литер.

Литературна история

Пр8

ЧИТАЛ

17 . 1988

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Редакционна колегия

Тончо Жечев (главен редактор), *Стефан Кожухаров*, *Кръстьо Куюмджиев*, *Дочо Леков* (зам. главен редактор), *Иван Сарандев*, *Цвета Унджиева*, *Александър Йорданов* (отговорен секретар)

Адрес на редакцията: „Литературна история“
Институт за литература, ул. „Чапаев“ 52, бл. 17, 1113 София

©Институт за литература
1988
c/o Jusautor, Sofia

82 (05)

Издателство на Българската академия на науките

Редактор *Мила Вълкова* Технически редактор *Донка Радоева* Коректор *Мариана Видулова*
Изд. индекс 11763 Дадена за набор на 22. VIII. 1988 г. Подписана за печат на 9. XII. 1988 г.
Излязла от печат на 15. XII. 1988 г. Формат 70×100/16 Тираж 550 Печатни коли 5,88
Издателски коли 7,62 УИК 8,65 Цена 1,44 лв. Поръчка № 347

Код 28 $\frac{9535322211}{5058\text{-}6\text{-}88}$

Печатница на Издателството на БАН — 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“ бл. 6

Ор 2864/89

ISSN 0204-7756

Литературна история

Книга 17 · 1988 · София

Българска академия на науките

Институт за литература

ЧИТАЛ

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Съдържание

Камен Михайлов — Съзнание за жанровост през епохата на Възраждането . . 3
Александър Кьосев — Речев жест и метафоричност в поезията на Христо Ботев 18
Румяна Кордовска — Комедиографията на Иван Вазов 26
Мариус Теофилов — Другоселецът и „другите“ селения в разказите на Йордан Йовков 33

Забравени имена

Нина Иванова — Един между другите (Роман Пухлев) 47

Научни съобщения

Асен Петков, Димитър Кенанов — Мерданско сборник от XIX век с непълен препис на „История славянобългарска“ 58
Недко Недев — Нови сведения за библиотеката на поп Йовчо от Трявна (По повод 200-годишнината от рождението му) 67
Лотос Бораджиева — Страници от „Хиляда и една нощ“ в „Цариградски вестник“ 73
Иван Трашлиев — Алеко Константинов в Югославия — преводи и оценки на творчеството му 82
Елка Трайкова — Една литературна полемика (Сп. „Нов път“ и „Развигор“) . . 86

Рецензии

Никита Нанков — Ценен и навременен научен труд 93

Съзнание за жанровост през епохата на Възраждането

Камен Михайлов

Нека още в началото да уточня — използувам това далеч не прецизно заглавие поради следната причина. Характерът на настоящия текст — опит да се набележат някои посоки в изясняването на многообхватните проблеми на жанровата теория и практика през Възраждането, до голяма степен предполага обща постановка, изисква, повече или по-малко, несъобразяване с някои утвърдени в конкретните научни дисциплини термини. Рискът, както се казва, е определен от избора, а изборът — от обстоятелствата.

Какво е знаел, можел и използувал възрожденският човек в процеса на творене и възприемане на словесните форми? Ясно е, че в отговора на този въпрос се преплитат редица подвъпроси, които могат и следва да бъдат специално изследвани. Например парадигмата на „знака" съзнание се изгражда от съотнасящите се елементи: теоретично придобити познания — практически придобити познания, знание за включване и изключване на формите (при употреба и възприемане), интуиция — степен на съзнателност при усвояване и използуване на знанията — степен на разпознаване на формите. Тези, разбира се, са само по-съществените звена от гледна точка на интересуващата ни тема.

Думата „жанровост" пък обема както самите словесни видове, така и диалектиката на разгърналите се процеси — от една страна, връзките между различни елементи, повече или по-малко жанроопределящи в структурата на формите, от друга — условията, които пораждат, обособяват и развиват тези елементи. Такава гледна точка ще даде възможност да се разгледа жанрът в светлината на прагматиката, да се разшири традиционно утвърдилият се контекст на проучване: конкретното произведение или група произведения и принципите на тяхното класифициране.

Тук под „съзнание за жанровост" ще разбирам комплекса от елементи на общочовешкия и националносвоеобразния художествено-естетически опит, отразяващ процеса на създаване, разпространение и възприемане на различните видове словесни произведения и съответното изграждане на понятия, осмислящи оразличаването на тези произведения.

Аспектите неминуемо ще бъдат два: синхронен и исторически. Крайно необходимо е „съзнанието за жанровост" да бъде включено в рамките на по-широките схващания и разбирания за литературност, художественост, естетичност, филологичност. Първо — защото такива данни по-лесно можем да открием в сравнително оскъдните източници и, второ — макар и косвено, те свидетелствуват един за друг поради общата си взаимозависимост.

За съжаление предлаганата тема не е специално изследвана. Нещо повече — в общите научни търсения за преходния (XVII—XVIII в.) и възрожденския период трудно се откриват отделни забележки или размисли, направени мимоходом. Изясняването на тези въпроси е закономерен етап в изследването на общата жанрова картина чрез социалния подход — с оглед активността на творци и възприематели. Смятам, че резултати могат да се постигнат при положение, че се започне с описанието на първите „азбучни" знаци. Ако днес всеки студент има под ръка „Речник на литературните термини", който при всички недостатъци е безценен обект за проучване от страна на бъдещите литературоведи, то ние не само че не разполагаме с подобно пособие за интересуващия ни период, но и съществуват многобройни пречки за успешното възпроизвеждане на подобен речник за Възраждането. Какво все пак може и трябва да се направи?

Съзнанието за жанровост през Възраждането е неразривно свързано със съзнанието за жанровост през средните векове и особено с това на преходния период. Много съществени биха се оказали подробни разработки в тази насока с оглед установяване историческите измерения на понятията и оттук — изследване както на общия литературен процес, така и на конкретните му механизми. Ето защо смятам за продуктивно разглеждането на художествено-естетическия опит, извличан от обособените схеми на фолклора, устната традиция и старата българска литература.

Една от основните разлики между фолклор и стара българска литература не е в литературнохудожествената, а в идейно-естетическата област[1]. Християнството решително се противопоставя на чувствено-емоционалното начало, върху което е построена античната естетическа система. Самата дума „естетика" етимологически значи „усещане, чувство" (от грц. αἴσυησις). Особено ярко е противоречието с източноправославния аскетизъм. Оттук произтича не само разликата (по-точно противоречието) между естетическите системи на фолклора и старата българска литература, но и принципната грешка на изследвачите, които „мерят" литературните факти с всеобща, „абстрактна" естетическа мярка. Разбира се, естетическите дадености на новата култура (християнската) оказват своето въздействие в кодификационно отношение за промяна и формулиране на категориите литературност, идейност, художественост, а оттук — върху сюжетите, образите и начина на представянето им. Не бива да се забравя, че новата естетика залага и разработва фактите изцяло в разсъдъчно-отвлечен план. Съществено е, че разликата между фолклор и литература в този период е идейно-естетическа и едва косвено — литературна. Така, макар двете системи да се развиват самостойно, имат близост в структурно-жанровата област. Такава отграничително-събирателна черта например е зрелищността. За фолклора тя е характерна като сюжет и начин на изображение, дори пряко въведен на стилистично равнище: „събрали ми се, събрали. . ." Чужда за текстовете на старата българска литература, зрелищността намира изява в обредността, в спецификата на източноправославната комуникация. В тази посока е необходимо да се разглеждат жанровите категории и понятията за тях в Библията:

1. Да се изследват в контекста на старата българска литература, в която те участвуват активно като изграждащи елементи, респективно — в съзнанието за жанровост на средновековния възприемател.

2. Да се изследват отделно от жанровата система на старата българска литература, тъй като в преходните XVII—XVIII в. литературни знания се чер-

---

[1] Тази идея е разгърната подробно у Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, 26—27.

пят направо от библейските текстове, без да се осмислят във и чрез жанровата система на тази литература, дори обратно — чрез сложни въздействия и наслагвания от новопоявили се процеси.

3. Резултатите от изследванията би трябвало да се подложат на социологическа проверка — с оглед разпространението и популярността на различните библейски текстове у нас отделно за XVI, XVII и XVIII в., за да се проследи непосредственото овладяване на художествено-естетическия опит.

Основанията да се разглеждат жанровите категории в Светото писание като знаци за формирани понятия се подсказват от редица примери. Да вземем сравнително разпространените „Притчи Соломонови". В тях се казва: „За да разумява (слушащият — б. а., К. М.) *притча* и *иносказание, речениятa* на мъдрите и *гаданията*[2] им" (1,6)[3]; или „Слушай, сине мой, *поучението* на отца си и не отхвърляй *наставлението* на майка си" (1,8). Особено интересно е, че във втория пример *поучение* и *наставление* са дадени като синоними — свидетелство за развито съзнание за жанровост, щом се отива на синонимно равнище. От друга страна, тази синонимност показва и засилената употреба на думата в нейната характеристична функция[4], т. е. в случая не се държи на жанровата категориалност, а на понятийност от по-общ вид, която в крайна сметка се превръща в синоним на проявата на разум, на доброто поведение, противопоставено на лошото, водещо към ада. Така в „Притчи Соломонови" (4, 1—5) в един синонимен ред попадат понятия като *поучение, разум, добро учение, наставление, говорене, дума, мъдрост*. Нека се опитаме да анализираме посочения пример. Първо — самото съществуване на синонимни редове свидетелствува за твърде добре развита понятийна структура, в това число и на жанрово равнище (някои от думите в реда означават жанрови категории). Самото явление синонимност е възможно на определено равнище на езикови търсения и осмисляне на абстракциите в езиковия пласт. Известно е, че характеристичната функция на думата се придобива след установяването в обихода на първичната, отделящата функция[5], което още веднъж показва съществуването на жанрова категориалност и обособени понятия за нея. Второ — посоченият синонимен ред има силно изразен двойствен характер, който, разгледан в духа на ораторското изкуство, проявява и тенденция към псевдосинонимност.

При разбор откриваме следната композиционно-реторична организация на думите в самия ред: 1. жанр (поучение); 2. непосредствена цел (научаване на разум); 3. обща цел (усвояване на добро учение); 4. условие за постигане на целта (да не се изоставят наставленията — разбирани като обяснение на съдържанието на поучението, т. е. използуване на синоним от втори ред); 5. следват три синонима от втори ред: *наставлява — говори — думи*, за да се осъществи задължителният реторичен кръг с връщане към обяснение на съдържанието. Следва образуване на синонимно-опозиционната двойка *наставление — заповеди* посредством стилистично значещия синоним от III ред *заповеди*. Фрагментът завършва със синонимите от IV ред *мъдрост* и *разум*, които са дадени в амбивалентна подчиненост — от една страна, спрямо *заповеди* (посредством заповедната глаголна форма на стиха „Придобий мъдрост и разум" те експлицират синонима *заповеди*), а, от друга — влизат във взаимодействие с непосредствената цел, която синонимно повтарят (синоними от V ред) и с която са пряко логически свързани. Такава е структурата на един малък

---

[2] Тук и по-нататък курсивът в цитатите е мой — б. а., К. М.

[3] Първата цифра в скобите означава главата, а втората — поредния номер на фразите. Принципът е еднакъв за всички издания на Библията.

[4] Подробно за функциите на думата вж. К а ц н е л ь с о н, С. Содержание слова, значение и обозначение. М., 1965, с. 26.

[5] Пак там, 5—30.

фрагмент от притчите, която ни показва сложните равнища на организиране на материала, съсъществуване и съподчиненост на отделните единици, които в случая ни интересуват като понятия. Трябва да отбележа, че синонимността не съществува самостоятелно, чисто стилистично — в случая тя е част от параболата[6]. За богатата синонимност (по-точно параболичност) говори употребата на думата *поучение* в израза „Той ще умре без поучение“ („Притчи Соломонови“ — 5,23), в смисъл — без да е познал истинското учение. Трябва да се има предвид, че всички прояви на човешкото познание следва да се разглеждат в християнско-философски смисъл (както се изтъква в „Притчите“: разум е „познаването на Светаго“ (9, 10), но в конкретните изяви на възхвала и постигане на бога трябва да се търси и съзнанието за жанровост — начинът на подбор и организиране на материала (inventio, dispositio et elocutio), различен за различните богослужебни и християнско-комуникативни ситуации, да се търси в категориите, означаващи различието на текстовете.

Показателен в това отношение е един твърде съществен като факт анализ на молитвата „Отче наш“ от Й. Х. Джинот, сякаш незабелязан досега от изследвачите[7]. В него авторът извършва граматична, етимологична и поетическа „дисекция“ на творбата. Потвърждават се на практика изводите, че през този „първи“ период на Възраждането в основата на литературоведските познания лежат античните реторики, чиито тезиси са пречупени през изискванията на омилетиката. Разборът е на границата между две епохи — старата понятийна система се заменя с нова. Интересно е отношението на възприемателя към най-популярната молитва — като към литературна творба. Публикацията на Й. Х. Джинот документира и модела на ранновъзрожденския анализ, етимологичните търсения и доказателства, така характерни за цялата епоха. Разбиранията на тогавашния българин за литературата пряко се разкриват и в друга рубрика на „Цариградски вестник“ — „Училище за децата“. В нея например се изясняват категориите *художествена — достоверна литература* посредством „преносно“ употребените *басня* и *история*; разискват се начините на възприемането им, дават се примери. Ако търсим в крайна сметка познаване на жанрови понятия, това не значи, че единствено то се покрива със съзнанието за жанровост. То е свидетелство за по-различно равнище — научното осъзнаване и теоретичното осмисляне на жанровите явления. Но освен него съществува и друго, не по-малко важно и не по-малко продължително във времето — практическото многожанрово словесно творчество, в което съзнанието за жанровост присъствува имплицитно, интуитивно-рационално. При това между двете равнища не бива да се прокарва линия на противостоене в посока осъзнатост — неосъзнатост. Разликата е единствено в степента на осмисляне на категориалността, а не в посоката на опознаването на видовете текстове. Практическото съзнание стига до границите на разпознаваемост, осъзнаване на правилата за включване и изключване на различните жанрове, тяхното възпроизвеждане с оглед утвърдената схема; научното съзнание задълбочава познанията си в две посоки: същностна — намиране на общ род и търсене на специфични черти, и класификационна — теоретично систематизиране на емпиричния материал. „В старата литература присъствуват разказът и повестта, граматически и исторически съчинения, трактати по поетика“ — обобщава П. Динеков в „Как възниква старобългарската литература“[8]. С други думи — разполагаме с достатъчно материал за изследване в посока и на теоретичното жанрово познание, и на практически-имплицитното.

---

[6] Аверинцев, С. С. Цит. съч., 144—145.

[7] Джинот, Й. Х. Художнословій чинъ. Учитель. — Цариградски вестник, № 61, 17 ноем. 1851; № 62, 24 ноем. 1851.

[8] Динеков, П. Литература и култура. С., 1981, с. 50.

Въпросът е по-скоро какво е съзнанието за жанровост и в какви форми то служи за ориентир през преходния период и Възраждането. Колкото и да е трудно да се даде незабавен отговор без наличието на специални изследвания, най-често употребяваните жанрове от старата българска литература влизат в практическото съзнание за жанровост през XVII—XIX в. Произведенията, включени в различните ръкописни сборници, както и заглавията на някои книги сочат жанровото многообразие[9]. Значително по-сложно е да възобновим интересуващата ни понятийна система. И все пак — не невъзможно! Известно е, че в източноправославната омилетика са залегнали основните положения на античната реторика, по-специално възгледите на Квинтилиан. Явлението продължава и по светска линия — през Възраждането много от ръкописите учебници, по които са преподавали даскалите, са съдържали същите антични тезиси. Съществено изясняване ще дадат и някои специализирани литературоведски книги[10]. Към известните факти трябва да прибавя и изучаването на литературни науки в чуждоезикови училища. Например във Великото народно училище Куру-чешме в Цариград, в което учат Г. С. Раковски, Ив. Богоров, Г. Кръстевич, Ив. Найденов, С. Доброплодни, Д. Т. Душанов и др., се изучават поетика, стихосложение, реторика, образци от антични писатели[11]. Разбира се, през различни периоди на Възраждането българи учат и в други държави: Русия, Гърция, Румъния, Австро-Унгария, Франция, Германия. И още един, може би най-важния, ориентир: сведения за възприемане на различните литературоведски знания, които откриваме в изказванията и творчеството на самите възрожденски писатели.

Разбира се, най-многобройните данни са проявите на българската възрожденска критика, започнали с препоръките за полезност на определени книги, със споровете, породени от тематичен, но и художествено-естетически разбор на произведенията, с изясняване схващанията за превода, както и с отговори на конкретни жанрови въпроси (напр. „Що е роман", „Смехът и смешното", „Седем бележки под линия в статията на Д. П. Войников за драмата „Иванко" и др. на П. Р. Славейков). В изясняването на възрожденското „жанрово съзнание"[12] трябва да прецизирам както отделните моменти, исторически обусловени в хода на времето, така и тенденциите, довели до по-нататъшно развитие на литературния процес. Става дума за тенденции и нови моменти в отношението на възрожденеца към литературата изобщо. Неслучайно Г. Димов, когато търси корените на критиката, започва от качествено новия етап — „съзнанието за значението на литературата и изобщо на книжнината във възродителния процес"[13]. И това е вярно — през целия период на средновековието литературата и книжнината не са преставали да бъдат крепител на християн-

[9] В сборниците със смесено съдържание най-често срещани заглавия са: разкази, повести, жития, летописни бележки, тълкувания, беседи, образци на песенна поезия, славословия. Практика през Възраждането е било самото заглавие на творбата да посочва жанра, т. е. да предупреждава читателя в каква ситуация да се „потопи", за да „схване" текста, или казано по съвременен начин — заглавието е определяло хоризонта на очакването. За нас то свидетелствува за употребата на определени жанрове, дори за популярността им, както и за практическото съзнание за жанровост: например книгите „Разговори Вероизповедни", „Беседи на Божественную литургию", „Толкование Евангелiи Русскы", „Историческыя чтенiя из книгъ Вѣтхаго Завѣта" и т. н.

[10] Ще посоча следните заглавия от библиотеката на Габровското училище: „Изследованiе значения, построенiя и развитiя слова человеческаго", „Наука стихотворства соч. Ивана Римскаго", „Частная реторика Кошанскаго", „Опыт Русскаго стихосложения", „Славенска реторика".

[11] Вж. Снегаров, И в. Принос към библиографията на Р. Попович. С., 1959, с. 122; Архив на Г. С. Раковски. Т. 1. С., 1952.

[12] Тук и навсякъде по-нататък ще имам предвид съзнанието за жанровост, било то практическо или теоретически осмислено, а не въвеждам нов термин по аналогия на познатите „фолклорно съзнание", „религиозно съзнание", „художествено съзнание" и т. н.

[13] Димов, Г. Българската литературна критика през Възраждането. С., 1965, с. 12.

ското българско съзнание, източник и основа за патриотични чувства, духовни и светски подвизи. Но в новите исторически условия литературата се превръща за българския народ в основен консолидиращ фактор (създава се обществено мнение), в средство за противопоставяне, за борба, за изява на народната воля, за обединяване на различни слоеве от населението при постигане на определени цели и не на последно място — за осъзнаване на чисто творческите и художествените задачи на литературата.

Специфична в тази насока е ролята на книгопечатането. Въпреки безспорно упражняваното въздействие върху възприемателите книгопечатането у нас никога не се превръща в монопол като общопризнат, общовалиден, официален документ[14], което е характерно за други страни. Нещо повече — от самата си поява то е „обречено“ на съществуване заедно с устната и ръкописната традиция. И в много по-голяма степен отколкото другаде възприема ролята на средство за постигане на социални, общонародни цели наред с неминуемото масовизиране, разширяване границите на комуникативния акт. В конкретножанров аспект книгопечатането довежда до промяна в схващането за ситуационност. Съществуващото практическо и несложно съзнание — в дадена ситуация се изпълнява определен текст, е традиционно узаконено чрез фолклорно-обредните и религиозно-богослужебните действия. От този процес се преминава към тематично обусловени ситуации — видовете текстове се организират не от действието (макар редуцирано до крайност, то продължава да живее чрез традицията), а от темата, за която ще се говори, от подбора на факти, който ще се разработва. Този преход не е нито рязък, нито краткотраен. Той започва да се извършва още дълбоко в недрата на устната и ръкописната традиция, за достигане върховата си изява със зараждането и разгръщането на периодичния печат — явление, което изисква незабавна реакция и многократна промяна на комуникативните ситуации. Общият елемент на прехода е целта на комуникацията — фактор, който обуславя и количеството, и посоката на експликацията в процеса на повторение на текстовете. От действието-дума литературният процес върви към думата-действие (защото една от основните цели на възрожденската литература е да активизира към действие — черта, определена от много изследвачи като утилитаризъм). Разгледаният вече широк по начини на водене комуникативен акт във фолклора и старата българска литература се стеснява до единствено възможния словесен начин на общуване. Едва по-късно — в театъра, ще се проявят указания (под формата на ремарки в драматургичния материал) за възвръщане на някои от средствата за разговор, предимно жестовете. В днешно време процесът е до такава степен задълбочен, че подобно широко схващане за общуването влиза единствено и специално в обема на социалната дейност режисура, а на сценичен език се нарича „разиграване“.

Описаните моменти в литературния развой през Възраждането са посочени като подстъпи в изследването на българската критика (а значи и на понятията за жанр) още през 1911 г. от Т. Атанасов[15], но са разгледани в тематичен план и са формулирани като етап на филологическата и етап на публицистичната критика. Особено полезен е първият термин, който методологически насочва към извеждане на специалните понятия и категории от по-общи прояви на съзнанието за литература и литературност. Едновременно с това авторът ни разкрива връзките на взаимозависимост и взаимообусловеност между двете (общото и частното). Що се отнася до развоя на съзнанието за жанровост, вече употребих названието тенденции. Не определяне на етапи в йерархичен ред

[14] Гачев, Г. Ускореното развитие на културата. С., 1979, 75—76.

[15] Атанасов, Т. История на българската литературна критика преди Освобождението. — Известия на семинара по славянска филология, 3, 1911, 74—101.

характеризират процеса, а именно успоредно вървящи, пресичащи се, наслагващи и отграничаващи се и в крайна сметка изграждащи „единна" система от жанрови понятия тенденции. Те се пресичат в практическото жанрово съзнание, обусловено от ситуационността във фолклора и старата българска литература, от необходимостта от различна стилистика за всяка отделна ситуация, от характера на общуването — до каква степен и в каква посока трябва да се експлицира изразът, от художествеността, присъща на едни жанрове, а на други — не, а оттук се формира съзнанието за това, че за определен вид общуване определени тестове следва да бъдат художествени, други — достоверни, и пр. На това равнище се образуват жанровоопределителните белези за приказка, предание, легенда, устен разказ, пословица (поговорка), видовете песни и т. н., оформят се законите за тяхното включване и изключване в комуникативния акт.

Показателно е изказването на П. Р. Славейков във връзка с пословиците и кратките устни разкази: „чудил съм се отгде вземат тези стари хора таквиз избрани приказки и как умеят да ги казват *на време*, кога де прилича и както прилича"[16] — това именно го кара да започне да записва тези „приказки", „за да си ги има". Събирачът на български фолклор пряко е посочил практическото жанрово съзнание, изграждането му във връзка със ситуацията: къде, какво и как да се каже; проникването на това съзнание (за конкретния случай) и у него самия — за да си „държи" тези приказки под ръка и да ги употреби, когато му бъде нужно. Това е прекият механизъм на овладяването на жанровите закони за включване и изключване на видовете текстове. Тази жанрова ситуационност непосредствено участвува и в процеса „охудожествяване" на литературата чрез навлизането на условността, на измислицата, чрез създаващите се сложни съотнасяния между художествена и действителна реалност. Малко жанрове през Възраждането не са имали изискването за достоверност. Условността на изразеното в текста се е изграждала в процеса на литературния развой главно чрез схематизацията, чрез неразгърнатата експликация. Неслучайно творчеството е пряко провокирано от конкретния случай — всички оригинални басни на П. Р. Славейков, повечето от стихотворенията му, както и тези на Д. Чинтулов, Хр. Ботев и др. са писани по конкретен повод. Тази е причината Възраждането да не познава прототипа като литературен проблем, като начин на творчество в реалистичното направление. Фактът е знаменателен, защото прототипът е изцяло свързан с конкретна случка, но на друго равнище на ситуацията, други са нейните изисквания в творческия процес. Възрожденският автор е имал предвид определена ситуация, определени лица и е влизал в пряко общуване с тях, превръщайки задочната комуникация в действителна. При това „нереално" общуване той се е движел по законите на реално провеждащия се разговор, а, разбира се, че целта и насочеността на комуникативния акт определят подбора на факти, специфичното разгръщане на текста (равнище на видовата обособителност), специфичния начин на представянето им. Тази достоверност на ситуацията е традиция от старата българска литература и фолклора. Житията, похвалните слова, службите, беседите, проповедите са възникнали аналогично в идентична комуникативна ситуация (пряко общуване с божеството, светеца или човека — обект на религиозно възпитание). Така в литературния процес народно-религиозната литература въвлича и редица свои жанрове и жанрови особености: фолклоризираното житие, религиозното предание, молитвите, въпросите и отговорите, устните разкази в християнски дух. Сравнително на по-заден план остава високата религиозна литература — нейната жанрова система изисква в определена степен теоретично осмисляне.

[16] Славейков, П. Р. Български притчи или пословици и характерни думи. С., 1954.

Втората тенденция е изява на теоретично осмисленатa жанровост — процес многопосочен и противоречив, скокообразен и динамичен. Вече посочих, че след редица изследвания за средновековието и ранното Възраждане някои традиционни представи претърпяха значителна промяна, в това число и тази за теоретичните литературни познания през тези периоди. Друг е въпросът, че през Възраждането понякога назрелите въпроси се интерпретират чрез остарели понятийни системи. Но тази характеристика също подлежи на прецизиране.

За наличието на двете тенденции красноречиво говорят употребата и осмислянето на самия термин „критика“. От първото обяснение (чисто практическо, калка на обиходното значение на думата „нападам“, „порицавам“), дадено в граматиката на Н. Рилски, през уточнението на М. Кифалов („критикуване ще да каже разсуждение или просто суждение“) до възгледа на В. Априлов — способност на човека да обяснява, да изследва, да поправя грешките и недостатъците на дадено произведение, изтеклото време е много кратко. Неправилно обаче ще бъде, ако по определенията съдим за равнището на научните познания на тримата дейци, ако се опитаме да йерархизираме възгледите им с оглед естествения ход на времето. Те представят съсъществуването на двете тенденции, като всеки от авторите е взел и казал това (по-точно толкова), колкото е сметнал за нужно с оглед определената комуникативна ситуация: учебно-педагогическа, публицистична, научна.

П. Р. Славейков заема средищно място (между старото и новото) не само със своето творчество. Тук ще разгледаме и средищното му положение по отношение съзнанието за жанровост през Възраждането: преодоляването на старата литературно-понятийна система и изграждането на новата. Особено важен е и фактът, че П. Р. Славейков е деец, формирал своите литературни схващания в най-голяма степен по самостоятелен път, използувайки традициите на фолклора, старата българска литература и устното обиходно общуване. Този факт е изтъкнат от редица автори, специално изследвали критичното наследство на големия възрожденец[17]. Г. Димов обосновава и друго важно положение: „. . . литературно-критическите позиции на Славейков могат да бъдат разбрани само на основата на народностните му обществено-исторически възгледи“[18], т. е. необходимостта от разглеждане на специалните въпроси в по-широк план и главно чрез национално-самобитното. Като излага своите доводи за „филологическия стадий“ — първия етап в развоя на българската критика, Т. Атанасов пише: „Езикът не само предава, но развива и създава научната и художествена мисъл.“ Всъщност „филологическият етап“ е подсказан, нещо повече — намира законното си основание в дейността и съзнанието на самите възрожденци. „Наумил съм си — пише П. Р. Славейков във в. „България“ — от новата 1859 година [. . .] да правя разбор на статиите, които се поместят в двата наши книжевни органа, в Цариградски вестник и в Книжиците, и то тъкмо по отношение на езика. . .“ (бр. 3 от 1859 г.).

Преди да потърсим обаче факти за литературните понятия на П. Р. Славейков в обема на художествено-естетическия и филологическия опит, трябва да направя една уговорка. Местата, където писателят изтъква своята неученост и ограничени знания, не бива да се приемат в никакъв случай буквално (вж. напр. тетрадките му от 1852—1856 г.: „не съм се ни мислил за поет. . .“; писмото му до Н. Х. Палаузов[19]; рецензията му за „Иванко“ — сп. „Читалище“, № 5,

[17] Вж. П е н е в, Б. П. Р. Славейков. [Предговор]. — В: С л а в е й к о в, П. Р. Избрани съчинения. Т. 1. С., 1927, с. 14; Б а е в а, С. П. Р. Славейков. Живот и творчество. 1827—1870. С., 1968.

[18] Д и м о в, Г. Цит. съч., с. 112.

[19] С л а в е й к о в, И в. Писма на П. Р. Славейков. — СбНУ, 20, 1904, с. 45.

1873). Тези признания, от една страна, представят все още живата позиция на средновековния писател — „не съм учил никак нито граматика, нито светски науки“, а, от друга страна, са изява и на новоформиращата се „демонстрация“ на защита. Дори поместени в мемоари, подобни твърдения не са просто откровение пред свойта си душа, а водене на „политика“ с читателя, тъй като и мемоарите, и писмата, и автобиографиите са преднамерено насочени към широката читателска публика. Този именно факт изисква възприемането на подобни жанрове на „достоверната“ литература да бъде според историческия хоризонт на очакването. Достатъчно е да сравним действителните факти от живота на П. Р. Славейков с изказването му в посоченото писмо до Н. Х. Палаузов, писано през 1858 г.: „Вярвай ме, брате, моето учене се състои в една суха граматика“, за да прозрем автофалшификацията. Преди всичко факт е, че П. Р. Славейков учи в три училища: българско, гръцко и турско, в които освен граматика се преподават и други предмети. Знае се, че през 1847 г. той „има на ръка“ Кургановия писмовник, в който освен образци от различни литературни жанрове се дават и специални литературни познания. Още повече казаното важи за Галаховата христоматия, с която писателят се запознава през 1847 г., а освен с нея и с цялата библиотека на Н. Михайловски.

Литературното развитие на П. Р. Славейков е твърде интересен документ за механизма на литературния процес през Възраждането, а така също богат за изследване материал, в който откриваме важни доказателства за жанрово съзнание и за движение на жанровите схеми. В своите автобиографични и мемоарни трудове писателят сам недвусмислено посочва конкретния развой на процесите. Тези посочвания, основани на възприемане на литературни познания от различни художествено-естетически системи, са определени от някои изследователи като етапи на влияния в литературното израстване на писателя: църковнославянски период, сантиментален период (на турско и гръцко влияние), период на влияние от руската класическа литература, а цялата му дейност е повлияна от фолклора и от националното самобитно развитие. Това са всъщност пътищата на усвояване на човешкия художествено-естетически опит, на конкретното изграждане на понятията за литературните, в това число и жанровите, категории. Добре познатото на изследвачите време на „калугерска мъгла“ (около 1842 г.) в живота на П. Р. Славейков всъщност изгражда доста отчетливи литературни понятия. Младият кандидат-монах се запознава не само с популярните християнско-религиозни книжки, вървели от ръка на ръка, но и с библиотеката на Присовския манастир. „Главната ми духовна храна — пише П. Р. Славейков — беше, дето четях постоянно и прочел бях . . . всичките библиотеки на манастирите около Търново, а най-вече на монастиря св. Преображение, която се считаше за най-богата и пълна уж. Тия книги ми доставяше баща ми и те бяха повечето с черковно съдържание: пролози, жития на светите през година, сочиненията на св. Ефрем Сирин, св. Йоан Лествичник, св. Димитрия Ростовский, и други някои книги, като Добротолюбие, Бароний, Кормчий и някои ръкописни дамаскини от миналото столетие . . . сказания за второ пришествие, житието на св. Мария Египтянка и други такива. Не считам излишно да спомена тука, че в това време аз много дирях и исках да прочета пак славянската библия, но св. отци от св. Преображение, дето имаха тая книга, не ми я даваха и казваха на баща ми, че не било добре да чета библията в такава млада възраст, защото имало в нея *съблазнителни* истории; а пък аз грешний бях я чел, както по-горе казах, още в по-млада врът.“[20] Две неща заслужават особено внимание в изказването: първо — жанровите

[20] Славейков, П. Р. Спомен на четиридесетгодишната ми писателска дейност. — В: Литературен архив. Т. 1. П. Р. Славейков (Ред. П. Динеков, Г. Димов, С. Баева). С., 1959, с. 41.

понятия, усвоявани чрез църковно-религиозната литература, и второ — буквалният начин на възприемане през Възраждането на някои части от Библията, като „Песен на Песните“ например, където любовта е представена съвсем реалистично, дори еротично. Това е извикало необходимостта през средновековието такива моменти да бъдат специално тълкувани в абстрактно християнски дух, но през XVIII—XIX в. подобно възприемане вече е започнало да се преодолява. Фактът има пряко отношение към новата поезия и по-специално към любовната лирика.

Но всъщност познаването на църковно-религиозната литература от П. Р. Славейков датира много по-отрано — от зимата на 1837 г., когато покрай селския поп и даскал Серафим десетгодишният Пеца „не само чете и канерха всичко в черква, ами сказва и сказания в черква всеки празник и всяка неделя от Софрония и Амартолон Сотирия“[21]. Нека припомня, че самото заглавие на прочутия „Неделник“ е жанрово ангажирано: „. . . *поучение* на всех неделях в православних церквах прочитаемия евангелиях в всего лета с *тодкованием* и с *нравоучение* на великих господних праздницех, и на святих празднуемих *сказание* душеполезная“. „Канервам“ пък значи четене на стихири с висок глас стих по стих в църковната служба, т. е. запознаване със старобългарската песенна поезия — един от най-продуктивните жанрове в старата българска литература, с вековна традиция[22]. Тези литературни понятия се разширяват до такава степен, че довеждат до използуване на изучените жанрови и стихови схеми. „На 1845 — спомня си П. Р. Славейков — наченах да сглобявам и ритмовани стихове по славянски, подстроен на това от търновский учител Петър Давидов. . .“[23] Интересно е, че това са стихове не само с християнска, но и с гражданска тематика — сигурно свидетелство за механизма на „подражанието“: усвояват се жанровата и стиховата схема, особеностите на поетиката, а не просто копиране на образи, идеи и мотиви. Някои ранни произведения, като „Търновский пожар“ например, говорят за опита да се вложи в старите църковно-литературни схеми нова тематика и идейност. Още повече, в случая П. Р. Славейков изрично е посочил уподобяването — на „Йеремиева плач“; библейският пророк жали Йерушалаим, българският поет — Търново. Заимствувана е формата на изказа — ридание, и то чрез комуникативната ситуация, но поводът е съвсем различен: жителите на библейския град са се отклонили от пътя господен, докато търновци са изгубили. . . дюкяните и школото си — изцяло е проявена новата, просвещенската идейност. Тези произведения, разбира се, са първоначален поетически опит, имат твърде скромна литературна стойност от наша гледна точка. Към тях обаче са неприложими художествени изисквания. Първо, защото те биха представлявали неисторичен подход към литературните явления и факти. Стиховете по замисъл и традиция стоят извън съвременните понятия за художественост и условност. Що се отнася до жанровата им определеност, тя може да бъде изведена от трите съществуващи литературни пласта: фолклор, стара българска литература, устна традиция. Тези произведения се родеят с импровизацията по повод в народното творчество, довела по-късно до репортажа[24].

Такива текстове и днес могат да се чуят на някои пазари и събори. Връзката със старата българска литература в жанрово отношение беше вече посочена. Важно е, че и от гледна точка на поетиката тези творби стоят в парадиг-

---

[21] Пак там.

[22] К о ж у х а р о в, С т. Към въпроса за обема на понятието „старобългарска поезия“. — Лит. мисъл, 1976, № 7, с. 41.

[23] Цит. по: П е н е в, Б. История на новобългарската литература. Т. 3. С., 1977, с. 162.

[24] Г а ч е в, Г. Съдържателност на художествените форми. Епос. Лирика. Театър. С., 1982, с. 82.

мата на старата българска литература. Ако днес ги оценяваме като неуспешни, то това е поради неподходящата посока на експликация на темата, поради недостатъци на идейно-тематичните елементи. От трета страна „Търновский пожар" има пряко съответствие в твърде продуктивните и меродавни (като усвоено знание) реторики: жанра описание, който може да бъде изпълнен както в поезия, така и в проза. Ценно свидетелство ни дават издирените и открити от Д. Леков ръкописни учебници[25], по които е преподавал Д. Чинтулов. Наред с образците описания, които намираме в Галаховата христоматия и Кургановия писмовник, те представят свои образци, които, и това е важното, са изучавани в училище. Нещо повече — по тях учениците са пишели своите описания в клас или за домашно упражнение. Както се вижда, три жанрообразуващи тенденции, които идват от три различни художествено-естетически системи, се пресичат в една творба или по-точно в група творби. Именно този факт е обусловил жизнеността на жанра, както и художествения неуспех от съвременна гледна точка. Но картината ясно представя механизма на жанровите процеси.

В общия контекст на изграждане на литературни понятия нека добавя и пламенните речи на Неофит Бозвели от 1840 г., за чиито призиви можем да съдим косвено от „Мати Болгария": „Всякогаж всякакви *повести* и *летописи* внимателно прочитайте и издирвайте в них за вашите си прадеди и познайте они какови са били, а ви какови сте. . ."[26] Примерът с Неофит Бозвели е съвсем целенасочен. Известно е какво влияние има той сред съвременниците си, известно е и свидетелството на П. Р. Славейков за нетърпението, с което е чакано, четено и препрочитано всяко негово писмо. Покрай будителската тематика на апела и патетичността особено важно е конкретното посочване: *повести и летописи*, а не просто *книги* или *писмена* или дори обобщителното *истории*. Тази употреба говори не само за жанрова категориалност, а за жанрова диференцируемост с оглед някои същностни черти на повестта и летописа — достоверност. От този факт можем да заключим: 1) Неофит Бозвели препоръчва най-необходимото в момента; 2) тези са най-разпространените и жизнени жанрове на „достоверната" литература; 3) повестта е била жанр с историческа тематика — сравни и етимологията „по-вѣст"; 4) назовавайки тези два жанра, Неофит Бозвели проявява избирателност спрямо системата от живи и разпространени по онова време жанрове; 5) Неофит Бозвели подтиква към анализ на положението на основата на сравнението; 6) избирателността на жанровете показва достатъчно ясно съществуващите разграничителни понятия за условност и достоверност в литературата. В анализирания текст прозира механизмът на трансформационните процеси — познатите от старата българска литература жанрове повест и летопис първо се преосмислят с оглед новите възрожденски нужди, второ — неминуемо се изпълват с ново съдържание, идейно и тематично.

За активността на системата от литературни понятия, усвоена от П. Р. Славейков чрез старата българска литература, можем да съдим и от следните два факта. В отговора си до Д. Войников относно драмата „Иванко"[27] той използува като пример (при това не за ситуация, а при изследване качествата на човешки характер) библейския цар Давид. Този момент в критическите му размисли преодолява традиционното средновековно оприемеряване с вече билото и известното и представя анализаторско осмисляне на литературен факт, използването му като методологически похват, основан на сравнението на разглеждания образ с архитипа. Показателно в това отношение е пародийното

[25] Л е к о в, Д. Ръкописните учебници на Д. Чинтулов. С., 1987.

[26] Н е о ф и т Б о з в е л и. Мати Болгария. — Период. сп. БКД. Т. 1, № 9.

[27] С л а в е й к о в, П. Р. Седем бележки под линия в статията на Д. П. Войников за драмата „Иванко". — Читалище, 3, 1873, № 7—8, с. 756.

сравнение между структурите на църковната проповед и „Песен на добродетелта“[28].

Овладяването на литературния опит на старата българска литература е толкова продуктивно, че П. Р. Славейков опитва да твори в различни жанрови схеми. „В Килифарево — пише той — продължавах все по славянски да пиша. Съчинявах разни малки пиеси за разни събития в *легендарен* вид, славянска граматика. Но завършено съчинение имах „Акатист на св. Йоан Златоуст.“[29] Да се опитаме да разберем казаното. Фактът, че е употребено „разни малки пиеси“, а не например „пиеса за чудото на еди-кой си“, отново показва, че се възприема и възпроизвежда жанровата схема, а не идейно-тематичното ядро, т. е. че пътят на проникване на литературите е по линия на жанровите схеми и в по-малка степен на тематично-мотивните елементи. Това разбиране на литературния развой ни дава и отговор на въпроса, защо творчеството на П. Р. Славейков е първото всеобхватно в жанрово отношение творчество. Творчество, което и до днес няма други последователи освен Ив. Вазов. Разбира се, причините за появата му са комплексни: новото време — преход от средновековие към капитализъм, създаващо нова литература, преход от религиозно към светско общество, „титаните на Възраждането“ с изключително широките си интереси и прояви. Но към всички тези причини сега можем да добавим и още една, характерна за нашите условия: възприемането на литературни понятия, изграждането на съзнанието за жанровост едновременно чрез три различни традиции — църковно-религиозната, фолклорната и устната. В най-голяма степен този процес важи за П. Р. Славейков — в най-голяма степен и неговото творчество е многожанрово.

Успоредно с познанията, добивани и усвоявани по линията на старата българска литература — християнско-религиозната образност, стил и тематика (последната изцяло превъзмогната десетилетия след Освобождението), и достигнали достатъчна широта и задълбоченост, за да се стремят към формиране на понятийна система, която осигурява творческа продуктивност, върви и линията на фолклорното литературно познание. Нека отново се спрем на един спомен на П. Р. Славейков, в който е описан твърде интересен начин на литературно общуване. (Подобно явление е пресъздадено и от писателя фантаст Х. Уелс — живата книга („451° по Фаренхайт“). Ще припомня, че някои народи (черногорци, румънци) познават разновидността на „устните традиции“[30], а това е сроден комуникативен акт.) „Той (бай Цвятко — б. а., К. М.), като ми изприкажеше и някоя и друга приказка, обръщаше се към мене и искаше да му прикажа и аз нещо „от книгата“. Приказвах му и аз нещо от книгата, каквото знаех — за чудесата на св. Богородица, от Амартолон Сотирия, и от ръкописните епистолии „Камък падна от небето“, как ходела св. Богородица в пъкъла да види как се мъчат грешните и други таквиз, каквито знаех. И така често си обменявахме с бай Цвятко приказките и разказите.“[31] Тук няма да се спирам на многото жанрови понятия като свидетелство за специфично-видовото усвояване и осмисляне на литературата. Това, което прави особено впечатление, е неоднородното литературно общуване: като разменни единици са представени устната и писмената традиция — приказки срещу четива „от книгата“, фолклор срещу литература.

Следователно възприемащото съзнание през Възраждането е приравнявало двете различни творчески системи, те са съществували като разновидност на едно и също изкуство — словесното, участвували са равностойно в изграж-

---

[28] Славейков, П. Р. Велизарий. — Читалище, 3, 1873, № 4, с. 384.
[29] Цит. по: Пенев, Б. История. . . , с. 162.
[30] За литературните жанрове през българското Възраждане. С., 1979, с. 173.
[31] Цит. по: Пенев, Б. История. . ., с. 154.

дането на понятия за литературност и жанровост. Неслучайно П. Р. Славейков е един от първите, които поглеждат към фолклора като към литература със съответните художествено-естетически и тематико-идейни изисквания. Какъв образец могат да бъдат народните творения, той доказва с ранните си сатири, с „Прославило се Търново", за която изтъква: „песента беше проста, в бели стихове, по духа и размера на народните песни. . ."[32] Ако обърнем внимание на времето, ще видим, че усвоените литературни понятия, чийто продукт е тази творба, се покриват с т. нар. църковнославянски период на твореца. Желанието му да създаде народен епос с герой Крали Марко по модел на народните епически песни конкретизира механизма на усвояването — от жанровата схема към използуване на елементи от по-ниски равнища (образи, мотиви, стил). Засрещането, проникването на фолклорната и християнската тенденция откриваме в концентриран вид в следното изказване на П. Р. Славейков: „Доде бях в Ловеч, аз бях написал три книжки: една песнопойка с песни, друга „Владишкое огледало" — живота на седем гръцки владици в стихове сатирически, и 3-то „Крумиада" — историческа повест в стихове."[33] От него проличава движението на литературните понятия, новото, внесено с течение на времето. Повторението „песнопойка с песни" свидетелствува, че под „песни" се е разбирало изобщо стихове. В голяма степен възприемането на поезията се е обуславяло от декламационната и песенната християнска религиозна поезия, както и от фолклорната традиция. Известен е фактът, че множество от стихотворенията на новата лична литература са били тъкмени на мелодии и по този начин разпространявани и възприемани. И до днес тази традиция е жива на равнището на стила — стихосбирките, които са назовани в заглавието като песни. За развитие на жанровото съзнание свидетелствува и „Владишкое огледало" — сложна композиционна форма, едновременно сатира и пародия, пряко отнасяща се до популярните „огледала" в църковно-религиозен дух, например излязлата през 1816 г. „Книга сия, зовомая Огледало" на К. Пейчинович.

Тенденцията на жанровото познаване чрез руската литература (предимно), но също така и чрез другите балкански и славянски литератури, представя проникването на националните литератури. За нас е особено важно познаването на литературните категории чрез чуждата, най-вече руската, теоретична мисъл. Макар и не в конкретно-жанров аспект, тази тенденция е сравнително добре изследвана от Т. Атанасов и Б. Пенев до Д. Косев, П. Динеков и Г. Димов — единодушно изследвачите разкриват родството на литературните възгледи на П. Р. Славейков от 60-те години нататък с възгледите на руските революционни демократи, по-специално на В. Белински и Н. Г. Чернишевски. Родството е документирано в литературно-критическите статии, рецензии и изказвания на писателя, но те засягат предимно по-общи въпроси — значението и насоките на литературния процес, проблемите на реалистичния метод, превода и т. н. Незначителни си остават пасажите, пряко изясняващи жанрови понятия и други литературни категории.

Възобновяването на „възрожденското жанрово съзнание" на П. Р. Славейков трябва да се търси в пресечните точки на разнообразното му творчество, в спомените, в планираните, но неосъществени замисли. Един от най-важните документи в това отношение е учебникът, подготвян от него за училищни нужди, озаглавен „Питания по словесността"[34]. Макар и насочен към по-ниско равнище на възприемане, за което свидетелствува и начинът на изложение (диалог), и преследващ в основата си дидактически цели, от него можем да направим някои важни изводи за изградилата се система от литературни по-

[32] Цит. по: Славейкова, Св. Петко Р. Славейков. С., 1959, с. 24.
[33] Цит. по: Пенев, Б. История. . ., с. 163.
[34] Архивен фонд П. Р. Славейков. Питания по словесността. Кутия 42.

нятия. Преди всичко — в постепенното разкриване спецификата на различните видове текст, респ. начините за тяхното изграждане, авторът тръгва от предел-но абстрактното равнище „словесност“ — семиотичен подход в осмислянето на литературата. Много трудно може да се проследи линията, обусловила този подход — разбирането за литературата преди всичко като словесен тип творчество. Още повече, че авторите, занимавали се до XIX в. с подобен род изследвания, стоят „извън контекста“ на българската възрожденска действителност: Дж. Лок с „Опит върху човешкия разсъдък“ и Г. Е. Лесинг с „Лаокоон или за границите на живописта и поезията“.

В следващото равнище словесността е класифицирана като художествена („изящна“) и „нехудожествена“ („проза“), но отличаваща се от научната литература. Под „проза“ П. Р. Славейков, а вероятно и съвременниците му разбират всичко, което е в писмена форма, стига да е граматически правилно. Това позволява в обема на словесността да се включи не само писмената „книжевност“, но и устната традиция. Ето защо при определянето на романа този жанр попада в границите на „епическата поезия“[35]. Всъщност под „поезия“ авторът разбира съчиненията, сътворени с „изкуствения образ на езика“, подлежащи на определена *изкуствена* организация, или с други думи, това, което днес изразяваме с термина художествена литература. Интересен (от съвременна гледна точка) е фактът, че попадайки в една група с поезията, романът е разглеждан и като ритмически организиран текст — нещо, което съвременното литературознание познава едва след изследванията на опоязци.

Литературата също се схваща широко. Тя се свързва не с художественост, а с талантливост. В нейните граници са включени различни видове писмени произведения (книжовност): научни, журналистически и художествени. Изрично е посочено, че словесността „ни запознава с разните видове на книжевността“— т. е. с литературните жанрове. Възрожденското литературознание има три предмета: стила, литературността (в най-общ смисъл) и жанровете. При това то *учи* на адекватно стилово изразяване, но *запознава* с качеството литературност (в разграничение от обиходното общуване) и с жанровата специфика — теорията не е основана на нормативизъм. Някои понятия, както изтъкнах и по-рано, са осветлени в системата на античната реторика: езикът се украсява, той има естествен (обиходно-разговорен) и изкуствен образ, теорията на словосъчинението учи правилно да нареждаме изразите си, когато изказваме своите мисли, и т. н. За широтата и многоаспектността на „словесността“ съдим от замисления обем на учебника. Освен познанията по семиология и реторика включени са проблеми из областта на естетиката (що е чувство и как се поражда в литературата, какво е отношението му към мисълта), философията (съотношението истинска — неистинска мисъл, точна мисъл), поетиката, стилистиката (набелязани са за изясняване: точен слог, надут (важен) слог, гладък слог (който обуславя приятността — още един момент от античната реторика), класифицирани са някои видове стилове: прост слог, умерен слог, висок слог); проблеми от теория на превода. Голям и най-разработен е делът на граматиката — синтаксис, лексикология (употребен е терминът за неправилен израз „солецизъм“).

За съжаление и този труд е останал предимно като замисъл, но колкото и да е кратък и с подчертана практическа насоченост, открива някои посоки за възстановяване на литературната понятийна система.

Макар и спорадично, в литературнокритическите статии на П. Р. Славейков могат да се намерят доказателства в подкрепа на схващанията от „Питания по словесността“ или изясняване на други категории. В „Два поета в

[35] Славейков, П. Р. Що е роман. — Читалище, 1, 1870, № 3.

сравнение — Станко Враз и Верешмарти“[36] има свидетелство за съществуването на двете отделни художествени системи: фолклорната и художественолитературната. При това двете не са противопоставени по белега художественост — „народната и изящната поезия“ представляват националното поетическо изкуство.

В рецензията си за „Велизарий“ на Т. Шишков[37] П. Р. Славейков определя разликата при превода на трагедия и комедия — факт, който документира навлизането в спецификата на комичното. Много интересно това осмисляне се представя и в „Смехът и смешното“[38], където на практика се разглежда сложното отношение смешно — комично. Забележително е, че основните идеи в есето (макар и съвсем кратко) схождат с друг, вече монографичен труд по проблема в нашата научна мисъл, макар излязъл след 93 години — „Смешното“ на И. Паси. П. Р. Славейков означава разликата между смях, смешно и комично, спира се на обществената роля на сатирата, нейния особен подбор на факти от действителността, механизмите на възприемането ѝ. Изтъква двойствената художествена природа на сатирата, обуславяща известния „смях през сълзи“, позовава се на Гогол.

Важни общолитературни понятия можем да установим и в изказването относно края на Войниковата „Криворазбраната цивилизация“: „То можеше (П. Р. Славейков препоръчва набиване с тояги вместо дуела със саби — б. а., К. М.) наистина да се види на някои малко грубовато и не толкоз „поетическо“, но затуй щеше да бъде по-вярно, по-български. . .“[39] Изказването изразява възгледа за „логика на творбата“ — т. нар. закон за нарастващата убедителност, според който елементите в произведението трябва да му се подчиняват, да го изграждат чрез логическо обвързване един с друг. Можем да направим и друг извод — за разбирането за специфичния подбор на факти от действителността за всеки жанр (в случая комедията) — побоят с тояги ще бъде „непоетичен“, груб, а този подбор има пряко отношение към художествеността на творбата.

Накрая бих искал да се спра на възгледа на П. Р. Славейков за ролята на езика в творбата, който може да се превърне в бариера за възприемането ѝ[40]. Като подчертава изрично, че Г. С. Раковски трябва да запази темите и идеите в своите произведения, но да ги представи на съвременния (тогава) български език, П. Р. Славейков прокарва всъщност идеята за превод от „старобългарски“ на новобългарски.

Макар и бегли, предложените посоки за търсене и реконструкция на възрожденското „жанрово съзнание“ биха могли да въздействуват за прецизиране на някои утвърдени представи относно наличието и равнището на литературоведските категории у нас.

[36] Славейков, П. Р. Два поета в сравнение — Станко Враз и Верешмарти. — Читалище, 3, 1872, № 2, с. 187.
[37] Славейков, П. Р. Велизарий, с. 380.
[38] Славейков, П. Р. Смехът и смешното. — Остен, № 11, 29 май 1879.
[39] Славейков, П. Р. Седем бележки. . ., с. 756.
[40] Архивен фонд П. Р. Славейков. Да се смееш ли, да плачеш ли. Папка 42, тетр. 5, с. 26.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Речев жест и метафоричност в поезията на Христо Ботев

Александър Кьосев

Неднократно и по различни поводи сме чували бродещото мнение, че способността да се създава поезия всъщност е способност да се създават метафори. Това е убеждение на мнозина поети на съвременната епоха — някои от тях са го изразявали толкова дръзко, обвинявайки истинското стихотворение, че е „каталог от образи", „тълпа от образи" — тълпа от метафори[1]. Не са далеч от подобни генерализации и сериозни изследователи: един от най-интересните изследвачи на метафората — Мънроу Биърдсли, недвусмислено я обявява за „стихотворение в миниатюр", поместваики я по този начин в самата сърцевина на поетичността[2]. Разбира се, във всички подобни изказвания скрито или явно се има предвид оригиналната метафора, поетическата находка, метафората-иновация, а не избледняващите или устойчивите езикови метафори.

Странно би изглеждала поезията на Ботев от тази гледна точка. Едва ли ще се намери някой да твърди, че трафаретни метафори и метафорични съчетания като „черна робиня", „хладен гроб — сладка почивка", „казвам си сърцето", „братя по чувства", „страданията са ни спътник", „кървав пот", „мъртъв свят коварен", „сърцето ми в люти рани", „за вси желби приготви яма", „младостта ми съхне и вехне", „нашата шия е в хомот", „аз съм роб на любовта" и „влача вериги", „ти ми вливаш в сърцето отрова", „думи отровни", „капка вяра", „острият нож ми е другар" носят в себе си истинската сила на Ботевата поезия. Всъщност именно тези метафори са най-честите, а фактът, че те са конвенционални, че не са никакво поетическо откритие дори по времето на самия Ботев, е очевиден за всеки, който е прелиствал даскалската поезия. Истинските метафорични находки на Ботев — „зимата пее свойта зла песен", „сърце зло в злоба обвито", „бури вековни", „злобна ги памет често повтаря", са на практика доста редки. Въпреки многократно срещащите се метафорични трафарети Ботевото слово тежи със страшна сила, в която не може да се излъже никоя читателска интуиция. По някакъв начин то носи в себе си огромна и изключителна личностна енергия. Тук ще наричаме тази енергия „жестовост" на Ботевата поетична реч. Жестикулацията, както е известно, има две основни функции — експресивна (изразяваща вътрешни състояния) и остензивна (показателна). Заедно с това още редица други несловесни знакови и дознакови

[1] Подобни мнения са характерни за „лявото" крило на руския имажинизъм — Вадим Шершеневич, Анатолий Мариенхоф и др.

[2] M o n r o e, B. Die metaphorische Verdrehung. — In: Theorie der Metapher. Darmstadt, 1983, 120—142.

системи имат експресивни функции — могат да изразяват вътрешни състояния — мимика, непроизволни звуци, позите на тялото и пр. Наричайки метонимично всичко това „жестовост“, ние ще говорим за „речев жест“ тогава, когато словото започне изцяло да поема в себе си функциите на тези „жестови“ системи, когато то се натовари с несвойствена за себе си експресивност и особен тип показателност. Именно това свръхекспресивно слово може да стане изразител на романтически изключителната личностна енергия.

Наивни генерализации от типа „всичко в поезията е метафора“, разбира се, се избягват от всички сериозни специалисти по историческа поетика. Достатъчно е да спомена само изследванията на Тинянов за руската ода[3] или на Лидия Гинзбург за развитието на руската лирика[4] или пък основополагащата статия на Ян Мукаржовски за поетическия език[5]. Тук обаче ще посоча една много интересна обща историческа типология на Жерар Жьонет, разделяща европейската поезия на два големи типа-периода според доминиращото словесно равнище, върху което се ражда поетическият ефект. Според Жьонет доминиращият тип устна словесна комуникация в европейската култура до края на XIX в. закономерно обуславя доминиращата роля на *метриката*, на ритмометрическата обработеност на словото в поетическия ефект. Казано иначе, поетическото въздействие са ражда в напрежението между даденостите на езика (синтактични, лексикални, прозодични) и тяхното метрическо преобразуване. След края на миналия век според Жьонет ставаме свидетели на разпадане на доминиращата роля на устната словесност и настъпване на истинската ера на писмената култура. И в съответствие на това доминантата на поетическия ефект се примесва от звуково-ритмическата обработеност на поетическото слово към неговата смислова обработеност, освободена от принудите на метриката — семантичните аспекти на поетическия език (репрезентативен пример на които е метафората) стават все по-определящи не само по отношение на съвременните творби, но и по отношение на начина, по който четем поезия от миналите векове: „. . . пред строгата и изкусна метрика на един Малерб или на един Лафонтен предпочитаме дръзките „контрабатареи от думи“ на бароковата поезия“ — пише Жьонет[6].

Подобни два големи исторически типа има безспорно и в българската поезия. От усилено търсене на национална метрика, от „пиитиките“ и „реториките“ на Възраждането, които учат как да се „редят“ стихове, до свръхсложната метафора на един Лилиев „недосънувания сън на моя нероден копнеж“ — това е типологичното пространство, в което се развива българската лирика от Възраждането до 20-те години на нашия век. Подобна историческа типология на българската лирика обаче, колкото повече се движи към конкретизация на своята абстрактна „моделност“, толкова повече се нуждае от междинни звена, от смесени типове, от варианти на поетическото слово, изградени върху *други* доминанти — не върху метриката или поетическата семантика. Забележително откритие на подобен „междинен“ тип беше статията на Н. Георгиев „Епилог“ на Петко Славейков и епилогът на един етап от българската поетика“[7]. Като направя вероятно малко спорно обобщение на нейните изводи, ще кажа, че Н. Георгиев търсеше доминантата на поетическия ефект на един тип възрожденска лирика в отношението между нейния клиширан лексикон и иновациите на

---

[3] Тынянов, Ю. Ода как ораторский жанр. — В: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, 226—252.

[4] Гинзбург, Л. За лириката. С., 1983.

[5] Mukařovsky, J. O jazyce básnickém. Studie z poetiky, Praha, 1982, 93—137.

[6] Жьонет, Ж. Поетически език и поетика на езика. — Служебен бюлетин на Съюза на българските писатели, 1984, № 10, с. 101.

[7] Литературна мисъл, 1981, № 5, 60—80.

поетическия й синтаксис. В друга своя статия[8] Н. Георгиев постави въпроса за смяната на модуса на експлицитното речево действие на лирическия говорител от възрожденската поезия към поезията на 20-те, 30-те и 40-те години на нашия век — преминаването от „устно“ към „писмено“ речево действие, от „песен“ към „писане“, от гръмко слово към „тиха“ поезия. . . Т. е. той потърси зараждането на поетически ефект в боравенето с прагматическите характеристики на речта — което също би могло да бъде междинен лирически тип в развитието на българската поезия.

Това изследване също се насочва в подобна посока. То търси силата на Ботевото поетическо слово в „чудото“, което Ботев извършва с прагматично-комуникативните характеристики на езика. Може да се очаква, че за периода на късното Възраждане поетическото боравене именно с прагматическите характеристики на езика ще бъде закономерно явление, тъй като това е период на смяна на комуникативните медиуми (от доминираща роля на устното слово към доминиране на писмеността), на конфликт между реторичната и песенната традиция и на промяна на характера на аудиторията — от регионална към национална. Т. е. това е време на своеобразен „прагматически катаклизъм“ на литературната комуникация — променят се основни нейни параметри. Комуникативната среда на литературата чрез своя неустановен и конфликтен, противоречив характер превръща „гласа“, „словесното действие“, „адресата“, „чуването“ на словото от нормални компоненти на всяка устна комуникация в поетически *проблем*, в генератори на вторични поетически значения.

Всъщност този процес започва още с началото на новата българска поезия. Характеристика на цялата възрожденска поезия — от Димитър Попски до Ботев и ранния Вазов, е нейната отчетлива комуникативност — стихотворенията се градят не като текстове-светове (както ще стане в края на миналия и началото на нашия век — типичен пример е „Сън за щастие“ на Пенчо Славейков), а като поетически *изказвания*: характерна е близостта им до реториката на тържественото публично говорене, почти задължителната звателна форма в началото, ясният, експлициран адресат, отчетливата интонационна напрегнатост и т. н. Както е известно, това ражда и двата основни комуникативни типа във възрожденската поезия — реторичния и песенния. Още във възрожденската поезия преди Ботев комуникативно-прагматическите характеристики на словото започват да се превръщат в генератор на поетичност. На първо място това се изразява във фикционализиране на комуникативния акт — речевият жанр се представя за устен, а всъщност е писмен (лирическата песен, стихотворението-призив), адресатът губи своята очевидност и достоверност и се раздвоява между някаква реална аудитория и фикционалния адресат вътре в текста; не са случайни от тази гледна точка адресатите — алегорични персонификации („Мати България“, „юнакът балкански“, „вярната любов народна“). Често писмените поетически текстове изграждат образ на фикционално комуникативно пространство с фантастични характеристики — гласът-призив „звучи“ в целостта на една визионерска национална „география“ — говорят си българските градове, лирическият „аз“ се обръща към „тракиенци“, „загорци“, „македонци“, зове всички „братя българи“. Въобще в метатекстовите пластове на писмените възрожденски поетически творби лирическият комуникативен акт често се саморефлектира като „глас голям“, който прогърмява по „целия Коджа Балкан“. Казано обобщено, това е огромно компенсаторно усилие на литературното писмено слово да поеме в себе си свойствата на *устността* — звученето на гласа, неговата акустична сила, интонационната оцве-

---

[8] Георгиев, Н. От „Ще си викна песента. . .“ към „Искам да напиша днес поема. . .“ (Из „Тезиси по българска историческа поетика“). — Литературна история, 1983, № 11, 3—16.

теност на словото, комуникативната му насоченост към реален адресат и реторичните похвати за връзка с него, фактът, че устното слово винаги е речево *действие*, и пр. Но това компенсаторно усилие на писмената поетическа реч води на практика до създаване на *фикционален образ на звучащия човешки глас* — вътре в самия текст на възрожденските стихотворения.

Ботевата лирика очевидно е част от този общовъзрожденски процес — и за Ботевите стихотворения е характерна експлицираната комуникативност — отчетлив адресат, обръщения, възклицания, ясни „гласови" характеристики на писменото слово, непрекъснати перформативи от типа „виквам си песента", „ала съм думал и думам", „ще запея. . .". Но начинът, по който „звучи" „устният глас" в писменото поетическо слово на Ботев, го отделя неизмеримо от всички останали възрожденски поети. В Ботевата лирика прагматическите характеристики на езика започват да раждат поетически значения, които са били недостъпни за предишните стихотворци, включително за поети като Геров, Каравелов и Славейков.

Тук достигаме до основната теза на това изследване. Поезията на Ботев трябва да създаде образ на изключителна човешка личност — но този образ се реализира не само чрез лирическия герой, който ще пръсне бялото си месо и черните си кърви, ще копнее за смъртта-живот, ще презира механджийските патриоти и пр. Образът на изключителното човешко същество се създава и на равнището на лирическия говорител — казано иначе, изключителността е и в самия *акт на лирическото изказване*, в „надчовешките" възможности на лирическия глас и в страхотната „жестова" сила на словото.

Първата проява — най-очевидна — на тази „изключителност" на лирическия глас е в парадоксалния характер на комуникативното пространство, в което той „звучи". Във възрожденската лирика, общо взето, има два типа фикционално пространство на лирическата комуникация; патриотично-призивните творби „звучат" във визионерската цялост на отечеството, техният лирически говорител се обръща към адресати, които са грандиозни социални колективи — тракиенци, македонци, или фантастични персонификации с национална емблемност — татковината, юнакът балкански, майка България. Само определени жанрови групи — любовно-еротичната и просветителско-дидактичната лирика — допускат създаването на *камерно* фикционално пространство на комуникацията и относително *конкретизиран* и телесно-достоверен фикционален адресат. Фикционалното комуникативно пространство, в което звучи лирическият глас от стихотворенията „До моето първо либе", „На прощаване", „В механата", в увода на „Хайдути", в „Към брата си" и „Делба", е с парадоксални характеристики — то е камерно и едновременно визионерско, интимно и едновременно публично. Лирическият глас се обръща към първото либе — в камерно-интимното комуникативно пространство между тях сякаш звучат нейният глас и нейната моминска любовна песен. Но именно в това камерно пространство на разговора между двамата започват да се „чуват" вековни бури, плачове, стенания, предсмъртни песни — прозвучават „гласове", свързани с грандиозни, визионерски време-пространства. Оказва се, че между неизразеното „тук" на интимната беседа и визионерското „там", където гърми и тътне цялата земя, няма граница: и двете са достъпни за гледната точка на лирическия говорител — неговият глас е добил някаква парадоксална *тоталност*, тъй като може да звучи *едновременно* и в достоверното пространство на разговора, и във фантастичното грандиозно пространство на тътнещата родина. Подобно раздвояване разсича и фикционалните адресати на Ботевата поезия — те са, от една страна, интимно-достоверните фигури на майката, либето, брата, другаря, дядото; от друга — това са „бедний народе", „родино мила", „ликуй народе". Но дори когато лирическият глас се обръща към родината като към

„майка мила“, обръща се не към бога въобще, а към онзи бог, който е негов, интимен, в сърцето и душата.

Друга романтически изключителна черта на лирическия глас е, че той се раздвоява между личностен, аз-ов глас и глас, сливащ се с природно-стихийните звукове. В цитираната статия[9] Н. Георгиев разглежда един от текстовите механизми, чрез които се осъществява това — раздвояването на значението на перформативни глаголи като „пея“ между тяхната текстовост и тяхната метатекстовост; пеенето в „Хаджи Димитър“ е акт и на самия лирически говорител, който „възпява“ героя, и заедно с това — на стихии, на „певци“, „земя и небо, звяр и природа“. Сходен е и механизмът, по който песента — тътнене, стон и плач на стихиите, в „До моето първо либе“ се слива с песента на лирическия глас, или пък в „На прощаване“ лирическият глас се „пронася“ в огромни пространства, подет от природните стихии — „песента ще се пронесе/ по гори и по долища — горите ще я подемат, долища ще я запеят“. Т. е. актът на лирическото изказване се „оглежда“ в определени състояния на фикционалния свят и поема техни свойства върху себе си — така се създава усещането, че „викването на песента“ като драматически противопоставено на обикновеното „думане“ е натоварено с внушението за сублимна стихийна енергия, както състоянията на тътнещата родина. Това позволява на лирическия глас да се обръща *императивно* към природните стихии и към родината, той им е романтически равноправен:

Грей и ти, слънце, в таз робска земя
. . . .
О, майко моя, родино мила
защо тъй жално, тъй милно плачеш?
. . . .
Плачи!

Но същинската романтическа изключителност на лирическия говорител в Ботевата поезия се състои не толкова в парадоксализирането на комуникативното пространство или в скритото композиционно пренасяне на внушенията за „стихийност“ и „свръхенергия“ върху лирическия глас. Ядрото на тази изключителност е във внушението за спонтанната свобода, с която той може да преобразува даденостите на самия език и да го направи „жестов“, т. е. свръхекспресивен.

За това могат да се дават много примери — и всеки пример ще заслужава анализ в отделна студия. Затова тук ще се задоволим да изброим повечето от тези прояви на спонтанно романтическо преобразуване на възможностите на езика и само върху някои от тях ще се спрем. Но дори и техният анализ ще бъде конспективен.

Лирическият говорител на Ботев не спазва жанровите ограничения — не се съобразява в романтическата полюсност на своето преживяване с допустимите в съответния жанр речеви действия: така в молитвата благоговейното *молене* ще бъде рязко прекъснато от гневно *заклеймяване*, *беседата*-прощаване — от възторжена *патетика*, третоличният обективен *разказ* в баладата — от разкъсваща нарацията тържествена *сентенция*. Въобще Ботев непрекъснато редува и контрастно съпоставя на пръв поглед несъвместими речеви действия, създавайки драматични пулсации в активността на словесното действие: *разговорът* с любимата се превръща в революционен *призив*, роволюционният

[9] Пак там.

призив — в магическо общуване със стихиите. . . Това създава впечатлението за някаква романтическа изстъпленост на лирическия говорител — следвайки само парадоксалните пулсации на своето лично преживяване, той борави произволно с готовите жанрови и реторични форми на езика. Това води и до невероятни интонационни пулсации на лирическия глас, до преобразуване не само на жанровите, но и на синтактичните форми. Ето един пример:

Аз зная, майко, мил съм ти,
че може млад да загина,
ах, утре като премина
през тиха, бяла Дунава!

Междуметието „ах!", поместено в средата на изречението, къса неговата синтактична цялост, разрушава подчинителната връзка и спокойната низходяща повествователна интонация. На пръв поглед информационното ядро на изречението би трябвало да бъде „аз зная, че съм ти мил (и ти ще страдаш), ако загина". Но речевият жест ражда смислови елипси, къса синтаксиса и променя йерархията между информационно-синтактичните единици. Преминаването на „тиха, бяла Дунава" се превръща в експресивен център на изречението. Това създава впечатлението, че в акта на говоренето, в момента, в който спомене за сакралното преминаване, лирическият говорител *преживява* по внезапен и свръхнапрегнат начин великия миг и визията за „тиха, бяла Дунава". Първоначалната комуникативна интенция и първоначалното отношение на синтактично подчинение не могат да изразят това и са разрушени — изречението, започнато в своето изграждане като синтактична единица със сложноподчинителни отношения и със спокойна, низходяща интонация, изведнъж се накъсва и се превръща във възклицание. Словото не е отделено от лирическия говорител като готов, вече подреден продукт, отчужден от протичането на неговото преживяване — по-скоро то е самото това преживяване.

Могат да се дават още много примери за това, как самото „изричане" на словото е жестово свързано с разреждане на експресивна енергия — характерни са алитерационни и асонансни струпвания при моменти на върхово вълнение на лирическия говорител: това би могло да се нарече „артикулационна афектация" (прекрасен пример за това е прочутият стих „. . . и сърце зло в злоба обвито!"). По подобен начин — като енергично-агресивно подхващане на стиховия ред, като сила на „прозвучалото" слово — може да се тълкува и честото струпване на експлозивни съгласни в начални стихови позиции, съпроводено със звукови анафори („Майце си" и „Елегия" са много характерни в това отношение). В тази посока трябва да се тълкуват и характерните Ботеви наблягащи повторения и трансформациите на фолклорното съседно-подхващащо повторение („дано ми найдат пушката/ пушката, майко, сабята!") — сякаш лирическият глас не може да се задоволи с еднократното назоваване на нещо и със страст и афектация го изрича-назовава повторно, превръщайки го по този начин в експресивен жест.

Има и стиховедски аргументи за това, че чрез особеното отношение между границите на словоформите, синтагматично-метрическите тенденции на фолклора и структурата на изречението всяка дума у Ботев се „рематизира" — получава особен логически и емоционален акцент[10].

Но това, което ми се вижда особено важно, е, че Ботев насища с романтическа експресия не само онези езикови равнища, които по своята природа са

[10] К у н ч е в а, Р. За метрическите и ритмически трансформации на народната метрика в българската поезия от втората половина на XIX век. — В: Стих друге половине деветнаестог века. Нови Сад, 1987.

пригодени да изразяват, имат възможност да бъдат експресивни — композицията на текста, строежът на изречението, интонационните модели и пр. В свръхекспресивни могат да се превърнат и такива равнища на езика, които по самата си природа са слабо пригодени за експресия, за „жестово“ изразяване на субективна, личностна енергия. Това са „атоми“ на езика и неговата употреба, които дори не са речеви актове (в смисъла, който влагат Остин и Сърл[11]), а нещо по елементарно — става дума за *референцията* (или словесното посочване на предмет от действителността), *предикацията* (т. е. приписването на някакво свойство), *номинацията* (назоваването) и употребата на деиктични думи, *остензивното* използуване на езика (т. е. употребата на думи като „тук“, „там“, „сега“, „ето“ и пр.). Именно подобни равнища на езика, които се управляват от строги конвенционални закони и не носят в себе си като че ли никакво пространство за личностен произвол, в Ботевата поезия се превръщат в изразяващи сублимната натура на романтическия Аз. Ще дам само два примера:

Черни ми кърви в земята
в земята, майко, черната!

„Черната земя“ от логическа гледна точка е атрибутивно-предикативно съчетание. Приписването на свойство на определен субект е елементарен езиково-логически акт, който почти никога не се свързва с някакво чувство. При Ботев обаче не е така. Очевидно „чернотата“ за него не е просто свойство на предметите, тя притежава някаква особена и жива символност, която принуждава лирическия говорител активно-емоционално да я преживява, да реагира чрез изстъплена словесна жестовост. Атрибутивната дума разкъсва целостта на атрибутивната синтагма, застава накрая на деформираното изречение, променяйки неговия интонационен модел и концентрирайки в себе си внезапна възклицателна, стихова и реторическа енергия. Това създава впечатлението, че в акта на самото говорене лирическият говорител преживява изстъплено „чернотата“ на земята като поетическо видение.

Едва ли има по-неутрални думи от лишените от собствено денотативно значение „там“ и „тук“, които менят референтите си от ситуация в ситуация. Но когато Ботевият лирически глас възкликне: „Там. . . Там буря кърши клонове. . .“, повторителната, композиционно анафоричната енергия, която се натрупва върху тази неутрална дума, фактът, че именно тя назовава-посочва онова, което се противопоставя на „забравената младост“, фактът, че тя посочва „тътнещата земя“ и сублимното пространство на подвига, я насищат с невероятна експресивност. Неутралната деиксия се превръща в свръхжестова, в дума — сакрално преживяване.

Нека обобщим. В своята лирика Ботев успява гениално да използува и преобразува основния литературно-комуникативен конфликт на своето време — борбата между устност и писменост на поетическото слово. Така той създава нов самостоятелен тип поетическа словесност, в който доминантата на поетическия ефект не е нито върху поетическата метрика, нито върху поетическата семантика, а върху парадоксалното поетическо преобразуване на прагматическите характеристики на литературно-комуникативния акт. В неговата лирика начинът, по който се произвеждат единиците на речта и езика — от жанровите цялости до атомарните структури на предикацията и референцията,—създава образа на един романтически свръхглас—едновременно интимен и гърмящо публичен, личностен и природно-стихиен, който носи в себе си невероятна енергия и може спонтанно да превърне всички конвенции на езика

[11] Вж. A u s t i n, J. Now to do things with words. New York, 1962; S e a r l e. J. Speech acts: an essay in philosophy of language. Cambridge, 1969.

и речта в личностна експресия. Силата на неговата поетическа реч не трябва да се търси в трафаретните метафори, а в романтическата „жестовост“ на словото, събрало в себе си изстъпленáта емоционалност на едно необикновено човешко същество. Сякаш българското поетическо слово е изричано, изпявано, извиквано от един велик и гневен Карл Моор.

Искам да завърша с няколко показателни Вазови стиха:

. . . . . .
Капитана — немец същи —
отказва — тогаз
Ботев люто се намръщи,
викна с бурен глас:

— Туй го искам, не се моля:
всички сте във плян.
Тук се гледа мойта воля,
аз съм капитан!
. . . . . .
И гласа му става страшен
при тия слова. . .

Много са начините, по които националната поетическа и културна памет е запазила облика на Ботев. Но винаги един от възловите символи на ботевското ще бъде именно този лют, бурен, гневен глас, гласът — воля и вълнение, онзи свръхглас, който пее и тътне в българското културно пространство.

Комедиографията на Иван Вазов

Румяна Кордовска

Интересът на Иван Вазов към драмата не е нито временен, нито случаен — първите му опити в този жанр са от един твърде ранен творчески период (1868 г. — историческата драма „Светослав Тихо"). Ако проследим хронологически шестнадесетте му драматически творби, ще видим, че този интерес не само не отслабва, а се задълбочава. И още едно наблюдение — до 1903 г. Вазов пише предимно комедии, а от 1908 г. до смъртта си — исторически драми. За разлика от пъстрата жанрова картина на останалото му творчество тук като че ли съществува известна закономерност — комедиите предхождат сериозните му драматически произведения[1]. Случайно ли е това? Директната нападка срещу някакъв обществен недъг или човешки недостатък под формата на фарс, глума, сатира да се замени от по-углъбено и мъдро осмисляне на съвременността с оглед на историческия ни опит? Причините са и в жизнената и творческата зрялост на автора, и в обществения климат от началото на века — управлението на Фердинанд, войните, националната катастрофа. Подобна констатация не омаловажава идейния аспект на Вазовото комедийно изкуство, а се стреми да обясни социалнопсихологическите му предпоставки. Условното разделяне на драматургията му на два периода: Пловдивски и Софийски, показва, че Вазов се обръща към езика на драматургията в особено напрегнати и значими моменти от битието си на творец и гражданин, когато под влияние на бурните политически и икономически преображения в българската действителност преоценява нравствените стойности и идеали на обществото. С трепетната болка на народен син и с тънък художествен усет той долавя и отразява негативните процеси в следосвобожденска България. „Всеки колектив, не само такъв като народа в цялост, но и по-малки колективи — жители на един град, една местност, едно село, даже ученици от един клас — имат някакъв неписан кодекс, който обхваща както моралните, така и външните идеали и който всички неволно следват. Нарушението на този неписан кодекс е едновременно нарушение на някакви колективни идеали или жизнени норми, т. е. чувствува се като недостатък и това откритие предизвиква смях."[2] Не всяко нарушение на обществените норми и идеали обаче може да бъде смешно — зависи от степента му и от начина, по който човек се бори срещу него. Колкото по-силно, погрубо и брутално е погазването на „кодеска", толкова по-трудно явлението се поддава на комедийна обработка. Това обяснява защо „Белодушков", пряко адресирана към Стамболов, е остро сатирична политическа драма и защо след

[1] *Сериозни* драми е употребено в смисъл на вътрешен, емоционално-смислов признак на жанра, а не като художествен резултат.

[2] П р о п п, В. Я. Проблеми комизма и смеха. М., 1976, с. 43.

1908 г. Вазов не посяга към перото, за да пише комедии. Крахът на монархическите му възгледи, съзнанието, че с безогледната си политика Фердинанд води България „към пропаст", го карат да търси в миналото измеренията на настоящето и обагрят историческата му драматургия с трагично-предупредителна патетика.

Комедиографията на Вазов е онази част от литературното му наследство, която по силата на традицията и до днес се отминава с най-общи констатации[3]. На комедиите на писателя обикновено се гледа като на периферна част от творчеството му, като на нещо второстепенно в сянката на блестящите му лирически и белетристични постижения. А това е доказателство, как инерцията на веднъж установеното мнение за даден автор може да доведе до загуба на интерес към него или до преповтаряне на еднакви по същество постановки за творбите му, да напласти трудно изкореними представи за тях и да подведе без особена съпротива бъдещите му изследователи. Може би затова и досега нямаме цялостно проучване на Вазовата драматургия, респ. комедиография, а в най-обективните изследвания за творчеството му те задължително се представят с поредица от слабости и непременно в съпоставка с качествата на лириката и прозата. При такъв подход остават необясними сценичната жизненост и дълголетие на „Службогонци" и „Двубой" например, но това е най-малката беда. Какви по-широки перспективи открива разглеждането на комедиите му в еволюцията на жанра или в превъплъщението на естетическия феномен „комично" у самия Вазов. В първия случай те се открояват като качествен скок в сравнение с предосвободенската комедия и подстъп към високите постижения на жанра у един Ст. Костов. Във втория — в контекста на литературното му творчество, те са безспорно доказателство за хумористичния му дар и за голямото разнообразие на комични инвенции. В такава посока са търсенията и на тази статия.

Актуални по проблематика, комедиите на Вазов отразяват съвременността от особен ракурс и причината е не само и не толкова в жанровата специфика на комедията изобщо, колкото в предпочитанието на писателя към определен тип комично. Първата му комедия „Михалаки чорбаджи" (1878) е твърде близка до предосвободенската традиция като нравствено-битова проблематика (показателно за приемствеността е и заглавието). Но още в нея се чувствува склонността на Вазов към социално обагрен, политически, обществено ангажиран хумор. Ако в някои прозаични творби, като „Чичовци" и „Хаджи Ахил", преобладава битово-регионалният хумор, а в разкази като „Кардашев на лов" — политическата сатира, то в комедиите си той обединява двете линии (битовата и политическата), разширявайки рамките на жанра. Под непретенциозната форма на своите глуми и фарсове разкрива сериозни обществени недъзи. Битовите ситуации и конфликти са винаги социално детерминирани, социално подплатени. Битът е необходимата, подходящата и естествената среда, в която се проектират социалните противоречия и обществените язви. Все по-тясното и умело преплитане на двете линии води до вътрешната еволюция в комедиографията на Вазов — от лекия и забавен хумор към по-сериозен комизъм при външно непроменени формални средства за постигането му.

И в предосвободенската ни комедиография обществено изобличителната тенденция е ясно доловима. Любимата тема — за чорбаджията изедник, враг на просветата, сътрудник на турци и гърци, измамник, алчен за пари и власт, се третира и в „Чорбаджията" на Добри Войников, и в комедията със

---

[3] За комедиите на Вазов вж. Державин, К. Болгарский театр. М., 1950; Богданов, И в. Българската комедия. С., 1962; Каракостов, Ст. Българският възрожденски театър на освободителната борба. С., 1973; Пенев, П. История на българския драматичен театър. С., 1975; Димов, Г. Драматургията на Иван Вазов. — В: Проблеми на новата българска литература. С., 1978, и др.

същото заглавие на Тодор х. Станчев, и в „Сцена от домашния живот на нашите чорбаджии“ (Гайда, № 1, 1864, подпис Л. С. Къртица). Но в тях идеята се натрапва не чрез действие, а чрез разсъждения и думи — поредица от грубо тенденциозни диалози, откъснати от битовата обстановка. В други — „Ловчанският владика“ на Теодоси Икономов — битовите сцени присъствуват, но са откровено подчинени на декларираната противогръцка идея. „Криворазбраната цивилизация“ на Д. Войников и „Зимата на 1874“ (Шутош, № 23, 1874) са семейно-битови комедии с нравоучителни тенденции. Вазов успява да направи това, което липсва на предходниците му[4] — да слее органично битовото със социалнополитическото начало, т. е. чрез бита на героите да разкрие значими обществени конфликти на времето. Всъщност с тези свои особености Вазовата комедиография отрази една обща, вътрешно закономерна и външно обусловена тенденция в южнославянската комедия от XIX в. — „стремежа и необходимостта да се включи в рамките на действието колкото се може повече социален материал“[5].

В новия тип комедия се променят до известна степен и „принципите за структуриране на комедийния образ“[6]. Героят е носител не само и не просто на отрицателни човешки качества и навици, а е строго социално детерминиран — представител на определена социална групировка, категория, класа. Носи пороците на времето и на класата, към която принадлежи, т. е. повече е социално обобщен, отколкото индивидуално отличителен. Всичко това сближава и едновременно конфронтира героите в една комедия, защото, „оставайки индивидуални образи, всички те са дадени в общия си стремеж към една обща цел“, определени „от духа на времето“[7].

Ако проследим *топологията* на Вазовия комедиен герой, ще видим, че по „произход“ той принадлежи към заможните слоеве, към интелигенцията и по-рядко към простолюдието. В следосвобожденска България Вазов открива и художествено пресъздава тип, който се утвърждава в литературната традиция и след него (Ст. Костов — „Големанов“). Това е грандоманът, действуващ в различни сфери — политическа, културна и т. н. Заслуга на писателя е, че улавя явлението още в началото, в процеса на зараждането му („Господин Мортагон“). Става дума за грандоманщината не като индивидуално качество на човешкия характер, а като обществено явление с точно измерими координати във времето. В този смисъл грандоманът е тип, исторически формиран и национално определен. В него под влияние на конкретната политическа обстановка и изменените условия за живот своеобразно се трансформират устойчиви черти на българския характер. Наивното самохвалство, велеречие и политиканство на „чичовци“ при новите политически условия на следосвобожденска България се израждат в „мортагонщина“ — безскрупулно самоизтъкване с най-низки средства с цел да се спечелят политическа власт, слава, пари.

Ако фанфаронството на „чичовците“ задоволява дребната им човешка суета, у грандомана страстта да властвува над другите е опасна. Комично е усилието да се внуши на околните лъжлива представа за стойността на собствената личност, но целите, към които е насочено това усилие, са различни: при „чичовците“ — морално удовлетворение и самоуважение, при грандомана — материална изгода и утвърждаване на високо положение в обществото. Разширява се съответно и периметърът на действие — от региона към държавната арена.

---

[4] Новаторството невинаги се състои в създаването на нови жанрове. Естетическата наслада „се обуславя от чувството за новост и едновременно узнаване на познатото“ (У э л л е к, Р., О. У о р р е н. Теория литературы. М., 1978, с. 252).

[5] Н и ч е в, Б. От фолклор към литература. С., 1976, с. 348.

[6] Пак там.

[7] Пак там.

Приехме грандоманството за метаморфоза на самохвалството, затова не е безинтересно да потърсим генезиса на тази черта, толкова характерна за Вазовия комедиен герой. У един малък и поробен народ желанието да се мери с по-големите и по-свободните народи е естествено. И понеже вероятността за изравняване на тези величини е малка, на помощ идва въображението, което скъсява или премахва разликата. Така че психологическият механизъм на самохвалството е отреагирането на комплекс за малоценност, създаден в резултат на някаква ограниченост — пространствена, културна, умствена и т. н. Всяко живо същество отговаря с противодействие на ограниченията. Самохвалството е липса на самочувствие с обратен знак, макар че самите герои едва ли имат съзнание за подобна липса. И ако се върнем към примери от литературата, ще си обясним защо хаджи Ахил и Варлаам се нуждаят от разширяване на пространството, в което действуват, до световни и космически размери. Единият се занимава с луната и земята, другият разказва за далечните си пътешествия — и всичко това за лично удовлетворение и с вяра в собствената значимост, вяра, поддържана и от „публиката", удивено и безрезервно поглъщаща „информацията". С какво се хвали Вазовият българин? С ума, знанието, учеността, а не с богатството, за него са значими моралните, а не материалните категории. Но това се отнася за ония мили нашенци от епохата преди Освобождението, така фамилиарно наречени от Вазов „чичовци", едновременно смешни и симпатични с наивното си самохвалство и с претенциите за компетентност в разни „високи материи"[8]. Тези техни качества не са в ущърб на околните, не представляват обществена заплаха. Не е така при грандомана — неговите домогвания, дори потенциални, са опасни за околните. Все пак в комедиите, където той е основен типаж, оттенъкът на смеха зависи от това, доколко съществуват условия за реализиране на грандоманските му амбиции. Когато тези амбиции остават в сферата на смешното — невъзможните претенции, комедията придобива фарсов характер, а когато е налице благоприятна почва за осъществяването им, се получава „сериозна" комедия („Службогонци") и политическа сатира („Белодушков").

Грандоманщината — основна тема в комедиографията на Вазов — варира от чорбаджилъка през господинмортагоновщината до службогонството, от социално ограниченото явление до масовата психоза. Какви модификации претърпява основният характер-тип?

Още първата реплика на Михалаки от комедията „Михалаки чорбаджи" издава чорбаджийското му самочувствие. Макар да се чувствува притеснен във „френските дрехи" (намек за новите нрави след Освобождението), той е принуден да свиква с тях, както и с обръщението „господине". Изпитва носталгия по близкото минало, когато на чорбаджиите са „давали служба" и са ги „викали на конак". „Наистина, откак дойдоха московците, гаче целий свят се преобърна с краката нагоре. Чорбаджиите ги вече забравиха!" Нещо се е променило и Михалаки се съобразява с него, въпреки че не иска да се откаже от чорбаджилъка. Големството си демонстрира пред простия народ или у дома пред жена си и дъщеря си. Да го търсят, да го молят за помощ, да му искат съвети — всичко това повдига самочувствието. Не изпитва никакви съмнения в собствените си достойнства — щом е чорбаджия, трябва да го почитат и и признават. Богатството определя авторитета му — качествата на характера не са важни. „Така се върти простият народ! Ако го не лъжеш, не можеш да имаш чест. . . и не те зачитат!"

Комични са усилията му да действува със старите методи при променените обществени условия, с други думи, смешен е неговият анахронизъм. Ко-

[8] Тотев, П. Литературни статии. С., 1974.

мично е и противоречието между претенциите му за големство и умствената му ограниченост.

Мортагон е вече новият герой на епохата, показан в действие. Няма пари, затова се стреми към власт — тя ще му осигури материално благополучие. Чорбаджи Михалаки е глупаво самомнителен, Мортагон разчита на глупостта на другите. Той знае, че не е важно да притежаваш качества, а да внушиш на хората, че ги имаш: „Искаш ли да се повдигнеш по-горе от простата маса? Наумявай ѝ всеки ден за тебе си." Мортагон е жизнен тип, настъпателен, войнствен, находчив. Той не само иска да стане „велик човек", а знае и как да го направи. Но остава смешен герой, защото все още е потенциален властник.

Осъщественият грандоман може да се превърне в обществено зло. Придобил власт, той използува най-безогледно непозволени средства, за да я задържи. Високомерието му граничи с жестокост и бруталност. Не спазва никакви закони, разчита на страха, който внушава. Вярва във всемогъществото си, а не в безгрешността си, защото неговите постъпки се мерят с други величини. Белодушков е художествено-сатиричното изображение на този тип, който определя до голяма степен облика на българската действителност през 90-те години на миналия век.

Литературното маниачество е друг вид мортагонщина — жажда за литературна слава при наличието на пълна бездарност. „Литературните мортагоновци" са заплаха за общество, чийто естетически вкус тепърва се оформя. Вазов, който ревниво следи за престижа на словесното ни изкуство, е особено иронично настроен срещу подобни „кандидати на славата". Те са прекомерно честолюбиви. Мнението и признанието на публиката са им необходими, за да поддържат вътрешния им стабилитет. Неуспехът на литературните им събратя ги радва тайно, защото са завистливи и двулични като всички бездарници. Средствата, с които си служат, за да се „утвърдят", са нечисти — анонимни хвалебствия в печата за себе си, ругатни за съперниците, но от чуждо име, защото не им достига смелост и достойнство да изразят открито мнение.

Службогонецът е „масовото издание" на типа грандоман. Неговият принцип е: „Министрите не се раждат, а ги правят. Днес едно дърво да вземеш и да му речеш: „Стани министър!" — и то ще се оминистери. . ." Следователно всеки може да заеме място на „държавната трапеза", пък макар и да не е най-почтеното. Самочувствието на този род хора се подклажда от увереността, че са с особени „заслуги пред отечеството", че са образовани и т. н. — все въображаеми предимства за служба, опровергавани непрекъснато от действията и думите им. Страшното според Вазов е, че службогонството се превръща в епидемия, която заразява и обикновените труженици: „берберин хвърлил бръснача, търговеца — аршина, селянина — ралото — искат служби. Всичките искат търтеи да бъдат". . .

Разгледаната характерология на комедийния герой се отнася до съдържанието на произведенията. Но заедно с това като всеки художествен образ той е един от компонентите в структурата на литературната творба. В центъра на пиесата Вазов поставя обикновено един главен комедиен герой, който движи действието и около когото са разположени останалите лица. От съотношението между тях зависи характерът на ситуацията. Слабата позиция на основния герой в конфликта е ясна на зрителя още от началото. Много често този герой е измамен, разобличен и надхитрен не защото е лишен от характер и принципи, а тъкмо поради това. Чорбаджи Михалаки иска богат и влиятелен зет — тъкмо манията му за величие използува слугата Петко да омъжи дъщеря му за избраника ѝ Стоянович. Мишеморов от „Вестникар ли?" страстно ненавижда печата, а синът му и бъдещият му зет са „вестникари".

В пиесите от другия вид структура чертите на социалния тип или на типичното явление се разпределят равномерно между действуващите лица. Главен герой няма, всеки персонаж е вариант на типа. Такива комедии са „Кандидати на славата“. „Двубой“, „Службогонци“. И в двата вида пиеси Вазов използува класическия похват — контрастни двойки и групи. Интересно е, че рядко ги противопоставя въз основа на някакво същностно различие. В „Михалаки чорбаджи“ конфликтът „глупав господар — умен слуга“ е по-скоро литературна схема. Във Вазовите комедии се забелязва едно привидно, „външно“ противопоставяне на персонажи с еднаква същност, което представлява скрита, вътрешна съпоставка между тях. „Външната“ страна на конфликта се изразява в най-различни конкретни действия — спорове, разпри, дуели. Пример за такива еднакви по същността си „антагонисти“ са Мишеморов и Иванчо („Вестникар ли?“), Арбузов, Брюлевич, Фотев („Кандидати на славата“), Чушкаров и Драгалевски („Двубой“). В други случаи до открит двубой не се стига, дори напротив, героите са взаимно доброжелателни. Но зад тази фасада се крият подмолни действия, подлости, стремеж тайно да се навреди на „приятеля“ („Кандидати на славата“). Освен скрито може да има и явно сходство между персонажите, например когато второстепенният герой е копие на главния и умишлено или несъзнателно му подражава (Мортагон — Аспарух).

Вазов умело използува комизма на сходствата и различията между героите. Доказателства откриваме не само в комедиите, но и в хумористичната му проза (дублиран персонаж в „Митрофан и Дормидолски“, контрастни двойки в „Чичовци“). По-съществено е обаче, че оперирайки с класически комедийни похвати, авторът винаги насища частните конфликти със социален подтекст и им придава национално своеобразие.

Във Вазовите комедии положителните герои не са изключение, но драматургически присъствието им не е убедително, защото са или резонъори на автора (Цочев от „Двубой“), или бледи и схематични идеални образи (Лазаров от „Вестникар ли?“, Балтов от „Службогонци“), или осмени и комично снижени поради някаква слабост на характера (Кальчов от „Кандидати на славата“). Това намира израз и в структурата на пиесите — като членове на опозицията тези герои трудно поддържат равновесието и остават в сянката на противниците си.

В драматургията на Вазов има множество женски образи, които са двигатели на любовната интрига или участници в битовия конфликт. Авторът им отрежда разнообразни роли, но в рамките на драматургичната традиция (наша и чужда) — коварна прельстителка, покорна съпруга, влюбена жена. В комедиите тяхното място е по-специално поради спецификата на жанра при Вазов — обществен тип комедия с битов конфликт. Жените (съпруга, дъщеря, слугиня, кандидатка за женитба) плътно обкръжават героите и създават „аромата“ на битовата атмосфера, в която те се движат. Жените са и необходими участнички в многобройни дребни, частни, „къщни“ сблъсъци — комедийни ядра в движението на сюжета. Смешни сами по себе си с външността, проявите, езика си, те изпълняват и друга смислова функция — в тяхната суетност, глупост и ограниченост се оглеждат всъщност недостатъците на главния комедиен герой, който обикновено не ги подозира у себе си. Така, демонстрирайки непрекъснато превъзходството си над нежния пол, той се саморазобличава.

Въпреки че в основата на Вазовата комедия лежи „определен художествен тип“, тя не е комедия на характерите, а „своеобразен хибрид от комедия на положението и комедия на нравите“[9]. Нейната цел не е разгръщането на един

[9] Н и ч е в, Б. Цит. съч., с. 347.

характер, а „разплитането на сложна верига от събития, за да се оголи веднага и непосредствено механизмът на един жизнен ред“[10]. „Влагането на определено социално съдържание във фарсовите бурни темпове на старата комедия на положението“ определя особеностите на структурата: първо — наличието на любовна интрига, която умело се преплита с основната и във финала се разрешава щастливо; второ — усложнен ход на действието, изобилие от събития и случки, голямо количество действуващи лица. На пръв поглед се получава „сценичен хаос“, взаимоотношенията се заплитат, комичните недоразумения растат, но развръзката показва, че авторът владее композицията и извежда основната идея от привидния хаос на събитията, превръщайки този хаос в комедиен похват.

Действието на Вазовите комедии е външно разгърнато, настъпателно, с капризни извивки и начупен ритъм. Събитията се редуват във все по-бърз темп, комичните ситуации се нанизват, като всяка дава нов тласък на действието или поставя нов акцент в конфликта. Драматичното натрупване и освобождаване на комедийна енергия става на тласъци така, че смехът „се зарежда“ непрекъснато.

Ситуацията, разбирана в традиционния ѝ смисъл, е съвкупност от определени обстоятелства и състояния, съдържащи възможност за избухване на конфликт. От нейния строеж и връзката ѝ с другите компоненти зависи успехът на една комедия. Вазов е майстор на комедийната ситуация — при него тя е вътрешно динамична, гради се върху бързата смяна на обстановката и състоянието на героите. Хумористичният ефект се дължи на глупостта и на двете страни в конфликта, на недоразуменията между тях (най-честата причина за които е, че единият от персонажите влиза в ролята на друг) или просто на несъответствието между същността и думите на протагониста. Нанизването на аналогични ситуации, при които се сменят само участниците (еднакви в същността си), е особен похват, чрез който се изобличават нравите на епохата — пример за това е „Службогонци“. Обратният случай — неспособността на героя да се справи с бързо променящите се обстоятелства — също предизвиква смях, защото показва духовна непълноценност.

Напрежението в ситуацията зависи от динамиката на словото и интонацията на речта, както и от ритъма на диалога. В това отношение изкуството на Вазов комедиографа заслужава специално внимание. Тук ще отбележим само мимоходом, че диалогът е едно от най-големите му постижения като драматург. Раздвижен, темпераментен и пластичен, той отразява много точно характера и промените в настроението на действуващите лица. Носи информация и разузнава намеренията на противника, но в редки случаи приема формата на диалог-разговор или диалог-размисъл. Най-често е диалог-спор, завършващ с открит разрив между героите. Обикновено в началото разговорът е поспокоен, но постепенно набира инерция, за да стигне до лаконична, „дуелна“ размяна на обидни реплики. Вазов много точно регулира размера на фразата и темпото на речта — това при него не е търсен ефект, а вродено усещане за ритъм. Динамичната комична ситуация и раздвиженият диалог определят бурното темпо на Вазовите комедии и са едни от най-съществените белези на комедийния му стил.

---

[10] Пак там, с. 349.

Другоселецът и „другите“ селения в разказите на Йордан Йовков

Мариус Теофилов

Претенциозността за ерудираност, с която все по-често се прилагат в съвременната ни литературна наука конкретни схващания на такива крупни учени като Н. Фрай, К. Л. Строс, Р. Якобсон, Цв. Тодоров или М. Хайдегер, Х. Г. Гадамер, като Ю. Лотман, В. Иванов и Б. Успенски, все повече се превръща в подражателска готовност за механични операции и приспособяване на оригинални форми към преднамерено търсени или случайно намерени подходящи явления в нашата литература. При това не се отчита спецификата, вътрешните особености и оригиналността на явленията. По този начин „прилагането“ на научна методология се превръща в самоцел на субективното интелектуално реализиране (което е достойно единствено когато не се извършва за сметка на чужди мисли). Същността на литературното произведение, която трябва да диктува конкретните изводи, се игнорира, превръщайки се в „текст“ (понятие, което някои наши млади литератори изпълват със значение на някаква непонятна смислова независимост), като по този начин някак странно се оправдава безсилието на литературоведа извън възможностите на усвоения и „прилаган“ методологически прийом. Подобен подход в науката А. Ф. Лосев назовава „наукообразност“. Така например в увлечението си по модерните научни търсения на херменевтиката (като западногерманско направление в рамките на структурализма) застъпниците на този метод у нас забравят за диалектическия възглед на Дж. Броновски, който в своята книга „Възходът на човека“ включва това понятие като „пространен възглед върху явленията“[1], далеч надхвърлящ метафизичните възможности на „херменевтическия кръг“ и хегемонизацията на автономността на текста. Несъвършенството на подобен възглед, абсолютизиращ самостоятелността на всяко произведение като затворен текст, изключващ необходимостта от идеен анализ, понеже „опошлява“ текста, е толкова по-очевидно и като се има предвид и принципното твърдение на Т. С. Елиът, че цялата европейска литература още от Омир съществува синхронно и се разполага в порядъка на едновременно присъствие — идеен акорд с възгледа на Дж. Броновски и с възгледите на Г. Брандес — последния класически литератор, разглеждащ литературните явления в процеса на формирането им.

Понеже тук става дума именно за един такъв пространен, диалектически възглед върху ред закономерности, функциониращи в творческия процес у Й. Йовков, съзнателното диференциране от семиотичните и херменевтичните прийоми и формулите на традиционното днес кокетиране с модни технологи-

[1] B r o n o w s k i, J. The Ascent of Man. London—Sydney, 1981, p. 65.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

гични аксиоми е задължително при всеки опит за проникване в идейните дълбини на художествения свят. (Също така не бива да се забравя, че „структуралистично“ изследване и изследване на структурата на дадено явление са две съвсем различни неща.)

Още преди да станат известни на нашата съвременна литературна наука възгледите на Х. Г. Гадамер, чиито основни произведения се появяват през шейсетте години и отразяват съвременното развитие на херменевтиката, Д. С. Лихачов бе развил диалектическия възглед за един по-пространен, универсален подход към литературното (художественото въобще) произведение в труда си „Поетика на древноруската литература“ и в редица статии. Така например в статията си „Внутренний мир художественного произведения“ той изтъква: „Вътрешният свят на произведението на словесното изкуство (литературно или фолклорно) притежава определена художествена цялост. В този вътрешен свят отделните елементи на отразената действителност се съединяват един с друг в една определена система, в художествено единство. . . Обикновено ние не изследваме вътрешния свят на художественото произведение като цялост, ограничаваме се в търсенето на прототипове: прототипове на едно или друго действуващо лице, на характер, на пейзаж, дори „прототипове“ на събития и прототипове на самите типове. Винаги „на дребно“, винаги на части! Затова светът на художественото произведение се появява в нашите изследвания като нещо разпиляно, а неговото отношение към действителността се раздробява и е лишено от цялостност.“[2]

В тясна връзка с този възглед са и изследванията по „вторичните моделиращи системи“ на Ю. Лотман и В. Иванов („Вторичные моделирующие системы“ и „Статьи по типологии культуры“ от края на 60-те до края на 70-те години). Новите идеи за авторската позиция и едновременността на художественото действие в „Поетика на композицията“ на Б. Успенски също са вдъхновени от идейните анализи на Д. С. Лихачов в „Поетика на древноруската литература“. Налице е оправданият стремеж да се изследва художественото произведение като „саморазвиваща се“ „органична“ тъкан или, което е по-близко до същността, като саморазвиващо се идейно единство в художественообразна среда, както схваща художественото саморазвитие М. Бахтин.

Но не всяко произведение предлага възможността за подобно изследване и именно наличието на тази възможност в дадено произведение е един от висшите критерии за неговата художественост. Въпросът се свежда не просто до това да се намери подходящ образец, към който да се „приложи“ съответно „усвоено“ правило на модерната (в добрия смисъл на думата) литературна наука, а да се анализира идейно-образната същност на дадено произведение, като се имат предвид особеностите на неговата поетика в съответствие със съвременните постижения на литературоведската мисъл. Това е изискване на научната коректност, също както въздържането от методологически „еквилибризъм“ е изискване на научната етика.

Зачестилите и небезоснователни определения на Й. Йовков като писател, чието творчество се развива под въздействието на символизма и съдържа някои принципи на символистичния художествен изказ, без в ни най-малка степен да решават въпроса за приобщеността или не на Й. Йовков към естетиката на символизма, често предизвикват колебанието — Й. Йовков символист ли е или не е? Разбира се, символистичното изграждане на художествения мир като идейна перспектива, в дълбочина, далеч не определя принадлежността нито на произведението, нито на автора към символистичната естетика. Но от своя

[2] Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения. — Вопросы литературы, 1968, № 8, с. 24.

страна, така поставен, въпросът остава открит по отношение естетическата система на българския символизъм, който в творчеството на П. Яворов, Д. Дебелянов и Н. Лилиев представя образци, които не съответствуват на класическия модел на западноевропейския символизъм. В този смисъл и въпросът за приобщеността на Й. Йовков към художественото направление на символизма може да се смята за открит.

Безспорен е обаче фактът, че в творчеството на Й. Йовков се съдържа и един своеобразен „надтекст", който в определени свои пунктове, като например „бялата лястовица, „белият ескадрон", „другоселецът", „друг свят", приема символични и определено символистични функции. Но това са отделни образи, а когато става дума за функциите на дадено творчество в дадено направление, то значението на всяко определение е съществено различно. Наличието на допълнителни идейни функции в общия контекст на дадено произведение (или творчество) учените условно определят като автономна област на художественото произведение, на художествената действителност: „Очевидно е, че това съвсем не е „действителност", а само някакъв трети текст, независим от произведението."[3]

Всеки фрагмент е част от значението на произведението, на „текстовия" и „извънтекстовия" смисъл; у Йовков всеки фрагмент съобщава нов смисъл в съчетанието си с останалите фрагменти; „другите селения", „другият свят"са извънтекстова художествена реалия, моделираща се в контекста на отделното произведение и в цялостното творчество на Й. Йовков. Този „друг свят", „другите селения" всъщност придобиват в творчеството му значение на „истинския", достойния за пълноценната човешка личност свят, „изгубения рай", към който се стремят героите на Йовков — тези „другоселци" в света на комерсиалните социални отношения. Несъвършенството и античовечността на своята съвременна социална среда Й. Йовков разкрива като недостоен за човека свят, „този", наличния свят на капиталистическата експлоатация и безогледна консумация на материални и духовни ценности. Така въпросите на Вълкадин („Вълкадин говори с бога") са отправени не толкова към създателя на един несъвършен свят, а по-скоро към човека въобще, към фаталната невъзможност на човека и човечеството да се изтръгне от инерцията на своето несъвършенство, от нежеланието да промени себе си и „своя" неустроен, „този" свят, да го направи по-съвършен, което във втория план на художествено значение би означавало да си възвърне „изгубения рай".

Най-често, когато дадено произведение или творчество съдържа втори план на художествени значения, допълнителни идейни функции, формиращи се при конфигурациите на образи или отделни фрагменти в текста, се говори за „извънтекстов символизъм"[4]. При положение, че значимостта на едно произведение се определя от дълбочината на допълнителните идейни значения, съдържащи се именно във възможността на текста да организира „трети текст", „извънтекстов символизъм", става ясно колко важно е наличието на „вторично моделиращите" възможности като система в отделно взето произведение или творчество. По повод твърдението на резоньорите на структурализма, че текстът има безброй възможни начини за протичане съобразно с интелектуалните възможности на възприемащия, може да се каже, че това е признание за невъзможността на структуралистичната методология да обясни идейната същност на произведението. Именно идейните значения на едно гениално произведение

---

[3] Т о д о р о в, Ц в. Поэтика. — В: Структурализм — „за" и „против". М., 1976, с. 54; Л о т м а н, Ю. М. О двух моделях коммуникации в вторичных моделирующих системах. — Труды по знаковым системам, Тарту, вып. 181, т. 2, 1965, с. 241: Л о с е в, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, 65—66.

[4] У э л л е к, Р., О. У о р р е н. Теория литературы. М., 1978.

са неизчерпаеми, а не субективните интелектуални възможности на възприемащия индивид — „реципиента“ според структуралистичните формулировки. Когато се говори за „извънтекстов символизъм“, се налага и уточнението, че той може да бъде приоритет на изкуството въобще, докато „вътретекстовият символизъм“ е качество предимно на символизма като литературно направление. Тук се пресичат взаимно близки, но никога не тъждествени теоретични определения. Безспорната възможност на символизма да „моделира вторично“ идейни значения е неизменно свързана с изискванията на поетиката на направлението. Всяко символистично произведение е в значителна степен под зависимостта на такива доминатни образи, като „вечната женственост“, „кристалния замък“ или „бягството“ на символистите от действителността, което само по себе си всъщност е игнориране на една мрачна и даже убийствена действителност от светлия и чист гений на твореца, копнежът му по един по-чист и съвършен, „друг“ свят. Именно в този и други такива частични пунктове се осъществява контактът на творчеството на Й. Йовков с поетиката на символизма. Бунтът на символистите обаче най-често е окръжен от тъмния ореол на смъртта и собственото самоунищожение е противопоставено на убийствената действителност именно като запазване на чистия гений, присъединяването му към „другия свят“. У Й. Йовков този мотив е заменен с една художествена перспектива на деятелна и утвърждаваща се жизненост на нравствената натура, която през множество крушения се стреми към постигането на съвършения „друг“ свят в противодействие на хаотичната корумпирана, убийствена действителност (например в разказите „По жицата“, „По-малката сестра“, „Друг свят“ и най-вече „Песента на Солвейг“). В такива безспорно символистични разкази като „Белият ескадрон“ и „По жицата“ е отразен стремежът към утвърждаването на прекрасните, светлите пориви над една хаотична, умъртвяваща среда. Символистичните значения на вътретекстовия символизъм на отделни образи и произведения обаче не игнорират символичната значимост на извънтекстовия символизъм, на вторично моделиращите се идейно-художествени значения в цялостното творчество на Й. Йовков, когато то се разглежда пространно. (Ю. Лотман в „Статьи по типологии культуры“ се спира на този тип разглеждане на явлението като единно художествено цяло, наричайки го „синтактичен“.)

В разказите на Й. Йовков всеки отделен (но трябва съзнателно да се подразбира, че това е несамостоятелен в общия, „пространен“ процес на идейно формиране) мотив е свързан със символична стилова функция и това му значение подчертава необходимостта от едно особено внимателно съблюдаване на съчетанието от отделни (несамостоятелни) мотиви във връзка с цялостното обобщение на смисъла на произведението и финалната поанта. В този план е показателен дори един от съдържащите минимална извънтекстова информация компоненти в организацията на произведението, какъвто е пейзажът. Тази минимална информация обаче у Йовков е в сложна съобщителна взаимовръзка с всички останали компоненти и „невинните“ измерения на пейзажа придобиват неочаквана сложност: трябва да се има предвид, че всеки образ в творчеството на Йовков е част от общата функционалност на стила на Йовковия хуманизъм, постигнат в процес от взаимносвързани символи или фрагменти с извънтекстов смисъл.

„Като мътен порой се спуснаха кърджалиите от Бакъджиците надолу в полето. . .“ — за всеки „реципиент“, игнориращ законите на вътрешното сцепление на фрагментите в творчеството на Й. Йовков, вторично моделиращо нови идейни значения, този елемент от динамиката на картината, на пейзажа е просто едно сравнение. Но картината придобива съвсем осезателното значение на пейзаж (водопад, порой, с една дума — стихия или бедствие) именно когато се разгледа пространно, в синтактичен план. (За да си припомним, че пейза-

жът не се изчерпва само с лирични настроения, тук трябва да се споменат динамиката и напрежението в пейзажите на Търнър.) „Като мътен порой се спуснаха кърджалиите от Бакъджиците надолу в полето. Напред беше Индже с дружината си, а след него, с диви викове и пламнала стръв на вълци, наваляха без ред на луди коне кърджалиите на Сиври Билюкбаши, на Едерхиноглу, на Дели Кадир и други главатари. Рядко се беше виждало такова сборище: анадолски турци, зебеци, кюрди, даалии и капъсъзи. Хора събрани от кол и въже, грозни, страшни, някои облечени само в дрипи, тъй, че месата им се виждаха, някои в скъпи дрехи, натегнали от сърма и гайтани. . . Когато тази орда се смъкна в полето, вдигна се такъв прах, че отдалеч можеше да се помисли, че се задава буря. А времето беше хубаво, току що се пукаше пролет. На север Балканът изправяше синята си верига, огряна със слънце, спокойно очертана и тиха“ (т. 2, с. 227)[5]. Описанието на състава на ордата, която се асоциира с „порой“, „стихия“, „буря“, е свързващият елемент между двата контрастни по своето идейно значение плана на пейзажа — близкия („бурята“, предвождана от Индже) и далечния (спокойните очертания на Балкана като фон на раждащата се пролет).

Често хуманистичното значение на определен художествен фрагмент се утвърждава чрез преодоляването му или балансирането му от друг, противостоящ по „извънтекстово“ идейно значение фрагмент. По отношение пейзажа например това съотношение може да се наблюдава в рамките на композиционната взаимозависимост на началото и финала на „Индже“.

Раждащата се пролет от пейзажа е и първият намек за трагичното хуманистично прераждане на Индже; трагичният финал с описанието на гибелта на „прероденият“ Индже се открива с една картина, която е пълен контраст на пейзажа от началото: „Яхнал белия си кон, който гордо пристъпва с разпусната грива, Индже слиза с дружината си към другата страна на Бакъджиците, към морето. Голям празник е — Света троица — и на днешния ден в Урум Еникьой има събор. Индже е весел и чиста е всяка помисъл у него, защото знае где отива. След него, наспоред един други, яздят на хубави коне белобрадите войводи, а след тях е дружината на Индже с байрактаря Кара Кольо“ (т. 2, с. 246). Възтържествувалият хуманизъм е ретуширан с бяло — цвят, който у Й. Йовков е символ на красота, благородство, щастие, но спокойната картина, с която завършва повествованието за нравственото „възкресение“ на Индже, е същевременно начало на епилога за гибелта, трагичното възмездие и изкуплението. Неубитият от баща-разбойник син убива своя баща— закрилник на нещастните, и бива опростен от него. Двете вече цитирани картини балансират встъплението към идейните значения на този контрапункт. Така тези отделни фрагменти разкриват, че всеки детайл в творчеството на Й. Йовков е несамостоятелен образ, елемент от общото значение, обогатяващ идейния смисъл на съответното произведение и цикъл и творчеството на писателя въобще.

Спецификата на Йовковия пейзаж разкрива и взаимната връзка между художествения образ на човека и художествения образ на природата — връзка, изразена в конкретно движение, което най-често е трудът. Тази взаимовръзка е първата и най-елементарната особеност в изразяване на хуманистичното отношение на твореца в търсене на хармоничната природосъобразност, която ще бъде тематичният определител на цикъла „Ако можеха да говорят“.

В разказа „Последна радост“ пейзажът е въведен отново като динамичен елемент от природата, свързан с живота на човека — образно взаимопроникване и взаимообогатяване. Движението, осъществяващо взаимовръзката, тук

[5] Й о в к о в, Й. Събрани съчинения в 6 тома. С., 1983 (всички цитати по това издание са дадени в текста с том и страница).

е една разходка: „Целият град почти е вече тука. Слънцето се докосва до върховете на овошките в лозята и скоро ще залезе, поляните възхитително се зеленеят. Назад и напред по шосето се движат безбройни групи, местят се тъмни и светли облекла и като големи бели, сини и червени цветя блестят отворените дамски чадъри. Последна по шосето се появява Цветана“ (т. 2, с. 35). Във фрагмента е ясно подчертана връзката на човека и природата чрез движение и балансиране на художествените образи чрез синтактичния паралелизъм: градът присъствува в лицето на разхождащите се, а слънцето — чрез движението си към залез; предвечерните отблясъци по дърветата и поляните са част от гамата на предвечерните отблясъци по облеклата: сравнението на чадърите с цветя е просто една равнозначно заменима двусъщност; преди самото залязване на слънцето се появява Цветана и нейната хубост „изгрява“ сред околните. Обособеността на елементите от пейзажа изразява конструктивния принцип на взаимното обогатяване на всички останали образи, съдържащи неограничена възможност за идейно „саморазвитие“. На този принцип се основава полисемантизмът, неизчерпаемата идейна сила на творчеството на Й. Йовков, която от своя страна е една перспектива за художественото саморазвитие на творчеството му — закономерност, характерна за всички изключителни творци.

Динамичният мирен пейзаж от началото на „Последна радост“ има свое контрастно съответствие в картината на нервната психоза, напрегнатостта, принудената веселост пред лицето на войната. Описанието на тази картина завършва с едно отрезвяващо риторично възклицание на повествователя: „Каква неведома сила подлудяваше тези мирни и *работни* (к. а., М. Т.) хора?“ Картината на неестествената напрегнатост и нервна възбуда завършва с появата на дядо Слави: „А! Огън, огън гори на главата ми! — говореше той и показваше с ръка хилядите мъже. — Виждате ли ги? Сто и двайсет хиляди са. Всичките ще ги сложа на чифлика си! Кое време е, а? . . . Жетва, жетва иде!“ (т. 2. с. 45). Това е намек за природонесъобразния труд. От думите на помрачения старец предстоящата жътва се схваща не в смисъл на дейност, в която събраните мъже ще бъдат жетвари, а самите те ще бъдат предмет на жътвата, каквато е за тях предстоящата война. Измеренията на „символичната“, „извънтекстовата“ полисемантичност в случая се свързват с разкриването на анахронизма, на осъзнатата безсмисленост на войната, в която ще загинат тези „работни“ мъже, които могат с труда си да оплодят земята; ще загинат заедно с всички красиви пориви и стремежи на човешкия дух към съвършенство, чийто символичен изразител е свързаният с нематериалните процеси в живота образ на Люцкан. Той е същество от някакъв „друг свят“, по силата на общата инерция въвлечено в социално-политически конфликти.

Трябва да се подчертае още едно значение от хуманистичната полисемантичност на Йовковия пейзаж, характерно и за другите елементи на творчеството му — липсата на униние и статика, несъмнената и безрезервна увереност в природосъобразната закономерност на преодоляването на който и да е анахронизъм. Това е основано на непоколебимата увереност в духовните сили на човека, в непобедимия му стремеж към красота и жизненост, към нравствена хармония, еквивалентна на природната. Символичният изразител на човешкото духовно надмощие е пак Люцкан във финалната картина на „Последна радост“. Неговата необикновена гибел, един условен (иначе навярно продължителен) акт, не е потвърдена и документирана от куршума, прекъснал живота му на бойното поле. „Символично“ животът на Люцкан е безконечен процес и най-вдъхновено потвърждение на човешкия стремеж към прекрасното и непреходните стойности в живота, към едно „друго“ селение извън видимата земна деятелност, символично изразена чрез войната. Гибелта на Люцкан във финала на „Последна радост“ е най-възвишена възхвала на непобедимия чо-

вешки дух, съзидаващ в представите един „друг свят", навярно прекрасен и щастлив: „В угасналия вече поглед заблещука слаба искрица, устните се помъчиха да се усмихнат. Едната му ръка сочеше *нататък* (к. а., М. Т.). Пръстите се разшаваха и бавно, с мъчителни и отчаяни усилия се насочиха към засмения цвят, леко разлюлян от вятъра. . ." Тук е въплътена възхвалата на победата над гибелта, но тук вторично се моделира и нова идейна значимост: животът на човека, условно казано, пребиването му на „този" свят е едно непрекъснато движение, труд, усилие за постигането на един „друг свят", за възвръщането на една изгубена хармония символично — на „изгубения рай". Вторично моделиращите се значения в художествения свят на Й. Йовков утвърждават, че този „друг свят" съществува не просто в стремежа към достигането му, а е жизнена реалия, която може да се осъществи само с общи усилия.

От пейзажа и отделни картини и зарисовки (не бива да се забравят импресивните качества на поетиката на Йовков) се вижда, че фрагментите в неговото творчество имат свойство взаимно да обогатяват идейното си значение. Разбира се, пейзажът далеч не е най-важният композиционен и идейно-образен компонент в творчеството му.

Изследването на Йовковата поетика се затруднява от факта, че изграждането на творбата чрез отделни фрагменти е постигнато в сложна взаимовръзка, така че несъблюдаването на един фрагмент лишава от допълнителен смисъл и моделиращи функции всички останали фрагменти или образи. Сложността е взаимообуславяща и въпросът се свежда не до това, дали композицията у Й. Йовков е особено сложна и конструктивните принципи за свързване на фрагментите са също особено сложни (това едва ли може да бъде основното достойнство на дадена творба). Важното е именно, че през една лека, опростена композиционна схема и фрагментарна повествователна конструкция Й. Йовков постига изключително функционална образна система, дълбок смислов потенциал и сложна текстуална трансформация във вторична моделираща система. Колкото повече „информация", по-голям смислов потенциал съдържа един компонент или творба като цяло, толкова те са по-художествено функционални и идейно значими (невъзможността да се компенсират с лексикален състав идейните недостатъци определя и нефункционалността на някои многотомни издания от най-новата ни литература).

Особено значение за изграждането на вторично моделиращия се художествен свят в творчеството на Й. Йовков има идейната многозначност на един особен тип образ, компонент от първостепенна величина в повествованието. Този „персонаж" е изцяло различен от всички останали образи в произведенията на Й. Йовков и най-често неговата поява е внезапна, действително драматична, „като на сцена". И ефектът от тази поява е също драматичен с цел да ангажира изцяло вниманието и да го центрира върху функциите на този тип образ: „Разговорите изведнъж секнаха. [Отново и за кой ли път всеки изживя новото и различно вълнение при срещата с тази фраза — б. а., М. Т.] Всички се обърнаха и погледнаха непознатия. . . беше дребен човек, дрипаво облечен. По носията се познаваше, че е *другоселец* (к. а., М. Т.). Едното му око имаше беличко вътре и го правеше кривоглед. . ." (т. 2, с. 418). С всички изтъкнати белези, въпреки пълната си индивидуализация и отлика от останалите, въведеният герой би останал просто човек от друго село, така както постановява и самото заглавие на разказа — „Другоселец", но това е образ, при който функционалността на външните белези не толкова разкрива, колкото прикрива невероятната функционалност на смисловосимволичния потенциал. В плана на вторично моделиращите се идейни значения в пространно разглеждания художествен свят на Йовковото творчество „другоселец" се превръща в определител на образ, същество, човек от „друг свят".

Тривиалното тълкуване на съчувствието на Торашко Каменаря към „другоселеца“ като израз на пиянска нежност у човек, независим от метеорологичните капризи, определящи плодовете на земеделския труд, губи всяко значение, като се отчете фактът, че Торашко Каменаря съзнателно се диференцира от традиционните земеделски проблеми и неговата независимост и в определен смисъл „неуязвимост“ са плод на един значително по-тежък и рискован труд. Но Торашко Каменаря благодарение на своята уникалност в този традиционен свят на земеделските труженици запазва способността си да прозре в „другия“ свят и макар спонтанно и мимолетно — да предаде отчасти въздействието от съприкосновението с „него“ и на околните.

„Още докато го бранеше от кучетата, Петър Моканина разбра, че тоя *непознат* селянин не се е отбил току тъй при него, а го гони някаква беда. . . Висок, едър човек беше; но че е сиромах и като че ли сиромах се е родил — и това си личеше. . . Инак като го гледаш — човек планина, но Моканина набързо го претегли в ума си и реши, че е от ония меки, отпуснати хора, за които се казва, че и *на мравката път струват*. . . (к. а., М. Т.).

— Не си тъдявашен ти, отде си? — попита го Моканина . . .“(т. 2, с. 355). Непознатият назовава някакво село, в случая това е без значение. Съществено вече е ясно — той е „другоселец“-ът от разказа „По жицата“. Това са все известни заглавия и не е необходимо специално да се назовават, но споменаването им тук се прави с оглед неизследваната досега особена функционалност на самите заглавия на Йовковите произведения по отношение идейното съдържание. Заглавието „По жицата“ оправдава художествено-идейното значение на движението в търсене на „бялата лястовица“, възстановяването на „изгубения рай“. Така например движението на „другоселеца“ в посока „по жицата“ в художествен типологичен план е имманентно с художественото движение, осъществявано в „хронотопа“ на „В търсене на изгубеното време“ на М. Пруст или в „хронотопа“ на „Изгубения рай“ на Дж. Милтън.

Другоселецът като тип образ в творчеството на Й. Йовков е вестител на на един „друг свят“ и вторично моделирейки се, този „друг свят“ се превръща в художествено съответствие на „изгубения рай“.

В разказа „Друг свят“ „другоселецът“ е от типа герои, които „не могат да говорят“ (нека не се забравя, че една от най-могъщите реплики в световната драматургия е мълчанието на народа от финала на „Борис Годунов“ на Пушкин). Поразителен е безмълвният стремеж на едно безпомощно невинно същество да си възвърне своята жизнена хармония, волността и единението с природата. (У някои индивиди този стремеж е не само болезнен, но често и гибелен, и Й. Йовков разкрива, че понякога е необходимо нечие минимално усилие, хуманният жест на „някой друг“, за да се възстанови търсената жизнена хармония.) Ето как се щрихират координатите на „другите селяни“ във вторично моделиращия се художествен свят в разказа „Друг свят“: „Дочкин внимателно гледаше кобилката. . . Но ето малките й уши се насочват напред, лични как тя цялата се превръща на слух и гледа, гледа. . . И тоя поглед и тия очи смутиха Дочкин. . . Нещо имаше, нещо жално, човешко почти [„почти“ е напомняне за символичните функции на образа, които допускат човешки измерения и реалии от живота в т. нар. анималистични разкази на Й. Йовков — б. а., М. Т.]. Дочкин го разбра, но като че не се решаваше да го каже. . . [от боязън пред предубеденото човешко съзнание — б. а., М. Т.].

— В очите няма нищо [това е интонацията на предубеденото човешко съзнание, несъобразено с природната хармоничност — б. а., М. Т.]. В очите няма нищо — каза Темелко, — очите й са здрави.

— Знам аз. Друго гледам.

— Е, какво има?

— Хъм, знам ли! [Дочкин прикрива откритието и намерението си — б. а., М. Т.] Темелко, я чуй ма, тази кобилка *не е тъдявашна*, тази кобилка е *от далеч*. . .“ (т. 2, с. 406).

Налага се въпросът, който в разказа Темелко не задава: откъде е кобилката? — и отговорът на този въпрос е в заглавието — от „друг свят“. Като анализира разказа „Смъртта на Иван Илич“ от Л. Н. Толстой, Цв. Тодоров отбелязва, че развръзката на творбата е представена от самото заглавие. Това е особено ценно наблюдение, като се има предвид честотата на явлението в литературния процес. За творчеството на Й. Йовков може да се каже, че то е закономерност. „Другоселец“ и „Друг свят“ са само две от заглавията, в които се съдържа развръзката на творбата; тяхното значение е несъмнено символично — главните герои в тях (и в другите Йовкови разкази, тъй като белезите на стила са общи за цялото творчество) са „другоселци“ вече не в смисъла на човек от друго село, нетъдявашен човек, а са образи от „друг свят“, от „друго селение“. Развитието на този тип образ в творчеството на Й. Йовков е свързано с непрекъснатия стремеж към постигането на този вторично моделиращ се извънтекстов свят на щастието. Указаното движение в посока „По жицата“, „все по жицата“ е условно безконечно, но преведено от символичен език идейното значение на това движение е: „В търсене на изгубеното време“ или „Изгубеният рай“. Й. Йовков единствен сред писателите ни след Ботев достига значенията на някои всемирни митове.

Щастието се е схващало почти винаги като една непонятна величина, съществуваща неизвестно къде във вид на притегателна за човека сила, откриваща се само на отделни избраници. Тази отвлечена представа е толкова по-несъстоятелна, колкото по-очевидно е съществуването на щастието сред безброя на миговете от ежедневието, където то проблясва сред наносите на грижите като късчета самородно злато в коритото на златотърсач. Най-елементарното обяснение на проблема за щастието, така както е поставен у Йовков, би могло да се даде в тази насока: щастието е ежедневният цикъл на живота в неговата хармонична природосъобразност. Специално за цикъла „Ако можеха да говорят“ това означава процесът на създаване на ценности, което е формата на щастие в труда; съзерцанието на тези ценности по време на отдих е друга форма на щастие. Съзерцанието може да включва и процеса на потребяването на ценности, но не консумативното, прагматичното, варварското пресищане и съпроводеното с него отвращение — главната причина за духовната апатия на „буржоазния“ тип мислене и психика (за които, трябва да се отбележи, социалната система не е ограничител). Нарушаването на природосъобразната хармония в творчеството на Й. Йовков е причината и за нарушаването на съществуващите локални измерения на щастието. Тогава болката от „изгубването на рая“ съпровожда пътя на човека в стремежа му към възстановяването на неговата имманентна жизнена среда. Символът на възстановяването на тази природосъобразна хармония е бялата лястовица от разказа „По жицата“. Но това не изчерпва значението на този символ, защото неговото вторично значение разкрива ново отношение на този образ към възможността да се сътвори щастие. . .

Присъствието на щастието, което се отъждествява с „другия свят“ във вторично моделиращия се свят в разказите на Й. Йовков, определя идейната дълбочина на творчеството му. Възможността за постигането, съзиданието на този „друг свят“, развита като художествена реалия, е показател за хуманистичния гений на писателя. Разказите на Й. Йовков обаче са импресивни фиксации на точно определени моменти от търсенето на „изгубения рай“, пътят към който за героите се превръща не в друго, а в „ходене по мъките“. Мъката (пречистващата сила на страданието по думите на Ф. М. Достоевски) е неизменният спътник на „другоселците“: „Другоселецът остана сам. Нито имаше кой, нито

можеше някой да му помогне. Той клекна до падналия кон. После седна, взе главата му и я тури на коленете си. Гледаше го едно око голямо, препълнено с мъка и вътре в него светеха лъчите на звездите“ (т. 2, с. 240). Другоселецът е странно и съдбовно предопределено свързан с мъката: това голямо око, което съзерцава той, в плана на вторично моделиращия се художествен свят всъщност е мирозданието.

Собствеността и чувството за собственост, овеществеността на човека и живота, която е в основата на прагматизма, консумативността, стоково-паричните отношения, земната суета — това са параметрите на „този свят“, действителния, преизпълнен с мъка:

„— В очите няма нищо — каза Темелко, — очите ѝ са здрави.

— Знам аз. *Друго* гледам.

— Е, какво има?

— Хм, *знам ли*!

. . . Изведнъж, като че видя [Дочкин — б. а., М. Т.] отблизо окото на кобилката, светло, черно, а вътре в това око — *мъка* (к. а., М. Т.)“ (т. 2, с. 426). Това е мъката на същество от „друго селение“ по неговия „изгубен рай“ и желанието му да си го възвърне.

„— Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“ — най-сетне в това възклицание на Моканина е събрано цялото негодувание срещу незаслуженото страдание и болката от нарушената природосъобразна хармония. Това не са гордите богоборчески пориви на Манфред или Фауст, това не е желанието да се разруши мирозданието заради беглата представа, че то е основано на изначална несправедливост и да се изгради ново (което не би могло да избегне несправедливостта). Тук същността е много по-дълбока и нейните измерения в литературния процес се сливат с Толстоевия стремеж към себепознание и познание на света с цел взаимоусъвършенствуване, което на практика означава усъвършенствуването на индивидуалния нравствен мир в съответствие с природосъобразната хармония.

Невероятна духовна енергия излъчва безгласният разговор на Вълкадин с бога („Вълкадин говори с бога“). Този безмълвен разговор е едновременно и обяснение на въпроса, защо разказите от цикъла „Ако можеха да говорят“ не са анималистични? Богоискателството е също безгласен стремеж към постигането на „изгубения рай“, който е така близък и осъществим и пред чието постигане се изправя като непреодолима преграда единствено нравственото несъответствие в развитието на отделните герои. В това несъответствие се крият фаталните причини за гибелта на двамата синове на Вълкадин — Никола и обаятелния с невидимия си лиризъм Милен, толкова по-силен в хармоничната си съизмеримост с лиризма в образа на Милена — един двуединен мотив от „другите селения“, чието съществуване е обречено единствено по причина на липсата на нравствен еквивалент в света на „земните“ дела, на прагматичните стоково-парични отношения.

Възклицанието на Моканина: „Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!“, в плана на така разгледаното богоискателство съдържа и още едно отношение. Връзката между началното и крайното „Боже! . . . Боже!“ като изначално човешко възклицание, неизменно свързано с неразрешимите проблеми на живота, е „колко мъка има по тоя свят“. Въпросът е осмислена ли е от някакъв висш критерий тази мъка и страданието има ли своя цел и средоточие или то е безсмислено, безконечно, изначално и непреодолимо? Синтезираният в изкуството интелектуален (мисловен) и художествен опит има готов отговор на този въпрос; за творчеството на Й. Йовков този отговор гласи: със своето страдание „другоселците“, високоразвити нравствено личности (това може да бъде и рационално неосъзната даденост свише, например по определението на Мока-

нина за хората, които „и на мравките път струват") изкупват или предизвикват духовното и нравственото развитие на останалите герои чрез своето страдание. Спонтанен израз на това развитие е внезапният порив на Торашко Каменаря. Този човек, който е в непрестанна борба с камъка и е по-твърд от него, извоювал материалната и най-важното — духовната си независимост в своя уникален сред общата зависимост труд, е съхранил едно „меко", чувствително към чуждата болка сърце. Под влияние на единичния жест на нравствено превъзходство от Торашко Каменаря веригата на традиционните собственически „делнични" отношения се прекъсва. Сложният комплекс от стоково-паричните отношения, чувството за собственост са преодолени; потвърждението на думите на „другоселеца", че е невинен и единствената негова вина е, че не може да скрие страданието си от очите на всички „земни" същества, разрушава последните прегради в междучовешките отношения и всички изразяват готовност за помощ. Във вторично моделиращия се извънтекстов художествен свят назрява идейно среда, иманентна на търсената от „другоселеца", мимолетно се проявява съществуването на „другия свят". Духовното развитие на околните, населяващи „този", „земния" свят е обаче още недостатъчно и този акт остава единичен, краткотраен и случаен; ще трябва да мине още много време, за да се приближат хората до света на „селението", в което обитава бялата лястовица, защото процесът на постигането на „другите" селения, на по-доброто и достойно за човека битие не е акт на еднократно благодеяние. Така е в художествения свят на творбата, но действителното си значение всяко произведение придобива в общия литературен процес с въздействието си върху действителния живот и съответните качества, които усъвършенствува у читателя. . . Това вероятно е постигната степен на развитие и непонятното вълнение, което предизвиква прочитът на литературната творба, е сложният психологически процес на усъвършенствуване и самоусъвършенствуване. Но процесът на нравствено усъвършенствуване и усъвършенствуване на съзнанието е този процес, за който Ф. М. Достоевски твърди, че посредством красотата може да се спаси свътът. Този процес се извършва и в сферата на съществуването на вторично моделиращия се идейно-художествен свят и възможността на човешката индивидуалност да проникне в него. Този „друг свят", „неземните селения", където обитава бялата лястовица, „изгубения рай", към който се стремят другоселците на Й. Йовков, никъде не е представен чрез конкретно описание и не е създание на непосредствен текстуален художествен опит, винаги и във всички разкази извънтекстово, идейно се самомоделира. В това се състои най-важното конструктивно свойство на поетиката на Й. Йовков, при което смисловата функция на отделните фрагменти непрекъснато поражда нов смисъл и натрупването на информация в ново измерение вторично поражда (трансформира) нов образ.

„Да можеше да се махне човек — мислеше си той [Дочкин — б. а., М. Т.] и да иде далеч, нейде далеч! . . . Много пъти Дочкин беше казвал тези думи и като рече: делеч, далеч! — виждаше зелено поле. . ." (т. 2, с. 410). Това са представите за въжделените селения на бялата лястовица, но те имат и по-конкретни измерения в разказа „Земляци" и другите военни разкази. (По същество сред останалите войници „земляците" са „другоселци", но те са и най-обаятелното звено в последователността от образите във военните разкази.) Представата за тези зелени поля, които вижда Дочкин, за „другите селения" се свързва във военните разкази с оставените, а навярно и „изгубени" родни места, както и с цикъла на градивния труд — оплождането на земята за богата жътва. Това е едно от конкретните измерения на щастието, но неговата хармонична природосъобразност е нарушена от едно обстоятелство — анахронизма в човешкото общество, чийто „варварски труд" се измерва с безогледното изтребле-

ние и символът на нейната „жътва“ е вместо златни снопове обезобразени трупове. В тази неестествена действителност „земляците“, или „другоселците“, се опитват да продължат ритъма на взаимоотношенията от своето „изгубено селение“. Към това е насочен стремежът и на всички останали войници, но за да постигнат своя „изгубен рай“, те трябва да преминат през обстоятелствата на войната, през всички мъки и страдания, в които ги е въвлякъл светът на „тукашната“, видима деятелност и суета. Конкретните художествени измерения на тези всъщност толкова близки за всеки герой „други селения“ пространствено са изразени чрез „примамливите отблясъци от тайнствения свят на бялата лястовица“ или чрез „песента на колелетата“ от едноименния разказ.

В какво се състоят причините за разрушаването и „изгубването“ на „селенията“ на щастието? Защо техните законни обитатели — другоселците“ на Й. Йовков, се оказват изгнаници в света на стоково-паричните отношения? На първо място, защото действителността противопоставя на „другите селения“ на природосъобразната хармоничност, на щастието в живота и в градивния труд една химерична представа за един „земен“, „тукашен“, всъщност ужасен свят на лесните постижения — Елдорадо, символа на случайния, незавоюван с последователен труд успех.

В цикъла „Ако можеха да говорят“ е художествено разработен иманентен проблем — процесът на съществуването и разрушаването на природосъобразната хармоничност на един затворен, щастливо уреден свят — в случая чифлика и разпръсването на обитателите му. На пръв поглед причината е композиционна — при Йовков всеки цикъл е завършена система от фрагменти и последният фрагмент затваря системата: в „Ако можеха да говорят“ — разказът „Последна среща“; развръзката е неочаквана, драматична. Затварянето на цикъла изведнъж разкрива едно ново символично виждане в перспектива към нарушената хармония, към „изгубения рай“ и поставя въпроса: може ли страданието да се изкаже с думи? Отрицателният отговор е развръзката, съдържаща се в заглавието „Ако можеха да говорят“.

Разрушението засяга същността на символичния свят на щастието — на труда, съзерцанието и разумното потребяване на плодовете от труда в хармоничния природосъобразен свят на чифлика. В него всички обитатели са равноправни труженици и апотеозът на градивния труд е мълчаливата всеотдайност на героите, които не могат да говорят, например в разказа „Шутият вол“. Всеки според силите си допринася за изграждането на общата хармония, но тя става жертва на стоково-паричните отношения и користолюбието на младите господари от едноименния разказ („Младите господари“) в цикъла. Неслучайно социалната характеристика на „младия господар е търговец, което в художествен план е иманентно на значението на най-активния член на комерсиалната общност в света на стоково-паричните отношения. Не е странно, нито е съвпадение, че и този път нравственият нееквивалент — „младата господарка“ (Севастица), е персонаж, който не участвува в общия за останалите герои труд, а само консумира нееквивалентно повече блага и е определящ развитието на трагичните събития доминант.

„Пари се печелят, ама земя мъчно се печели“ — тези думи на Петър овчаря съдържат определението на непоправимата загуба от *паричната печалба* при продажбата на чифлика. „Земя“ в случая не означава собственост и владение, а хармонично устроеният микросвят и в него — градивният труд, произвеждащ общо благоденствие, това е „друго селение“ със своя атмосфера и съхранен нравствен климат, поддържани и обновявани в благородния труд.

„Ще се разпилее добитъкът — каза Марин. . .“ — това наблюдение над разпродадените „безмълвни“ труженици изразява не толкова отношението на Марин към животните (и в този смисъл фиктивността на анимализма е толко-

ва по-очевидна), колкото значението на „добитъка“ като постигнато с много труд общо благоденствие, а цялата фраза — болката от прекъснатата възможност за равноправно участие в предишния живот на непрекъснато възобновяващо се в градивния труд щастие.

„Човек всякак може — каза Петър овчарят. — И ще се оплаче и свой ще намери. А добитъка, добитъка?. . .“ Отговорът на неформулирания въпрос на Петър овчаря е в заглавието на цикъла „Ако можеха да говорят“, но не само в смисъла на елементарната постановка: може ли болката по „изгубения рай“ да се изкаже с думи, а в смисъла на вторично моделирания въпрос, който героите труженици безмълвно задават чрез присъствието си в процесите на микросвета: кой има право да се разпорежда със съдбата на околните и да я подчинява на комерческите си и филистерски цели?

Във вторично моделиращия се художествен свят като своеобразен епилог от „Ако можеха да говорят“ започва дългият и изпълнен със страдание път на героите и по него тези „другоселци“ в стремежа си да си възвърнат „селенията“ продължават своето безмълвно, символично труженичество и развиват, усъвършенствуват по-висши нравствени качества у околните. Очертава се художествената вероятност, че постигайки „изгубения рай“ за всички, те ще го постигнат и за себе си. . .

Й. Йовков има още една представа за „другите селения“, чието развитие е непосредствено свързано с първоначалната постановка за комерсиалните стоково-парични отношения, но вече като последствие от тяхното установяване. Това е представата за мнимия свят на щастието, по-точно представата за света на мнимото щастие, което се постига с помощта на парите. В случая става дума за един неуморим кръговрат на хазарта (защото функцията на парите е функция на хазарта), една безконечна „игра на рулетка“, в която вложените пари създават илюзията за доближаване на „желания“ свят, но всъщност движението към него е мнимо, защото самият този свят е мним.

Условното изразяване на това движение е движението на кръга на рулетката, но положението на две деления от този кръг едно спрямо друго е винаги статично и на едното от тези две деления е представата за желания свят, а не другото — героят, който се стреми да го „спечели“ или да го „купи“, но не да го съгради. Химеричният свят на опиянението във „Вечери в Антимовския хан“ е една поетична импресия — от красотата на статично неизменната Сарандовица, която сякаш циклично се сменя с младата, „новата“ Сарандовица, от хубавото горчиво вино, от представата за възможното спечелване на красотата на младата Сарандовица. С най-много шансове е най-богатият с пари — Матея, синът на чокоина Матаке, а с най-малко шансове — учителят от Сърнино Баташки, най-богатият с нравствени и естетически качества образ. Статистичността на участниците в хазарта е подчертана и от статично неизменния в драмката си Калмук — кръговрата на надеждата, разочарованието, новата надежда, непрекъснатото завръщане към началния стремеж, към представата за мнимото щастие, завръщане, което се фиксира в различни пунктове и най-разгърнато е в разказа „Една торба барут“. Всичко това е кръгът на вечното движение на „рулетката“, на „хазарта“, в който статични са фигурите на участниците, но играта поглъща и изчерпва нравствените им сили, а не само материалното им състояние. Тя символизира необратимото изчерпване на ресурсите в стремежа към достигането на един химеричен свят на щастието не по пътя на градивния труд, а чрез залагането на знак за материална стойност и евентуалната многократна печалба впоследствие. В този химеричен свят на опиянението и заблудата мнимото щастие принадлежи еднакво на всички, защото е винаги потенциално, статично и тъкмо поради тази причина — на никого. То се изразява символично от образа на младата Сарандовица.

Тук „другоселецът“ — учителят от Сърнино, който придава стойност на красотата на младата Сарандовица чрез нравствено-възвишения и интелектуален подход към тази красота, която иначе е предмет на разменно обръщение, загива. Той не може да се задоволи с химеричната представа за мнимо щастие, той иска да си възвърне полагаемото му се „друго“ селение на действително щастие, но намира гибелта си. Това е факт, който придава стойност на красотата и същевременно отрича химеричния свят, в който тя не може да се осъществи, да ощастливи някого извън опиянението, получено за сметка на вложените в него пари. Накрая, в заключителния за цикъла разказ, за всички участници в този хазарт за спечелването на един свят на мнимото щастие действително остава по равно — по шепа пепел, както е и заглавието на този разказ, съдържащ развръзката на цикъла: „Шепа пепел“.

В стремежа към постигане на „другите“ селения за „другоселеца“ обаче би било все едно дали тези „райски“ селения на щастието са фиктивни, мними, витаещи в представите на опиянението, или са действително съществуващи на определени етапи, ако те бяха недостижими. Във вторично моделиращия се свят на идейно-художествени значения обаче тези „други“ селения са достижими и те действително са един „земен рай“, до който се достига много трудно.

Всеки, който е слушал музикалното изпълнение на „Песента на Солвейг“ от „Пер Гинт“ на Григ, неминуемо е бил запленен от дивния копнеж по щастието и непоколебимата надежда, увереността в постигането на това щастие. В разказа на Й. Йовков „Песента на Солвейг“ е осъществен нравственият еквивалент в отношението към Аня — героиня с изключителен чар и духовна хармония, „чудесно“, „вълшебно“ същество, което може да разкрие (в случая чрез хармонията на музиката) хармонията на своя мир и да възвиси останалите герои; разкрита е сложната взаимовръзка, в която се осъществяват междучовешките отношения. Но в плана на вторично моделиращия се художествен свят Аня не би могла да постигне и минимален успех в своето осъществяване и като талант, и като духовно-нравствена индивидуалност; в своята уникалност тя би била унищожена в света на „земната“ деятелност, на стоково-паричните отношения, ако не витаеше в атмосферата на един „друг“ микроклимат, в селенията на изкуството, обичта, вниманието и зачитането на духовния и психологическия й финес, ако самата тя не бе осмислила своята хармоничност с неповторимия идеал на любовта. Защото нейният образ достига пълното си развитие именно чрез любовта. Прочутият критик, който е казал за музиката на Аня: „Техника има повече, отколкото трябва дори. Но липсва главното — чувство няма!“ (т. 1, с. 137), е поразен от настъпилото, естествено без негово знание, чрез любовта, преобразяване.

Източникът на жизнената сила в „другите“ селения на Й. Йовков е любовта — дори да е предназначена и за най-незначителния в художествено отношение образ, и тогава пък изразява всеотдайността, вниманието и зачитането на качествата на другия, стремежа към постигане (или попълването му чрез своя) на нравствения му потенциал. Финалът на разказа е неизменният, вечно повтарящ се цикъл на непобедимия, символичния стремеж към постигането на висша хармония и щастие.

Вечният човешки стремеж към щастие несъмнено достига „другите селения“ тук, на „земята“, чрез дематериализирането на човешките отношения, чрез нравствено-психологическото усъвършенстване, чрез жизнетворящата сила на любовта, чрез самоусъвършенстването. Тези основни принципи и идеи в литературата са утвърждавани от най-великите майстори на художественото въплъщение на хуманизма в творчеството. Като техен верен последовател Й. Йовков постига равностойна убедителност чрез символично внушение, концентрирано в извънтекстов художествен свят; идейно-съдържателният план на тази художествена особеност на творчеството на Й. Йовков подчертава още веднъж неограничените възможности на идейния потенциал на литературата и неограничените възможности на човека към нравствено и духовно усъвършенстване.

Един между другите (Роман Пухлев)

Нина Иванова

„Цифеидите, звезди в Млечния път, се намират на 30 хиляди светлинни години от Земята. Ние виждаме мъглявостите на Андромеда не такива, каквито са сега, но каквито са били преди 20 хиляди години. Неизмеримостта на вселената би трябвало да направи човека по-скромен, да намали гордостта му.“[1]

Роман Пухлев — характерно, запомнящо се име на един забравен човек, който предпочита да остане скромен и смирен не само в сравнение с мъглявините на Андромеда. Литераторът Роман Пухлев е непознат, а по един често срещащ се парадокс най-пълен е описът на неговите съчинения в образцовата библиография на Тодор Владигеров „Стопанска и социална книжнина в България (1850—1945)“.

Преди няколко години разглеждах „Училищен преглед“ — авторитетно научно списание, издавано в продължение на половин век от Министерството на народното просвещение. Там наред със статиите на Иван Шишманов, Александър Балабанов, Георги Цанев, Спиридон Казанджиев, Атанас Илиев сториха ми се интересни по тематика и убедителни с несъмнената ерудиция на автора си статиите с подпис „Р. П.“, писани през 20-те години. Заслужаваше да се разбере кой е техният автор. В Народната библиотека намерих две негови тънки книжки — помагалото „Свойства на стила“ (годината на издаването му — 1899, показваше, че заниманията на Р. Пухлев с литература датират доста отдавна) и учебника „Стопанска България“ (1927).

Минавах по „Гурко“ преди време и погледът ми случайно разчете името на известния лекар академик Алекси Романов Пухлев в един некролог — за мен двойно възпоминателен.

Трудно е да се разкаже животът на човека неавантюрист. Той те изкушава да го опишеш „отрицателно“ — Роман Пухлев не пътешествува, не сменя много професии, с никого не се кара в статиите си, които почти никога не подпис-

[1] Бележка в архива на Р. Пухлев.

ва с цялото си име. . . И веднага, за контраст, да спомена нещо изненадващо, макар и инцидентно — той е първият Хамлет на българска сцена.

Истината за човека, разбира се, е отвъд „не"-то, тя преодолява незабележимостта, но очарованието на хора като Роман Пухлев е и тук, в ненастойчивостта, в свободата да ги видиш или не, в отсъствието на видимо чувство за самоценност. И вероятно затова единственият положителен отзив за него в литературата остава анонимен — д-р Иван Шишманов се съгласява с мнението на Роман Пухлев за Алеко Константинов като първостепенен писател, но не знае името на Р. П. или не смята за нужно да го спомене в статията си[2].

Един живот може да се опише и „умалително" — Роман Пухлев публикува само няколко статии по литературни въпроси, в печата се появява само една рецензия за него — на Беньо Цонев за помагалото „Свойства на стила". Той е и само учител — в продължение на почти четиридесет години, но тук думата „само" е съвсем неподходяща, защото за този човек учителстването е голямо нравствено задължение.

Роман Иванов Пухлев е роден в Русе на 11. VIII. 1868 г. в семейството на Мария поп Манолова и Иван Маринов Пухлев. Баща му е каикчия по Дунав и Роман Пухлев разказва на децата си, че с каика си Иван Пухлев е пренасял оръжие от Румъния за българските въстаници. Роман Пухлев завършва гимназия в Русе и след това е един от първите 35 випускници на Висшето педагогическо училище (сега СУ „Кл. Охридски"). Веднага след дипломирането си (1891) той става учител в Габрово, там живее 15 години, после работи в Русе, Търново, Враца, отново в Габрово и в София, където умира на 24. X. 1936 г. Навсякъде той е учител, в Търново — главен училищен инспектор, а по случайност става и директор на фабрика в Габрово.

От един портрет, съсредоточен в себе си, гледа човек с високо чело, прошарена брада и мъдър поглед. Мисля, че за такъв тип изражение е дадена думата „благообразно" — с всички смислови оттенъци на благостта. . . Записките на учителя — с равен, красив почерк — издават акуратност, стигаща дори до педантизъм, методичност в заниманията, трайност и учудващо разнообразие на интересите. И веднага изниква обичайната представа за възрожденеца — къде другаде можем да намерим такава енциклопедичност, възторжено постоянство и осъзнаване на живота като скромно отдаван дълг към обществото?

Тридесет и пет години след първата си учителска година Р. Пухлев си припомня: „Така той трябваше веднага да започне работата си, като има да определя едновременно отношенията си към възпитаници, колеги и общество. Във всички тия положения той се чувствуваше съвършено новак. Като преподавател и възпитател той не бе почерпил почти никаква опитност в училищата, в които бе следвал: нито в гимназията, нито в университета той бе подготвен за учителската професия. Беше усвоил наистина някои знания, но те не бяха се още сформирували в един определен мироглед, необходим за всеки възпитател; нито пък притежаваше някаква педагогическа сръчност, за да преподава в гимназията."

Невъзможно е за несуетния човек да напише думата „аз", когато тя ще бъде отпечатана. Той може да занимава публиката със себе си само като „един между другите", като „нашия приятел", само като „той". Искрената праволинейност забранява красивите автопортрети даже и в спомените.

„Освен преките задачи в училището нашият приятел имаше грижата да си извоюва едно почетно място в учителската колегия [. . .] И тук му се налагаше предпазливост. Той имаше за колеги повечето по-стари от себе си учи-

[2] Шишманов, И в. Алеко Константинов от едно ново гледище. — Училищен преглед' 26, 1927, № 8.

тели и за директори — изпитани педагози. Трябваше да измеря всяка своя стъпка, да обмисля всяко свое мнение. Учителските съвети [. . .] му откриха големи празноти в неговото образование и го накараха да заляга върху себе си, да се самообразова [. . .] В провинцията, особено в Габрово, гдето се бяха образували известни културни и просветни традиции, не беше безразлично за един учител как ще се отнесе към читалище, театър, политически партии. Според силите си той се отзова на тия нужди."[3]

Удивителна е била уравновесеността, последователността на 23-годишния учител, за да си очертае такава програма за дейност и да я изпълнява през целия си живот. Той започва да изучава психология, води си систематични бележки по философия и биология, прави подробни библиографии на материали от българските и руските периодични издания, занимава се с етнография, фолклор, история на българския и на славянските езици, фонетика, етимология. Съвсем по възрожденски пише ръководството „Стопанска България", тъй като учебник по тези въпроси няма и „защото всеки, който е свършил някое наше училище, е чувал нещо за големите синове на България, които са се подвизавали в областта на духовната култура; ала за милионите безвестни труженици, които безшумно създават материалните блага, необходими за всеки човек, или нищо не се знае, или се знае само това, което е придобито в тесния кръг на лично наблюдение"[4]. И всичко това — просто защото е добър учител.

В Габрово и Русе Р. Пухлев организира т. нар. ученически беседи и пише за тях в няколко от годишниците на Априловската гимназия — педантично, в повечето случаи сухо и информативно, но през 1906 г. вмества в отчета си статия за индивидуализма и символизма и разпространението им у нас. Вероятно днес не можем да си представим значението на такива беседи. Един тогавашен възпитаник на търновската гимназия — Иван Мешеков, си спомня: „. . . гимназиалните учители [. . .] държаха сказки по литература и естественонаучни въпроси. Специално по теорията на Дарвина [. . .] местните представители на черквата завързаха с тях диспут. . . За значението на тоя диспут между „новото" и „старото" за развитието на ума, чувството и волята у гимназиста може да свидетелствува следният факт: наскоро след тая сказка някои ученици отидоха до крайност, като се отказаха да четат молитва, за което бидоха изключени." И малко след това възкликва осъдително: „А в мъжката гимназия никой учител или ученик не прочете реферат или нещо подобно; никакъв кръжец. . ."[5]

Р. Пухлев изнася и серия лекции по история на литературата[6] в габровското читалище, дълги години е в настоятелството му. Той е един от актьорите в театралната трупа на града и е „сред тези, които зимаха най-живо участие в забавленията и най-видните роли в пиесите"[7].

Въпреки че не желае да се занимава с политика, „пълно равнодушие към партийните борби тогавашните нрави не позволяваха"[8] и Р. Пухлев става привърженик на Демократическата партия на Петко Каравелов и после на Александър Малинов. Демократ по дух и русофил по влечение, учителят разкрива прогресивните си убеждения в някои от своите статии по педагогически въпроси. В „Научно или религиозно обучение?"[9] той категорично се противопоставя на

---

[3] Пухлев, Р. Един между другите. — В: Юбилеен сборник на Габровската Априловска гимназия. Габрово, 1925.

[4] Пухлев, Р. Стопанска България. С., 1927, с. 3.

[5] Мешеков, Ив. Ляво поколение. С., 1934, 30—32.

[6] Ръкописите са в архива на Р. Пухлев.

[7] Пухлев, Р. Един между другите.

[8] Бижев, Н. Как се основа фонд за постройка на театър. . . — В: Сборник на габровската народна библиотека. Габрово, 1925, с. 52.

[9] Учителска мисъл, 11, 1929, № 2.

изучаването на „закон божи“ в училище, в друга статия — „Просвещение или образование?“[10], уточнява изискванията към образователната система да формира нравствени личности — постановка, която винаги е актуална.

В книгата „Бележити учители, борци за утвърждаване на прогресивни учебни методи в Априловската гимназия след Освобождението“ П. Колева пише за Р. Пухлев: „От всички документи, с които разполагам, личи, че той е бил авторитетна и, бих казала, централна личност в училището. Прави впечатление широката му култура, емоционалността му, демократичните му възгледи, обичта му към учениците. Той е не само интересна, но светла и богата личност, която има значително място в историята на гимназията.“[11]

„Би трябвало да се добавят и други характерни черти — пише синът му Андрей Пухлев, — без които неговият образ би бил непълен — скромност, морална чистота и непреклонна принципност и безкористност по отношение дълга му към семейство, училище и общество.“[12]

Не може с една дума да се определи основната насока в заниманията на Р. Пухлев. Освен „Стопанска България“ той публикува няколко статии по икономически въпроси в сп. „Труд“[13] — те са глави от недовършения му труд „Обща стопанска история“; сп. „Демократия“ отпечатва статията му „Работничество и социални въпроси у нас“[14]. Разностранните интереси на Р. Пухлев са продиктувани от стремежа му да бъде максимално полезен, но в крайна сметка по духовна настройка и влечение той е психолог, педагог и литератор. В статията „Литературата като общообразователен предмет“[15] основната теза се състои в това, че самонаблюдението е съвсем недостатъчно като метод в психологията, а литературните герои дават богат и правдив материал за изследване. Бележката „Една характеристика на чудака“[16] ще послужи на учителите, които трябва да познават психиката на възпитаниците си. Нито един проблем в статията на Р. Пухлев не е разглеждан само от педагогическа или само от литературоведска гледна точка. Статиите му „За училищната дисциплина“[17] и „Проблема на училищното възпитание“[18] са напълно психологически. В „Българин помешчик в „Мъртвите души?“[19] той поставя въпроса за педагогическите изисквания към литературния материал, преподаван в училище.

Р. Пухлев дебютира с разказ— традиционно явление за бъдещ литературовед. С непретенциозния си сюжет — любовта на момичето и предвиждания щастлив край — „Из дневника на една учителка“[20] е правдива и сполучлива характеристика на нравите в българското училище и в обществото от края на миналия век. Вторият разказ на Р. Пухлев — „Идеалисти“, намерен в недатиран ръкопис, очертава доста по-песимистична, но също така вярна представа за стремежите на младежта и преходността на нейните идеали. Ръкописът издава привързаност по-скоро към идеята, към ярката тенденция, отколкото към живот в образи, докато първият разказ е написан с много повече непосредственост и усет за женската психика.

---

[10] Учителски вестник, 25, № 5, 18 окт. 1929.
[11] Цитирано в ръкописната биография на Р. Пухлев от сина му Андрей Пухлев.
[12] Пак там.
[13] П у х л е в, Р. Древността на човека. — Труд, 1, 1928, № 1, 2; Домашна техника. — Труд, 1, 1929, № 5; Селският труд. — Труд, 2, 1929, № 2, 3.
[14] Демократия, 3, 1923, № 13—14.
[15] Училищен преглед, 22, 1923, № 7—8.
[16] Философски преглед, 3, 1931, № 4.
[17] Училищен преглед, 22, 1923, № 4—5.
[18] Пак там, № 1—2—3.
[19] Планове и теми, 3, 1916/1917, № 4—5.
[20] Български преглед, 1, 1894, № 11—12.

Пет години по-късно Р. Пухлев отпечатва помагалото „Свойства на стила“ (1899). „Книжката „Свойства на стила“ се предлага на нашите ученици като помагало при изучаване теорията на слога, а не като самостоятелно ръководство, което изследва предмета изцяло [. . .] При анализа на речта се излиза от психологическа основа. . .“[21] По-нататък в предговора си „съставителят“ уточнява, че книжката е „плод на една свободна екскурзия в ръководството на Бена; „Стилистика устной и письменной речи“. Прев. Грузинский“.

В помагалото Р. Пухлев изяснява понятията простота, сила, яснота, чувство (патос), насмешка, хумор, остроумие и мелодичност на речта.

Беньо Цонев публикува отрицателна рецензия за учебника: „. . . говори се за много свойства и отличия на стила, но тъй стутано, че не се разбира нито каква е основата, по която се дели тая част на стилистиката, нито какво е отношението помежду разните отдели, за които става дума отпосле [. . .] Тия свойства би трябвало според думите на автора да стоят на психологическа основа [. . .], но колкото и да търсим тази обща основа у стилните свойства, не можахме да я намерим [. . .] Тъй като е развил свойствата на стила, забелязваме само, че говори горе-долу за тъй наречените прости свойства на стила, но само по други ред и система; ала най-накрая пак не идваме до убеждение, че тая негова система е по-добра от досегашната. Човек би простил автору и психологическата му основа, и новата му система, ако беше поне изложението му по-разумливо; а то основата му абстрактна и езикът му тъмен, та цялото му помагало едва ли някому ще помогне.“[22]

Оправдани са, разбира се, високите критерии на критика. Той е запознат с всички „теории по словесност“, излезли през 90-те години, а те съвсем не са малко[23]. Пухлев си поставя една ограничена задача, която изпълнява. Що се отнася до „стутаността“ и неясността на езика му, изискванията на Беньо Цонев са прекомерни. Обясненията на Р. Пухлев са конкретни, подробни и практически използваеми. В един абзац от главата за простота на стила четем: „Отвлечените съществителни имена, които означават общи понятия (движение, червенина, достойнство), се разбират най-трудно; нарицателните съществителни, прилагателните, глаголите и наречията са по-способни да напомнят конкретни предмети. Ето един пример, гдето мисълта е изказана с отвлечени названия: „Разбирането истинността на това ще унищожи важния източник на човешките нещастия — неоснователните очаквания.“ Като превърнем отвлечените имена в глаголи и прилагателни, ще получим по-конкретна форма на мисълта: „Ако разберем, че това е вярно, ние ще се избавим от това, което често ни прави нещастни — от неоснователните надежди.“ От приведените примери ясно се вижда колко се улесняваме, като употребяваме отвлечени имена. Първо, чрез това изразът често става по-стегнат, така щото трябва да се предпочитат отвлечените имена навред, гдето краткостта е важна, например в приставените изречения, които не трябва да отегчават главната мисъл със своята големина. Второ, абстрактните названия позволяват да се даде на мисълта страдателен и безличен обрат, което често е удобно.“

Недоумението на Беньо Цонев пред „психологическата основа“ на анализа е също неправомерно, тъй като Р. Пухлев изяснява всички качества на стила чрез връзките между мислене и реч — превръщането на мисълта в подходя-

---

[21] П у х л е в, Р. Свойства на стила. Габрово, 1899, с. 3.

[22] Ц о н е в, Б. Р. Пухлев. Свойства на стила. — Български преглед, 6, 1899/1900, № 3—4, 219—221.

[23] М и ш е в, Д., Ст. К о с т о в. Ръководство по словесността, 1889; Н а ч о в, Н. Ръководство по стихосложението. Пловдив, 1894; М о м ч и л о в, Ив. Ръководство по теорията на словесността. С., 1895; С т а н е в, Н. Стилистика. Пловдив, 1895; Р а й н о в, Б., Ан. Б а й ч о в. Уроци по словесността, 1896.

ща конкретна речева форма и нейното възприемане. Още повече, че помагалото е вдъхновено от труд на английския психолог Александър Бен. Р. Пухлев винаги много добре се ориентира при използуването на научна литература. Във време, когато т. нар. полуинтелигенция въздига в кумири треторазредни автори, той чете и интерпретира учени от световна величина.

По-интересно от основното съдържание на помагалото е неговото приложение. То заема двойно повече страници и е съставено от много добре подбрани текстове, преценявани не само според възможността да илюстрират определени свойства на стила, но и според художествеността им, и от познавателна гледна точка. Тук има откъси от съчинения на П. Р. Славейков, Георги С. Раковски, Любен Каравелов, Иван Вазов, Алеко Константинов, Марин Дринов, д-р Кръстев, К. Иречек, Гогол, Омир, Лукиан, Овидий, Шекспир, Дж. Мил, Дарвин и др. Прави впечатление, че и за пример на стилово несъвършенство пак се избира съдържателно произведение на изтъкнат автор. Р.Пухлев илюстрира мелодичността на речта със стихотворението „Поезията“ на Иван Вазов:

Ако ти някой каже,
че нищо веч не важе
поезията тук;
че тя е вещ бездушна,
излишна и ненужна
и само празен звук. . . ,

а като противоположност избира стихотворението на Стоян Михайловски „Вечно сляпата и вечно грубата сила“:

Когато мощни Обновител на духа човешки,
на правдата предвечна вдъхновени Тълкувател,
Исус, синът на дърводелеца, на мъки тежки
подложен бе; когато бе осъден кат' мечтател. . .

Приложението на помагалото е кратка, но грижливо и с вкус наредена христоматия.

Още в „Свойства на стила“ проличават естетическите възгледи на Р. Пухлев, които той защитава в продължение на тридесет години. Неслучайно най-голяма част от откъсите в „христоматията“са от Иван Вазов. Навсякъде в статиите му творбите на народния поет са пример за истинска художественост заедно с произведенията на Елин Пелин, Йовков, Влайков. Пухлев е убеден привърженик на реализма, на най-„родната“ ни литература. Възхищението му от Иван Вазов не е безкритично. В статиите си той го обосновава, а и не премълчава, когато намира повод за недоволство — в рецензия за романа „Светослав Тертер“, намерена в ръкопис, Р. Пухлев изисква от писателя на исторически романи да възстанови напълно една епоха и нейната атмосфера — нещо, което според него Вазов не съумява да направи. По-късно в своите статии той обяснява сполуката в писането на драми и романи, особено на исторически романи, с т. нар. тип „волево“ творчество, неприсъщо за българските писатели според него.

През следващите двадесет години Р. Пухлев пише „Вазовият стил“[24] и „Образите в Алековите фейлетони“[25], сътрудничи и на литературнометодическото списание „Планове и теми“, прави отчети за хода на ученическите беседи в годишниците на Априловската и Русенската гимназия.

[24] Културно единство, 1, 1908/1909, № 3—4.
[25] Пряпорец, 12, 1909, № 123.

В един от тях (1906) учителят проследява зараждането и развитието на символизма и ницшеанството в Европа и тяхното разпространение в България, което той смята за вредно. „Литературата, като всички прояви на човешкия дух, върви наспоред с общия ход на живота. Ала животът на един народ, като на човешко общество, е нещо твърде сложно [. . .] Дето ще рече: интелигенцията напред, народът — подире ѝ. Ала така ли е у нас? Има ли някаква духовна връзка между по-голямата част на интелигенцията и масата? Напротив, всеки ден се правят опити да се скъсат и тия малко връзки, които оправдават нейния произход и назначение [. . .] Сега идва да се попитаме: струва ли си писателят на един млад, току-що въведен в цивилизацията народ да гласи своите произведения само за аристократическия вкус на едно малцинство избраници, а да пренебрегва общите нужди?“[26]

През тези години основните понятия в естетиката на Р. Пухлев са народност, приложност[27] в нравствено отношение, педагогическо въздействие, полезност. Но това не е традиционната дидактичност, позната от литературните възгледи на нашия XIX в., а солидна позиция, изградена върху доброто познаване на символизма (Р. Пухлев се позовава на П. Коган, Баудер, Рене Гил, Пол Адам, Реми дьо Гурмон и др.) и непреклонната му убеденост в единединствен закономерен път за нашата книжнина — реализма.

По психологически и културноисторически причини той отхвърля увлечението по модерните литературни течения в България: „. . . нито духовното ни развитие, нито нравствените ни и религиозни традиции оправдават съществуването на новата школа — декадентска-ницшеанска. Още по-малко сме приготвени за нея с литературното си богатство, що сме набрали едва от половин век насам. Ние видяхме, че символизмът на запад прониква като противодействие на крайностите на реализма, на натурализма [. . .] Нищо подобно у нас. Имахме се-за-бога един чистокръвен реалист (Алеко), ала той се недоизказа. Реализмът в нашата литература едва е застъпен, а преди него всяка идеалистическа поезия ще виси във въздуха. Безсмислено е да даваме плът и кръв на абстракцията, преди да сме изпитали действителността.“[28]

Такива размисли и препоръки можем да прочетем в не една статия в печата от началото на века. Особеното тук не е в някаква тяхна оригиналност, а — наред с достоверността на социалнопсихологическия анализ — в настойчивото желание на автора да бъде максимално убедителен и категоричен, вероятно проникнат от мисълта, че учителят е този, който ще определи веднъж завинаги естетическите възгледи на възпитаниците си. Трогателна и много човечна е вярата на Р. Пухлев в духовната сила на учителството.

Той съумява да бъде обективен и безпристрастен, когато говори за символизма и индивидуализма в западноевропейската литература, но в преценките за влиянието им в България тонът му става обвинителен и ироничен. Според него модерните течения у нас са излишна клоунада, куп бутафорни построения, свят, „населен, наместо с живи хора, със свръхчовеци, с папагали, лебеди, високи лилии, хубавици със златни клончета, напръскани с кръв“[29]. Той отрича твърденията на Иван Андрейчин, че литературата ни е на верен път, и укорява Пенчо Славейков, който пише, че писателите имат успех само когато работят в хармония с народа, „а сам се подвизава в една отвлечена поезия, възпява ни свръхчовеците на Ницше“[30].

---

[26] Пухлев, Р. Ученишки беседи в габровската мъжка гимназия и новите литературни влияния. — Годишник на държавната мъжка Априловска гимназия, Габрово, 1906, с. 11.

[27] Пухлев, Р. Български помешчик в „Мъртвите души“? — Планове и теми, 3, 1916/1917, № 4—5.

[28] Пухлев, Р. Ученишки беседи . . ., с. 13.

[29] Пак там, с. 14.

[30] Пак там, с. 13.

Двадесет години по-късно Р. Пухлев отново защитава реализма — на страниците на сп. „Училищен преглед“. Позициите му са непроменени от „Ученишки беседи. . .“, но тук вече той е по-ерудиран, прави смели паралели, илюстрира мисълта си с примери от цялата европейска литература, не просто теоретизира, а доказва.

Р. Пухлев отново се противопоставя на индивидуализма в изкуството и този път целта на литератора е не само да покаже вредното му влияние у нас, но и да убеди читателите си в привидната новост на модерното изкуство в общоевропейски план. Разглеждайки индивидуализма като реакция срещу реализма на XIX в., като стремеж към „новота“ и като последица от влиянието на Бергсон, Р. Пухлев си поставя задачата да обори „романтичната психология“ на френския философ.

В статията „Интуицията на Бергсона и изкуствата и литературата у нас“[31] той излага в синтезиран вид теорията за интуицията — нейното място в психическия живот на човека и ролята ѝ в изкуството като непосредно „видение“ на действителността. Р. Пухлев критикува Бергсон в нарушаване на закона за причинността при разлагането на психиката на компоненти (разум и интуиция), които нямат нищо общо помежду си, и при характеристиката на интуицията като „свободно и непредвидено творчество“. По-нататък той обвинява Бергсон в противоречивост и неопределеност на самото понятие интуиция и в ненаучност на неговия метод на изследване — вътрешното самонаблюдение на преживяването, което е напълно субективно.

Неведнъж в статиите си Р. Пухлев поставя въпроса за невъзможността да се изучава психиката чрез самонаблюдение и препоръчва психологическия анализ на литературните герои като най-функционален метод в тази наука („За националното чувство“[32], „Литературата като общообразователен предмет“, „За чувството“[33]).

Литераторът разкрива отражението на учението за интуицията върху изкуството. То предлага „нови хоризонти за творчество в загадъчния мир на безсъзнанието“, тоест задоволява нуждата от „новота“, като поставя „аз“-а на твореца на мястото на „природата и живота“, а неопределеността в разграничаването на творческата (интуитивната) дейност от мисловната става основна предпоставка за възникването на множеството модернистични школи.

Авторът уточнява изискванията, които теорията за интуицията поставя пред литературата: „Духът ни трябва да се движи между езиковите символи, без да се спира на някой от тях. Те могат да бъдат здрава опорна точка само при изразяване на мисълта. За да се упъти мисълта към чистата интуиция, трябва не да се опира върху материалния и неподвижен израз, а да си служи с думите като с особени метафори. Трябва да се избират по възможност отдалечени един от друг образи, противоречиви сравнения, които се изключват взаимно, за да се избегне възможността, щото един от тия образи да заеме мястото на интуицията, която трябва да се възбуди. . .“

20-те и 30-те години на нашия век — това е времето на най-голямото, даже сензационно разпространение на Бергсоновата философия. В България, разбира се, тя има своите поклонници и последователи, има и отрицатели. Но модното, нашумялото често е застрашено от повърхностни преценки. Убедителността в текста на Роман Пухлев се дължи на обстойната аргументация — възловите моменти от теорията на Бергсон са оборени с доводи от трудове на известните психолози Паулсен и Хевдинг.

---

[31] Училищен преглед, 24, 1925, № 7.
[32] Пак там, 22, 1923, № 9.
[33] Ръкопис в архива на Р. Пухлев.

Представил Бергсоновото учение като напълно несъстоятелно, Пухлев се стреми да докаже и естетическата незначителност на новото изкуство. В статията „За поетическото творчество“[34] той анализира или по-скоро отказва да анализира стихотворението на Метерлинк „Горещият цветарник“. Метафизическото схващане на поета за душата преполага, че към нейното разбиране не водят никои от познатите пътища (на логиката и психологията), следователно и думите в поезията. „Защо си служи тогава той с тях? Защо не кажеше на читателя си: мислете си сега за „Горещия цветарник“ (а даже и името му не трябва да споменава), а е счел за нужно да напише цели 22 стиха?“ Нито евтината ирония, нито отричането без обяснения е в стила на Р. Пухлев. Той разкрива накратко психологическите мотиви за формирането на модернистичната естетика: по-лесно разбираме познатото, „защото имаме предразположение към него, което ни довежда по-скоро до съсредоточаване“, но навикът притъпява съзнанието, „то минава леко и бързо през познатото и интересът ни към него отслабва, тогава се стремим към новото, което най-много възбужда вниманието“.

Р. Пухлев твърди, че новата поезия не може да пробуди естетическо чувство, тъй като не притежава симетрия и ритъм и съзнателно поставя пречки за непосредственото съзерцание и „симпатията“ на читателя. С художествената непълноценност на модернизма авторът обяснява неговата „аристократичност“, малката му популярност у нас, където „той се явява като просто подражание, без признаци на що-годе оригиналност, която само може да му обезпечи по-трайно съществуване“ („Индивидуалното у човека и в литературата“[35]).

В статиите си за модернизма Р. Пухлев полемизира със сп. „Везни“, за да докаже непригодността на това изкуство за българското духовно развитие: „Един модерен театър („Студия“), след значителни материални и морални жертви в София, пропадна; живописните изложби, списанията и съчиненията на модернистите също не вървят [. . .] Тук обаче не трябва да дирим вината у българина, а в премного и стремглаво напредналата му интелигенция, която, увлечена от чуждото, не е в състояние да разбере нуждите на своето. Ние още не сме издирили и използували националното си духовно богатство [. . .] и ни се препоръчва да го зарежем. „Българската литература, велемъдро заявяват някои модернисти, трябва да излезе вън от себе си: вън от традицията на националното [. . .] и популярното, да престане да бъде битова литература“ (из сп. „Везни“). А това ще рече да „излезеш вън от себе си и да изгубиш почва под краката си.“

Според Р. Пухлев единствената заслуга на индивидуализма, „който е казал последната си дума и започва да отстъпва място на по-здрави течения“, е в предпазването на реализма от „крайности“. „Последният обаче, пречистен, ще продължава своя път дотогава, докато в науката владее позитивизмът, в обществения живот — демократизмът и колективизмът, и в морала — солидарността.“[36]

В статията „За поетическото творчество“ Р. Пухлев защитава реалистичната литература от обвиненията за просто копиране на действителността. Като прави психологически анализ на образите в поемата „Грамада“ на Иван Вазов, той доказва, че идеята на твореца винаги изисква някакво изменение на реалността в литературата — идеализиране или само целесъобразен подбор. Авторът дава определение на литературното творчество — „изображение на живота в конкретни, индивидуализирани образи, което има за цел да разкрие

[34] Училищен преглед, 23, 1924, № 5—6.
[35] Пак там, № 2—3.
[36] Пак там.

известна идея на поета [. . .] Ясно е, че тук има нещо повече от самия живот — това е идеята, субективното отнасяне към него."

Р. Пухлев разграничава три типа творчество: „инстинктивно", „волево" и още един вид, който според него отразява степента на нашето духовно развитие и е наречен „импровизация". „Това творчество има за източник един даден мотив и движението, което той веднага извиква в целия интелектуален и емоционален живот, както и новите комбинации, които те възбуждат. Целта тук се преследва без същинско обмисляне на процеса — какви пътища и средства да се употребят. Прекрасен пример ни дава Вазов — този най-чистокръвен поет-импровизатор в нашата литература". Авторът илюстрира мисълта си със зараждането на идеята и написването на разказите „Ново преселение" и „Пейзаж" на Иван Вазов.

В статията „Хумористичният слог на А. Константинов"[37] Роман Пухлев определя същността на комичното и хумора като два „литературно-естетически жанра". Комичното изобразява само своя предмет (забавната страна на безсмислието), а хуморът — контраста между изображението и това, което очакваме. Той не предизвиква бърз смях като комичното. „Настроението на хумора е тиха тъга, леко преминаваща в насмешка [. . .] Той съчувствува на всичко наивно, обидено, немощно. . ."

Тук Р. Пухлев уточнява понятията „стил" и „слог", за да ги разграничи. Според него слогът е индивидуалното отношение на писателя към езика, а стилът — „общият резултат на всички причини, които са имали влияние за образуването на един предмет".

Известна е статията на д-р Иван Шишманов „Алеко Константинов от едно ново гледище", която реабилитира писателя след критиката на Боян Пенев. Р. Пухлев публикува своето изследване за Алеко Константинов три години преди статията на Шишманов, а за образите в неговите фейлетони пише още през 1909 г. В хубавата студия (по думите на Шишманов) Р. Пухлев проучва задълбочено „слога" на Алеко Константинов и извора на неговия хумор — типични за писателя думи, техните съчетания, образите. Авторът формулира конкретно елементите на хумора — „живеца на Алековия слог": думи с несъответствуващо съдържание (мерки=насилия); собствени имена; думи, които „вместо средство застават като цел. Така хумористът се сближава с карикатуриста: както единият намира смешното във формата, тъй другият го търси в звука и думата и го подчертава"; строеж на израза, лишен от ясно съдържание, което обаче се подразбира; неподходящи за предмета качества; пауза, последвана от дума, противоположна на очакваната; хумористични сравнения, съпоставяне на несъобразности; „висок слог за дребни работи";вметнати изрази и др.

Грижливото изследване на Алековия хумор води до категоричния извод на Р. Пухлев: „По концепция на идеи, по завършеност на образи, въобще по другата художествена страна на това творчество може да има различни мнения, но по чувство към езика той е безспорно един талантлив писател." Но всъщност в статията си Р. Пухлев утвърждава и тази „друга художествена страна" в творчеството на Алеко Константинов, защото сам казва, че „хуморът, както в естетиката, тъй и в областта на езика, заема особено място и само даровитият художник може да слее в едно цяло идеята с образа, съдържанието с формата".

Статиите на Р. Пухлев в „Училищен преглед", където се помещават главно изследвания по история на литературата, внасят в списанието усещането за съвременност, за „злободневност". Те много добре илюстрират степента на развитието на българското естетическо мислене и проблемите на културата през 20-те години. Това е бурно време за духа, търсещ нови изразни средства и на-

[37] Пак там, 23, 1924, № 7—8.

строен понякога да отрицава, без да посочи изход. И докато в началото на века възгледите на Р. Пухлев за отстояване на изконно българското творчество биха могли да изглеждат остарели или предивременни, през 20-те години те са точно във времето си — тогава цялото българско изкуство търси пътища за връщане към „родното".

Статиите на учителя дават достатъчно материал за проучване и на неговите психологически виждания. От позициите на експерименталната психология на Хевдинг Р. Пухлев критикува студията на Иван Саръилиев „За волята". В същата рецензия[38] той накратко се противопоставя и на постановките на Спиридон Казанджиев в увода на труда му „Психология на възприятието" с аргументи, познати от статията „За поетическото творчество". Във всички негови статии психологическото обосноваване на явленията — литературни или педагогически — заема централно място. Ако трябва да определим областта на човешкото познание, която най-много интересува Р. Пухлев, може би това е психологията на литературата — като творчество и възприемане.

Роман Пухлев работи в плодоносен и разнопосочен за българската култура период — в края на XIX и първите две десетилетия на XX в. Неговото присъствие не променя литературния пейзаж, не коригира представите ни за времето. Беглият му портрет очертава силуета на един изчезнал тип български литератор и същността на един вид литературна критика, естествен и закономерен за началото на века у нас, малко причудлив със съчетанието на възрожденската простота и категоричност, грижата за практическата „ползу народу" с тълкуванията на модерния неспокоен дух на съмнението.

[38] П у х л е в, Р. Рецензия за Годишник на Софийския университет, 20, 1924. — Училищен преглед, 24, 1925, № 1—2.

Мерданski сборник от XIX век с непълен препис на „История славянобългарска“

Асен Петков, Димитър Кенанов

Към 225-годишнината от написването на българския възрожденски манифест

На около 15 км югоизточно от старата столица Велико Търново, на източния край на с. Мерданя е разположен манастирът „Св. 40 мъченици“ От легенди и преданя се знае, че е основан „от Иван Асен II след победата му над епирския деспот Теодор Комнин при Клокотница през 1230 г. На това място той бил посрещнат най-тържествено от търновския патриарх и болярите.“[1]

След идването на турците през 1393 г. манастирът е унищожен до основи. Неговото възстановяване става възможно едва към 1856 г. благодарение на усилията и старанието на архим. Кесарий Хорозов от град Елена. Той построява новия манастир върху старите му основи, както свидетелствува приписка към триод от Килифаревския манастир[2]. Родолюбивият и просветен българин открива килийно училище, където се образоват юноши и възрастни селяни от близките села. Кесарий Хорозов участвува във Велчовата завера, а покъсно е сподвижник на Васил Левски. Макар че манастирът е бил край оживен път, Апостола е намирал начин да се промъква в него и с игумена Кесарий да вършат своята народна дейност.

Напълно естествено е за нуждите на училището и за целите на проповедническата практика в манастира да се преписват и разпространяват ръкописни сборници. През 1972 г. Асен Петков откри неизвестен сборник със смесено съдържание, който включва недовършен препис на Паисиевата „История славянобългарска“. Съхранява се в библиотеката на Великотърновската митрополия.

Кодексът заема 196 листа, размер — 4^0 (160/207). Подвързия: хартия с кожен гръб. Всяка страница има обикновено 23 реда, а от л. 42—102 — 20 реда (на места — 19). Писмото е полуустав (типографски) с преходи към съвременен скоропис (л. 100—102, 105—160). Непоследователен черковнославянски език и правопис с новобългарски черти. Отразени са диалектни особености на

[1] Загорски, Ив. Манастирите във Великотърновската епархия. Историко-стопански вести. С., 1947, с. 97.

[2] Пак там, с. 98.

разговорната реч[3]. Преобладава наситено черно мастило (л. 1—95), бледо черно (л. 100—196). Ръкописът е украсен с рисунка на светец (л. 2б), геометрични заставки (л. 3а, 26а, 29б и др.). Някои начални букви, заглавия и части от текста са писани с червено мастило. Водните знаци отнасят книжовния паметник към втората половина на XIX в.[4] На лист 179а е направено разсъждение, което дава възможност да се съди, че сборникът се е преписвал през 1854 г. Откъсът е из „Слово в кръстопоклонната неделя": „Іисъ Хрстосъ богъ нашъ, колкото е проповѣдалъ, колкото чѫдеса е сторилъ когато живѧлъ на този свѣтъ преди 1854: го дини".

Ръкописът е конволют. Един от преписвачите е Партений, чието име радиално се изписва на залепен лист към задната корица. Две слова (л. 100—102) са оставени от ръката на Михаил Йоанов. На празния лист в началото с молив е написано: „Тази книга пренадлежи (!) на манастиря „Св. 40 мученици" въ селото Мирданя, 1903 год. 1 декемврий". Върху обратната страна на следващия лист се намира рисунка (вишневи, зелени, жълти и черни бои). Изобразен е светец, вероятно Ефрем Сирин, който пише в разтворена пред него книга.

Съдържанието на сборника е следното:

I. СЛОВА НА ЕФРЕМ СИРИН

Л. 1а: „Книга прпдбнагѡ оца нашегѡ Ефрема Сѵрѵна содержащаѧ въ себѣ словесса въ наказанїѧ различна къ ползѣ спасенїю всѧкои дѫши хрстїанской.

Прпдбнагѡ ѡца нашегѡ Ефрема ѡ оумиленїй и спасенїи дѫши и ѡ ѡтреченїи житїѧ.

Нач.: Азъ Ефремъ грѣшнїй и неразѫмный, присно слабый и оунылый на подвизанїе дховное глаголю вамъ. . .

Със сравнително едър полуустав до л. 25 са записани 15 слова на Ефрем Сирин. Над горните два наслова има геометирично-кръгова плетеница в червен, зелен, син и черен цвят. Вишневочервеният — инициал „а" е стилизиран с растителен орнамент. Първите седем листа са номерирани с буквени означения. Без първото слово, всички други са озаглавени с черно мастило. Всяка страница в целия ръкопис завършва с текстова единица — пренос към следващата страница, което говори, че преписът е направен от печатно издание.

Л. 7а: Благодареніе ко спасителю бгѫ. Нач.: Слава тебѣ бже, слава тебѣ. . .

Л. 8а: Поѫченїе ѡ благочестїй, и къ хотѧщымъ внити въ монашеское житїе. Нач.: Возлюбленне, христїанинъ ли еси бжїею благодатїю. . .

Л. 10а: Наказанїе къ новоначальнымъ монахѡмъ. Нач.: Возлюблене, аще ѡтверглсѧ еси житїѧ сегѡ. . .

Л. 11б: Наказанїе къ монахѡмъ ѡ еже трепѣти искѫшенїѧ. Нач.: Возлюбленне, се предлагаю ти дрѫгое предложенїе ѡ гсдѣ. . . .

Л. 13б: Наказанїе, ѡ еже кротко быти монахѫ. Нач.: Возлюбленне, аще сотвориши начало добро подвизайсѧ. . .

Л. 14а: Наказанїе ѡ еже въ трѫдѣхъ пребывати. Нач.: И ѡ рѫчнѣмъ брате дѣлѣ не пренебрегай. . . .

[3] Давидов, А. Мерданският препис на Паисиевата история от втората половина на XIX век. — Български език, 1975, № 6, 505—512.

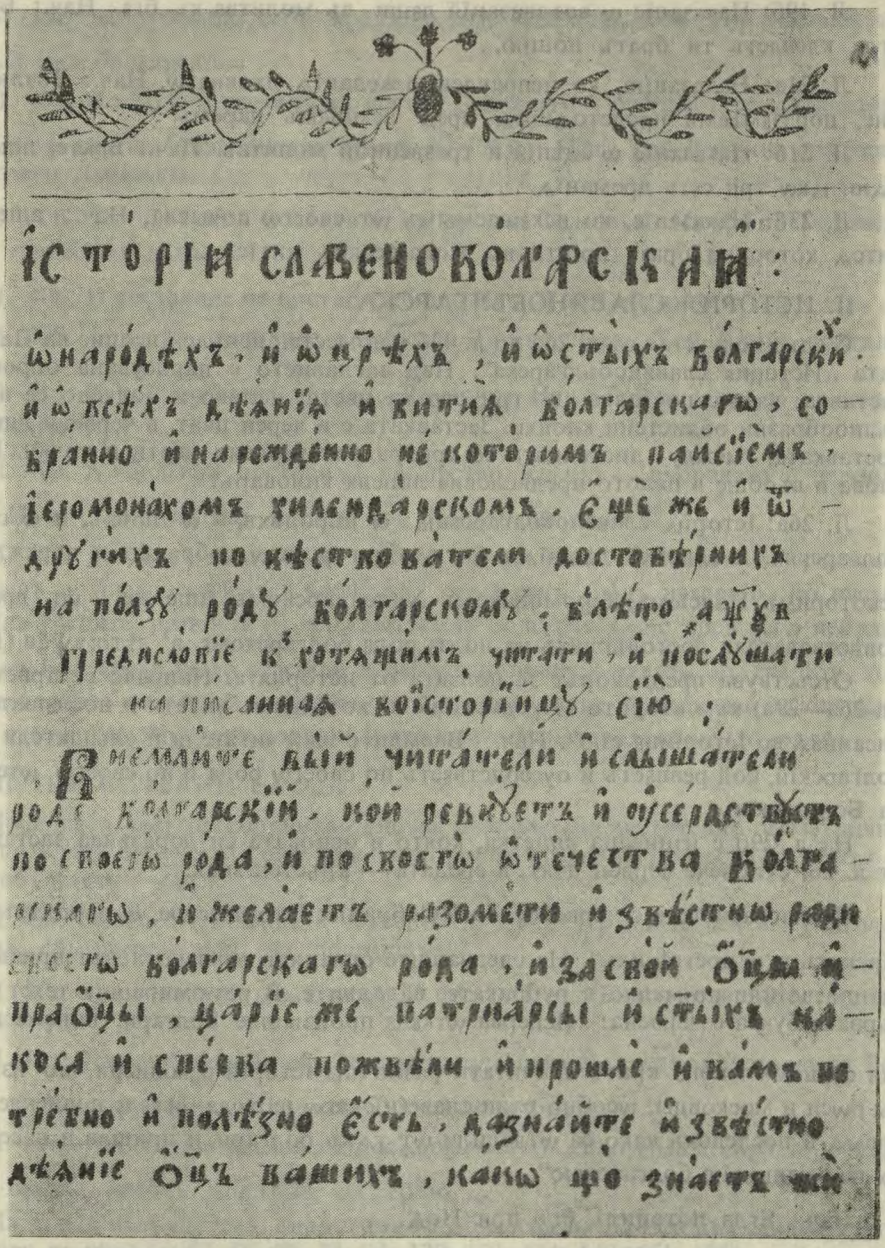
[4] Пак там, с. 499.



Мерданскu сборник, л. 2 б

Л. 15а: Наказанїе. ѡ еже не вдаватисѧ страстемъ. Нач.: ѡ бывающемъ же соблазнѣ, вѣмъ рекшего. . . .

Л. 16а: Наказанїе. ѡ еже всегдашнее терпѣнїе стѧжати. Нач.: И ѡ времени возлюбление не пренемогай. . . .



ІСТОРІЯ СЛАВЕНОБОЛГРСКАЯ:

Мерданси сборник, л. 26 а

Л. 17а: Наказанїе. ѡ находащихъ помыслѣхъ. Нач.: Возлюбление не оуклонѧ йсѧ...

Л. 18б: Наказанїе во еже трезвꙋ быти всегда. Нач.: Брате, подвизайсѧ ꙗкѡ добръ воинъ Іисъ Хр̃стовъ...

Л. 19б: Наказанїе ѡ воздвизанїй дѯши въ молитвѯ къ бг҃ѯ. Нач.: Брате, егда клеплеть ти братъ нощїю. . .

Л. 21а: Наказанїю, ко исправленїю желанїѧ дхо҃внагѡ. Нач.: Возлюбленне, поразѯмѣемъ предстоѧщыѧ пред' земнымъ царемъ. . .

Л. 21б: Наказанїе ѡ бдѣнїй и трезвенной молитвѣ. Нач.: Брате, помышлаю, ꙗкѡ три сѯть дреманїѧ. . .

Л. 23б: Наказанїе, ко искѯшаемымъ ѡт своегѡ почысла. Нач.: аще слѯчитсѧ которомѯ братѯ прїити въ монашеское житїе. . .

II. ИСТОРИЯ СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА

С едър полуустав от л. 26а до л. 42б е поместен непълен препис на Паисиевата „История славянобългарска". Над заглавието е нарисувана опростена заставка: ваза с поставка и три стръка цветя, наляво и надясно се нижат вълнообразни облистени клонки. Заставката е в черен цвят, в червени линии е поставката, между листенцата се прокрадват червени черти и точки. В наслова и въобще в цялото предисловие липсва киноварът:

Л. 26а: Історїꙗ славеноболгарскаꙗ: ѡ народѣхъ, и ѡ цр҃ѣхъ, и ѡ ст҃ыхъ болгарских. и ѡ всѣхъ дѣѧнїѧ и битиѧ болгарскагѡ, собранно и нареженно некоторимъ Паисїемъ, Іеромонахомъ Хилендарскомъ. аще же и ѡт дрѯгихъ повѣствователи достовѣрнихъ на ползѯ родѯ болгарскомѯ. в' лѣто ҂а҃ѱ҃ѯв (1762).

Отсъствува предговорът за ползата от историята. Направо се пристъпва (л. 26а—29а) към второто „Предисловїе к' хотѧщимъ читати и послѯшати написанна во Історїицѯ сїю". Нач.: Внемлите вый читатели и слышатели роде болгарскїй, кой ревнѯеть и оусердствѯетъ по своегѡ рода и по своегѡ ѡтечества Болгарскагѡ. . .

На л. 29б е изписана винетка, която в основата си доразвива заставката от л. 26, с повече червен цвят, в средата — кръстен знак.

Подзаглавието е с червенослов: „Собранїе: Історїческое, ѡ народѣхъ болгарскихъ и ѡ цр҃ствѣ ихъ". На следващите страници червенословът присъствува повече или по-малко в рубрикате, началките. В резюмиращия текст само първата буква е червена: „Исперва ѡткѯдѯ произышле болгари, понеже прилѯчи сѧ намъ много кратъ прочитати различны Історїй рѯкописни, що извадилы рѡси и московцы, ѡсобно ради славе(н)скагѡ нарѡда ѡткѯдѯ повлекле свое племѧ и последокъ како са ѡтделили ѡт тѧхъ болгари, и пришле и населыли сѧ на землю сїю болгарскѯю".

Нач.: Егда потопиль бг҃ъ при Ноѧ. . .

Л. 32б: В лѣто, Т҃ОИ (378). ѡт Рождества Хр҃стова. Нач.: В' то времѣ цр҃ѯвальъ Оуаленть цр҃ъ Греческїй. . .

Л. 36а: Имали болгари себѣ кнѧзѧ Драгича. Нач.: И паки востале болгари. . .

Л. 36а: По Драгича восталъ краль Борысъ. Нач.: Востале паки. . .

Л. 36б—37б: Пишеть Баронїѧ книга, N҃Λ҃, В҃. часть листъ ѱ҃Ч҃Λ҃. въ// лѣто. Х҃ОИ Нач.: Былъ царѯвалъ на Цариградъ цр҃ь Константинъ Погонатъ. . .

Л. 38а: По немъ оучиниле болгари себѣ кралѧ, Тривелїѧ пѧтагѡ. Нач.: Человѣкъ избранъ веледѯшенъ, благополѯченъ. . .

Л. 39б: И оучиниле себѣ краль҃ ѧсѣнь҃ великагѡ. Нач.: Той ѧсѣнь былъ первый цр҃ь болгарскїй. . . .

Л. 40а: По (ѧсѣнь҃ насталь на цр҃ство Добрица) — рубриката е недописана, възстановена е по Софрониевия препис от 1781 г. Нач.: Той Добрица цр҃ь билъ от страни Дѕнавскїѧ. . .

Л. 40б: По Добрица поставиле на цр҃ство Телезвїѧ. Нач.: Той Телезвїѧ билъ тридесѧть лѣта. . .

Л. 40б: И поставиле на цр҃ство Сабина. Нач.: Той Сабинъ като стана цр҃ь. . .

Л. 40б: Болгари поставиле на цр҃ство Тагана. Нач.: Той Таганъ пратилъ писмо. . .

Л. 41а: ѧ поставиле на царство Телерика. Нач.: Той са ѡпрѧлъ на царь҃ греческагѡ. . .

Л. 42а. ѧ (болгари поставили на цр҃ство Крѕнъ) — рубриката е недописана. Нач.: (К)онстантинъ шестїй цр҃ь Костантинополскїй. . .

Л. 42б: По немъ насталъ на цр҃ство Крѕнъ. Нач.: Человѣкь из'бранъ веледѕшенъ и, благополѕченъ в'военствѣ, той Крѕнъ былъ невернїй, но вѣсма смирїлъ греците, разшилъ (!) державѕ земли болгарскїѧ що пред негѡ неколико цари Болгарски быле неверни, и неблаг҃ополѕчни и навити ѡт греците. той Крѕнъ свикалъ славните панонски. . . На това място приключва недовършеният препис на „История славянобългарска“. Личат разлиновани редове.

III. ПОУЧИТЕЛНИ СЛОВА

Поредната част от сборника започва с опростена растително-геометрична винетка. Късен полуустав с елемнти на скоропис, по-различно мастило, езикът — с новобългарски черти.

Л 43а: Слово с҃тый великїй четвертокъ. Нач.: Прїидите вси вы благочестивыѧ слышатели мои, да послѕшами. . .

Л. 51а: Поученїе во с҃тый великїй пость. Нач.: Благочестивїй хрс҃тїанине должин' си. . .

Л. 57а: Слово с҃тагѡ Іѡана Златоѕстагѡ: Поѕченїе хрс҃тїѧномъ прежде Рождества Хрс҃това. Нач.: Праздникъ прихожда братїе. . .

Л. 59а: Слово поѕчителное ко всѧкомѕ хр҃(с)тїѧнинѕ. Нач.: Братїе и чада бж҃їѧ всѧкїи члвѣкъ долженъ да волю. . .

На л. 62б има винетка, аналогична с образеца на л. 43 и във всички други примери до края (л. 62, 66, 67, 75, 84, 120, 131, 134, 149, 161, 188).

Л. 62б: Чѕдо с҃таго Николаа. ѡ агриковѣ сн҃ѣ Василїе. Нач.: На антїохїйскаѧ страна, имашы единъ человѣкъ. . .

Л. 66а: Не ѡсѕждайте да не ѡсѕдини бѕдете. Нач.: Не сѕдите да не ѡсѕждени бѕдите. . .

Л. 68б: ѧзъ е(с)мъ пришлецъ на земли дѕма пророкъ Давидъ. Нач.: Не знаѧ по кой пьть ходе. . . Словото е недовършено — до л. 70б: Но и тамо ги

стигна. водата; защо дѕма бг҃ъ на пророка Мо҃усеѧ аще скриетсѧ во ада: то и ѡт тамь ще ги изваде.

Л. 71—74 са празни.

Л. 75а: Поученїе въ неделю мѧсопѕстнѕю. Прїидетъ сн҃ъ чл҃вѣческїй во славѣ своей; Маѳеѧ глава К҃Е стыхъ Л҃. Нач.: Не ѡт много време празнѕвахме первото пришествїе. . .

Л. 84б: Слово на Введенїе, Престыѧ Богородицы. Нач.: Свѣтло е и преславно днешното торжество. . .

Л. 93б: Чѕдо иже во стыхъ о҃ца Николае архиепископа Мѷрлїйскагѡ (!) чѕдотворца. Нач.: Чѕдотворець великїй, и помощникъ скорїй. . .

Л. 96—99 са празни.

Л. 100—102 — две поучения, преписани от Михаил Йоанов, дребен бързопис. Л. 100а: Поученїе за премѕдростьта, и за наказанїето на чедата. Нач.: Внимайте хубова. . .

Л. 101а: Поученїе на дѣцата какъ сѫ дльжни да почитат родителитѣ си. Нач.: Послушайте братїѧ господнитѣ заповѣди. . . В края на словото, на л. 102а, е оставена бележка: „Преписа Михаилъ Ѭоановъ“.

Л. 103 и 104 са празни. Нататък почеркът е друг, с полууставни елементи. Заставките са аналогични на частта преди словата на Михаил Йоанов.

Л. 105а: Слово архаг҃гл҃ѡмъ. Нач.: Многаѧ и великаѧ благодѣѧнїѧ бж҃їѧ. . .

Л. 109а: Ѡ блѕднѣмъ синѣ всѧка ѕлына и всѧкїй грѣхъ що стрѕваме ѕло нечто са. Нач.: Ѡ благочестиво собранїе, обаче ѡчаѧнїето. . .

Л. 120а: Въ недѣлю пред' Рождество Хр҃стово книга родства Ѭисѕса Хрїста, сн҃а Давїдова сына ѧ(в)раамлѧ. Нач.: Стїй и богоноснїи отцы, наредили. . .

Л. 131а: Недѣлѧ: 26: Нач.: Востани спѧй, и воскресни отъ мертвыхъ. . . На л. 133а като дидактически пример се посочва случай със смъртта на младоженци в еленските колиби.

Л. 134б: Зекехее потщавсѧ слѣзъ: защото днесъ подобава ми да дойда въ твойа домь: а Закехее се возрадова и прїе го въ свой домь. Нач.: Возлюбленнїй слышатели. . .

Л. 148 е празен.

Л. 149а: Богоѧвленїе слово на Ѭаннѕарїа 4: Когато видѣ Ѭѡанъ Ѭи҃са чи иди камь него рече на народа: Ето този е божїето агне щото взе грѣховете на свѣта щото азъ нѣсмь достойнъ да мѕ разваржа римичките на ѡбѕщата:(Ев҃гл҃їе ѡт Ѭѡанна). Нач.: Свѣтель и големъ бѣеше преминалїйо праздникъ. . .

На л. 154а под влияние на Паисий Хилендарски за търновски патриарх е отбелязан архиепископ Теофилакт Охридски.

Л. 160 б е празен.

Л. 161а: Въ недѣлю четвертѕю великагѡ поста. Оучителю приведохъ сына моего къ тебѣ имѕща дѕха нѣма, и идѣже колижди иметъ его, разбиваетъ его, и пѣны тещитъ, и скрежещетъ зѕбы. . . Нач.: Вседержитель бг҃ъ и многомилостивїй создатель и творецъ. . .

На л. 170б се намира глоса: „Пребарни три листе ако щешь да хоратѵвашъ за попови и чорбаꙋїй общо“, т. е. на л. 174, където липсва заглавие, се чете: И кога ѡ возлюбленнїй! Единъ чл҃къ честенъ който има една дѵша честна ако да ѧ погѵби. . .“

Л. 177б: Въ недѣлю крестопоклонноѵю. Нач.: Рече гс҃дь който иска да доди подиръ мене, да са ѡтфарли ѡт себе си. . .

Л. 188б: Въ недѣлю вербноѵю. Ѡсанна благословенъ градый во има гд҃на цр҃ь їи҃лвъ. Евагглїе на литоргїѫ. За свѧщенното причащенїе. Нач.: Гд҃ь нашъ їи҃сь Хр҃тосъ който е разоритель на ада, побѣдителъ на смъртьта, началникъ на живота, после воскресенїето Лазарево. . .

Край, л. 196б: „Соединихми ли са сась Хр҃ста; то да сѣдимъ на еднѡ сасъ Хр҃ста. Дѵмающь немѵ: Ѡсанна благословенъ градый во има гс҃дне, емѵ же слава во вѣки аминъ. Слава бг҃ѵ наченшѵ и совершившѵ.“

Следва празен лист, залепен към корицата, на чиято вътрешна страна радиално-кръгово е изписано името „Парѳенїе“.

За да се определи мястото на Мерданския недовършен препис от „История славянобългарска“, необходимо е да се оцени ролята на Преображенския препис, завършен от Влад поп Петков Гладичов от Габрово на 11. VIII. 1809 г. в Русе (дн. в ОДА — Велико Търново). Както признава Влад Гладичов, текстът е зает от ръкописа на йеромонах Пантелеймон Хилендарски. Този Първи (Русенски) Пантелеймонов препис е завършен на 28. V. 1809 г. в Русе[5]. С Преображенския препис са свързани Габровската преработка от 1833 г., Белочерковската преработка от 1843 г., Софийската преработка от 1840—1850 г., Чехларската (Търновската) преработка от началото на XIX в. Мерданският препис възхожда към Преображенския препис или към една от посочените преработки.

Както се знае, в авторското си „Предисловие към читателите“ Паисий заклеймява чуждопоклонничеството и отродяването. Интересно е, че в проповедите от сборника се споделя същият протест срещу родовото отчуждение. Преосмисля се легендата за древния философ Диоген, който с фенер по пладне търси истинските хора. Ролята на Диоген се поема от новогръцкия книжовник Илия Миниат — той издирва достойните българи. Епизодът е част от неделно поучително слово върху евангелската легенда за Закхей (Лк. 19, 1—10; 32 неделя). По такъв начин съдържанието на поучението се осъвременява, въвеждат се социалните проблеми за народностното самосъзнание и състоянието на образованието през османското робство. Провежда се въображаем диалог между автора на словото и Илия Миниат, който в отговора си очертава образно пространствените граници и величието на старобългарската държава: „Питамъ го: — Ѡттѵка де ще идешь? Ѡтговарѧ [Илия Миниат — б.а.]: — Ще ида въ Терново ветхото царство, гдѣто са царѵвали вашите славни славѧноболгарски царе: въ // Терново ще ида: дѵма: въ митрополїѧта нынѣшна гдето е цавтело на болгарските патрїарси престоло, ще ида въ старата болгарска патрїаршїѧ: и ѡт тамо ще ида по сичка Болгарїѧ догдѣ е ѡбладавало Болгарското царство: ще си распростра крилете да бы было возможно да фракна да

[5] Срв. Стоянов, М. Преписи на Паисиевата „История славянобългарска“. — В: Паисий Хилендарски и неговата епоха. С., 1962, 571—572; Снегаров, И в. Един препис на Паисиевата история в Преображенския манастир. — Македонски преглед, 1942, № 2, 85—124.

ѡблетимъ ѡт Варна крей (!) Балканите даже до Римъ и Солонъ. да тарсѧчеловѣка, ищѕ человѣка". Ѡставѧмъ го да ходи самси като ѩбанжїйа, да са скита по Болгарїа да ѡхѕлѧва болгарскїа нашъ родъ и да ни дума въ очите: немате человѣцы: нѣсть разѕмѣваѧй бога. . ." (л. 142).

Това поучение е различно от тълкуването на същата евангелска легенда в Софрониевия „Неделник" (1806). Така значението на Мерданския сборник нараства като свидетелство за разбудената историческа памет на българина под въздействието на гордото и гневно Паисиево слово.

Нови сведения за библиотеката на поп Йовчо от Трявна

(По повод 200-годишнината от рождението му)

Недко Недев

Допреди десетина години за личната библиотека на възрожденския килиен учител и летописец поп Йовчо от Трявна (1786—1855) бяха известни откъслечни сведения, например фактът, че той е притежавал „Кормчая книга“, която при подходящи случаи четял и тълкувал[1], или че евангелие с приписка от 1808 г., от която се вижда, че е било собственост на неговия баща иконом поп Никола поп Йовчев (1761—1834), се пази в книгохранилището на Хилендарския манастир[2]. Една от книгите на поп Йовчо бе намерена в Църковно-археологическия музей в София от М. Стоянов[3]. При това положение е обяснимо защо Ф. Димитров в статията си „Домашни библиотеки във възрожденска Трявна“ споменава бегло и неопределено, че в дома на поп Йовчо се намирали „няколко книги“[4], а в монографията си „Трявна през Възраждането“ Ив. Богданов пише във връзка с книжовната дейност на тревненския летописец, че „не е запазена дори библиотеката му“[5].

През 1979 г. ми бе предоставена възможност на страниците на „Литературна история“ да систематизирам основни сведения около родословието и книжовната дейност на поп Йовчо, сред които средищно място заеха известните ми нови факти за неговата библиотека[6]. Оказва се, че тази библиотека, чието начало поставя поп Стоян Димов Кроснев (1688—1771)[7], прадядо на поп Йовчо, с „Лексикон триязычный“, отпечатан през 1704 г. в Москва[8], е една от най-рано създадените лични библиотеки през ранното Българско възраждане. Около 1806—1810 г., по времето, когато новобългарската печатна книга се поя-

---

[1] Славейков, П. Р. Извлечения из летописа на поп Йовча. — СбНУ, 4, 1891, с. 609.
[2] Иванов, Й. Български старини из Македония. С., 1931, с. 272.
[3] Стоянов, М. Ценен дар. — Нар. култура, № 20, 15 май 1965, с. 6.
[4] Димитров, Ф. Домашни библиотеки във възрожденска Трявна. — Библиотекар, 1970, № 5, 24—25.
[5] Богданов, Ив. Трявна през Възраждането. С., 1977, 121—122.
[6] Недев, Н. Библиотеката на двама тревненски килийни учители. — Лит. история, 5, 1979, 84—93.
[7] Богданов, Ив. Цит. съч., 121—122.
[8] Недев, Н. Летописецът от Трявна. — Поглед, № 34, 26 авг. 1974, с. 16.

вява на бял свят и започва нейната висока обществена мисия, поп Никола иконом има в дома си не по-малко от десет руски и гръцки книги с религиозно, но и със светско съдържание, а техния брой увеличава значително синът му поп Йовчо.

В това изложение давам сведения за още четири старопечатни книги от библиотеката на поп Йовчо, които след реставрацията на неговата къща в Трявна бяха намерени прибрани между покъщнината — две български издания, един часослов и една гръцка граматика.

Освен първата част поп Йовчо е притежавал и част втора на „Свещенное цветообрание или сто и четыре свещенные истории избраны изь вехтіать и новыать заветь в полза на юношеството от господина Іоанна Гибнера" — първо издание, отпечатано в Будин през 1825 г. Книгата е със запазен заглавен лист. До с. 116 всички листове са налице, а от с. 117 до с. 182 от листовете е оцеляла само горната половина. По обложката и по полетата липсват приписки, бележки и знаци.

Двата тома „Свещенное цветообрание", преведени и издадени измежду първите книги на новобългарски език, са не само четиво с религиозен сюжет. В тях умело е прокарана нравствено-възпитателна идея, целяща да култивира мироглед и благонравие сред подрастващото поколение. В килийното училище на поп Йовчо тези библейски и евангелски разкази несъмнено са се изучавали наред с часослова и псалтира. Тъй като книгата на Гибнер е служила за учебно пособие по вероучение в немските и другите западноевропейски училища през първата четвърт на миналия век, можем да направим извода, че съществена част от учебния материал по вероучение, преподаван на младите български ученици в някои килийни училища у нас, не се е различавал особено от този, който по същото време са усвоявали техните връстници в Германия и други европейски страни.

В напълно запазен вид бе намерена книгата „Две совѣтователни слова Плутарха Херонеа о воспитании детей и Исократа Ритора о благонравии юности от Иоанна Стояновича", Белград, 1845 г.[9] Прави впечатление, че лицата от Трявна, подпомогнали издаването на книгата, са едни от най-многобройните — 49 души. Между тях фигурират имената на поп Йовчо (Йованикий иконом), на сина му Никола иконом и на племенника му поп Никола Сакеларица. Важно е да се отбележи, че духовното име на поп Йовчо — Йованикий, напечатано между спомоществователите, е поправено с мастило. Над реда е изписана още една буква „н" — така както той навсякъде в летописа изписва духовното си име, с две „н". Тази единствена поправка в цялата книга е сигурно потвърждение, че намереният екземпляр е принадлежал на поп Йовчо и че корекцията е извършена лично от него. Макар и незначителна, поправката показва, че поп Йовчо е бил наистина „човек правдолюбив", както го определя Петко Славейков[10]. Държал е на точността и на истината. Осланяйки се на тази „правдолюбивост", така дълбоко залегнала в характера му, можем с пълно доверие да се отнесем към спомените и събитията, които той предава в своя летопис. Неговото чувство за точност не би допуснало недостоверни факти или сведения от съмнително естество.

Третата книга от поп Йовчовата библиотека е часослов с размери 16,6 см на 10,8 см, отпечатан най-вероятно в Русия на черковнославянски. От книгата са останали само четири страници. Номерацията е по листове, с букви от кирилицата. Запазеният лист 74 принадлежи към раздела „час деветий", а текстът на втория запазен лист — 79, а от главата „Последование". Шрифтът е

[9] Христова, В. Поп Йовчо и неговият летопис. — В: Трявна. Сб. статии. С., 1982, с. 255.

[10] Славейков, П. Р. Цит. съч., с. 605.

двуцветен — черен и червен. Някои от началните букви и отделни пасажи са напечатани с червено мастило. Прави впечатление, че фигурите, разделящи отделните глави и текстове, са твърде елементарни както по техническо изпълнение, така и в художествено отношение. Това е третият часослов, който поп Йовчо е притежавал в дома си. Макар че от книгата са достигнали до нас само два листа, наличният еднакъв текст, който се чете и в трите екземпляра, недвусмислено сочи, че става дума за скромен остатък от трети часослов — различен от описаните вече два часослова[11]. Особеностите на всяка една от трите книги — формат, номерация на страници и листа, шрифт и разпределение на текста — показват, че са налице три съвършено отделни екземпляра, отнасящи се към различно оформени издания. За съжаление точната година на издаването на всяка една от книгите поради различни затруднения не съм установил. Това може да бъде задача на един бъдещ изследовател на старопечатната ни литература.

Трите часослова от библиотеката на тревненския летописец са още едно потвърждение, че в продължение на дълги години той е учил на четмо и писмо децата от родното си село и че „наустницата“ (часословът) е била широко използувана и много необходима книга в попрището му на килиен учител.

Особен интерес предизвиква четвъртата книга, която се намери в дома на поп Йовчо[12]. Отпечатана е на гръцки език. Пагинацията е по страници с арабски цифри. Номерацията на предговора и на следващото го съдържание (ΠΙΝΑΞ) е с букви от гръцката азбука. С гръцки букви е и номерацията на кòлите, които са от по четири листа. Книгата е в твърде лошо състояние. Липсват от предговора 6 страници (от с. 3 до с. 8 вкл.), от текста — от с. 201 до с. 224 и от с. 232 до края. Понеже не е запазен заглавният лист, затруднени сме да предадем точното заглавие, годината и мястото на отпечатването. От предговора и от текста може да се заключи, че се отнася за учебник по гръцка граматика, издаден около 1836—1837 г. със съдействието на тогавашния търновски владика Иларион Критски, починал през 1838 г.

Първата част от учебника (до с. 86 вкл.) е гръцка граматика, а от с. 87 до с. 256 са поместени 16 беседи — полезни диалози. Темите, върху които се дискутира, се отнасят изключително до ползата от образованието. Разговорът се води между баща и син, учител и ученик, между двама ученици. Водят диалог майка и син, брат и сестра. В диалог 12 и 13 се засягат отношения между купувач и продавач. Разглеждат се проблеми във връзка с взаимното обучение, с възможностите да се намират средства за откриване и поддържане на училищата (диалог 15), дават се обяснения относно календара и датите на някои църковни празници. Обсъждат се въпроси относно религията, разисква се върху фазите на луната, краснописа и др. В цялост книгата представлява добре подредено ръководство по дидактика, съобразено с най-новите за епохата методи на обучение, възпитание и образование[13].

Поп Йовчо, който е познавал педагогическите похвати и общообразователните сведения, застъпени в учебника, се очертава като любознателен, прогресивен за времето и с добра теоретична подготовка учител и педагог. Библиотеката му с твърде разнообразни по тематика книги говори за висока култура и многостранни интереси. Присъщият на епохата, на средата и на сана му религиозно-мистичен оттенък в неговите съждения, живот и поведение ни най-

---

[11] Недев, Н. Библиотеката. . ., с. 85.

[12] Дължа благодарност на проф. Хр. Кодов за ценните напътствия и указания, които ми даде през юни 1982 г. във връзка с намерената в дома на поп Йовчо „Гръцка граматика“.

[13] Изказвам благодарност на П. Шамандура за направения от него превод на съдържанието на „Гръцка граматика“ и на инж. С. Шамандура за оказаната ми техническа помощ.

малко не намалява обаянието му на просветен деец, отдаден всецяло в служба на образователното дело.

Неправилно е да се смята, че личната библиотека на поп Йовчо се е състояла само от 37 книги. Не се знаят следите на много издания, за които има данни, че тревненският иконом си е набавил като спомоществовател[14]. Освен това тревненският летописец е имал възможност да се снабдява с нови екземпляри от пътуващи монаси и книжари или при посещение на панаири, манастири и по-големи търговски центрове[15].

След смъртта на поп Йовчо в продължение на 125 години значителна част от книгите му се разпръсват в различни населени места според интересите и културните потребности на неговите синове и внуци. Запазени са спомени, че внукът му поп Йонко Попниколов (1842—1923) — последният продължител на летописа, е притежавал богата сбирка от старопечатни книги. Той е бил учител в Трявна през учебната 1867—1868 г.[16] Участвувал е дейно в културния живот на града. Бил е активен читалищен деец и участник в театрални представления. Като свещеник в Горна Оряховица в навечерието на Априлското въстание е поддържал връзки с революционно настроената интелигенция[17].

Учител, книжар и книгоиздател, вторият син на поп Никола — Петър Икономов (1851—1920), е също ревностен почитател на книгата. Той се установява във Варна, основава печатница „Зора“ и развива интензивна просветна дейност[18].

Книги от библиотеката на дядо си несъмнено ще е притежавал и Васил Попниколов Икономов (1858—1919), в дома на който се намери оригиналът на поп Йовчовия летопис. Васил Икономов е учителствувал в Трявна през 1879—1880 г.[19], а от есента на 1880 г. е директор на Врачанската гимназия. По-късно е учител в Софийската девическа гимназия. Автор е на учебници по аритметика за учениците от прогимназиите и петокласните девически училища. Учебникът му за втори прогимназиален клас, отпечатан през 1890 г., претърпява 12 издания и повече от 25 години служи като основно помагало в цялата страна.

Възможно е книги от библиотеката на поп Йовчо да се намират и у потомците на дъщерите му Мария Ив. Нонова и Димитрия (Минка) Попалексова, тъй като и техните съпрузи са били дейни общественици и просветители. Иван Нонов (1795—1865) от Енина е бил ученик на архимандрит Онуфрий Хилендарски. Учителствува в родното си село. По-късно се преселва в Цариград. Взема активно участие в борбата за църковна независимост[20].

Поп Алекса Попиванов (1798—1889) от Трявна, наречен Скевофилат, след потушаване на Тревненското въстание е арестуван по заповед на Фазлъ паша. Закаран е в Търново и е съден от извънреден съд, защото в дома му намерили калъпи за леене на куршуми, сухар и други припаси, говорещи за участие в революционното дело[21].

---

[14] Христова, В. Цит. съч., с. 25. Авторката съобщава, че името на поп Йовчо фигурира като спомоществовател и че той е притежавал следните старопечатни книги: „Аритметическо ръководство за наставление на българските юноши“ (1835) от Неофит Хилендарец, „Аритметика или наука числителна“ (1833) от Христаки Павлович, „Месецослов или календар вечний болгарский“ (1840) от Хр. Костович.

[15] Морфов, Б. Тревненският летописец. — Антени, № 49, 5 дек. 1979, с. 15.

[16] Даскалов, Б. Тревненското училище. 1836—1936. Трявна, 1936, с. 58.

[17] Цанева-Илийчева, М. Записки на Цаню Захариев по Тревненското въстание. Трявна, 1932, с. 19.

[18] Морфов, Б. Род на книжовници. — АБВ, № 45, 8 авг. 1983.

[19] Писмо до Васил Икономов от тревненското училищно настоятелство от 1880 г.

[20] По сведения на Стефан Нонов.

[21] Богданов, Ив. Цит. съч., с. 169.

Като отбелязвам, че библиотеката на поп Йовчо е една от най-старите, най-рано създадените библиотеки за лично ползуване в нашата страна, датираща още от XVIII в., искам да се спра на няколко характерни момента от живота на този скромен просветен деец, от чието раждане скоро ще се навършат 200 години. Йовчо Попниколов е измежду малкото българи, които на прага на XIX в. получават образование в светско училище извън българските земи. Повече от две и половина години (от март 1800 г. до октомври 1802 г.) той учи в Букурещ „в елинско школо“[22]. Негови учители са просветени гърци, получили западноевропейско образование, съвременници на Великата френска революция, проникнати от дух на свободомислие и хуманизъм. Под влияние на тези преподаватели — носители на революционни идеи, непримирими противници на османската тирания и изостаналост, и сред учениците българчета се пробуждат чувството за човешко достойнство и националното съзнание. Йовчо Попниколов напуска училището с изграден вече светоглед и гражданска позиция: да работи за просветното издигане на съотечествениците си и за преуспяване на българското отечество. Тревненският килиен учител и летописец предхожда по дейност с цяло десетилетие Неофит Рилски, Константин Фотинов, Райно Попович, Иван Селимински, Иларион Макариополски и много други възпитаници на гръцките училища и висши учебни заведения. Изява на пробуденото му съзнание за принадлежност към славния някога български народ, за това, че не бива да се срамува от българското си потекло и че негов синовен дълг е да събере и запази за идните поколения малкото исторически сведения и факти, оцелели от миналото, е съставеното от поп Йовчо „Родословіе князей болгарскых“, поместено в началото на неговия летопис. След Паисий, йеромонах Спиридон и Атанас Нескович поп Йовчо от Трявна е измежду първите възрожденски дейци, дали скромен, но оригинален принос към родната ни историография. Заслуга на тревненския летописец е, че той пръв издирва и отбелязва в изготвената от него хронология на българските ханове и царе годината, в която владетелят поема управлението на държавата[23]. Така изготвеното „Родословие“, записано в две редакции, които ясно се различават една от друга, показва колко труд, време и настойчивост е употребил тревненският килиен учител, колко трудности е срещнал и преодолял при липсата на обществени библиотеки, на достъпни исторически извори, на системно написани истории и справочници.

П. Р. Славейков е оставил сведения, че поп Йовчо в сътрудничество с висш гръцки духовник (неспоменат по име) е подготвял съставянето и отпечатването на история на българския народ. По спомени на Пандели Кисимов такава история била отпечатана на гръцки език, като един екземпляр от нея („собственост на владиката Панарет Рашев) станал притежание на Българското книжовно дружество[24].

Тревненският летописец има неоспорима заслуга и оказва решаващо въздействие в Трявна да се създаде „книгохранителница“ към училището. През 1847 г. в малкото балканско селце се учредява обществена библиотека със строг устав, предшествуваща появата на първите читалища в страната. В началото на 1848 г. книгохранителницата притежава 371 тома книги, получава три течения от „Цариградски вестник“[25], в нея се пазят книгите, които постъпват от Васил Априлов и от други радетели на просветата и образованието. Познал ползата от личната домашна библиотека, поп Йовчо съдействува чрез обще-

[22] Славейков, П. Р. Извлечения из летописа на поп Йовча. — СбНУ, 2, 1890, с. 314.
[23] Богданов, Ив. Именник на българските ханове. С., 1981, с. 97.
[24] Славейков, П. Р. Извлечения из летописа на поп Йовча. — СбНУ, 4, 1891, с. 605.
[25] Даскалов, Б. Цит. съч., с. 30.

ствената библиотека книгата да стане широко достъпна, да се използува от всеки, който умее да чете.

Интересен и многозначителен е фактът, че през март 1847 г. на с. 42 от летописа поп Йовчо записва песен, съчинена от търновски учител:

. . .България, бедна, окаяна,
от любородство и от мисъл аз пияна
какво да правя, аз сама що да сторя,
като нямам нито пет съгласни хора,
които да ме пожалят с любородство
и да ме избавят от темнота и робство. . .[26]

Това стихотворение показва, че двадесет години преди да започне организационната подготовка за общонародно въстание, когато безсмъртните апостоли и дейци на революцията Левски, Волов и Ботев още не са прекрачили училищния праг, „школските" ученици вече са закърмяни със завета да обединят усилията си и да избавят „бедната и окаяна България от темнота и робство".

[26] Летопис на поп Йовчо от Трявна (НБКМ, ръкопис № 1350).

Страници от „Хиляда и една нощ“ в „Цариградски вестник“

Лотос Бораджиева

Българският читател е слабо запознат с арабската литература, но затова пък познава много добре едно от най-значителните ѝ произведения — приказките от „Хиляда и една нощ“. С тях в голяма степен е свързана и представата му за Изтока.

Сборникът приказки „Хиляда и една нощ“ има дълга и богата история, на която няма да се спирам подробно. Ще отбележа само онези моменти, които определят нейната същност. За приказките се заговаря още през X в. Тогава ги споменава арабският филолог и библиограф Ибн ан-Надим в своя „Ал-Фихрист“ („Справочник“), съставен през 987 г. в Багдад, а също и Ал-Масуди, историк и географ, в труда си „Мурудж ад-дахаб“ („Златни находища“). Едни от първите им преводи са на турски език (1636), на персийски език (1814), на урду и хиндустански (1836), впоследствие и на всички съвременни източни езици. Тези сведения дава Фарук Хуршид в статията си „Хиляда и една нощ“ между литературното изследване и криминалното разследване“[1].

На литературния пехлевийски (средноперсийски) език в доислямски Иран е бил съставен сборникът „Хесар Ефсане“ („Хиляди предания“), съдържащ индийско-ирански фантастични произведения. Тези предания били разказани от Ширазада (Шехеразада) през IX в. приблизително 200 години след завоюването на Иран от арабите. Но промененото заглавие „Алф лейла“ („Хиляда нощи“) не се налага от естеството на сборника.

В своята „История на новата арабска литература“[2] А. Е. Кримски дава убедителни обяснения по този въпрос. Както в руски език, така и в персийски думата „хиляда“ не означава само цифрата 1000, но и понятието „множество“. Кримски добавя още, че то е започнало да се употребява и предпочита с цел да се придаде на приказките по-голяма важност и да се получи по-дълго заглавие — „Алф лейла уа лейла“ („Хиляда и една нощ“). Това заглавие е запазено и до днес.

Но в халифата се създават и нови приказки, които имат местен характер и съдържат различни интересни истории. Така например през IX в. в крайморския град Басра на Персийския залив възникват разкази за приключенията на Синдбад мореплавателя, в столицата Багдад се появяват битови градски романтични повести, които вече не са приказки със заплетени сюжети, задкулисни и интригуващи истории и приключения на столичните жители. Голям е броят

[1] Фарук Хуршид. Алфу лейлатун уа лейла байна ат-тахкик ал-адаби уа ат-тахкик ал-джанаи“ — Ал-араби, № 32, Кувейт, 1895, с. 134 (на арабски език).

[2] Кримский, А. Е. История новой арабской литературы. М., 1971, 78—83.

на приказките — анекдоти за хитреците и измамниците, за багдадските мошеници, една част от тях са т. нар. разкаяли се, т. е. намиращите се в тесни връзки с багдадската тайна полиция. Не са малко и приказките за Халифа Харун ар-Рашид. Те са се разказвали и предавали от уста на уста, докато през X в. (около 940 г.) багдадският писател Джашрият започнал да подготвя нов сборник, обединяващ както древните приказки от „Хезар Ефсане", така също и новосъздадените на арабски език приказки. Той носел заглавието „Хиляда и една нощ". Това вече е *вторият* етап от създаването на световноизвестните приказки. Споменатата багдадска редакция не е достигнала до нас като самостоятелно издание, но А. Е. Кримски изтъква, че най-характерната ѝ черта се изразявала в следното: сред главните наблюдатели на багдадските приключения бил халифът, който преоблечен бродел нощем из града и се стараел да надзърне навсякъде, да разбере къде какво става.

Египетският историк Ибн ал-Асир в деветия том от своя дванадесеттомен труд „Цялостната история на известния учен Абу ал-Хасан Али бен ал-Карам бен Абдул Карим аш-Шаябани, известен още като островен пленник, наречен още Азза ад-Дин"[3], отбелязва съществуването на такъв халиф — Кадир (991—1031). Но същевременно пояснява, че той не се е ползувал с популярност сред народа, поради което не е могъл да бъде герой на приказки. В приказките обаче често се сблъскваме с името Харун ар-Рашид — човекът, който действително е управлявал Багдад, но значително по-рано (786—809), бродил по улиците на своята столица инкогнито и в тъмни доби. Историческата наука не приема тази версия — според ат-Табари и А. Мюлер истинският Харун ар-Рашид не е бил способен на такива „демократични" преоблечания, той „дори е избягвал срещи с народа си, даже не е живял в Багдад"[4].

Сборникът се е разраснал още повече, когато по времето на кръстоносните походи достигнал до Египет. Именно в тази страна, при мамелюците, приказките от „Хиляда и една нощ" през XIII—XV в. получават своята общоизвестна египетска редакция. Най-старите споменавания за нея по всяка вероятност са от XII в., както показва единственото указание на историка Ибн Саид (1208—1286) от XIII в.

Персийско-багдадските приказки от багдадската редакция от X в. в египетската получават характерните особености на местния, чисто египетски колорит. Разбира се, и египтяните добавят отделни свои приказки, които са старинни и отвеждат към древните папируси. Масперо[6] превежда много от тях през XIX в.

Типично египетски са приказките, в които се разказва за вълшебни пръстени, талисмани и вълшебни лампи, както и за духовете, които служат на сдобилите се с тези пръстени-талисмани. Най-предпочитани и любими са приказките за хитреци и измамници, които още Херодот споменава в своята история. Такива мотиви се срещат естествено и в багдадската редакция, но египетските са по-ярки. Важно е също, че в египетската редакция цифрата 1001 се превръща от чисто метафорична в напълно количествен показател. Английският арабист Х. Гиб добавя във връзка с това следното: „. . . различни разказвачи съчинявали приказки върху основата на разнообразен материал и фолклорни мотиви от много страни, даже и езикът на ръкописите им невинаги е съответствувал на литературната норма"[6].

[3] Ибн ал-Асир. Тарих камил лил алляма Ибн-л-Хасан бен Аби ал-Карам Мохаммад бен Абдул Карим бен Абдул Уахид аш-Шаябани ал маарруф би ибн ал-Асир ал-джазаири би Азза ад-дин. Т. 1—12, Миср, 1301 хиджрия (на арабски език).

[4] Мюллер, А. История ислама с основания до новейших времен. Т. 2. СПб., 1895—1896, пер. с немецкого под ред. Медникова.

[5] Maspero, G. Les contes populaires de l' Egypte ancienne, traduits et commentés. T. 5, Paris, 1889.

[6] Гибб, Х. А. Р. Арабская литература. Классический период. М., 1960, с. 104.

И все пак приказките трудно могат да се свържат като цяло с конкретна историческа среда, те отдавна са изгубили своята географска и етнографска специфика. Постепенно се арабизират напълно, т. е. техният чуждоземен произход избледнява, вследствие на което читатели и слушатели започват да ги възприемат като рожба на човешкото въображение.

Такава е в най-общи линии историята на създаването на приказките от „Хиляда и една нощ". И в наши дни съществуват доста различни едно от друго арабски издания, свидетелство за което са и притежаваните от мен каирско и ливанско издание. Първото е двутомно, а второто — четиритомно, но и в двете не е отбелязана годината на издаването им.

„Хиляда и една нощ" става любимо четиво в Европа, когато излиза от печат френският превод на Галан (между 1703—1713 г.).

Преводите на „Хиляда и една нощ" представляват отделна страница от тяхната история. На този въпрос няма да се спирам. Ще отбележа само, че съществуват основни проучвания за преводите в различни страни, каквито са например „Изкуството на повествованието"[7] — монография на холандката М. Герхарт за европейските преводи, „Извършване на вълшебства в сферата на „Хиляда и една нощ" в английската литературна критика (1704—1910)"[8] — книга на иракския литературовед Мухсин Джасим ал-Маусуи, и редица други, да не говорим за многобройните статии и съобщения. Но в цялата изследователска литература няма дори и едно изречение за българските преводи на приказките. А те съществуват, имат свои особености и значение. Оказва се, че Софроний Врачански[9] е първият, който в 1802 г. превежда една-единствена приказка от „Хиляда и една нощ". Той дори не е предполагал какво е превел. През 1884 г. Г. А. Петров издава малката книжка „Арабски приказки от „1001 нощ", разказани в единайсет дни"[10]. И Софроний, и Г. А. Петров превеждат една и съща приказка — „Разказ за царския син и седемте везира", единият от гръцки, а другият от френски, независимо един от друг, без да знаят точното заглавие на творбата.

Следите на „Хиляда и една нощ" в България водят до „Цариградски вестник". В него от 17. III. до 17. XI. 1856 г. (броеве 268—272, 280—284, 292—299, 301—303 и бр. 412 от 1. I. 1859 г.[11]) приказките са отпечатани на български език под оригиналното заглавие — „Тысящи и една нощ. Повести арабски. Предисловия. История мудраго Айдъна царя индийскаго". Българската редакция е недовършена. Отделните приказки имат заглавия: „Магарето, волът и земледелецът", „История еленскаго царя и лекаря Давана", „История на търговеца и духа", „История младаго царя на черните острови", „История на тримата дервиши и петте бабилонски госпожи" и др. Още тук трябва да се отбележи интересният факт, че преводачът на тези приказки е използувал едновременно два превода — руски и турски. Още в самото заглавие „Тысящи и една нощ" се забелязва руското влияние. При направената проверка се установи, че става дума за руския превод „Тысяча и одна ночь. Арабские сказки. В двух томах" (М., 1839—1841). Но оттам са заимствувани само заглавията и от-

---

[7] Герхардт, М. Искусство повествования. Литературное исследование „1001 ночи". М., 1984.

[8] Мухсин Джасим ал-Маусуи. Ал-укуа фи даира ас-сихр алф лейла уа лейла фи ан-накд ал-ингилизи (1704—1910). Багдад, 1982 (на арабски език).

[9] Бораджиева, Л. Първият български преводач на „Хиляда и една нощ". — АБВ, № 33, 19 авг. 1986, с. 6.

[10] Бораджиева, Л. Вековен юбилей на приказките от „1001 нощ" в България. — Сравнително литературознание, 6, 1985, 95—96.

[11] В този брой е поместена приказката „Три принца", неин преводач е Г. Райчев. За съжаление съответствие на тази приказка в оригинала не можах да открия. Единствено у Маню Стоянов е констатиран фактът, че Г. Райчев е превел споменатата приказка.

делни думи, с които е изпъстрен текстът на приказките, разглеждани в това изследване. Така например прави впечатление, че на много места съществителното и прилагателното са поставени в родителен падеж, но окончанието „-ого“ е заменено с „-аго“, както всъщност се произнася неударено „-о“; напълно са възприети руските заглавия, които вече цитирах. Срещат се и други подобни думи и форми, например: местоименията *мы, вы, ты*; съществителните *сабля, рука, человек, краски, разсуждения*; глаголите *начна, замечиха, стоится*; наречията *внутре, вон* и др.

От друга страна, искам да обърна внимание, че името на главния герой Шахрияр е заменено с Айдън (на турски — светлина). В повечето случаи източните имена имат и смислово значение.

Този факт ме наведе на мисълта, че е използуван именно турски превод на „Нощите“. При направената проверка се установи, че по онова време е имало такива преводи. Според сведенията, които дава Уилям Лан в Ислямската енциклопедия[12], приказките са били публикувани за първи път в две издания, едното — в четири, а другото — в шест тома, по времето на Абдул Меджид (управлявал в периода 1839—1861 г.), направени от преводача Ахмед Назиф. Преводът е на османотурски език. Арабската азбука официално е била използувана в Турция до 1928 г. В Института по източеведение (ориенталистика) в Ленинград намерих турски преводи на световноизвестните приказки. В тях отделните приказки са обозначени само с „първа нощ“, „втора нощ“ и т. н. Но при внимателно сравняване на техния текст с този от „Цариградски вестник“[13] се вижда, че те съвпадат дума по дума. Тук искам да изкажа и предположението, че българският преводач е заимствувал заглавията от руското издание, за да засили интереса на читателя към предложения материал.

Библиографски данни за турските издания в Института не са дадени. Те са отбелязани в картотеката с шифри. Аз съм ползувала изданието в четири тома, регистрирано с шифър $\text{Т}\frac{\text{К}}{1399}$. В предисловието към него е споменато името на преводача Ахмед Назиф, а също, че преводът е направен от арабски и персийски език. Следователно става дума за едно от изданията по времето на Абдул Меджид, което бе споменато по-горе.

В тази статия ще бъдат разгледани само онези моменти в приказките, които най-красноречиво говорят за първоизточника на техния превод.

Първата приказка в оригинала[14] е озаглавена „Разказ за цар Шахрияр и неговия брат“, а в „Цариградски вестник“ — „История мудраго Айдъна Царя Индийского“. В нея се обяснява причината за появата на приказките. Изневярата на царицата кара Шахрияр (Айдън) да загуби вярата си в жените въобще, той се жени всеки ден, а на утрото убива избраницата си. И така, докато се появи Шахразад (Халима), която търпеливо всяка нощ реди чудни приказки и на утрото прекъсва своя разказ на най-интересното място, като по такъв начин успява да запази своя живот и да възвърне вярата на господаря си. И така 1001 нощи.

Още в тази приказка се натъкваме на фразата „. . . и като свалиха *фереджѐтата*“[15], която в оригинала гласи: „. . .свалиха си дрехите и седнаха“.

[12] Islam ansiklopedisia, Bin Bir gece, ciet 2, Istambul, 1949, p. 616.

[13] При разчитането на османотурския текст ми помогна ст. н. с. д. ф. н. I ст. И. Т. Татарлиев от Института по балканистика в София, на когото изказвам благодарност за сътрудничеството.

[14] В ливанското издание приказките са без заглавия. Тук ще се ръководя от египетското, което е със заглавия.

[15] В „Речник за редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX век“ (С., 1974, с. 534) за думата „фередже“ е дадено значение 'широка кадънска дреха или наметало'. На арабски женското покривало се нарича „миндил“, мн. ч. „манадил“, или „хиджаб“, мн. ч. „худжуб“.

В оригиналното им издание приказките са изпъстрени със стихотворни куплети от средновековни арабски поети като Атия, Абу Нуас и др. В „Цариградски вестник“ те са игнорирани напълно. В турския превод стиховете са оставени непреведени, т. е. те са на арабски език. Във връзка с това предположенията ми са две: 1. българският преводач се е съобразявал с читателската аудитория и не е искал да я затруднява; 2. той не е знаел в съвършенство арабски език и не е могъл да се справи със задачата си.

Проследихме в най-общи линии рамкиращата история на приказките. Преводачът си е позволил да я разшири може би с цел да доизясни на читателите реакцията на двамата братя Шахрияр и Шахземан, след като узнава какво прави една жена, която ифритът похищава в деня на сватбата ѝ, затваряйки я в сандък, пуснат на дъното на ревящото море: „Виждаш ли каква вярна жена има онзи дух, макар че е толкова строг. Лукавството на жените няма никаква прилика; и това, което ни се случи, не надминува ли лукавството на нашите жени?“ Следва подробно описание на мястото, където Шахрияр и неговият брат оставят войската си. И най-накрая: „И щом стигна в двореца си, заповядва да вържат царицата и пред очите му да я одушат. . . и с клятва положи един закон, че всяка вечер да се венчава и утринта уморява жената си.“ В арабския текст всичко това е казано съвсем пестеливо: „И те веднага се върнали в града на цар Шахрияр и той влязъл в двореца, отрязъл главата на своята жена и главите на робите и робините. И цар Шахрияр вземал невинна девойка, обладавал я, след това я убивал, и така продължило цели три години.“ Очевидно преводачът е използувал приказката и с нравоучителна цел, дал е много подробности за делата в царството след влизане в сила на Шахрияровия закон, които в случая засилват любопитството на читателя и всеки би могъл да си зададе въпроса: А какво ще стане по-нататък? В оригинала е казано съвсем лаконично: „Везирът излязъл от двореца и започнал да търси, но не намерил девойки и се върнал у дома си угнетен и подовен, опасявайки се от царския гняв. А везирът имал две дъщери — по-голямата се казвала Шахразад, а по-малката — Дуниязад.“

Веднага трябва да изясня значението на думата „везир“ в текста. Тя съответствува на арабската дума „уазир“ (министър). В арабския език не съществува буквата „в“. На турски арабският звук „уа“ винаги се предава с „в“, например арабската дума „даула“ (държава) на турски е „девлет“, „уиляя“ (област, провинция) — „вилает“ и т. н. Така е и с думата „везир“, която е навлязла и в нашия език. В „Български тълковен речник“ (с. 83) намираме следното определение на думата: (ар.-тур.) Най-висок сановник в някогашната турска империя, по власт пръв след султана“. Но в арабските страни по онова време не е имало султани, а само царе и халифи, които са имали везири. Ето какво значение дава арабският тълковен речник: *уазир*: 1. Човек от свитата на царя, който поддържа неговия престиж, помага му и го поддържа в начинанията му. 2. Държавен човек, работещ за благото и интересите на държавата.

В „Цариградски вестник“ главната героиня се казва Халима. На арабски, както и на турски думата „халима“ е със значение 'кротка, мека, търпелива'. Може би преводачът се е повлиял от епитета, който стои пред името на Шахразад, и е решил, вместо да я именува с персийско име, да я назове така, че да я доближи до турските имена. Както вече споменах, почти всички имена в източните езици имат смислово значение.

Следващата преведена на български приказка е „Магарето, волът и земевладелецът“. В оригинала тя има същото заглавие, пропуснато е само жанровото определение „приказка“. Но това не е от голямо значение. Още в началото преводачът е пояснил, че първоосновата на приказките има персийски характер: „Намерваше се по персийските земи някой си търговец, който имаше

много чифлици и села, гдето хранеше и някои животни за нуждите си, он имаше преимуществото да разумява всите езици и разговорите на животните“ — това ме кара да мисля, че самият преводач в голямата степен е и добър разказвач.

В диалога между двете животни магарето нарича вола „будала“ —в „Български тълковен речник“ думата е отбелязана като диалектна със значение 'глупак'. Тук преводачът наново показва разказваческия си талант. От себе си той добавя още някои любопитни подробности: отиването на Халима при царя; онзи момент от разговора на царя с везира, в който везирът му съобщава, че негова поредна жена ще бъде собствената му дъщеря; идването на девойката в двореца и др. В оригинала всичко това е казано кратко, а в преводния текст то е предмет почти на една нова приказка.

Следващата приказка е една и съща и в двете редакции. Сменен е жанровият показател — „Приказка за търговеца и ифрита“ и „История за търговеца и духа“. И още нещо. Ифритите са злите духове в арабския фолклор. А в дадения случай, за да се разбере, че духът е зъл, трябва да се прочете цялата приказка.

Прави впечатление, че при преминаването от една приказна нощ към друга преводачът също отделя внимание на разказвателните похвати. Шахразад обикновено прекъсва своя разказ на най-интересното място. Заинтригуван от по-нататъшното развитие на действието, царят благоволява да запази живота на прекрасната Халима и се връща към обичайните си дела. В арабския текст всичко това не се споменава; след като се съобщава поредната нощ, Шахразад продължава прекъсната приказка.

В същата приказка правят впечатление две думи от турски произход: „По време на *байрама* той решил да заколи най-тлъстата крава“. В оригинала: „. . . докато не дойде великият празник на Аллаха „Аид-ад-дахия“[16], тогава той изпратил пастира (говедаря) да му доведат най-тлъстата крава“. Втората дума е *намаз*[17]: „Но Халима, като видя, че царят отиде на *намаз*, а после на Диванът[18]. . .“ В арабския текст думата „намаз“ не съществува. Същият пасаж е предаден по следния начин: „Царят отиде в съда да раздава правосъдието си“. В „Речник на чуждите думи в българския език“ (с. 561) думата „намаз“ е обяснена така: (тур.) мохамеданска молитва, която се прави пет пъти на ден в определено време.

Следващата приказка в „Цариградски вестник“ е „История на рибаря“ (в оригинала „Приказка за рибаря и ифрита“). И в двете издания тя е доста дълга. В българския вариант тя започва: „Един рибар излязъл една сутрин да лови риба според обичая си и като стигнал до един морски залив, хвърлил мрежата си с надежда, че ще намери лов, но напразно беше трудът му, защото три пъти хвърли мрежата си и нищо не извади. . .“ В оригинала това е казано по-просто: „Ела до мен, о, щастливи царю — казва Шахразад, — живял един рибар, който имал жена и деца. Живял той в бедност. Имал обичай да хвърля мрежата си по 4 пъти. . .“ В разглеждания от нас текст рибарят също опитва късмета си по 4 пъти, но тази подробност се споменава по-късно. Ето едно любопитно отклонение от оригиналния текст: „Но понеже беше добър мюсюлманин

---

[16] Аид ад-дахия — празник на жертвата. Този празник е през дванадесетия месец (зу-л-хиджа) от мюсюлманския лунен календар. Тогава мюсюлманите отиват в Мека на поклонение и задължително извършват жертвоприношение. *Байрам* е турското название на този празник.

[17] В действителност и при арабите, както и при всички правоверни мюсюлмани, молитвата е акт за пречистване от греховете. Тя се извършва с лице в посока към Мека след задължително ритуално измиване или изчистване. Но на арабски молитва е „салят“. Ислямът предписва различни видове молитви, най-напред са петте всекидневни: „салят аз-зухр, ал-иша, ал-лейл, ал-магриб, ал-фиджр“, съответно молитва по обед, в началото на нощта, при залез слънце, нощна молитва и утринна молитва. Както се вижда, терминът „намаз“ не съществува.

[18] Диван — (пер.-тур.-араб.) Висш държавен съвет в Персия, Турция и Арабския халифат.

и се страхуваше от бога, направи си нервен намазът,после хвърли мрежата си. . .“ Срещаме наново вмъкната думата „намаз“. По-нататък се натъкваме на още една турска дума: „. . . наконец, като си изтеглил мрежата вон, намери един *кюп* затворен и запечатан. . . Над устата на кюпът виде, че бе Соломоновия печат. . .“ Тук виждаме и руски думи, които недвусмислено говорят за едновременното използуване и на двата превода. В арабския текст е дадено по следния начин: „. . . След това рибарят произнесъл името на Аллаха, хвърлил мрежата в морето.“ Следват стихове, които рибарят произнася при последния си опит с цел да омилостиви Аллах. „. . . Той се съблякъл, гмурнал се във водата. . .“ и намерил в мрежата бутилка, пълна догоре с нещо, отворът ѝ бил запечатан с олово и на него личал печат от пръстена на Сюлейман ибн Дауд.“[19]

След като рибарят успява с хитрост на вкара неблагодарния дух в бутилката, веднага се преминава към поредната приказка „Повест за везира на цар Юнан“. Нейното заглавие в българския превод е по-удължено — „История Еленскаго царя и лекаря Давана“. Началото в оригинала: „. . . в стари времена, в отминали векове и столетия, в града на персите и земята на Руман[20] живял цар на име Юнан. . .“, ни обяснява заглавието в „Цариградски вестник“ (Елински цар — цар елински, гръцки, тъй като Гърция на арабски е „Юнан“). Не е голяма и промяната в името на лекаря: Дауан — Даван. За транскрибирането на арабския звук „уа“ вече казах по-горе. Същото явление срещаме и в руски език. И там „уа“ се предава чрез „в“.

Няма да се спирам подробно как царят е бил излекуван от лекаря; ще спомена само, че по-нататък действието е свързано с проявите на завистта — най-долното човешко качество. Везирът на цар Юнан завиждал на лекаря, когото царят удостоил с големи почести. Везирът казал: „Лекарят Даван е обманщик, предател, и зложелател на царството твое. Така моля те да чуеш съвета слуга своего и колкото по-скоро можеш да се избавиш от такава една замислена опасност и да не би да се случи доста плачевно някое приключение, когато не ще веке време е да се изцелиш.“ И тук Шахразад (Халима) спира, загатва само онова, което ще бъде разказано през следващата нощ. В „Цариградски вестник“ е пропусната „Приказката на Синдбад“. И след това, без да е обявена с отделно заглавие, историята на лекаря Даван продължава. Тя е озаглавена в оригинала „Приказка за коварния везир“. След като везирът успява да внуши на своя господар да убие лечителя си, лекарят се явява при царя, примирил се вече със съдбата си, но преди това произнася стихове. „Тогава царят с разгневен поглед казва на лекаря: „Уверих се доволно, че ти си един предател и мислиш зло на царството ми, и затова си достоен за смърт, и требе да умреш, като *джелатинът* мой ти отреже главата.“ В оригинала царят е по-лаконичен: „Извикал палача и му казал: „Отсечи главата на този лъжец, нека си починем от неговите злини!“ Прави впечатление думата „джелатин“, която означава изпълнител на смъртни присъди, палач. Това е турска дума, арабското ѝ съответствие е „сайяф“.

Лекарят поискал разрешение да се върне вкъщи, за да се сбогува с близките си и да раздаде медицинските си книги. Когато палачът му отрязал главата, царят я поставил според желанието му на табла, наръсена с прах, и главата заговорила. Този епизод неволно ме връща към фантастичния роман на Александър Беляев „Главата на професор Доуел“. Макар никъде да не е

---

[19] Сюлейман ибн Дауд (Соломон, син на Давид) е любим герой на арабската повествователна литература. Неговото име доста често се среща в приказките от „Хиляда и една нощ“. От преданието е достигнало до нас, че на пръстена са били издълбани 99-те имена на Аллах, което му давало власт над джиновете, птиците и зверовете.

[20] Земята на Руман (или земята на румите) — рум, това са византийците, гърците. Така са наричали в страните от Близкия изток Византийската империя.

споменато, писателят безусловно е чел тази приказка. Както в нея, така и в романа му главните герои са лекари, дори първата буква от имената им е „Д"— Даван, Дауан, Доуел. Сходствата проличават също и в края на двете творби — завистниците, нечестивците и неблагодарните хора биват наказани, те си получават заслуженото. Нека се има предвид още, че приказките са първоосновата на научната фантастика. Та нали мисълта за несъвършенството на човешката природа е вълнувала човека от незапомнени времена!

В средновековната арабска литература много често се среща формата разказ в разказ. Срещаме я и в приказките от „Хиляда и една нощ". След разказа за „Гръцкия цар и лекаря Даван" неусетно сме пренесени в още по-интересна история — продължение на „Приказката за рибаря". Всъщност няма ново заглавие, но темата е съвсем различна. Рибарят пуска на свобода ифрита, който в знак на благодарност му посочва едно езеро с разноцветни риби и го съветва да продаде улова си в царския дворец, за което щял да бъде възнаграден богато и пребогато. Рибите били омагьосани. А как е станало това, узнаваме от „История младаго царя на Черните острови", в арабското издание — „Разказ за омагьосания юноша". От този разказ разбираме, че съдбата на младия момък била недотам щастлива; баща му Исмаил (в оригинала Махмуд) владеел царството на Черните острови. Столицата била на мястото на езерото. След смъртта на баща си той се оженил за своя братовчедка[21] — дъщеря на чичо му и магьосница. Тя първо „го приспивала с упоителна трева и след това отивала при любовника си". В първоизточника е употребена думата „бандж"[22]. Ето една съществена подробност, която бие на очи — слушайки разговора на двете робини, той споделя: „Когато мислеха, че съм заспал и не разбирам арапския език". Ясно е, че те са говорили на някакъв негърски език, защото „арапин" е означавало тогава „негър".

Разкривайки тайната на коварната си жена, наследникът на Черните острови е обречен да прекара останалата част от живота си в особено състояние: с половината от тялото си той е човек, а от кръста надолу — мрамор. Но злата му жена не се задоволила само с това, поради което „унищожи всичкият многочислен народ, потопи го в това езеро, което гледаш. Рибите, които имат четири вида краски, са четирите народи, сирец белите риби значат турците, червените — персийците, които се кланят на Огъня, сините — християните, и жълтите — евреите." В оригинала деленето на отделните народи е изцяло по религиозен признак: „. . . белите — мюсюлманите, червените — магите[23], сините — християните, и жълтите — евреите". Разграничаването по етнически признак само на първите два вида риби още веднъж идва да покаже основния първоизточник на превода.

Заглавието на последната приказка „История на тримата дервиши и петте бабилонски госпожи" е променено. В руския превод то е „Приказка за тримата царствени календера"[24]. Преводачът може би е сметнал, че такова заглавие е прекалено сложно за българския читател. В оригинала заглавието е съвсем опростено — „Носачът и трите девойки". Действително думата „календер" е пропусната, но в приказката четем: „Тия, които чукаха на вратата [. . .] но онова, което най-много ще ни превземе, е, че тримата са слепи с дясното око и главата и брадата и веждите им са бръснати." Изречението, което липсва в оригинала, е: „. . . не знаят где да отседнат на *конак*, та ударили по тоя случай

[21] В арабските страни е прието да се женят братовчеди с цел да се запазят родът и богатството

[22] Бандж — индийска разновидност на конопа, от сока на който се получава силно наркотично средство, известно в Европа като „хашиш".

[23] Маги (маджус) — така мюсюлманите наричали огнепоклонниците, последователите на древноиранската религия зороастризъм.

[24] Календер — монашески орден, членовете на който живеят от подаяние, бръснат главите и брадите си.

на нашата врата, и помолиха се за любов Господния да ги сожалиме и да ги приемеме". „Думите „конак" и „ахър" (яхър) са турски — съответно със значения 'къща за отсядане, нощуване' и 'обор'[25]. Трите девойки са сестрите Амина, Зондия и Серафима. В арабския текст те нямат имена.

Интересно е началото на приказката: „В Бабилон, когато цареше калифат Харум, един хамалин бе излязъл една сутрина на пазара, гдето чакаше да го хване някой си, и виде една млада госпожа, покрита с много ценна една *махрама*, и каза му — вземи *зюмбюла* си. . ." Думата „хамалин" (на арабски „хаммал" — от глагола „хамала" (нося) чрез турски е навлязла и в българския език. Думата „махрама"[26] (носна кърпа) е от арабски произход, но турците ѝ придават значението 'тънка кърпа за глава'. В оригинала е употребена думата „изар" — парче копринен или друг плат, в което се загръщат арабските жени, когато излизат на улицата. „Зимбил, зюмбюл"[27] е турско наименование на плетена торба от лико или папур, арабите въобще не го употребяват. В арабския текст е казано „кафас" — кошница, която се носи на гърба. Това са дребни нагледни подробности, но показват основния първоизточник на превода.

В приказката има също много еротични моменти, които преводачът е изоставил. И още един факт, който искам да изтъкна. Когато дервишите поискали да им бъдат дадени музикални инструменти, за да направят удоволствие на гостоприемните стопанки, те с радост приели предложението и „прекрасната Серафия стана и отиде да търси. Она се върна после малко и представи им един кавал бабилонски, един друг персийски и едно *дайре*[28]". В арабския текст е казано: „. . . един мусулски *тамбурин*[29], арабска лютня и *джунк*[30]." Съществено е, че е споменат музикалният инструмент дайре, което е турското название на ударния инструмент тамбурин. „Дайре" се употребява и в нашия език.

Приказката е недовършена, макар че в края на бр. 303 е отбелязано „следува". Преведена е само малка част от тази много дълга приказка. Тя завършва с разказа на сладкодумната Шахразад (Халима) през единадесетата нощ, а приказката в оригинала продължава чак до деветнадесетата нощ.

От казаното дотук могат да се направят следните изводи:

1. Разгледаните преводи на приказките от „Хляда и една нощ", поместени в 19 броя на „Цариградски вестник", са направени едновременно от два езика — турски и руски.

2. Често пъти преводачът се изявява като оригинален творец, който в процеса на превода се старае да намери най-точната дума. По този начин той създава и нови езикови принципи, а, от друга страна, показва как трябва да се осмисли чуждата книжнина. Всичко това спомага за формирането на нашата литература и на собствен литературен вкус. Промяната на читателския вкус, необходимостта от художествено четиво обуславят и появата на преводи, които се отличават от съществуващата тогава религиозно-дидактична книжнина.

3. Наблюдава се и демократизация на книжовния език. В споменатия превод на Софроний той пише: „к разумлению простаму народу".

4. И не на последно място е фактът, че преводите през Възраждането са част от общия литературен процес и са свързани органично с него. Те изиграват и немалка роля в изграждането на националния ни стил и език.

---

[25] Речник на редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX век, с. 212; Български тълковен речник. С., 1973, с. 1113.

[26] Речник на редки. . ., с. 252.

[27] Пак там, с. 160.

[28] Речник на музикалните термини. С., 1979, с. 80.

[29] Пак там, с. 323.

[30] Джунк — тамбура с дълъг гриф.

Алеко Константинов в Югославия — преводи и оценки на творчеството му

Иван Трашлиев

Наред с Елин Пелин Алеко Константинов е от малцината български писатели, останали популярни сред читателите в Югославия. Вече повече от осем десетилетия при историческите превратности на нашия век „Бай Ганьо" е произведение, което вълнува и доставя естетическа наслада в една чужда страна при нарасналия интерес към по-модерната по дух и форма съвременна литература.

Името на големия сатирик за пръв път се споменава в Сърбия в белградското списание „Дело" (г. 1, 1894, № 2). В прегледа на съдържанието на тогавашните наши списания, от които са изтъкнати „Българска сбирка" и „Мисъл", когато се говори за д-р Кръстевото списание, се отбелязва: „Белетристиката в „Мисъл" не е така застъпена, както в „Българска сбирка". Не са безинтересни „Бай Ганьо тръгна по Европа" от Алеко Константинов и „Жертви" от Н. Начов."

Списание „Дело" има „радикален политически характер" (Й. Скерлич). Негови редактори са известни тогава литературни и културни дейци, като Илия Вукичевич, д-р Милован Дж. Милованович, д-р Драголюб Павлович и др., а редовен сътрудник с материали върху състоянието на българската литература в ония години е авторът на споменатата бележка за българските списания. Той е почти анонимен — подписан *Св.* Изцяло изписано е името му в кн. 9 на списанието от 1869 г.: *Свет. Ст. Симич*, Врање. Ако няма някакво съвпадение на имената, това е бъдещият дипломатически представител на Сърбия в България.

При това начинание за представяне на българската литература съвсем естествено през 1895 г. същият *Свет.* в рубиката „Преглед бугарских листова" (Дело, г. 2, № 7) ще се спре обстойно на „Каменов" от Веселин, „Бай Ганьо" от Алеко Константинов и „Рубинщайн" от В. Н. Висковски[1], „защото сюжетите им са взети от съвременността [. . .] може да познаем как този живот се е формирал под въздействието на фактори, определяли през последните години насоките на целокупното развитие на българското общество. Каменов и Бай Ганьо са типове, каквито за жалост има и в нашето общество."

От предаденото съдържание на „Бай Ганьо" и направената характеристика на героя може да се направи извод, че Свет. познава проблемите на литературното развитие у нас. Изхождайки от обществено-политическите предпоставки

[1] Това е отбелязано още на времето от П. Ю. Тодоров, който привежда този пример за интереса на сърбите към българската литература. — Вж. Т о д о р о в, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 3, 336—340.

в Сърбия, които имат типологическо сходство с българските и пораждат подобна реакция у художествените творци, Симич възкликва: „Нима и у нас няма типове а ла Бай Ганьо!"

Можем да предположим, че в общуването между двете литератури на съседни и сродни народи — българския и сръбския, „Бай Ганьо" е произведение, което е доставяно и четено в оригинал непосредствено след тази публикация за него в сп. „Дело". Но това вероятно се е удавало на ограничен брой читатели, поддържащи преки връзки с България. Първата среща на масовия читател с произведение на Алеко Константинов е през 1898 г. Във в. „Народни одјек" (г. 1, № 16, 11. IX. 1898) е отпечатан преводът на „Пази, боже, слепо да прогледа" под наслов „Мрак". Преводачът не е посочен.

Следва десетилетие, в което заедно с други български творци Алеко Константинов завладява сръбския читател. В края на 1900 г. във в. „Глас неослобођеног српства" (г. 1, № 1) започва да излиза в подлистник „Бай Ганьо". Публикуването му се проточва твърде дълго време, тъй като вестникът излиза два пъти в месеца. Преводът е на Аксентий Бацат Руйанац, живял като емигрант в България след превратa в Сърбия през 1894 г. В същия вестник (г. 8, 1904, № 9—43; г. 9, № 1 —) се печата преводът на „До Чикаго и назад" (преводачът не е посочен.

През знаменателната за приема на българската литература в Сърбия 1907 година „Бай Ганьо" е издаден за пръв път самостоятелно като книга от Српска книжевна задруга. Тя е номер от поредицата „Југословенска библиотека", замислена от съставителите редактори Владимир Станимирович, Живоин О. Дачич, Милош Ивкович, Миодраг Ибровац, Никола Антула и Павле Стеванович „да запознае сръбския читател с най-характерното и най-хубавото в литературите на славянския юг, да направи познати имената и да събуди интерес и любов към южнославянските литератури". Сред писателите, обявени за издаване, са имената на Иван Цанкар, Елин Пелин, Борислав Станкович, Петко Тодоров, Стеван Сремац и др.

След заглавието „Баја Гање" од Алека Константинова" се добавя: „Превод Аксентија Бацате-Руjанца", което подсказва, че това е познатият от „Глас неослобођеног српства" превод[2].

От това издание насетне би могло да се каже, че „Бай Ганьо" става неотменно предпочитана от издатели и читатели творба на Алеко Константинов и на българската класическа литература.

Излязла през 1907 г. в Белград на кирилица, след две години сатиричната творба на Алеко Константинов се появява в превод на хърватски език в Загреб. Две са изданията ѝ от 1909 г. на латиница: едното излиза като отделна книга с преводач и издател известния Фран Гундрум Ориовчанин, а второто е включено в сборника „Хумористична книжница". През 1917 г. пак в Загреб е отпечатан в изданието „Хумористична книжница" преводът на Аксентий Руйанац. Първото представяне на „Бай Ганьо" на словенски език става през 1942 г. Преводач и автор на предговора е Живан Жун.

След Втората световна война „Бай Ганьо" пак не е забравен. През 1952 г. е издаден в СР Македония. Следва „Баја Ганьо и друге приповетке" в превод на Синиша Паунович, издание на сръбски в Белград през 1955 г. (на кирилица) с твърде изразителния за ония години и изобщо за изданията в Югославия тираж 6000. От същия преводач е изданието (този път на латиница) на библиотека „Книга за всекиго. Любими писатели, № 89" през 1964 г. И този път впечатлява тиражът — 8000! В шестата поредица на библиотеката, в която е вклю-

[2] Погрешно Илия Конев в книгата си „Из българо-сръбските литературни взаимоотношения" (С., 1968) е посочил за преводач И. Живанович (с. 94).

чен Алеко Константинов, той е в „обществото“ на Джозеф Конрад, Иван Мажуранич, Петар Кочин, Аугуст Стриндберг, Лаза Костич, Антон Чехов, Густав Флобер, Янко Лесковар. И това е показателно за направения избор!

Освен „Бай Ганьо“ и „До Чикаго и назад“ през първото десетилетие на века са преведени и отпечатани в периодичните издания и фейлетоните „TEMPI PASSATI“ (в. „Словенски југ“, г. 6, № 6, 1909, с. 7), „Ех, че гуляй му дръпнахме“ (в. „Словенски југ“, № 9, 1910) и др. По-късно в различни сборници са отпечатани откъси от „Бай Ганьо“ и други произведения — в Белград през 1931 г. и 1949 г., на словенски през 1937 г., на унгарски в Нови Сад през 1950 г. Последното издание на „Бай Ганьо“ в СФРЮ е на албански език, направено в Прищина през 1975 г.

Трябва да се изтъкне и показателният факт, че единствените български писатели, които са включени в училищните програми на отделни републики в СФРЮ, са Елин Пелин с „Ян Бибиян“ и Алеко Константинов“ с „Бай Ганьо“.

Ако в избора на „Бай Ганьо“ за представяне на сръбския и хърватския читател в началото на века от определящо значение е, че произведението на нашия сатирик отговаря на определени обществено-политически и естетически потребности, в по-ново време до голяма степен отпада възприемането на образа в неговия конкретно-социален смисъл и вземат превес общочовешкото, художествено неповторимото в тълкуването му.

Тук няма да подлагаме на специална преценка качествата на преводите на Алеко-Константиновите творби и най-вече на „Бай Ганьо“. Ако все пак се опитаме да направим някои изводи, безспорно трябва да изходим от следните определящи предпоставки: „Бай Ганьо“ за пръв път е преведена от А. Руйанац, живял в България като политически емигрант; Фран Гундрум е бил дълго време лекар в България през 90-те години и преди да представи сатиричната творба, хърватите познават неговите преводи на „Под игото“ и много други Вазови произведения, а Синиша Паунович и днес е най-добрият интерпретатор на Алеко Константинов, Елин Пелин, на съвременни български писатели (между другото и той е усвоил българския език у нас след дългогодишно пребиваване). Живели сред българи, тези преводачи са съумели да предадат националноспецифичното като атмосфера и характеристика на героя и са открили в своя роден език съответстващата словесна експресивност, точност и колорит, предаващи неповторимостта на Бай Ганьо и същевременно общочовешките му черти.

Както вече стана дума, първият отзив за Алеко Константинов и „Бай Ганьо“ е в прегледа на Св. Симич, където преобладава преразказът. При все това обаче трябва да се изтъкне, че за чуждия тълкувател главното е подчертаването на социалната същност на героя: „Суров и груб е, винаги готов с всички средства да постигне своята цел. И няма от какво да се плаши, защото зад него е властта, на която тъкмо такива хора трябват. . . Бай Ганьо е главен двигател в изборната борба, която е обект на разказа — той прави планове и ги осъществява, подпомогнат от платени хора и властта“ (Дело, 1895, № 7, 296—297). Св. Симич е схванал много добре монархизма на Бай Ганьо: „Да затрие противника, най-много употребява или по-точно злоупотребява с династическата си привързаност. Противниците на властта провъзгласява за противници на династията“ (с. 297). Подобна интерпретация явно е повлияна и от българските тълкувания на Алековия герой, които са познати и използувани от чуждите автори. Разбира се, има случаи, когато по политически съображения героят е представян само като национален тип, но преднамерената и злонамерената на такива писания са повече от очевидни.

Трябва да се подчертае, че с изключение на Миодраг Ибровац професионални критици и литературни историци изобщо не пишат за „Бай Ганьо“ (а и

за българската литература) от първото десетилетие на века насам. Почти всичко написано за Алеко Константинов и неговия герой е от преводачите в уводи към изданията и съвсем естествено е в изразените мнения да се чувства, както вече бе отбелязано, влиянието на българските оценки.

Така е и в рецензията на Миодраг Ибровац за книгата на В. Миролюбов „Алеко Константинов. Литературен силует". Рецензията е поместена в „Српски књижевни гласник", кн. 13, № 1, 1907 г.: „Бай Ганьо не е жива личност, той е общо название на много герои. . . Този тип в своята същност, със своята психология и историческа достоверност е можело да се хване и изобрази само с примитивните средства, свойствени на ниската култура, чийто плод са и самите национални качества. Като обществен тип Алековият Бай Ганьо е олицетворение на всичко грозно, грубо, саможиво, безочливо и безсъвестно в българския частен и обществено-политически живот" (73—74). Миодраг Ибровац явно е познавал написаното от Пенчо Славейков и д-р Кръстев за Алеко Константинов, твърдейки в своята рецензия: „Неговите фейлетони се отличават с бохемската безгрижност, незлобивата шега и иронията, искреността, неизкусността, сърдечната топлина и алековската гордост."

Преценките на Синиша Паунович са от последните години и в тях ще доловим по-нови, съвременни измерения. Югославският преводач определя „Бай Ганьо" като едно от най-популярните произведения на балканските литератури от втората половина на XIX в. За Синиша Паунович творбата на Алеко Константинов е „сатирично-хумористичен роман", а преведен на сръбски, „и писателят му, и творбата му стават почти веднага и в нашата литература и живот като родни". Алеко Константинов е определен като „страшен неумолим съдия на своята епоха, нейна съвест и бич". Неговото произведение е намерило прием в цяла Европа. За Синиша Паунович Алеко Константинов „още приживе е станал третият най-четен писател [. . .], който чрез обрисуването на един герой българин е показал българския обществен живот в края на миналия век", „а като човек и като писател, общественик и политик в своето време е изключителна личност не само в своето отечество, но може би в по-голямата част от тогавашна Европа, а несъмнено на първо място на Балканите". „Той се издига над своето поколение, разгръщайки своя талант [. . .] не само в своята родина, но и в целия свят."

Като се ограничавам с цитираните мнения, смятам, че изследването на приема на Алеко-Константиновото творчество в Югославия, а и в други страни ще очертае още по-отчетливо величието на писателя и неговата ярка художествена находка „Бай Ганьо".

Една литературна полемика

(сп. „Нов път“ и в. „Развигор“)

Елка Трайкова

Създал през 1921 г. в. „Развигор“, за да има своя трибуна, от която да спори, да атакува, да се защитава, без да бъде подвластен на редакторски капризи и чужди мнения, Александър Балабанов проявява една рядка за своя характер и темперамент устойчивост при издаването на първия литературен вестник у нас. Наистина той често излиза, без главният редактор да е видял подредения и готов за печат брой, защото отсъствува или е зает с неотложна работа, но затова пък младите му помощници — Тодор Боров и Д. Б. Митов, започнали с голям ентусиазъм и желание да сътрудничат в „Развигор“, са винаги на поста си. В повечето случаи те са главните организатори и редактори на вестника, издаван под авторитетните имена на Ал. Балабанов и Елин Пелин.

Така се стига до четвъртата годишнина, когато професорът обявява: „Аз се оттеглям съвършено от редактирането на вестника. Аз ще стоя съвсем настрана, без да се намесвам в каквото и да било, без да преча, без да помагам и да поемам каквато и да било отговорност.“[1]

След всички перипетии, през които минава издаването на „Развигор“, през 1924 г. той се оказва под ново ръководство, което променя неговия облик и характер. Твърде едностранчиво би било обяснението, че на Балабанов вече тежат проблемите около списването и издаването на вестника, че за него той вече е изгубил очарованието на нещо ново и непознато у нас. Вестникарската, а и полемичната страст у Балабанов никога не стихват. Вероятно подвластен на неспокойния си, търсещ и непостоянен характер, професорът наистина е бил леко отегчен от едно толкова продължително дело, изискващо всяка седмица организационни усилия. И той се оттегля, но не за да напише очакваните от него сериозни научни трудове, а за да не пречи на младите си приятели, стремящи се да дадат на вестника нова идейна насока.

Т. Боров и Д. Б. Митов искат да следят и да отразяват драматичните събития в обществения и политическия живот, да изведат вестника от неговата изолираност и да му придадат облика на ляво литературно издание. Ето какво си спомня по този въпрос Боров: „Ние виждахме разлика между нашите възгледи и техните (на Балабанов и Елин Пелин — б. а., Е. Т.). Настоявахме да поместим статия за Ленин, възторжена статия за Смирненски и т. н., но това не се приемаше. Независимо от всичко Балабанов, вместо да ни даде пътя, ни даде вестника.“[2]

---

[1] Балабанов, А. Освобождение. — Развигор, 4, № 134, 16 март 1924.

[2] По спомени на Т. Боров, разговор на 2. XII. 1983, Бояна.

За редактор на „Развигор“ Т. Боров и Д. Б. Митов привличат и Георги Цанев, който вече активно сътрудничи във вестника. Той си спомня: „Един ден ние, тримата младежи, се осмелихме и с младежка самонадеяност заявихме, че редактори трябва да бъдем ние. Нашите възрастни колеги излязоха благоразумни. Почудиха се, но отстъпиха и нашите имена цъфнаха под името на вестника. Собствено ние сторихме това, защото искахме да направим „Развигор“ ляв вестник.“[3]

Въпреки че не отразява пряко септемврийските събития, „Развигор“ не остава безучастен към проблемите на своето трагично време. Младите му редактори разбират, че ненамесата в обществения живот, съсредоточаването само върху литературните факти са равносилни на одобрение и подкрепа на настъпващия фашизъм. Затова още първият брой от 1924 г. се открива не с новогодишни пожелания, а с „Позив за човещина“ на Общия помощен комитет за пострадалите през септемврийските събития.

Най-често срещаното заглавие по страниците на вестника от този период е „протест“. В кратки или обзорни статии, пряко или алегорично създателите на „Развигор“ надигат глас срещу задържането на Димитър Найденов в Обществената безопасност за две седмици, срещу спирането на в. „Труд“ и арестуването на Тодор Павлов, срещу конфискуването на материалите за първия брой на сп. „Звънар“, „но най-чудовищното посегателство върху българската литература е конфискуването на неизлязлата още стихосбирка на А. Разцветников“[4]. „Руските цензори на Николая I ще се посмутят пред своите днешни български заместници“ — иронично и безкомпромисно точно се отбелязва в статията „Преследванията по печата“.

Разбира се, да твърдим, че от страниците на „Развигор“ би могло да се обхване многоликата същност на политическия живот у нас през този период, е пресилено. Без да изменя характера си на общокултурен вестник, той по-скоро ни дава представа за промяната в позициите и идейните разбирания на прогресивната интелигенция. Редакторите и сътрудниците правят своя оценка, търсят свои измерения както на литературните, така и на обществените събития. Те недвусмислено показват вярата си в един нов обществен ред, без терор и братоубийства, без насилие и репресии, когато наистина ще има свобода на мисълта и на човешката личност. И в това е голямата промяна, която настъпва във вестника. Тя е предизвикана от левите убеждения на Т. Боров и Д. Б. Митов и от дейното участие на Г. Цанев най-напред като сътрудник, а после и като съредактор. В „Развигор“ той внася нещо от непоколебимостта на идейните позиции на сп. „Нов път“, чийто сътрудник е тогава. С това, разбира се, не се изглаждат различията между двете издания. Напротив — непримиримостта на Г. Бакалов и старата му вражда с Ал. Балабанов и неговия вестник стават повод за една остра и продължителна полемика, чиято история ще проследим.

През 1924 г. като пореден брой на библиотека „Нов път“ излиза книгата на Г. Бакалов „Беседи върху изкуството“. Това е първият за автора и единственият дотогава в марксистката ни критика литературнотеоретичен опит. Брошурата е написана в отговор на критика на „Ново време“ Иван Ганчев, който се опитва да налага „своите, малко е да се каже сектантски — просто нелепи и вредни“[5] разбирания за изкуството и от тези позиции остро да критикува и клевети Бакалов.

Това обяснява и твърде темпераментния стил на Бакалов, който опровергава своя опонент и доказва истинското според него, а всъщност Плеханово

---

[3] Цанев, Г. Спомени за А. Балабанов. — Отечество, № 2, 1979, с. 76.

[4] Преследванията по печата. [Ред. статия]. Развигор, 4, № 143, 17 май 1924.

[5] Цанев, Г. Страници от историята на българската литература в 4 тома. Т. 3. По нови пътища. С., 1973, с. 94.

гледище за изкуството. От позициите на днешната марксистко-ленинска естетика повечето от постановките на критика са сектантски и схематични и в крайна сметка — неправилни. Усвоил теорията на Плеханов за социалния еквивалент, Бакалов се опитва да изгради стройна теоретична схема, богато илюстрирана с примери от нашата литература.

За да подкрепи своите постановки, той налага догматични критерии, греши дори в конкретните анализи и прави прибързани и категорични отрицателни преценки не само за писатели — критически реалисти (не приема Вазов, който според него е „певец на заможното еснафство"), но дори оценките му за пролетарската литература са твърде пристрастни и неточни.

В този смисъл наблюденията на Т. Боров в рецензията му за книгата на Бакалов са верни, а критичните му бележки — точни. Позовавайки се на Тодор Павлов, че само грубата тенденциозност е вредна, Боров правилно отбелязва: „Бакалов смесва художествената правда с действителността и смята, че тенденциозността е неуместна, защото изопачава действителността."[6] Отделяйки голямо внимание на класовия произход на писателя, на неговия мироглед, на политическите му позиции, Бакалов не само не разграничава „тенденция" от „тендециозност", но възприема и погрешната Плеханова формулировка за литературната критика, така че стеснява значително нейния обхват. Обобщавайки своите възгледи, той определя изкуството като „систематизация на човешките чувства и образи"[7], което според Т. Боров е „твърде повърхностно и затова тесногръдо"[8].

Десет години по-късно с присъщата си безкомпромисна откровеност Бакалов се отказва както от това свое гледище, така и от защитаваните с вътрешна увереност и страст теоретични разработки. През 1934 г. критикът се обявява „Против меншевизма в литературоведението", твърде темпераментно и остро развенчава своя кумир Плеханов и се опитва да приеме Лениновите разбирания за изкуството. Но когато редакторът на „Развигор" пише своята статия, това време на болезнена преоценка още не е настъпило и Бакалов с полемична ярост обявява статията на Боров за „Критика на прелиставача"[9], от която „лъха на развигорщина".

Участвувал в не един спор, Бакалов е известен на съвременниците си като находчив публицист, който умее точно и убедително да изложи най-силните страни на своята теза и с това не само да се защити, но и да обори противника си. В случая обаче, вместо аргументирано да отхвърли бележките и несъгласията на Боров (в много случаи уместни), критикът решава да иронизира своя опонент за „библиографското му трудолюбие", да го обвинява в „пустословие" и празнодумство, да го нарича фашист в момент, когато и личните убеждения на Боров, изразени в статиите му през този период, и гражданската му позиция, показана на страниците на „Развигор", свидетелствуват за неговата комунистическа убеденост.

Напуснал границите на обективността и навлязъл в опасната зона на личните обвинения, спорът заплашва да се превърне в една твърде разгорещена и продължителна кавга, след като Боров помества изпратеното до него отворено писмо от Балабанов, в което той с твърде груб език и невъздържан тон обвинява Бакалов в „търгашество в книжнината"[10], нарича го „бакалин в литературата" и без да пести епитетите, продължава да характеризира редактора на „Нов път" и да успокоява своя приятел, че статията срещу него е едно „обик-

---

[6] Боров, Т. Марксизъм и изкуство. — Развигор, 4, № 128, 2 февр. 1924.
[7] Бакалов, Г. Беседи върху изкуството. С., 1924, с. 54.
[8] Боров, Т. Цит. съч.
[9] Бакалов, Г. Критика на прелиставача. — Нов път, 1, 1924, № 11, с. 343.
[10] Балабанов, А. Търгашество в книжнината. — Развигор, 4, № 142, 10 май 1924.

новено просташно хитруване на изпаднал в паника от невъзможността си в новото време човек".

Излишно е да коментираме репликите на професора. Между двамата критици има стара вражда, породена от пълната им несъвместимост като личности, заемащи противоположни идейни, творчески, а и житейски позиции. Единственото, което ги обединява, е експлозивният им темперамент, който ги довежда до такива бурни и не съвсем етични словесни престрелки.

Отвореното писмо на Балабанов дава добър повод на Бакалов да разгроми своя противник (Боров), като изтъква нови доказателства за това, че той няма право да критикува неговите „Беседи", защото не може от „шпицкомандовския камион и манлихер да се скокне направо в марксическата катедра"[11]. Тук Бакалов припомня статията „Хуриет", в която Т. Боров разказва за уж комичните преживявания на писателите, включили се във фашистките наказателни команди след деветоюнския преврат. Колкото и лекомислено да е това участие, породено от младежко недооценяване на политическата обстановка в страната и от пристрастно отричане на управлението на Ал. Стамболийски, то все пак си остава „тъжен и позорен факт за поведението на българските писатели в онова страшно за народа ни време"[12].

Отношението на Боров към последвалите събития, както и промяната в „Развигор" показват, че фейлетонът „Хуриет" (така го нарича Бакалов) не бива да се приема като манифест на неговите идейни позиции, а като характерен пример за сложния процес на преориентация и олевяване на българската интелигенция тогава.

След този ожесточен спор, в който се разменят толкова горчиви думи и жестоки обвинения, би трябвало да предположим, че двамата опоненти ще се намразят до смърт или че поне между тях ще се създадат отношения на неприязън, недоверие и подозрителност. Но ето какво разказва Т. Боров: „През 1932 г. Бакалов се върна от СССР. Посрещнат враждебно от правителството, без работа, без пари, с все още неуреден дом. Един ден дойде при мен в библиотеката на БЗК банка, където работех, и ме помоли да му съдействувам чрез тъста ми Иван Пеев Плачков БАН да закупи от него документи на нашето Възраждане, които той открил и преписал в московските библиотеки. Материалите бяха закупени и за тях Бакалов получи една твърде крупна за онова време сума — 10 000 лева."[13]

С това личните контакти между двамата не се прекъсват. С настъпването на фашизма зачестяват обиските в дома на Бакалов, заплахите за арестуване. Около него и семейството му се създава атмосфера на несигурност и постоянна опасност. Притеснен за близките си, загрижен за богатата си библиотека и най-вече за ценните съветски книги, които притежава, той решава да пренесе по-голяма част от тях в кабинета на Т. Боров, където те са съхранявани до 9. IX. 1944 г., а след това — предадени на семейството на Бакалов.

Спираме се на тези два случая не само за да покажем развитието на взаимоотношенията между двамата опоненти, но защото изнесените факти са интересно свидетелство както за личността на Бакалов така и за литературните нрави през 20-те и 30-те години.

Разгръщайки списанията и вестниците от онова време, ние неведнъж сме попадали на твърде остри препирни, чели сме груби, дори цинични думи, учудвали сме се от липсата на задръжки и етика в словесните престрелки дори между уважавани от нас интелектуалци. Периодичният печат не налага подобни ограничения. Но тази грубост не определя докрай човешките взаимоотно-

[11] Бакалов, Г. Хуриетът на г. Т. Боров. — Нов път, 1, 1924, № 12, с. 376.
[12] Зарев, П. Панорама на българската литература. Т. 3. С., 1978, с. 86.
[13] Разговор с Т. Боров, 26. XI. 1986, Бояна.

шения, които малко се влияят от публичните обвинения или поне не се изчерпват само с тях.

С накърнено честолюбие от критичната статия Бакалов обвинява Т. Боров във всички идейни грехове, за които може да се досети, но в себе си запазва не само добро отношение към човека, но и доверие в комуниста, за да се обръща към него в критични моменти от своя живот. Т. Боров също изпитва искрено уважение към личността на критика и чрез активното си съдействие за пълното събиране на произведенията на Смирненски, с вещата редакторска намеса при издаването им става продължител на делото на Бакалов за популяризирането и достойното оценяване на пролетарския поет.

Но нека се върнем към 20-те години и към все още разгорещения спор между двете издания. Сп. „Нов път“ и неговият редактор не само не подкрепят усилията на „Развигор“ да бъде ляв, но и твърде жлъчно иронизират тези опити. Под атака попада дори сътрудникът им Г. Цанев, обвинен в липса на задълбочено отношение, в „констатацията на познати положения“[14]. А духът на вестника е характеризиран като неподвижен и вял, когато той е най-актуален и настъпателен. Това отношение към „Развигор“, колкото и субективно да е, има своето обяснение.

В „Нов път“ е целият Бакалов — с пристрастията и възторзите си, с непостоянствата и отрицанията, с умението да привлича млади хора и да открива таланти. Той придава определена форма на своето списание, която не иска да променя, прилага своите принципи безкомпромисно и категорично налага изискванията си не само към творчеството на сътрудниците си, но и към литературните им вкусове и личното им поведение.

Въпреки че и Балабанов влага своите разбирания и темперамент в „Развигор“, обликът на вестника коренно се различава от този на „Нов път“. Създаден, за да изразява отношението на професора към литературата и с амбицията да повишава естетическия вкус на читателя, „Развигор“ бързо реагира на явленията в културния живот, но без да се обвързва с определена политическа платформа. И така до четвъртата си годишнина, когато отваря страниците си за обществения живот и излиза от своята изолация. Почувствувал, че не може да отговори на новите изисквания, Балабанов предава вестника на своите сътрудници и им пожелава: „Вие карайте, както сами разбирате — и тогава ще бъде най-добро и за „Развигор“, и за вас.“[15]

Подвластни на вече създаденото мнение, списанието на Бакалов, а и другите леви издания не приемат тази промяна — смятат, че тя е случайна и нетрайна, без да отчитат, че това е обективна закономерност, обусловена от времето. От всичко казано дотук се вижда, че полемиката между тези две толкова различни литературни издания е неизбежна. Нека проследим нейното развитие.

Неуморен в преводаческата си дейност и в амбицията да запознава неукия (според него) български читател със съхранените късове от античната литература, през 1924 г. Балабанов събира и издава 50 Езопови басни. В интересния си предговор той разказва с присъщия си артистичен стил за древна Гърция, за нейното общество, за политическото ѝ устройство, за съдбата на Езоп, характеризира самобитността на баснята и дава интересно определение на този литературен жанр. И както във всичко, което пише, независимо в коя епоха се пренася и с какви проблеми се занимава, Балабанов и тук е неизменно актуален. Търсейки произхода на кратката алегорична притча, той подчертава:

---

[14] Й о р д а н о в, К. [Н. Фурнаджиев] Развигор. — Нов път, 1, 1924, № 8, с. 249.
[15] Б а л а б а н о в, А. Търгашество в книжнината.

„Баснята е произлязла вследствие на политически гнет — свободата умира ражда се баснята. Умира политическият гнет — ражда се комедията.“[16]

Това е удобен повод професорът да каже още веднъж своето мнение за обществения ред, за атмосферата на беззаконие и насилие, която господствува в страната, и иронично да пророкува: „Както вървят работите у нас, не е чудно най-сетне и ние да си намерим славния баснописец. Защото наистина едва е допустимо да имаш друго мнение от мнението и желанията на тия, които са на власт, и на тия, които са около властта. Даже и като мълчиш, пак си опасен, ако не виеш с вълците и не лаеш с псетата. Дано това поне време ни дари един талантлив баснописец — и това да ни бъде единствената утеха и печалба.“[17]

Колкото точна е картината на обществото, в което живее Балабанов, толкова неверни са неговите представи за политическия ред в Съветска Русия. Изопачената информация, която професорът е получавал, както и неговото неразбиране на комунистическия строй го карат да твърди: „Ето, понеже сега в някои страни свободата пак се сведе до свобода на някои личности и техните креатури и приятели, сега започва баснята да се явява в силни и хубави форми в Русия и Италия.“[18]

Въпреки демократичните си разбирания и опитите си за доближаване до марксизма (много интересни в това отношение са статиите му „Интелигенцията вляво“ и „Сърп, чук, но и сърце“, предизвикали похвални отзиви в левия печат), Балабанов никога не заема твърди идейни позиции и не се ангажира с определена политическа партия. Неговото мнение, че в Русия е настъпил подходящ момент за разцвета на баснята, предизвиква най-напред недоумението на приятеля му Т. Боров, а после — гнева на Бакалов. В „Развигор“ четем: „Не знаем само за каква басня в Русия говори Балабанов. Басните на Балмонт и на други емигранти, отправени против съветското правителство, съвсем нямат тоя произход, защото тия господа никак не им пречи да пишат, както и пишат статии против правителството на руския народ, изпълнени с явни нелепици. А в Русия, ако има литература, тя е на народа, а не на една клика, както в Италия.“[19]

Критиката на Боров е основателна и Балабанов я приема, без да се обижда, но Бакалов я коментира като „плесница“ и жлъчно го предупреждава: „Пазете се! Вие започвате да играете ролята на „Този, който получава плесници!“[20] (това е заглавие на много популярна тогава пиеса на Леонид Андреев, която по същото време се играе в Народния театър). Възмущението на критика от „тази злостна белогвардейска клетва“ бързо преминава в припомняне на стари грехове на Балабанов, в разобличаване на неговата безидейност. Явно решил, че доказателствата са недостатъчни, в един и същ брой на „Нов път“ Бакалов „посвещава“ две статии на своя опонент.

Няколко месеца след кампанията, която провежда „Развигор“ за освобождаването на интернирания поет Хр. Ясенов, Бакалов се връща към участието на професора в нея и припомня на читателите наивното му изявление „Необяснимо ми е“. Коментарите, които прави Бакалов, както и анализът на поведението на Балабанов, макар и много остри, тук са напълно основателни. Убеденият марксист, принципният човек, който и в отрицанията, и в пристрастията си е категоричен, не може да приеме хитруванията на Балабанов, който се опитва да оневини властта за нейните своеволия и едновременно с това да

---

[16] Балабанов, А. Езопови басни. С., 1924, с. 8.
[17] Пак там, 9—10.
[18] Пак там, с. 10.
[19] Боров, Т. Езопови басни. — Развигор, 4, № 141, 3 май 1924.
[20] Бакалов, Г. Безпомощната ярост на г. Балабанов.— Нов път, 1, № 12, 1924, с. 372.

защити един комунист. Използувал повода, Бакалов остроумно показва картината на „идиличните отношения“ между народа и полицията — „добра майка на народа, която зорко бди за добрите хора и ги прави гробно безмълвни“[21].

Балабанов не отговаря на новите обвинения и с това полемиката приключва, но „Развигор“ загубва своя талантлив сътрудник и редактор Г. Цанев. Поводът е писмото на Балабанов, за което стана дума. Ето какво разказва Т. Боров: „Цанев се възпротиви, но аз поместих писмото. Той дойде при мен и ме помоли да му махна името отгоре в тоя брой, да не е редактор. Аз му отговорих, че ще го махна от следващия, защото той е участвувал в подреждането на този. Наистина в следващия брой той даде обяснение, че се отказва от „Развигор“ поради несъгласие с начина, по който се води литературната полемика.“[22]

За конфликта с редакторите на „Развигор“ Г. Цанев си спомня: „Аз не бях съгласен с рецензията на Боров и с „Писмото“ на Балабанов и понеже тия работи бяха поместени във вестника въпреки моето несъгласие — аз в знак на протест напуснах.“[23]

През този период Г. Цанев като сътрудник на „Нов път“ чувствува обаянието на неговия редактор и умението му да привлича около себе си млади хора и да ги заразява със своите идеи и неизтощима енергичност. Само няколко месеца след това, в края на същата 1924 г., след честването на десетгодишнината от смъртта на Яворов, ще настъпи разривът в отношенията между Бакалов и неговите сътрудници, но сега Цанев категорично го защитава, което дава право на критика гордо да подчертае в спора с Балабанов: „А впрочем по въпроса за търгашеството в книжнината най-добре ви е отговорил най-умният ви сътрудник. Неговото напускане е един платен отговор.“[24]

С това приключва една от най-темпераментните и остри полемики на „Развигор“. Ако приемем древната мъдрост, че в спора се ражда истината, то в случая проличават както слабите, така и силните страни на опонентите. От една страна, все още сектантските разбирания на Бакалов, които не му позволяват да приеме някои нови явления и промени, но едновременно с това — принципната му позиция на убеден марксист, който не допуска компромиси и колебания. От друга страна, смелостта на редакторите на „Развигор“ да протестират, когато е опасно дори да се мълчи, но и грешките, които допускат по сложния път на идейна преориентация.

---

[21] Бакалов, Г. Необяснимото на Ал. Балабанов. — Нов път, 1, № 12, 1924, с. 374.
[22] Разговор с Т. Боров, 7. XII. 1983, Бояна.
[23] Цанев, Г. Среща с миналото. С., 1977, с. 125.
[24] Бакалов, Г. Необяснимото на Ал. Балабанов, с. 374.

Ценен и навременен научен труд*

„Основи на сравнителното литературознание“ — книги с подобно заглавие не се пишат толкова често и появата им обикновено е симптом за осъзната необходимост от преустройство и усъвършенстване на методологията на една научна дисциплина, от уточняване на категориално-понятийния ѝ апарат. Най-новата книга на Боян Ничев показва, че старите дрехи на бързо развиващото се през последните десетилетия сравнително литературознание са поотеснели и е необходимо да се търсят нови пътища за решаване на ред традиционни, а и на не един и два нововъзникнали въпроса. Професор по славянски литератури, специалист по сравнително литературознание, изследовател със силно развит вкус към теоретично мислене, историк и критик на българската литература, Боян Ничев в тази книга синтезира дългогодишните си научни усилия.

Същността на този труд е в опита за мащабно набелязване на предмета и методологията на компаративистиката, разбирана като дисциплина, изследваща естетико-историческите особености на литературните явления, за очертаване границите и мястото ѝ сред другите литературоведски, а в по-широка перспектива и сред ред други хуманитарни науки. В този свой стремеж книгата, от една страна, се опира на такива модерни и глобални научни подходи като семиотичния, системно-структурния, комуникативния, използува постиженията на рецептивната естетика, херменевтиката и т. н., а, от друга страна, критично се обръща към историята на сравнителното литературознание. На първото се дължи преосмислянето в компаративистичен дух на идеите на цяла фаланга учени, без място в официалните списъци на сравнителното литературознание (М. Бахтин, О. Фрайденберг, структуралистите, С. Аверинцев, Н. Фрай, Вл. Проп, Х. Р. Яус и др.), а на второто — актуализирането или преформулирането на не едно традиционно понятие и положение. Централно място заема опитът на компаративистиката да излезе от подчинеността си на литературната история — положение, утвърдено в съветското литературознание през трийсетте години — и да добие статут на самостоятелна литературоведска дисциплина.

Боян Ничев се стреми да очертае основите на сравнителното литературознание като „знание за движението на литературния феномен във времето и пространството, за преносимостта, преводимостта, трансформируемостта на тоя феномен“ (с. 8), като подчертава важността на съчетаването на типологията с индивидуалната уникалност на художественото явление. Това определение се нуждае от изясняването на някои основни понятия. Формулирането им ще бъде и набелязване на идейно-методологическото ядро на книгата. „Литературоведски хронотоп“ изразява „пространствено-временното единство на художествените явления“ (с. 35) в литературния процес (терминът е създаден по аналогия на М. Бахтин, който с него означава единството на времето и пространството в художествената творба). В сравнителното литературознание „литературен процес“ е „общо понятие за движение, за вътрешна и външна динамика на литературното развитие“ (с. 39) и е „многоизмерно пространствено-временно единство“ (с. 40). Под външна динамика“ авторът разбира връзките на литературата със социалната среда, а под „вътрешна динамика“ — спецификата на самата литература, която моделира „релефа на литературния процес и темповете на промените му“(с. 41). Следователно пространството в литературоведския хронотоп е не географско, а „вътрешно пространство на литературно движение“ (с. 53). В книгата компаративистичните понятия и явления се оценяват, доколкото имат „системообразен и моделен характер“, като се набляга, че „системата се разбира като отворена“, а под модел се мисли „развиващ се модел или . . . динамично отношение между модели“ (с. 155). Литературните модели са „формации, които са кристализирали в резултат на разгръщането във времето и пространството на вътрешни особености на литературния процес“ (с. 181). Динамиката и процесуалността раждат единството на вечно променящите се отворени структури (с. 36). Вътреш-

* Боян Ничев. Основи на сравнителното литературознание. С., Наука и изкуство, 1985.

ната динамика не е иманентно затворена, а отчита сложните промени в художествения статус на литературата, възникващи в отношенията ѝ с действителността (с. 68—72, 181). По отношение на литературната еволюция Б. Ничев се придържа към структурно-системното гледище, а целта на тази еволюция съзира в антропологично-функционалистичен дух в „максимално и адекватно задоволяване естетическите и художествените нужди на човека на дадена епоха като главен субект и обект на изкуството" (с. 48). Литературното движение е трасформация на системи (с. 33, 53—54). Сега към даденото в началото определение на компаративистиката трябва да се допълни, че в литературното движение, което тя изследва, особено внимание се отделя на „опозицията „свое — чуждо" и нейните вариантни синоними „близко — далечно", „външно — вътрешно", както и на техните модификации „познато — непознато" (семантично-гносеологическа трансформация) и „съзнателно — несъзнателно" (естетико-историческа и социално-историческа трансформация)" (с. 52).

А ето и проблемите, разработени в книгата, по реда на изложението им. След набелязването на състоянието и задачите на съвременната компаративистика авторът разглежда отношението между световна и национална литература като вид отвореност на националните литератури една към друга, в която основната в сравнителното литературознание опозиция чуждо—свое получава едно от най-очевидните си превъплъщения: национално — извъннационално. В трета глава е очертана типологията на формите на движение (външни и вътрешни) в литературата. Следващата глава разглежда трансформацията (главната форма на литературен обмен) като изоморфно повторение на метафората, която според автора е основна форма на художественото мислене. Именно тук се прави решителен опит компаративистиката да се отдели от литературната история и да се свърже с художествеността в литературата. Б. Ничев представя метафорния механизъм като литературна трансформация. Решението е смело и интересно, в бъдеще то ще се проверява, доуточнява и развива. В пета глава са изследвани някои форми на литературно общуване (цитат, мистификация, плагиат и превод) в зависимост от степента на тяхната трансформация. Следващата глава представя онтологията на литературното общуване, в нея компаративистиката търси съюзник в рецептивната естетика, но в същото време ясно се разграничава от нея. Сравнителното литературознание се интересува от „рецепцията на творец от творец" (с. 113), която представлява „трансформация на художествени феномени" (с. 114). Седма глава изследва типологичното сходство на литературните образи и теми (мотива като абстрактна наративна схема, която оживява художествено в сюжета; „вечните образи"; връзката на тези явления с мита), а следващата разглежда друг вид типологична близост — на литературните общности и модели. Тук главно на комуникативна основа се набелязват естетико-исторически критерии за мащабна типологизация на международния литературен процес според развитието на художествеността като историческа форма за задоволяване на естетическите потребности на дадено общество (разглеждат се отношенията литература — книжовна словесност, фолклор — литература и т. н. и се конкретизират тези закономерности в специфични литературнотипологични формации като жанр, литературно течение и др.).

Дотук ставаше дума за значението на този труд предимно като всестранно обмислен опит да се отворят пред сравнителното литературознание вратите към нова и собствено-компаративистична проблематика, да бъде изведено то на нов етап в развитието си. Със своя патос и с научния си принос книгата ще предизвика интерес и у чуждестранните учени. В този смисъл може да се съжалява, че те доста бегло ще се запознаят с нея от съвсем краткото резюме на английски език. Значението на това изследване обаче ще бъде очертано само наполовина, ако не се посочи и мястото му в нашата компаративистика и в българското литературознание въобще. То се влива в общите усилия да се разглежда нашата литература от художествено-историческо гледище. Трудът разработва и важни методологически въпроси, от които нашето литературознание, обединено в усилията си да създаде нова, концептуална история на българската литература, ще се възползува. Необходимо е да се изтъкнат двата неголеми, но тезисни по същността си очерка: първият — за историята на рецепцията като част от историята на българската литература (115—124), и вторият — за историята на българското сравнително литературознание (последната глава на книгата). В най-близко бъдеще те трябва да послужат като основа за нови, разгърнати изследвания по тези въпроси. Вторият очерк е особено интересен, тъй като написването на историята на българската литературна история и критика не може да се осъществи без обглеждане на пътя, извървян от нашата компаративистика, доколкото тяхното възникване и съзряване в много отношения е вървяло ръка за ръка.

Никита Нанков