не страда от никакви морални скрупули – заради собствения си интерес е готова да отнеме дори любимия на сестра си (разказът „Лидочка“). И ако по-голямата от двете сестри – Таня, тази, която е изиграна от безсъвестния художник, все пак запазва нещо романтично у себе си и страда, сестра ѝ Лидочка поразява със своя цинизъм:

„– Лида!... Кажи ми откровено, не те ли е срам да ме гледаш?... – натрапена или не – той ме остави. Същото ще бъде и с тебе.

– Да ме прощаваш!... Не съм балама… В гимназията имах и двойки – тука минах с отличие… Досега той не е получил от мен ни една целувчица… Утре ще дойде официално да иска от мама ръката ми…“

„… Не приказна мащеха го грабна – родна сестра – модерна самодива“ (Стаматов 1961, т. 2, 433).

Стаматовите и Димовите жени са *демонични*, но по различен начин. Стаматовите женски персонажи обаче са лишени от онзи трагизъм, който лъха от Елена, Фани или Ирина. Стаматов е в плен на един-единствен *тип*: жената – *еротоман*. Тя е сборен образ на почти всичко противно и отблъскващо. И все пак прав е Ат. Величков, който в статията си „Жената у Г. П. Стаматов“ отбелязва, че у този писател има култ към жената, „колкото и да звучи това парадоксално“. „Небрежният пейзаж у Стаматов е еротизиран, София е феминизирана, целият свят пулсира от пол“ (Величков 1934, 2). За писателя тя е „преди всичко *самка*, *стръвна воля*, *робиня* на *съдбата* и *рядко – идея*“ (Величков 1936, 435).

Природата на Димовите жени е *ангелско-демонична*. Те са жертва на

една фикс– идея, най-често любовна. Те са *фанатици* на тази страст. Какво друго срива физически и нравствено Фани Хорн ако не нейната непомерна амбиция да обладае Ередиа, и нима този нагон не надминава границите на човешкото! Елена Петрашева обича не определен мъж, а мъжете въобще и е ненаситна в търсенето на нови приключения, на нови, все по-ексцентрични преживявания. Затова и с такава лекота, без угризения на съвестта предава на френските окупационни власти Бенц, след като е загубила вече интерес към него. Не може да оцени нито любовта, нито саможертвата му. В момент на просветление такъв тип жени си дават сметка докъде са стигнали. Съвестта трудно се помирява с порока и затова на помощ идват алкохолът и наркотиците. Фани сама се нарича парцал, дрипа. Адриана и Ирина също съзнават покварата си и страдат поради своята морална разруха. Ирина, която в началото не си разрешава сладострастие без любов – не ѝ го позволява здравият патриархален морал, вече като любовница на Борис, на фон Гайер, на Ценкер и на мнозина други „не можеше да живее без сладострастие – сурогатът на любовта ѝ“ (Димов 1996, 429). Тази някога толкова сърдечна Ирина сега се е превърнала в студена егоистка, която се грижи единствено за себе си и за собствените си удоволствия.

И Фани Хорн е океан от противоречия: нейните вътрешни монолози показват, че душата ѝ е кипяща лава: жена, която в определени моменти съзнава безсмислието на своето преследване на монаха и се укорява за унижения, на които сама се подлага. А в други случаи страстта я завладява напълно и безразсъдно. Тогава тя се превръща в „хищно животно, което се наслаждава на неминуемата сигурност на плячката си“ (Димов 1970, 118).

* * *

В есето на Стаматов „Жената“ и особено в драмата му „Кръв и вода“ са синтезирани възгледите на писателя за жената чрез неговия рупор в пиесата – Митя. „Кръв и вода“ представя един дълъг диалог между Митя и баща му – стария Присойски, който като човек патил и препатил се мъчи да го предпази от неговия нравствен максимализъм, в името на една по-голяма нравствена толерантност към същността на женската природа. Но Митя съди за поведението на мъжете и жените с познатия двоен аршин: „Не! Не можем изкорени мъжкия егоизъм… Бракът е възможен, додето между съпрузите не се вмъкне трети чужд образ. Инак животът се обръща на фарс и майката не може да посочи бащата на детето“ (Стаматов 1961, т. 2, 474).

А когато старият Присойски преди това му казва „А кой от нас би изповядал някоя мъжка подлост?...“, отговорът на Митя вече го знаем – той споделя гледната точка на патриархалния българин. Този патриархален морал можем да го видим и у Чакъра – бащата на Ирина („Тютюн“) и особено у неговия колега-полицай, който изказва своето съчувствие на Чакъра за лошата репутация на дъщеря му:

„– Боли ме, но трябва да ти го кажа… съчувствено рече стражарят от София. – Видях я няколко пъти в колата на Морев по шосето за Чамкория… А вече втори път идва в японската легация пак с Морев и двама германци… Не е хубаво младо момиче като нея да ходи нагоре-надолу с тия женени чапкъни…

Нещо притисна до задушаване гърдите на Чакъра. Зави му се свят. От устата му се изтръгна хриплив звук, подобен на въздишка и безпомощно охкане, но смесен с ярост“ (Димов 1996, 235).

Никому не минава през ум да укори Борис, че живее с метреса, ала всеки хвърля кал върху Ирина. Макар че ако искаме да бъдем напълно справедливи в това отношение, не можем да го виним – той още от самото начало на възобновената им връзка ѝ предлага брак и деца. Тя отказва женитба с Борис от *нравствени* съображения. Знаейки, че Мария му е донесла „Никотиана“ и заедно с нея – целия разкош, в който живее, на Ирина – като човек и особено като лекар, ѝ се струва безнравствено безнадеждно болната Мария да бъде изгонена от къщата. Когато Борис ѝ казва, че иска да се разведе и че законът му дава право на това, Ирина възразява:

„– Не бъркай закона с човешкия дълг!... Ти не можеш да я захвърлиш като парцал…, след като си присвои „Никотиана“ чрез нея!...

– Аз искам да се оженя за тебе…

– Няма да приема…Това, което извърши, не бе грешка. Без „Никотиана“ ти нямаше да бъдеш щастлив.

– Но сега „Никотиана“ е моя и *второто* (курсивът мой – Л. Г.), което ми липсва, си ти… Трябва да помислим за себе си“ (Димов 1996, 167–168).

Борис не съзнава, че онова, което признава на Ирина, е обидно за нея. Тя е *второто*, което му липсва след „Никотиана“. Затова и заявява, че като негова любовница ще намрази не него, а само тютюневата му фирма, която носи (може би неслучайно) име в женски род! С инстинкта си на природно същество Ирина чувства, че истинската ѝ съперница не е душевно болната Мария, а „Никотиана“.

В случая Борис е по-големият реалист. Той добре познава Ирина и е убеден, че веднъж станала негова любовница, тя няма да му прости това. Този факт може да разруши живота им и затова я убеждава:

„– Аз те обичам, искам да станеш моя жена, да имам деца и семейство…

– Деца и семейство ли?... – повтори учудено тя“ (Димов 1996, 168).

Този порив ѝ се вижда едва ли не противоестествен за него, а в действителност се оказва, че и тя твърде много се е отдалечила от женската си природа, от изконната функция на жената да ражда и да продължава рода. Това го доказва цялото ѝ по-сетнешно поведение на поддържана жена, която съзнателно отклонява и други пориви на Борис към деца и семейство. Превърнала се в „жена-паразит“, Ирина се грижи педантично за красотата на фигурата си чрез умерено хранене, масажи и гимнастика. От момиче, в чиято красота има нещо „топло и нежно“, тя се преобразява в студена и пресметлива кокетка.

Димовите жени са „кукувици“ (Кр. Куюмджиев) – на тях им е чужд великият порив на жената към майчинство. В това отношение и Фани Хорн не прави изключение. И тя е благословена да бъде любовница, а не съпруга и майка. Но за разлика от Стаматов, чиито женски персонажи са празни и бездуховни, без никакъв интелектуален живец, без професия, Димовите жени са интелектуално извисени. При Стаматов жените са жертви – поне в началото, а после сами стават „палачи“. Димов е създател на *нов* образ в българската литература – на *хетерата*. Неговият стереотип е блестящата светска жена от богато семейство, с дълбоки родови корени – с благородническо потекло. Елена, Адриана, Фани Хорн са съсловни аристократки. Само Ирина прави изключение в това отношение, само тя идва от низините – дъщеря на старши стражар. Но се изкачва главоломно по социалната стълба не само поради могъщия гръб на Борис, а и заради личните си качества: физическа красота, светски такт и елегантност, интелект и човечност, уважавана професия, която за нея – поне в началото – не е луксозен етикет, а осмисля съществуването ѝ.

За Стаматовите жени любовта е флирт, изблик на страст, изневяра, ала най-често – подстъп към брак по сметка. При Димов любовта е пожар, природна стихия – тя така цялостно обсебва личността, че тази личност ѝ е изцяло подвластна. Тук любовта носи не само драматичен, но и *трагичен* заряд. Дори когато е споделена, остава неосъществена, защото е неосъществима (Фани Хорн – Ередиа).

Женските образи в литературата ни – представителките на патриархалния бит и съзнание в творчеството на двамата Славейкови, Вазов и Влайков, на Елин Пелин и Йовков, ни пленяват не само с физическата си, но и с нравствената си красота. За разлика от тях Димов разкри душевността на жената–вамп, познала опустошителната сила на страстите и демоничните изблици на подсъзнателното.

Библиография

Величков 1934: Атанас Величков. Жената у Г. П. Стаматов. – В: Прожектор, № 6, 7 ноември 1934, с. 2.

Величков 1936: Атанас Величков. Жената в творчеството на Г. П. Стаматов. – Във: Философски преглед, 1936, № 5, с. 435.

Димов 1970: Димитър Димов. Осъдени души. София, 1970.

Димов 1971: Димитър Димов. Поручик Бенц. София, 1971.

Димов 1996: Димитър Димов. Тютюн. София, 1996.

Куюмджиев 1987: Кр. Куюмджиев. Димитър Димов. Монография. – София, 1987.

Мешеков 1936: Иван Мешеков. Г. П. Стаматов. От езичник до сатирик. – София, 1936.

Стаматов 1961: Г. П. Стаматов. Съчинения в 2 тома. т. 2. София, 1961.

Стриндберг: Август Стриндберг. Трагикомедия на брака. – София [без сведение за година на издаване].

Султанов 1961: Симеон Султанов. Своеобразието на сатирика. – В: Г. П. Стаматов. Съчинения в 2 тома. т. 1. София, 1961.

Lyudmila Grigorova

Women as a literary figure and psychological identity (Georgi Stamatov – Dimitur Dimov. An attempt for a parallel reading)

Summary

The article makes an attempt to *read* G. P. Stamatov and Dimitur Dimov through the prism of *female identity*. For the two writers *woman* is an emanation of universal *evil*, ruin and suffering. This outlook which has its origin in the Bible, in the idea of the temptation and the Fall, is *decadent* in its substance and is „borrowed" from both modernist literature (Baudelaire in the first place), and Lebensphilosophie (Schopenhauer and Nietzsche), Weininger as well. As to Dimov this conclusion is true mainly about Elena Petrasheva („Lieutenant Benz"). In his mature novels (*Condemned Souls*, *Tobacco*) he not only enrich-

es his conception (in Fannie Horn's characterq for instance – *The Condemned Souls*), but even substitutes it to a certain extent (in Irina's character – *Tobacco*). The disgrace of woman in Stamatov's short stories is not only a manifestation of her vicious nature – she is also a victim of male erotic aspirations, of social callousness, and last but not least, of misery. Stamatov's women are *mentally* poor. *Love* as a human feeling hardly exists for them. Only *sex* does exist.

Dimov's women are *fanatics* of Love as an *obsession*. In contrast to Stamatov whose women are not spiritual, Dimov's women are intelligent and highly educated – he introduces the hetaera in Bulgarian literature. Stamatov's power is in expressive dialogues and in plastic details. Dimov is the master of psychological details and contrasts.

For Stamatov's women Love is a flirtation, unfaithfulness and most often a strategy leading to a profitable match. In Dimov's works love is a destructive force – it grasps the personality so strongly that the character is completely subjected to it. Here love is not only a dramatic but also a tragic phenomenon.

Women who represent the patriarchal way of life and consciousness in the works of Petko and Pencho Slaveikov, Vazov and Vlaikov, Elin Pelin and Yovkov fascinate us with their physical and moral beauty. In contrast, Dimitur Dimov reveals the mentality of the vamp, grasped by the devastating power of passions and the demonic outbursts of the subconscious.

Старост и субектност в романа на Албена Стамболова „Хоп-хоп звездите“

Калина Бахнева

Чрез последната книга на Албена Стамболова „Хоп-хоп звездите“ (Стамболова 2003) българската литература се оказа особено различна по отношение на развитието си до този момент. С този роман в нашата проза навлезе образът на възрастния човек, на старите хора и в този смисъл техните фигури престанаха да се мяркат епизодично или пък да бъдат център на музейно-скансеново описателство. Имам предвид появилите се преди години очерци на Е. Томова „Забравени от небето“ (Томова 1981), повествуващи за столетниците в легендарно-приказната планина Родопите. В романа на Стамболова героите живеят в Дом за възрастни хора край София, който се намира на последната автобусна спирка, негов преобърнат образ е сградата на току-що построения, но (все още) необживян хоспис, засега обитаван от един-единствен човек, до които дом и човек не отива „никакъв градски транспорт“. Понякога действието се съсредоточава в бившия дом на главния персонаж („Вкъщи. Лошата дума. И хубавата дума“ (Стамболова 2003, 123) или пък в апартамента на близката по дух познайница на Стария човек. Казаното като че ли вече задава определен хоризонт на очакване, сред който сякаш трудно може да се появи нова нагласа при тълкуването на темата за възрастта в отношението ѝ към Аз-а – „най-трудния знак“ според Барт (Барт 1991, 338). За Яус обаче „Абсолютно новото, което би разбило целия досегашен опит, би било толкова непознаваемо, колкото и абсолютно другото, което като проявление на отдалеченото минало не би могло да бъде свързано с характерното за настоящето. [. . .] не може да има „очакване без опит, опит без очакване“, [. . .] при радикалните разриви с традицията в модерното изкуство нахлуването на новото и различното трябва да се разбира от хоризонта на старото и познатото“ (Яус 1998, 218). Чак за радикален разрив в случая едва ли можем да говорим. Отнесено

към възрастния човек като субект на българската литература, подобен разрив би клонил към пълното разтваряне на идентичността, което познаваме от Овидиевите „Метаморфози“ или от „Метаморфозата“ на Кафка и което Рикьор означава като „постоянство на незасегнатата от времето неизменна субстанция“. Припознаването на личностната идентичност в романа на А. Стамболова по-скоро се отнася към ипсеичността, към идеята за променящия се, преобразяващия се във времето Кой (Рикьор 1996, 64). Ето защо новото като синоним на различното тук по-скоро асоциира с това, което Хайдегер нарича Austrag, и се мисли като „различаване“ (промяна, породена от контекста). Функцията му не е да открива битието в неговата универсалност, а в различните форми на разбиране, които оставят отпечатък върху отделните епохи (Скарга 1997, 84).

Възрастта, старостта не биха могли да се пренебрегнат при конструирането на човешката автономия в сегашната българска (литературна) епоха. Защото тези понятия се оказват ключови при конституирането на Аз-а или на „себе си“ (Рикьор 1996, 52) от античността до съвременността. „В култура като гръцката от епохата на архаиката, където всеки съществува *в зависимост от другия, пред погледа и през очите на другия* (подч. – К. Б.) [...] да съществуваш [...] означава – независимо дали става дума за жив или мъртъв човек – да бъдеш признат, ценен, почитан; това означава преди всичко да бъдеш прославян: да представляваш обекта на някое похвално слово, на разказ [...]. В този смисъл, чрез славата, която е успял да спечели [...] героят вписва в колективната памет на общността *своята реалност на индивидуален субект*, изразяваща се в *биография, която смъртта, достигайки го, е направила непроменима*“ (подч. – К. Б.). Но този героичен подвиг като че ли компенсира нещо много важно – избягването „от остаряването и от смъртта, колкото и „неизбежни“ да са те и да не могат да се прескочат. Смъртта се преодолява, като бива приемана вместо понасяна“, а отказът от дългия живот, макар и изпълнен с почести, се изкупва чрез мигновена, но увековечаваща го смърт. В подобен залог – бърза, славна смърт срещу избягване на остаряването („смърт и старческа възраст вървят за гърците ръка за ръка“), Жан-Пиер Вернан съзира не „утилитарни сметки“, а причина от „метафизичен порядък“. Така древната гръцка култура изравнява безстаростния („agéraos“) с безсмъртния („athánatos“), защото бляскавата гибел гарантира окончателна младост. И още нещо. „В Омировото общество опозицията между младежи („koûroi“) и старци („gérontes“) включва също разграничение на дейностите и компетентностите. Съвет, думи (boulé moûthoi) – такава е работата, такава е привилегията на gérontes; на по-младите (neóteroi) се пада да мятат копие и да укрепват собствените си сили. [...] Hébe в този контекст означава по-малко точно определена възрастова група, отколкото онзи период от живота, в който човек се чувства

в състояние да се надмине; [...] когато човек е в пълен контрол над силите си“ (Вернан 2000, 50-91).

Не толкова въздействието на средиземноморския мит, съдържащ скрито пожелание за безстаростен (безсмъртен) живот, колкото настъпателно действащият егоизъм, предрешен, въобразил себе си като индивидуализъм (Хаджийски 1974, 241– 267) с жажда за „употреба на удоволствия“, е причина българското общество да изтласка старостта в периферията на социалното си внимание. Най-вероятно това е стимулът съвременната литература и в частност романът на Албена Стамболова да превърне старостта в „литературен факт“ (Тинянов), доказвайки, че естественият, „нормалният“ за човешкия живот „отрязък“ – старостта – може да се превърне в литературен конструкт, в проблемен център на художествено повествование.

Старостта като своеобразен „необходим материал“ (Тинянов 1978, 33) се вписва в наративната идентичност на българската литература, участвайки в подялбата ѝ на „стара“ и „нова“. В модерната епоха от типизацията на възрожденския българин (повестта „Българи от старо време“) през манифестната за българския модернизъм книга „Млади и стари“ на д-р Кръстев, където „стари“ е израз на традиционализма, през образа на стария Герак (повестта „Гераците“ на Ел. Пелин) – знак на излишната, ненужната патриархалност, а в последните десетилетия в споменатата книга на Е. Томова, в която, макар и опоетизиран, старият човек е по-скоро „документ“, „свидетелство “, стигаме до един нов момент – романа „Хоп-хоп звездите“, в който старостта е значещ и значим факт за художествено превъплъщение. Основанието за подобно охудожествяване на извънлитературната действителност посочва Рикьор: „[...] литературата твърде често включва във фикционалното си пространство онова, което е отвъд нейната територия и произтича от фактическия, политическия и обществения живот. Но литературният наратив включва също така предвиждания, проекти, очаквания на героя, които оформят посоката на разказа. В такъв случай не съществуват структурни различия между литературната форма на разказа и разказа на живота, който снове всеки Аз“ (Скарга 1997, 84). В този смисъл на принципа на разгърнатата метафора, а също на онова повествователно ниво, което в своята отвореност към света „прекратява разказа, съставя го окончателно като реч на един език, който предвижда и носи своя метаезик“ (Барт 1991, 391), можем да разчетем героя на Албена Стамболова като своеобразен „лишний человек“ – ако насочим патоса на персонажа към разказа за българския живот. Проследим ли поведението на Петър, Стария човек извън „каменната къща“ – Дома за стари хора, откриваме, че в душата му зейва ново пространство, пропито от същата пустота. Тя го изпълва, когато подобно на пришълец, на гост посещава някогашния си семеен дом: „Това беше сега дядо ми – мисли неговата внучка, – гост в къщата си“; „И от

Дома трябваше да бяга. Май че вече нямаше място за него. [...] Изведнъж Домът се отдалечи и той видя колко му е чужд, видя колко чужденец в него е той“ (Стамболова 2003, 124).

Макар и зададена чрез споменатия цитат, оставям настрана възможността тук да коментирам темата за Чужденеца (например в „Чужденецът“ на Камю, „Чужденката“ на М. Кунцевичова или пък творчеството на В. Гомбрович), както и шанса му да се превърне в Друг – включително чрез „въздигане в хуманност“, както Хердер нарича образованието, или „въздигане до всеобщност“ (Хегел), а според А. Дамянова до „свръхсубект(ив)на всеобщност“ (Дамянова 1997, 29-34). Не бих могла обаче да не отбележа, че в случая чрез образа на Стария човек (ако се позова на героя на Хемингуей) съвременният разказ задава много важен въпрос, фиксиран в резюмето на българското издание: „Хоп-хоп звездите е книга, посветена на живота на възрастните хора в България, изправени пред въпроса *как* да напуснат този свят, без да напуснат себе си“ (Стамболова 2003). Въпрос, чийто отговор носи обобщение, но не и рецепта, и може би точно затова е смислен и се отнася към т. нар. от Гадамер „смислен въпрос“. Той пита за смисъл: не за „нещата“, а за тяхното значение; не за „тяхната“ истина, а за техния смисъл *за човека* (Дамянова 2002, 68-75). Българският модернист Яворов нарича Смъртта „свръхсмисъл вековечна“ (Яворов 1997, 144), защото не съществува по-гранична морална ситуация, която установява не толкова Смъртта, колкото преходът към нея. Всъщност тук става дума не за това, *какви са* нещата (всички знаем, че ще си отидем от този свят), а *как са* (подч. – К. Б.) нещата, тоест как ще си отида от този свят. Струва ми се, че заглавието на романа „Смъртта е занимание самотно“ (Бредбъри 1988) насочва към това, че откриването, отварянето на вратата към другия свят е въпрос на индивидуален modus (vivendi). Именно modus (лат.), не само като мяра, образец, начин, тоест как?, а като вписващо в етимологията си *индивидуалната* (подч. – К. Б.) мяра, образец, начин, как?. Иначе казано: „начин на битие на *определено* нещо, а според Спиноза „*отделно*“ (подч. – К. Б.) като проявление на една всеобща субстанция, на едно самостойно битие [...]“ (Słownik wyrazów obcych 1962, 443; 617).

И понеже става дума за българската литература и по-конкретно за съвременния романов образец, не мога да не спомена, че в своето развитие романът ни неведнъж е обобщавал особено продуктивния за този жанр проблем за човешкия изход. Или както мисли Петър, старият човек: „Колко ли пъти имам още да вървя към изхода?“ (Стамболова 2003, 25). В книгата на Албена Стамболова има много отворени врати. Това са все още отварящите се врати на бившите домове на обитателите на Дома, в които те пребивават като „деликатни гости“, но това са и вратите на старческия дом, които се отварят навън. В редица случаи действието се съсредоточава

именно около външната, строшената от бурята входна врата, или пък следва пътя по насечения от врати коридор към изхода...

За разлика от построения по английски модел хоспис, „[...] първият и един от най-модерните на Балканите“, [...] шарена хартиена къща“ от брошурата, [...] оригинално рамкиране, което несъмнено отиваше на всички наоколо, или на избора на изображенията [Пон-Ньоф и Нотр-Дам на Христо]. Хоспис и Христо. [...] в капан“ (Стамболова 2003, 87, 88, 107, 132). Но „в капан“ може да означава и бившият дом на възрастния човек, който, лишен от неговото присъствие, се мисли от внучката му като „[...] вкъщи, в капана“ (Стамболова 2003, 94).

Не къде, а как? „Съкровеният смисъл на въпроса е да „води“ към/по пътя на „истинността“ [...] (Дамянова 2002). „Тук и самият доктор Макс [лекарят на Дома] се чувстваше объркан. Те [ръководещите хосписа] имаха приоритета „къде“, а „как“ идваше после“ (Стамболова 2003). Въпросът „къде“, с който административният директор на хосписа търси отговор за „болните в терминална фаза“, срещу „как“ на доктор Макс, за когото болестта и старостта не са термин, граница, край, не са бариерата, с която е прегражден входът към хосписа и изходът от него: „Не зная дали мога да съм ви полезен. За мен въпросът е бил „как?“ (Стамболова 2003, 88, 109).

Как? отвежда към Метода, етимологично свързан с гръцкото hodos (път), което дословно означава „напредване (по пътя)“, [...] посочване на пътя към истината, прокаран в процеса на познанието на това, което съществува“ (Философия 1995, 70). Може би именно от този утъпкан път, от тази методичност на извървяната истина иска да ни предпази Гадамер, залагайки на неметодичната истина, към която води т. нар. от него „въздействие върху нещото“, а не „действане в името на нещо“. „[...] Разбирането трябва да се слее с нещата, а не да се дистанцира от тях. [...] Да „въз-действаш върху нещата“ означава не само да се удържиш по течението им, а да си в течение на нещата. Призивът „направи нещо“ означава: направи нещо в тази *драматична ситуация* (подч. – К. Б.), влез *между хората* (подч. – К. Б.) и проблемите им, приобщи се към тях, за да се справиш с нещата.[...] Разбирането се разтваря в нея [неметодичната истина], дрейфирайки с нещата в пространството, наситено от излъчваните от тях сигнали“ (Баран 1993, 14).

„Какво има да се говори – или го разбираш, или не“ – констатира доктор Макс, изправен пред перспективата да обясни на новопостъпилата психоложка „думата ТУК. За него тя изразяваше всичко. [...] Как да ѝ обясни с *две думи* (подч. – К. Б.), че тук между живеенето и работенето не може да има нито ясна, *нито* дори *възможна граница*“. (подч. – К. Б.) (Стамболова 2003). „На предела“ нарича с две думи Цветан Тодоров книгата си, която изследва неделимостта „между обичайното и пределното“ (Тодоров 1994,

46). Но, както знаем от текста му „Поетическа истина – три интерпретации“, именно в избягването на алтернативата „това, което е в творбата [...] това, което е извън нея“, се случва „непрестанното търсене на истината“, към която трябва да се стремим, „дори ако никога не успеем да утвърдим позициите си на нейна територия“ (Тодоров 1989, 351).

За Хайдегер светът на Das Mann не е „добър“ или „лош”: „Das Mann е основен екзистенциал, забравен от философията чрез забраната (дори и нетематизирана, тя действа в културата ни) да не се въвличат в тематичното ѝ поле проблемите на „сивото ежедневие“, в което имало нещо трансцендентно. [...] Именно обаче Das Mann има възможността да представи „като че ли“ отличителното състояние на пребиваването ни във всекидневието: състоянието на усреднена разстроеност, настроението на онтологическото безпокойство и нагласата да се грижим за автентичността дори в инструменталното боравене с вещите. [...] Силата на всекидневието е толкова непреодолима, че ни кара да казваме и „man sterbt“, „умира се“, с което изключваме самите себе си от тази единствено лична възможност“ (Денков 1992, 54-55).

„Събираха заедно хора, за да умрат“ (Стамболова 2003, 48) – заключава Момчил, синът на доктор Макс, по повод на съвместната смърт в Дома за възрастни хора, болницата, хосписа, към идеята, към която е пристрастен. Човечеството обаче носи травмата от „злото след Освенцим“, то е особено чувствително към следите от груповото прехождане към смъртта. Макар че, както казва Д. Денков по повод на Хайдегер, „бидейки съ-битие“ в състоянието ни [...], смъртта възвестява възможността всичко *да бъде съвместено в едно* (подч. – К. Б.), в небитието, което, като абсолютна невъзможност, е инстанцията, откриваща всички възможности. [...] Макар че като „просто налично“ смъртта е шокиращо-събуждащият позив за автентичност, за Хайдегер това е и *нивелация* (подч. – К. Б.) на онтологичната разлика в акта на умиране: акта, който е постоянен („докато живеем, умираме“) и все пак – внезапен („вече е умрял“), като никога не може да се каже смислено, т.е. „буквално“ – „аз умрях“. Затова „смъртта е начин на битие [...]“. Може би в напрежението между „смъртта – искане на *всекидневен* стоицизъм и задължението „бъди *автентичен*“ (подч. – К. Б.) (Денков 1992, 54-57), а също между нейната съвместност, събитийност, но и съкровеност бихме могли да разчетем размисъла на имащата систематичен ум сестра Алексиева [...] „над това, дали някой може да има собствен смъртен акт. След като вече *те* няма, актът *не е твой*, а е само *на твое име*. Тогава не би трябвало да се казва смъртният „*му*“ акт, а просто смъртен акт. И толкова.

„Тъкмо в това се състоеше и трудността – актът беше на името на Марко [наскоро починалия възрастен човек от Дома], но го притежаваха неговите близки. Домът се интересуваше *от него*, а *не от тях*, а ето че не можеше

да мине *без тях*“ (подч. – К. Б.) (Стамболова 2003, 48). Начинът (ни) на битие (как?), който в своята все-дневност ни изключва от единствено личната възможност да умрем, но също като шанс да удържим напускането на света „всеки миг“ като изключително лично събитие – тази двойственост намира своеобразен израз във „фактическата, самоочевидна и възпроизвеждаща постоянно страх свобода към смъртта“ (Калчев 1993, 117): „Да, ама ние тук нали затова сме се събрали. Да си държим кураж“ (Стамболова 2003, 69) – казва старият Петър на доктор Макс.

Вероятно не би било коректно да разделим феномена Дом за възрастни хора („От една страна, Домът беше направо феноменален, от друга – безбожен“) (Стамболова 2003, 77), както и на хората, живеещи в него, от това, което Хайдегер казва за „светообраза на новото време“. А именно че светобразът е подобие на битието в неговата цялост и системност... „Битността на битието се търси и се намира в това, че то е представяно [...]“ (Хайдегер 1977, 142).

Постмодерната епоха скъсва с идеята за всеобхватно представяне на битието, за обемане на неговата цялост и се насочва към оглеждането му от определен зрителен ъгъл, съсредоточавайки вниманието си върху определен негов фрагмент. „Свойственото за постмодернизма прекаляване – казва Халина Янашек-Иваничкова – се основава в областта на идеологията върху демонизирането на всичко цялостно, множествено, централно, системно и на анализирането на частичното, фрагментарното, маргиналното, на това, което е друго и чуждо, а дори субнормално“ (Иваничкова 2002, 310).

От гледна точка на търсените от Фуко „нови форми на субектността“ (Мичка 1997, 110), същността на възрастния герой, извикваща спомена за стария светообраз на света (Хайдегер 1977, 146), (може да) изглежда като анахронизъм или пък ексцентричност. „*Центърът* (подч. К. Б.) става или изглежда се превръща в ексцентричен“ (Нич 1977, 99) – казва Р. Нич. Но понякога именно той, центърът съхранява също така старата истина, че „никоя епоха не може да бъде елиминирана с отрицание. То помита от сцената единствено отричащия“ (Хайдегер 1977, 150).

Отричането много често разкрива механизма на непостигнатата същност, то е родствено на Шелеровото resentyment (Шелер 1977), а утвърждаването е възможно в условието на отхвърленото. Отношението на постмодернистичния Аз към „Сенките на забравените прадеди“ (ако се позова на заглавието на някогашния култов филм[1]) нерядко сякаш спомня затворниците от Платоновия мит, за които Сенките са израз на сетивното, ала и „най-чистите“ проводници на ясния свят на Идеите. Съсредоточен в своята сеашност, фрагментарност, „незавършено настояще“, днешният „кой на

[1] Сенките на забравените прадеди (1965 г.). Режисьор С. Параджанов.

действието“ (Рикьор 1996, 80) като че ли не може да (се) разбира без друга своеобразна форма на „старостта“ – „простото минало време – крайъгълен камък на Разказа“, което „означава винаги изкуство. [...] Затова простото минало време е идеално средство на всички светоизграждания; то е изкуственото време на космогониите, митовете, Историите и Романите“ (Барт 1995, 29). Възрастният човек естествено лежи в „простото минало време“, за него то определя представата за света, която „центрира“ различните ракурси към случващите се събития и обобщаването им като история. Младият човек възприема света разпиляно, разхвърляно, дори и хаотично. Затова, когато в стаята на старческия дом Петър седи с внучката си пред снимките ѝ от абитуриентския бал, прозвучава въпросът: *„Как* (подч. К. Б*)* да ги подредим?“.

„Фотографията до безкрай възпроизвежда нещо, случило се еднократно: тя механично повтаря онова, което не може вече да се повтори екзистенциално. В нея събитието никога не прелива, за да се устреми към нещо друго [...] (Барт 2001, 10), но запечатано на снимка, то ни позволява да си въобразяваме, да разказваме и да си разказваме, така както става когато Старият човек оглежда „последната снимка“ от бала на внучката си и вижда *как* „си тръгва с цветето в ръка“. И неслучайно тази снимка е „*Историята* на този ден“. Символ (на разказа) на Стария човек е албумът, в който снимките се подреждат „както трябва“ (подч. К. Б.) (Стамболова 2003, 110). Разглеждането им една по една сякаш удължава изминалите моменти и историята, която въобразяват, изпълва разказа с любов и с излезлите вече от мода (както напомня Барт) думи Добро, Правда, Единство.

Пречупена през оптиката на внучката Боряна, на младия човек, историята (на този ден) е фрагментарна и е добре да се преправи и де-конструира (”[Боряна] беше донесла картон, лепило и ножици“); [...] ще ги [снимките] поизрежа“), миналото е разпръснато („[...] нещо като мозайка“), но ще има завършек („[...] ще ги [снимките] направим на табло [...], но трябваше рамка“). Историята е симултанна, тя е „тук“ и „сега“ („[...] можем да ги гледаме всички едновременно“) .

Различието във времето на светообраза тук по-скоро припомня разликата между двете половини на цялото, тяхната недостатъчност и невъзможност без другото. Същото – снимките от таблото, оглеждащо Историята „като картина“, и Другото – излишните, невключените в нея снимки („[...] колко боклук. Части от хора, някои разпознаваеми, други не“), които опитът на възрастния човек ще превърне в значимото Друго. „Онова, с което си тръгна Боряна, беше едната половина [на снимките]. Другата той [дядо й] щеше да я пази. И да опита нещо с нея“ (Стамболова 2003, 111).

Пренебрегвайки тук задълбочаването в големия въпрос за „Идентичност и различие“ (включително въз основа на изложеното в едноименната

книга на Барбара Скарга), бих искала само да отбележа, че на субектно ниво идеята за своето друго Аз, симетричната половина, която би възстановила пълнотата *без остатък* (подч. – К. Б.), сродява образите на възрастния човек, младото момиче, а също и на доктор Макс. Подобно родство по кръв, но и по избор, актуализира „известните правила на заместване" на субекта, които психоанализата нарича „операция на сгъстяване". Към нея има отношение и наблюдението на Маларме за „известното символично взаимодействие между различните типове", както и „типология на актантите на разказа" (Гремас, Тодоров) (Барт 1991, 383). Във връзка, от една страна, с нагласата за организираност на „Кой на разказа" (Рикьор), а от друга – с неговото разрояване, обособяване в още друго, други Аз, но също и в символично организирания художествен свят, може да изтъкнем и „съвременното разбиране на символността на изкуството", което според Р. Нич изразява „нови концепции за субектността" [...] – „субект, разделен на фрагментарен външен „аз", което чрез символна връзка с неизменна есенция едини разпръснатите изрази на субективността" (Нич 1997, 91).

Едновременното признаване на „реалната сила на фикцията и на фикционалното измерение на действителността" е важно с оглед на „мрежата от тропи" (Нич 1997, 110), конструираща съвременния Аз. От Лотман знаем, че в определени периоди в човешката цивилизация емпиричният Аз е особено подвластен на фикционализирането на действителността, на възгледа за „реалния живот като спектакъл", който превръща „човека в *действащо* лице, освобождава го от груповото поведение на обичая". В други, напротив, човекът отблъсква литературността, която, въздигната в норма, затормозява „индивидуалната изява на личността" (Лотман 1990, 590). Оттук интересуващият ни феномен – възраст, трета възраст като проблем на човешката природа, но и на културата (включително и българската) в нейното различаване от природата (Кант 1980, 252), трудно може да бъде коментиран без това, което по повод на „силептичното Аз" казва Р. Нич. А именно, че „това е Аз, който трябва да бъде разбран *едновременно* по два различни начина: [...] като истински и като измислен, като емпиричен и като текстов, като автентичен и като фикционално разказен" (Нич 1997, 108).

С пълното съзнание за невъзможността да изчерпим ситуацията на говорещия в текста Аз в отношението му с властта, уменията и диспозитивите (Нич 1997, 111), т.е. на текста в контекста, във взаимодействието му с други текстове и със семиотическата среда, мога само да спомена, че подобно разглеждане не би могло да не застъпи романовото повествование за Дома за възрастни хора, в който „хората бяха стари, но идваха, за да живеят" в отношение към човешката среда в хосписа, където хората „можеха да бъдат и млади, но идваха, за да умрат" (Стамболова 2003, 124). Споменатият подход иска разтварянето на тези общности в света на българския

възрастен човек, но също и в човешкото пространство на други „общи места“ на Дома, които оглеждат доколко съвременният разказ за човешкото съ-жителство се конструира от релацията фикционално – автентично. Това могат например да бъдат „въобразените, надемпиричните общности“ (Андерсен), формирани чрез националната публичност, доминанта за която се оказва медиалният образ. Той също подобно на рекламния продукт (да си припомним „лъскавото“ изображение на хосписа от брошурата), на основата на съвременния мит пречупва темата за общия дом. Именно от едно телевизионно предаване научаваме за почина (този път на действителни обитатели) на Дом за възрастни хора да се грижат за децата от друг (реален) дом за сираци. Така темата за младостта и старостта, за човешкия „вход“ и „изход“ в живота, като особено романопродуктивни проблеми, получават нова трактовка, сякаш снета в един от въпросите на „Хоп-хоп звездите”: „А как бяха умирали хората преди това?“ (Стамболова 2003, 48). Обогатявайки една от „най-стабилните структури на човешкото действие“ – разказа (Рикьор 1996, 80), повествованието за тези общности кореспондира с човешката група на друго „reality show“, родната реклама на чието първо издание гласи: „Някой някога давал ли ти е толкова пари, за да бъдеш себе си?“ Парите като част от моралния ethos на човека се оказва един от най-важните „подходи към личността“ (Рикъор 1996, 52). Или както ще заяви отново доктор Макс, лекарят, който „няма себе си“, в спор със сина си, искащ пари, за да направи „нещо за себе си”: „Ето я глезотията, която не разбираше. Пари! За какво са му на човек пари? [...] Пари! Откъде пък започнаха на всички да им трябват пари“ (Стамболова 2003, 153). Разсъждението му сякаш снема допуснатата от Хайдегер опасност, че когато свръхколичеството в планирането, калкулирането, организирането и осигуряването изведнъж напусне това, което е количествено, и се превърне в отделна стойност – тогава грамадното количество, а също и това, което напълно и във всеки един момент е изчислимо, става непредвидимо, именно поради тази промяна“ (Хайдегер 1977, 148).

От Homo Humanicus, през фиксацията на фискалното – до Homo Economicus (Стамболова 2003, 48) – такъв е пътят на Момчил, сина на доктора в Дома, до идеята за хоспис. Тук имат пари („истински заплати“), но „Нямат хора. Не могат да намерят хора да умират при тях“ (Стамболова 2003, 150). Като възпроизвеждащи друга романопродуктивна релация – „бащи – деца“, тези два персонажа актуализират разбирането на Барт за т.нар. „двоен субект“, който е единен и в същото време различен (Барт 1991, 384). В разиграването обаче на подобна двойственост, в която преди всичко на принципа на противоположностите, отеква следата на бляна по съвършената (им) цялост, синът чрез своята незначителна различност, незначима другост, не успява да се превърне в равностоен противник на ба-

щата. Защото хибридът, кръстоската, смесицата, винаги ще остане повече в (по)етиката на частта, частите от цялото, на остатъка от него, отколкото в ethosa на неговата пълноценност. „Мислите, че сте различни, защото не знаете *какви сте* – казва доктор Макс на сина си по повод на афирмираното от него различие на „къде" (хосписа) вместо „как" (Дома) на старостта и отвъд нея. – Вие сте хибриди и това е страшното. На какво ще научите своите деца – ето там е загадката. От момента, в който знаеш на какво искаш да научиш детето си, знаеш поне донякъде *кой си ти* (подч. – К. Б.). А на теб какво ти се върти в главата? Бръмбари за битови пари" (Стамболова 2003, 157).

Мисля срещу *зная*. Историята на тази опозиция, конципираща идеите за субектността, минава през *мисля = съм*. Но също така и през времето от Декарт насам, когато модерният човек става по друг начин диалогичен, различен от античния. „Ако за Платоновия Сократ заедността на хората *помежду им, респективно на събеседниците в разговора е изначална [...], то* на модерния човек се налага непрекъснато да се самоотрича, за да общува, безпределно да полага усилия, за да пребъдва другия като себе си. [...] *За да се намери като „себе си", събеседникът трябва да се изгуби като „аз" (ego)*. Тук знание означава отказ от „монопола върху истината, ценността, смисъла; за участниците в диалога знанието означава отказ „от (пред)убеждението" (Дамянова 2002, 24-25), че знаят това, което всъщност не знаят. Отвъд Аз-а (Ego), мислен като „съм" чрез „битовите пари", остава „себе си" на стария човек, който включително чрез възрастта си е познал, т.е. надмогнал (пред)убеждението за материалното като пределна стойност. „Трето – мисли си Петър, възрастният мъж – винаги беше твърдял, че човек няма нужда от кой знае какво да живее, да не говорим, че няма нужда от нищо, за да..." (Стамболова 2003, 22). Възрастта, напредналата възраст, подобно на същността на диалогичното знание, ориентира идентичността на романовия субект не по посока на установеното „съм", а на протяжното, неустановеното, неопредметеното. В този смисъл знание и възраст са съизмерими; човешкото време, тъй както и знанието, носят потенциала за безкрайно нарастване на смисъла, за неговото пребъдване отвъд определеното. Вероятно в тази перспектива може да бъде разчетено и казаното в опита на Монтен „За възрастта" – есето, което като жанр развива човешкото (по)знание отвъд опитаните предубеждения: „На мен ми се струва, че предвид краткостта на нашия живот и множеството естествени и обикновени подводни скали, които го заплашват, не трябва да се отдава такова голямо значение на началото..." (Монтен 1974, 517).

В края на миналото столетие (а и хилядолетие) и началото на новата ера и милениум проблемът за биологичната и културната възраст придобива особен смисъл. Те вписват това, което Лотман моделира като

„край“ и „начало“ (в художествените текстове) (Лотман 1990, 321-325), но едновременно с това активизират метафората на Бодрияр за отвъдността, която се потвърждава и от изказването на Х. Баба, че „тропата на нашето време не е „след“, а „отвъд“ (Личева 2000, 64). В този смисъл говоренето за тропите на Аза, които съграждат съвременните форми на субектността, не би могло да избегне оглеждането на човека на третата възраст в споменатата метафора на третото хилядолетие. Тя ориентира настоящето в бъдещето, в което обаче „интервенцията на „тук“ и „сега“ не спира“ (Личева 2000, 65). Това е тропа, която сякаш обема Първата антиномия на Кант: светът има начало, има граница – светът няма начало и няма граници, а е безкраен. Но тя е и тропа, нарастваща смисъла на човешкото време, на възрастта – като число, което „е едно, съществуващо, нещо, оформеност“ и „времето като *другото* на числото“ – в същността му на „безформено множество, в което всяко „нещо“, всяко съществуващо“ се разтопява, разтваря се в алогическия поток и в този поток вече няма никакви „съществуващи“. Така „съществуващо“ и „не-съществуващо“ са слети до пълна неразчленимост (Лосев 1985, 416). Или както ще каже Шпенглер по повод на античното число и неантичната математика – става дума за мярата в „противовес на неизмеримото“ (Шпенглер 1994, 129). Човекът е разумно, но *крайно* същество, а етичната му цел може да бъде постигната единствено в *безкрайната* (подч. – К. Б.) прогресия на приближаване до тази цел. Вече не чрез разгърната метафора, а чрез нейната редукция – както Божена Токаж нарича отдалечаването „от идеалния модел на метафората“ и търсенето на нейните извори в разговорния език“ (Токаж 1992, 51-58), субектът от „Хоп-хоп звездите“ нееднократно възстановява повествователната ситуация на Кантовия човек. Нейният опростен реторичен израз може да бъде разчетен и в самото заглавие на романа, въобразяващо закачливото постигане на звездното небе чрез игровия подскок, танцовата стъпка, детския прескок, и във финала на романа, в който кръгло наредените дървета и пейки се превръщат в „тънки светлинни пътища“, в „Звезда“, така че отвъдното и пътят към него „е тук“ (Стамболова 2003, 214), и в ситуацията, асоцииращa с това, което във връзка с „подмяната на свободата с априорния факт“ Джералд Праус нарича Кантов „жест на отчаяние“ (Философия 1995, 253). „Свободен човек“ нарича Петър близката му по дух жена. „Как беше постигнал това необичайно състояние да бъде на разположение на себе си, ей така, кацаше на собствената си длан, която се протягаше към другите и те кълвяха в нея. Някаква алхимия се беше извършила с тъгата му, той ли я беше извършил или само беше станало?“ (Стамболова 2003, 53).

Споменавайки за ролята на редуцираната метафоричност на етичното послание, имам предвид, че „В света на постмодерния човек естетиката

действително приема водеща роля по отношение на етиката, заместваики по този начин знанието, което по-рано се е опитвало да „рационализира“ етиката (Баран 2003, 237).

Разказът невинаги спазва естетическия императив – придържане към неличното като традиционен начин на изложение и към присъщата темпорална система – аориста. Съвременната литература се стреми да говори от формално лице – „лингвистичното лице, което *не се определя от душевни състояния* (подч. – К. Б.) [...], днес да се пише, не значи да се разказва, а да се казва, че се разказва, и да се отнася целият референт („това, което се казва“) към акта на казването и затова една част от съвременната литература вече не е описателна, а преходна [...]“ (Барт 1991, 388-389). Но естетиката на преходното като другото име на т.нар. от Бауман „безпринципен“, т.е. „случаен морал“ или на „моралната същност“, която според Рорти не се позовава на никакъв „външен“ или пък „вътрешен“ императив, а само на сбора от „нашите практики“, снема нагласите към „безкодексна етика“ (Баран 2003, 237). Придърпването на романа на Албена Стамболова не към нейния проект (проекти), а, напротив, към желание животът да се изпълни и да почива на справедливите институции живот – със и за другите се дължи преди всичко на естетическата нагласа на текста. Романът не пренебрегва „описателния порядък“, писането като разказ, а не само като казване, и така чрез тази традиционна естетика полага също така традиционния морален въпрос „как“. Предишният роман на авторката, включително чрез заглавието „Това е *както* става“ (подч. – К. Б.) (Стамболова 2002), отнася питането за „това, което става“ (Барт 1991, 398), към сегашността, към акта на казването. За разлика от тази преходност,“Хоп-хоп звездите“ афирмира разликата с минали, т. е. непреходни по отношение на настоящето, случвания на въпроса „как“. Така последният роман на А. Стамболова открива не толкова „празника“ (Барт 1991, 398) – както Барт нарича случването на езика в разказа, а идеята за „Безкраен празник“ (Хемингуей), който осъществява „перспективата за изпълнен, и в този смисъл щастлив живот“ (Рикьор 1996, 52) на Стария човек в „простото минало време [...] идеално средство за всички светоизграждания, [...] крайъгълен камък на Разказа“ [...] – този на литературата и този на живота, което „означава винаги изкуство“ (Барт 1995, 29).

Библиография

Баран 1993: Bogdan Baran. Spekulacja hermeneutyczna. – W: H.-G. Gadamer. Metoda i prawda, inter esse, Kraków 1993.

Баран 2003: Bogdan Baran. Postmodernizm i końce wieku. inter esse, Kraków 2003.

Барт 1991: Ролан Барт. Въображението на знака. София, 1991.

Барт 1995: Ролан Барт. Разделението на езиците. София, 1995.

Барт 1996: Ролан Барт. Записка по фотография. София, 2001.

Бредбъри 1988: Рей Бредбъри. Смъртта е занимание самотно. София, 1988.

Вернан 2004: Жан-Пол Вернан. Индивидът, смъртта, любовта. София, 2004.

Дамянова 2002: Адриана Дамянова. Диалогът в литературнообразователния дускурс в средното училище. София 2002.

Денков 1992: Димитър Денков. Мартин Хайдегер. Онтология на трагичното. София 1992.

Иваничкова 2002: Halina Janaszek – Ivaničkova. Nowa twarz postmodernizmu. Katowice 2002.

Калчев 1993: Иван Калчев. Метафизика на смъртта. София 1993.

Кант 1980: Имануел Кант. Критика на способността за съждение. София 1980.

Личева 2000: Амелия Личева. Краят на края – Метафорика на отвъдността. В: Краят на хилядолетието. Носталгии, раздели и надежди. София 2000.

Лосев 1985: Александър Лосев. Из „Музиката като предмет на логиката". Същността на времето. В: Идеята за времето. Антология. София 1995.

Лотман 1990: Юрий Лотман. Поетика. Типология на културата. София 1990.

Мичка 1997: Tadeusz Miczka. Telewizyjna „postmodernizacja" tożsamości. W: Ponowoczesność a tożsamość. Katowice 1997.

Монтен 1974: Мишел дьо Монтен. Опити. София 1974.

Нич 1997: Ryszard Nycz. Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie, Wrocław 1997.

Рикьор 1998: Пол Рикьор. Прочити. София 1998.

Скарга 1997: Barbara Skarga. Tożsamość i różnica. Kraków 1997.

Ришевич 1962: Słownik wyrazów obcych 1962. Red. nacz. Z. Rysiewicz. PIW, Warszawa 1962.

Стамболова 2002: Албена Стамболова. Това е както става. София 2002.

Стамболова 2003: Албена Стамболова. Хоп-хоп звездите. София 2003.

Тодоров 1989: Tzwetan Todorow. Prawda poetycka – trzy interpretacje. W: Pamiętnik literacki , 1989, LXXX, z. 3 s. 351.

Тодоров 1994: Цветан Тодоров. На предела. София 1994.

Токаж 1992: Bożena Tokarz. Kilka uwag o redukcji metafory. W: Kryzys tożsamości. Katowice 1992.

Токаж 1997: Bożena Tokarz. Przedstawienie, powtarzanie, mówienie. W: Ponowoczesność i tożsamosć, op. cit., Katowice 1997.

Томова 1981: Екатерина Томова. Забравени от небето. София, 1981.

Тинянов 1978: Jurij Tynianow. Fakt literacki. Warszawa 1978.

Философия 1995: Filozofia. Pod red. E. Martensa i H. Schnaedlbacha. Warszawa 1995.
Хаджийски 1974: Иван Хаджийски. Бит и душевност на нашия народ. София 1974.
Хайдегер 1977: Martin Heidegger. Być, budować, myśleć. Warszawa 1977.
Шелер 1977: Max Sheler. Resentyment a moralność. Warszawa 1977.
Шпенглер 1994: Освалд Шпенглер. Залезът на Запада. т. 1. София 1994.
Яворов 1997: Пейо Яворов. Смъртта. В: Събрани съчинения. т. 1. София 1997.
Яус 1998: Ханс Роберт Яус. Исторически опит и литературна херменевтика. София, 1998.

Kalina Bahneva

Old Age as a Form of Subjectivity and Albena Stambolova's Novel „Up-Up the Stars"

SUMMARY

Albena Stambolova's latest novel, „Hop-hop zvezdite" (*Up-Up the Stars),* poses the issue of old age. From the standpoint of literary criticism it can be examined as a form of subjectivity. A justification for that can be found in psychology which tells us about essential age gaps in the course of human life. Sources upon which one can reflect about old age as a manifestation of subjectivity include also the philosophical concern about the social and biological aspects of human existence and their interpretation, taking into account both their identity and difference. Albena Stambolova's novel is particularly focused on the philosophical aspect, she thus brings to the fore the well known interest in this problem, raised by H.G. Gadamer, *inter alia*, who understood it as an „enhanced meaning of life" for a human being. One of the basic questions raised in *Up-Up the Stars* is „*how* to leave this world without losing one's own self".

V. Южнославянската модерност в хронотопа на европейската култура

ПСИХЕЯ ИЛИ МОТИВЪТ „СЪБЛАЗЪН“ В РАННАТА ЛИРИКА НА МОДЕРНИЗМА

Емилия Стайчева

С настоящото изложение ще се опитам да онагледя една от конференциите в памет на професор Боян Ничев – „Южнославянската модерност в хронотопа на европейската култура“ – с пример из българската литература, видян в междутекстов диалог с немскоезичната литература.

Имам предвид мотива „съблазън, прелъстяване“, присъстващ в рецепцията на „Амур и Психея“, „приказната историйка“ (Апулей 1958, 239), както я нарича късноантичният писател Апулей. Както е известно, Апулей включва сюжета в романа си „Златното магаре“. Фабулата разказва как царската дъщеря Психея, заради красотата си сравнявана с Венера, предизвиква завистта на богинята, която нарежда да бъде сватосана с чудовище. Амур обаче успява да я извоюва за себе си. Психея прекарва една любовна нощ с него. Без да има право да го види, мислейки го за чудовището, тя се опитва да го убие. Той я напуска. Но Юпитер помага на двамата да се съберат наново. Психея бива приета в кръга на безсмъртните. Мотивът „съблазън, прелъстяване“ бива изнесен в античния разказ както от жената, така и от мъжа в техните взаимоотношения. За неговото осъзнато вече от литературната наука присъствие в настоящия сюжет говори и фактът, че Елизабет Френцел посочва в книгата си „Сюжети на световната литература“ като секундарна литература към статията „Прелъстителка“ публикацията „Студии върху приказките за Амур и Психея“ (Френцел 1992, 788).

Историята за Амур и Психея, благодарение на въведените от Апулей фигури на богове, тълкувана и като художествен мит, се радва от Бокачо насам на многообразна продуктивна рецепция в европейската литература. Наред с многото претворявания, които различно интерпретират вариантите на сюжета и често тълкуват класическата антична традиция в

християнско-алегоричен смисъл, възникват и нови произведения, които се разполагат транслитературно и върху други видове изкуство. Например през XVII в. балетът на Де Бенсерад, в края на XIX в. симфоничното произведение на Цезар Франк, Театърът Делапорте, и не на последно място в изобразителното изкуство изложбата в София на полски художници през 1999 г. „Краят на века. Ерос и Психея". В лириката интересът към сюжета за Амур и Психея се интензифицира по-късно с прелома към модерното изкуство, чието начало неслучайно съвпада с литературноизследователската рефлексия върху рецепционната история на античното произведение. В този контекст Инге Щефан подчертава заслугата на философа Карл Юнг за извеждането на архетипа като „универсален модел за обясняване на психическите и исторически процеси...(с) резултати не само за представяне на психиката в цялост, но и на дискурса за половете в частност" (Щефан 1997, 37-38).

Мотивът „съблазън", с „прелъстител" и „прелъстена", обвързан с Амур и Психея, ще се опитам да онагледя с ранното творчество на Теодор Траянов, отнесено към немскоезичната лирика около 1900 г. на Рихард Демел и Хуго фон Хофманстал.

Междутекстовият подход към ранното творчество на тримата автори се опира и на типологически общото в прехода към модернизма. Изхожда се от разбирането на интертекста като обхващащ общите надгранични категории и „съблазънта" като „вечен мотив". Мотивът „съблазън" се тематизира в трансформационните рамки на отношението Амур – Психея в неговия ауфтакт към едно ново философско-естетическо тълкуване.

Стихотворението на Теодор Траянов, което имам предвид, е „Eros et Psyche", включено още в първата му стихосбирка „Regina mortua" от 1909 г. (Траянов 1909, 69). В самия текст името Ерос не се появява. Функцията му се поема от лирическия Аз. Стихотворението се състои от две четиристишия, които, програмирани в антиномия, изразяват отношението мъж – жена. Носителят на „мъжкото", на „съблазнителя", „прелъстителя", е първата строфа:

Безшумно все тече кръвта из мене,
Кат вир от цъфнал мрак блести разлета,
И плуват цъфнали из нея
Отровни морави лалета.

На женствената страна на отношението, на „съблазнената", „прелъстената", изразена чрез рецепцията на приказно-митологичната Психея, е посветена втората строфа:

Из разлюляните им отношения
На сън безбрежен мъртвий лик възниква –
Печалний образ на Психея...
Пламтяща сълза в глед бездънен бликва.

Печалният образ на Психея е следствие от „отровните", т.е. застрашаващите, съблазняващите морави лалета в кръвта на неназования Ерос. Асоциацията на свързания с жаждата за кръв перверзен сексуален нагон, напълно в контекста на мистиката на кръвта около 1900 г., е налице. Но прелъстяването, изглежда, не се е осъществило в представата на Ерос, на лирическия Аз. Еросът на Траянов е по-скоро тип „класически прелъстител", както го нарича Петер фон Мат, който подхожда по-скоро психологически, който е „по-скоро наблюдател на своята активност" (Ман 1989, 323-324). И Психея в това ранно стихотворение на Траянов е „класическата съблазнена", която не е станала още покваряващата мъжете жена-вамп от литературата в началото на XX в. Тя е станала, както формулира Инге Щефан по отношение на жената-сфинкс в съчинението на Хофманстал „Едип и жената-сфинкс", „жертва на самодефиниращото се мъжествено" (Щефан 1997, 34). В смисъла на „Дневника на прелъстителя" от Киркегор акцентът е поставен върху „създаването на поетически образи, за които женственото предлага сюжета и служи като претекст" (Хаусщет 1992, 148).

В междутекстов план е безспорен диалогът между Траяновото стихотворение „Eros et Psyche" и стихотворението на Рихард Демел „Исус и Психея" от неговия цикъл „На любовта", публикуван през 1913 г., т.е. четири години след появата на „Regina mortua". Известна е формиращата роля, която немският поет има в лириката на ранния модернизъм и извън границите на немскоезичното пространство. Демел съхранява Апулеевата структура с оста мъж – жена, при което Амур бива раздвоен чрез въвеждането на фигурата на Исус. Преплитат се антично-езически с християнско-религиозни мотиви. Освен Психея са представени героите на Олимп като Зевс, Венера, Атина, Хермес и др.

За разлика от отношението между Ерос и Психея в стихотворението на Траянов, Демел разполага мотива „съблазън" двупосочно, от едното към другото лице. Погледът на Исус покорява на място сетивата на Психея. И обратно. Пълната отдаденост на Психея успява да изкуши Исус, който извиква: „Жена. Коя си? Говори!" (Демел 1913, 26). С тези думи Демел преструктурира творбата. Оказва се, че до този момент поетът е „прелъстявал", т.е. подвеждал читателя. Лирическият говорител, който разказва досега за Исус и Психея, внезапно се разкрива като лирическият Аз, като самият Исус. Исус иска да спечели Психея за себе си. След сетивно наситен телесен допир Исус се изкачва на трона на греха и се избавя от Зевс,

когото е убил с поглед, и известява сватбата си с Психея. От една страна, той се оставя на еротичното си влечение, от друга – на възжеланията си за власт над света. Но прелъстителката Психея го изоставя. Това е корекцията, която Демел предприема с края на Апулеевото произведение, представящ свързването на Амур и Психея. Психея на Демел се оказва другото Аз на лирическия Аз. С други думи ние сме конфронтирани с раздвоението на Аза в модерното изкуство. Исус опитва сам да се съблазни. Защото Психея не е нищо друго, освен неговата душа. Събитието, което бива разкрито с рефлектираните размисли и чувства, се осъществява както при Траянов във визиите на лирическия субект. Теодор Траянов възприема художествено продуктивно Демеловото разбиране на Психея от гледна точка на мотива „съблазън". Със своето стихотворение-портрет „Изкупител. В памет на Рихард Демел" (Траянов 1981, 319) той постига връхната точка в рецепцията на Демел в България. Рихард Демел става в лирическото творчество на Траянов литературна фигура. Стихотворението е публикувано през 1929 г. и по-късно, през 1934 г., включено в антологията „Пантеон" заедно с други стихотворения-портрети, посветени на представители на световната литература.

На наднационално равнище стихотворението на Траянов за Демел не е първото. Достатъчно е да спомена стихосбирката на Густав Фалке „Ново пътуване" (Neue Fahrt) с въвеждащото стихотворение „На Рихард Демел" (Richard Dehmel zu eigen) или стихотворението „Рихард Демел" от Елзе Ласкер-Шюлер.

Заглавието на стихотворението „Изкупител" буди асоциация за първата стихосбирка на Демел, която носи наименованието „Изкупления".

Траянов вгражда в творбата си две сфери: света, който творецът запазва за себе си, и Валпургиевата нощ, дадена на сатаната изкупител. През тази нощ се вдигат дяволски сватби, вещици зачеват и раждат злите феи, които „погубват земните души". Доброто, противопоставено на злото, е „слънчатият маг". В смисъла на Шопенхауер този „любим син" на „миг съдбовен" е „васал на волята трагична,/ създала злото без да ще". Става дума за волята като независим принцип на света, в който е заложено основното предопределение на човешката същност. Запознат с волунтаризма на Ницше и Фройд, тълкуващ човека най-вече с неговите нагони, пориви и желания за власт, за Траянов магът „иде светъл, с мощ първична" и „неустрашим като дете". Той разрушава „дяволския свят" и възкресява Психея. Споделя с нея земното ложе, с което осъществява сексуалното прелъстяване. Умъртвен е мъртвешкият танц на коварния дявол, прелъстената Психея превръща мъртвото сърце на мага в „жива лира". Защото „само който песни пее/ плода на дявола руши". От васал на трагичната воля магът е станал глас божи. Пак в смисъла на Шопенхауер, според когото на едно по-високо стъпало

волята се осъзнава като зла и постига изкупление, т.е. се отрича. Стихотворението завършва с думите: „Звучи сърце на Рихард Демел,/ изкупвай грешните души!“. В слънчатия маг Траянов разкрива самия поет Рихард Демел.

Междутекстовият диалог с Хуго фон Хофманстал се осъществява между стихотворението „Полонеза“ от Теодор Траянов от цикъла „Химни и балади“ (1912), и „Психея“ от Хофманстал, от стихосбирката „Стихотворения“, публикувана през 1892 г. Ерос, или Амур, не се появява. Психея се явява персонификация на душата. Както се отбеляза, Демел насочва в края на стихотворението си Исус и Психея към това.

Знаем, че „душата“ е присъща на лириката, че в лириката на символизма става централен мотив. Нека припомним, че водещият естет на Виенския модерн Херман Бар формулира през 90-те години на XIX в., че задача на модерния творец е да изрази „превъплотилата се в душевност приета в душите истина“, че Пшибишевски ще открие критерия за естетичното в „голата душа“, и че Гео Милев обяснява, как „модерното изкуство не черпи от действителността на нашите пет сетива, а от един друг свят – света на модерната душа“.

И при Теодор Траянов, и при Хуго фон Хофманстал, най-значителния експонент на Млада Виена, душата е протагонист в стихотворенията. И двете творби представляват обръщения към Психея, у Хофманстал в диалогична, у Траянов – в монологична форма. Лирическият Аз на австрийския поет се обръща към себе си: „О, Психея, Психея, моя малка душа“. Този на българския поет се обръща към друг адресат. Общото между тях е, че и в двата случая Психея е душата на лирическия субект. И в двете стихотворения Психея е уморена от живота, израз на самота и отчуждение, характерното светоусещане на модерния индивид около 1900 г. Ако лирическият Аз на Хофманстал се опитва да се „съблазни“ с думи, то този на Траянов прави опит да стори това с музика и танц, с полонеза. Психея на Хофманстал не се оставя да бъде „съблазнена“ от живота, определя се за смъртта. Лирическият Аз на Траянов не се отказва от перспективата Психея да бъде „съблазнена“ от танца, т.е. от живота.

С приведения пример за рецепцията на сюжета за Амур (или Ерос) и Психея от античността до ранната лирика на модернизма в една южнославянска (българската) и в две немскоезични (немска и австрийска) литератури се прави опит да се онагледи дефиницията на Боян Ничев за предмета на сравнителното литературознание в неговия труд „Основи на сравнителното литературознание“, а именно: движението на литературни идеи и форми във времето и пространството.

Библиография

Апулей 1958: Apuleius. Der goldene Esel. Herausgegeben und übersetzt von Edward Brandt. Diessen von München. Heimeran, 1958.

Демел 1913: R. Dehmel. Gesamte Werke, Bd. 2. Berlin, 1913.

Ман 1989: P. v. Man. Liebesverrat. München/Wien, 1989, 323-324.

Траянов 1981: Теодор Траянов. Избрани творби. София, 1981.

Траянов 1909: Теодор Траянов. Regina mortia. София, 1909.

Френцел 1992: E. Frenzel. Motive der Weltliteratur. Stuttgart, 1992.

Хаусщет 1992: B. Hausstedt. Die Kunst der Verführung: zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, Kirgegaard und Brentano. Stuttgart, 1992.

Щефан 1997: I. Stephan. Musen & Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Köln-Weimar-Wien, 1997.

Emilia Staicheva

Psyche, or the Seduction Motif in Early Modernist Poetry

Summary

The interpretation of the seduction motif, represented in the productive reception of the ancient story of Amour (Eros) and Psyche in the poetry of Theodor Trayanov and the German speaking poets, Richard Dehmel and Hugo von Hofmannsthal, is discussed as an example of an intertextual dialogue between Southern Slavonic and Central European literatures. The dialogue is analysed in the context of comparative literary studies, interpreted by Boyan Nichev as study of the travel of literary ideas and forms in time and space.

ПРИМИТИВЪТ КАТО ЕСТЕТИЧЕСКИ КОРЕКТИВ НА ЗЕНИТИЗМА

Жоржета Чолакова

Манифестираната още в първия брой на сп. „Зенит“ (февруари 1921 г.) претенция да бъде „интернационално списание за изкуство и култура“ се оказва напълно оправдана: не само заради характера на публикуваните текстове както в списанието, така и в библиотека „Зенит“, но и заради действителната съизмеримост на неговите естетически ориентири с принципни за авангардизма постановки: антимиметизма, нонконформисткия жест спрямо съществувалата и съществуваща художествена практика, дисторсията на езика, нонсенса.

Естетическата съпричастност на зенитизма към същностни за европейския авангардизъм концепти по естествен начин поставя въпроса и за примитивизма, който се явява глобален естетически фундамент на модерността от авнгардистичен тип (Рюбан 1991; Род 1997; Чолакова 2001, 232-241). Примитивизмът не означава само екзотичен интерес към племенните култури на отдалечени от Европа географски ширини (Африка, Океания, Австралия и т.н.) – този етап на любопитно вглеждане в непознати за европейската цивилизация ритуално-магични произведения (най-често статуетки, но също и различен тип изображения) на някогашното примитивно или на актуалното племенно изкуство е характерен преди всичко за края на XIX в., когато художественият интерес и подход е по-скоро етнографски, отколкото естетически. Примитивът през този период е по-скоро обект на изследване и е положен най-вече в сюжетно-тематичния план на творбите. Подобна постановка предполага ясна дистанция между модерния и примитивния свят и демонстрира най-вече едно ново, по-хуманно отношение на колонизаторите към техните колонии.

Примитивизмът на авангардистичната естетика се ражда тогава, когато художникът или писателят изоставят гледната точка на наблюдатели и започват да имплицират примитивното културно мислене и от подобен ракурс да интерпретират своя съвременен цивилизационен свят. Именно така се слага край

на декоративния период на екзотизма – чуждостта се трансформира в собствена естетическа кауза и примитивното се инкорприра в идеята за модерност. Както правилно отбелязва Филип Дажен, „не става въпрос за архаизация на стила, а за изразяване на едно архаично чувство“ (Дажен 1998, 206). Именно от тази сплав на примитивно и модерно се ражда авангардизмът – показателен е например фактът, че първата негова убедителна изява в живописта е именно картината на Пикасо „Госпожиците от Авиньон“, където ясно се разпознава контурът на африканската негърска пластика. Към тези първи прояви на авангардния примитивизъм се отнасят още Сезан, който сам се определя като „примитив на новата чувствителност“, Гоген с неговите таитянки, Матис и фовистите. Един от първите жестове на авангардизма в тази посока ще освободи произведенията на примитивното изкуство (най-вече маските или фигурките на божества) от неговия религиозен ритуално-магичен смисъл и ще ги превърне в естетически обекти. В поезията тази естетическа революция осъществява Аполинер, който в първата си прозаическа книга, напомняща жанра на средновековните мистерии, „Гниещият чародей“ („Enchanteur pourrissant“, 1909) равнополага митологични символи от различен генотип – античен (сфинкса, който доброволно търси смъртта, напомняйки с това самоубийството на сфинкса от мита за Едип), келтски (друидите), библейски (змии, които познават рая, Далила, тримата влъхви, които обаче тук са фалшиви) и т.н. Тази амалгама от митологични персонажи ще се окаже една от проекциите на примитивизма в сюжетния план на текстовете, която откриваме и в прозата на зенитистите. Срещата на различни митологични реминисценции – при зенитистите най-вече библейски и източни – не само релативизира тяхната семантика, но също така е отговор на търсенията в посока на изконното човешко светоусещане и световъзприемане.

Примитивизмът води и до важна промяна в съзнанието за национална идентичност. От една страна, се ликвидира идеята за историческа ценност – по еднакъв начин се остойностяват например древните и съвременни произведения на примитивните (племенни) народи, а от друга, се размиват и географските ориентири – дали са африкански или японски, от Океания или Египет, съответните артефакти се възприемат като свидетелства на обща естетическа система. Ето защо и в „Манифеста на зенитизма“, и в други текстове, публикувани в сп. „Зенит“, този отказ от национален етикет е експлициран по начин, естествен за новото естетическо мислене: „Ние не сме нито французи, нито сърби, нито негри, нито немци, нито люксембургци. Ние сме европейци американци африканци азиатци австралийци. (...) Ние отново трябва да станем варвари на поезията. Варварство на монголеца балканеца негъра индиеца“[1] (Гол 1921, 11). Така маркираната

[1] „Ми нисмо ни Французи, ни Срби, ни Црнци, ни Немци, ни Луксенбуржани. Ми

позиция заявява претенцията за универсализация на човешкия творчески дух, заменяйки етническия идентификатор с естетически.

От подобна аксиологическа позиция се оказва възможно идеята за примитива да се пренесе от външни за европейската култура територии към собствения културен ареал. Важно е да се отбележи, че такова разбиране за примитива се наблюдава единствено в славянски контекст: освен в южнославянския, още и в руската школа на неопримитивизма (Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Казимир Малевич, преди да създаде супрематизма), където се реабилитира лубокът и въобще фолклорната традиция като изразител на автентичната духовност. Включвайки в концепта на примитива и собствената културна традиция като аргумент за естетическата потенция на архаичното изкуство, руският неопримитивизъм и зенитизмът правят една уникална концептуална корекция на европейската идея за примитива: ако в западноевропейски план примитивът най-често се отъждествява с „диво“ („sauvage“) или „племенно“ („tribal“) неевропейско изкуство, то в своите славянски модификации примитивът се оказва много по-широко и обемащо понятие, което се идентифицира едновременно и като автентично, и като универсално. (Подобни инвенции откриваме и при Гео Милев, който изисква от родното изкуство да преоткрие своите „първични духовни извори“[2] – Милев 1995.)

Ето защо за зенитизма европейският адрес се оказва недостатъчен атестат – той има нужда да се идентифицира и посредством балканската си самоличност: „Манифестът на зенитизма“, който излиза през юни 1921 г. в съавторство на Любомир Мицич, Иван Гол и Бошко Токин, еднозначно заявява своето местонахождение: „В Загреб на Балканите“ (Мицич, Гол, Токин 1921). Срещата на двата географски ориентира – европейския и балканския, континенталния и регионалния – обаче не води до тяхната конфронтация, нито до тяхната взаимозаменяемост, а до една интересна форма на универ-

---

смо Европейци Американци Африканци Азийци Аустралци. (...) Ми опет морамо постати БАРБАРИ поезије. Барбарство Монгола Балканца Црнаца Индијаца.“

[2] „Изкуството днес – след едно хилядолетно развитие – възвръща своите пътища към първичния човек на прабитието – към Адам. Въпреки огромните завоевания на цивилизацията (или може би – тъкмо като последица на днешната цивилизация) днешното, съвременното изкуство дири и намира извора на своите сили в духовната първосъщина на човека; човекът, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес вещественa култура, цивилизация. Съвременното изкуство, възвръщащо своите пътища към първичните – духовните – извори на всяко човешко битие, изпуща из кръга на своето зрение веществената зрелост на съвременността; която е: преображение на битието в бит, на човешкия род – в народ, на всемира – в провинция“ (Милев 1995, 187; 192).

сализация на локалитета: балканската самоличност се оказва хиперстатична по отношение на европейската. Не Балканите са част от Европа, тъкмо обратното – те се явяват надредни спрямо нея, а и нещо повече – категоризират се като мегацентър на световната креативна енергия: „голият човек на Варварогения" идва от всички краища на света – „от Шар планина – от Урал – от Хималаите – от Монблан – от Попокатепетъл – от Килиманджаро"[3]. Подобна оптика не само размива географските граници – това би било едно твърде тривиално манипулиране на захабен от използване парадокс, не само преобръща естествените пропорции в културната география, но стига до антигравитационна абстракация, като запазва в същото време съзнание за своя географски център. Смея да твърдя, че подобно явление в европейската история на модерността няма. Явлението, което познаваме още от символизма, а после и от немския експресионизъм и други течения на европейския авангардизъм, a priori освобождава идеята за Абсолюта, за космогоничната визия на човешката душа, за вътрешния модел на човека (кубизма) или за творческата сила на подсъзнанието (сюрреализма) от всякакъв локалитет. Универсализмът в модерната естетика е по принцип антропологично аргументиран и поради това се хипостазира и като антропогенетичен. А се оказва, че в интенционалния план на зенитизма именно балканският човек на Юго-Изтока въплъщава автентичния и всеобятен човешки дух: „Ние сме деца на Слънцето и Планината – ние носим духа на Човека! (...) Ние сме деца на *варваро-гения на Югоизтока*."[4] Идеята за балканизация на Европа означава не оварваряване на Европа, а нейното конституиране като нов свят, понесъл революцията на духа като свое кредо. В този смисъл варварогенният е метафорична инкарнация на потребността от разкрепостяване на градивната творческа сила. Варварогенният не е антицивилизационен агресор, не е рушител на културни ценности, а съзидател, творец на един нов свят, в който човекът няма да робува на страха от тленната си преходност, а ще бъде творец на своя духовен живот, тъй като носи в своята човешка природа слънчевата енергия на космоса. Дори когато зазвучават драстични интонации, призоваващи към разруха на света, те са конкретизирани срещу снобския морал и консумативност: „Ще унищожим цивилизацията с помощта на новото изкуство. Вие сте съучастници в европейското излиняване: патетиката на делника, сантименталността на лъжата, робството на традицията. Цялата литература на старата цивилизация е само израз на онези лъжливи

[3] „Slušajte magiju naših reči: Slušajte sebe! Na Šar planini – na Uralu – stoji goli čovek Barbaro-genij Uzvisite se još i iznad Šar Planine, iznad Urala – Himalaje – Mont-Blanca – Popokatepetla – iznad Kilimandžara. Mi ledbimo već visoko visoko iznad telesnih sfera Globusa" (Мицич, Гол, Токин 1921, 3).

[4] „Mi smo deca Sunca i Planina – mi nosimo duch Čoveka. (...). Mi smo deca barbarogenija Jugoistoka." (Мицич, Гол, Токин 1921, 3).

усещания, които посредством фразите ни отчуждиха от праприродата. Долу патоса! Долу фразите! Назад към праизвора в изживяването на ПРОСТОТАТА НА ЕЗИКА. Към варварството!"[5]

Варваризацията означава за зенитистите смъкване на маските, оголване на душата, постигане на човешката същност чрез игнориране на външните маркери за самоличност. В същото време обаче това не е апология на ирационалното или на първичния инстинкт, защото самият идеолог на зенитизма Любомир Мицич казва: „До зенитистичното стихотворение се стига безусловно и най-сигурно по конструктивен път – съзнателно, определено, геометрично"[6]. Не се ли оказва това на пръв поглед парадоксално свързване на взаимно противоречиви интенции в съзвучие с онази воля за синтез, която нивелира в естетиката на авангардизма опозицията между примитивно и модерно, между геометрична форма и вътрешен модел на личността (кубизма), между витална реинкарнация на детскостта и конструктивистичен проект в духа на прагматизма (поетизма), между реално и ireално, рационално и ирационално, минало и бъдеще, което конституира зоната на сюрреалността и на т.нар. „буден сън" (сюрреализма)?

Зенитизмът продължава да се самоанализира до края на своето съществуване – а потребността от непрекъснато удостоверяване на естетическата самоличност сякаш издава някакви скрити страхове и несигурност относно собствената му концептуална територия. В случая обаче за нас е важно да констатираме, че концептът, около който упорито гравитира метатекстуалната мисъл на зенитистите, а и тяхната художествена практика, е именно примитивът, чийто еквивалент в тяхната стилистиката е понятието „варварогений". Както вече установихме, това понятие се появява още в „Манифеста на зенитизма" от 1921 г., но на метатекстово ниво то упорито присъства и в по-късни публикации. Така например в изданието на един от късните текстове на зенитизма – романа на Мариян Микац „Фе-

[5] „Уништимо цивилизацију помоћу нове уметности. На вама је сукривња европске отрцаности:

патетико свакидашњости
сентименталности лажи
ропство традиције.

Цела литература цивилизованог старог доба само је израз ових лажних осећаја који су нас са фразама отуђили од праприроде.

Доље са свим патосима!
Доље са фразама!
Натраг к праизвору доживљаја Једноставности
реч
к б а р б а р с т в у!" (Гол 1921, 11).

[6] „Do zenitističke pesme dolazi se bezuvetno najsigurnije konstruktivnim putem: svesno, određeno, geometrijski".

номен Маймун“ («Феномен Мајмун“, 1925), е включено програмното есе „Зенитистичното ново изкуство“ („Зенитистичка нова уметност“), където за пореден път са изложени основните естетически принципи на течението, сред които се откроява примитивистичната максима на антиестетизма: „Зенитизмът изхвърля естетиката от изкуството като баласт“. В подобен концептуален контекст по съвсем естествен начин отново изплува понятието „варварогений“, този път определено като „героизъм на духа, т.е. най-голямата сила на нашето бъдеще“. Примитивът, разпознат във варварогения, означава вече не само еманация на световния творчески дух, но и футуристична перспектива на човешката самоизява. Ако в началото той се самоопределя чрез географски реалии (континенти, планински върхове и вулкани и пр.) и чрез космически ориентири (Марс, звезди, комети, слънце) и поради това звучи като ахронична космогонична метафора на човечеството, постепенно той започва да звучи като футуристична прогноза, основаваща се на „позитивното варварство“ (Микац). Визията за бъдещето обаче е по интригуващ начин изведена чрез лексика, която е не само от космогоничен и метафизичен порядък, т.е. ахронична, но и отвеждаща назад във времето, в предисторическите и предцивилизационни светове. Този лексикален пласт, маркиран най-често с префикса *пра-*: пракръв, праслънце, празвук, праприрода, прагора, влиза в семантична корелация с друг лексикален пласт, маркиран от префикса *над-*: надчовек (творец + човек), надприродна индивидуация, към който бихме отнесли и изключителната фреквентност за означаване на височина (нагоре, високо, планински върхове, предлога *над* и пр.). Маркерът за архаичност *пра–* изразява идеята за време, протичащо далече назад, докато маркерът *над–* отваря пространството към космическия необят и носи позитивната семантика на една позитивна перспектива. Въпреки привидната семантична разлика на двата маркера (*пра–* в смисъл назад и надолу във времето, *над–* в смисъл напред и нагоре в пространството), и двата лексикални пласта обслужват едно и също концептуално поле – в тяхното единяване се очертава и силуетът на варварогения като въплъщение на изначалната креативна сила на света, която ще промени света. „Нашият път е само напред – над – през всичко, което е било”[7] – четем в *Манифеста*, а Бошко Токин в неозаглавеното си есе, публикувано в същия първи брой на списанието, заявява в познатия императивен тон: „Еманация на здравия, непорочния, варварския динамизъм. Трябва да бъдеш варварин. Да бъдеш варварин означава: начало, могъщество, творчество. (Ницше, Уитман, Достоевски са варвари, защото са първоначинатели). Ние сме южнославянските варвари”[8].

[7] „Naš put je samo n a p r e d – i z n a d – p r e k o s v e g a š t o j e b i l o“ (Мицич, Гол, Токин 1921, 7).

[8] „Emanacija d i n a m i z m a z d r a v o g, čednog, barbarskog. Treba biti barbar. Biti

Виталната стихия на зенитизма обаче не е никак еднозначна, тъй като зад абсурдизма и бурлескния нонсенс, напомнящ дадаизма, се чувства болезненото изживяване на хаоса и абсурда в света, например: „Човекът се топли на отпадъците от сладолед“ (Микац 1923, 8). Двата най-интересни прозаични текста на зенитизма – «Феномен Маймун» на Мариян Микац и «77 самоубийци» («77 samoubica“, 1923) на Бранко Ве Полянски (псевдоним на Бранислав Мицич – брат на Любомир Мицич), функционализират варварогения както в структурата на персонажа, така и в структурата на езика. В тези безфабулни прози, определяни от зенитистите като романи, повествованието се води като халюцинативни конвулсии, които в определени пасажи напомнят на такъв тип верижна асоциативност, при който се поражда гротесков тип нонсенс или метафоричен тип автоматизъм, а в други моменти текстът се доближава до памфлета[9]. Алогизмът е сякаш резултат от това очистване на човешката същност от наслоените цивилизационни практики на общуване и връщане към онези първични състояния, които в оптиката на зенитизма означават постигане на изконното, изначалното, някаква особена хипноза, която по думите на героя „единствена може да възстанови в известна степен миналото“ (Микац 1923, 52).

Маймунът обитава прагората, но действието се развива през 2222 г. Това обаче не е футуристична прогноза, а по-скоро визия за постижимостта на един нов синтез между некултивираната автентичност на човешката природа и материалните знаци на модерността (телеграфни стълбове, телефон и пр.). Темпераментът на този варварогений по определние на неговия автор е „хармоничен синтез между славянската съзерцателност и физическата свежест на източнославянската раса“ (Микац 1923, 54). Тази антропоморфна концепция на примитива очевидно е създадена преди всичко като провокация спрямо еснафското съвремие, спрямо представата за консумативно благополучие и в този смисъл нейната етиологична претенция е съчетана с етични параметри. Както заявява Бранко Ве Полянски в следващия си роман – „Паника под слънцето“ („Паника под сунцем“, 1924), „зенитистичен дълг е да спасяваме опропастения дух на балканския човек“ (Полянски 1924, 3).

Зенитизмът адаптира естетиката на примитива и към структурата на езика. Синтаксисът сякаш следва ритъма на шамански транс, кратките императивни фрази са рефлекс на конфронтацията спрямо елитарния интелектуализъм и потребността от причинно-следствена мотивация. В този смисъл конструкцията на изказа е в единство със съдържателния план на текста. Неслучайно

---

barbar zanači: početak, mogučnost, stvaranje. (Nietzsche, Whitman, Dostojevski barbari su, jer su poeci.) Mi smo Jugoslaveni barbari“ (Токин 1921, 14).

[9] Напр. „Няма прераждане, докато не се заплюят буржоата. Първо, задниците и търбусите им да се оковат във вериги. Няма значение от какъв материал са веригите. Веригите могат да бъдат от желязо, от злато, от порцелан“ (Микац, 1923, 34).

например тази стилистика е емблематична и за антиромана[10] на Бранко Ве Полянски „77 самоубийци“, където главният герой Лорд Никифор Мортон – самотник, отвратен от хаоса на модерния живот и страдащ от липсата на любов в човешките отношения, се самоопределя като „разрушител на света“. Това е безфабулна проза, организирана единствено около идеята на главния герой да унищожи света и себе си. Персонифицираният образ на варварогения експлицира катастрофизма на балканския манталитет, който се оказва следствие от срещата на екстремални и трудно съвместими състояния –сила на духа и ранима чувствителност, веселие и лудост. Преди да се самоубие, героят се самоанализира: „Страдах. Не за себе си. За света. Затова го руша. Страданието ми беше веселие. Веселието ме мъчеше до лудост“ (Пољански 1923, 19). Следователно деструкцията на света се отразява в човешката душевност като самоубийствена обсесия – в тази посока е и следващата проза на Ве Полянски „Паника под слънцето“, който е със симтоматичното подзаглавие „Трагедия на балканската азбука“. Подобна референция вече недвусмислено ориентира варварогения към идеята за балканския човек, чиято жизнена енергия реагира импулсивно и мощно срещу миазмите на социалния живот, но гигантската сила на неговия бунтарски дух е винаги трагично обречена.

Зенитизмът успява обаче да превърне трагедията от разрива на личността с неговата екзистенциална среда в буфонаден спектакъл, за което съдейства преди всичко дадаистичният тип експресивност. Нонсенсът е отказ от социалния опит и функция на езика – той се явява вербализираното битие на несоциализираната личност. В този смисъл неприспособимостта на личността към нормативния стил на живот се проявява и като липса на социална комуникация, и като отказ от ползването на езика в неговата социологична функция.

Още в „Манифеста“ от 1921 г. човекът е абстрахиран от социалния си контекст – той е „брат и баща на боговете“, „създател на Бога“, „център на макрокосмоса – Земята“, така както „Зенитът е център на метакосмоса – Всемира“[11]. Тази величествена визия за космогоничната протогенеза на човека, която бихме формулирали като метафизичен антропоцентризъм, обаче предопределя и неговата трагичност: „Човекът е жертва. А жертвата е винаги център. Човекът е трагика. А трагиката е винаги възвишена“[12]. Тази апология на трагизма обаче не е долористична – и в това е основната отлика с експресионизма. Зенитистите отричат сантименталното изживяване на страданието и медитатив-

---

[10] Не само това произведение, но зенитистичната проза по принцип Иван Негришорац определя като антироман – (Негришорац 1987, 352).

[11] „Č o v e k – b r a t i o t a c b o g o v a. Čovek je s t v o r i o Boga. (...) Č o v e k je centar makrokozmosa – severni pol zemlje. Z e n i t je centar metakosmosa – severni pol svemira“ (Мицич, Гол, Токин 1921, 5).

[12] „Čovek je žrtva. A žrtva je uvek centralna. Čovek je tragika. A tragika je uvek uzvišena“ (Мицич, Гол, Токин 1921, 6).

ния самоанализ и извеждат в основни принципи на изказа парадоксалността, симултанността и асоциативността, както сам ги определя Мариян Микац в приложената към „Феномен Маймун“ и цитирана по-горе статия. Тези характеристики на езика – отново по парадоксален начин – са обвързани с максимата за „чист, по балкански елементарен израз“[13]. Парадоксът обаче е осмислен като ключов концепт, който се противопоставя на рационалната логика: „Парадоксът не е безсмислие – казва Любомир Мицич. – Парадоксът е динамика на духа и негова пластика. (...) Създаваме нова логика – логика на парадокса“ (Полянски 1924, 5-6). В един по-глобален план и с оглед на художествената си реализация парадоксът се оказва основополагащ наративен принцип: същината на внушаваната идея не е в това, което се казва, а в неговия преобърнат смисъл – и това се наблюдава при по-внимателния анализ както на фрагментерно ниво, така и в целостта на текста.

Парадоксът като концептуален код е заложен в цялостната естетика на зенитизма, проектирана през максимата за варварогения, който – макар рушител и самоубиец – се явява въплъщение на всемирната доброта и любов към хората. Зенитизмът всъщност е завладян от утопичната идея да промени света, като свали маските на апатията и фалшивата християнска смиреност и в същото време като утвърди устойчивостта на активния, съпротивляващ се човек, който носи в себе си неподправената и светла, слънчева енергия на духовния си протогенезис. „Аз спасявам в себе си Човека – в безумието на мрака“ – казва Любомир Мицич в стихотворението „Трагедията на маската“ и в този негов порив звучи човеколюбивата природа на варварогения.

Библиография

Гол 1921: Иван Гол. [Без заглавие]. – Zenit, 1921, I, s. 11.

Дажен 1998: Philippe Dagen. Le peintre, le poète, le sauvage. Paris, 1998.

Микац 1923: Маријан Микац. Феномен Мајмун. Београд, 1923, с. 8.

Милев 1995. Гео Милев. Родно изкуство. – В: Поетът рисува. I. София, 1995, с. 187, 192.

Мицич, Гол, Токин 1921: Ljubomir Micić, Ivan Gol, Boško Tokin. Manifest zenitizma, 1921.

[13] Предговор на Любомир Мицич към „Паника под слънцето“ (Полянски 1924, 6).

Негришорац 1987: Ivan Negrišorac. Zenitistička proza kao osporavanje romana. – Polja, 1987, br. 342-343, s. 352.
Полянски 1923: Branko Ve Poljanski. 77 samoubica. Zagreb, 1923.
Полянски 1924: Бранко Ве Пољански. Паника под сунцем. Београд 1924.
Род 1997: Colin Rhodes. Le primitivisme et l'art moderne. Paris, 1997.
Рюбан 1991: William Rubin. Le primitivisme moderne. Introduction. In: Le primitivisme dans l'art du XXe siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal. Paris, 1991.
Токин 1921: Boško Tokin. – Zenit, 1921, I.
Чолакова 2001: Jorjeta Tcholakova. Le primitivisme et la pensée artistique et littéraire dans l'avant-garde française et balkanique – Etudes balkaniques, 2001, 2-3, p. 232-241.

Georgeta Tcholakova

The Primitive as an Aesthetic Corrective of Zenithism

SUMMARY

The aesthetic proximity of zenithism to important European avant-garde concepts naturally raises the problem of primitivism – a global foundation of the aesthetic of modernity of the avant-garde type. The primitivism of avant-garde aesthetics brings the decorative period of exoticism to an end – alienness gets transformed into own aesthetic cause, and the primitive is incorporated in the idea of modernity. South Slavic primitivism gives a demonstration of its own specificity much more through the evaluation of its own cultural area than through its appearance on alien cultural territory. In the intentional basis of zenithism the person inhabiting the Balkans embodies the authentic and all-embracing human spirit, identifying himself with the 'barbarian-genius". At the same time, the barbarian-genius image personified in zenithist literature explicates the catastrophism of Balkan mentality. The paradoxical nature of the conceptual code lies in the basics of zenithist aesthetics, discussed with the help of the barbarian-genius, who despite being a destroyer and a suicide embodies the world's goodness towards and love of human beings.

Zenithism transforms the aesthetics of primitivism as language structure. It looks as if the syntax follows the rhythm of the shaman trance, short imperative phrases are a reaction to the confrontation with elitist intellectuality.

ФАНТАЗМЪТ В ДРАМИТЕ НА ХЕНРИК ИБСЕН И П. Ю. ТОДОРОВ

Елизария Рускова

Като понятие фантазмът вече от столетие служи на психоанализата, за да обозначи онази съвкупност от въображаеми представи, плод на определен субект и разкриващи несъзнаваните му желания чрез деформациите на натиска, наложен от Свръх-аза.

В театралната терминология идеята за фантазма за пръв път се въвежда от Индржих Хонзъл в статия от 1943 г., озаглавена „Йерархия на театралните средства“[1]. Като главно качество на театралното възприятие авторът определя способността да се вижда и да се интерпретира действителността през призмата на фантазията. Посочване, ориентирано към фантазъм, е езиково означаване на сценично действие, което би следвало да се осъществява изцяло в областта на фантазията на зрителя. За да се роди фантазмът, са необходими две страни – субект на фантазъм и обект на фантазъм. Самото драматично произведение по отношение на собствения си автор представлява един цялостен, разгърнат фантазъм, още преди то да бъде включено в механизма на театралното производство.

Според делението на театралния семиотик Кеър Илам (Илам 1980, 98-117) драматичният текст създава собствен драматичен свят, а хипотезите, предсказанията и проекциите, извършвани от драматичните герои, както и от зрителите, представляват подсветове, проектирани върху драматичния свят. При драмата като литературен род авторът наистина се изявява в ролята на демиург, който създава свят и ръководи участващите в този свят,

[1] Индржих Хонзъл (1894-1953) е един от водещите режисьори в чешкия авангарден театър между двете световни войни и автор на многобройни статии, разглеждащи съвременния европейски театър, а заедно с това и на теоретични разработки в духа на пражкия структурализъм. Тези идеи добиват международна известност благодарение на преводи на негови статии през седемдесетте години на XX в., както и от упоменаването им в трудовете на К. Илам (Илам 1980) и П. Павис (Павис 1987).

били те герои, или зрители. Но така създаденият от въображението свят е временен, изпълващ протежението на театралното представление, а освен това и пространствено разделен от видима и обективирана фикция, сцената, и невидима фикция, разполагаща се в извънсценичното пространство. Ако следваме логиката на Индржих Хонзъл, струва ни се, че по-подходящо обозначение за проекциите на драматичния герой би бил терминът „фантазъм" като визуално и звуково несъответствие с това, което героят вижда пред себе си тук и сега във фикцията на театралното представление, в „реалността" на драматичното пространство такова, каквото е актуализирано на сцената в момента на говоренето и на присъствието на драматичния персонаж. Терминът подсвят не обема онова разчленение между фиктивната реалност на сцената и идеалността на извънсценичното. Драматичният подсвят на героя би бил по-уместен за обозначаването на цялата съвкупност от белези и характеристики, с които драматургът го е дарил. Така отделните драматични светове на героите в една пиеса, създаващи в съвкупността си цялостния драматичен свят на пиесата, могат да се изобразят като концентрични кръгове, които ще се пресичат в местата, където персонажите споделят една и съща референциална реалност, но ще запазват собствена територия там, където по волята на техния създател те субективно представят и интерпретират действителност, която те ограждат само за себе си, т.е. те се явяват субекти на фантазъм, на които принадлежат един или повече обекти на фантазъм. В този смисъл може да се говори за три вида фантазми: на автора, на героите, на зрителя. Най-свободни и подвижни са фантазмите, намиращи се в краищата на комуникационната верига – този на автора и този на зрителя, тъй като авторът го сътворява, преобразявайки целия съществуващ и измислен преди него свят, а зрителят го възприема, потискайки някои от изграждащите елементи на авторовия фантазъм, а се съсредоточава, доизмисля и доразвива тези детайли, които лично, субективно му въздействат. Фантазмът на драматичния герой е част от авторовата стратегия за разгръщане на драматичното действие. И макар на пръв поглед да съдържа най-много знаци на самостойност и субективност, драматургът го подчинява и включва в различни отношения: герой – герой, герой – действие, език – действие. Точно този тип фантазъм е обект на сравнението на два творчески метода, този на норвежкия писател Хенрик Ибсен и на българския му събрат по перо П. Ю. Тодоров.

След като фантазмът е свързан със словесния изказ, който подбужда въображението на възприемателя, мястото му се открива в драматичната реч, в самата реплика на героя. В края на второ действие от пиесата „Хеда Габлер" (1890) в драматичния текст се вклинява фантазъм на Хеда: „Той (Ейлерт Льовборг – бел. моя, Е. Р.) ще дойде в десет часа. Пред очите ми е – с лозови клонки в косите. Страстен и дързък." „И тогава… ще видиш, че тогава той отново ще е господар на себе си. И до края на дните си ще бъде

свободен човек". Този фантазъм едновременно функционира в три посоки и се разпознава по три различни начина от тримата му адресати. Единственият слушател на репликата, героинята Теа, я определя като предсказание. За Хеда като субект на фантазма съдържанието изразява вътрешното ѝ желание за така избрания от нея ход на разгръщане на действието. За Ейлерт Льовборг, който съставлява предмета на фантазма и всъщност е истинският адресат на това съобщение, фантазмът на Хеда е доловен от него в предходния разговор като заповед, изискване, на което той се подчинява.

Във фантазма на Хеда се кръстосват три конфликтни начала. Социалната драма на Хеда и Ейлерт произтича от загубата на обществено положение, а настоящето на сцената показва опита им да си възвърнат предишните позиции. В този случай обществото е антагонист на двамата герои. На следващо ниво двамата герои се явяват антагонисти помежду си. Хеда желае да подчини Льовборг на собствената си воля, на което се противопоставя неговото виждане за възстановяване на обществената почит. Тя затваря желанието си в тесните индивидуални граници, интерпретирайки героя като свое метонимично продължение, подменяйки една идентичност с друга, докато Льовборг адекватно реагира на социална цел с подобаваща социална стратегия. Третият конфликт, който фантазмът на Хеда излага имплицитно, е от етично естество – благо за обществото ли е отказът на индивида да се интегрира в него поради свръхценностната представа, която той има за себе си, пораждаща порив към абсолютна свобода, знак за по-висше човешко предназначение, различно от това, което обществото толерира като приемливо. И в етичен план Хеда се проявява като антагонист на обществото.

Натрупването на толкова разнообразни равнища във фантазма на Хеда го превръща в своеобразна парабола, съсредоточила миналото, настоящето и бъдещето на героите, разказ в разказа, който в умален вид съдържа фабулата на пиесата и интелектуално и емоционално я преосмисля. Фантазмът приема последователно функцията на перипетия в действието, а после на развръзка в композицията на драмата. Постепенно в хода на сюжета отделните елементи, които съставят фантазма, се оказват неизпълнени, неверни, но самото призоваване и позоваване на фантазма предизвиква драматично напрежение, представлява препратка към въображаема действителност, която вместо екзалтиращо и победно нахлува тревожно в реалността на героите. Фантазмът проявява зависимостта си от ситуационния контекст на пиесата, като в самия ѝ край се реализира с обратен знак. Фантазмът на Хеда е разположен и обигран от Ибсен в многобройни езикови, действени и характеротворни измерения. Той би могъл да бъде интерпретиран като централен диахронен образ, който, веднъж въведен в драмата, последователно влиза в съприкосновение с различните изграждащи я знакови системи и така придава вътрешна еднородност на самия текст и всеки път усилва емоционалното

напрежение при възприемането поради постепенното му модифициране, довеждащо до пълно разрушаване и отрицание на финала.

В пиесата „Морската жена“ (1888) Ибсен разработва друг механизъм на разгръщане на фантазма, който условно можем да назовем синхронен. Централният фантазъм на главната героиня Елида, наричана от жителите на градчето „Морската жена“, съставлява конфликтното драматично ядро. Този фантазъм е разположен в контекст от четири други фантазми, с които той влиза в метонимични и метафорични отношения, а субектите на фантазмите са мъже. Единственият протагонист, който не е представен посредством това драматургично средство, е Вангел, по професия лекар, тъй като функцията му на лечител означава освен всичко друго и рационално осмисляне и освобождаване от неплодотворни и затормозяващи човешките отношения фантазми. Съсредоточаването върху изобразителните изкуства допълнително изтъква фигуративната природа на фантазма, обикновено безсловесен[2]. Художественото решение на Ибсен се докосва до проблема за границата между изобразителните изкуства и литературата, разглеждан вече от Лесинг. Фантазмите в „Морската жена“ принадлежат към три различни жанра – пейзаж, портрет, скулптура. Ибсен прибягва до тях, тъй като скритото, невидимото в човешката душа трябва да бъде облечено във „видим сюжет“, а тъкмо той е пригоден за пространствената живопис или скулптура. Освен това публиката възприема словесни изображения на материални предмети – природа, хора, което засилва илюзията, а оттук и свободата на въображението на възприемателя.

Първият фантазъм е живописна картина в процес на рисуване, озаглавена „Краят на русалката“. Субектът на този фантазъм са едновременно двама персонажи. Той е внушен от героинята Елида, ала интерпретиран от художника-любител Балестед. Предметът на този фантазъм, подобно на неговото авторство, е също двупосочно ориентиран. От една страна, изобразява митично същество, имплантирано в близката околност или интертекст от скандинавското народно творчество е пренесен в драматичното пространство на пиесата. От друга страна, предметът на този фантазъм обективира оксиморонния образ жена-риба, море-земя, алюзия за двояката същност на протагонистката Елида, обладана от тяга към морето, но водеща живот на земята.

Скулптурната композиция е съставена от фигура на моряк удавник, мокър и подут, завърнал се на брега и втренчил зрак в неспокойно спящата, млада, невярна негова съпруга. И този фантазъм е разположен в мимезиса си. Слушателите на разказа виждат във въображението си спяща млада жена и в същата плоскост се появява сънуваният от нея обект като фанта-

[2] Виж С. Саари (Саари 1997, 248-260). Чрез прецизен текстологичен анализ авторката доказва тезата, че загубата на гласа при героинята възпрепятства формирането на нейната лична история и на собствения ѝ живот, тъй като езикът се явява най-адекватното средство за самоосъзнаване.

зъм от втора степен. Както по-нататъшното действие на драмата конкретизира фантазма, прототип на спящата жена е самата Елида, а на удавника – Чужденецът, с когото тя е сключила символичен годеж.

В края на второ действие се разполага централният фантазъм в пиесата – признание-изповед на Елида пред нейния съпруг д-р Вангел за миналото ѝ, обсебено от фантазма на годеж с непознат мъж чужденец и морето, фантазъм, който предопределя емоционалния ѝ живот в брака с д-р Вангел, тъй като Чужденецът натрапчиво се появява в съзнанието ѝ в дните на бременността, после отдава променящия се като морето цвят на очите си на новороденото ѝ момченце, гледа я с неговите очи, отчуждава я от законния ѝ мъж и довежда до прекратяване на любовния ѝ живот с него. Следващите три действия се основават на обективирането на този фантазъм, аналитично реконструираното „неотдавна" се конкретизира в „тук и сега" на сценичното пространство, материализира се чрез появата на Чужденеца, и подобно на „Хеда Габлер", фантазмът, обект на коментар и анализ в трето и четвърто действие, бива разчленен на съставните си елементи, съпоставен с фиктивната реалност на съществуването му в миналото и в настоящето на героинята, а правото му на живот се оказва необосновано.

Предметът на фантазма отразява основната тема на свързването на мъж и жена най-напред като предбрачно очакване, а после като брачно осъществяване на представите. Сложността и вътрешната проблематичност на тези изключително съкровени преживявания допълнително се разгръщат от фантазмите на Люнгстранд и учителя Арнхолм, като допирната точка е представата на неженения мъж за идеалната му партньорка в живота – момиче, което седи мълчаливо някъде и очаква неговата поява. Жената съпруга се интерпретира като отражение на мъжа. Последните два фантазма за бъдещ емоционален живот на героите дават израз на общоприетата гледна точка за мястото на девойката в обществото, поради което представляват интериоризиран социален дискурс, който не е проверен от индивидуалния им човешки опит. Д-р Вангел, на когото Елида е втора съпруга, противопоставя гледната точка за обвързването между мъжа и жената като взаимност на отношенията. Четирите фантазъма се обединяват от общата тема за опознаването на идентичността на човека като проекция на въображаеми представи и реални действия. Повишеният брой фантазми внушава идеята за вечната разполовеност на личността между измислицата и реалността, за постоянното зараждане на устойчиви представи, които контекстът последователно видоизменя или изцяло опровергава.

П. Ю. Тодоров, автор на студията „Ибсен у нас", многократно се позовава на Ибсеновото творчество, което е образец за развитието на модерната българска драма. Съпоставителните примери са подбрани от пиеси, които разкриват в най-общ план тематични и структурни сходства. „Самодива" (1903) може да

бъде видяна в светлината на „Хеда Габлер“ поради общата тема за свободата и неприспособимостта на епонимната героиня към конвенционалната социална среда[3]. „Змейова сватба“ (1910) гради заглавието си на същия оксиморонен принцип както „Морската жена“, основаващ се на несъвместимостта между митологично същество-звяр и социалните отношения, в които влиза по подобие на човек. В „Самодива“ функцията на фантазъм поема оброкът между овчаря Стилян и Гюрга Самодива – „ако я надсвири, булка на коляно да му падне, ако го надиграй, вакли му очи да изпие!“ Идеята на оброка е общо място в българските народни песни за самодиви и го превръща в колективен фантазъм на общността. Това, което по определение бе разграничено като авторов фантазъм, фантазъм на отделните герои и фантазми на зрителите, в тази пиеса се проявява като слят или обединен фантазъм, текстуално мотивиран като фантазъм на овчарите, но приет без съпротива от целия колектив. Насочеността на фантазма към действителност, външна спрямо фикцията на драмата, го лишава от действената му сила и води до описание на статичен свят.

Като езиково съобщение той въплъщава удвоена хипотеза. Изпълнението на първата част от хипотетичната възможност, сватбата, означава социализиране на природното, осъществяването на втората ѝ част, ослепяването, предполага отказване от реалния живот и насочване към единствено възможния в този случай изказ на индивида – изкуството. Така първо действие драматизира началото на рефлексивната двойна хипотеза и победата на човека над самодивата. Горското същество заживява сред селския род и колектив. Природното, безграничното, се вгражда в рамките на определена селска култура. Статичното действие поддържа напрежение главно чрез противопоставянето, тематично осъществявано от мотива на затварянето и отварянето. Води се борба за отваряне на прозорците, на къщата, антропоморфизираното годишно време, пролетта, отваря очи чрез горските цветя, сърцето се отваря, за да покаже радостта, която го изпълва отвътре, а сублимацията на това „социализиране“ на природата се проявява в селското хоро. Екстатичен израз на човешкото тяло, който не се артикулира словесно, хорото е лишено от социална история и от памет, изживява се като вечен празник, знак за неувяхваща младост, подобна на постоянното възраждане на природата в цикъла на сезоните. В хорото времето, освободено от процесуалността си, застива като миг.

Второ действие драматизира следващата половина на хипотезата. Сред асоциалния свят на гората, обитаван от митологични същества, героят се отдава на блянове, дневни сънища без ясна структура, без история, без експониран конфликт, олицетворяващи състоянието на покой, в който субектът лесно

[3] В писмо до П. Ю. Тодоров от 21. 01.1904 г. Александър Балабанов пише: „Веднаж, когато ми разправяше „Самодива“ край езерото в Лайпциг, аз ти казах: „Това ще стане българска „Хеда Габлер“ (Памуков 1999, 42).

постига единение с предмета на желанието си. Като контрапункт на хорото от първо действие, тук изразното средство е песента на кавала, на визуалния сетивен образ съответства звуков сетивен образ, също неразчленен езиково, понятийно и рационално. Трето действие излага метафоричната победа на самодивата, осъществена в съюз със селото, над героя. Той е загубил смисъла на ценностите, глух и сляп към общопризнатите стойности на селския колектив и към независимите индивидуални представи за волност, които самодивата изповядва. Брънките на комуникационната верига се прекъсват. Драмата на овчаря става драма на неартикулираното съзнание, на невъзможността му да проговори, да се изкаже. Финалът на пиесата изобразява символичната смърт на фантазма, доказва невъзможността му да се разгърне в бъдещето.

Колективният характер на фантазма в тази пиеса ѝ придава ритуален характер, припомнящ далечните корени на театъра, когато той представлява колективно празненство, когато в церемонията всички са участници и зрители. Тук, при наличието на общ колективен фантазъм, двама герои разиграват съдържанието му, като се превръщат в негови протагонисти, докато останалите герои изпълняват главно функцията на колективен персонаж. Неслучайно самодивите във второ действие са обозначени като Първа самодива, Втора самодива, Трета самодива, като се набляга по-скоро на еднаквото в същността им, а по-малко върху индивидуализацията. Този колективен персонаж се разделя на две подгрупи, които участват във фабулата като посредници. Групата на самодивите изпълнява ролята на помощник, тъй като съчувстват на протагонистите и се стремят да им помогнат да загладят противоречията помежду си. Втората група е представена от селските жени, олицетворяващи патриархалния модел на общуване и осъждащи поведението на двамата герои. В драматичния свят на тази пиеса мъжът боледува, мъжът е мъртъв, мъжът е на гурбет, той физически отсъства. Светът е населен от жени, но се ръководи от мъжката моделова представа за света. Местата са разменени. Пиесата посочва в заглавието си самодивата, чиято ценностна система се съпротивлява на друга ценностна система, установена от мъже, но осъществявана от жени, мъжки интертекст, съществуващ в женски одежди. Истинският главен герой всъщност е овчарят Стилян, който се опитва да хармонизира вътрешния свят на душата си с външния свят, но не успява да го стори.

Колективният фантазъм се оказва възможен тогава, когато голяма група хора е обединена от една култура, от един общ модел на поведение, в случая той е патриархален и се проявява на битово равнище. Във фолклора споменатият вече фантазъм функционира като драматично очакване и в това се състои неговата естетическа сила. Заемането на този образ от анонимното колективно творчество и неговото овъншностяване в пиесата отразява преходен етап в развитието на модерната българска драма. В авторовия художествен текст обсегът на незнайното, невидимото, нереалното се стеснява,

фантазмите на двамата протагонисти изказват заложеното вътре в образа от народното творчество и стаеният ужас от промяната на битието, а по този начин и на идентичността – ослепяването за овчаря или напускането на естественото обиталище, природата, за самодивата – се банализира до отчуждението в интимните и междуличностните връзки. Адресатът вече е променен, той постепенно е престанал да бъде част от патриархалната култура.

В „Змейова сватба" драматургът П. Ю. Тодоров отново разиграва фантазъм, заимстван от народната песен, но успява да запази постоянната двойственост между невижданото и невидимото, между реалното и нереалното. Фантазмът на общността – змей обича младо момиче, – е разгърнат чрез двойна експозиция, веднъж посредством народната песен, в която момичето е пасивен обект на желанията на Змея, и повторно чрез думите на героинята Цена, с които тя се изявява като активен субект, сама желае да му пристане и да се посели в неговата пещера[4]. Пораждането и осъществяването на този фантазъм зависи пряко от обграждащия го контекст: предполагаемото активно поведение на Змея и непълноценността на човешкото общуване по време на вечерната седянка. Напрежението между „тук" и „там", характерно за фантазма, в пиесата допълнително се разгръща като противопоставяне между света долу и света горе. Тези две места се обхождат от герои-посредници, деца овчарчета или местната знахарка Марта Билярка, но двата типа герои не могат да схванат или не се интересуват от идентичността на тези два свята. Търсенето на белезите и на същностните прояви на самоличността в тази пиеса се подпомага от мотива за съня. За разлика от „Самодива", където драматургът драматизира оксиморона „сън на яве", в „Змейова сватба" той запазва тяхната противопоставеност – съществува съзнание за сън, както и за случващото се наяве, но преходът между реалност и иреалност се осъществява през призмата на съня и тъкмо това позволява лесната, лишена от съпротивителното въздействие на външната среда, промяна на героите. Змеят носи външните белези на получовек-полузвяр, люспеста половина на тялото, съчетана с човешка глава и глас, което олицетворява разполовеното „аз" на героя. В споделената интимност той оформя себе си според желанията и представите на Цена. Втората, скритата част на съществото му придобива такава екстензия, че то се превръща в чистата субстанция на човешкото. Змеят от своя страна подтиква разгръщането на тайната същност на героинята, нейната волна природа, която той метафорично насочва към образа „птица" – момичето е леко като перушина, то се понася и „небе и земя ще побере", което е възможно само при полета на птицата, и признанието на героинята, че когато

[4] В проникновения си анализ на тази пиеса д-р Кръстев също посочва, че героинята е „запленена от миражите на своето – възгорено от изблика на сила и живот – въображение" (Кръстев 1996, 380).

го слуша, сякаш крила ѝ порастват. Осъществява се взаимно проникване на самоличностите, сякаш Цена отдава човешката си самоличност, а Змеят ѝ подарява същността на природно същество.

Във второ действие, в сърцевината на фантазма, показван като фиктивна сценична реалност, се раждат нови фантазми като експлозия на нови вътрешни видения. Вслушването в един глас, този на Змея, препраща към един-единствен глас, този на природата, а това означава потискането на човешкия глас и установяването на безсловесно общуване, преминаващо не през разума, а чрез сетивата. Така „долу“ и „горе“ придобиват нови значения. Да си „долу“ означава да си служиш с конвенционалните средства на общуване, седенки, срещи при извора, да бъдеш „горе“ означава да се откажеш от смисловия товар на думите и да измисляш света отново, „долу“ идентичността се променя чрез външни способи като пиене на билки или пребиване с тояги, „горе“ изборът на самоличност се извършва при пълно съзнание, макар и в съноподобна атмосфера, „долу“ човекът е отстранен спрямо природата, „горе“ той е вътре в природата, т.е. вътре в себе си, „горе“ е раят и неговата райска градина, в български вариант с диви ягоди и прясно козе мляко, „долу“ е адът, закриван от тъмен облак, откъдето долита врява – значения, които придават на „Змейова сватба“ неоромантична насоченост, от една страна, поради вглеждането в народното наследство като здрава основа за творческо развитие, а от друга страна, поради интерпретирането на образите чрез контрасти и антитези.

Както и при другите разгледани досега фантазми, първоначалната тематична насоченост е осъзнаването на битието не чрез разсъдъка, а чрез интуицията. В живота на селската общност смисълът на битието се открива в натрупването на богатство, което придава чест и достойнство на името, индивидът трябва да се подчини и да приеме вече установен, ала чужд нему смисъл. Фантазмът е средство за откриване на личното, обособяващото, отличаващото. В споменатите вече примери окончателната раздяла с фантазма настъпва в края на пиесата, когато неговата идеалност е развенчана като неосъществима. В „Змейова сватба“ обаче драматургът прибягва към пречупване на фантазма в началото на второ действие, когато героинята пожелава да се върне обратно в селото. Функцията на това прекъсване, което е последвано от ново разгаряне на фантазма, се състои в разграничаването на две нива в него – в началото двамата протагонисти следват и въплъщават представите на колективния фантазъм на общността, второто продължение на фантазма отново е пуснало корените си в общата народна основа и Змеят отново завладява момичето не с физическа сила, а с „дивия лъх на гората“ или с абсолютната нематериалност. Колективното знание в тази част обаче се развива като индивидуален избор и на двамата протагонисти. Фантазмът не се саморазрушава отвътре като нереална, ала мечтана проекция на герои-

те. П. Ю. Тодоров приключва с фантазма, използвайки класически литературен похват, споменат още от Лесинг – „…вместо да прави невидим обекта, поетът заслепява субекта“ (Лесинг 1978, 91). Ако обектът е фантазмът, споделян от Змея и Цена, то субектът се оказва притичалият се най-малък брат Стамен, който повтаря „Нищо не слушам, не гледам! Притъмняло ми е...“, когато забива ножа в сърцето на сестра си. Рамката на пиесата е изградена от фантазма на общността, който отново както при „Самодива“ ритуално бива унищожен от член на общността и светът се прибира в старите си граници. Змеят отново се обръща към предишната си идентичност от народните поверия, „хала“, а личното просветление на героинята умира заедно с нея, без посланието му да обогати общността.

Фантазмът на героите дава израз на известен вид бифокалност. Самият герой на сцената е огнище, към което се насочват погледите на зрителите, от които се изисква повишена острота на зрението, за да съзрат невидимия, имащ някакъв по-далечен център, свят, в който са втренчили поглед сценичните персонажи. И зрители, и герои са изкушени от несъществуващото. Ето защо фантазмът се изявява като миг на особена интензивност, като върхов момент във възприятията на героите. Ибсен предпочита да го включи в динамиката на постоянното словесно движение, прехвърляне от реалност към представа и обратно към нея, и така той се явява пулсиращ образ с предпоставка да определи ритъма на представлението. При П. Ю. Тодоров фантазмът е разтеглен по протежение на цялото действие, той е екстензивен и поради това статичен. При Ибсен словото, възсъздаващо фантазма, е променливо, подложено на непрекъсната субективна интерпретация, и затова той постепенно стеснява територията си, докато героят се освободи напълно от имагинерната си представа. При П. Ю. Тодоров краят на фантазма настъпва рязко, изведнъж, обикновено разрушен от външна сила. При Ибсен в съответствие с аналитичната техника на драмата, която той разработва, фантазмът произтича от миналото на героите, докато при П. Ю. Тодоров неговите корени лежат не в индивидуалната история на героите му, а в общонационалното съзнание, изразено в песенното фолклорно наследство. Тъй като се знае трудността и отговорността на решението, което взима Ибсен, когато заменя поетичния езиков израз в драматичното творчество с прозаичен, може да се изкаже предположението, че фантазмът, който той отдава на разположение на героите си, засилва присъствието на говорещия субект в речта, съсредоточен в собствения си духовен свят, което обикновено е привилегия на поезията. След като двамата драматурзи осветяват тайните кътчета в душата на героите и словесно ги разполагат във външната действителност, то тогава самата действителност се подлага на субективизиране, така че взаимоотношението между вътрешен живот на душата и външна обективна реалност се подчинява на драматургична-

та перипетия заслепение – просветление, преход от незнание към знание, което е път към катарзис или пречистване от заблудите, основополагащото предназначение на театъра според Аристотел.

Библиография

Ибсен 2003: Хенрик Ибсен. Драми. София, 2003.

Кръстев 1996: Кръстев, Кръстьо. Съчинения. Том първи. Съставители Любомир Стаматов, Симеон Янев. София, 1996.

Лесинг 1978: Г. Е. Лесинг. Лаокоон, или за границите на живописта и поезията. София, 1978.

Памуков 1999: Стефан Памуков. Години на самота. Пловдив, 1999.

Тодоров 1906: Петко Тодоров. Ибсен у нас. – Мисъл, XVI, кн. X.

Тодоров 1910: Петко Тодоров. Драми. Книга първа. Зидари. Самодива. Страхил страшен хайдутин. София, 1910.

Тодоров 1932: П. Ю. Тодоров. Змейова сватба. София, 1932.

Илам 1980: Keir Elam. The Semiotics of Theatre and Drama. London and New York, 1980.

Ибсен 1994: Henrik Ibsen. Plays: Three. Rosmersholm, The Lady from the Sea, Little Eyolf. London, 1994.

Ибсен 1998: Henrik Ibsen. Four Major Plays. A Doll's House. Ghosts. Hedda gabler. The Master Builder. Oxford, 1998.

Павис 1987: Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre. Paris, 1987.

Саари 1997: Sandra Saari. Giving Voice: The Emergence of a Female Story in Ibsen's The Lady from the Sea (Part One). – In: Ibsen at the Centre for Advanced Study. Ed. by Vigdis Ystad. Oslo, 1997.

Elizariya Ruskova

Phantasm in Dramas, Written by Henrik Ibsen and P. Y. Todorov

SUMMARY

The article considers some dramaturgical aspects of phantasm, conceived through the ideas of the Prague structuralist Jindrich Honzl (1894-1953). It identifies a central diachronic phantasm in „Hedda Gabler", as well as a mechanism of synchronic development of one central phantasm and four accompanying ones in „The Lady from the Sea" by Ibsen. „The Wood-nymph" by Petko Todorov presents a collective phantasm as a topos from folk songs. „The Dragon's Wedding" consists of a collective phantasm treated as individually chosen by the two protagonists. With Ibsen, phantasm is an attribute of the character that gradually frees itself from its own imaginings. With Petko Todorov, phantasm is part of the plot so that its destruction signals the end of the play. Phantasm is one of the means of creating a higher level of subjectivity in the world of drama, which is one of the trends in the development of European drama at the end of the 19th and at the beginning of the 20th century.

РИДАНИЕТО НА ВОДОСКОКА

(Модернистката лирика на Тин Уевич)

Елена Дараданова

Активната литературна дейност на хърватския поет Августин (Йосип) Уевич (1891-1955) обхваща почти четири десетилетия. Определян като четвъртия хърватски класик, той е една от най-влиятелните фигури в хърватската литература на XX в., а от 1981 г. неговото име носи най-високата награда за поезия на Съюза на хърватските писатели. Лирическият модел на Уевич е синтетичен и динамичен, отразяващ литературните тенденции през първата половина на века. Ранното поетово творчество представлява интерес от гледна точка на генезиса на този модел. Макар и да възниква на границата с авангарда този лирически корпус почти изцяло се вписва както в хърватския, така и в южнославянския модернистки комплекс.

Характерна черта на южнославянския модернизъм, както посочва Боян Ничев, е, че „неговите представители се самоопределят и назовават главно чрез съотнасянето си към различнни негови модификации в Европа“ (Ничев 2002, 12). Често литературната продукция от периода се появява под хибридни форми или се реципират модели на по-късни представители на европейските течения. Макар че процесите на модернизация означават основно обръщане към неславянските литературни образци, главно френскоезични и немскоезични, славянският юг проявява активен интерес и към литературната продукция на съседа.

Една от особеностите на интересуващата ни конкретно хърватска литературна ситуация в началото на XX в. е ориентираността ѝ към средноевропейския културен контекст, от една страна, но същевременно се установява и континуитет със започналото през романтизма сближаване на сръбската и хърватската културна основа (предмет на изследване в редица хърватски и сръбски литературноисторически или компаративистични текстове), което актуализира някои романтически инициативи в рамките на новите

концепции за литературата. Аналогично явление има и в сръбска среда. Тази тенденция намира израз в редица общи културни прояви – алманаси, списания, антологии и др. Пример за такава проява са Хърватско–сръбския и Сръбско–хърватския алманах, издадени през 1910 г. в Загреб, и през 1911 г. в Белград („Алманах хрватских и српских песника и приповедача“) под редакцията на Милан Чурчин. Те продължават вече установената традиция чрез антологични сборници (издадената на кирилица в Белград „Савремена Хрватска“ на Милан Марианович и съответно в Загреб „Antologija novije srpske lirike“ на Богдан Попович) или на страниците на списания, отразяващи литературния вкус на епохата (като загребския „Savremenik“ и белградския „Српски књижевни гласник“) да се представят емблематични фигури на съответните литератури. В белградското издание на алманасите като най-млад представител на хърватската лирика е включен и Тин Уевич със сонета „Прослава на преходността“ (Slava prolaznosti), впоследствие част от антологията „Hrvatska mlada lirika“ (1914). Но като цяло тези издания се ръководят предимно от концепцията за народно единство и според Васо Милинчевич представляват „успешна афирмация на югославянството“ (Милинчевич 1992, 57).

В този контекст особено място заема списанието „Словенски југ“ (1903-1912), което още в началото се афишира за защитник на принципите на южнославянската взаимност и си поставя задачата да проследява значимите прояви в хърватското, сръбското, босненското, словенското и българското културно пространство. При възстановяването на изданието през 1909 г. двамата редактори Божо Маркович и Йован Дучич също потвърждават неговата насоченост към „културното единство на Южните Славяни“ (Тарталя 1992, 44).

Фигурата на Дучич играе важна роля в оформянето на списанието като лице на модерната литература. Още в първата книжка при представянета на сборника „Стихотворения“ на Драгутин Домянич са изложени основните намерения – разширяването на литературния хоризонт чрез опознаването на южните славяни и утвърждаването на новите концепции за литературата. Статията има функцията на манифест и е „ясна пледоария за модерна поезия“ (Тарталя 1992, 45). В резултат на заявените амбициозни цели на страниците на списанието са представени националните литератури на Словения (Отон Жупанчич, Иван Цанкар, Драготин Кете), България (Иван Вазов, Кирил Христов, Пенчо Славейков), Хърватия (Владимир Назор, Любо Визнер, Ксавер Шандор Джалски) и др. През 1912 г. сътрудник на списанието става и Августин Уевич.

Изповядващ идеите на югославизма, Уевич публикува и в други периодични издания, които се ангажират с пропагандирането му, акцентирайки върху инициативите за единен модерен художествен език. Например *Бо-*

санска вила се превръща в един от активните радетели за езиково единство. През 1909 г. са отпечатани два показателни в това отношение текста – есето на Марко Цар „За езика и в подкрепа на езика“ („О језику и за језик“), което представлява „амбициозна програма за културно сближаване на Сърби и Хървати”(Чосович 1992, 307) и статията „Откровени въпроси”(„Отворена питања“) на Сима Пандурович. Сръбският поет свързва концепцията за единен език с модерното разбиране за литература: „…един, последователно прилаган, скрупульозно развиван и пазен книжовен език, е необходимо условие за литературен напредък...“ (Чосович 1992, 307). Две години по-късно в текста „Хърватската съвременност“ (”Hrvatska današnjica“) и Тин Уевич поддържа мнението за ролята на езика по отношение на осъществяването на сръбското и хърватското политическо и културно единство.

Актуализираната романтическа езикова концепция, зад която застава Уевич, на пръв поглед се противопоставя на едно специфично явление в литературата на хърватския модернизъм – създаване на художествени произведения на езика на регионалните говори, чакавски и кайкавски. Маргинализацията на диалектите е факт през втората половина на XIX в., но още тогава се забелязва тенденция за интегриране на диалектния идиом (А. Шеноа, А. Ковачич, В. Новак, Кс. Ш. Джалски). Модернизмът от своя страна, вижда в „другата“ поетическа реч възможност и инструмент за осъществяване на свободното художествено творчество, което обуславя появата на редица творби в началото на века като „Храстовачко ноктюрно“ (Hrastovački nokturno, 1900) на А. Г. Матош, „Сбогуване“ (Oproštaj“, 1914) на Уевич, „Галиятовата песен“ („Galijatova pesan“, 1907) на Владимир Назор, сбирките „От моите хълмове“ („Z mojih bregov“, 1913/14) на Фран Галович, „Картинки и песни“ („Kipci i popevke“, 1917) на Драгутин Домянич и др. (Хранец 1998, 397-404). В повечето случаи диалектът се вписва в стратегиите на модернизма и има предимно естетическа функция. Необходимо е да се подчертае, че той е само алтернативен художествен жест. Схващанията на Уевич отразяват вижданията на голяма част от хърватската творческа общност както по отношение на новощокавския като основа на модерния литературен език, така и по отношение на културно-политическото му значение. Югославизмът, наследил романтическите утопии за южнославянско единство, има своите апологети, независимо от желанието на някои метатекстове от 90-те години да представят събитията от 1918 г. като опит за изтръгване на хърватската литература от „естествените, западноевропейски рамки, в които се е развивала през своята хилядолетна история“ (Стамач 1996, 431-436).

Краткият преглед на литературни издания от началото на XX в. беше направен с цел да се представи фигурата на Уевич като активен участник в сръбско-хърватските културни взаимоотношения, роля, която остава ак-

туална и през междувоенния период. Освен това, в тази най-ранна фаза поетът се изявява на литературната сцена (с изключение на антологията „Hrvatska mlada lirika“) предимно чрез публикации в периодичния печат на статии или на отделни стихотворения, повечето от които не са включени от него в по-късните издания. До първата самостоятелна стихосбирка минава повече от едно десетилетие.

Ранното творчество на Августин Уевич е обект на разнообразни критически интерпретации от страна на хърватските литературоведи, чиито прочити се фокусират основно върху поетико-естетическата специфика на творбите, въз основа на която се разпознават характеристиките на едно или друго литературно течение. В началото отбелязахме, че литературните явления през периода се появяват в хибридни форми, доказателство за което са и конкретно текстовете, писани приблизително през периода 1909-1926 г. Макар че белезите на поетиките на парнасизма и символизма са доминантни и ясно разпознаваеми, в отделни критически текстове се търсят евентуални влияния на други европейски течения като импресионизъм, сецесион, юнанимизъм и др., или пък творбите се разглеждат през динамичното взаимодействие между двата основни поетически комплекса по посока на установеното преодоляване на парнасизма и замяната му от символизма. Впрочем подобен подход се прилага и към творчеството на Бодлер. Специфична част представляват и интертекстуалните изследвания (традиционно интересът е към „прокълнатите поети“, но също и към хърватски автори като Матош и Видрич).

Ако трябва да се ситуира ранната авторова поезия в контекста на хърватския модернизъм, то тя определено се вписва поетически и тематично в естетската обсесия на Антун Густав Матош. По отношение на реципирането на френскоезичните модели Матош предхожда Уевич, който обикновено се полага в редицата Шеноа – Кумичич –Матош (Стамач 1971, 7). Известни са творческите контакти на младия поет с арбитъра на литературния вкус, а още повече е коментиран и разривът между двамата – не малък фактор е разминаването в политическите им виждания. Макар че съществува критическа концепция, която разглежда Уевич като Матошева антитеза (Стамач 1971) и въпреки настойчивите поетови опити да се отграничи, не би могло да се игнорира голямото влияние на Матош върху формирането на Уевичевите естетически императиви: двамата са и единствените автори през този период на теоретични текстове за хърватската литература. Ученикът посвещава на учителя едва след смъртта му едно великолепно есе „Хървати сме. В памет на А. Г. Матош“ („Ем smo horvati. U spomen A. G. Matoša“, 1914), статиите „Тин Уевич за Антун Матош“ („Tin Ujević o A. Matošu“, 1934), „Матош като полемик“ (”Matoš kao polemičar“), 1940) и неиздадената приживе „Студия за Антун Густав Матош“ (”Studija o Antunu Gustavu Matošu“, 1967).

Обичайна практика в основните критически метатекстове, анализиращи лириката на Уевич, е разделянето на ранното му творчество на два периода: парнасистки и символистичен. Подялбата е повече от условна предвид факта, че двете поетики се преплитат, а и не се появяват в типичния си вид. Към първия период се визират десетте стихотворения от антологията „Hrvatska mlada lirika" (1914) и първата стихосбирка „Жалбата на плебе" („Lelek sebra", 1920), а към втория – цикълът „Огърлица" („Kolajna", 1926). Сред стихотворенията, непоместени в издадените стихосбирки, също има такива, които показват парнасистки или символистични белези и най-често това са публикациите в периодичния печат през периода 1909-1920 г.

Един от основните индикатори за разпознаване на парнасизъм у Уевич е стихът. В ранните публикувани стихотворения – например „Хектор за Астианакт" („Hektor za Astijanakta"), „Жени сред кралиците" („Žene među kraljicama"), „Покрайнина" („Pokrajina") и др., доминира александринът (в хърватската литература вече популяризиран от Матош, в сръбската от Йован Дучич и Милан Ракич), трохеичният дванайсетсричен стих с последователна цезура след шестата сричка, правилно променящи се двойки ударени и неударени звукове, двусрична рима, като стиховете са композирани в катрени. В духа на естетиката, наложена от кръга около сборниците „Съвременен Парнас" („Le Parnasse contemporain", 1866, 1869, 1876), и поетическия модел на Теофил Готие – поемата „Изкуството" („L'Art", 1857) Поезията на Уевич демонстрира и интелектуално възприятие на света, и характерната овладяна емоционалност, но класическата стихова организация има първична позиция, тъй като формалното съвършенство се възприема като еквивалент (и същност) на красивото. Друга идентификационна характеристика на тези творби е статиката на образите, която от своя страна довежда до търсене на специфични мотиви, изразяващи пространствено-метонимично настроенията на лирическия Аз. Типичен пример е стихотворението „Огледало" („Ogledalo", Уевич 1986а), което е интересно и с формалното му изграждане като удвоен сонет (да припомним емблематичната фигура на френския парнасизъм Де Ередия, който твори основно в тази форма):

. . Hladno poput leda visi na duvaru
Usred njema dvorca smrti i praznine.
Kroz mrak gole sobe trenitačno sin
Uvijek budno, slično noćnome čuvaru. .[1]

[1] .. Студено като лед то виси на стената/ Насред ням дворец на смъртта и празнината/ През мрака на голата стая проблясва за миг/ Винаги будно, подобно на нощен пазач. (Всички преводи мои – бел. авт.)

Очевидно търсената имперсоналност е постигната чрез фокусиране върху детайла (тук върху проблясващото в мрака огледало на стената). Тази поетическа стратегия всъщност реализира материализацията на образа в съответствие с изискването на парнасистите за пластичност на поезията. Лирическия субект се „скрива" зад дескрипцията и в стихотворения като „Кампанил" („Kampanil") „Манастир" („Manastir") и „Сфинкс" („Sfinga"), при което се осъществява рационална дистанцираност в два плана-спрямо описвания обект и спрямо конкретното емоционално преживяване. Дистанцията като един от императивите на коментираната поетика се изразява и на тематично ниво при подбора на мотивите. В случая се актуализират културни знаци на отминали епохи, които имплицират както времевата отдалеченост, респективно интелектуалното им възприятие, така и характерния за артизма копнеж по миналото, по екзотиката на далечното.

Подходяща илюстрация на Уевичевия парнасистки период представлява третата творба от „Hrvatska mlada lirika" – „Какво шепне водоскокът" („Što šarpce vodoskok"). Структурирана е по начин, който впоследствие става типичен за лириката му, в две относително самостойни стихотворни цялости. Първата задава поетическата картина на фонтана – обект на съзерцание, който дискретно се свързва с болестното състояние (като експликация на овладяната скръб), изведено в първия и последния катрен:

(I катрен)
Uveče kada po basenu
Ne voze više ljuske djeca
Vodoskok svoju pjesmu snjenu
Ponovno s bolnim šumom jeca. . .

(IV катрен)
I sanjar čuvsi u tišini
Turobne riječi bolnog mlaza
krije ih duši u dubini
jer toje tajna što mu kaza.[2]

Образът на фонтана отпраща към любимата за парнасистите „кула от слонова кост", т.е. съществуването на Идеала в съвършената архитектурна форма. В конкретния текст тя е визуализирана чрез единението на съвършената красота на статуята в нейния сън и на скръбната мелодия на пада-

[2] Привечер, когато по басейна/ Не пускат вече лодчици децата/. Фонтанът свойта песен сънна/ Отново с болен шум ридае... И мечтателят чул в тишината/ мрачните думи на болната струя/ крие ги в дълбините на душата/ че е тайна това, що му каза...

щата вода. Как се разчита риданието на водоскока? Поетизираният образ на Тайната, която е смисловата поанта на цялата творба, позволява шепотът на водоскока да се интерпретира като образ на поетическото изкуство. Водоскокът е метонимия, изцяло подчинена на изискването за артифициалност на неокласицистичната поетика, т.е. на парнасизма.

Въведените във втората част образи на влюбените, откриващи собствената си проекция във водата, разкриват реалната интенция на текста – класическата идентификация на поезията и любовта в пространството на Красивото, при това видяна в цялата и трагика. Зад естетическия жест стои Хорациевото разбиране за ролята на твореца, който вижда човека и неговата съдба през висши категории и чрез поетическия текст им задава нов смисъл и възвишеност. Коментираните статични мотиви, елегичният тон, имперсоналността, сюжетността и следването на формалния канон (в стремежа за овладяване на творческото вдъхновение) определят творбата като репрезентативна за ранния лирически модел на Уевич.

Стихосбирката „Жалбата на плебея“ не е толкова последователна по отношение на парнасистката поетика. Макар и да експлоатират класическия образно– тематичен реквизит, част от текстовете напускат границите на овладяността и разколебават равновесието между разума и чувствата. В нея се забелязват и първите нарушения на формално ниво. Едно от тях касае традиционната за хърватската лирика сонетна форма, промените в която се набелязват още в творчеството на Матош. Неговите стихове се освобождават от строгите критерии на класическата сонетна структура, не се ограничават от изречението и се отличават с голяма ритмическа свобода. Въвеждат се по няколко цезури, анжамбман, паралелизъм при изреченията, звуков паралелизам и т. н. При Уевич в правилната строфа се включва неправилна цезура или се изгражда от нечифтни стихове, или в рамките на строфата се промъква по-дълъг или по-кратък стих. Губи се изосилабичността, въпреки че се запазва катрена и се задържа римата в нейния класически вариант – еднаквост на звуковете от последната ударена сричка.

В изследването си на ранния период от поетовото творчество А. Стамач (Стамач 1977) акцентира върху тези характеристики като обяснява промените с преодоляване на парнасистките влияния и обръщане към символизма. Измененията в стиха са свързани с новото виждане, че езикът трябва да следва движенията на душата, обуславящо и изместването на класическата форма от свободния стих, при което според Стамач не се реципират готовите модели от ранния експресионизъм, а се осъществява търсено разпадане на стиха по примера на френските символисти. Твърдение, което би могло да се приеме с уговорки, предвид времето, когато са създадени тези творби. Друга промяна е дематериализацията на образа, но до свръхсимво-

лите, характерни за късния символизъм, Уевич не достига. За означаване на поетическите иновации хърватският критик предлага (сполучливо според нас) термина „символизъм на парциалните значения“. В съвременната хърватска литературна наука спрямо коментираните текстове се прилага и определението неосимволизъм, термин, с който се обозначават специфичните художествени явления от 20-те и 30-те години, свързани с тенденцията на завръщане към модернисткия поетически комплекс (Миланя 2004, 73-82).

Самият Уевич през целия си живот отказва да се самодефинира (и да бъде дефиниран) спрямо определено течение или школа. Нещо повече, в текстовете, писани в по-късни периоди, поетът демонстрира добре познатата си интелектуална ирония, изразявайки критично отношение към различните модификации на модернизма: ”Този стремеж (романтическият) ... преобразен, роди две течения; едното, парнасистко, поезия на невъзмутимостта, където човекът се затваря в кула от слонова кост; второто, символистично, където човекът върви докрай към своята сингуларизация. И двете течения лесно могат да бъдат аристократични: в първото е изключено състраданието, горещата чувствителност, съчувствието към общността, въобще по-дълбоките източници на душата, и така лесно се изражда в хладна реторика, блестяща стилистика, във вкаменелост на конструкцията и декора; във второто отделният човек прекалено много се занимава със своите лични страдания, въпроси и лудости, за да успява редовно да мисли за другите, общи за цялото човечество черти...“ (Уевич 1986 б, 179).

Независимо от нежеланието на автора да бъде поставян в някакви рамки, в издадения през 1926 г. цикъл „Огърлица“ има достатъчно ясни маркери за наличие на символизъм, както и доказателства за настъпилите промени в ранния лирически модел на Уевич. Въпреки че той не изоставя александрина, този стих не е представен в цялата строгост на класическия му вариант. Любимата на парнасистите обективност е заменена от субективното преживяване на света и цикълът придобива специфична емоционална структура. Лирическият Аз излиза иззад „кулисите“ на поетическата картина и се превръща в единствено средоточие на мотивите, в кохезионен център на цикъла. Текстовете се движат от екзалтацията и епифаничните визии за любимата към тоталната съкрушеност на лирическия субект. Почти половината стихотворения на „Огърлица“ са издържани в духа на елегията или жалбата. Влатко Павлетич определя тази специфика на авторовата поезия като ”удоволствие от плача“ (Павлетич 1978, 90-103), а Цв. Миланя говори за произтичащото от дуалитета на тялото и душата „мазохистично раздиране“ в името на осъществяването на екстаза (Миланя 2004, 73-82). Всъщност екстатичността е напълно закономерна поява, като се има предвид влиянието на френските модернисти върху поетовото твор-

чество. И любовният възторг, и агонията на Аза са еквиваленти на онова особено състояние, което Бодлер нарича опиянение.

Тази Уевичева обсесия се набелязва още в „Жалбата на плебе"я – знакова е номинацията на цикъла и особено на уводната творба „Всекидневна жалобна песен" („Svakidašnja jadikovka"):

Kako je teško biti slab
Kako je teško biti sam
I biti star , a biti mlad ...[3]

Тропите, изразяващи състоянието на тъга, скръб, мъка у лирическия субект са често явление в лирическите текстове, както и употребата на ключови лексеми като сълзи, гърч, вопъл, хлипане и т.н. Подходяща илюстрация на типично уевичевска метафора в „Към себе си без мен" *(Meni bez mene)* е „... *a vjetar duva duva bezutješno na gole duše, koje neprestano/ ištu I grle beznadno, beskrajno*"[4]. Антитетичността на безутешността на вятъра и акта на прегръдката-утеха е все още в рамките на модернистката стилистика, която обаче в по-късните текстове се развива в търсено напрежение, в халюцинаторно комбиниране на образи. Метафората у ранния Уевич не генерира безкрайна редица от смисли, а по-скоро проявява центрипетална тенденция – концентрира значенията спрямо един почти непроменлив корпус от мотиви и образи.

Коментирайки функционирането на плача при Уевич, трябва да посочим неговата референциалност по отношение на два основни мотива – мотива за агонизиращата душа и сравнително все още редкия мотив за трагичната красота, които в лириката му са взаимозаменяеми. Първият е емблема на цялата епоха, макар че някои изследователи го извеждат и като следствие на индивидуалния жизнен опит. Въпреки високата степен на естетизация на страданието Уевич не достига в ранната си поезия до типичната бодлерианска визуализация на трагичната красота. Поетът все още не разграничава понятията Красота, Добро и Истина по начина, по който го правят Бодлер или Уайлд. В ранната лирика доминира идентификацията на етичното и естетичното, често вписана в стереотипите на католицизма. Това обуславя високата честота на творбите, които интерпретират молитвата, ламентацията, химна. Че Уевич е Homo Religiosus, доказват текстовете на „Молитва към Богородица за божията рабиня Дора Ремебот" („Molitva Bogomajci za rabu božju Doru Remebot"), където образът на идеалната любима се идентифицира с Божията майка, или на „Молитва от тъмницата" („Molitva iz tamnice"), „Излишен епитаф" („Suvišni epitaf") и „Манастир" („Manastir"),

[3] Колко е тежко да си слаб/ Колко е тежко да си сам/ И да си стар, а да си млад...

[4] ...а вятърът духа, духа безутешно голите души, които непрестанно/ прегръщат и искат безнадеждно, безкрайно...

онагледявайки едновременно типичната за автора биполярност на душата и тялото и сенсуализацията на религиозното чувство. Религиозността у поета, проявяваща се отначало в стандартите на ортодоксалната вяра и схващаща красивото като иманентна черта и следствие на божественото, постепенно еволюира в транспозиция на двете понятия. Неговата естетска религия е култът към една трансцеденция, която често се визуализира чрез женското начало и която той поставя на мястото на християнския Бог. В този контекст закономерна проява на авторовата специфична религиозност е беатификацията на фигурата на поета.

В една по-късна статия „Извори, същност и краят на поезията“ („Izvori, bit i kraj poezije“, 1934) Уевич излага схващането си за метафизичната същност на поезията и избраническата, медиумна роля на твореца: ”Поезията е... окултният смисъл на религията. Стихотворението не е само субтилна религия, то е и един вид космическа еротика...“ (Уевич 1970, 236). Цитираната космическа еротика намира израз в образа на идеалната любима, Дивата от цикъла *Огърлица,* при чието изграждане се наблюдават две противоположни тенденции – материализация:

Miris ljepote struji u toj kosi,
Njeni su usne pune slatke varke. (IV)[5];

и дематериализация на образа („Божествена жено, Дево непозната”; IX).

Интересно е да се отбележи, че текстът демонстрира редица сходства с любовния канцониер в Дубровнишко-далматинската литература. В „Огърлица“ се наблюдава сходен принцип на циклизация, тематично доминиран от любовта към Божествената жена, и сходно ситуиране по вертикала горе – идеалната любима, долу – страдащият любовник (напр. VII, VIII стихотворение). Идентична е и атрибутивната символизация на любимата: в ренесансовата литература чрез короната, а при Уевич чрез огърлицата. И в двата случая творбите се афирмират както като галантен жест, така и като експликация на специфичното служене пред олтара на любовното чувство и неговия обект. Творбите показват редица маркери за четене и през вече очертания комплекс на агонизиращата душа: в очевидна съотносимост с двойствения образ на Безсмъртната любима, която е и едновременно причина за страдание, дори смърт за лирическия субект.

...Duša je strasna u dubini
ona je zublja u dnu noći;

---

[5] Ароматът на красотата струи в тази коса/ Нейните устни са пълни със сладка лъжа.

plačimo, plačimo u tišini,
umrimo, umrimo u samoći. (XXI)[6]

Всъщност плачът реферира непостижимостта на абсолюта, респективно гърчовете на поетовата душа (лирическият Аз се заявява като поет) в съзнанието за собственото си несъвършенство спрямо недостижимия Идеал, тъй като дивинизмът при Уевич е в пряка релация с понятието за поезия.

За да бъдем коректни спрямо намерението на изложението да ситуира коментираното творчество в контекста на хърватския модернизъм, трябва да отворим още един дискурс – този на патриотичната лирика. Въпреки че европейската модерност се опитва да игнорира националните идеологии, „патриотичната проблематика продължава да заема свое място в специфичната парадигма на славянския модернизъм“ (Ничев 2002, 14). В хърватската литература доминира Матошевият поетически патриотичен дискурс, в който миналото се възприема като компенсация на трагичната действителност и „историята престава да бъде тема на римувани, реторични, гръмки стихове, патетика и декоративна романтика, а историческите мотиви се преобразяват в картина, проблемът прераства в символ – естетическа реалност. . “ (Доркин 1998, 355-365). И при Уевич визията за родното често се проектира върху отдавна отминали времена. Пример за това е стихотворението „Нашите вили“ („Naše vile“), където родното се кодифицира в редица женски образи – актуализират се исторически лица като Катарина Зринска или литературни героини – Дубравка, Косара, Соколица, Сунчаница. В същата творба се появяват и Ш. Менчетич, Дж. Държич и И. Гундулич (в други стихотворения М. Марулич, П. Зоранич) като културни емблеми на хърватската старина. Символизацията е осъществена чрез образа на острова, който носи конотациите на аркадийното пространство и свързания с него митологически мотив за Златното време. Този мотив се съдържа и в други стихотворения като „Щастието на бляна“ („Sreća sanje“), където утопичната визия е инициирана от съня и представена чрез „импресионистичната картинност“ (Миланя 2004, 73-82) на идиличния пейзаж. Сънуването, видяно типично по уевичевски като агонистичен екстаз, е екзистенциално пространство на лирическия субект и в публикуваната в антологията „Hrvatska mlada lirika“ „Мъртва родина“ („Mrtva domovina“). Текстът представя дихотомията на поетовото понятие за родина посредством метафората на тъжното море, което сънува очаровано вампири (неоромантичен маркер и донякъде Матошева парафраза). Ониричните средиземноморски пейзажи в творбите от този период, губейки своите ясни очертания, се трансформират в пространствено и времево

[6] Душата е страстна в дълбините си/ тя е факел в бездната на нощта/ Да плачем, да плачем в тишината/ да умрем, да умрем в самота.

отдалечени картини, имплицирайки отчуждеността и чувството за всеобщо разпадане на лирическия субект. В противовес на мотива за мъртвата родина са текстовете, които екзалтирано изграждат визията за Югославия, но югославската утопия има очевидно компенсаторна функция.

Ранното творчество на Тин Уевич е много продуктивно по отношение на създаване на специфичната Уевичева поетика, която Вл. Павлетич определя като еклектична. Макар че в творческото си развитие поетът преминава през много фази (и през влиянието на различни литературни направления), доминиращата позиция на метафората респективно символа, вниманието към формата (дори когато я разрушава) и оригиналните рими остават репрезентативен белег на поетическия му опус. През този етап се набелязват или конституират и някои основни мотивационно-тематични кръгове, явяващи се перманентни поетически обсесии до края на творческата му дейност. И не на последно място, през този период са създадени творби, които влизат в антологиите на хърватската лирика и изграждат мита за „Великия Тин".

Библиография

Доркин 1998: Mladen. Dorkin. Matoševa rodoljubiva poezija-kreativna sinteza tradicije i moderne. In: Prvi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova II, Z. 1998 355-365.

Миланя 2004: Cvjetko Milanja. Rano Ujevićevo pjesnishtvo. In: Republika;LX, br. 3, Z., DHK/ Sv. knjiga, 2004, 73-82.

Милинчевич 1992: Васо Милинчевић. Ђурчинови алманаси српских и хрватских песника и приповедача, објављени у Загребу -1910 и у Београду -1911. В: Традиционално и модерно у српским часописима 1895-1914. Зборник радова. , Нови Сад-Београд, 1992, 57.

Ничев 2002: Боян Ничев. Модернизъм и символизъм в южнославянските литератури. С. 2002.

Павлетич 1978: Vlatko Pavletić. Ujević u raju svoga pakla, Zagreb, 1978.

Стамач 1971: Ante Stamač. Ujević. Z. Biblioteka Kolo, 11, 1971.

Стамач 1977: Ante Stamač. Tin Ujevic kao evropski pjesnik. B:Pogled unatrag. Izabrane rasprave. Z., 1999, 63-92.

Стамач 1996: Ante Stamač. Hrvatska knjizevnost 1918-1928. (Raspad velikih evropskih sustava i oblikovanje novih misaonih i umjetnickih smjerova). In: Croatica

42/43/44, Z., 1995-96, 431-436.
Тарталя 1992: Иво Тартаља. Словенски југ. 1909-1912, В: Традиционално и модерно у српским часописима 1895-1914. Зборник радова. Нови Сад-Београд, 1992, 44.
Уевич 1970: Tin Ujevic. Izvori, bit I kraj poezije. B: Izabrana djela, t. 2. Eseji I kriticki zapisi, Z., 1970.
Уевич 1986а: Tin Ujević. Lelek sebra; Kolajna B: Izabrana djela, Z. , t. 1, August Cesarec 1986.
Уевич 1986б: Tin Ujević. Opojnost uma. Misli I pogledi, . B: Izabrana djela, Z., t. 8, August Cesarec, 1986.
Хранец 1997: Stjepan Hranjec. Dijalekt u knjizevnosti hrvatske moderne-subverzivna ili avangardna pojava? B Prvi hrvatski slavistički kongres. Zbornik radova II, Z., 1998, 397-404.
Чосович 1992: Стево Ћосовић. Улога босанске виле у неговању српског језика и ћирилског писма, В: Традиционално и модерно у српским часописима 1895-1914. Зборник радова. Нови Сад-Београд, 1992, с. 307.

Elena Daradanova

The fountain's sobs

Tin Ujević's modernistic poetry

SUMMARY

This text attempts to present the famous Croatian poet Augustin Ujević's earliest poetry, typical of both Southern Slavic modernism in general, and of trends in Croatian literature at the beginning of the 20th century. The author traces the poetic and aesthetic marks representing mainly two European modernistic poetics – Parnassism and Symbolism in an attempt to describe the processes of their interpenetration. The text also suggests an interpretation of Ujević's poetry using the motif of the agonizing soul. The works are discussed from many different angles including a comparison to other significant phenomena from Croatian literature.

МАСКИТЕ В ПОЕЗИЯТА НА АНТУН ГУСТАВ МАТОШ

Албена Иванова

Присъствието на маската в историята на културата е дълготрайно и устойчиво. Тя участва като знак и в изграждането на смислите в модерната литература. Творческите изяви на южнославянския символизъм също създават определен художествено-литературен контекст около знаковия характер на маската. Рефлексивният характер на южнославянската символистична поезия обособява специфичното метафоризирано преосмисляне на културния феномен на маската.

Маската е една от формите на лирически изказ и на големия южнославянски поет Антун Густав Матош (1873-1914). Поради обстоятелствата в своята биография той принадлежи и на хърватското, и на сръбското културно пространство (Барац 1976, 218-220). Матош е ярка фигура както в литературния регион на южните славяни, така и в европейската литературна история на модернистичните литературни течения. Поетът се свързва изключително с хърватската „Модерна".

Маската като знак в поезията на Матош участва във формирането на специфична лирическа символика, основаваща се върху семантизирането на символа като средство за осъществяване на универсални естетически цели. Знакът функционира съобразно художествената методология на символизма, в който се активират много културни пластове от различен произход.

Сред богато проявяващата се в творчеството на Матош флорална символика маската като естетическа идея намира реализация в сонетите „Теменужка" („Macuhica", 1907) и „Тайнствена роза" („Tajanstvena ruza", 1908). Класическата форма на сонета в случая се осмисля чрез съдържание, чиято тема се основава върху подетата от Бодлер и възприета от Матош идея за всемирните съответствия и аналогии. И „теменугата", и „тайнствената роза" са поетични образи символи, чрез които се отключват типичните асоциации, обективиращи модернистичната душевност. Семантичната позиция на двата флорални символа в конкретните творби се покрива с

тази на маската: чрез тях се обозначава символна, а не емпирична реалност (Живков 2000, 7). Символната реалност е обективирана по специфичен начин. Проявяват се устойчиво характерните за модернистичния творец символистичен персонаж и реквизит: смътни и неопределени женски силуети, атмосфера на тайнственост, имагинерни предели, недостъпни за елементарното рацио, усещане на границата между живота и смъртта („Macuhica"/ „Теменуга"), между реалността и невидимото, иреалното, отвъдното („Tajanstvena ruza"/ „Тайнствена роза"). Жената, „маскирана като тайнствена роза", е непозната във възприятията на лирическия говорител:

Ne znam sto si, djevojka il vila...1

Тя е създание, чийто облик се определя от хипотетичната алтернатива да обитава земното или митичното пространство. Алтернатива на нейното земно превъплъщение е етномаската: вилите са добре познати от славянската митология същества, влизащи във взаимоотношения с хората. Етнознакът е привлечен за назоваване на художествен феномен от модернистичен изказов тип.

Митове от античната гръцка митология са езиково-текстуалните ресурси, чрез които се изразяват някои лирически настроения и нагласи, присъщи на поезията на Матош.

Обръщението възклицание „О, Ледо, дивна Ледо!" („O, Ledo, divna Ledo!") в края на сонета „Лебед" („Labud") подсеща за прелъстяването на Леда от Зевс, който се явил пред нея под образа на лебед. Реинтерпретацията на митологичния разказ съпътства романтичната атмосфера на творбата с тържеството на нощната тишина, сиянието на вълните, прекрасната дама в златната лодка, блуждаещите движения на лебеда. Митът е артистично преосмислен. Привличането на митологичния реликт е неуспешен опит за спасение от обсесията на мъката. Остава само болката във възклицанието. Отделянето на взиращия се безнадеждно в мрака човек от зоната на блуждаещата красота е строго обособено в творбата.

В синхрон с първоначалния вариант на мита е интерпретацията в сонета „Заоблачена луна" („Naoblaceni mjesec", 1911). Образът на пътника, който възприема за своя идентичност маската на Ендимион (Батаклиев 1992, 63), е в съответствие със символа на булото (луната е „забулена") като разновидност на типа маска със значение „заблуда" в поезията на някои символисти, т.е. творбата събужда асоциации със заблудата и неистин-

[1] „Не зная какво си ти – девойка или вила..." (Всички преводи мои – бел. авт.) Цитатите са по следното издание: Matoš, Antun Gustav. Sabrana djela Antuna Gustava Matoša (1873 – 1914 – 1973). Svezak V. Pjesme. Pecalba. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb, 1973.

ността, респективно с обречеността на поелия пътя на битийните несгоди. Приемането на маската „Ендимион“ означава прекъсване на този път, т.е. смъртта е избавление от него, а маските в творбата прикриват недостижимата за човека тайна на отвъдното. Всичко заобикалящо го е неистинно.

Маските са символи-знаци на „другата действителност“, на вселенските тайни, които се крият зад тях. Чрез жеста на махането на „маската на деня“ пред лирическия Аз на големия български поет от символистичната епоха Пейо Яворов в стихотворението „Маска“ (1907) застава абсолютът на вечната тъмнина.

И в двете творби маската е посредник между два свята: на живота и смъртта, на битието и небитието, на видимото „неистинно“ и невидимото „истинно“. Независимо от движението на маската – слагане и снемане – остават неразрешимите за човека въпроси на битието.

Стремежът на Антун Матош към естетизиране на ужасното, ниското и грозното обяснява появата на персонажа на сатирите в неговата поезия. Така в сонета „Лебед“ („Labud“) богът на Вселената Пан и сатирът слушат тишината („Pan i satir slusaju tisinu“). Преди да сложи маската на Ендимион, пътникът от „Заоблачена луна“ („Naoblaceni mjesec“) е оприличен на сатир.

Персонажът на божествения сатир („Bozanski Satir“) в „На Млада Хърватия“ („Mladoj Hrvatskoj“, 1909) е преосмислен в коренно противоположна насока, свързва се с високото изкуство, с благословията, която отправя към хърватската Плеяда от творци. Сатирът тук не е маска, а получава маска, която е в пълно противоречие с предопределеното му от митологичната йерархия място на нисше божество, асоциирано с необузданата животинска похотливост. Тази „маска“ е още едно потвърждение на склонността на автора да сближава нелепото и святото, винаги виждащ двете противоположни страни на света и човека, поставящ до красотата и другия аспект на реалността, грозното и страшното (Кирова 1988, 140-163).

Най-ужасният и демоничен образ в поезията на Матош безспорно е този на вампира в поемата „Кошмар“ („Mora“, 1907). Той е най-яркият символ на разрушения вътрешен свят на лирическия герой на поета. Вампирът, който има своя предходен аналог в поезията на Шарл Бодлер, е функция на множество маски и е оригинална поетическа съвкупност от знаци на преживения ужас: „вампирът е прокоба“; „вампирът е Молох, Юпитер и Буда, сляпа съдба, материя луда, няма сила и хаос“ („Vampir je kob…/ Vampir je Moloh, Jupiter i Budha,/ Coravi Udes, materija luda,/ Nijema sila, haos…“). Всичките тези маски са съдържанието на душата.

Лирическата героиня от стихотворението „На едната и единствената“ („Jednoj i jedinoj“, 1907) също е представена чрез формално подобен поетически механизъм – произведението съдържа съвкупност от маски, чрез които се реализира нейната персонификация. Семантиката на маските се

съотнася с женски персонажи от античната гръцка митология, които асоциираме с красотата и любовта:

Ti si Helena, Psiha, Venera...[2]

Особен лирически артистизъм отличава отношението към женския персонаж в сонета „Фамилиарна маска“ („Familijarna maska“, 1909). Маската тук обозначава трагиката от преживяваната загуба на обичаната и харесвана жена. Произведението е своеобразна лирическа трагедия. В самото заглавие лирическият говорител изтъква, че е заел фамилиарна поза, т.е. изпълнява определена артистична роля, и след като фамилиарничи, това означава, че до голяма степен е раздвоен между вътрешно усещане и външен маниер на поведение. Това положение търпи развитие и промени на представите. Темата за чаровницата на сцената в първото четиристишие е последвана от темата за смъртта на артистката във второто четиристишие. Смъртта е персонифицирана чрез символа на маската. Тя е „с вечната маска между маските“ („Sa vjecnom maskom medu maskama“).

Трагичната съдба на героинята в първия терцет се съпоставя с тази на трагедийните Шекспирови героини: Офелия („Хамлет“) и Корделия („Крал Лир“). В заключителния втори терцет виденият през нощта лик на покойницата се превръща в тъжна маска, доминираща над живота на лирическия говорител. Заявеното в началото позьорство претърпява промяна. Трагическото действие утвърждава доминантата на символиката на „тъжната маска“.

Концептуалните противоречия между големия хърватски поет и негови съвременници, и по-конкретно Драг. Прохаски и Милан Марянович (Барац 1976, 219), относно пътищата, по които трябва да върви хърватската литература, са повод за саркастичната творба „Съвременен символ“ („Savremeni simbol“, 1909). Сонетът е изпълнен с огромна неприязън към литературната авторитарност, която препятства свободното утвърждаване на модернизма. Врагът на свободния дух в литературата се презентира от множество закостенели идеологеми, които функционират като негови маски: ученик на натурализма, див зоолог, Прометей – жертва на Хекеловия монизъм. Той е съдникът, чиито присъди са произнесени през призмата на неговия маймунизъм:

Sudi nas kroz prizmu svoga majmunizma.[3]

В историята на културата маската е непосредствено свързана с карнавала. В рамките на символистичното направление понятието „карнавал“ претърпява развитие, което води до специфичното му преосмисляне. Карнавалът и него-

[2] „Ти си Елена, Психея, Венера…“

[3] „Съди ни през призмата на своя маймунизъм.“

вият символен вариант – маскарадът – се възприемат като символи на измамните битийни радости, на неистинността на житейските страсти, на фалша и безсмисленото битие (Добрев 1996, 104). Матош потвърждава оригиналния си творчески натюрел и в аранжименти на карнавала в своята поезия. Понятието „карнавал“ се превръща в специфичен поетизъм в сонета „На девойката вместо играчка“ („Djevojcici mjesto igracke“, 1907). В последния стих на първото четиристишие „карнавал“ придобива значение на „година”:

Jos je deset karnevala do tvog bala.[4]

Символиката, обединяваща карнавала с измамния свят, има своето съответствие в първото тристишие, където доброжелателността на пишещия се противопоставя на света на „лъжовните кавалери“, с който предстои да се сблъска бъдещата жена. Лирическият Аз отделя изповедта си от същността на лъжовния свят, привличайки в творбата вече познатата от поезията на Верлен маска на Пиеро – един от персонажите на класическата пантомима („Пиеро“ / „Pierrot“). Матош създава образ-алюзия, който ни подсеща за Пиеро на Верлен, но не е самоцелно ориентиран към отвъдното, както е у френския поет. „Подареният“ на момиченцето сонет се тълкува от пишещия го като необходим коректив и спътник на бъдещата жена сред увличащите страсти на битието. Сред лъжовния свят лирическият Аз се усеща мъртъв, несъвместим с катастрофичния му ход, останал в битието единствено с поетичното си слово и паметта за него. Последното тристишие отдалечава посредством маската на смъртта пишещия Аз от безсмисления ход на битието след изпълнения към невинното човешко създание дълг – той ще бъде мъртвият Пиеро, чието име ще шепне неговата муза.

Пародийно тълкуване на маскарада като знак на шеметно протичащото битие съдържа стихотворението „Кринолин“ („Krinolina“, 1914). В него се внушава идеята за ненужния илюзорен блясък на човешкото съществуване, в което вещите изместват духовните стойности и се превръщат в център на ценностна система. Това произведение е „монолог“ на кринолина, който артистично „разказва за изминалия си лустросан светски живот“. Неусетното превръщане на луксозната модна дреха в стара дрипа е алюзия за никому непотребния фалшив блясък на безсмисленото битие и толерираните от него външна помпозност, суета и консумативна изтънченост.

Маската в поезията на Матош има многобройни художествени варианти. Те са в съзвучие с естетическите концепции на отстоявания от него модернизъм. Разгледаните примери ни убеждават в наличието на многобройни възможности за анализ на лирическия изказ в тази поезия, осъществим от зрителния ъгъл на културата на маската.

[4] „Има още десет години до твоя бал.”

Библиография

Барац 1976: Antun Barac. A History Of Yugoslav Literature. The American Council Of Learned Societies. The Social Science Research Council. The Joint Committee On Eastern Europe Publication Series. Number 1, 1976.

Батаклиев 1992: Георги Батаклиев. Антична митология. Справочник. София, 1992.

Добрев 1996: Добрин Добрев. Справочник на символите в българския символизъм. Шумен, 1996.

Живков 2000: Тодор Ив. Живков. Персонажът и маската. В: Български фолклор, 2000, № 4, с. 5-8.

Кирова 1988: Лилия Кирова. Пейо Яворов и Антун Матош (Наблюдения върху идейно-естетическия свят на двамата поети). В: Лилия Кирова. Сходни процеси и явления в литературите на балканските славяни. София, 1988, с. 140-163.

Albena Ivanova

Masks in Antun Gustav Matoš's Poetry

Summary

The paper deals with masks which function as signs and symbols in Antun Gustav Matoš's poetry. Symbolism as a literary movement functions also through masks. Its artistic methodology is viewed through remarkable examples where masks are important signs. The delicate reincarnations of the modernistic soul are revealed through the masks images in his poetry. There are various symbolical meanings that associate masks with universal symbols. We need masks as cultural signs to analyse symbolist poetry.

Неоавангардисткият спазъм на 60-те: контрамодерни рефлекси в българската проза

Пламен Антов

Посвещавам този текст на светлата памет на проф. Боян Ничев. Не само заради неизбледняващия спомен за някогашния ми преподавател по История на славянските литератури в Софийския университет. А и заради онова „общо място" в нашите иначе толкова различни и толкова отдалечени по време биографии – „магическото" място на българския Северозапад, отдавна превърнало се в част от литературната топография. Мястото, гдето българската литература можа някога да познае своя „берковски" период. Място диво и усойно, езическо и романтическо, с много природа и малко цивилизация, с повече предания и по-малко история. Място, обитавано от змейове, тенци и клюводръвци, от първични и девствени хора, които и през втората половина на онзи така модерен XX век ще продължат да населяват книгите на Йордан Радичков и Йордан Вълчев, на Георги Алексиев, Георги Марковски и Никола Статков, на Ани Илков и Емил Андреев.

Настоящият текст е фокусна извадка от по-мащабно изследване, чиято цел е да се опита да реставрира генеалогическите основания на постмодерната менталност, разгърнала се през последното десетилетие на XX в. и заела централни, естетически репрезентативни позиции в българската литература. Този опит ни отвежда към десетилетието на 60-те години и явленията, наблюдаващи се в българската литература през този период. Явления, които можем терминологично да определим като **неоавангардистки спазъм**, за да обозначим – първо – тяхната средищна, par excellence ключова роля в метамодернисткия обрат от модернизъм към постмодернизъм и – второ – тяхната непълноценност, отложеност. Тези явления са не само стадиално, но и темпорално синхронни на решителните промени, които по това време се случват в западното философско и художествено съзнание. И

в същото време те представят една „нулева“ рефлексия на тези промени в условията на тоталитарната реалност в България – случването на метамодернисткия обрат като спазъм, маркиращ по-скоро неговото отсъствие.

Тази ситуация съдържа фундаментални характеристики на класическия авангард, затова я определяме като неоавангардистка, като влагаме в понятието съдържание, надхвърлящо параметрите на естетическото. Впрочем неин основен белег е тъкмо дълбинната релативизация между „външно”/политическо и иманентно/естетическо – „граматикализация“ на социополитическата реалност, от една страна, и натоварване с политическо съдържание на самата художествена езиковост, от друга; маскиране на политическото като езиково и инвестиране на скрита политическа функционалност в езиковите феномени.

За разгръщания тук литературноисторически сюжет е особено важна и една друга специфика на неоавангардистката ситуация – нейната вътрешна амбивалентност, осигуряваща ѝ средищната, ключовата позиция в механизма на метамодернисткия обрат. Неоавангардът е мислен тук едновременно като радикализация на модернизма и като негово коекзистентно (състоящо се в акта на самата тази радикализация) разрушаване *отвътре* чрез контрамодерни явления, сигнализиращи за появата на едно ново, **контрамодерно**, а това значи и след-модерно естетическо съзнание (Антов 2004а, 61–70, Антов 2004б, 15). Съзнание, породило се в параметрите на един скрит в езика и неотделим от него политически ангажимент.

Как в българската литературна емпирика през 60-те се проявяват тези явления?

В условията на тоталитарен социализъм и строг цензурен контрол разрушаването на репресивната Структура и постструктуралисткият излаз в Реалното, в политическото като порив към рестартиране на замразената История, се оказва **символично** и в някаква степен **компенсаторно** постижимо в параметрите на Езика. Същностно политическият акт на съпротива срещу тоталитарното статукво се разгръща изцяло в полето на Езика – посредством различни метамодернистки (т.е. трансгресиращи от модернизъм в постмодернизъм) рефлекси. Налице е ситуация, в рамките на която модерният порив към артикулиране на Аза, към изтръгването му от една трайбалистка (Попър) колективистична идеология-и-практика се осъществява по начин, целящ разрушаване на модернисткия логоцентризъм, монолитност и монологичност на идеологическата Структура-Език.

Ситуацията е вътрешно амбивалентна. От една страна е налице активна модернизация на българската литература през 60-те; като цяло десетилетието протича под знака на усилена реставрация и дори екстремизация на

отделни модернистични ефекти. Модернизационният процес се изразява основно в две насоки: както в хипертрофия на Аза и желание за еманципирането му от репресивния колективизъм, така и – на формално ниво – в усложняване на художествения език, артикулиращ този усложнен, психологически детерминиран Аз. Процесът, от друга страна, е съпроводен от един синхронен, но противоположен по посока процес на вътрешно преодоляване на хуманистичния патос и на политическото, което е същностно **контрамодерен** по характер и едновременно с това е част от примордиалната двойственост на модернистичния етос – двойственост, радикализирана в неоавангардистката ситуация на 60-те. Усложняването на художествения език е естествен акт на **дехуманизация**, който отвежда отвъд Аза и детерминиращия го статус на рационалното и логоцентричното.

В поезията тези метамодернистки рефлекси се проявяват чрез елементите на **нонсенс** и **абсурд** в творчеството на поети като Константин Павлов и Николай Кънчев, закономерно произведени от цялостното усложняване на художествения език, чрез процес на апсихологизиране на езика и неговата соматизация на нивото на графиката чрез различни елементи на оптизъм, появяващи се, макар и в зачатъчни форми, в младата поезия на 60-те (Ст. Цанев, Л. Левчев), които по-късно, през 80-те и 90-те години, ще ескалират в явления, маркиращи прехода от модернизъм към постмодернизъм (напр. чрез Биньо Иванов). Най-радикалния си израз обаче – в един друг аспект, който специално ни интересува – контрамодерният спазъм в поезията на 60-те се състои чрез поезията на К. Павлов. В предизвикателния антихуманизъм на тази поезия, в драстичното „подиряване“ на нейния език (Игов 1999, 226), в съчиняването на *неологизми* и пр. се разпознават елементите на един дълбинен, **политически предпоставен** регрес към митическото, атавистичното, предмодерното (за това подробно говоря другаде).

Аналогични явления се откриват и в белетристиката на 60-те, които тук специално ще акцентувам. От една страна, тя, реабилитирайки Аза чрез процесите на **лиризация** и **психологизиране**, преодолява трайбалисткия колективизъм в естетиката от предходното десетилетие. Но едновременно с това тече – на друго равнище – паралелен процес на дълбинно завръщане към общностното и примитива, към предмодерното и митическото. Семантиката на редица емблематични за 60-те заглавия директно отвежда към първичното, грубото, дивото, нерафинираното, към инстинкта и природната спонтанност, към наивното и детското, към свръхнатоварени образи като **раждането** и **корените**, маркиращи едрия гещалт на **завръщането** („Диви разкази“, „Свирепо настроение“, „Корените“, „Преди да се родя“, „Родихме се змейове“, „Матриархат“). Това **завръщане към корените и към изворите** (образ, симптоматичен за белетристиката на Дико Фучеджиев) е – по-явно или по-скрито – психологически дестилирано през Аза,

интернализирано е като „пътуване (*навътре*, но и *назад*) в себе си". Доминиращият макрообраз на завръщането към колективния опит е вертикално проектиран. Поетиката на 60-те търси една палимпсестно структурирана множественост на Аза, стойностите на едно колективно наследство, положено в параметрите на Аза, макар и отвъд личния му опит (метафората „преди да се родя" на Ивайло Петров) – за разлика от хоризонталния, социално акумулиран, соматизиран и безпроблемно споделим колективитет, характерен за поетиката на предходното десетилетие. Ако 50-те реанимират общностното в неговия исторически и епически вид (вазовската традиция у Талев, култовските романи на революционна и строително-аграрна тематика), то 60-те, абсорбирали модернистичната усложненост на формата, бележат едно завръщане към общностното в неговите инфраисторически и предепически измерения – фолклорно-митическото, първобитното, езическото, от една страна; примитивното като инфантилно и инфантилното като примитивно, от друга.

Преди да се задълбочим обаче в същностно естетическите измерения на тази специфична двойственост на литературата от 60-те години, не можем да не подчертаем един „външен" – социо-психологически и биографичен – аспект на проблема, който е не просто важен, а до голяма степен определящ.

Поколението на 60-те се оказва фундаментално раздвоено не само в естетическото си самосъзнание, но и в собствената си дълбинно психологическа същност. В неговата колективна менталност по естествен начин се срещат, сблъскват, наслагват една върху друга и в крайна сметка динамично съсъществуват две противоположни сили – опияняващата страст към модерното, към новото, бъдещето, света, Аза, и една унаследена тъмна стихийност, която търси своята артикулация. Корените на тази раздвоеност – отвъд всички външни литературни влияния, отвъд идеологическите императиви и репресии – са дълбоко забити в родната действителност, в онези мащабни демографски и психологически катаклизми, които кулминират именно през 60-те и продължават през следващото десетилетие. Озовало се в епицентъра на миграционни процеси, които радикално преструктурират не само социалния, но и менталния статус на българското общество, биографично разположено между селото и града, между напиращата отвътре-и-отдолу митичност и налаганата отвън-и-отгоре модерност, това поколение се оказва психологическата територия, където се състои гигантски сблъсък на два противоположни мисловни модела (рефлекс на този антитетизъм е и централният дебат на десетилетието между „родното" и „чуждото" и неговите деривати: между „селската" и „градската" тематика, между „селската" и „работническата" и т.н.)… Един от интересните поети, появили се през 60-те – Драгомир Петров – в проникновен социо-психологически портрет на собственото си поколение ще очертае кръстопътното му място не само в общия развой

на българската литература, но и в сюжета на вечната българска раздвоеност между неумиращия мит и неидващата История:

> „Нека се взрем в лицата на всички онези момчетии, изсипани в градските литературни кафенета от Странджа, Граово и Горноджумайско, момчетии, чиито баби са се любили със змейове. Попаднали в града, където ги е захвърлил демографският поток, в този град, който тайно ненавиждат, те са изгубили безвремието, но не са спечелили историята. И те зъзнат, изпълнени с особено усещане за своята самотност, която превеждат като неповторимост, в измамното съзнание, че светът започва от тях, че техните книги и картини трябва да ги обезсмъртят, че техните паметници, архитектурни и градоустройствени проекти ще бъдат издигнати на празна ливада, където нищо преди това не е имало, и в очите им свети безпардонност и фалшиво самочувствие. Те не се наричат поети и артисти, а „творци", прикачвайки си титлата, пазена преди само за Бога. Но този индивидуализъм не е огрян от светлината на реда и съизмеримостта и някъде дълбоко в него продължава да бушува тъмнината на първичния хаос, защото му липсва чувство за приемственост и продължителност" (Петров 2001, 480).

Можем да определим значимите постижения на „селската" проза през 60-те години като продукт на един дълбинен **травматичен комплекс** – онтологичната самотност на един още неукрепнал Аз, брутално изтръгнат от естествения си митичен контекст. В строго литературен аспект всички тези процеси намират израз в различните имплантации на магическия реализъм, в какъвто много бързо прехожда лиризираната проза (самото развитие на Радичков от „Сърцето бие за хората", 1959, към „Свирепо настроение", 1965, метонимизира тази компресия). Израз на дълбинната, същностно **авангардистка** интеграция на модернистично експериментаторство във формата и контрамодерни рефлекси в съдържанието е обстоятелството, че големите постижения на българската белетристика през 60-те са основно в селската проза. Специфични явления като коренотърсачеството и отделни – спонтанно възникнали или привнесени – рефлекси на **магическия реализъм** са проявление колкото на зряла белетристична техника, толкова и на една стратегическа регресия към дълбинни общностни архетипи, към примитива – един несъмнено контрамодерен акт, израз на съпротива срещу властовия модернистки дискурс; акт, сигнализиращ за появата на едно ново, следмодерно (и пост-модерно) съзнание.

Неслучайно едни от най-успешните книги на 90-те ще бъдат повестта

на Керана Ангелова „Зана“, 1998, и сборникът „Ломски разкази“ от Емил Андреев, 1996, които възкресяват поетиката на коренотърсачеството и магическия реализъм от 60-те. (Впрочем макар и издадени през 90-те, и двете книги са писани по-рано.) В един концептуален аспект това „припомняне“ на 60-те е осъществено от Георги Господинов в сборника разкази „И други истории“ (2001). Представително заглавие за българския постмодернизъм в белетристиката, книгата демонстрира една вторично произведена, ненаивна изкушеност от поетиката на магическия реализъм: тежнение към фантастичното и гротесковото, игра с асимилирани рефлекси на фолклорната магика и хтоноса, рефлекси от специфичния фолклорен сецесион – едновременно трансцендентален и битовизиран, символичен и реалистичен. Книгата плете активен интертекст с Ивайло Петров, Васил Попов, Радичков. Един от важните текстове в нея, онасловен „Сетна история за 90-те“ и надредно обглеждащ самия литературноисторически сюжет на десетилетието, в първоначалния си вариант се появява съвсем не случайно като „отзив“ за едно от поредните издания на „Преди да се родя и след смъртта ми“ (Господинов 1993, 2).

(Аналогични явления в постмодерната поезия на 90-те регистрира творчеството на Ани Илков (Антов 2005, 6–12–13).

Репрезентативната белетристика на 60-те не само се завръща към фолклорно-митическата менталност, но абсорбира и асимилира различни жанрови модели – специфичната повторителност на народната приказка се разпознава в редица творби на Радичков и в сборника „Кориените“ на В. Попов, 1967, романът „Време разделно“ на А. Дончев, 1964, възпроизвежда вътрешната архитектоника на епическата песен, а в сборника „Родихме се змейове“ на Й. Вълчев, 1969, отвъд „литературния“ пласт може да бъде реставрирана архаичната епическа сказовост на странстващите певци просяци. Тези жанрови фолклорно-литературни синтези ще продължат и през 70-те, например в романа „Хитър Петър“ на Г. Марковски (1978), трансформиращ модела на народната анекдотика.

Самата линия на фолклорен митологизъм в българската проза, на контрамодерна валоризация на дивото, първичното, близкото до природата (в пост-русоисткия и кантиански смисъл на понятието) ще бъде доминираща линия в прозата на 60-те и 70-те – чрез творчеството на Радичков, Хайтов, Й. Вълчев, А. Христофоров, Г. Марков („Жените на Варшава“, 1968), Г. Алексиев, Д. Фучеджиев, Г. Мишев, Д. Яръмов, Д. Вълев, Н. Статков и др. „Моралният императив“ на тази проза се полага в една обратна, контраперспектива. Патосът ѝ по-явно или по-скрито апострофира не само и не толкова модернизационния, идеологически предпоставен радикализъм на 50-те, но на самата ултрамодернизационна (и модернистично артикулирана) комунистическа идеология изобщо.

Ситуацията в белетристиката като цяло е по-усложнена от тази в поезията. За разлика от поезията, където антитезата „градско/модерно – селско/антимодерно“ си остава категорично очертана, в белетристиката се наблюдава важен тематично-езиков релативитет между селско и модерно. Именно това ни дава основание да говорим за **контрамодерни** тенденции в прозата на 60-те, доколкото контрамодерното генетически е след-модерен феномен. Бидейки явление, състоящо се в параметрите на литературния език, контрамодерното е следствие тъкмо от радикализирането на модернистичните процеси в него. Това обстоятелство предопределя същностно регресивния характер на явлението.

Наблюдаваният „регрес“ на литературата към фолклора, към структурните модели и езика на мита се проявява например в подчертания ѝ интерес към *сказа* (Й. Радичков, Н. Хайтов, Й. Вълчев). Чрез този специфичен похват в белетристиката се очертават тенденции, които можем да определим като аналогични в известна степен на онова „подивяване на езика“, което по същото време се случва в поезията на Константин Павлов.

В своя радикален смисъл сказът демонстрира стремеж към потапяне във функционалния механизъм на индивидуалното съзнание, към разкриване на самия механизъм на произвеждане на човешката реч – стремеж, принципно сходен с интереса на „високия“ модернизъм към „потока на съзнанието“ (по-точно би било да е каже – на инфрасъзнанието) или с авангардисткия стремеж към максимална правдоподобност при възпроизвеждане на психологическата рефлексия на „външната“ реалност (Маринети за своята поема „Цанг Тумб Тууум“, 1914). Стремеж, при който аберационно се попада в едно ембрионално състояние на речта и в крайна сметка се отива отвъд рационалното и отвъд хуманното.

Като стилистична фигура сказът, в опита си максимално да наподоби психологическия механизъм на живата реч, е гранично ситуиран между текста и речта, имитирайки автоматичния и апсихологически субстрат в принципно рационалната природа на литературния текст. В своя екстремален вид това „подивяване на езика“ чрез сказа може да бъде забелязано например в новелата „Заяка“ от сборника „Скални рисунки“ на Радичков, 1970. В писмата на героя до своя баджанак в Аржентина чрез сгъстената употреба на принадлежащи към пласта на карнавалното похвати като coq-a-l'âne и mal à-propos (т.е. неуместната и преднамерено безсмислената употреба на словото[11]) се произвежда същностно нонсенсов ефект. Цити-

[1] Буквалното значение на израза „mal à-propos“ като стилистична фигура, отнасяща се до хумористичния потенциал в употребата на езика, е „не намясто, неуместно“ (Георгиев 1992, 102–103). Бахтин обяснява израза „coq-a-l'âne“ (букв. „от петела до магарето“) като „много популярна форма на народната словесна комика“, като „жанр на преднамерена словесна безсмислица. Това – продължава той – е

райки писмото на героя, представляващо „сказ в сказа“, Радичков повдига „на степен“, оголва до възможния предел същностните характеристики на сказовия похват изобщо, които в една литературно рафинирана форма се срещат и в собствената му авторска реч (например малапропичното боравене с „висока“ – научна и медийна – стилистика).

Универсалният контрамодерен устрем на 60-те се проявява основно чрез различните елементи на абсурдизъм, към които отвеждат както поезията на К. Павлов, така и прозата на Радичков от втората половина на десетилетието. Израз на този идентитет – фундаментален за контрамодерния Zeitgeist на десетилетието – са и подозренията към К. Павлов във влияния от поетиката на магическия реализъм, които поетът е принуден да опровергава (Павлов 2001, 251).

Обръщането към сказа е симптом на различни важни изменения, регистрирани от белетристиката през 60-те, които кореспондират с универсални явления. Доколкото сказът е пробив в езиковата граматичност, от определена гледна точка явлението може да бъде видяно като регресивен (и **контра**-модерен) преход от *език* към *реч*, от статичната граматическа структуралност на езика към „живата“ функционалност на речта. Видян от този ъгъл, актът е паралелен и изоморфен на постструктуралисткия стремеж за излаз от структуралната статика на света, който горе-долу по същото време постулира Дерида („За граматологията“, 1967). Но в България този акт съдържа скрит политически ефект – ефект, проектиран в параметрите на езика и реализиран там.

Като върхово и представително за генетически продуктивната българска поезия и българска проза през 60-те години (генетически продуктивна с оглед онова, което ще се случи три десетилетия по-късно), творчеството на К. Павлов и Й. Радичков изразява един универсален контрамодерен спазъм, разрушаващ *отвътре* модернистката монолитност и монологизма на официалния идеологически език, неговия логоцентризъм и афирмативен хуманизъм. Неслучайно и „Сатири“, 1960, и „Свирепо настроение“, 1965, се оказват еднакво озадачаващи за критиката, провокиращи наличния метатекстуален инструментариум. В своята неподготвеност за техния ирационализъм тя е принудена да прибягва до жанров пейоративитет: както гротесковата поезия на К. Павлов е твърде лесно окачествена като несполучена сатира, така и „Свирепо настроение“ е четена от недоумяващата критика между другото и като непретенциозна „игра на перото“. В догматичния си максимализъм тя долавя едно по-ясно или по-смътно

пусната на свобода реч, която не се съобразява с никакви норми, дори с елементарно логическите“ (Бахтин 1978, 455). Подобни похвати – отново „на квадрат“, макар и в „омекотена“ форма – са чести явления у Радичков, например в текста „Устати жени“ от сборника „Плява и зърно“, 1972, в който протагонистките диалогизират не само помежду си, но и с главата „Двете батареи“ от Вазовата повест „Чичовци“.

предизвикателство към модернисткия хуманизъм на „епохата“ – не „положителният герой на времето“, не „съзнателният строител на комунизма“, не „новият човек на бъдещето“ е персонажът тук, а „малкият човек“, маргиналът, и – което е още по-недопустимо – разни там коне, свинчета, кучета, гарвани и инсекти (у К. Павлов), разни свраки, патици, таралежи, жаби-коритарки и клюводръвци (у Й. Радичков).

Онова, което в крайна сметка идентифицира явления като Павлов и Радичков, и което очертава една по-скоро генетически продуктивна, отколкото доминираща тенденция в литературата на 60-те, е техният същностно **метаезиков характер**, положен в параметрите на **политическото**. Цялостният трансформационно-пародиен характер на тяхното творчество по отношение на традиционните лирически и повествователни структури и ценности (Игов 2001, 28), играта по ръба на хумора, гротеската и абсурда, обема в себе си, а в някаква степен е и подчинена на една сложна, дълбинно разгръщаща се диалогичност с престижните клишета на идеологическия език. Налице е аналогично проявление на политическото не на равнището на сюжета или езоповски законспирираната алюзия, както е в традиционната политическа сатира (доколкото изобщо я има тогава), а е осъществено в параметрите на самия художествен език, функциониращ като трансгресивна, вътрешно релевантна литературна и социална територия. Езикът на соцреалистическия канон – същностно модернистки в амбициите си да артикулира идеологическия патос – е пародийно травестиран чрез един регресиращ към примитива художествен език.

Устремени към външното преодоляване на политическото, разбирано като ангажимент с актуалното, тук-и-сегашното, контрамодернистките рефлекси по сложен начин остават в полето на политическото, доколкото са акт на съпротива срещу една репресивна, конструирана социо-политическа реалност.

Всички тези езикови обстоятелства – сложната сизигия на политическо и естетическо, случването на политическото в параметрите на литературния език – ни дават основание да констатираме един несъмнен, макар и в някаква степен омекотен **неоавангардистки спазъм** в българската литература през 60-те, синхронен на случващото се през този период на Запад. В специфичния социо-политически контекст деконструктивисткият патос е насочен към едно скрито, подмолно разрушаване на „големия разказ“ на комунистическата реалност-език – последният „голям разказ“ на модерността – чрез разрушаване на конструиращия я идеологически език-реалност, при което художественият език реално функционира като политически феномен. Опитите за пробив в модернистката монолитност на тоталитарния език, генетически обвързани с формалистичното експериментаторство на авангарда, съдържат ex neccessitate и един (нео)авангардистки афинитет към контрамодерното, отбелязващ спонтанните наченки на една нова естетическа менталност, която по-късно – в края на 80-те и началото на 90-те – ще се развие в явлението български постмодернизъм.

Библиография

Антов 2004а: Пл. Антов. Трансмодерният етос на авангарда. – Критика, 2004, № 1–4.
Антов 2004б: Пл. Антов. Авангардът – радикализираната апория на модерността. – Литературен вестник, бр. 38, 17 – 23. 11. 2004.
Антов 2005: Пл. Антов. Ани Илков и поместване на Родното в Езика. – Литературен вестник, бр. 14, 13 – 19. IV. 2005.
Бахтин 1978: М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978.
Георгиев 1992: Н. Георгиев. Малапропизмите в речта и художествената литература. – В: Цитиращият човек в художествената литература. С., 1992.
Господинов 1993: Г. Господинов. Гробът говори. – Литературен вестник, бр. 50, 20 – 27. 12. 1993.
Игов 1999: Св. Игов. Спомен за страха от Константин Павлов. – В: Привечер. С., 1999.
Игов 2001: Св. Игов. История на българската литература. С., 2001.
Павлов 2001: К. Павлов. Из „Записки", 1970 – 1993". – В: Персифедрон. С., 2001.
Петров 2001: Др. Петров. Превъплъщенията на вълка-пазител. С., 2001.

Plamen Antov

The New-avanguard Spasm of the 1960s; Counter-modern Reflections in Bulgarian Fiction

Summary

The text is a part of a larger attempt to restore the genealogical foundations of Post-modern mentality which occupied central positions in the last decade of the 20th century. This attempt goes back to the 1960s when Bulgarian literature witnessed many a phenomena parallel to important processes in the Western philosophical and aesthetic mind in terms of time and stages of development. At the same time, those were an empty, „zero" reflection in the locale of totalitarian conditions; in it they materialised as a spasm marking in fact the *absence* of this very materialisation.

The subject of my research concerns *counter-modern trends* in Bulgarian fiction of the 1960s. These trends are a process of the simultaneous destruction of the modern in the act of its radicalisation. „Counter-modernity" is considered as an *after, a neo*-modern phenomenon. It materialized in literary language. It involves the parameters of the language as the result of radicalization in it of modernistic processes.

Fiction of the 1960s had its best achievements in the representation of *village* life I analyse it as the product of deep, par excellence *(new)avanguard* integration between modernistic experiments in form and counter-modern issues in content, such as a return to the primitive, the pre-modern and the mythical.

The process took place in its own socio-psychological and demographic context (the migration wave during the 1960s). The article studies the biographical and socio-psychological justifications of the split between the mythic which presses up „from within and from bellow" and modernity which is imposed „from without and from above".

The author stresses the *Aesopic*, politically engaged effect of the phenomenon in Bulgaria. Strong emotions in this fiction apostrophized not only the modernizational and ideologically presupposed radicalist spirit of the 1950s, but the very ultramodernizational (and modernistically articulated) communist ideology in general, as well.

The study builds a strategic analogy between Yordan Radichkov's and Konstantin Pavlov's works which are considered as *genetically productive* with reference to the events which were to take place in Bulgarian literature three decades later. The study stresses the meta-language character of their works and the location of the language in the zone of the political where it is engaged in open and hidden dialogism with the authoritative clichés of the ideological language.

VI. Боян Ничев – човекът и ученият

БОЯН НИЧЕВ В МОИТЕ СПОМЕНИ

Надежда Драгова

Проф. дфн Боян Ничев е изтъкнат представител на нашата литературна наука с приноси, които получиха сериозно международно признание. Монографията му „Съвременният български роман“ бе издадена и на руски език. Персонални статии са му посветени в престижната енциклопедия „Брокхаус“ и в литературни речници в Германия, Чехословакия и др. През последните две десетилетия негови теоретически постановки неотменно се цитират в чуждестранни публикации по славистика, балканистика и особено в трудове по сравнително литературознание.

Участията на Боян Ничев в международни конференции и конгреси се посрещаше с интерес и те водеха до нови междууниверситетски контакти. Канен бе за гост-професор в Австрия, Германия, Югославия, Полша, Русия. Като български посланик в Чехия през последните години общуваше отблизо с чешките университетски среди.

От 1987 г. бе избран в Международния комитет на славистите за председател на комисията по сравнително изучаване на славянските литератури и работеше ангажирано до смъртта си.

Професионалният път на Боян Ничев бе мотивиран и целенасочен през целия му живот. Роден е на 6 януари 1930 г. в Берковица, в семейство на учители. Там, в родния си град, завършва и средното си образование. От 1948 до 1952 г. следва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Първоначалните му интереси бяха в областта на българската граматика. С група състуденти (днес видни езиковеди) формира студентски кръжок, ръководен от проф. Любомир Андрейчин. Двегодишното му участие в кръжока предизвиква у него непреходен интерес към проблемите на социолингвистиката, която той продължи да следи и изучава. И в по-сетнешните си литературни анализи винаги обръщаше особено внимание на езиковите явления.

През 1950 г., в навечерието на юнската изпитна сесия, бе обнародвано писмото на Й. В. Сталин, което ликвидира авторитета на Мар, втълпяван

ни цели две години в различни университетски четения като безотказен за езиковедските дисциплини. За нас, деветнайсетгодишните филолози, за първи път стана очевидно, че цял живот ще сме принудени да надаваме „чувствителен слух“ към постановки „от горе“, които да приемаме за меродавни. Разбра се също, че нашите професори се зарадваха на този обрат, който ги спасяваше от едно административно наложено задължение. Това още повече ни обърка. Уплашихме се. Идвахме от провинциални гимназии и в патриархалното си възпитание не подозирахме, че са възможни такива драстични разместванията на ценности. Разклати се и безспорният авторитет на Софийския университет като проводник на академизма.

Езикознанието ни отчуждя. С мъка напуснахме любимия си учител проф. Андрейчин и кръжока по българска граматика, който възприемахме като свой. „Преминахме“ към литературоведите и фолклористите в кръжока на проф. Петър Динеков по Българско възраждане. Като национална дисциплина тя още си оставаше защитена в традиционните неполитизирани нагласи.

След дипломирането си през 1952 г. Боян Ничев спечели конкурс за редовна аспирантура по славянски литератури с научен ръководител проф. д-р Емил Георгиев. А след завършването на тригодишния срок бе назначен за асистент по южнославянски литератури.

През 1957 г. защити кандидатска дисертация на тема „Реализмът на Бранислав Нушич“. Приет бе в Института за литература към БАН, където премина последователните степени от научен сътрудник до старши научен сътрудник I степен.

В Института завежда секция Сравнително литературознание. От 1978 г. е заместник-директор, а от април 1989 до септември 1991 г. е титуляр – Директор на Института за литература при БАН.

През 1979 г. защити дисертационен труд „Съвременният български роман“, за който му бе присъдена научната степен „Доктор на филологическите науки“. Това са интензивните години на неговото израстване, когато се ценеше и професионализмът му на изследовател, и високата му класа на университетски преподавател. През 1980 г. получи и университетското звание „професор“. Избран бе и за ръководител на катедрата по славянски литератури в Софийския университет. Там подготви шестима аспиранти – по съвременни славянски литератури, по история на старите славянски литератури, по фолклор.

Междувременно бе избран и за член на Съюза на българските писатели заради убедителната му изследователска продукция върху български автори и книги и за яркия му почерк на литературен критик. В рамките на СБП му възлагаха отговорни длъжности на редактор в писателските литературни издания. И в Института за литература той основа списанието „Сравнително литературознание“. Стана отговорният му редактор.

Настъпи 1990 година – изпълнена с патос, реални програми и пожелателни перспективи. Боян Ничев избра определено дейна политическа позиция – посвети се на промяната. През септември 1991 г. бе назначен за посланик на Република България в Чехия, където остана до юни 1996 г.

След завръщането си в България загина от лекарска небрежност при рутинна операция. Постъпи в болницата, след като завърши книгата си „Непознатата и позната Чехия", която издателство „Отворено общество" издаде посмъртно със съдействието на сина му Димитър Ничев.

Зад тези кратки данни от биографията на Боян Ничев стои едно ежедневие, изпълнено с неуморим труд, с ангажираност в няколко институции: Академията, Университета, Съюза на българските писатели, Съюза на преводачите, Съюза на научните работници, Дружеството на филолозите-българисти, Националния комитет на славистите в България и Международния комитет на славистите, където от 1987 г. до смъртта си бе председател на Комисията по сравнително изучаване на славянските литератури. Но техният непреходен смисъл се съдържа главно в творческото му дело, отличаващо се с широк диапазон на научните интереси.

Личните научни приноси на проф. д-р Боян Ничев са в широкото поле на литературната българистика, славистика и балканистика. Без да е възможно да обхванем мотивациите му в пълнота, ще съсредоточим вниманието си върху главното: **литературната теория**, в която ученият има едно от първите места, признато не само в български измерения, но и с категоричен международен резонанс. Двете му теоретични книги са задължителни за всяка литературна библиотека и са цитирани, коментирани и привеждани във всички сериозни литературоведски разработки у нас и в чужбина: „Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век" (1971) и „Основи на сравнителното литературознание. (Сравнително изучаване на литературата и проблемите на съвременната литературна наука)" (1986).

Българската литературна теория има високите си постижения във всички важни етапи от живото литературно движение: Иван Д. Шишманов, Боян Пенев, Михаил Арнаудов, П. Динеков и др. Теорията е бивала неотменно предизвиквана и импулсирана от възхода или стагнациите в литературния ни живот. Може би този импулс на мотивирането е предопределил литературната ни теория в преобладаващите случаи да се твори в есеистични или дидактични жанрове (учебници). Тя формулира понятия и тези, стабилизирани в литературнокритическите анализи и в литературноисторическите студии. Така се получава едно непрекъснато преливане, поради родство, между тези литературоведски коридори – преливане и в нагласи, и в личностно присъствие. Всъщност всеки би се затруднил да определи дали утвърдените български творци-теоретици не са повече или главно

критици и историци на литературата. Тази констатация няма ценностни измерения. Тя е необходима, за да разберем интроспективния характер на българското литературнокритическо мислене. Мислене върху българската литература, и което е по-важно – предназначено да създаде система за нейното обяснение, за рецепцията ѝ, а в много случаи и за откриване посоки на ориентацията ѝ. Оттук и жанровете, в които се постига – вече казахме: дидактични и есеистични.

Гладът на българското литературознание за синтез с философията и социологията се отля в неосмисленото в дълбочина марксическо обществознание. Така настъпи великото интернационализиране и социалистическо глобализиране на теорията, което я отдалечи както от конкретната наша литература, така и от литературознанието като автономна интелектуална сфера.

Боян Ничев се дистанцира и от двете традиции – и от есеизирането, и от марксическото социологично глобализиране.

Половинвековните усилия на Боян Ничев – най-напред да вникне в автономните предели на литературната теория, после да я приеме (да я припознае) като най-присъщо на дарбата си литературно поле – дадоха великолепен резултат и днес имаме **българска теоретична школа** в широкия терен на сравнителното литературознание. Сериозният национален и международен отзвук и интерес към неговите книги бе предопределен от програмната им ориентация: да отговори на нерешените въпроси за спецификата на славянския и конкретно на балканския литературен развой, за движенията в балканския литературен феномен, обясняващи прехода от средновековие към модерна литература.

Вече протичащите дискусии, решения и въпроси събраха във фокус вниманието на талантливия изследовател. От резултата на постигнатото сега вече можем с нови акценти да видим началото на автора. Висока чест за него е, че той пръв написа монография за творчеството на Димитър Талев, докато още не бяха улегнали оценките. В перспективата на днешния ни интерес ще разберем, че още в тази монография бе заявено присъствието на силен литературен теоретик. Ще припомня само един пример: преодоляването на утвърдения в българското литературознание възглед за битописателството и за писателите битописатели. Когато се искаше да бъдат разграничени талантливо – постигнатото в литературата от безпомощното копиране, в критическата практика явлението биваше класифицирано в две графи: "битовизъм" – наивен и неприемлив, и „реализъм", защитен от общата цялостна адмирация на метода.

Боян Ничев не се зае да коментира тази постановка или да я възприеме на части. Той просто я прекрачи, уверен в правомерността на другото възможно тълкуване – в културологичен порядък. Той анализира бита в

художествените творби на Балканите като система от знаци на културната памет. Важно бе да се намери автентична постановка поради спецификата на балканската проза, в която ритуализирането на бита или пък космизирането на бита са еднакво примамливи и за възрожденския етноцентризъм, и за модерния психологизъм на XX в.

Безспорно е, че подобна ориентация за трактовка бе подсказана от самите творби. Да си спомним само урока на Димитър Талев, превърнал „железния светилник" в център на дълбока ментална конфликтност между поколенията. Но никой литературовед не беше уловил този признак. До Боян Ничев битоописателството се разбираше най-често като противоречиво конфликтно по естеството си забъркване на веществена истинност с литературна фикционалност. Ничев преобразува явлението битоописателство в понятие от семиотичен порядък, чрез което се домогна до спецификата на балканската проза.

Крайният щедър резултат – създаването на своя литературнотеоретична школа – не бива да ни навежда на мисъл, че е лесно постигната. Боян Ничев не предвиждаше теоретичната си ориентация като определяща бъдещите тенденции. И той тръгна от портретуване на писатели и анализиране на книги. Но си избра онези, които вече бяха белязани с уникалност, със самобитност, с трайна жизненост в манталитета на четящите ги поколения. Аналитичната нагласа на неговото мислене намери опора и откри механизмите (и творчески, и рецептивни), които „сътворяват емблематичността" на „Бай Ганьо", „Г-жа Министершата", „Железният светилник" и др.

Когато потърси неуловените черти на балканския литературен модел, Боян Ничев вече прояви завидна компетентност. Той избра сатирата за обект на теоретично осветление. Тя, сатирата, му предложи типично балканските съвкупности от многослойни процеси: на социологично ниво, на ментално, на „естетическо поданство" (термин, открит от него и въведен трайно в съвременното ни литературознание). Тъкмо сатирата съблича от сакралност наследени литературно-изобразителни архетипи и прецеденти и оголва новата криворазбрана цивилизация.

Сатирата го изправи пред изненада – чудото на езика – творец на литературните модели. Но Ничев бе подготвен да провери това чудо във всички славянски литератури, чието градиво е езикова материя от същия генотип. Високо ерудиран в областта на литературната славистика, авторът не само организира съвкупно славистични знания за своите теоретични изводи, но постигна методики и модели, които работят в цялата славистика. Не подлежи на преоценка тезата на Боян Ничев, че движението и промените в естетическата природа на литературния феномен се извеждат от същността на езика. Езикът е и начало на промяната, и средство за нейното утвърждаване.

В представите ни за теория витае статичност, образът на „хванат" белег

или резултат. Ничев не допуска подобно разбиране. Овреме професионализираното му мислене, поради силния си философски уклон, го принуждаваше упорито да дълбае литературната материя, докато не улови пластовете ѝ, движенията, процесите. Така, представено чрез образ – изглежда лесно и достъпно. Но конкретно в авторовата практика означава усилия да се установят движенията на жанровите форми. На тази задача е посветено крупното изследване на българската епика „Съвременният български роман. Към историята и теорията на епичното в съвременната българска художествена проза“ (1978).

Неизбежно за балканската специфика идват задълженията за исторична интерпретация. И тъкмо разликите на аналогични явления в хронологичното им осъществяване издига пред учения задължението за типологични сравнения. Днес това е азбука на балканистичното литературознание. Но на Боян Ничев се падна успехът да намери своя мярка за динамиката на това противоречиво отношение: исторично – типологично.

Неговият извод, че литератури като българската не са подвластни на представи от рода на „закъсняло ускорено развитие“, бе посрещнат с интерес в европейското литературознание, защото той доказа тяхната самобитност: в неестествените условия много от развойните процеси не са се осъществили в „чисти литературни форми“, както в други литератури. Но техният растеж е постигнат по друг механизъм – в „квазилитературна форма“, представена от Боян Ничев в две явления: нареченото от него „балладно течение“ и от „анекдотичната проза“. В тях българският литературен живот постига пълнотата си, когато се ориентира към модерното. По този начин авторът посочва, че развоят има „историческа идентичност“.

За незапознатите с десетилетното развитие на автора ѝ, книгата „Основи на сравнителното литературознание“ бе изненада с категоричната му научна дързост: той уверено изостави, пренебрегна, не забелязваше остарелите или субективните постулати на тогавашната литературна компаративистика. Ориентира систематизацията си върху литературознание, което категорично отрича европоцентризма като модел за верификация. С проверени изводи от богатството на славянските и балканските литератури Боян Ничев създаде книга, в която:

– дава ново определение на литературната компаративистика – наука за „динамичното битие“ (движението) на художествения феномен във времето и пространството;

– изнася литературната динамика като предмет на компаративистиката;

– механизмите на литературната динамика са посочени и съответно изследвани – в трансформационни процеси на равнище „чуждо – свое“, „вътрешно – външно“, „център – периферия“, „същност – маргиналност“, които в крайна сметка свързват литературното с културното развитие;

– проблемът за „литературното движение“ се решава чрез възможностите за преноса на литературния смисъл. Предложена е авторова типологическа система чрез термините: превод-информация, превод-адаптация, превод със свой художествен смисъл, превод in senso stricto.

Страстен отрицател на логоцентризма, Боян Ничев положи усилия да се освободи от неговото методологическо абсолютизиране, което означава да се откаже от затвореността на понятията на „концептуалната методология“. За него термините и моделите имат работен характер и не бива да се вкаменяват.

Боян Ничев е и един от авторите, които потърсиха и наложиха свои възгледи и виждания във връзка с творчеството на редица емблематични в съвременната българска литература автори като Никола Вапцаров, Димитър Талев, Емилиян Станев, Павел Вежинов, Ивайло Петров, Йордан Радичков и др. Посвети проникновени страници на славянските класици Бранислав Нушич, Иво Андрич, Мирослав Кърлежа и др.

На читателите много от назованите като открития на Боян Ничев виждания, методики и литературоведски операции ще им изглеждат познати, вече ежедневни. Но те са постигнати за първи път от него и поради значимостта им бързо бяха приети и осмислени като ниво на професионализма.

След като представих областите на научните му приноси, намирам, че е редно да направя едно признание: с Боян Ничев ни свързва половинвековно приятелство. Не можех да не го споделя, защото субективната ми привързаност неизбежно се издава между редовете. Но главното е, че искам да ситуирам литературното му дело в собственото му време, т.е. в нашето общо време с конкретните завоевания за даден момент, с актуалните тогава търсения и открития. Някои от книгите на Боян Ничев претърпяха по две издания „Съвременният български роман. Към историята и теорията на епичното в съвременната българска художествена проза“ (1978, 1984), „Увод в южнославянския реализъм. От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX век“ (1971, 1976), основните студии от „Критика и литературна история“ (1980). Навярно е внасял допълнения и уточнявания. Но аз умишлено не ги сверих. Иска ми се да остана свидетел на първото им появяване – да опазя процеса на възникването им. А понятието „процес в литературния живот“ бе основополагащо за Боян Ничев. Той винаги ни напомняше да не го омаловажаваме.

С това не ощетявам оценките. Нали предназначението на представената биобиблиография е да бъде продължено общуването на литературните генерации с творческото му наследство. Вярвам, че ще бъдат видени и оценени още много непреходни негови черти. Моите редове тук имат амбицията като съвременник и приятел да придружават твореца Боян Ничев.

С Боян сме приятели и колеги от първия ни учебен ден в Софийския

университет през октомври 1948 г. в първи курс българска филология. Тогава бяха съквартиранти – в една студентска стая под наем на улица „Парчевич“ – с Първан Стефанов, с когото се оженихме след завършването на университета. Бяхме в един випуск аспиранти, преподаватели на едни и същи студенти в Софийския университет, в общи специалности, в едни и същи литературни среди, с общи нови приятели. А вън от професионалните ни прояви – общи грижи за болни родители, за деца…

Едно приятелство – и божи дар, и изпитание, защото Боян бе различен от всички нас – особен, встрастен в творчеството си, интровертен, предан главно на идеите, които го мъчат да ги превърне в слово, да ги огласи, да им постигне формулите. Отстрани погледнато – това бе строг и затворен човек, труднодостъпен. Да, труднодостъпен, защото пребиваваше по-нависоко от делничното, обсебен от контакта си с големи световни творци и книги. В много случаи само от възпитание се спира да те види и изслуша. Но веднъж станеш ли му приятел, а това се случи при мен и Първан на седемнайсетгодишна възраст, – то е завинаги. И човекът е различен – топъл, ласкав, загрижен за твоята съдба и щедър на време – заедно да открием решение, перспектива дори в дребни тревоги. В часове на такива срещи си обяснявам защо този ярко, подчертано интелектуален човек се занимаваше и с политика. В същината си той бе сърдечен, сантиментален даже. Човеколюбив и в прагматичен, и във философски смисъл. Притежаваше фанатично чувство за справедливост. Той вярваше на силния си ум, че може да открие спасително решение, че може да го подскаже, като открои позитивното и разобличи маскираното.

Боян имаше труден характер. Никога не можеш да предвидиш как ще реагира – дали отзивчиво или настръхнало. И въпреки непредвидимостта – ти се втурваш без задръжки към общуването с него, защото няма значение как ще те посрещне – дали ще те приласкае или укори, дали ще те осмее или разсмее. Той винаги съумяваше да бъде адекватен и от това самият ти си даваш сметка какво се е случило с теб и доколко е значимо, и какъв си ти самият вътре в случилото се.

Боян беше перманентно влюбен. Тук проницателният му ум не му бе полезен. Както се случва между приятели, и ние не бяхме във възторг от повечето му обекти. Но на него му беше необходимо пиянството на състоянията, напрежението на обратите, дори съкрушението на пораженията. Този заклет трезвеник (никога не сложи и капка алкохол в устата си) се нуждаеше от причини, които да отхвърлят задръжките му, да го покажат автентичен. Промяната настъпи едва след раждането на децата му. В тях той се влюби неудържимо и не скриваше слабостта си на обожаващ ги, безрезервно предан на съпругата си Дияна, на сина Димитър и дъщерята Фани. А с присъщата му фантазия той беше хиперболизирал това понятие,

и когато те станаха вече зрели хора, той заживя чрез тях и само за тях.

Безспорната дарба на Боян бе силният му ум – и по клетка, и култивиран, и развиван до съвършенство. Боян беше четвърто поколение интелигент – родителите му, и баба му, и дядо му, и прадядо му – всички са учители. Когато някога ме изругаваше, че по селски непрецизно съм произнесла току-що появила се чуждица в терминологията ни, аз заядливо му отвръщах, че все пак селското си е в реда на нещата и не трябва като него да обяснявам – как така майка ми се казва Илияда, а вуйчо ми Океан. Дядо му, учителят от XIX в., беше кръстил децата си с антични имена, за да ни разсмива след сто години с обръщението на внуците им: „баба Илияда" и „вуйчо Океан". Но след теоретичните завоевания на Боян не можем да не си дадем сметка, че и прещедрата дарба има нужда от традиция, каквато в България мъчно се постига. У него тя беше по наследство.

Умът на Боян Ничев бе от най-рядка у нас порода във възможностите си да теоретизира. Преобладаващата категория от моето поколение сме наративни. А Бояновият ум бе хем с неограничени възможности за систематизация и абстрактни процедури, хем първично динамичен. Това, което днес в литературознанието наричаме с гръцката дума **агон** (борбеност, състезателност), бе неотделима същина на Боян. Ум-състезател и затова не му даваше мира да спре, да се отпусне. Ако пише своя книга до обяд, когато вече дойде в кафенето – не споменава за нея, а дискутира с колеги новопрочетени текстове. После чете лекции или ръководи обсъждане, свършва редакторската си работа. Привечер ще се събере карето за карти – редовно с Тончо Жечев и Кръстьо Куюмджиев, периодично и с гросмайсторите Павел Вежинов и съпругата му Нина. Разпадне ли се игровата партия – слиза до ниво да играе шах с някой от нас или с децата си. Непрекъсната потребност на този ум да се състезава!

Когато говоря за приятелското ни ежедневие, в него Боян властваше с друга своя дарба – изумително чувство за хумор и находчивост. Дарба, култивирана от многостранна култура, побрала и прочетено, и чуто, с гъвкава моделировка на думите. Знаел ли е човек да си записва това гейзерово остроумие! Смятали сме, че радостта от преживяването да се наддумваме и да остроумничим ни се полага и че ще е безкрайна.

Боян ни държи в респект с умението си да мълчи, да мълчи и да те прободе с духовитост. Но това предизвиква и другите остроумници. И тогава настъпва празникът! Не мога да забравя искрите между него и проф. Динеков, който беше с по-елегантен, галски хумор, но амбициран да не се даде на младока (тогава). Вървим по улицата с академик Динеков и насреща ни – Боян води Дора Габе под ръка с характерния си навик да говори наведен над събеседника си. Нещо ѝ обяснява. При срещата вместо поздрав, Динеков го закача: „Тоя Боян, не стига, че взе на Боян Пенев брадата, ами иска

да му вземе и жената!“ Отговорът е моментален: „След като други му взеха катедрата – това останало за мен!“ Смеем се. И след като ги подминахме, Динеков смутено подхвърли: „Исках да направя удоволствие на Дора“.

Хуморът за Боян беше потребност като дишането. И затова нямаше табу или задръжки от каквото и да е естество. И сексуален, и черен хумор. Черният му хумор не ни притесняваше. Свикнали му бяхме и той го сипеше върху главите ни безпощадно. Веднъж питам тихо д-р Груева (Дияна, съпругата му) каква тема са утвърдили за дисертацията ѝ. Той я изпреварва: ”Тлъстините и ракът“. Тлъстините за мене, а ракът за нея!“ А ние си мислехме, че не ни чува.

Силен социален ефект имаха прякорите, които той даваше на колегите литератори. Имена на литературни герои, а на часа убиваха: Мунчо, Унамунчо… А застъпеха ли се със Светлозар Игов – канонада от словоформи, откривани в момента на наддумването! И тях не събрахме и не записахме.

Вярвам, мнозина от общувалите с Боян Ничев са присъствали поне веднъж в смеховите му празници. И затова не е изненада, че като учен той постигна най-завършения анализ на балканския хумор. Посвети се на изследване на емблематични произведения „Бай Ганьо“, „Госпожа Министершата“, сдобри ги типологично и постигна модела на балканския смях. Това е едно всепризнато теоретично завоевание на българската балканистика.

Ние се ласкаехме, че личните качества на Боян биваха открити само пред нас поради приятелството ни. Винаги съм била опровергавана. И винаги съм продължавала да си пазя тази илюзия.

Отиваме на международни конгреси. Той още не беше постигнал днешното си международно признание. А интересните хора интуитивно се ориентираха към него и оставахме за няколкото конгресни дни „заедно“. Сигурно не зная всичко, но там, където съм била с Боян – така ставаше. През 1970 г. сме на конгрес по фолклористика в Букурещ. Бяхме само трима от България – академик П. Динеков, Боян и моя милост. (Предишните две години 1966-1968 бях университетски преподавател в Букурещ.) Августовската горещина на Букурещ скри академика в стаята му, а на нас ни се разхожда из „малкия Париж“. Като трети в разходката се присъедини руският делегат Е. М. Мелетинский. После тръгнахме с проф. Лорд, с когото аз вече се познавах от неговите лекции в Букурещ. След скитането – вече в конгресната зала сядахме „заедно“, обсъждахме помежду си, репликирахме, заедно се срещахме и с други делегати.

На конгреса по славистика в Киев през 1984 г. непрекъснато бяхме тримата – със Зоран Константинович.

На конгреса по славистика в 1968 г. в Прага не помня срещите, защото уморително тичахме по аудиториите, където ще четат руските ОПОЯЗовци, за пръв път пуснати зад граница. Беседвахме ли с някого – не ми

е останало в ума. Яркият ми спомен от Прага е скитането ни с Боян из тревожната столица, изпълнена с народ по площадите – включихме се с реплики, в спонтанни разговори между непознати – това беше достъпният ни образ на Пражката пролет. Ние, участниците в конгреса, си тръгнахме ден преди инвазията. На унгарската граница научихме, че отсреща са влезли войските на Варшавския договор.

Тогава всичко съм преживяла като текущо, случайно. А ето излиза, че личният контакт на Боян Ничев с Е. М. Мелетинский, с проф. Лорд се е получил от привличане на научните им същности. В тези срещи Боян Ничев непременно е проверявал и теоретичните си търсения от книгата, която пише, „Увод в южнославянския реализъм". Между Зоран Константинович и Боян я нямаше академичната официалност на букурещките контакти. Те общуваха като равни и спонтанно се допитваха за неща, които трябва да осмислят докрай. Зоран Константинович преподаваше сравнително литературознание в Инсбрук; след години и Боян Ничев се наложи като европейски специалист по тази материя.

А Пражката пролет почувствахме в пълнота със сетивата си – картини, жестове, думи, спорове; с кожата си даже, провирайки се в многолюдието, излязло на площадите. А после последва чувството за национална вина. Убедена съм, че и тези спомени са надделели в решението му да замени професорската катедра с поста български посланик в Чехия. Като посланик се ласкаеше от възможността да се среща с Хавел. Даже укорно ми телефонираше – „Не мога да те срещна, бе, аз по-лесно се срещам с Хавел, отколкото с теб и Първан." Това в кръга на закачката. А за сериозното – Боян Ничев посвети цялото си време и сили в Прага за сродяването между двата народа. Увенча усилията си там с една великолепна книга у нас „Познатата и непозната Чехия".

Претъркулиха се вече девет години, откакто Боян Ничев си тръгна от нас. И в тъгата си по него с всеки изминал ден все по-убедено разбираме, че всъщност власт над човека има не смъртта, а **животът**. Той не редуцира стойностите на книгите му чрез този преломен за хуманитаристиката ни период. Той не ни разреши да забравим какво значи да си бил колега и приятел на Боян Ничев.

Същият този живот направи така, че днес покрай нас палува неговият внук, пак Боян Димитров Ничев – само че младши – роден в младия XXI век.

Проф. БОЯН НИЧЕВ (1930–1997)

Избрана библиография

I. НАУЧНИ ТРУДОВЕ НА ПРОФ. БОЯН НИЧЕВ НА БЪЛГАРСКИ

Книги:

1. **Димитър ТАЛЕВ**. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1961. 107 с.

   Рец.: Атанас Д и ш е в. Хубаво начало. – *Лит. новини*, № 8, 30 авг. 1961, с. 7.

2. **Бранислав НУШИЧ**. [Моногр.]. С., БАН, 1962. 292 с. (БАН. Инст. за литература).

   Рец.: Гр. М а р к о в. Монография за Нушич. – *Нар. култ.*, № 32, 11 авг. 1962, с. 3; Ганчо
   С а в о в. – *Лит. мисъл*, 1963, № 6, с. 120–123.

3. **НАЦИОНАЛНА съдба и литература**. [Сб. лит.-крит. статии]. С., Бълг. писател, 1968. 216 с.

   Рец.: Чавдар Д о б р е в. Критикът и неговите проблеми. – *Лит. мисъл*, 1968, № 5, с. 123–127; Димитър Т а н е в. С интерес към повратностите в националната съдба. – *Лит. фронт*, № 28, 4 юли 1968, с. 2; Георги Ч е р н я к о в. За естетическото кредо на критика. – *Пулс*, № 25, 10 окт. 1968, с. 8; Здравко Ч о л а к о в. Осмисляне на литературния материал. – *Нар. култ.*, № 18, 4 май 1968, с.5.

4. **УВОД в южнославянския реализъм.** От фолклор към литература в естетическия развой на южните славяни през XVIII и XIX в. [Изследване]. С., БАН, 1971. 310 с. (БАН. Инст. за литература).

   Библиогр. под линия.

Рец.: Атанас Н а т е в. Сериозен принос в литературознанието. – *Пламък*, 1972, № 14, с. 59–62; Любомира П а р п у л о в а. – *Лит. мисъл*, 1972, № 2, с. 145–149.

2. изд. под загл.: От фолклор към литература. Увод в южнославянския реализъм. С., Бълг. писател, 1976. 364 с.

Рец.: Светлозар И г о в. Задълбочено теоретико-критическо мислене. – *Лит. фронт*, № 35, 1 септ. 1977, с. 3; Вихрен Ч е р н о к о ж е в. Принос в изучаването на историческата поетика на южнославянските литератури. – *Ез. и лит.*, 1977, № 6, с. 81–84.

5. **ЛИТЕРАТУРНИ портрети и проблеми**. С., Бълг. писател, 1972. 155 с.

Рец.: Стефан К о л а р о в. С критическа задълбоченост. – *Нар. култ.*, № 34, 19 авг. 1972, с.7; Стефан Е л е в т е р о в. – *Лит. мисъл*, 1973, № 3, с. 154–156; Михаил Н е д е л ч е в. Спор за живите литературни стойности. – *Пламък*, 1973, № 7, с. 86–87.

6. **СЪВРЕМЕННИЯТ български роман. Към историята и теорията на епичното в съвр. бълг. худож. проза**. С., Бълг. писател, 1978. 524 с.

Библиогр. под линия.

Рец.: Сабина Б е л я е в а. Съвременен роман и национално самопознание. – *Пламък*, 1979, № 7, с. 111–113; Чавдар Д о б р е в. Книга за българския роман. – *Септември*, 1979, № 8, с. 207–215; Тончо Ж е ч е в. Проблеми на съвременния роман. – *Раб. дело*, № 138, 18 май 1979; Светлозар И г о В: Романът – Феникс и Протей. – *Лит. фронт*, № 23, 7 юни 1979, с. 2; Елка К о н с т а н т и н о в а. – *Лит. мисъл*, 1979, № 5, с. 140–143; Iwan P a v l o v. Soucasny bulharsky roman. – *Lit. mes.* (Praga), 8, 1979, № 9, p. 125; Владимир С в и н т и л а. Един приносен труд. – *Пробл. култ.*, 1979, № 1, с. 99–111; Деко В а с и л е в. Задълбочени размишления за романа. – *Простори*, 1980, № 1, с. 104–106; Н. Д о н ч е н к о. Современный болгарский роман. – *Вопросы литературы*, 1980, № 12, с. 289–295; Wanda M e d y n s k a-G o r d z I e w s k a. – *Pamiet. Slovianski* (Wroslaw etc.), 1980, № 30, p. 232–233; Н. С м и р н о в а. – *Совр. худож. лит. за рубежом* (М.), 1980, № 4, с. 6–8.

2. изд. 1981. 491 с. Библиогр. под линия.

Рец.: Е. В а р в а р и н а. – *Сов. славяноведение* (М.), 1981, № 3, с. 110–112; Луко
З а х а р и е в. Вещ изследовател на романа. – *Лит. фронт*, № 71, 19 ноем.,1981, с. 2;

На рус. ез.: Современный болгарский роман. К истории и теории епичного. в совр. болг. худож. прозе. М., Радуга, 1983. 352 с.

Рец.: Константин Е л е н к о в. Теоретично изследване на романа на руски. – *Пламък*, 1983, № 9, с. 218–219.

7. **КРИТИКА и литературна история**. [Очерци]. С., Бълг. писател, 1980. 383 с.

8. **ПРОБЛЕМИ и профили**. [Лит.-крит. очерци]. С., Нар. младеж, 1980. 276 с.

Рец.: Луко З а х а р и е в. Вещ изследовател на романа. – *Лит. фронт*, № 47, 19 ноем. 1981, с. 2; Александър Й о р д а н о в. Преди всичко – проблеми. – *Септември*, 1981, № 6, с. 246–248; Сергей Р а й к о в. – *Лит. мисъл*, 1983, № 2, с. 151–155.

9. **ОСНОВИ на сравнителното литературознание. <Сравнителното изучаване на литературите и проблемите на съвременната литературна наука>.** [Изследване]. С., Наука и изкуство, 1986. 239 с.

Рец.: Албена Б а к р а ч е в а. Методология и преосмисленост. – *Ез. и лит.*, 1987, № 3, с. 126–128; Христина Б а л а б а н о в а. – *Лит. мисъл*, 1987, № 1, с. 167–169; Боян Б и о л ч е в. Самобитно фундаментално изследване. – *Септември*, 1987, № 7, с. 246–248; Светлозар И г о в. Български принос в сравнителното литературознание. – *Лит. фронт*, № 2, 8 ян. 1987, с. 2; Lilija K i r o v a. – *Etud. balk.*, 1987, № 3, p. 126–128; Татяна С т о й ч е в а. – *Филология*, 1992, № 25-26, с. 137–139.

10. **ВАПЦАРОВ или нашият поетичен диалог със света**. [Лит.-крит. очерк]. С., Бълг. писател, 1989. 288 с.

Библиогр. под линия.

Рец.: Ваня Д о б р е в а. В света на поета. – *Септември*, 1990, № 10, с. 157–160; Йордан К а м е н о в. Книга синтез. – *Пламък*, 1990, № 8, с. 172–174; Инна П е л е в а. Вапцаров – поетика на движението. – *Ез. и лит.*, 1990, № 4, с. 123–124.

11. **ЛИТЕРАТУРНА класика и съвременност**. [Очерци]. С., Бълг. писател, 1990. 316 с.

В библиогр. каре означено: Избрани произведения.

Рец.: Йордан К а м е н о в. Книга-синтез. – *Пламък*, 1990, № 8, с. 172–174.

12. **НЕПОЗНАТАТА позната Чехия**. С., Отворено общество, 1997. 192 с., 8 л. цв. ил.

Кор. загл.: Чехия.

Съдържа и : История на Чехия в дати. – Библиогр. с. 192.

12а. **МОДЕРНИЗЪМ и символизъм в южнославянските литератури.** [Очерци]. С., Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 2002. 47 с.

Съдържа очерци за Воислав Илич, Бранислав Нушич, Радое Домановић, Борисав Станковић, Исидора Секулић, Иво Андрић.

II. СЪСТАВИТЕЛ И РЕДАКТОР

13. **ХРИСТОВ, Кирил**. Съчинения. В 5 т. Под ред. на Светла Гюрова [и др. С предг. от Кр. Куюмджиев]. С., Бълг. писател, 1966 –

Т. 2. Поеми. Балади. Драматични произведения. Подбор и ред. **Боян Ничев** и Елка Константинова. 1966. 423 с., 5 л. портр.

Т. 4. Спомени. Пътеписи. Разкази. Статии. Подбор и ред. **Боян Ничев** и Елка Константинова. 1967. 731 с., 5 л. ил.

14. **АНТОЛОГИЯ на хляба**. [Разкази за новото бълг. село]. (Състав. **Боян Ничев** и Св. Игов). [С предг. от Камен Калчев]. С., БКП, 1969. 319 с.

15. **АНДРИЧ, Иво**. Жажда. Разкази и новели. Състав. [с предг.] **Боян Ничев**. Прев. от сърбохърв. С., Нар. култура, 1971. 352 с.

Прев.: **Б. Ничев** и др.

16. **ВДЪХНОВЕНИ от народа. 1944–1974**. [Сб. лит.-крит. статии]. С., Бълг. писател, 1974. 495 с.

Ред. кол.: **Б. Ничев** и др.

17. **ЮГОСЛАВСКИ морски новели**. [Антология]. (Състав. и ред. С предг. **Боян Ничев.** Прев. от сърбохърв). Варна, Г. Бакалов, 1974. 272 с. (Поредица Световни морски новели, кн. 6).

Прев.: **Б. Ничев** и др.

18. **АНДРИЧ, Иво**. Новели. (Подбор и ред. [с предг.] прев. от сърбохърв.) **Боян Ничев**. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1976. 267 с.

Др. прев.: С. Рачева и др.

19. **ОСВОБОЖДЕНИЕТО 1878 и развитието на българската литература**. [Сборник статии]. Състав. и ред. **Боян Ничев** [и др.]. С., Бълг. писател, 1977. 416 с.

20. **СЛАВЯНСКИ литератури-образци**. [Христоматия за студентите от СУ "Кл. Охридски"]. Прев. от сърбохърв., чеш. и пол. (Ред. Емил Георгиев и др.). Ч. 1-2. С., Наука и изкуство, 1977–1984.

Ч. 1. Ред. **Б. Ничев** и др. 1977. 244 с.

Ч. 2. Състав. **Б. Ничев** и др. [Прев. от сърбохърв., словен., чеш., словаш., пол., лужиш., укр., белорус.] В. Несторова и др. 1984. 304 с.

21. **Никола ВАПЦАРОВ. Нови изследвания и материали**. [Сборник]. Ред. кол. **Боян Ничев** и др. С., Бълг. писател, 1980. 671 с.

22. **АНТОЛОГИЯ на българския разказ**. В 2 т. Ред. кол. **Боян Ничев** и др. Т. 1–2. С., Бълг. писател, 1984.

Т. 1. Др. ред.: Г. Мишев, Г. Атанасов, Д. Гулев, Ефр. Каранфилов и Й. Радичков. 616 с.

Рец.: Михаил В а с и л е в. Пътят на българския разказ. – *Отеч. фронт*, № 11955, 3 септ. 1984.

23. **СЛАВЯНСКА филология**. Докл. от X междунар. конгр. на славистите. Т. 1 – С., БАН, 1963 – .

Т. 20. Литературознание и фолклор. Ред. к-т **Б. Ничев** и др.1988. 216 с.

Др. ред.: Г. Димов, Д. Петканова, Т. Ив. Живков.

24. **СЛАВЯНСКИТЕ литератури в България. Проблеми на рецепцията**. [Сб.]. Състав. и ред. **Боян Ничев** и др. С., Унив. изд. "Св. Кл. Охридски", 1988. 352 с.

Др. ред.: Л. Минкова и Хр. Балабанова.

Рец.: Панайот К а р а г ь о з о в. – *Лит. мисъл*, 1989, № 9, с. 164–168.

25. **НУШИЧ, Бранислав.** Избрани творби. В 3 т. Прев. от сърбохърв. [с предг.] **Б. Ничев** и др. С., Нар. култура, 1990.

Т. 1. Проза. Състав. Б. **Ничев**. Прев. **Б. Ничев** и др. 1990. 783 с.

Т. 2. Комедии. Състав. **Б. Ничев**. Прев. Катя Йорданова и др. 1995. 782 с.

26. **Преводна рецепция на европейските литератури в България**. Том 6 – Славянски балкански литератури. Др. състав.: Г. Савов, К. Йорданова. С., Акад. изд. Марин Дринов, 2004.

Студии, статии и рецензии

27. **ЛЕКСИЧЕСКИ състав на Вапцаровата поезия**. – *Бълг. ез.*, 1952, № 1-2, с. 78–88.

28. **ПЪЛНОЛЕТИЕТО на едно поколение**.– *Лит. фронт*, № 13, 26 март 1953, с. 2.

Рец. за: Станка П е н ч е в а. Пълнолетие. Стихове. С., Нар. младеж, 1952.

29. **ИСТОРИЧЕСКАТА и художествена правда за една епопея**. – *Лит. фронт*, № 43, 22 окт. 1953, с. 2.

Също и в: *Пирин. дело* (Благоевгр.), № 92, 31 дек. 1953, с. 3.

Рец. за: Димитър Т а л е в. Илинден. Роман. С., Бълг. писател, 1953.

30. **ПОВЕСТ за героичното минало**. – *Лит. фронт*, № 4, 15 окт. 1954, с. 2.

Рец. за: Димитър Т а л е в. Кипровец въстана. С., Нар. култура, 1953.

31. **ПРОТИВ художествената примитивност**. – *Септември*, 1955, № 10, с. 186–188.

Рец. за: Николай А н т о н о в. Победители. Поема. С., Бълг. писател,1954.

32. **ТВОРЧЕСКИ търсения и поетическа рутина**. – *Лит. фронт*, № 9,

3 март 1955, с. 2.

Рец. за: Невяна С т е ф а н о в а. Гласовете на равнината. Стихотворения. С., Бълг. писател, 1954.

33. **СТО години от рождението на Иван Франко**. – *Труд*, № 206, 28 авг. 1956, с. 3.

34. **Бранислав НУШИЧ.** – *Ез. и лит.*, 1956, № 4, с. 294-305.

35. **БЪЛГАРО-ЮГОСЛАВСКИТЕ културни и литературни връзки във втория том** на югославската енциклопедия. – *Славяни*, 1957, № 3, с. 43–45.

Съавт.: Илия Конев.

36. **Бранислав НУШИЧ и неговата „Автобиография“.** [Предг.]. – В: *Нушич, Бр.* Автобиография. С., 1958, с. 3–8.

37. **„ДОГМАТИЗЪМ и правда“.** – *Лит. мисъл*, 1958, № 4, с. 112–118.

Рец. за: Петър П о н д е в. Догматизъм и правда. С., Бълг. писател, 1956.

38. **„ЖИВОТЪТ ще бъде по-хубав от песен…“ [Н. Й. Вапцаров].** – *Борба* (В.Търново), № 146, 6 дек. 1958, с. 4.

Също и в: Коларовгр. борба (Шумен), № 145, 2 дек. 1958, с.4; Пирин. дело (Благоевгр.), № 97, 5 дек. 1959, с. 3.

39. **КОМЕДИОГРАФИЯТА на Бранислав Нушич**. – *Театър*, 1958, № 1, с. 37–41.

По повод 20 г. от смъртта му

40. **КЪЩАТА на куклите**. – *Младеж*, 1958, № 3, с. 25.

41. **НАШИЯТ принос в славистиката.** – *Нар. култ.*, № 35, 30 авг. 1958, с. 6.

42. **НУШИЧ в България**. – *Изв. на Инст. за бълг. лит.*, 7, 1958, с. 267–297.

43. **ЧАРОДЕЙ на смеха.** – *Славяни,* 1958, № 3, с. 46–47.

Също и в: Нушич, Бр. Автобиография. [4. изд. Предг.].С., 1974, с. 7–12.

По повод 20 г. от смъртта на Бранислав Нушич.

44. **ИДЕЕН свят и художествен стил в поезията на Вапцаров**. – *Лит. мисъл*, 1959, № 6, с. 3–19.

45. **ЗА ЗРЯЛА творческа младост.** („Песни за гнева и радостта“ от Първан Стефанов). – *Септември*, 1959, № 2, с. 183–186.

Рец. за: Първан С т е ф а н о в. Песни за гнева и радостта. Стихове. С., Нар. младеж, 1958.

46. [**ОБСЪЖДАНЕ на монография за Алеко Константинов.** Изказване.] – *Лит. мисъл,* 1960, № 6, с. 142.

47. **ПОЕТЪТ между близки**. [Проникването на Вазовото творчество сред югославските народи през XIX в.]. – *Лит. мисъл*, 1960, № 3, с. 68–81.

48. **ПО КОЛОВОЗИТЕ на дните**. – *Младеж*, 1961, № 7, с. 70–71.

Рец. за: Йордан Р а д и ч к о в. Прости ръце. Разкази. С., Нар. младеж, 1961.

49. **Емилиян СТАНЕВ**. – *Лит. мисъл*, 1962, № 3, с. 19–45.

50. **Мирослав КЪРЛЕЖА**. – *Пламък*, 1963, № 7, с. 156–158.

По повод 80 г. от рождението му.

51. **МАЛКО произшествие с Щастливеца**. – *Септември*, 1963, № 7, с. 243–252.

Рец. за: Димитър М а н т о в. Щастливецът. Роман. С., Нар. култура, 1963.

52. **НАШАТА литература в първия том на „Краткая литературная енциклопедия“**. [Преглед]. – *Лит. мисъл*, 1963, № 2, с. 147–150.

53. **[ОТЗИВ за „Травнишка хроника“ от Иво Андрич]**. – *Лит. новини*, № 60, 14 авг.1963, с. 4.

За „Травнишка хроника“, роман от Иво Андрич, предстоящ да излезе в издателство „Народна култура“.

54. **ПЕТИЯТ международен конгрес на славистите.** [Информация]. – *Септември*, 1963, №9, с. 249–252.

55. **Иво АНДРИЧ.** [Предг.]. – В: *Андрич, Иво*. Зеко. Повест. С., 1964, с. 5–6.

56. **Иво АНДРИЧ и неговият „Мост на Дрина“.** [Послесл.]. – В: *Андрич, Иво*. Мостът на Дрина. Роман. С., 1964, с. 339–345.

57. **В СВЕТА на Стоян Загорчинов**. – *Септември*, 1964, № 12, с. 175–196.

За романа му „Ден последен“.

58. **Вук КАРАДЖИЧ.** – *Лит. фронт*, № 4, 23 ян. 1964, с. 4.

По повод 100 г. от смъртта му.

59. **ГОЛЯМО човешко сърце**. – *Лит. фронт*, № 41, 8 окт. 1964, с. 4.

По повод 100 г. от рождението на Бранислав Нушич.

60. **ЗА Бранислав Нушич.** – *Наша родина*, 1964, № 10, с. 19.

По повод 100 г. от рождението му.

61. **НА ЕДИН меридиан. [За сърбо-хърватската книга у нас].** – *Нар. култ.*, № 21, 23 май 1964, с. 4–5.

62. **ОЧЕРК за поезията на Ботев.** – *Септември*, 1964, № 2, с. 244–249.

Рец. за: Пантелей З а р е в. Христо Ботев. Лит.-крит. очерк. С., Бълг. писател, 1963.

63. **ПО НЯКОИ въпроси на реализма.** – *Лит. мисъл*, 1964, № 1, с. 88–98.

По повод някои доклади, изнесени на V международен конгрес на славистите.

64. **ЗА БЪЛГАРО-СРЪБСКИТЕ литературни отношения през XIX век и по някои въпроси на сравнителното литературознание.** – *Лит. мисъл*, 1965, № 2, с. 154–160.

Съавт.: Ванда Смоховска-Петрова.

Рец. за: Илия К о н е в. Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX в. С., БАН, 1964.

65. **„ДО ЧИКАГО и назад".** [Предг.]. – В: *Константинов, Алеко*. До Чикаго и назад. [Пътни бележки. 6. изд.]. С., 1965, с. 5–10.

66. **МИХАЙЛО ЛАЛИЧ и неговата „Лелейска гора.** [Предг.]. – В: *Лалич, Михайло*. Лелейска гора. Роман. С., 1965, с. 5–8.

67. **АНДРИЧ, Иво**. Жената върху камъка. Разказ. Прев. **Боян Ничев**. – *Септември*, 1965, № 11, с. 175–190.

68. **Петко ТОДОРОВ и другите**. – *Лит. мисъл*, 1965, № 6, с. 59–86.

69. **ЕСТЕТИЧЕСКИ проблеми около кръга „Мисъл".** – В: [*Сто*] 100 години Пенчо Славейков. Юб. сборник. С., 1966, с. 151–166.

70. **НАРОДНОСТЕН, съвременен.** – *Отеч. фронт*, № 6727, 24 апр. 1966.

100 г. от рождението на П. П. Славейков.

71. **ЛИТЕРАТУРНАТА 1965 година**. [Изказване]. – *Септември*, 1966, № 1, с. 202–204.

Анкета на сп. „Септември".

72. **ПРОБЛЕМИ и типове на балканската сатира.** – *Изв. на Инст. за лит.*, 18–19, 1966, с. 71–95.

73. **Димитър ТАЛЕВ**. – *Лит. фронт*, № 28, 7 юли 1966, с. 1–2.

Също и в: Пулс, № 19, 17 септ. 1968, с. 8.

74. **ПРОЩАВАНЕ с Димитър Талев**. – *Нар. култ.*, № 43, 22 окт. 1966, с. 1, 7.

75. **ДРАМАТУРГИЯТА на Нушич**. Послесл. – В: *Нушич, Бранислав*. Избрани съчинения. Т. 2. Комедии. С.; Белград, 1967, с. 493–505.

76. **ИЗКУСТВО, което сближава. (Югославската проза в бълг. преводи)**. – *Септември*, 1967, № 1, с. 196–218.

77. **КРИТИКА и литература.** – Лит. фронт, № 34, 17 авг. 1967, с. 2.

78. **МЛАДОСТТА на твореца.** [Емилиян Станев]. – *Лит. фронт*, № 9, 23 февр. 1967, с. 1–2.

79. **НАШИЯТ човек на път или черказкият меридиан минава през Сибир**. – *Нар. култ.*, № 6, 11 февр. 1967, с. 5.

Рец. за: Йордан Р а д и ч к о в. Неосветени дворове. [Пътепис за Сибир]. Бълг. писател, 1966.

80. **Боян ПЕНЕВ 1882–1927–1967**. – *Нар. култ.*, № 26, 1 юли 1967, с. 4.

По повод 40 г. от смъртта му.

81. **ПРЕЗ чистия поглед на детството.** – *Нар. култ.*, № 50, 16 дек. 1967, с. 4.

82. **СМЕХЪТ на Нушич**. Предг. – В: *Нушич, Бранислав*. Избрани съчинения. Т. 1.Автобиография. Разкази. Фейлетони. С.; Белград, 1967, с. 5–16.

83. **ГЕНЕЗИС и своеобразие на южнославянския реализъм в XIX в.<Към постановката на въпроса>.** – В: *Славянска* филология. (Докл. и статии от VI междунар. конгр. на славистите). Т. 11. Литературознание. С., 1968, с. 119–131.

84. **Андрея Качич МИОШИЧ и развоят на естетическото съзнание на славянския юг.** – Във: *Фолклор* и литература. [Сборник]. С., 1968, с. 45–59.

85. **НОВИ търсения**. [Изказване]. – *Пулс*, № 10, 14 май 1968, с. 12.

По повод предстоящия I конгрес на СБП.

86. **РАЗГОВОР с народа**. [Изказване] – *Пулс*, № 9, 30 апр. 1968, с. 4.

По повод предстоящия I конгрес на СБП.

87. **С ОСТРО чувство за съвременност.** – *Лит. фронт*, № 43, 17 окт. 1968, с. 2.

Рец за: Павел В е ж и н о в. Сините пеперуди. [Научно-фантаст. разкази]. С., Бълг. писател, 1968.

88. **СТРАНИЦИ от историята на българския дух.** – *Лит. фронт*, № 10, 29 февр. 1968, с. 2.

Рец. за: Симеон Р а д е в. Ранни спомени. С., Бълг. писател, 1967.

89. **ТЪРСЕНИЯТА на таланта и верността към себе си.** – *Лит. фронт*, № 26, 20 юли 1968, с. 2.

За творчеството на Ивайло Петров.

90. **Никола ВАПЦАРОВ или нашият поетичен диалог със света.** – *Септември,* 1969, № 12, с. 43–54.

91. **ВИСОКА оценка и взискателност.** [Изказване]. – *Лит. фронт*, № 12, 20 март 1969, с. 3.

По повод речта на др. Тодор Живков пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на ДКМС от 14 март 1969

92. **Димитър ДИМОВ.** – *Пулс*, № 14, 8 юли 1969, с. 6.

Народният характер на творчеството на писателя.

93. **За боева, принципна марксическа критика** [Изказване]. – *Лит. фронт*, № 15, 10 апр. 1969, с. 1.

Разговор по проблемите на литературната критика, организиран от секцията на критиците при СБП по повод речта на др. Тодор Живков пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на ДКМС.

94. **ИЗКУСТВОТО на есеистичната проза.** – *Лит. фронт*, № 24, 12 юни 1969, с. 2.

Под рубрика : „Обсъждаме предложенията за Димитровска награда."

Рец. за: Ефрем К а р а н ф и л о в. Българи. Ч. 1-2. С., Нар. младеж, 1968–1971.

95. **Алеко КОНСТАНТИНОВ и „Бай Ганьо".** – *Родна реч*, 1969, № 10, с. 32–36.

Също и в: Българската критика за Алеко Константинов. [Сборник]. С., 1970, с. 525–543; Освобождението 1878 и развитието на българската литература. [Сборник]. С., 1977, с. 370–386.

96. **ЛИТЕРАТУРАТА ни на равнището на съвременността**. – *Пламък*, 1969, № 9, с. 45–47.

Участие в разговора, организиран от редакцията на списанието по повод XVI отчетно-изборна конференция на столичната организация на ДКМС.

97. **НА ПОВРАТКИ към Ботев в 1963 г.** – *Лит. фронт*, № 2, 9 ян. 1969, с. 1.

Също и в: Българската критика за Христо Ботев. [Сборник]. С., 1983, с. 389–394.

98. **Пеньо ПЕНЕВ**. – *Септември*, 1969, № 3, с. 108–112.

Портрет на български писатели, израснали като съвременни творци.

99. **ПРОБЛЕМИ и търсения на съвременната ни проза.** – *Септември*, 1969, № 9, с. 167–180.

100. **Барутният буквар на революцията**. [За сборника разкази „Барутен буквар“ Йордан Радичков] .– *Поглед*, № 40, 6 октомври 1969, с. 15.

101. **Сръбска и хърватска проза в наши преводи.** – В: *Изкуството* на превода. [Сб.], Ред. Емил Георгиев и др. С., 1969, с. 281–293.

Разговор за съвременната българска проза на страниците на сп. „Септември“.

102. **Богомил РАЙНОВ на 50 години**. – *Нар. култ.*, № 25, 21 юни 1969, с. 5.

103. **[ИЗКАЗВАНЕ].** – *Лит. фронт*, № 11, 12 март 1970, с. 2.

Дискусия на страниците на в. „Литературен фронт“ под заглавие „Критиката – отговорност и перспективи!“

104. **ЛИТЕРАТУРНА история и национална съдба.** – *Лит. фронт*, № 27, 2 юли 1970, с. 2.

Заключителна статия по дискусията за литературната история и състоянието на българската литературна историография.

105. **НАШ жив съвременник.** – *Лит. фронт*, № 28, 9 юли 1970, с. 1–2.

По повод 120 г. от рождението на Иван Вазов.

106. **ПОЛОВИН век в служба на литературата.** – *Раб. дело*, № 316, 12 ноем. 1970, с. 4.

107. **ПРОНИКНОВЕН изследовател.** – *Лит. мисъл*, 1970, № 5, с. 130–134.

По повод 60-годишнината на акад. Петър Динеков.

108. **ЕСТЕТИЧЕСКО съзнание и художествен развой. (Преходът от фолклорно към нефолклорно изкуство).** – *Пробл. изкуството*, 1971, № 4, с. 25–31.

109. **ЛИТЕРАТУРА, съвременност, научно-техническа революция.** – *Лит. фронт*, № 24, 10 юни 1971, с. 1–2.

110. **БЕЗСМЪРТИЕТО на поета.** – *Септември*, 1972, № 7, с.101–106.

По случай 30 г. от смъртта на поета Н. Й. Вапцаров.

111. **ВИДЕН представител на нашето литературознание.** – *Нар. култ.*, № 27, 1 юли 1972, с. 7.

110 г. от рождението на Ив. Д. Шишманов.

112. **ЖАНРОВЕТЕ във фолклора и литературата.** – В: *Проблеми* на българския фолклор. [Сб]. С., 1972, с. 89–101.

113. **ЛИТЕРАТУРА с хилядолетна художествена традиция.** – *Лит. фронт*, № 21, 24 май 1972, с. 2.

По повод 24 май – Ден на славянската писменост и българската култура.

114. **РАБОТНИЧЕСКАТА класа и литературата.** – *Труд*, № 277, 23 ноем. 1972.

Също и в: *Нар. култ.*, № 2, 6 ян. 1973, с. 1, 7.

115. **СВОЕОБРАЗЕН художник, мъжествен борец за красота в нашия живот.** – *Отеч. фронт*, № 8712, 15 окт. 1972.

Творчески портрет на Богомил Райнов.

116. **ЖИВ в народната памет**. – *Пулс*, № 1, 2 ян. 1973, с. 13, 14.

110 г. от рождението на Алеко Константинов.

117. **ЗА СВОЕОБРАЗИЕТО на южнославянския романтизъм.** – В: *Славянска филология.* (Докл. и статии от VII междунар. конгр. на славистите). Т. 13. Литературознание. С., 1973, с. 49–59.

118. **[ИЗКАЗВАНЕ].** – *Пламък*, 1973, № 17, с. 75–81.

За романа на Атанас Наковски „Светът вечер, светът сутрин“ разговарят видни български лит. критици.

119. **Ивайло ПЕТРОВ или петдесет години след това.** – *Нар. култ.*, № 6, 3 февр. 1973, с. 7.

По повод 50-годишнината на писателя.

120. **ПРОБЛЕМИ на романа. Размисли по повод романите от една година.** – *Септември*, 1973, № 6, с. 134–147.

Също и в: Проблеми на съвременната българска проза. [Сб.]. С., 1973, с. 147–166.

121. **С ПЛАМЪКА на родолюбието.** – *Лит. фронт*, № 37, 13 септ. 1973, с. 3.

Литературното наследство на писателя Димитър Талев.

122. **СПОДЕЛЕНИ мисли за критиката.** – *Септември*, 1973, № 5, с. 164–178.

Разговор в редакцията по проблемите на художествената литература и критика между Боян Ничев и Здравко Петров.

123. **БЕЛЕТРИСТИКАТА на Павел Вежинов.** – *Септември*, 1974, № 11, с. 174–193.

Павел Вежинов на 60 години.

124. **В БЕЛЕТРИСТИЧНИЯ свят на Атанас Наковски.** – *Септември*, 1974, № 5, с. 221–228.

125. **За Павел ВЕЖИНОВ – неюбилейно.** – *Нар. култ.*, № 46, 9 ноем. 1974, с. 7.

126. **НЕОБХОДИМО и осезателно творческо присъствие.** – *Лит. фронт*, № 42, 17 юли 1974, с. 2.

Иван Цветков на 50 години.

127. **ПРОЗА за националното самосъзнание.** – *Отеч. фронт*, № 9261, 30 авг. 1974, с. 4.

Българската белетристика през тридесетилетието.

128. **ПЪТЯТ на българската проза към крупни епични форми**. – *Съвременник*, 1974, № 3, с. 144–164.

Също и в: Септемврийското въстание в българската литература. [Юб. сборник]. С., 1983, с. 97–126.

За развитието на българския роман, отразено в творчеството на Д. Талев, Д. Димов, Ем. Станев, Г. Караславов и др.

129. **Димитър ТАЛЕВ. „Железният светилник", „Преспанските камбани", "Илинден".** – Във: Вдъхновени от народа. 1944–1974. [Сб.]. С., 1974, с. 32–44.

130. **ДЪЛБОКО в духовния свят на съвременника**. – *Лит. фронт*, № 38, 18 септ. 1975, с. 2.

Рец за: Павел В е ж и н о в. Нощем с белите коне. Роман. С., Бълг. писател, 1975.

131. **ИЗКУСТВОТО на лиричното превъплъщение.** – *Тракия*, 1975, 2, с. 189–192.

Поетичното творчество на Иван Николов. По повод IV международен конгрес на славистите 1–10 септ. 1958 г. в Москва.

132. **ОТВОЮВАНИ възможности**. – *Нар. младеж*, № 31, 13 февр. 1975.

Рец. за: Светлозар И г о в. Високо при извора. Критики и есета. С., Бълг. писател, 1974; Здравко Ч о л а к о в. Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поезия и проза. С., Нар. младеж, 1974.

133. **„ТЕ ЖИВ са отклик на духа народни ..."** – *Септември*, 1975, № 7, с. 4–8.

За поетичното дело на Иван Вазов по повод 125 години от рождението му.

134. **БОТЕВ и нашето време**. – *Нар. култ.*, № 2, 7 ян. 1976, с. 7.

Рец. за: Петър Д и н е к о в. В света на Христо Ботев. Статии. С., Бълг. писател, 1976.

135. **„ЗЛАТНИЯТ век“.** – В: Рецензии 1973–1974. (Сб.). С., 1976, с. 240–245.

Рец. за Андрей Г у л я ш к и. Златният век. С., Бълг. писател, 1973.

136. **ИЗКАЗВАНЕ].** – В: Съвременната тема и литературният процес. [Сб.]. С., 1976, с. 146–150.

Участие в работата на Третата национална конференция на СБП, 28–29 ноем. 1974 г.

137. **МЕТОДОЛОГИЧНИ проблеми на българската литературна история.** Предварителни бел. към постановката на въпроса. – *Лит. мисъл*, 1976, № 5, с. 48–67.

139. **ОСТРО нравствено зрение**. – *Пулс*, № 13, 22 юни 1976, с. 6.

Рец. за: Павел В е ж и н о в. Бариерата. Повест. – *Септември*, 1976, № 5, с. 11–91.

140. **ПРОБЛЕМИ на българския антифашистки роман**. – *Съвременник*, 1976, № 4, с. 221–241.

141. **СЪВРЕМЕННИЯТ български роман – проблеми и съдби**. – *Септември*, 1976, № 1, с. 130–153.

142. **МНОГО шум за нищо**. – *Лит. фронт*, № 9, 3 март 1977, с. 3.

Съавт.: Милена Цанева.

По повод статията та Георги Ст. Георгиев във в. *Поглед*, № 38, 20 септ. 1976, за Т. 1 на Речник на българската литература. С., БАН, 1976.

143. **ПО СВОЙ път**. – *Пулс*, № 4, 15 февр. 1977, с. 10.

Рец. за: Ивайло П е т р о в. Любов по пладне. Разкази. Варна, Г. Бакалов, 1976.

144. **Емилиян СТАНЕВ и „Иван Кондарев“.** – *Пламък*, 1977, № 2, с. 121–126.

145. **ФОЛКЛОР и естетическо възпитание.** – *Бълг. фолклор*, 1977, № 1, с. 3–9.

146. **ЯВОРОВ и народната песен**. – В: Българската критика за П. К. Яворов. [Сб.]. С., 1977, с. 454–462.

147. **ЯРКО критическо присъствие.** – *Пулс*, № 17, 16 авг. 1977, с. 11.

Рец. за: Чавдар Д о б р е в. Време и творци. С., Бълг. писател, 1976.

148. **В ТЪРСЕНЕ духовния образ на съвременника.** – *Раб. дело*, № 191, 14 юли 1978.

Дико Фучеджиев на 50 години.

149. **НЕПОВТОРИМО обаяние**. – *Септември*, 1978, № 8, с. 228–231.

Дора Габе на 90 години.

150. **СВЕТЪТ на българското село в съвременния роман.** – *Съвременник*, 1978, № 2, с. 269–295.

Също и в: Диалог между братски литератури. [Сб]. С., 1980, с. 234–253.

151. **СРАВНИТЕЛНО литературознание и национални литератури**. – В: Проблеми на сравнителното литературознание. [Сб.]. С., 1978, с. 31–45.

152. **ПЪТЯТ на българската проза към епичния роман**. – В: Българското социалистическо изкуство от 30-те до 70-те години. С., 1978, с. 453–475.

153. **СРАВНИТЕЛНОТО славянско литературознание в контекста на съвременната литературна наука**. – В: Славянска филология. Т. 16, 1978, с. 19–26.

154. **СТРАНИЦИ от поетиката на съвременния български роман.** – *Септември,* 1978, № 11, с. 194–218.

155. **СЪВРЕМЕНЕН роман и национален живот.** – *Лит. фронт*, № 3, 19 ян. 1978, с. 1–2.

156. **ВАПЦАРОВАТА поезия за нас и за другите**. – *Лит. фронт*, № 49, 6 дек. 1979, с. 1, 2.

70 г. от рождението на поета Н. Й. Вапцаров.

157. **ЕДИН от първомайсторите на българския роман**. – *Раб. дело*, № 176, 25 юни 1979.

70 г. от рождението на Димитър Димов.

158. **КРУПЕН творец-реалист**. – *Зем. знаме*, № 16, 20 ян. 1979.

75 г. от рождението на писателя Георги Караславов.

159. **ПРЕХОДЪТ към нова литература**. – *Лит. фронт*, № 21, 24 май 1979, с. 6.

Въпроси, свързани с литературната история на нашето Възраждане.

160. **С НЕУВЯХВАЩА свежест на критическите принципи**. – *Септември*, 1979, № 9, с. 239–242.

85 г. от рождението на акад. Георги Цанев.

161. **ДНЕШНИТЕ кръстопътища на селската проза**. – В: Диалог между братски литератури. [Сб.]. С., 1980, с. 62–63.

162. **КЪМ ИСТОРИЯТА на сравнителното литературознание. Основни развойни насоки и проблеми до Втората световна война**. – *Лит. мисъл*, 1980, № 10, с. 31–53.

163. **ХУДОЖЕСТВЕНАТА проза на границите между две десетилетия**. – *Лит. фронт*, № 15; 10 апр., 1980, с. 1, 2, 3, 4.

Творческа дискусия върху съвременната българска литература.

164. **IN MEMORIAM**. – *Лит. фронт*, № 53, 31 дек. 1981, с. 8.

По повод смъртта на Мирослав Кърлежа.

165. **НАЦИОНАЛНАТА самобитност на литературата в съвременното сравнително литературознание**. – *Съвременник*, 1981, № 3, с. 455–471.

166. **ПРЕВОД и рецепция на славянските литератури у нас.** – В: Преводът и българската култура. <Към историята на превода в България>. С., 1981, с. 127–141.

167. **С ВЪОБРАЖЕНИЕТО на художника.** – *Лит. фронт*, № 16, 16 апр. 1981, с. 3.

По повод 50-годишнината на Надежда Драгова.

168. **ПОКЛОН пред видния български славист.** – *Лит. фронт*, № 18, 6 май 1982, с. 7.

За проф. Емил Георгиев.

169. **СРАВНИТЕЛНОТО литературознание и понятието „световна литература“.** – *Сравнително литературозн.*, 1982, № 1, с. 18–35.

С библиогр.

170. **„ЩАСТЛИВЕЦА“ и неговият път през годините.** – *Нар. култ.*, № 16, 16 апр. 1982, с. 8.

171. **ЗА КРИТИКАТА на превода на художествената проза.** – *Панорама*, 1983, № 2, с. 206–220.

172. **БЪЛГАРСКАТА литература в контекста на балканския фолклор.** – *Бълг. фолклор*, 1983, № 2, с. 3–12.

173. **СЕПТЕМВРИ `23 в литературата ни.**– *Лит. фронт*, № 41, 13 окт. 1983, с. 1, 6.

174. **СЪВРЕМЕННАТА класика на Павел Вежинов.** – *Лит. фронт*, № 3, 19 ян. 1984, с. 5.

175. **ДВИЖЕНИЕ в жанра. Тенденции в бълг. роман.** – *Нар. култ.*, № 32, 10 авг. 1984, с. 1, 7.

176. **ВЕРЕН на себе си.** – *Лит. фронт*, № 30, 26 юли 1984, с. 3.

Рец. за: Любомир Т е н е в. Разкъсани мрежи. (Лит.-крит. статии). С., Бълг. писател, 1984.

177. **СЪВРЕМИЕТО – от упор.** – *Септември,* 1985, № 8, с. 230–233.

178. **КЪМ ВЪПРОСА за националното своеобразие в литературата.** – *Мизия*, 3, 1985, с. 152–158.

За съвременната българска литература.

179. **ВАПЦАРОВАТА поезия в духовните търсения на века.** – В: *Актуални* проблеми на социалистическия реализъм. [Сб.]. С., 1985, с. 283–291.

180. **ДУХОВЕН пратеник на народа ни.** – *А Б В*, № 20, 20 ян. 1986, с. 1, 10.

181. **ДУХОВЕН пратеник на народа ни.** – *А Б В*, № 20, 20 ян. 1986, с. 1, 10.

За българската литература като наш духовен пратеник.

182. **НИКОЛОВ, Кирил**. Дълг, който се погасява цял живот. [Интервю]. – *Септемвр. слово* (Михайловград), № 34, 22 март, 1986, с. 1; 4.

183. **ЗА РОДНОТО, за съвременността**. – *Септември*, 1986, № 9, с. 225–228.

Рец. за: Дико Ф у ч е д ж и е в. Жаждата, която ни изгаря. Роман. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1985.

184. **ХУМАНИСТИЧНИЯТ патос на Павел Вежинов.** – *Родна реч*, 1986, № 7, с. 3–6.

185. **ЧОВЕКЪТ и паметта на историята**. – *Лит. фронт*, № 10, 5 март 1987, с. 3.

186. **ЗА КРАСОТАТА на родния език** . – *Соф. правда*, № 30, 13 март 1987, с. 4.

187. **С магията на словото**. [Докл. на срещата на преводачите от балканските страни]. – *Отеч. фронт*, № 12793, 25 ноем. 1987, с. 1.

188. **БАЛКАНСКОТО литературно съжителство.** – *Панорама*, 1988, № 3, с. 202–206.

189. **ПРОНИКНОВЕНА книга за големия ни романист**. – *Септември*, 1988, № 2, с. 213–216.

Рец. за: Кръстьо К у ю м д ж и е в. Димитър Димов. [Моногр.]. С., Бълг. писател, 1987.

190. **РАДИЧКОВ и историческата поетика на художествената ни проза.** – *Септември*, 1988, № 4, с. 410–418.

191. **СВОЕ място.** – *Лит. фронт*, № 41, 6 окт. 1988, с. 1, 5.

100 години Софийски университет „Св. Кл. Охридски".

192. **СЛАВЯНСКАТА литературна рецензия в историята на новата българска литература.** – В: Славянските литератури в България. [Сб.]. С., 1988, с. 7–24.

193. **УРОЦИТЕ или съдбата.** [За Ботевата поезия] – *Лит. фронт*, № 7, 16 февр. 1989, с. 1.

194. **НЯМА „големи" и „малки" литератури.** [Анкета] – *А Б В*, № 38, 19 септември 1989, с. 6

195. **ПОЕТЪТ и ние.** – *Лит. фронт*, № 48, 30 ноем. 1989, с. 1–6.

По повод 80 години от рождението на Н. Й. Вапцаров.

196. **ПРЕВОДЪТ в диалога между културите.** – В: *Ролята* на превода за взаимното опознаване и сътрудничество между балканските народи. [Балканска среща на преводачите 24–25 ноем. 1987 г., София]. [Сб.]. [С., 1989], с. 21–28.

197. **„В КУЛТУРАТА провинция няма".** [Интервю] – *Септемвр. слово* (Михайловград), № 103, 29 май 1990, с. 1.

198. **РАЗМИШЛЕНИЯ по повод, или за носталгията по „тоталитарния уют".** – *Лит. форум*, № 41, 11 окт. 1990, с. 1, 2.

По повод статията на Ив. Спасов „Екзекутор на себе си, или дълбоката конфузия" в *Лит. форум*, № 41, 11 окт. 1990.

199. **ТОТАЛИТАРИЗЪМ и литература.** [Интервю]. – *Лит. фронт*, № 16, 19 апр. 1990, с. 1, 2.

200. **НОСТАЛГИЯТА по „тоталитарния уют".** – *Лит. форум*, № 41, 11 окт. 1990, стр. 1.

201. **ПЪРВИ оценки**. [По повод кн. „История на българската литература“ на Светлозар Игов]. – *Лит. форум*, № 42, 18 окт. 1990, с. 1.

202. **ТОТАЛИТАРНАТА проказа**. [Интервю] – *Рефлекс*, № 8, 2 ян. 1991, с. 4–5.

203. **ГОЛЯМОТО прекъсване в културната традиция**. [Интервю]. – *Начало*, № 25, 6–13 авг. 1991, с. 13.

204. **Алеко КОНСТАНТИНОВ и „Бай Ганьо“**. – В: Страници за Алеко Константинов. Творчеството на писателя в бълг. лит. критика. [Сб.]. Варна, 1991, с. 143–161.

Също и в: *Лит. форум*, № 13, 27 март, 1991, с. 1, 12. (Нова христоматия).

205. **КЪМ НОВ прочит на съвременната българска литература.** – *Лит. мисъл*, 1991, № 1, с. 5–10.

206. **ОТНОВО за „минаретата“ и за „ходжите“, за големите кюпове**. – *Лит. форум*, № 7, 28 ноем. 1990, с. 1.

С ред. подзагл. „Много плевел на научната и литературната нива. Проф. Боян Ничев за продуктите на тоталитаризма и посттоталитаризма и как да ги захвърлим от живота си“.

207. **НИШКИЯТ мъдрец.** – *Лит. форум*, № 50, 16 дек. 1992, с. 1, 8.

По повод 100 години от рождението на Иво Андрич.

208. **ПО СЛЕДИТЕ на един литературен скандал**. – *Век 21*, № 35, 1 септ. 1993, с. 3.

Полемиката между Боян Пенев и Людмил Стоянов през 1921 г.

209. **НУШИЧ, Бранислав**. Автобиография. Прев. [от сърбо-хърв.]. Боян **Ничев.** [5. изд.]. С., Нар. култура, 1992. 202 с.

1. изд. 1958. 200 с.

210. **ПРЕЗИДЕНТЪТ на нежния преход**. [Предг.] – Във: *Вацлав Хавел*. Хоризонти на надеждата. [Сб.], Състав. Лилия Стоева. С., 1997, с. 13–17.

211. **РЕЦЕПЦИЯ на южнославянските литератури в България**. – В: Преводна рецепция на европейските литератури в България. Състав. Боян Ничев и др. Т. 6. Балкански литератури. С., 2004, с. 7–11.

212. **Петър Петрович НЕГОШ**. – В: Преводна рецепция на европейските литератури в България. Състав. Боян Ничев и др. Т. 6. Балкански литератури, С., 2004, с. 29–32.

213. **Бранислав НУШИЧ**. – В: Преводна рецепция на европейските литератури в България. Състав. Боян Ничев и др. Т. 6. Балкански литератури. С., 2004, с. 58–70.

214. **Борис СТАНКОВИЧ**. – В: Преводна рецепция на европейските литератури в България. Състав. Боян Ничев и др. Т. 6. Балкански литератури С., 2004, с. 76–79.

III. НАУЧНИ ТРУДОВЕ НА ПРОФ. БОЯН НИЧЕВ НА ЧУЖДИ ЕЗИЦИ

215. **СОВРЕМЕННЫЙ болгарский роман.** К истории и теории эпического в совр. болг. худож. прозе. Пер. с болг. М., Радуга, 1983. 352 с.

216. **К ПРОБЛЕМЕ о жанрах в литературе и фольклоре.** – In: *Poetika* i stylistika slowianska. Warszawa, 1969.

217. **LE MISERICORDIEUX et les quatre livres de sa vie.** – *Obzor*, 1969, № 2, p. 32–37.

Прев. загл: Милостивият и четирите книги на неговия живот.

218. **ПРОБЛЕМЫ балканской сатиры и ее типы.** – In: *Aktes* du Premier Congres international des etudes balkaniques et sud-est europeenes. S., 1966. T. VII. Literature, ethnografie, folklore. 5, 1971, p. 273–275.

219. **LA BEAUTE et la sagesse de la vie.** – *Obzor*, 1975, № 2, p. 59–64.

За творчеството на писателя Петко Ю. Тодоров.

220. **СОВРЕМЕННЫЙ болгарский роман – проблемы и судьбы.** – В: *Литература* исторического оптимизма. [Сб.]. М., 1977, с. 43–62.

221. **Никола ВАПЦАРОВ, или наш поэтический диалог с миром.** – *Обзор*, 1979, № 49, с. 95–99.

222. **СОВРЕМЕННЫЙ болгарский роман и национальная жизнь.** – *Обзор*, 1979, № 46, с. 48–51.

223. **СМЕНА эстетического подданства. Некоторые методологические проблемы соотношения фольклор – литература.** – В: Литература и история [Сб.]. Сост. Хр. Дудевский, Т. Жечев, М., 1979, с. 322–352.

224. **HE WAY to new literature in Scandinavia and on the Balkans as an unexplored non-eurocentric model of development in our times.** – In: *Uppsala* University, Dep. of Slavic languages, 13:1, 1982, p. 97–106. [Proceedings of the Second Bulgaro-Scandinavian Symposium, held at Kungälv, 9-15 August 1982, ed. by Sven Gustavsson, Arne Hult, Lennart Lönngren]

225. **МЕСТО и функција приповетке у наративној култури српске и бугарске књижевности.** – В: *Научни* састанак слависта у вуковедане. [Сб.] Београд. Нови Сад. Приштина. Тршић, 1984, № 14, с. 265–271. [без данни за съставителите]

226. **Pentscho SLAVEJKOV zwischen Ost und West.** – In: *Mitteilungen* des Bulgarischen Forschungsinstitutes in Österreich. 1985, Nr. 1, VII, s. 35–41.

227. **POKROKOVÉ tendencie vo vývine bulharskej literárnej komparatistika.** – In: *Dejiny* literárnej komparatistiky socialistických krajin. Veda (Bratislava), 1986, s. 263–282.

228. **ДВЕ проблемы исторической поэтики.** – *Slavia* (Ročník) 58, 1989, 1–2, p. 32–38.

Подзаглавие: О предмете и состоянии современной исторической поэтики.] К столетию рождения Франка Вольмана.

229. **DIE BULGARISCHE** Moderne und die Rezeption der deutschen Literatur bei Geo Milev. – In: *Miscellanea* Bulgarica. 7. Teodor Trajanov(1882–1945) Geo Milev (1895–1925). Wien, 1989, p. 111–115.

Прев. загл.: Българският модернизъм и рецепцията на немската литература у Гео Милев.

IV. ЛИТЕРАТУРА ЗА ПРОФ. БОЯН НИЧЕВ

230. **НАУЧНА сесия по случай 50 години от рождението на Вапцаров.** – *Раб. дело*, № 337, 3 дек. 1959, с. 2.

Участие с изказване.

231. **НАУЧНАТА сесия, посветена на Н. Вапцаров, завърши**. – *Отеч. фронт*, № 4749, 5 дек. 1959, с. 1.

232. **ГЕОРГИЕВ, Емил. Над проблемите на славянските литератури в Н Р Б.** – *Год. СУ Кл. Охридски*. Истор.-филол. фак., 2, 1959–1960, с. 3–33.

Посочват се приносите на младия научен сътрудник Боян Ничев за проучването и популяризирането творчеството на Бранислав Нушич у нас.

233. **ТАРИНСКА, Стефана.** Тържествена научна сесия за Никола Вапцаров. – *Сп. на БАН*, 1960, № 2, с. 82–83.

Бележка за доклада на Б. Ничев „Вапцаров – идеен свят и художествен стил".

234. **МАРКОВ, Гр**. Монография за Нушич. – *Нар. култ.*, бр. 32, 11 авг.1962.

235. **VLATKOVIĆ, Dragoljub**. Prva studija o Branislav Nušiću (B. Ničev: Branislav Nušić). – *Izraz*, №. 12, Dec. 1963, c. 493–496.

236. **КОНЕВ, Илия.** Още веднъж за българо-сръбските литературни взаимоотношения през XIX век. – *Лит. мисъл*, 1965, № 3, с. 157–160.

По повод статията на Ванда Смоховска-Петрова и Боян Ничев „За българо-сръбските литературни отношения през XIX век и по някои въпроси на

сравнителното литературознание“, публикувана в сп. *Лит. мисъл*, 1965, № 2, с. 154–160.

237. **ДОБРЕВ, Чавдар**. Критикът и неговите проблеми. – *Лит. мисъл*, 1968, № 5, с. 123–127.

238. **ЧОЛАКОВ, Здравко**. Осмисляне на литературния материал. – *Нар. култ.*, №. 18, 4 май 1968.

239. **ТАНЕВ, Димитър**. С интерес към повратностите в националната съдба. – *Лит. фронт*, № 28, 4 юли 1968.

240. **ЧЕРНЯКОВ, Георги**. За естетическото кредо на критика. – *Пулс*, №. 25, 10 окт. 1968.

241. **НОВИ членове на СБП**. (Биогр. данни). – *Лит. фронт*, № 18, 30 апр. 1970, с. 3.

242. **ПАРПУЛОВА, Любомира.**. „Увод в южнославянския реализъм“. – *Лит. мисъл,* 1972, № 2, с. 145–149.

243. **КОЛАРОВ, Стефан**. С критическа задълбоченост. – *Нар. култ.*, № 34, 12 авг. 1972.

244. **НАТЕВ, Атанас**. Сериозен принос в литературознанието. – *Пламък*, 1972, № 14, с. 59–60.

245. **ЕЛЕВТЕРОВ, Стефан**. „Литературни портрети и проблеми“. – *Лит. мисъл*, 1973, № 3, с. 154–156.

246. **НЕДЕЛЧЕВ, Михаил**. Спор за живите литературни стойности. – *Пламък,* 1973, № 7, с. 86–87.

247. **ЖЕЧЕВ, Тончо**. Проблеми на съвременния роман. [Отзив за „Съвременният български роман“ на Боян Ничев]. – *Раб. дело*, № 138, 18 май 1979, с. 4.

248. **ДОБРЕВ, Чавдар**. Книга за българския роман. – *Септември*, 1979, № 8, с. 207–216.

За книгата „Съвременният български роман“ на Боян Ничев

249. **БЕЛЯЕВА, Сабина**. Боян Ничев. – *Лит. мисъл*, 1980, № 1, с. 44–52.

50 г. от рождението му.

250. **ИГОВ, Светлозар**. Три срещи с критика. – *Септември*, 1980, № 1, с. 233–236.

50 г. от рождението на Б. Ничев.

251. **САПАРЕВ, Огнян**. Мъдра критическа проза. – *Лит. фронт*, № 8, 21 февр. 1980, с. 3.

252. **ВАСИЛЕВ, Деко**. Задълбочени размишления за романа. – *Простори*, 1, 1980, с. 104.

253. **ДОНЧЕНКО, Н**. Современный болгарский роман. – *Вопросы литературы*, (М.), № 12, 1980, с. 289–295.

254. **MEDYNSKA-GORDZIEWSKA, Wanda**. – *Pamietnik slovianski* (Wroclaw etc.), № 30, 1980, s. 232.

255. **ВАРВАРИНА, Е**. Сов. славьяне, М., 1981, с. 110–112

256. **ЗАХАРИЕВ, Луко**. Вещ изследовател на романа. – *Лит. фронт*, № 47, 19 ноем. 1981, с. 2.

257. **РАЙКОВ, Сергей**. „Проблеми и профили“ от Боян Ничев. – *Лит. мисъл*, 1983, № 2, с. 151–155.

258. **ЕЛЕНКОВ, Константин**. Теоретично изследване за романа. – *Пламък*, 1983, № 9, с. 218–219.

259. **ВАСИЛЕВ, Михаил**. Пътят на българския разказ. – *Отеч. фронт*, № 11955, 3 септ. 1984.

260. **МУТАФОВ, Енчо**. В търсене на собствената норма за нашето културно развитие. – *Лит. мисъл*, 1984, № 7, с. 61–72.

261. **ИГОВ, Светлозар**. Български принос в сравнителното литературознание. – *Лит. фронт*, № 2, 8 ян. 1987, с. 2.

262. **БАКРАЧЕВА, Албена**. Методология и значение. – *Ез. и лит.*, 1987, № 3, с. 126.

263. **БИОЛЧЕВ, Боян**. Самобитно фундаментално изследване. – *Септември*, 1987, № 7, с. 246.

264. **САПАРЕВ, Огнян**. С елегантно перо и научна задълбоченост. – В: *Сапарев, О.* Литература и интерпретация. Пловдив, 1988, с. 138–143.

265. **БАЛАБАНОВА, Христина**. (Отзив за „Основи на сравнителното литературознание"). – *Лит. мисъл*, 1988, № 1, с. 167–169.

266. **КАРАГЬОЗОВ, Панайот**. [Славянските литератури в България. Проблеми на рецепцията. Сб. С., Унив. изд. Кл. Охридски, 1988]. – *Лит. мисъл*, 1989, № 9, с. 164–168.

По статията на Б. Ничев „Славянската литературна рецепция и историята на българската литература".

267. **ЯНЕВ, Мих.** Книги за поета. – *Раб. дело*, № 314, 10 ноем. 1989, с. 2.

268. **ЕЛЕНКОВ, Константин**. Вапцаров или нашият поетичен диалог със света. – *А Б В*, № 12, 21 май 1991.

269. **KOVÁŘÍK, Vladimír.** Literát politikem. – *Svět v obrazech*, 1991, № 48, с. 9-11.

Na návštěvě v rezidenci u bulharského velvyslance v ČSFR.

Прев. загл. : На посещение в резиденцията на българския посланик в Чехия.

270. **КУРТЕВ, Николай**. Берковският скептик. – *Бълг. писател*, № 1, 2 ян. 1995, с. 7.

271. **ЦАНКОВ, Георги**. Прощаване с Боян Ничев: In memoriam. – *Лит. мисъл*, 1995–1996, № 3, с. 184–186.

.272. **ПАВЛОВ, Иван**. Боян Димитров Ничев. In memoriam. – *Ез. и лит.*, 1997, № 3-4, , с. 174–176.

273. **БИОЛЧЕВ, Боян**. По повод смъртта на Боян Ничев. – *Култура*, № 26, 4 юли 1997.

274. **ПОПИВАНОВ, Иван**. Проф. д-р Боян Ничев. In memoriam. – *Българистика и българисти,* 1997, № 2, с. 57.

275. **КАРАГЬОЗОВ, Панайот**. В цикъла на епохите и собствения живот. – *Литературата*, 8, 1998, с. 151.

276. **КАРАГЬОЗОВ, Панайот**. Боян Ничев. – In: *Slavia.* Časopis pro slovanskou filologii, Ročnic 67, Praha, 1998, p. 441.

277. **COPPA, Giovanni**. H. E. Mr Bojan Ničev – ambasador of the Republic of Bulgaria. – In: *Ten* years (and a bit more) of diplomatic life in Prague. Karmelitánské nakladatelstvi kostelni vydři, 1999, p. 180–183.

278. **АНЧЕВ, Панко.** Идеите на Боян Ничев за романа. – *Словото днес*, № 24, 23 юни 2005, с. 6–7.

279. **РАКОВСКИ, Вътьо**. Баща. Професор. Посланик. – *Детонация*, № 1, 29 ян. 2005, с. 11.

Съставител: н. с. Диана Ралева
Институт за литература, Б А Н

ПОД ЗНАКА НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ КУЛТУРНИ ДИАЛОЗИ
В памет на проф. Боян Ничев

Редакционна колегия:
Христина Балабанова, Борис Минков, Добромир Григоров

Първо издание
Художник на корицата *Фани Ничева*
Техническа редакция *Бойко Марков*
Коректор *Лора Султанова*

Печатни коли 31, Формат 70x100/16

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“