БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ • ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЧОВЕК // ВРЕМЕ

II лит.
6693

СБОРНИК С НАУЧНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ В ПАМЕТ НА САБИНА БЕЛЯЕВА

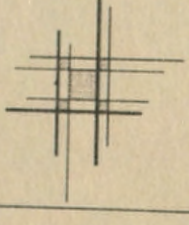
ИЗДАТЕЛСТВО НА НАРОДНАТА БИБЛИОТЕКА „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

ЧОВЕК *И* ВРЕМЕ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Книгата се издава с любезното съдействие на

ЦЕНТЪР ЗА ИЗКУСТВА
„СОРОС" - СОФИЯ



SOROS CENTER FOR
THE ARTS - SOFIA

митер (зар) 8 лв.
П 6693а

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЧОВЕК *И* ВРЕМЕ

Сборник с научни изследвания в памет на
САБИНА БЕЛЯЕВА

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Издателство на Народната библиотека
„Св. св. Кирил и Методий“

СОФИЯ, 1997

Съставители и редактори:

ст.н.с., д-р **РУМЯНА ДАМЯНОВА**
н.с., д-р **ЕЛКА ТРАЙКОВА**

П 6693а
Б 1248/98

БАН
БИБЛИОТЕКА

ДАР

© БАН, Институт за литература, 1997

ISBN 954-523-034-7

ЧОВЕК И ВРЕМЕ... Това заглавие е емблема на тематичните търсения – устреми, подеми, открития на човека, в чиято памет са изписани следващите страници. Още повече, че този израз е цитат, озаглавяващ негово изследване. Но не само това. Този цитат, поставен на кориците на настоящия сборник, се опитва сякаш да надникне отвъд емпирическия хоризонт на написаната някога статия и чрез едно авторефлексивно преобръщане да се засече, да зазвучи с днешните ни размисли и терзания, да зададе въпроси, на които едва ли някога ще получим успокояващи отговори.

Сборникът с научни изследвания „ЧОВЕК И ВРЕМЕ“, посветен на светлата памет на САБИНА БЕЛЯЕВА, бе замислен и реализиран от колегите ѝ в Института за литература при БАН. Първоначалната идея – всяка статия да бъде щрих към започнати във времето, продължени, но незавършени творчески разговори с нея – разшири обема на възможното авторово участие. На практика е нереализуемо включването в сборника на всички, които са общували със Сабина и с нейните текстове. Не е и нужно. Защото разговорите със Сабина продължават.

В предлагания корпус от текстове са представени три поколения изследователи: първото – което посрещна и прие преди две десетилетия аспирантката по съвременна българска литература; второто – в което тя израсна и изгради свой запомнящ се изследователски образ, и третото, това на дошлите след нея докторанти и специализанти, с които най-вече, през последните години от живота си Сабина Беляева общуваше и на чието уважение и искрено внимание се радваше. Тази специфика на текстовете мотивира неизбежната различност в стилове и изследователски подходи, но разкрива нещо много важно – интимно съхраненото присъствие на личността на Сабина Беляева и нейните литературно-критически идеи.

ЧОВЕК И ВРЕМЕ... Човекът идва, за да запълни времето, а защо не да го изпълни, да го антропо-хронологизира? Ние бяхме потопени заедно с човека, изпълнил мислите ни в този сборник, в едно и също време. Сега човекът отсъства от едноизмерното време, САБИНА БЕЛЯЕВА не е вече между нас. Но за всеки, който я познаваше, раздяла с нея няма.

София, 1997 г. Румяна Дамянова, Елка Трайкова



САБИНА БЕЛЯЕВА
1943–1993

Радосвет Коларов

ЗА САБИНА БЕЛЯЕВА – С ГОРЕСТ И ГОРДОСТ

Да се пише за Сабина Беляева в минало време е мъчително и изглежда – вероятно задълго ще е така – абсурдно. Щедро надарена и щедро раздаваща се, скроена не по нашенски стандарти, тя присъстваше ярко в живота ни – с оригиналните си творчески прозрения и човешко обаяние, с артистичното си слънчево излъчване. Допирът с нея, споделено мнение или дори шеговито подхвърлена реплика, действаше оздравително. Мнозина със закъснение изживяха откритието, че в техния душевен свят Сабина е заела дискретно пречистващо пространство, което не може да бъде подменено.

Сабина Беляева не просто мина през живота. Тя беше част от него, защото участваше, беше съпричастна. Тя откликваше на онова, което се случваше в света – покрай нея и по-далеч – поривисто и всеотдайно. Не понасяше фалша, безразличието. Ненавиждаше самодоволната посредственост. Духът ѝ стремително излизаше извън стандартите, не се препъваше в комплекси и самозащитни рефлекси, с които е така наспорил литературният ни бит.

Сабина показа, че в науката, както и в живота, е необходим характер. Тя беше заредена с антикомформизъм, не се превърна в сянка на нечий солиден писателски силует. Тя не умееше, а мисля, че и не желаеше да прави „научна кариера“ в общоприетия смисъл на понятието. Тя не пресмяташе и не планираше своя „растеж на научен работник“ (обикновено клише в жаргона на ведомственото мислене). Тя просто раждаше, износваше и разработваше своите съкровени хрумвания и идеи, превръщайки ги – с интелектуално напрежение и всеотдайност – в текстове.

Сабина Беляева съчетаваше забележителна критическа интуиция със склонност към проблемно-теоретично мислене. В основното поле на научните си изследвания, съвременната българска белетристика, тя виждаше проблеми, за чието решаване имаше потребност от нови идеи и подходи. Тя се насочи към неизследвани в нашата литературна наука хоризонти – към теорията на относителността и проблема за време-пространството в изкуството, към гледната точка в по-

вествованието и киноезика, аналитичната психология и съвременното митотворчество. Въведе имена, стоящи малко-много извън традиционния цитатен репертоар – св. Августин и Кант, Айнщайн и Бахтин.

Нашата „официална" литературна общественост се отнесе хладно към тези опити. Мяркаше се заплашителният призрак на структурализма и деидеологизацията. Освен това към традиционното у нас недоверие към новаторството се прибавяше – през седемдесетте години още повече, отколкото сега – закоравелият нашенски „маскулинизъм", задоволяващ се най-често да разсъждава върху присъствието на талантливи изследователки в науката с веселия анекдот за общото между жената – научен работник и морското свинче...

Но и без шумни похвали, уважавана – впрочем от всички, включително и от скептично мълчащите, Сабина пишеше своите статии и книги. Тя имаше изследователски инстинкт и морал, дар божи на откривател, за когото удовлетворението от получения отговор на научната задача е най-високата похвала. Като истински творец тя имаше своите върхове, кризисни мълчания и периоди на трескава продуктивност.

Сабина имаше пространствено въображение (мисля, че тук допълнително предимство ѝ даваше специалната ѝ музикална култура), което обяснява предпочитанията ѝ към проблемите на хронотопа, повествователната гледна точка, монтажа, структурата на цикъла творби, жанровите трансформации. Несъмнено тя искаше да проникне във вътрешното устройство на нещата, искаше да види как са „направени". И по-нататък – как функционират, знаковата им натовареност. Имаше зрение за неуловимите с просто око смислотворни, символопораждащи механизми. Затова не я задоволяваше планът на общите констатации, още повече случаите, когато констатациите се размиваха в словесна еквилибристика. Така тя не можеше да пише. Стилът ѝ излъчваше една чудесна сплав на строга взискателност (логическа яснота, аргументираност, прецизност на формулировките), интелектуално самочувствие на владеене на обекта, отразяващо се дори в енергичната, отривиста фраза, и артистична лекота, жива, комуникативна интонация, в която отношението към предполагаемия читател беше доверително-приобщаващо, а не сладникаво-фамилиарно.

Склонността на Сабина Беляева да се взира в устройството на нещата обаче съвсем не означаваше затварянето ѝ в тясно езикови области на поетиката. Тъкмо обратното. Тя изминаваше възможно

най-дългия херменевтичен път, при който по собствените ѝ думи, казани в книгата „Преображенията на героя“ (1977), „интересът към отделния детайл, към частния, на пръв поглед второстепенен композиционен белег спонтанно прераства в интерес към човешките конфликти, характери и съдби, за да ни изведе до идеите на времето, до размисли за социалния и духовен климат на епохата“. Диапазонът на контекстуалната отвореност в работите на Сабина Беляева и в плана на обекта, и в плана на метода наистина беше необичайно широк. Философските и частно научните теории, изкуствата (кино, живопис) предлагаха своите ракурси, подхвърляха ключове за тълкуване на литературните явления. От своя страна връзките между литературните явления се откриваха нашироко по историческата и типологическата ос (аналогии между литературата ни от 60-те и 20-те години, сходство между търсенията на наши и чужди – западноевропейски, руски, латиноамерикански – творци). Имайки усет за междукултурните взаимопроникванията, Сабина Беляева същевременно настояваше да се държи сметка за родната традиция, за собствената логика на литературния процес.

Но има и нещо друго, което е особено важно в контекста на днешните ни методологически виждания. Сабина Беляева никога не изпадна в плен на класически разбираната хармония, в „монистично заслепление“ пред йерархическата стройност и непоклатимост на структурата, на системността, все едно каква – текстова, естетическа, идейно-мирогледна. Сякаш дори обратното. Влечеше я фрагментарният модел на света, парадоксалното „неевклидово“ мислене, „безкрайно малките частици“ на социалното битие, непостигнатата хармония между индивид и общество, ролята на случайността и вероятностните закони, които освобождават частицата от динамичните закони на макрокосмоса. И, разбира се, вътрешнотекстовата отграниченост, многоцентровост, множественост. В това изследователско поле имаше място за различни самобитни художници на българското слово, получаваха приносни интерпретации и коренотърсачеството на Васил Попов, и абсурдно карнавалният свят на Радичков. Отдавайки дан на „човека в света“, Сабина Беляева предпочиташе като изследователски проблем „света в човека“. Интересуваше я вътрешното „проективно“ пространство и времето на опита, вълнуваше я екзистенциалната проблематика в творби като „Звездите над нас“ на Павел Вежинов, „Лавина“ на Блага Димитрова, „Жълтата къща“ на Дончо Цончев. Този широк спектър от проблеми Сабина Беляева разработи

с дълбочина и професионализъм в книгата си „Време, литература, човек“ (1986), останала недовидяна и неразтълкувана от нашата критика.

Времето на Сабина Беляева не стигна, за да разгърне зрелостта на своя талант. Беше ѝ отреден скъпернически кратък срок за творческите ѝ планове и прозрения върху литературата от вчерашния и настоящия ден, за гражданските неспокойства на неподкупната ѝ съвест. Останаха ненаписани много страници и неизказани думи, от които така се нуждае днешният ни пообъркан и звучащ често с фалшиви гласове литературен „форум“. Разполагаме с написаното слово на Сабина Беляева, с възможността да общуваме с текстовете ѝ – да се приобщаваме към нея, преодолявайки раздялата, в онова „вътрешно“ пространство и време на опита, което е неподвластно на смъртта.

София, 1993 г.

Вера Мутафчиева

ЗА САБИНА

Така се случи, че членувахме в различни секции на Института за литература, та не се виждахме често. Преди това я знаех само по име – обнародвала беше рецензии за първите ми романи. По-нататък, когато вече я опознах, обясних си защо в анализите ѝ присъства тъй много деликатност, вникване в същината, разбиране: Сабина беше просто добра. Струва ми се, особено напоследък – че това е най-високата оценка от човек за човек.

Както бива с онези, ръководени от добротата, тя умееше да обича – също рядко за нашето време и място качество. Дивила съм се, но на години престанах да се удивлявам, че твърде често изследователите се изобразяват престижно, когато разобличават, разгромяват, изкореняват и прочие агресивни методи спрямо своя обект; това важи не само за литературознанието, но и за останалите хуманитарни области. Не е мъчно да се досетим защо: в така наречените задълго идеологически дисциплини (които, ако желаят да бъдат действително науки, най-напред би трябвало да бъдат неидеологически) бе не само възприето, но и задължително да се бориш. Борба на всяка цена! От класови позиции, разбира се. Затуй не е чудно, че хуманитаристите ни се прочуха като борци. Срещу какво паднало.

Простете за дължкото отстъпление, но то бе необходимо, за да възхвали посмъртно Сабина Беляева: тя не се бореше. Тя утвърждаваше или си мълчеше при несъгласие. Струва ми се, че такова следва да бъде поведението на възпитания човек – щом нещо не ти харесва, премълчи го!

Тя докрай не се вреди всред критиците и рецензентите, сочени за меродавни; известно ни е що за черти трябваше да експонират те. Не ги притежаваше по рождение и не пожела да ги придобие, остана вярна на вродената си доброта, която пък ѝ позволяваше безпрепятствено да проникне в нечие творчество, да го види отвътре.

Ако имам някакъв конкретен спомен за съработа с нея, той е свързан с тягостния за всички нас възродителен процес. През 1985 г. тогавашният Президиум на БАН задължи всеки от хуманитарните инсти-

тути, както и факултети на СУ, да излъчи представител в някакъв си Координационен съвет, който да им вмени в дълг да изработят тема в подкрепа на онова мерзко държавно мероприятие. Допускам, че са запазени протоколите от две-трите заседания на Съвета – от тях би проличало как и доколко всеки негов участник се увиваше и мимикрираше, за да прокарва темата на своя институт като уж много възродителна. Под наблюдението на човека от ЦК – от зоркия му поглед се досещахме, че той е наясно, но си мълчеше тежко.

Помня, че със Сабина разсъждавахме по кой начин да измъкнем Института за литература, що да съчиним. Тя изведнъж рече: „Ще напиша за феномена Кара Фейзи!“ (герой от „Летопис на смутното време“). Без повече приказки, понеже отгатнах: Кара Фейзи бе гладното граовско аргатче, самоволно приело исляма с надеждата да се наяде и издигне. Когато бях съчинявала романа, никак не ми се вярваше измислицата ми да мине – недопустимо беше в историографията ни дори споменаването, че са съществували ненасилствени помохаметданчвания. Но, види се, попаднала бях на небрежен или доброжелателен цензор, нали ги имаше всякакви. Пък и привела бях изцяло еднообразния текст на молбата, с която са пожелавали да преминат към исляма хиляди християни в империята. Е, не съм срещала всред тях името Фейзи, ала колко му е да го подмениш – нали току-що бях преминала от историография към фикция: за да не бъда отговорна наказателно, когато си пиша.

Думата ми е, че Сабина интуитивно попадна на тема, която би отчела безболезнено, сиреч без да кривим душа, Института ни. По нейна идея ми хрумна спасителният проблем: „Образът на помохаметданчения в българската литература“. Ама разбира се и как не! Излезе, че именно в художествената проза, а не в историографията е бил поставен на разглеждане и описание героят-потурнак. Неколцина колеги заявиха свои теми, подпочнаха работа без да бързат много – за очакване беше, че онова абсурдно мероприятие едва ли ще има трайност. Отвреме-навреме отгоре ни питаха докъде сме я докарали, отговаряхме: работи се.

Не зная и няма кого да питам дали Сабина реализира идеята си – би било интересно и полезно, ако я е въплътила. Но ето как тя всякак намираше обекта, дето да отговори на натюрела ѝ. Който ѝ помагаше да не изневери на собствените убеждения.

Запазила съм и един последен спомен от срещите ни с нея: тя представи на премиера през 1987 г. в НДК „Белия свят“. Нямам вкус

за премиери, досега ги не понасям, та Сабина Беляева беше за мене изход от положението – знаех си, че няма да се разлее в многословие и пазарски хвалби. Така и стана, тя притежаваше достойно чувство за мярка, долавях, че публиката ѝ вярва.

Бедни, беднички са спомените ми за нея. Дори изпитвам срам и угризения. Защо няма кой да ни предупреди, че за твърде кратко ще разполагаме с възможността да срещаме някого единомишленика? Бих ли допуснала – цяло десетилетие по-възрастна от Сабина – че тя ще си отиде преди мене? Навярно двете сме имали тъй много още да си кажем, да разсъждаваме заедно, да набелязваме.

Животът се състои от срещи и раздели – банална истина. Срещите не толкоз те радват, понеже не знаеш що ще последва от тях. А разделите болят, те идат да пресекат нещо вече създадено – съкровеното взаимно разбиране, например. Като доказателство, че то е било налице, ще завърша със заглавието на нейното слово от въпросната премиера: „На живота – с любов“*. Сабина Беляева бе в състояние да открива любовта във всеки текст, загдето самата тя умееше да обича – повтарям го като нейна водеща черта.

*Отпечатано в А Б В, № 21, 24 май 1988.

ТЕОРИЯ И КРИТИЧЕСКА РЕЦЕПЦИЯ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Рая Кунчева

СЪВРЕМЕННОТО СТИХОЗНАНИЕ И ЕПИСТЕМОЛОГИЧНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА КАРЛ ПОПЪР

Ще започна с признанието, че когато се окажа пред вече оформена концептуална структура, възможността да се заема с решаването на установена и общопризната от дадено научно общество проблемна ситуация не ме привлича. Не казвам, че не съм го правила, но тогава не съм изпитвала радост и удовлетвореност. Възгледите на Карл Попър за логиката на научното изследване ми помагат да рационализирам това чувство за неудовлетвореност. Ще тръгна от неговата идея за Принципната погрешност на нашето знание. Свидетели сме на смяна на разбирането за целите на научното изследване. Съвременната наука се разделя с представата, че нейна цел са абсолютно достоверни и окончателно истинни изказвания. Къде ще се ситуира в тази научна парадигма стихознанието, което в съзнанието на много от нас изглежда като научна практика, стремяща се към и достигаща до такъв тип познание? К. Попър въвежда критерий, наречен от него критерий на демаркацията, за да отдели научните или емпирическите системи от метафизичните. Той приема, че дадена теория е научна само ако може тя да бъде проверена, с други думи тя трябва да има такава логическа форма, че да допуска опровержение по пътя на опита. На пръв поглед стихознанието е толкова обективно, така изключва всякакъв субективен момент, че като че ли неговите данни са непоклатими. Нали статистическите изследвания, обработката на огромен брой стихове, целѝ получаването на едно окончателно знание, нали съществува възможност за интерсубективна проверка. Но наистина ли то може да бъде лесно подложено на опровержима критика. Според К. Попър това ще означава да се изкаже противоположното твърдение и да се намерят експерименти, които да го докажат. Ако разгледаме статистическото стихознание ще си кажем, че сигурно няма нищо по-безспорно от това носителят на даден език да знае къде ще се появи ударение и къде словораздел, и на базата на този свой опит да направи съответните изводи. Началото на съвременното стихознание се свързва с приемането на фонологичния модел, което означава, че от всички разнообразни, субективни и хаотични звукови явления се взимат за обект на изследване само тези от тях, които се отнасят до различието в смисъла – ако в една поредица от звуци един от звуците се замени с друг, той ще бъде признат за различен от първия само ако

поредицата от звуци ще има ново значение, ще функционира като друга дума. Раждането на съвременното стихознание е отбелязано със съмнението във валидността на акустичните реализации на стиха като обект на научно изследване. Критерий за интерсубективна проверка е смислоразличителната роля на фонемата. В спора си с акустичното стихознание опоязовците и Якобсон поставят категоричното изискване да не се отъждествява стихът с неговото декламиране. В тогавашната проблемна ситуация, както признава самият Якобсон, изследванията върху стиха са му помогнали да изясни основата, на която се изгражда фонологическата система на езика. От тук следва неговата теоретична постановка, че конституенти на стиховия метър са лингвистично значими елементи, че в структурата на стиха особено важна е ролята на тези елементи, които участват в системата на езика. Върху материал от различни езици той доказва тази теоретична постановка. Българското ударение е смислоразличително и то участва в изграждането на силабо-тоническото стихосложение. Ако ударението имаше постоянно място в думата, характерът на българския стих щеше да бъде силабичен. В същото време, още при лансирането на тази идея в книгата си „За чешкия стих, главно в съпоставка с руския" (1), Якобсон посочва действието и на културологичния фактор при установяването на едно стихосложение, така че реално той се самообори. Всички интересни постановки в стихознанието са белязани с тази липса на догматизъм на идеите, с признаване на наличието на факти, които изпадат от рамката на концепцията. В терминологията на К. Попър те са този клас от базисни изказвания, така наречените потенциални фалсификатори (falsus – лат. лъжлив, фалшив, погрешен и facio – правя) на теорията, с които тя е несъвместима. В концепцията на Якобсон стихът е представен като езиково явление и с признаването на културологичния фактор се очертава едно продуктивно противоречие в теорията му, което дава тласък към нови теоретични постановки. Мукаржовски създава друга проблемна ситуация, където стихът е видян като естетическо явление и в тази концепция нефонологични елементи могат да участват ако изпълняват естетическа функция. Друга е представата на Б. Томашевски, който, следвайки доктрината на ОПОЯЗА за конструктивния принцип, посочва като същност на стиха немотивираността на разделянето на речта при стиха. В прозата разделянето на речта е подчинено на синтаксиса и в този смисъл е мотивирано, докато за стиха е съществено да се усети немотивираността, конструктивният принцип. От тук той заключава, че главният въпрос е въпросът за стиха като идеална, естетическа фраза и че наблюденията върху интонацията на стиха са главната задача на стиховеда. Но той честно признава, че не притежава научен инструментари-

ум за решаването ѝ. Необходим е нов възглед за синтаксис и интонация, за да се потърси път към поставянето на този проблем. В твърдението на Томашевски за стиха като реч, но организирана от гледна точка на звука, се проявява продуктивното противоречие на неговата теория, защото се смесва представата за стиха като език и за стиха като реч. Тук търсенето на теоретични решения спира и Томашевски изцяло потъва в аналитически описания и наблюдения на големи масиви стихове. Той заявява: „Не построяването на схематически обща теория на стиха на основата на дедукцията, отправяйки се от несигурните принципи на един абсолютен ритъм, уж привнесен в речевата стихия, а индуктивно построяване на теория за речевата организация на историческите форми на стиха – ето коя е задачата на изследователя“ (2). Преди да премина към проблема за индуктивизма с оглед критиката на Карл Попър на индуктивния метод, искам да подчертая, че разрушаването на стария научен идеал за абсолютно достоверно знание и осъзнаването, че всяко научно изказване е само временно, позволява да се хвърли светлина върху сменящите се теории в стихознанието през XX век с оглед на ключовата роля на хипотезата в научното познание. Първо съществува теорията, а след това идва наблюдението и то винаги е белязано с теория. Зад илюзията за абсолютно достоверно знание, трупано по индуктивен път всъщност стоят хипотези, които трябва да бъдат подложени на оспорване.

Радикалната промяна в езикознанието, която прави възможно появяването на съвременното стихознание, се осъществява от Фердинанд дьо Сосюр именно защото необходимостта от логически анализ на лингвистичното изследване непрекъснато го е измъчвала, отчуждавала го е от тогавашната проблемна ситуация в езикознанието и този велик учен е имал своите тягостни периоди на непродуктивност. Емил Бенвенист подчертава, че нищо друго не е така неприсъщо за съвременниците на Сосюр, както грижата за логически подход. Докато другите са насочили изцяло усилията си към исторически и сравнителни изследвания, то Сосюр смята, че най-главното е да се покаже на езиковеда какво той прави, когато изследва езика, защото обектът на изследване в езикознанието не е даден сам по себе си. „Другаде съществуват неща, предмети, които човек е свободен да преценява от различни гледни точки. Тук съществуват преди всичко и единствено гледни точки, правилни или неточни, чрез които впоследствие се **създават** нещата. Тези образувания могат да съответстват на действителните, когато отправната точка е правилна, или да не съответстват в обратния случай; но и при двете възможности нито за миг даденото нещо или предмет не се разглеждат сами за себе си. Това е така дори когато става дума за възможно най-материалния факт, с възможно

най-безспорната външна определеност, каквато е дадена поредица от гласови звуци“ (3). И още един цитат:

„Ето нашето верую по отношение на езикознанието: в други области е възможно да се говори за нещата от една или друга гледна точка, тъй като самият предмет представлява сигурна опора. Ние отричаме по принцип, че в езикознанието има определени предмети, неща, които да съществуват и след като сме преминали от един род идеи към друг: не приемаме следователно и че е позволено да разглеждаме „нещата“ на различни равнища, като че ли те съществуват от само себе си“ (4).

Прозрението на Сосюр за същността на езика е същевременно и епистемологично откритие. В областта на езикознанието гледните точки създават нещата и е необходимо радикално да се отхвърли разбирането за езика като съществуващ от само себе си. Мисля, че Карл Попър само би добавил „когато отправната точка е работеща, докато не се докаже обратното“. От писмо до Мейе разбираме, че Сосюр е предпочитал да се занимава със своеобразната същност на даден език, но че вече е загубил радостта от разглеждането на конкретния факт заради „логическата класификация на тези факти“, защото си дава сметка за „огромната работа, която трябва да се извърши, за да се покаже на езиковеда какво всъщност той прави, като съотнесем всяка операция към предвидената категория; от друга страна, виждам нищожността на това, което в края на краищата може да се постигне в езикознанието“ (5).

Последните години литературознанието се характеризира с едно подчертано оспорване, отхвърляне или преосмисляне на основите си, но чрез обръщането към Карл Попър бих искала да насоча вниманието към позицията на рационализма и на рационалната, което ще рече, критическата дискусия. Това, което Сосюр с вътрешно раздразнение и отчужденост казва, че е принуден да извърши – да покаже на езиковеда какво всъщност той прави – е точно създаване на нова проблемна ситуация със задаване на епистемологични въпроси с ясното съзнание, че дейността на учения е първо да представи една концепция, след което да търси аргументи срещу нея, а не, както предразсъдъкът на здравия разум ни уверява, първо да се събират наблюдения или сингулярни изказвания, а след това да се издигат теоретични проблеми или универсални изказвания. За да илюстрира своите възгледи, Попър цитира думите на Айнщайн, че: главната задача на физика е да търси универсалните закони, от които с помощта на чистата дедукция може да се получи картината на света. Не съществува логически път, водещ към такива закони. Според Айнщайн те могат да бъдат получени само с помощта на интуиция, основана на феномен, подо-

бен на интелектуалната любов (Einfuhlung; sympathetic understanding of experience) към обектите на опита. В тази връзка ми се иска да цитирам думите на Емил Бенвенист за Сосюр: „Така стигаме до най-съществено от Сосюровото учение – един принцип, който предполага тотална по своя характер интуиция спрямо езика; тотална, защото обхваща едновременно и теорията, и обекта на изследване в тяхната целокупност. Този принцип гласи, че **езиковата дейност** независимо от подхода на изследване е **винаги двойствен обект**, съставен от две неразривно свързани части. Това е, струва ни се, ядрото на учението, принципът от който произлиза цялата система от понятия и разграничения, съдържащи се в публикувания по-късно курс“ (6). Този принцип явно е повлиял при изясняването на централните за стихознанието понятия – метър и ритъм, но за съжаление чрез идеята на Якобсон за инвариантност и вариантност той се превръща в теоретично оправдание на господството на индуктивния подход.

Известна е критиката на Карл Попър към индукцията и като път на познание, и като логически принцип за извеждане на научни хипотези от емпирическите данни. Тук ще изброя само някои от неговите положения:

Човешкото познание започва с проблем, а не с пасивна регистрация на повторенията. Именно проблемът насочва вниманието и оформя очакването.

Ако научните теории бяха следствия от фактите, те не биха ги превъзхождали по информативност. Но тогава те просто не биха били нужни.

От индукцията не може да се получи никаква гаранция, защото никаква гаранция за научното знание по принцип не съществува.

От частното изказване не може да се премине към общо твърдение. То може само да бъде опровергано от частното, съгласно известното логическо правило „модус толенс“.

Тези епистемологични възгледи най-малкото ще ни насочат към проблема за връзката между емпирическа база и теория. От 60-те години насам в англоезичното стихознание се разработва генеративна метрика и дискусиите в тази област представят едно движение на научното знание чрез откриване на грешки. Въвеждат се правила, за да се опише появата на метричен стих, и всички стихове, които тези правила не пораждат, са неметрични. Но проблемът е, че теорията става твърде „услужлива“. В крайна сметка може да създаде правило и за отклоненията от метричната схема. При стихознанието, използващо статистични методи, проблемът за връзката между базисни явления и теория също стои, но по друг начин. Това, което се приема като за емпирични данни, не се отнася до данни на чувствения опит, а са бе-

лязани с осъзнати или неосъзнати теоретични възгледи и като следствие – непрекъснато оспорване на изходните позиции на дадено статистическо изследване. Тук проверимостта и установяването на грешки е по-трудно отколкото при генеративната метрика, защото как бихме могли да оспорим дадени цифрови данни за разполагането на ударенията и словоразделите, ако стиховедът предварително е приел как ще решава спорните случаи. Напротив, те трябва да се поставят като проблемна ситуация и да се търсят решения.

БЕЛЕЖКИ

1. **Якобсон, Р.** О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин – М., 1923.

2. **Томашевский, О.** О стихе. Л., 1929, с. 45.

3. **Cahiers Ferdinand de Saussure** 20, 1963, Женева, с. 57–58. Цитат по **Бенвенист, Е.** Сосюр половин век по-късно. – В: **Бенвенист, Е.** Езикът и човекът. С., 1993.

4. Пак там, с. 57–58.

5. Пак там, с. 45.

6. Пак там, с. 47–48.

Клео Протохристова

СМИСЛОВИТЕ БЕЗДНИ НА ОТРАЗЕНОТО ВРЕМЕ

Ти, Господи, си вечен. Но аз съм разкъсан между
времето, което си е отишло, и онова, което идва,
и ходът му е мистерия за мен. Мислите ми и най-интимните
нишки на душата ми се разкъсват от смута на промените.
И така ще бъде, докато пречистен и претопен
от Твоята любов, се слея с Теб.

Свети Аврелий Августин. Изповеди, 11.29

В едно от най-привлекателните места на Париж, музея на средновековното изкуство в Абатството Клюни, е изложена прочутата серия гоблени от замъка Бусак, известни под името „Дамата и Еднорога". С очарователна игра на прозрачни и енигматични съзначавания изобразените върху тях повтарящи се фигури градят великолепна алегория за човешките сетива и за отвъдсетивното, за реалното и въображаемото, за привидността и същината. На централно място, точно срещу шестата композиция, която синтезира изображенията от останалите пет, се намира гобленът, върху който е представена картината, символизираща зрението. В ръката си Девата (1) държи огледало, в което се отразява главата на прислонилия се до нея еднорог.

Този точно гоблен е очаровал така трайно Рилке, че след като е описал впечатленията си от него в „Малте Лауридс Бриге" (края на книга първа), дванадесет години по-късно той му посвещава един от своите „Сонети към Орфей" (II, 4 – „Това е той, несъществуващият звяр...").

O dieses ist das Tier, das es nicht gibt.
Sie wusstens nicht und habens jeden Falls
– sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
bis in des still en Blickes Licht – geliebt.

Zwar war es nicht. Doch weil sie's liebten
ein reines tier. Sie liessen immer raum.
Und in dem Raume, klar und ausgespart,
Erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum

zu sein. Sie nдhrten es mit einem Korn
nur immer mit der Mцglichkeit, es sei.
Und sie gab solche Stдrke an das Tier,

dass es aus sich ein Stirnhorn trieb. Ein Horn.
Zu einer Jungfrau kam es weiss herbei –
und war im Silber-Spiegel und in ihr.

1922 (2)

В този сонет Рилке обиграва идеята за обратимост на реално и вероятно, като материализира тезата си чрез образа на Еднорога – несъществуващото животно, което живее единствено във въображението, но което все пак се появява – отразено едновременно и от съзнанието на жената, и в огледалото. Огледалното и менталното пространство се оказват тъждествени, статусът на въображаемото се одвусмисля, границата между действително и възможно се заличава. Това е несъмнено една от големите теми на Рилке (3). Сонетът обаче крие и друга смислова перспектива, която се проявява при прочита му в контекста на останалите творби от цикъла. Интересна ориентация за осмислянето му дава провокиращото съвпадение, че и в този, и предходните два сонета (II, 2 и 3), при цялото им съдържателно различие, се появяват изображения на огледала и за тях се говори като за загадка, която не се поддава на обяснение. Но огледалата не са обединяващата тема на тази група сонети, въпреки отромния интерес на Рилке към тях и значителната роля, която те играят в неговото творчество. При все, че Сонет 3 е дори пряко посветен на огледалата, истинският, макар и почти докрай неназован проблем във всичките тези стихове, е времето.

Защо Рилке е избрал точно огледалото, за да осмисли идеите си за времето, изглежда поне на пръв поглед необяснимо. Огледалото е по традиция така стабилно обвързано с представи от пространствен ред, че опитът да бъде видяно в темпорална перспектива може да се приеме дори за нелепо предизвикателство. И все пак съществува известна традиция на смислово обвързване между огледало и време – едно от иносказателните му значения е, че показва миналото или бъдещето. Идеята за темпорална асиметрия на огледалното отражение е в пряка съотносимост с разбирането, че огледалото отразява не видимостта на нещата, а тяхната същност (мотив, върху който е изграден „Портретът на Дориан Грей“) или с образа на „всевиждащото огледало“ (от типа на Борхесовия „Алеф“ и на „Дамата от Шалот“ в поемата на Тенисън, която, изолирана от света, вижда в огледалото

картини от най-отдалечени места, досущ като в съвременен телевизор). И трите модификации се отнасят към знаковата парадоксалност на огледалото, основаваща се на нарушения в системата от аксиоми на огледалността (в случая на аксиомата за синхронност между отражение и отразяван обект).

В сонета, посветен на огледалата (II, 3), Рилке ги нарича „междутъци на времето" (Zwischenraume der Zeit) и се опитва да постигне неразрешимата им загадка именно като ги полага в темпорална перспектива. Ето и текста на сонета:

Spiegel: noch nicht hat man wissend beschrieben,
was ihr in eurem Wesen seid.
Ihr, wie mit lauter Lцchern von Sieben
erfьllten Zwischenrдume der Zeit.

Ihr, noch der leeren Saales Verschwender –,
wen es dдmmert, wie Wдlder weit...
Und der Lьster geht wie ein Sechzehn-Ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen in euch gegangen –,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schцnste wird bleiben –, bis
drьben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelцste Narziss.

1922 (4)

Декларираната в началото на стихотворението капитулация пред загадката на огледалата имплицира парадоксалността на собствения дискурс, който трябва да функционира именно като тяхно описание и обяснение. Неподвластната на формулировки същност е потърсена в апокалиптичния образ на проломи във времето, запълнени с дупки на сита. Огледалата на Рилке не са пасивните рефлектиращи повърхности, които предлагат вярна репродукция на наличната действителност. Представата за хармонично отражение, което съхранява компактната цялост на света, е отхвърлена и огледалото е видяно като прахосник, който разпилява образите на попадналите в него обекти. Рилке отхвърля илюзията за пряка и надеждна връзка между съзнанието или поезията, от една страна, и всичко онова, което се мисли като дейст-

вителност, от друга. Отраженията изглеждат също неподатливи на еднозначна характеристика – те са и трайни, и мимолетни. Тяхната непоследователност е преди всичко темпорална. Финалните стихове въвеждат парадоксалната перспектива, в която оглеждащата се най-красива остава *оттатък* (5) пред огледалото, докато се слее с емблематичния за катоптричното мислене Нарцис – наблюдавана от субекта на лирическия изказ като че ли откъм вътрешната страна на огледалото (6). Парадоксът на това преобръщане, при което лирическият субект, адресиращ пряко огледалата, се оказва вътре в тях, преповтаря една отколешна догадка, че тайната на огледалото е постижима само *отвътре*, че онзи, който се опитва да разсъждава задълбочено и системно върху нея, неизбежно попада в клопката на огледалното пространство. Този парадокс обаче е в пряка съотносимост и с проломите във времето, в които именно се осъществява това постигане. Огледалата проявяват не само фрагментаризирания, окончателно изгубил целостността си космос. Те са образът на едно накъсано време, което пресява битието през процепите си, за да задържи единствено... отворите на ситото-време, превърнато в празнота, в пространствено осмислено отсъствие (7). Подобна обратимост между пространство и време може да се открие в един друг, не по-малко енигматичен образ на огледалото – стихотворението на Маларме „Прозорците". Там поривът към отвъдното, представено като непостижимия огледален свят – коректив на мизерията и страданието в реалността, се конкретизира чрез образа на безкрил полет-падане в пространството отвъд огледалото, назовано *вечност* (8):

Est-il moyen, o Moi qui connais L'amertume,
D'enforcer le cristal par le monstre insulte,
Et de m'enfiur avec mes deus ailes sans plume
– Au risque de tomber pendant l'йternitй? (9)

Аналогична тенденция да се изрази времето чрез катоптрични образи има и в поезията на Силвия Плат. Особено изразително е съвпадението, че и при нея, както при Рилке, осмислянето на огледалото в темпорален план провокира отхвърляне на традиционната перспектива на съзерцание. При Рилке моментът на просветление е съсредоточен в стремителния, неназован преход през границата между пространствата отсам и отвъд огледалната повърхност. Силвия Плат закрепва тази инверсия и превръща огледалото в лирически субект на стихотворението си:

I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love of dislike.
I am nor cruel, only truthful...

(„Mirror“) (10)

Авторефлексията на огледалото руши клишетата, използвани често при описанието му („аз не съм жестоко, само съм вярно“, „нямам предвзети идеи...“, „*поглъщам* всичко, което видя...“). Преобърната е дори традиционната му функция на инструмент за себепознание. В стихотворението на Плат огледалото медитира пред отсрещната стена, станала за него вече „част от сърцето му“.

Основната характеристика на това огледало е, че то поглъща времето. Темпоралната перспектива се въвежда чрез съпоставка между различните отражения на жената в огледалото, видени в проекцията на една амбивалентна гледна точка, която имплицира преход през огледалната плоскост:

In me she has drowned a young girl, and in me an old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish. (11)

Главоломното преобръщане, минус-времето, в което жената постига идентичността си, е образът на неуловимото, неподдаващо се на описание или дефиниране състояние между миналото и бъдещето, между младото момиче, което жената е „удавила“ в огледалото и старицата, която се „надига към нея ден след ден, като ужасна риба“. И тук огледалото отказва да покаже някакъв фиксиран образ, защото то отразява не привидността, а същината. А тази непостижима идентичност не е образq тя е памет. Реалността ѝ се проектира в историята. Координатите ѝ се полагат във времето.

Обвързването на огледалната метафора с темпорални значения се осъществява в онази мисловна система, в която идентичността се търси като линейна последователност, като история. Когато темпоралната последователност означава надеждата за възстановяване на първичната органичност и цялостност на битието от разтрошените му фрагменти. Неслучайно творците, които осъществяват толкова провокиращия пренос, са изразители на една и съща епистемологична нагласа – на модерността, която дири основанията на познанието си за света в линеарно свързания разказ, но е вече достатъчно зряла, за да познае илюзорността на подмяната. Времето, което трябва да подреди проблематичната реалност на света, е непостижимо. Загадката

му не може да се съзерцава, тя може само да се изживее, при това в ирационалното просветление на поетическата трансформация – в огледалния свят на преобръщащи се перспективи, на неразчленимост между съзнателно и подсъзнателно, на буквалност и иносказателност. Когато в известната сцена от Джойсовия „Улис“ Блум и Стивън поглеждат в огледалото, за да видят там деформирания образ на Шекспир, напластяването на културни митологеми, импулси на колективното подсъзнателно, неуловимост на идентичности, реално и фантастично, интелектуално постижение и емоционален порив, става неудържимо. Дълбокият смисъл на съозначаването време-огледало, както и неслучайността му, може да се прояви при съпоставката с един рисковано далечен и все пак изключително показателен прецедент. Петнайсет века по-рано Аврелий Августин, мислителят, който слага началото на семиологичната осъзнатост на християнска Европа (12), размишлява върху природата на времето в контекста на една философска система, в която са съсредоточени многообразни аспекти на огледалния принцип. Доминантата в духовната устременост на св. Августин, в която се противопоставят и обединяват разум и вяра, е стимулирана от съотнасянето между основополагащата християнска доктрина за Творението по образ и подобие Божие и епистемологичните импликации в „огледалния текст“ от Първо послание до коринтяните на апостол Павел. Донякъде рискованото позоваване на една философска система при изследването на метафоричното обвързване на време и огледало има своите основания както в своеобразието на самата огледална метафора, която с уникална лекота сменя нивата на означаване, за да функционира съгласувано в литературен и метадискурсивен план, така и в характера на Августиновата мисъл, която при цялата си интелектуална дисциплинираност, е подчинена и на мощна поетическа визия. Аврелий Августин посвещава на времето Книга единадесета от своите „Изповеди“. След основните десет книги, обединени от автобиографичния им характер, Августин написва още три, посветени на проблеми, външни спрямо личността му. Съпоставката между двете групи текстове изразява големия проблем на мислителя – отношението между Човек и Свят, между Свят и Бог и между Човек и Бог. Троичността на проблема при него се развива с непротиворечива реципрочност – в света и Бога човек вижда като в огледало загадката на своята същност, човек и природа отразяват божествената воля, материалният свят оглежда духовните контури на човека, създаден от Бог по негов образ и подобие. Анализът на всеобщите въпроси в последните три книги дава различна перспектива на същинската изповедна част, за да ѝ придаде общовалидност чрез осмислянето на индивидуалната съдба на св. Августин като парадигма на човешката

предназначеност. От друга страна съсредоточаването в света извън собствената личност – в радикално Другото (13) – води до постигане на истини за себе си, които и най-дълбоката авторефлексия не може да гарантира. За Блажени Августин времето е непреодолима загадка. Основната му енергия се насочва към смисъла на възприемането на времето чрез трите му аспека – минало, настояще и бъдеще. Анализът на всеки от тези три аспекта води като че ли до безсмислие:

„От тези три разделения на времето... как могат двете, минало и бъдеще, ***да бъдат***, когато миналото вече не е, а бъдещето още не е? Колкото до настоящето, ако то е винаги настояще и никога не се придвижва, за да се превърне в минало, то не би било време, а вечност. Ако, следователно, настоящето е време само поради факта, че то се движи, за да се превърне в минало, как можем да кажем дори за настоящето, че е, когато смисълът на това че ***е***, е ***да не бъде***? С други думи, ние не можем основателно да кажем, че времето ***е***, освен в смисъла на неизбежното му състояние на ***небитие***“ (14).

Безупречната логика на съмненията, изградена в симетрично отразяващи се периоди, води като че ли в посоката на пълна капитулация пред загадката. Просветлението обаче идва с идеята за времето като „продължение“ на човешкото съзнание.

„Може би е правилно да се каже, че има три времена – настоящето на минали неща, настоящето на сегашни неща, и настоящето на бъдещи неща. Такива различни времена съществуват в съзнанието, но не и някъде другаде, където мога да ги видя. Настоящето на миналите неща е паметта, настоящето на сегашните неща е вниманието; и настоящето на бъдещите неща е очакването“ (15).

Оказва се, че в съзерцанието на времето, най-чуждата и непостижима даденост на ограждащия ни свят, Августин всъщност открива образа на собственото си съзнание, отражението на човешката умствена мощ да подрежда и разбира действителността. Плашещата непонятност на темпоралните бездни се оказва огледало на човешкото съзнание. Активността на това съзнание да проникне в природата на времето се оказва път, по който то открива собствената си същност.

За Августин, следователно, времето е огледало на човешката мисъл. Самият дискурс, който го изследва, обаче, е също в огледална съотносимост със същинската му природа. Така както емпиричното време се мисли в опозиция на вечността, присъща на Бога, така и дискурсът, който го описва, е негативното съответствие на непостижимата за човека, лишена от двусмисленост реч, преодоляваща последователността чрез симултанност, която изразява съвършения божествен свят. Човешката реч със своята темпоралност подчертава дистанцията между човека и първичния смисъл на Творението. Тя но-

си противоречието между минало и настояще – като разединение между съзидание и осъществяване, между мисъл и писане, между писане и четене – и така проблематизира недвусмисленото разбиране. Подобно на времето, полисемията и многосъставността на дискурса свидетелстват за пропастта, която дели света от неговия създател (16).

На пръв поглед интелектуалната драма на св. Августин изглежда много подобна на стъписването пред загадките на времето, изживявано в епохата на модерността. Подобието е не само в образното осъществяване на мисълта за времето, основано на идеята за огледалността. То придобива истинската си предизвикателност в аналогията на духовните регресии, чрез които се отхвърля последователно доверието в познаваемостта на Бога, на истината, на света и неговите темпорални проявления, на човека и на езика. Зад привидността обаче стоят симптоматични и решаващи различия.

Противоречията, с които се сблъсква търсещото съзнание на философа, само риторически функционират като безпътица. Оттласкването от едно предположение към друго е колкото по принципа на системното им отхвърляне, толкова на базата на последователно обмислената им аргументация. Мисловното лутане придобива в крайна сметка положителен смисъл, тъй като неговият субект поема ролята на посредник между различни, противопоставени, но същностно съотносими интелектуални и духовни постижения. С тази си роля той възпроизвежда в несъвършен вариант върховната медиаторна мощ на Христос – посредника между човешкото и Божественото.

Едно от тези противоречия е двойственото отношение на св. Августин към езика. Свързан едновременно с Платоновата и с Аристотеловата традиция, той възприема споделяното от тях, макар и с много различно съдържание, разбиране за огледалната му същност (17). Поблизка до Платон с неговата амбивалентна оценка за адекватността на назоваването, и силно повлияна от образа на неясните отражения в огледалото в епистемологичната формулировка на апостол Павел, идеята му за езика е, че той не въплъщава, а само „оглежда“ истината. Макар и несъвършено огледало, езикът е все пак средството, което ни помага да подходим към загадката на реалността, така че необходимостта му се утвърждава въпреки неадекватността му.

Парадоксалността на подобно утвърждаване прояснява логиката си в контекста на цялостната философия на св. Августин. В мисловната му система нещата са едновременно и подобни едно на друго, и различни. Универсалният за неоплатонизма принцип на огледалността получава при него своеобразна интерпретация – специфично конкретното за дадено явление се открива в онази умопостижима територия, която той нарича ***зона на различието*** (regione dissimilitudinis).

Точно различието, проявено в непълнотата на аналогията, е агентът, който стимулира познавателното търсене.

Тази нагласа се разпростира при него и в най-широк епистемологичен план. Тя може да обясни и уникалната за епохата стратегия на неговите „Изповеди", където авторът представя себе си чрез личната си история. Разазът за натрупания жизнен опит се превръща в стабилно формирано значение. В средновековната култура, по принцип, значението на нещата се ражда в разказването за тях. Чрез разказа емпирията на външното време се трансформира в структурирано, стабилно ментално пространство, което именно носи значението. Подобен пренос е възможен само при специалния статус, който нещата имат за средновековната мисъл. Те са едновременно вторични, само сянка на висшето битие, но и ценни сами по себе си – като частици от Божествено творение. Амбивалентността им е родствена на амбивалентността на езика. Пропастта между нещата и думите изглежда преодолима.

Когато Блажени Августин пише своята лична история, тя лесно се оказва съизмерима с общия модел на човешката съдба, която носи в себе си смисъла на Сътворението и на Спасението. Така чрез разказването той типологично ги преповтаря и в смирената му поза на богопочитание се очертават контурите на най-дръзката и изстъплена форма на боговъзхвала – подражанието на Всевишния. Универсалната формула ***imago Dei*** се преобразува в ***imitatio Dei*** (18). Като коректив на капитулацията пред енигмата на времето стои доверието в мистерията на вечността.

За модерната епоха обаче доминиращо е усещането за провал. Вероятно затова в повечето от текстовете ѝ, посветени на времето, то не се назовава или пък присъствието му като проблем само дискретно се имплицира. Странната логика на подобна закономерност би могла да се обясни в парадоксалния маниер на Борхес, друг автор, чиято обсесивна ангажираност със загадката на времето също често намира израз в катоптрични образи и родствения им символ на лабиринта. В „Градината с разклоняващите се пътеки" той пише:

„Градината..." е огромна притча или гатанка, чийто отговор е думата „време"; ето тайната причина, поради която тази дума не се споменава в нея. Да се пропуска ***винаги*** една дума, да се прибягва до неподходящи метафори и очевидни парафрази, е може би най-превзетият начин да се посочи тази дума" (19).

За писателите, които се устремяват към същината на времето през енигматиката на огледалото, неназоваването на проблема има и друг смисъл. Времето е за тях не само и не толкова обект на дискурсивни търсения. То е условието за поетическото изказване, а също така и

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

образът на кризата във възможността за разказване, с която те се сблъскват. Темпоралната последователност е илюзията, която прави назоваването и разказването възможни, но тази илюзия е вече изгубена. Поезията е огледалото, в което търсим идентичността си, постижима единствено в потока на времето. Това време обаче не е нищо повече от чезнещо настояще, което отстъпва на бъдещето, но което е – на свой ред, още преди да сме го осъзнали – вече минало.

Докато Блажени Августин тръгва към другостта на времето, за да открие в нея себе си, модерният свят търси във времето собствената си идентичност, но намира там чужда и плашеща непостижимост. И все пак остава общото – парадоксалната, но и дълбоко промислена обвързаност на време и огледало, преодоляла бездната на вековете. И на пространството. В далечно Мексико, в гробницата Ел Тахин, се намира прочутата Пирамида на нишите. Със своите 365 прозореца тя символизирала дните на соларната година. Нарекли я Огледало на времето.

БЕЛЕЖКИ

1. Еднорогът се свързва асоциативно с Богородица. Още в най-дълбока древност той е елемент от култа към девствената богиня-майка. Впоследствие символът се усвоява от християнството и се отнася към Дева Мария и към Христос. Вж напр.: **Hall's** Dictionary of Subjects and Symbols in Art. London: Cox and Wyman Ltd., 1979. Наименованието на серията на френски е La Dame a la Licorne. Това дава възможност за разчитане на алегорията паралелно в религиозен и светски смисъл. При превода му на български език религиозните конотации изчезват, но в коментарите върху гоблените, писани на немски или на английски, позоваванията на женския образ неизменно са *the Virgin или die Jungfrau.*

2. Това е той – несъществуващият звяр.
Не го познават, ала влюбени са те
в походката му, в шията му, в оня чар
на погледа и тяхната любов расте.

Измислен звяр. Но го обичат – затова
той всъщност е най-истинското същество.
Създават му пространство. Вдигайки глава
в това прикътано пространство, за какво

да бъде тук? Не са го хранили с овес,
а само с вероятността да е живял.
С такава сила го изпълни този жест,

че дълъг рог на челото му се изви.
Той приближи една девойка, беше бял –
и в огледалото, и в нея се яви.
(Превод Венцеслав Константинов)

3. Задълбочено изследване върху „валидирането на възможното“ при Рилке в контекста на аналогични епистемологични парадокси при други, съвременни нему автори, предлага **J. Ryan** във Validating the Possible: Thoughts and Things in James, Rilke and Musil. Comparative Literature, Vol. 40, No 4, Fall 1988, p. 305–317.

4. Огледала: има нещо у вас неразкрито,
вашата същност никой до днес не позна.
Вие, подобно просветващи дупки на сито,
сте промеждутъци от отминали времена.

Вашите бездни простора на зали пилеят,
щом падне здрач, напомнят огромни гори...
Като елен с разклонени рога полилеят
всред непрестъпната ви безкрайност искри.

Често сте препълнени с образи, ала от тях
някои само са във вас завинаги скрити,
други пък вие отблъснахте сякаш със страх.

Но най-красивата ще се взира с мечти,
чак докато в нецелуваните ѝ ланити
ясният, вечно търсещ Нарцис се въплъти.
(Превод Венцеслав Константинов)

5. В българския превод толкова важното drьben (оттатък, отвъд, отсреща, от оная страна) е отпаднало и по този начин се е обезсилил и основният семантичен импулс на поантата.

6. По-подробно за импликациите около тази пространствена инверсия Вж **Jacobs, C.** Time Mirrors: Rilke's Sonnets to Orpheus (II–3). – In: Telling Time. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1993, p. 200–201.

7. Задълбочено изследване на времето и пространството при Рилке и интересни наблюдения върху характерното представяне на времето чрез пространството, което е формулирано с категоричното „... und die Zeit ist Raum“ прави **K. Hamburger.** Zeit der modernen. Stuttgard: Alfred Kroner Verlag, 1984, S. 423–40.

8. Една от най-устойчивите традиции в теоретизациите върху времето е анализът му в опозиция на вечността. Вечността е по принцип отменяне на времето, но в конкретния пример тя означава непостижимост, непреодолимост, промислена в темпорален аспект.

9. О, как ли, щом от гняв душата ми трепери,
как да строша кристала с чудовищна пета,
за да побягна сам с крилете си безпери
и с онзи риск – да падам безкрай, през вечността.
(Превод Кирил Кадийски)

10. Аз съм сребърно и точно. Безпристрастно съм.
Каквото видя, гълтам безпристрастно,
просто тъй, незамъглено от любов или ненавист.
Не съм жестоко – само честно.
(Превод Владимир Трендафилов)

11. Удавила е в мен момиче, а в мен сега една старица
се издига ден след ден към нея като страшна риба.
(Превод Владимир Трендафилов)

12. Формулировката е на Юджин Ванс. Вж **Vance, E.** Language as Temporality. – In: M i m e s i s. From Mirror to Method, Augustine to Descartes. Hanover and London: UP of New England, 1982, p. 20–35.

13. Идеята за осмисляне на отношението между последните три книги от „Изповедите" и основния корпус на творбата като отношение между Аз-а и радикално Другото принадлежи на Едуард Нолан. – Вж **Nolan, E. P.** Now Through a Glass Darkly. Specular Images of Being and Knowing from Virgil to Chaucer. Ann Arbor: Univ. of Michigan press, 1990, p. 74–80.

14. **Августин, Аврелий Св.** Изповеди. С., 1993. 11,15.

15. Пак там, 11,20.

16. Подобна насока за тълкуването на разбирането на Августин за езика предлага **Ю. Ванс** в цитираната по-горе статия.

17. И Платон, и Аристотел защитават теорията за мимезиса, но имат различно разбиране за точността и надеждността на подражанието. За Аристотел е характерна почти смущаващата безусловност, с която той се доверява на способността на езика да оглежда реалния свят. Според него съответствието между езика и действителния свят е пълно и има своите не само логически, но дори и граматически основания. Платон вижда езика по-скоро като огледало на човешкото съзнание. Въпросът за неговата точност се свежда до това да даде адекватен образ на мисълта.

18. Тази част от аргументацията на тезата ми се основава до голяма степен на проникновената интерпретация на огледалността при Августин на **Nolan, E. P.** Op. cit., p. 55–81.

19. **Борхес, Х. Л.** Вавилонската библиотека. С., 1989, с. 129.

Боян Ничев

РЕЦЕПЦИЯ НА ЮЖНОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ В БЪЛГАРИЯ*

Чувството за „другост“ и за идентичност играе значителна роля при прекосяване на литературното пространство в една или друга посока. Рецепционният процес при културно-исторически или териториално близки литератури има по-особен вариант на модел. При него отслабеното усещане за „другост“ улеснява рецепционния акт. **Три степени** на един подобен „облекчен“ рецепционен модел има сръбското, хърватското и словенското литературно проникване в българското литературно пространство. Преди всичко трябва да се има предвид, че българи и сърби са включени в един общ културен и литературно-исторически процес. Същото се отнася поотделно за хървати и словенци и от друга страна за сърби и хървати. Проникването на сръбската книга у нас има дълга история още преди Освобождението. В резултат на териториална и културна близост нашият рецепиент има възможност да се запознае с разнообразна сръбска книжна продукция. Тя има общо културно и просветнопрактическо значение. Що се отнася до художествените текстове, те най-често са адаптирани. Между най-превежданите и побългарявани автори е големият сръбски комедиограф и драматург Йован Стерия Попович. Една от причините, които улесняват и стимулират рецепционния процес, е наличието на „своя тема“ в реципирания от авторите материал. Характерен пример в това отношение е Стерия. В него се срещат редица сюжети от българската история (Ивайло, Владимир и Косара). По същите причини у нас прониква големият хърватски писател от XVIII в. Андрия Качич Миошич, в чийто „Разговор угодни народа словинскего“ се срещат много събития и личности от българската история.

Периодът след Освобождението в началото не изменя рецепционната настройка на българската култура към сръбския книжовен феномен. През първото десетилетие след Освобождението общият културен интерес към книжнината, излизаща на близкия и съседен език, продължава. Наред с редица книги и брошури, имащи здравно-хиги-

*Тази статия е недовършена... Тя е последният текст, оставен ни от многоуважавания учен проф. Боян Ничев, чиято преждевременна смърт отне на съвременната наука още много страници, създадени с висока мяра за професионализъм, интелект и изследователски промисъл. (Бел. ред.)

енен и селскостопански характер във вестници и списания, както и в отделни книги, започват да се появяват някои произведения на сръбската художествена литература. Така например, през 1879 и 1883 г. излизат в две издания комедията на Йован Йованович Змай „Шаран". („Шаран". Смешна позорищна игра в едно действие. Побългарил Т. Х. Станчов. Русчук. В печатницата на Л. Каравелов и Н. К. Жейнов. 1879 г.; второ издание – Русчук, скоропечатница на в. „Славяни". 1883). Сръбско-българската война не прекъсва превеждането и издаването на сръбски книги у нас. През 1888 г. излиза в превод на Илия Блъсков разказът на Милан Миличевич „Зюлейка: покръстено турско девойче" (случка от сръбско-турската война 1876-77 г. Видин; второ издание – 1902). В същата година българският читател се запознава и с комедията на Милован Глишич „Измама". През 1891 г. излиза и първият опит за художествен превод на най-значителното произведение на черногорската поезия – поемата на Петър Петрович Негош „Горски венец" (Превел П. Иванов, Видин, 1891).

В периодичния печат през 90-те години вече по-често започват да се явяват преводи на отделни стихотворения или цели художествени произведения от сръбската литература. през 1894 г. в „Мисъл" (кн. 1, 1894, с. 278) излизат няколко стихотворения на Воислав Илич, преведени от Д. К. Попов. През същата година, същият преводач публикува в „Българска сбирка" (1894, год. II, с. 109) още две стихотворения на Воислав Илич. Пак „Българска сбирка" в няколко книжки от 1894 и 1895 г. (кн. 2, с. 832–841); 1895 (кн. 3, с. 226–238, кн. 4, с. 344–345) публикува „Писма из Германия" от Любомир Ненадович, излязла покъсно в отделна книга.

През 1895 г. Д. К. Попов издава малка антология от чужди поети („Преведени стихотворения". София, 1895). В нея са включени печатани вече преводи на сръбски поети.

Макар и в рамките на една малка книжка заедно с други автори, стиховете на сръбски поети в „Преведени стихотворения" представляват първият антологичен подбор на сръбски поети у нас. С малки изключения изборът на преведените автори е сполучлив. В книгата са намерили място стихотворения от Джура Якшич („Път до Горняк", „Нощ на Горняка", „Захар где...", „Що ме не..."), Бранко Радичевич („Спомен", „Укор"), Воислав Илич („Райски цвят", „Звездица"), Йован Йованович Змай („Кръв и сълзи", „Кат помисля") и от черногорския княз Никола.

През 1895 г. българският читател се запознава от страниците на „Български преглед" с разказа на Лаза Лазаревич „Първи път с баща ми на черква". От 90-те години датират и няколко превода на Трифковичеви комедии.

Всички посочени дотук случаи спадат към категорията „текуща рецепция", т.е. възприятие на чужд литературен материал без особена мотивация, получен в резултат на спонтанни литературни отношения.

Следващата рецепционна категория е по-ярко откроена чрез отношението чуждо – свое и мотивирана в неговия параметър. Това са случаите на намерената идентичност в чуждото, на потърсена в другостта и чрез другостта собствена идентичност. Това са литературни материали, които се възприемат като себеоткриване у другия. Това са случаите, чиито класически варианти са **„ние в другите", „ние в очите на чуждите" „х-ската (в случая българската) тема в н-ската литература"**. Колкото по-голяма е степента на другостта, толкова по-значима и привлекателна е откриваната в нея идентичност, т.е. – колкото по-далечни са „другите", толкова „по-интересно", любопитно и значимо е да се види възприемащият субект в тяхното огледало. Затова наред с текущата рецепция на сръбска литература върви селективна, насочена литературна преводна и критическа рецепция от двата по-отдалечени компонента на южнославянския литературен свят – хърватския и словенския. Йордан Иванов обговаря присъствието на българската тема в „Осман" на Иван Гундулич. Интерес за българския читател представлява и образът на Априлското въстание в словенската литература и по-специално у Ашкерц, и затова отбелязваме подранила селективна и целенасочена рецепция на тоя автор.

Следващото равнище, на което се осъществява рецепционният акт, е свързано с рецептивната зрелост на националната поетична база. Историческата поетика на националната литература в своето отношение към рецепционния процес откроява няколко етапа. Тяхното обособяване е необходимо и възможно поради факта, че рецепцията не е факт, който се определя само от тематичния интерес към възприеманата „другост", но и от състоянието и зрелостта на националната стилистична база. Поради това се набелязват различни степени на „преносимост" на художествения феномен, кодиран в езика и в националната поетика. В тоя смисъл и при рецепцията на сръбска, хърватска и словенска литератури можем да наблюдаваме няколко рецепционни етапа в зависимост от преносимостта на художествения феномен, или, другояче казано – доближаване до авторската стратегия на оригинала. Първият етап на рецептивния исторически акт и тук носи информационен характер – преводът има сили, възможности, в известен смисъл и амбиции да пренесе художествената многозначност на оригинала. Затова той дава само информация за идейно-тематичното съдържание на творбата, преразказва я, следейки буквално текста на оригинала, представлява нещо като подстрочник на тоя текст. Характерен

пример в това отношение е разликата между първите опити за превод на Негошевия „Горски венец“ на български и последния цялостен превод на тази творба. Първият текст представлява откъси от творбата, преведени от П. Иванов, а вторият е цялостният ѝ превод, направен от Димитър Пантелеев. Двата текста са отдалечени с почти петдесет години, и естествено, отразяват два етапа от историческото развитие на българската преводна рецепция. Първият текст е на информационно равнище. В него е предадено съдържанието на превежданите пасажи от поемата, като е направен опит да се спазят външните показатели на формата ѝ. Обикновено при „информативния“ превод стратегията на поетическото внушение естествено остава на заден план, поради липса на национална стилистична база за адекватно пренасяне на художествените внушения. Но рецепционната практика е толкова разнообразна, че това не винаги може да бъде правило. Така е и в конкретния случай. Тъй като поетико-стилистичната база, върху която е разгънат поетичният дискурс на поемата, е свързан с фолклорно-песенния епос (а тази база е обща и за българския, и за сръбския фолклор), то до българския читател достигат, макар и частично и откъснато, и поетични внушения. Това се дължи на приблизително близките и равностепенни стилистични бази.

Следващият етап от вътрешната национална история на преводната поетика е свързан с усъвършенстване на българската поетична стилистична база и изравняването ѝ с равнището на европейската. Изразител на този период и на тези нови възможности е Димитър-Пантелеевият превод на „Горски венец“. Исторически, обаче, това е цял един етап, който е свързан с издигането на нивото на българската поезия като техника на стиха, и като стилистично равнище. Обикновено това равнище в преводите от другите южнославянски писатели се внася и установява от активни участници в литературния процес. На тоя етап се изменя и съставът на преводачите. В преводаческата дейност, макар и спорадично, се включват наред с любителите преводачи като Ст. Попов и Роза Попова и творци от художествения елит – Иван Вазов и Пенчо Славейков. Те носят новото високо равнище на стилистичната база на българската поезия и я прилагат върху новия материал. Успоредно с това се разширява и кръгът на превежданите автори. Поради приблизително еднаквото равнище на възприемащата и на възприеманите литератури, както и поради успоредното им развитие, рецептивното отношение на българската литература се определя спрямо тези литератури като рецепция от синхронен тип. Сръбски писатели като Воислав Илич и особено Йован Йованович Змай приживе стават известни у нас с някои свои характерни произведения.

Тоя процес е свързан с формата на излизане и поднасяне на българския читател на превежданите автори. Така например, започват да се появяват сборници с интегрирани произведения само от една рецепирана литература. Сръбската литература се появява в споменатия по-горе сборник на Ст. Попов. Първата антология със сръбски стихове излиза у нас през 30-те години.

май, 1997 г.

Румяна Йовева

НЕСБЪДНАТИЯТ РАЙ
(Размисли за „Ад“, „Ден на гнева“ и „Септември“ на Гео Милев)

В края на „Ад“ има съпроводителен текст: „(...АД е първа част от трилогията БОЖЕСТВЕНА КОМЕДИЯ: АД – ЧИСТИЛИЩЕ – РАЙ)“. Разграничил се в поемата от Данте, авторът обещава да следва неговата схема. Но след първата поема не последват текстове с подобни заглавия. Бихме могли да приемем, че замисълът си остава неосъществен, ако между „Ад“, „Ден на гнева“ и „Септември“ не съществуваше диалогично единство, силно изразена връзка по проблеми, мотиви, поетика. Те репрезентират философията, естетиката на Гео Милев през 20-те години, а „Септември“ – и отношението му към исторически събития, движени от гняв. Не поставям знак за равенство между трите текста като художествени постижения. „Септември“ безспорно е най-значителната поема от поредицата.

Генерализиращ проблем в трите текста е **гневът** – в неговите наднационални измерения – в „Ад“ и „Ден на гнева“, и в национални и наднационални – в „Септември“. Гневът – резултат от ада на земята, пробудено достойнство, консолидираща енергия, белязана с положителен и с отрицателен знак, бунтовен порив, разрушителен и съзиждащ. Гневът – сила и насилие. Гневът – атрибут на множеството, на тълпата... неговата стихия ражда дръзката закана: „Ще снемем блажения рай / долу / върху печалния / в кърви облян / земен шар“. Осъществима ли е вярата: „З е м я т а щ е б ъ д е р а й“. Мечтата за обетована земя, чийто архетип е също Едемската градина, в „Септември“ е изказана директно и в III песен. Тя е вградена в „молитвата“ на множеството: „О боже, подкрепяй свещеното дело...“. В XII песен тя е мислима, осъществима без бог – резултат от гневното: „ДОЛУ БОГ!“ И все пак в „Септември“ раят не се е състоял. Раят се отлага за необозримото бъдеще. Раят е невъзможен – защото пътят към него, от гледна точка на поемата, е гневът. Ще проследим, макар и бегло, битуването на гнева в трите поеми, тъй като има връзка с ценността Рай.

Адът **Е. Е** – не в подземното царство – на земята: „Ний се раждаме в ада / – готово – / там“. Адът е обиталище на праведни – „Грешници няма / в ада: / там страдат / белите праведни само / жертва на гибелна власт“. Адът е на тълпа, която няма национални характеристики „– всички раси, / народи и нации – / безродни скиталци / дрипльовци / жълти / изпити / от глад / довлечени тук сред големия град /

лумпен-пролетариат – /“. Ореолът на безродието и на социалната ощетеност се обогатява с нравствена, етична недостатъчност – връх в градацията е „лумпенпролетариат“, дискредитиран и с последвалото „плевел и дим“ – алюзия за щета и за нищожност.

Пространството на ада – „там“ – в смисъл на земята, „дето ний сме родени“, но и града – „големия град, / великия град“, чийто архетип е библейският град на злото – Вавилон, Содом, Гомор; а в текста – и Рим. Пространство необозримо, организирано по вертикала „/ Девет спирали / кръг подир кръг –“, и по хоризонтала – полюсно разчертано – чрез деиктичните словоформи пред, зад – „пред нас булеварда / и целия град / – богатството дружно с разврата –“; „– Пред тях наредени в мизерен шпалир / ... / ний / на големия град“. Опозицията ний – те, неблагополучни – благополучни, е преставена от лирически говорител, обобщен образ на страдащите. Чрез неговата пространствена позиция / тя е сред „ние“, но тя е и над тях – (ср. цит. стихове) се алюзира и възможността на „ний“ да обозре света, града, злото. „Зад нас пролетяват / върволици безспир“ поставя страдащите в центъра. Краят на този фрагмент потиска подобно впечатление. Защото „Ний“ – т.е. „просяци нищи / немощни мощи от кожа и кости – / през целия град наредени в мизерен шпалир /“. И отново чрез деиктичната словоформа „през“ ний запълва цялото земно пространство. В IV песен друга опозиция горе /„Над нас ...блестящи етажи“/ – долу /„...калта на света“/, позната от митопоетиката, но с обратен знак в този текст, завършва представата за непреодолима отделеност на обитателите на ада от света. Това пространство е апокалиптично (ср. „жупел и плам“, „Зимното слънце / – усмихнат джелат, / ...одира ни / кожата“ и т.н.). Но кошмарът е и в заличените граници между зло и добро – „Черните сили, / подземните сили – / там: / власт; / верните сили, / земните сили – / в плам: паст“. Не само черните сили, подземните сили съизразяват злото. Двоеточието след „там“ изостря вниманието към доуточняването, при което огънят като разрушителна стихия изпепелява земните, верните сили. Резултатът – пропадане, смърт – паст.

Времето в това пространство, циклично, е движение – presto, без ред – „Първият скок / изпреварен от втория“. То е чувство и оценка – за невъзможното andante на Данте, за невъзможния – водач Вергилий... Време на поета и на тълпата – „гневно – на ропот и клетви“, но и на „праведна вяра за мир“. Време без времеви маркери, универсално, вечно (идеята за пространствена и времева обемност в текста се постига по различни начини – напр. чрез образа на ада, или на върволиците безспир – мотоциклети, и кеби, но и фиакри, и карети и т.н.).

И времето, и пространството репрезентират идеята за гневно страдание.

Поемата завършва с лозунг: „Да живее великия глад!“ Не гняв – глад. В първия кръг на ада глад и гняв са синоними. Гладът – съдбата на страдащите, тяхното време, безвремие, тяхното негодувание. „Коренът ни кух / бий... с дива закана и яд: Глад! / Глад! / Глад!“ Вик на ощетена тълпа, потопена във „всегдашния, страшния ужас на ада“. Вик на умиращото множество. Вик на първична стихия... И както адът с виещите се кръгове е център на вселената и самата вселена, така коремът става център на човешкото съществуване, става негова идентичност. Бунтовен ритъм, отмерван не с маршова песен – с изтерзана и гневна човешка плът. Пропадане в бездната. В това пропадане няма нищо извисяващо духа. Духовността е уязвена.

Гладът/гневът иронично обръща ценността Рим, изравнява го с града на злото, градът на покварата, наказан от Божия гняв. „Всички пътища водят за Рим.“

Бихме могли, по силата на асоциацията, да изравним Божията справедливост с гнева на тълпите, който е тяхната справедливост. Още повече, че в I песен „ний“ е „изстрел от божия лък“. Но и там, в контекста на фрагмента, поетическото обобщение е многозначно: страданието е божието възмездие – без вина на ние. То е предопределеност (божия, на съдбата), то е проклятие. Гневът/гладът във фрагмента, който завършва с „Всички пътища водят за Рим.“, е с аспекти на сила, рушене, насилие. В „Да живее великия глад!“ гладът е не идея за висша справедливост – гладът е двигател, единствена перспектива на умиращото, страдащото множество. Краят на текста синтезира мотивите, за да бъде „Ден на гнева“. И пак там е мотив, интерпретиран в „Септември“: великият глад / гняв – е гняв величав, роден от нощта – аналог на ада.

„Ден на гнева“ като заглавие, недвусмислено разчетено в текста – „последния час, / последния ден“, асоциира апокалипсиса. „Ден на гнева“ е копнеж и повеля за дело, за presto-то на индивида и на множеството. Гневът, макар че в текста не се назовава директно нито веднъж, е движеща сила – „напред, нагоре / ти полети“ /. Мотивацията на този гняв не е доминирана, както в „Ад“, но присъства в призива на лирическия говорител към многоликото ощетено множество като констатация, експресивна оценка, като стимул за действие: „вий... които постоянно сте / като животни / раждани / стреляни /.“ Времето на поемата е време на пробуждането, на „ставането” – сега и на бъдещето. То не е циклично, както в „Ад“, то е постъпателно, линейно. Пространството – също както и времето, е недиференцирано, то е космическо. Организирано е по опозиции затворено – отворено; долу – горе, съизразяващи преодоляването на всички прегради – **като ценност.** Пространствените маркери – висините, звезди, метеори, комети – ви-

сокото; затвори, градове – контекстуални синоними – ниското, открояват мащабите и целта – т.е. центростремителния полет „пряко всичко". Това движение е самоценност. В него се заличават границите между „вражда и любов". Моралното, етичното не съществува. В това движение „ти си сам идеал" – опиянение от „бягай в галоп", дързостна, независима персонална самоидентификация с него – с движението. Но фрагментът разколебава внушението на „ти си сам идеал" – „На живота огромния топ / изгърмява ме цял / на вис към звездите." Полетът – резултат от друга сила. Пространството и в цитираните стихове, и на цялата поема е в опозиция с адовото пространство. Божият лък е изстрел, насочен надолу в „Ад", тук – „на вис към звездите". Човекът - адресат (ти), в „Ден на гнева" се конкретизира и в обозрими единици – „Братя / Другари / Работници / Малоимотни / Граждани / Селяни..." – чрез обръщението на лирическия субект. В него е чувството за **братство,** за общност с обща цел. (В „АД" общението на множеството е по друг начин реализирано – чрез обща съдба.) Всички – и млади, и стари, ощетени от живота, лишени от национални характеристики, но достойни (ср. главните букви в обръщението) – изцяло слети с посоката, с идеята – „без команда, без ред". Поетическата фраза е изказана в двете части, във втората – последвана от разгърнато сравнение: „тъй както, когато изригне / стремително / кратер." Кратерът асоциира и огън, и връх, и бездна, т.е. и възможната, желаната трансформация, тържество на енергия, жертва, власт (ср. символа на огъня); и постигане на връзка с небесното, и ценността на центъра (ср. символа на бездната). Многото, различните нюанси, които съдържа, правят твърде **многозначна** оценката на това движение. Впрочем нееднозначността присъства и се постига и по много други начини, някои от които коментирахме. Тя е и в пространствените реалии – определящи, назоваващи път „из" и „през" – пряко звезди, метеори, комети. Звездите и кометите алюзират доброто и катастрофичното знамение.

Последният ден, последният час – последна възможност „всеки от нас с последни усилия да скочи / на крак!". „Ден на гнева" е своеобразно чистилище – без покой, размисъл, сън, средищно място между ада на живота и рая на земята. Път – към рая? Но за рай не се споменава. Висините не пораждат подобна представа.

Поемата „Септември" разглеждам не като поема за въстанието през 1923 г., въпреки че то е поводът, въпреки недвусмислените връзки с извънезиковата реалност (историческа личност е поп Андрей, топосът – Чирпан, Лом и т.н.). Но връзки могат да се открият и с други подобни събития. „Септември" е поема за гнева – вик срещу насилието.

Проблемът е поставен в първото четиристишие-фрагмент: „Нощта

ражда из мъртва утроба / вековната злоба на роба: / своя пурпурен гняв – / величав.“ Този първи фрагмент – една синтактична цялост, е форма на художествена инвенция, идея за нещата. С алюзиите, които съдържа, с асоциациите, които предизвиква, той репрезентира естетиката на Геомилевия експресионизъм.

В началото алюзията, стимулът е гневът като стихия. Мотивът за гнева е разгърнат в последната песен – в синхронен и диахронен план: чрез гнева на Ахил и на множеството. В „Илиада“ Ахил е белязан с възхищението на твореца и на епохата. С него се идентифицира колективът, чрез него този колектив се остойностява. За Ахил е епопеята. В съвременността на Гео Милев, за човека с „модерната душа“ митът е философски обемна метафора. „Модерната душа“ като Янус събира настояще и бъдеще в едно цяло. Епосът отстъпва пред лириката. Традицията се разрушава, разрушават се осветени от миналото представи. Ахил е невъзможен – „Но днес ний / не вярваме вече в герои / – ни чужди, ни свои“. И в същото време той съществува в културната памет чрез мита и епопеята. И с мита, но в неговия неявен вид, с мита, превърнат в лирика, започва поемата. Гневът е представен „обективно“ – чрез надличностната изказова форма, чрез предълно неопределения, необвързан с времеви измерения негов носител (роба). XII песен подема и синтезира мотива за гнева не само от различни времеви аспекти, а и от различни гледни точки. В първото четиристишие гневът, ако го възприемем само с определителите му – „пурпурен, величав“ – е равнозначен на борческа дързост, която естествено е обагрена с цвета на кръвта на жертвите. В контекста на строфата, обаче, той има и други нюанси или поражда други асоциации. Защото е роден от нощта. Нощта в митопоетиката е време на злите сили, на престъпления, тя символизира враждебното към човешкия род, разруха, смърт. Негативният смисъл на символа се усилва с парадокса „ражда из мъртва утроба“ – ражда злобата на роба. Потвърждава се установената представа за нощта. Защото, отново в традицията на нравственото мислене, злобата не възвисява, а принизява. Тя е изява на първично, елементарно, първосигнално ожесточение. Тя винаги е нехуманна, неестетична. „Мъртва утроба“ активизира значението на нощ като символ на зло, на неподвижност, на ретроградност. „Ражда“ – като глаголна форма в сегашно време, алюзира продуктивност, вечна, универсална, която в контекста акцентува негативни духовни и социални процеси. Алюзията създава различни асоциации – за обречеността на гнева – из мъртва утроба се ражда мъртъв плод, и за гнева – негативен двигател. Чрез него и събитието е обречено. Фрагментът синтезира идеята за амбивалентността на бунтовната енергия на роба. Последователността на мотивите – злоба, гняв (чрез двоето-

чието те са смислови синоними) намеква преодоляването на разпиляното, нецентрирано отрицание на роба.

В поемата робът се разчита като множество, като народ. Като лирически персонаж робът/народът е носител на гнева. Понятието народ в „Септември“ се възприема в изконното му значение (не случайна е енигматичната съпоставка с Априлското въстание). Това не изключва наличието на наднационални идеи, прозрения.

Робът/народът в I песен е неудържимо движение – из и през времето и пространството. Ритъмът на стиховете е стихийният ритъм на масите, на тяхната вековна злоба, на гнева им. В него е очарованието от земната сила. Естетиката на грозното е предизвикателство към изящния вкус, към подстриганите, фризирани, облечени в парадни униформи истини. Песента потвърждава характеристиката на гнева – величав. От друга страна обаче представата за величие е провокирана. Отричат се нейните атрибути, осветени от човешката практика, от историята – музика, песни, рози... т.е. всичко онова, което романтизира, увенчава патоса, устрема. Но от Омирово време увенчаването на героите не е само знак на благодарност и на признателност – то е път за идентификация на множеството с кумира. Не-увенчаването поражда асоциации за самоидентификация на тълпата с гнева. Противопоставят се представи: за войнско достойнство – „не с бляскави шпаги, / а с прости тояги“. То е обозначено с оръжията – шпагата – атрибут на не-рицаря, не-война, на бой без правила – за отбрана или за нападение. Равнопоставят се оръдията на труда с оръдията за отбрана, самоотбрана, нападение, за насилие и със слънчогледите – крехки и невъзможни нито за нападение, нито за отбрана, а и най-малко са атрибут на сила. Гневът ги е „присвоил“, изравнил е значенията им, превърнал ги е в своя емблема. По този начин отново се „задвижва“ мисълта в две посоки – към величието, към неудържимостта, размаха, но и към страховитостта на едно движение, което превръща средствата за труд в средство за убийство, за насилие. Представата за величие е провокирана и чрез сравнението на „млади и стари“ с „отприщено стадо от слепи животни, / безброй / яростни бикове“. То насочва към тъмни помисли, към инстинктивни реакции. Макар че и в него има красота – на първичната природна неуправляема енергия.

Финалът на песента алюзира цел – „полетяха напред / без ред / неудържими / страхотни / велики: / НАРОД!“ В гнева, в движението, в полета те са „неудържими, страхотни, велики“. До този момент те са били също народ. Както народ е тъждествен на роб, така гневът величав е тъждествен на „неудържими, страхотни, велики“. Отъждествяването алюзира смъртта, която им предстои. Пренебрегването на страха от смъртта, устремът ги прави велики. Чрез своя действен гняв те са и свободни.

Свободният народ чрез пролятата кръв вярва: „ще възкресим ний човека / свободен в света“. Акцентуваната ценностна оценка (свободен) се усилва чрез израз-обобщение на универсална светогледна позиция: „Глас народен: / Глас божи“. Гласът народен е воля за свобода: „– и писа със своите кърви: / СВОБОДЕН!“ Семантиката на глагола „писа“ определя двоеточието като знак за цитиране. Цитатът – „СВОБОДЕН“ – конкретизира гласа на народа еднозначно. Волята на народа се фиксира като Слово – като нещо, което не може да бъде пренебрегвано, отминавано, заличено. Още повече, че словото е написано с кръв – очевидна е асоциативната провокация, която отвежда към кървавото писмо-прокламация на Бенковски. Свободата е и съзната резултативна действеност (ср. „Г л а в а п ъ р в а: / Септември.“)

С молитвата „О боже! / подкрепяй / свещеното дело / на грубите черни ръце: / влей смелост / в нашто гърмящо сърце:... С нами бог!“ поетът въвежда гласа на народа, без да използва кавички. Директната речева изява на множеството е смислово нюансирана. Контекстът генерира допълнителни смисли и значения. Народът, който „въстана / из мрака тревожен / на своя живот“ (образ – аналог на нощта, раждаща гняв), се е преобразил (ср. „Слънчогледите / погледнаха слънцето“) чрез идеала „ще възкресим ний човека / свободен в света“. Свободата от обременителните връзки с битийното поражда грижата и обичта към другите, поражда желанието за покровителство, непознатото дотогава благородство, непознатото дотогава призвание да се жертваш за другите. Свободата, в която човекът или народът са се вслушали, изравнили са се с гласа на Бога. Свободата, в която човекът или народът, отрекъл се от земните си угнетители, от робството, сам и доброволно се поставя в зависимост от Бог – като вечно ценностното, като абсолютната идея за висша справедливост.

Чрез молитвата на пробуденото множество „свободен“ се разчита и като вярващ, дързостен чрез вярата, готов да приеме смъртта – за идеята. Странна е тази молитва. Тя е обърната колкото към божеството, толкова към отправителя. В нея е признанието на делото (ср. „свещеното“), самооценката на собствената социална ощетеност и сила. „Грубите черни ръце“ я алюзират, при което цветовата символика (ср. черните) има антонимичен на фолклорния, на обществения смисъл. В нея е пробуденото самочувствие и достойнство (ср. „гърмящо сърце“). Сърцето като прастар символ на животворящата енергия, на мъдростта, на разума, на живота, в случая в единствено число, при множествеността на субекта, акцентува чувството за неразчленимо цяло, за монолитна общност, а епитетът усилва значението му. Молитва-мечта – за възкресение на „човека свободен в света“. Странна е тази молитва не само с повишената си комуникативност, а и със

съзнанието за самообреченост, което я пронизва. Стойността на свободата е смъртта – „кълнеме се в нашия гроб“ „Пред нас е смъртта – / о нека! / но отвъд: / там цъфти Ханаан / от Правдата обетован / нам – вечна пролет на живия блян...“ Заклеването в гроба – не в живота – изключва възможността за оцеляване.

На предстоящата смърт, приета с предизвикателство (ср. „о нека!“), се противопоставя вечният живот (ср. противопоставителния съюз „но“ в съчетание с предлога „отвъд“). Той е Ханаан, той е „вечна пролет на живия блян“. Ханаан, желан и посветен там от Правдата. Идеята за висшата справедливост (Правдата) не е равнозначна на Бог. Като значение тя се отдалечава от християнския мит. Тя разширява параметрите на духовното, тя опровергава наличието на традиционното религиозно чувство. Тя отново насочва към различните смислови нюанси на текста. Ханаан е за тези, които са се обрекли. За тях смъртта ще е покой, награда, вечен живот. И в същото време смъртта е тяхното послание, тяхната надежда. Техният край и тяхното начало – една вечност, опоетизирана с природен сезон, символ на обновата, на незамиращия живот. Тази песен завършва с убедеността, че Бог закриля множеството: „С нами бог“. Едва ли е непреднамерена употребата на архаичната местоименна форма „нами“. Чрез нея изречението се свързва асоциативно с традиционния благослов „С вами бог“ – творителният падеж от старобългарски се е съхранил и досега в църковно-българския език, а фразата се произнася на богослужение като пожелание (Бог да е с вас) и като внушение (Бог наистина е с вас). Замяната (нами вм. вами) травестира жанра благословия. Поетическата фраза бележи духовната извисеност на „ние“ – съпричастието с Бога е връх в оценката на преобразения народ. Тя синтезира пожеланието, мечтата, бляна (Бог да е с нас) и вярата (той наистина е с нас). По линията на една по-волна асоциативност тя намеква покровителството на Бога тогава, когато човекът или народът се обърне с лице към него. „С нами бог“ е поанта на III песен, в която народът не се идентифицира с Бога, а търси, приема, стреми се към неговия благослов. И като формула „С нами бог!“ напомня заклинание, чието сбъдване предопределя сполуката на начинанието. Гласът народен, глас – истинен: „С нами бог!“, прави изключително въздействащо доброто пожелание.

По-конкретно е представено действеното начало в V песен. Първият стих назовава събитие: „Народът въстана“. Въстава с вяра, с воля, с огън. Символите в песента са разчитани преди всичко като носители на социалистическата идея. По мое мнение те се отдалечават или по-точно не носят подобен смисъл. Така сърпът и чукът не са знак за единството на работническата и на селската маса, а на всеобхватнос-

тта на идеята – подсказва го контекстът на песента: „Народът въстана / с чук / в ръката, / обсипан със сажди, искри и сгурия, / – със сърп сред полята, / просмукан от влага и студ: / хора на черния труд / с безглаголно търпение". Народът – хора на черния труд с безглаголно търпение – еднакво ощетен в града („обсипан със сажди, искри и сгурия") и в селата, сред полята („просмукан от влага и студ"). Чукът и сърпът са знаци както на града и селото, така и на хората от града и селата, на техния труд, на тяхната принадлежност към определена категория. В песента те са знаци и на техния гняв. В гнева емблемата на трудова категория се превръща в емблема на борческото. В гнева символът се пресемантизира и се натоварва с антиномични функции – от оръдие за съзиждане в средство за разрушаване, за разплата.

Когато започва трагедията, това цяло се разколебава, разпада: „Знамената изтръпнаха пронизани", „Паника / – високо / над изподраните / червени знамена – / бич от пурпурни пламъци вей." Човешкото присъствие изчезва. Разгърнатата метафора назовава и оценява пронизаната идея, загубената вяра, потъпканата надежда. Разгърнатата метафора обозначава стъписване, страх, ужас. Алюзира тържеството на насилието.

Краят настъпва с „луди куршуми", с ревящи топове, с „трепет и страх". „Луди куршуми", топове „като зинали слонове" носят не само смърт – „Трепет и страх". Синонимите на стъписването, на ужаса изобилстват във втората част на „Септември". Винаги след тях се появява смъртта – насилие. Най-напред в осма песен – чрез метафора на идейна, на светогледна пречупеност – „Знамената изтръпнаха / пронизани." Пространството, същото, от което идва бунтовният народ, същото, което познава устрема, излъчва ужас: „Затрепераха / градове / и села." Хората – „бягащи в ужас на всички страни" – да припомним началото – „полетяха напред / без ред". Посоката е загубена. „Ужас без слава / замръзна на всяко лице – / очи без страдание". В персонифицираното емоционално състояние, означаващо масова психоза, няма спомен за хиляди вери, за хиляди воли, за огъня на хиляди диви сърца: „Всеки / да си спасява / живота!" – гледна точка на наплашено до смърт човешко същество. В натуралистичните поетически картини на смъртта, по-точно на масовото избиване, доминират черният и червеният цвят – в случая цветове на смъртта – физическата и на идеята. Потвърждава се изначалното значение на „нощ" като образ на злото, на разрушението, на мистичния страх, на смъртта. Потвърждава се и се конкретизира смисълът на гнева като негативна сила, предопределяща края.

Този народ – такъв, какъвто е, с гнева и мъченичеството си, загива – „кървав на боговете курбан". Напомнянето за боговете – в мно-

жествено число, още един път приобщава въстанието към други такива, които винаги са били ни повече, ни по-малко курбан. Този народ загива в братоубийство – в и от насилие. То отеква в поведението на поп Андрей, то е в гледната точка на лирическия говорител: „на бога свирепо Осанна". В това тотално насилие се ражда не молитва – богохулното ...защо допускаш, Господи... „свирепо Осанна"... В последната песен няма ни страх, ни ужас. Има безверие: „...Ний / не вярваме вече в герои / ни чужди, ни свои." Има и ожесточение. То се вписва във вечно повтарящата се история на човешкия род, чиято матрица е митологията. Г. Милев е разчел по свой начин знаците на миналото. Ахил „беше грубата сила". Фрагментът за Омировия герой приключва със стиховете: „Пиедестал / на реда и тишината / в страната..." Последователността и смисълът на двете поетически фрази посочват цената на реда и тишината. Грубата сила – постамент на властта, нейна емблема. Ахил – тъждествен не на родовата представа за герой, а на насилието. Увенчан не от своите за героизма си, а от „величието", на което служи. В непреходността на мита, в неговата застинала непроменимост поетът е открил променчиви човешки съдби, жертви на свои и чужди страсти. Гневът на Ахила – „бич божий изпратен от бога", загива „под гняв и проклятие".

Убиват и загиват Агамемнон, Клитемнестра, Електра с Орест... Различни герои, различни подбуди... Изброяването им като че има смисъл на евангелско предупреждение – насилието ражда насилие, смъртта ражда смърт. Началното четиристишие в последната песен създава впечатление за повторителност, за цикличност в народното, в човешкото битие, въпреки „постъпателността", „линейността" на историята на гнева.

Темата за въстанието, за народа, за мъченическата му смърт е изчерпана. Изчерпан е и мотивът за възмездието на равнище смъртта ражда смърт. XII песен откроява възмездието с нови измерения – то е гняв срещу вечната „смърт, убийства и кръв", срещу съдбата, по чиято воля еднодневките са „безсменна прищявка, игра и забава на боговете... божествена стръв". Това възмездие търси истината. Иска я за живите и заради „вика на убитите, / рева / на мъченици безброй / върху клади горящи дърва". Иска я от тяхно име. „– К о й ? / и з л ъ г а н а ш а т а в я р а ? –" Въпросът, отворен чрез препинателните знаци (тиретата) към предходните и към следващите стихове, а чрез повторителността в битието на народа/човечеството – към миналото, настоящето и към бъдещето, откроява връзката между поемата и извънтекстовата реалност. Поетът поставя проблема за вината, отминаван обикновено... Може би заради оптимистичния край!... Но патосът на финала има връзка с реторичния въпрос. Кой/кои са виновните. Те не

са назовани и въпреки това, а може би именно поради това, асоциациите са и към, по думите на А. Страшимиров, тия, които го клаха, „както и турчин не го е клал“, и към другите, които го подведоха и после го изоставиха. Във въпроса е концентрирана трагедията на хора, излъгани, попаднали във вакуума на безверието. Във въпроса е разплатата за това, че „днес ний не вярваме вече в герои“. В него отзвучава реализацията на НАРОД! СВОБОДЕН! – чрез правото му да знае, да настоява за истината. „Кой излъга нашата вяра“ отвежда и към националния нихилизъм напластяван от Първото българско царство до днес – поради липсата на достойни духовни водачи или поради грешките им. В този смисъл въпросът е и отговор-обяснение, и оправдание – от гледна точка на поета – на разрушителните сили в историческото ни битие. Чрез него Бог от трикратно изказания възглас: „ДОЛУ БОГ!“ престава да се мисли само като божество. Той е авторитетът, инстанцията, която обещава покровителство, водачество. Бог се идентифицира със силата (личност, идея, институция), която е разочаровала множеството и която го е смазала, унищожила в своята самодостатъчност, със своята безцеремонна и безогледна прагматичност по отношение на масата. „Долу бог!“ е в логиката на поставения въпрос, в тясна смислова връзка с този въпрос, негов „отговор“.

Но в текста Бог не се отказва и от изначалните си значения, с които се среща в повседневната употреба. От този зрителен ъгъл гневът и отмъщението се разразяват и срещу еманацията на духовното. Социалните аспекти на централния за поемата проблем – гнева – са потиснати, или по-точно обогатени, с политически, идеологически, философски значения.

Започнала е новата-стара богоборческа тема. Стара, защото присъства в I и II част. Нова, защото създава и друго усещане за време, отдалечено от събитията.

Лирическият говорител се е персонифицирал в ние. Кои са НИЕ? Не мъртвите, не оцелелите от погрома. НИЕ – които познават историята, които предупреждават, че насилието е катастрофа. НИЕ – които настояват за отговор – „Докога, докога...“ НИЕ – които имат сили да скочат в небето... НИЕ – творците, съвестта, мозъкът на всички времена. Но също така НИЕ, които живеят в близост със състоялия се погром... И също така във време на „в кърви обляния земен шар“. И времето, и пространството се разширяват. Разширява се, става обемна и гледната точка на лирическия говорител. В края на песента той вече не е ние, а философи, поети – „Всичко писано от философи, поети – / ще се сбъдне!“ Тирето пред следващите стихове създава асоциация за цитат, за техен (на философите и поетите) текст. И отговорността за прозренията или утопията, че „септември ще бъде май“, че

„човешкият живот ще бъде един безконечен възход“, че „земята ще бъде рай“ пада върху тях... Лирическият говорител се е дистанцирал чрез сменената изказова форма от оптимистичния финал...

Защото голямото прозрение на „Септември“ се съдържа в структурата ѝ. Няма смислово-философска приемственост между отделните ѝ части. Логиката: че тълпата става народ в страданията и гибелта, че мъченическата смърт става национално достояние и ценност, че следващите поколения ще помъдреят от подвига и саможертвата, че ще тръгнат по пътя на възхода – не работи. Въстанието се е състояло... няма знак, че жертвите са святи, че ще бъдат пример. Насилието е толкова ужасяващо и огромно, че парализира човека за много дълго време... А другите – философи, поети – те са за това – да пишат, да се надяват, да обнадеждават... Умозрителността и отделеността на тази човешка категория от прагматичността на битието, духовната ѝ извисеност слагат ореол на романтичност и на илюзорност върху вярата в безконечния възход, в земята рай.

Мирослав Дачев

ТРЕПЕТЪТ НА МЪЛЧАНИЕТО

1. Pro domo sua

Този текст не би могъл да бъде написан по друг повод. Трудно би могъл да бъде написан, струва ми се, и по друг начин – нещо много лично има в желанието-да-съществува и същевременно нещо много тъжно във факта, че няма да бъде прочетен тъкмо от човека, заради когото желае да съществува. На фона на други текстове с нескривано усилие за научност той сигурно изглежда някак странно – дискурсът му не навсякъде е мислен с терминологична прецизност и изследователска изчерпателност, още по-малко пък като безпристрастен.

Вероятно интуитивно усещайки, че е друг-и-различен, текстът не винаги съумява да бъде „отвън" и „над" нещата, за които говори. Дълбоко положен с р е д тях, той не скрива двойствената си природа – онази парадоксална смесица от желания: да фокусира колкото се може по-добре своя обект, за да говори свободно за него и в същото време, сякаш забравяйки за обекта, да визира собствената си същност, да говори свободно и за себе си. Очевидно надделялото желание да бъде текст-и-за-себе-си, преди да бъде текст-за-другото, за обекта, е онова, което го принуждава да започне с разкриване на собствената си идентичност: текст-усилие да се достигне отново до Другия, текст-усилие да се съхрани близостта на общуването, текст-усилие да се поднови един от ония разговори, които Цветан Стоянов вероятно е имал предвид, казвайки че струват повече от стотици часове, в които сме си въобразявали, че вършим нещо полезно...

Стигнал до нетърсена преднамерено изповедност, текстът не скрива, че е позакъснял опит да се продължи един разговор, макар и лишен от топлината и уютната форма на човешкото присъствие: започнал с нея – Сабина – преди седем години и прекъснат от една абсурдна нелепост... Разговор не просто с нейните текстове, а с онзи неин Глас, който секнал неумолимо в тяхното „отвън", остава да звучи завинаги „вътре" – дълбоко присъщ, иманентен на всичко, написано от Сабина Беляева. Гласът, който неуловимо убеждава във и чрез тези текстове, но и Гласът зад тях, свалящ маската на непривичния понякога, стриктно удържан сциентизъм; Гласът на дълбоко ерудираното същество в книгите ѝ, но и Гласът на жизнерадостното, добронамерено и човечно излъчване от-

въд тях – два по своему необходими гласа, слели се завинаги в един-единствен събеседник. Гласът на Сабина – за който гласът на Другия винаги е бил екзистенциална необходимост, винаги Нещото, без което човешкото общуване прекъсва, без което разговорът – тази може би най-смислена форма на човешко докосване е немислим – този Глас сигурно винаги ще звучи у ималите щастливата възможност да разговарят истински с нея и с нейните текстове.

Подобно признание поставя в една доста неблагоприятна позиция полето на текстовете – повече от всякога то като че ли трябва да бъде антропоморфно: да съумява да поеме нишките на прекъснатия разговор, да съхрани топлината на гласа, да отстоява положената в него теза, но и самото то да бъде полагащо; да бъде колкото знак за човешко присъствие, така и самото присъствие. Единствено подобна градивна илюзия би оставила дискурса потопен в асоциативните пластове, правещи го възможен – някъде между Гласа-присъствие и Гласа-реалност. В името на съхранения диалог.

Ако текстът можеше да си спомни своето истинско начало, той несъмнено би започнал от един разговор за книга, към която и двамата със Сабина не сме били никога безразлични – „Кориените“ на Васил Попов; ако пък можеше да има представа за истинската си същност – вероятно би осъзнал, че говорейки оттук нататък за „Кориените“, той всъщност говори ч р е з тях; че се лишава от с в о я, собствена изходна позиция, приемайки за такава позицията на водените разговори; че всяко едно негово усилие да тълкува художествения свят на „Кориените“ е всъщност реплика – позиция от тези разговори. Нещо повече – изречените в него неща са без съмнение подхванати от Сабина Беляева в едни от най-хубавите страници на прекрасната ѝ книга „Време, литература, човек“ (книга, за която не винаги си даваме сметка колко значима е за българското литературознание). Но веднъж подхванати там, те направиха нещо повече – направиха възможно едно общуване и чрез книгите: неусетно се промъкваха и обсебваха разговорите ни, търсейки не толкова и не само може ли да се достигне до съкровената същност на една книга, но и може ли да се достигне до нерядко съзнателно прикриваната истинска човешка същност, до кондензираната съкровеност, пулсираща във-и-чрез книгите. И още – нещата, които този текст се опитва да каже, до голяма степен бяха в съзнанието на Сабина Беляева – подхвърлени и неподредени или пък грижливо обмислени и изказани; допълващи и оспорващи или просто предлагащи други гледни точки и методологически позиции – те вече бяха приети от нея с едно-единствено пожелание: да бъдат н а п и с а н и. Спомням си дори един момент, в който неин текст, приготвен като доклад, проблематизираше нашите разговори около „Време, литература, чо-

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

БИБЛИОТЕКА

век“ и творбата на В. Попов; бе просто техен отглас. Вероятно и настоящият текст е отглас на всичко това – от пожеланието да бъде написан до всичко припомнено тук, както може би и на всичко онова, което ще остане нерешително премълчано: като всеки от-глас, той пази в себе си както трепета на Гласа, така и трепета на Мълчанието.

* * *

Разговорите ни със Сабина за „Корените“ на В. Попов проблематизираха няколко постановки от нейните текстове: за сблъсъка „евклидово/неевклидово“, за Римановото пространство като проблемност на дискурса на творбата; за облика на героите; за образите на „Дома“ и „Пътя“; за небезизвестните Спасови къщи; за танца на баба Неделя; за идеята за словото. Някои от тези постановки се опитвахме да задълбочим, други да погледнем по съвсем различен начин, трети просто бяха модифицирани до неузнаваемост. Образите на „Дома“ и „Пътя“ напускаха измеренията на Башларовата топоанализа и неусетно се завръщаха в нея – бяха както обективизирани, вънположени спрямо героя, така и част от неговата най-интимна същност; пречупваха се през Бахтиновата визия за външно и вътрешно тяло, Лакановата представа за идентичността и обсебилата ме тогава идея за протетичното. Спасовите къщи изглеждаха други, погледнати през нашите общи за един период от време увлечения по семиотика – странната им синтагматична подреденост и прозрачната им прагматичност пораждаха нов, хипер-знак, тълкуващ не само интенционалността на един от значимите герои в „Корените“: извеждахме референциалната посока на явлението отвъд текста, за да търсим пресечните точки в един друг, поболезнен континуум, в който като през криво огледало се усмихваше социо-културното ни пространство. Танцът на баба Неделя – едно от най-дискутираните неща в нашите разговори – се превръщаше в конституент на един неограничен семиозис, препращащ към десетки други причудливи танци в българската литература; интертекстуалното му разтваряне недвусмислено го нареждаше в парадигмата на игровите форми, превръщаше го в един от значимите символни модуси, които българското художествено слово някога е постигало. Едновременно с това този танц излъчваше нещо странно-различно: предизвикателство, което се опитвахме да разгадаем. Същата участ споделяше и идеята за Римановото пространство, зад което бе търсена валидността на дискурсивните стратегии; структурата на разказите, разлагани не без помощта на трансформационната граматика – от деривациите на матрицата до интратекстовостта. Идеята за словото, оголила библейската си същност, се простираше от теорията за речевите актове до теорията за аргументацията, търсеща своите посоки на съответствие...

Тогава, току-що започнал работа в Литературния институт, отпечатал вече първите си статии, но забелязан едва от няколко души, сред които – просто не мога да премълча – първа и то колегиално-човечна бе Сабина, горящ от желание да предложа всички по-интересни хрумнали ми идеи на човека, който винаги (и единствено) внимателно ме изслушваше, нескромно си мислех, че давам не по-малко в нашите разговори, отколкото човека, който ги вдъхновяваше, който ги превръщаше неусетно в диалози и който бе в разцвета на своите творчески възможности. Когато днес с усмивка си спомням всичко това, осъзнавам, че тези разговори са дали повече на мен, отколкото на Сабина. Те негласно са ме карали да влагам и малко скепсис в усвоените вече модерни похвати, да поглеждам и отвъд тях; връщали са ме по нов начин не само към книгата на В. Попов, и дори не само към книгите, а винаги и чрез тях – към духа, правещ ги неповторимо-живи. Тези разговори ми оставиха и усещането, че книгите всъщност се пишат заради самите нас – и заради надеждата, че могат да бъдат начало на нов, истински разговор, и заради болката по други, прекъснали някога разговори.

Не зная дали съм го почувствал по същия начин тогава, но някъде сред нашите разговори, в една своя лекция в Софийския университет, Пол Зюмтор убеждаваше как Гласът, живеещ в тишината на тялото, се връща в нея, самоунищожавайки се като слово и като звук, и как когато заговори отново, в глъбините на Гласа отеква звукът от онази пустош, откъдето извират и животът, и смъртта. Убеждаваше, че дишането на Гласа е съзидателно, че Гласът „издава" съкровеното у човешката личност. Имаше предвид Гласа-реалия...

Усещането, че отсъствието на Този глас в реалността ни кара понякога да го търсим в Гласа от книгите; убедеността, че наистина можем да го чуем, да мислим, че чуваме Него, а не другия, иманентния на книгата глас, дойде, както винаги се случва, късно. Тогава, когато Гласът от разговорите и Гласът от книгите, противно може би на всякаква логика, просто се сливат. Усетим ли това сливане, чуем ли Гласа, Разговорът продължава. Той просто никога не е прекъсвал.

* * *

Независимо че много и различни бяха нещата, които изпъстряха разговорите ни със Сабина (съдбата, която често ни бе събирала и отвъд институтската сграда, бе отредила дори да посветим заедно три години от времето си върху едно недотам благодарно дело – Речника на нова българска литература), сянката на една художествена творба бе тази, която най-често витаеше сред тях. „Корените". Затова и тук ще се опитам да следвам тази сянка – по начина, по който е

останала в мен. Извивките на текста са всъщност нейни извивки, неговата накъсаност – нейно замлъкване, моментите на апория – изплъзването ѝ от разговора. Сянка, видяна и съхранена чрез „своето" в разговорите; „Кориите" – през погледа на единия от събеседниците. Условните названия на отделните фрагменти са колкото усилие за подреденост и организираност на текста, толкова и асоциация с усетените в разговора акценти: знак за посоките на лабиринта, в който „своето" и „другото" съзнателно са се пресичали, за да търсят доколко е възможна обща позиция – едновременно конструктивна и валидна спрямо обекта на изследване. Фактът, че подобен подход поставя в сякаш неизгодна позиция една от прекрасните български книги – ситуирайки я чрез пресичането на споменното с „тук и сега", разпъвайки я между контекстите, които творбата сама актуализира и контекста на разговори, които е активирала, пресявайки я през докосването на два прочита – не би могъл, струва ми се, да отнеме от силата на художественото въздействие, което книгата на В. Попов винаги е имала и ще има като послание. Мисля дори, че подобно битие-за-себе-си е нескриваният стремеж на всяка една книга. Настоящият текст също не скрива своя стремеж – да заговори за и чрез „Кориите" е очевидно неговото желание, за да се слее с Гласовете на посланията. Да се конституира не само като говор: да бъде Разговор. Dia-logos.

2. Екстазираната съкровеност: танцът на баба Неделя

От позицията на „неподвижните" (духовно статични), „евклидовски" тип герои танцът на баба Неделя е безумие, патология и даже блудство... Съвсем различно е през погледа на повествователя, изхождащ от позицията на „подвижния", „неевклидовски" човек. Баба Неделя обобщава в своя сомнамбулизъм тайнствата на живота и смъртта... Сомнамбулният танц на баба Неделя е монтажно-асоциативно организиран – озадачаващ, неразбираем за здравия разум; в него е ключът към „загадката на съществуването". В него е способен да вникне единствено разказвачът. За „евклидовския" тип герой светът остава загадка – както танцът на баба Неделя за „здравомислещия" Дачо...

Така звучи част от онези страници, на които Сабина Беляева осмисля танца на баба Неделя: като видяност (сблъсък на гледните точки, на евклидово и неевклидово мислене); като структурираност на представящия го дискурс (монтажно-асоциативно организиран); като значещност (ключ към загадката на съществуването). Сред безспорно интересните ѝ анализационни наблюдения могат да бъдат открени още няколко твърдения: за собствения универсален модел на све-

та, въплътен във – и означен от танца; за невъзможността танцът да бъде тълкуван адекватно, ако се чете буквално, както и за неговата двойна експонираност.

Но както вече споменах, в нашите разговори този танц не присъстваше чрез удовлетвореността от тълкуването, а продължаваше да бъде предизвикателство, и то след като чудесните интерпретации на Сабина вече бяха литературен факт. Причини имаше. Да го кажа направо – донякъде това бе моята убеденост, че танцът на баба Неделя неминуемо изисква междутекстова нагласа, както и по-различното ми възприемане на експонираността на танца. Двойната експонираност – тогава, както и днес – за мен съществува по-скоро като повърхностна структура, като сблъсък на гледни точки, който препраща към някакви дълбинни смисли, но едновременно с това изразява и своята невъзможност да изрази всички смисли именно като „двойна". Ако се изразя в смисъл, близък до Бахтиновия, двойната експонираност в случая е визия само и единствено на външното тяло: танцът на баба Неделя като танца на Другия, вънположения спрямо гледните точки на представяне, с цялата експликация на различията. Докато Дачо и Горския, подобно на Йовковия полковник от „Последна радост", четат танцуващото тяло (и дори не толкова тялото-в-танца, колкото тялото-като-голо) по логиката „другият-като-Мен", повествователят го чете по логиката „аз-като-Другите". Целостта на творбата (именно на творбата, не само на танца като събитие!) обаче настоява върху нещо повече от тази външна визия: върху една друга визия, която баба Неделя носи неотлъчно в самата себе си и която я конституира като образ. Негласната визия на вътрешното тяло – тяло, поело в себе си звуците и образите на всичко извън него – селото, хората, времето, словото, Битието...

Другото настояване – за междутекстовата нагласа към танца на баба Неделя, е донякъде самоочевидно: по един недвусмислен, и в същото време странно-различен начин, този танц се вписва в парадигмата на игровите форми в българската художествена литература. А доколкото не е единствената проява на homo ludens в книгата на В. Попов, едновременно с интертекстуалния, танцът предпоставя и интратекстуален подход. Опитвайки се да продължа разговора със Сабина именно чрез танца на баба Неделя, проблематизирам всъщност онези негови аспекти, които доминираха и които пресичаха нашите позиции. Ще се опитам, разбира се, да обясня и какво визирам в „екстазирането" на съкровеността.

Сред многото въпроси, които посланието на В. Попов оставя да звучат у читателя (поне при мен е така), един звучи особено натрапчиво. Той не е, както би могло да се предположи, „к о я е баба Неделя?",

а „к а к в о е баба Неделя?“. Баба Неделя е символен модус – субстанция и форма на българското, видяно в собствената му битийност. Приелото човешки измерения българско, неумиращото, вечно съществуващото като дискурс и събитие. Разбулващото тайнствата на живота и смъртта – самото то тайнство. Хранилището-памет на съдбите на хората – самото то без съдба; движещо се сред живите мъртви, разговарящо с мъртвите мъртви. Самото то звук, сливащ се и съществуващ чрез сливането с човешките и вселенските звуци. Глас, който пръв посреща Гласа-живот, проплакването на новороденото, и Глас, който последен изпраща в тишината на отвъдното, за да посреща там отново пръв, за да остава с другия – вече не тяло, а само и единствено Глас. Глас, който, разказвайки всичко на всички, сам е памет, поддържа българския родов космос, подхранва устоите му срещу разпада. Гласът на корена и коренът на гласа. Два дискурса текат в книгата на В. Попов като хранилища на паметта, два символа на материнското начало – писмения, на Генерала, и словесния, на баба Неделя. Два взаимопроникващи се дискурса: както тя присъства сред четирите хиляди изписани от Генерала страници, така и неговият образ се мярка сред безбройните разговори на баба Неделя с мъртвите. Единият – писаното слово – е усилието да се съхрани надеждата, че всичко може да започва от-начало, тъй както начало е словото, другият – устното слово – в самото начало: Слово, неподвластно на времето.

Така разбирана: из-начална, без-крайна, баба Неделя е образ, който остава отворен, изплъзващ се след всяко тълкуване. Бялото на Тората. Мъглявина, изпълнена вътре от неизброими, значещи неща, които отвън се взривяват, но не и поддават на раз-искване. Затова ми се струва, че ако почнем да търсим тук онази особена архитипна смесица от Анима, архитипа на самия живот и на мъдрия стар човек – архитипа на значението, както може би и отзвука от Сянката, архитипа на срещата със себе си, образът на баба Неделя би се разтворил прекалено рано в един огромен, едновременно съблазняващ, но и подвеждащо-отдалечаващ контекст. И дали би разкрил тайнството? Не се ли стига до истинската същност на тайнството интуитивно – усещаш силата на образа, без да може да обясниш точно какво, още по-малко защо, става в теб. Затова съм склонен да вярвам на В. Попов в достигналите до нас страници от неговия дневник. Вярвам, макар да не мога да обясня защо, че така представена като образ, баба Неделя наистина не може да умре: усещането на писателя, че тя е „символ и начало на българския народ“, сякаш неусетно се пренасочва към читателското съзнание, търсейки как да го докосне, да внуши, че пред него е не просто образ, а образ-субстанция.

Сега за танца – само привидно текстът страни от неговото иначе

уютно за тълкувания пространство, вярвайки че танцът трябва да бъде о-гледан от различни страни, които само на пръв поглед се заявяват като периферни.

Най-напред за неговата ПОСЕСИВНОСТ. Това е танцът НА баба Неделя. Нейният танц. Танцът-притежание. А НА баба Неделя в „Корените" принадлежат още много неща, образът ѝ надхвърля измеренията на едно-единствено съ-битие. Сред тях са разговорът на деветдесет и шест годишната жена от „Блудният син" – разговор със завърналия се в селото Спас, но и (никога несекващ) разговор с мъртвите в селското гробище – „дневният локус" на баба Неделя: тук са грижите за мъртвата Мария, жената на Горския в „Истината" и за Сеиза, отиващия си от тоя свят герой в „Късмети"; изпращането на мъртвите – Стоян във „Вечни времена" и Жегъла в „Крушата"; тук е пълният с плетени за бебетата терлички сандък от „Битие" (протетичното на баба Неделя!), както и песните – песента, с която баба Неделя оплаква в „Истината" мъртвата вече Мария и песента, с която завършва разказът „Бебета"...

После: БИТИЙНОСТТА на танца. Това е не само танцът НА баба Неделя, а и танцът per lunam: игран в лунната нощ, при това в нощта с пълнолуние. С лице, което гледа луната, усмихващо ѝ се; с тяло, което се покланя на луната, подчиняващо ѝ се. Танц на човек, „притежаващ" луната („Тя нямаше съдба. Имаше една голяма и пълна бяла луна..."). Танц, успял да доближи постранствата на своето и чуждото, променил локуса на луната, снел далечното, недостижимото, в своето, човешкото.

Има и трета причина: ТЯЛОТО-В-ТАНЦА. Corpus lunatus – приведеното сърповидно тяло, иконологично представящо смисъла на ритуалния танц. Молитва-заклинание със своя хореография („...гледай, гледай какво прави..."), послание към покровителката на женското, материнското начало, на бременността и рода, на растежа и живота – лишено от своята номинативно-митологична референция. Луната и поклонът към нея – струва ми се, че този имитативно-хомеопатичен семиозис ще актуализира винаги размислите на Балмонт за тайнственото и страстта, страхуващи се от дневната светлина и възможни единствено нощем.

И още: ГОЛОТАТА. Онова, което смущава Дачо и Горския, което остава горящо в душите им. Не танцът на голата баба, а бабата, която е гола; дори не фактът, колкото хипотетичната възможност да бъде репродуциран („представяш ли си, ако и нашите жени хукнат така голи..."). Голотата-престъпление, а оттук и възмездената голота („ще я убия!"). И не голотата-даденост, а голотата постигнатост чрез отхвърлянето на дрехата. Новият „договор" между тялото и света, ли-

шил се от медиаторните функции на дрехата-вещ и дрехата-знак, отнел екстериоризацията на личното, нарушил онова пространство, където вътрешното става външно, а външното – вътрешно. И не Витруviевото тяло, а мъничкото, сбръчкано голо тяло на баба Неделя диктува клаузите на този нов договор; установява нов порядък, обел в себе си смислите на съществуващи и несъществуващи изходни сакрални образци.

Танцът на баба Неделя очевидно изпъква сред останалите събития, изграждащи нейния образ в книгата на В. Попов, обема множество мисли. До него обаче недвусмислено застава още едно събитие: песента на баба Неделя от разказа „Бебета". Писаният шест години по-късно разказ от „Вечни времена" открито диалогизира с разказа „Лунна нощ" и то чрез репрезентативното в образа на баба Неделя. Ако зеленото сияние на вечно младите ѝ горящи очи нито за миг не напуска начина на представяне на образа; ако мотивът за повиване при раждането и изкъпване при смъртта е също толкова траен и устойчив, то, за разлика от тях, в тези два разказа има Събития, феноменално единствени в структурата на „Корените", по своему постигащи онова, което нарекох екстазирана съкровеност. Събития, показващи облика на баба Неделя в съкровената му същност: екстазиращият в изстраданата песен и изстрадания танц Дух. Екс-стазата като болезнено възторжено състояние на Душата – вечната, неумиращата, без начало и край – подчинила тялото, външното тяло, карайки го да следва нейния ритъм в своя си танц, нейните звуци в песента без думи и без мелодия, без начало и край. Екс-стазата като сливане на звуците на тялото и звуците на универсума, като гласова неразчленимост. Като танцуване с Логоса.

Две са игровите форми сред различните присъствия на баба Неделя в „Корените", но и симтпоматични в своята близост. Наблюдаващият и неразбиращ танца ѝ Дачо от „Лунна нощ", стъпил по-късно на своя мост-люлейник, престава да се страхува от баба Неделя и голото ѝ тяло. На същия този мост в „Бебета" баба Неделя ще пее своята песен за берекета, за раждането и смъртта, за земята и семето, за вечния кръг на живота. Не по-малко стъписан и неразбиращ от героя в „Лунна нощ" ще бъде и преструващият се на бебе Димитър от разказа „Бебета" – подобно на Дачо и Горския, нямащи сетива за звуците и движенията на баба Неделя в нейния танц, и той не разбира нито думите, нито мелодията, на нямащата нито думи, нито мелодия, песен. Една феноменално-неповторена история – в разказа „Бебета" и една феноменално-повторяема (и имплицитно повтаряща се) история – в разказа „Лунна нощ", събират в едно посланията на Гласа и Тялото. Песента НА баба Неделя и танцът НА баба Неделя. Танц,

също както и песента от „Бебета", за берекета, за раждането и смъртта, за земята и семето, за вечния кръг на живота. Енигмата на Гласа и енигмата на Тялото – два различни семиозиса, две различни изяви на битието-за-себе-си.

Гласът, породен от тялото, извисил се извън него, за да роди песента, и Тялото, посрещнало и поело звуците, сляло се с тях, за да роди танца. Песента и танцът на баба Неделя – екс-стазата на съкровеното в нейния образ. И в двата случая Тялото е подчинено на Гласа, на звуците. Те са израз на истинската ѝ същност, на вечното и непреходното. Песента в „Бебета" е из-тръгната от грохналото от тичане тяло, срещу неговата немощ стои мощта на звуците, песента-завладялост. Обратно, в „Лунна нощ" сбръчканото и голо тяло следва звуците, които чува, които иска да задържи и които го движат в своя ритъм, сякаш не те от него, а то се изтръгва от- и чрез тях: то, умореното, чуждото, сбръчканото тяло, между своите, чакащите го звуци. И още: докато звуците и тялото в „Бебета" съществуват субститутивно, в „Лунна нощ" те са едновременно съществуващи. В първия случай тялото е статично, спряло: изтръгващата се от него песен заварва поза на сибила. Горе, на моста, тялото замира неподвижно, за да започне движението на звуците, песента. Но едновременно с това – мъглявината от смисли – недвижещо се, тялото на баба Неделя е движено: мостът, на който замира, е мостът-л ю л е й н и к, една от чудесните антропоморфни постигнатости на Васил-Поповата книга. Мостът, чиито тяло и глас са катоптрично-индексиални на тялото и гласа на човешкото присъствие – мост-идентичност, по който от-екват стъпките и звуците, човешките стъпки и звуци.

За разлика от тази вторичност на единението, в танца на баба Неделя единението е иманетно, тяло и глас осмислят съществуването си като неразчленимост. Но тук има и друго: с а м о с т т а на събитието и д р у г о с т т а на тялото. В „Бебета" баба Неделя не пее сама – песента ѝ се слива с песента на моста, дерето, църквата, селото, къщите, всички пеят със свой собствен, при това равноправен глас: парадоксална полифонична обвързаност на битието-за-себе-си и битието-в-себе-си. Песента обсебва и заглушава всичко – всичко в песенност. Танцът не обсебва, не заглушава. Танцът е сублимен в своята с а м о с т. Странно изпъкващ на фона на заспалото село, разпънат между едните и другите звуци в индивидуалната си оргиастичност, танцът, също както и песента, слива и разтваря баба Неделя с универсума, идентифицира вътрешното ѝ тяло с нестихващите трептения на Битието, използвайки външното – голото външно тяло – като посредник. За вътрешното ѝ тяло танцът е изповедност, израз на съкровеното, болка по екзистенция, за външното (но не и за вънположените

гледни точки) танцът е ludus – зрелище, игра. Нарушената природна и човешка хармония в о-без-людяващото село (няма вече кой да ражда в селото; няма кой да сее и прибира) екстазират в танца: баба Неделя „вади нещо от себе си, после го хвърля нагоре и настрани с ръце". Скъсаната и захвърлена пъпна връв, разхвърляното в земята семе – формите на живот, сакралните форми на живот, не са и не могат да бъдат ludo – забава, представление на шега. Но, ако баба Неделя е танцуващият човек, ludia, то е защото екс-стазата на съкровеното е в ритуала на тялото – ритуал, известен само на нея, разбиран само от нея, изразяващ самата нея. Неразбирана от другите (Горския, Дачо), за тях тя не е ludia, танцуващата, а ЛУДА, без-умната, не с всичкия си („Тя е полудяла! Пощръкляла е..."). Лишени от теургичното зрение, Другите не могат да вникнат в езотеричното, тяхната визия спира до сигнанса, безсилна да проникне в сигнатума; танцът не stat pro aliquo, защото това aliquo за тях е чуждо, далечно. А тя, владееща знаците, танцува техния смисъл.

Между усмивката и болката е разпънато нейното лице, между мълчанието, пронизителния смях и горестните ридания – нейният глас; бавното пристъпване и силните чевръсти стъпки подчиняват движенията на краката ѝ („виж ми стъпалата, Спасе, виж ги де"), отлепените от тялото, размахвани и протягани ръце, заедно с поклоните на тялото, правят нейните странни движения ТАНЦ. Не движенията на краката, не подскоците, което като семантика съдържа horeia, а движенията на ръцете и поклоните изграждат нейния танц. Танц, неподвластен на каноните на хореологията, лишен от logos за себе си, подвластен единствено на усещането за единение с Битието-в-неговата-нарушеност. Не седящата с подвити като котка крака баба Неделя вещае тази нарушена хармония, а пеещата, играещата. Песен и танц: въз-становяване, въз-раждане. Българският homo ludens има нещо свое, строго специфично, когато изразява, когато екстазира своята съкровеност. Баба Неделя ултраизира многопосочно тази специфика – и като танц, и като тяло. И като разбиране.

Иван Младенов

ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА ОЗНАЧАВАЩОТО И БУНТЪТ НА ЗНАЧЕНИЕТО

В логически план художествената творба може да има основно два вида отношения към това което означава. Първият е миметичен (наподобяващ, подражателен), вторият е символен (отнасящ се към нещо трето извън произведението и неговия предмет). Решаваща тук е „дължината" на пътя между сравнението и сравнимото. При миметичния вид тя е максимално кратка, при символния – много по-дълга. Но това е само образен израз. Разстоянието между двете и при първия вид може да бъде гигантско, но то е пряко, директно, докато при втория е сложно и опосредствано. Така например, пантерата, която Данте Алигиери вижда пред себе си, в по-тесен смисъл означава родната му Флоренция и това е сходство, основано върху една хералдическа конвенция. Разстоянието между видяно и разбрано няма нищо общо с наподобяването, но то възниква мигновено и е пряко. Имаме пример за алегория. Кипарисът се отъждествява със скръбта и тук конотативната връзка също е била алегорична в ранния романтизъм. След символизма зад този образ се натрупва такова множество от значения, че без допълнителни контекстови податки не става ясно кое точно се има предвид във всеки конкретен случай. Кипарисът станал символ на копнежа по смъртта, на изфинена поетова чувствителност, на съзерцаване на бездейността и т.н. Към миметичния подход принадлежат алегорията, сравнението и метафората, към символния – символите и всички нови средства за събуждане на смисъл чрез свободна асоциативност. Художественият принцип на първия вид е наподобяването, на втория – този на свободната интерпретация.

При внимателна преценка на съществуващите структурни (формални) теории ще се стигне до един изненадващ извод. Повечето от тях се домогват до обяснение статута на естетическия обект, т.е. търсят идентитета на знака с това, което означава. Това е един негативен, квази-парадоксален подход. Той се стреми или да игнорира вътрешно присъщите на самата материя на творбата противоречия, или да ги обособи в бинарни кодове на напрежения, между които възниква художествен смисъл. Второто по същество е подобно на първото, защото в една семиотична ситуация двойките означаващи се статизират като нейни десигнати. Не достига схващането на художествената творба като динамогенна структура, като улавяща и създаваща връз-

ки с неща извън себе си, в движението, което е заложено в самата природа на противоречието. Когато този факт бива констатиран, обикновено, към структурното начало в изследването се добавя функционално – акцентира се върху изменчивия смисъл на художествената конструкция. Новият акцент безспорно служи, но той не внася движение, защото смисълът е само множество от нереализирани значения. От своя страна, значението е реализираната функция, онова, което вече е послужило. Появява се съмнение в самия подход на структурните теории – правя лек намек за тавтологията между функциониране на метода и пораждане на художествен смисъл в творбата.

Всичко това поставя на изпитание естетиците, литературоведите и изкуствоведите в последните години. (В скоби искам да отбележа, че може да се говори за едно силно сближаване на частните подходи от изследванията на изброените групи учени в крайните резултати на техния художествен опит.) Този процес съвсем не е само негативен както се представя на пръв поглед. Защото въпросът за историческото разбиране на художествената творба ни изправя пред един поразителен факт. В известен смисъл исторически обоснованото мислене е решително безразлично към произведението на изкуството. Дори само беглото изброяване на някои подходи за историческо разбиране на изкуството ще ни убеди в това – социологически, психологически, идеологически, стилистически и т.н. Изводът е, че модерното историческо мислене е опасно застрашено от позитивисткия поглед, който подминава едва ли не с пренебрежение самото изкуство. Връзката между двете неща е обобщението за изместване на вниманието от художественото произведение към семантическите реалии, които то реферира. Проблемът тук е – станало ли е изкуството „по-значещо“? Толкова по-парадоксално звучи този въпрос като си припомним констатациите на множество структуралистки теории от края на 60-те години за изплъзващото се означавано на художествените произведения.

* * *

Романтизмът изпитва буйна радост от безспирно откреxващите се врати към все нови значения, от възможността, която възниква с това – да се примиряват и хармонизират всички противоречия. Особено силен е този повей в поезията, която започва да издига глас за неидентичност на родените в нейните художествени конструкции значения с тези на думите. Процесът кулминира в символизма, когато настъпва истински „развод“ между означаващо и означавано. Този акт слага началото на цяла поредица бунтове за автономия. Първият е бунтът на означаващото, схващано като символично ядро на сетивната естетика. То решително отказва да се стреми към идентичност

със своите предмети. Този бунт е частично успешен. Всеки път, когато системата на знаците се види почти напълно откъсната от плана на значението, става ясно, че комуникативният акт е нарушен. Многобройните опити от началото на века до днес за самоотносителност и самостойност на знака са били класифицирани от теорията на изкуството като симптоми, сигнали за... края на една художествена система. Това е своеобразно „отмъщение" на теориите. На предизвикателството на художественото произведние философът отвръща с предизвикателство на понятието. Теоретикът, говорейки за творбата, не може да избегне създаването на една друга творба. Той поема всички рискове за смисъла, произвеждан от неговия дискурс. Включително и най-големия – да създаде субект от своя предмет и да не може да избегне отсъствието на такъв субект извън езика. Но теоретикът (или философът) се подчинява на ограничението, присъщо на собствения му дискурс. Ако той отговаря за своето желание да пише като за свое философско решение, трябва да въведе в езика едно концептуално изискване, което има смисъл само на фона на творбата и нейната истина. Така той въвежда възможното в действителното, а това предизвиква художника, който бяга от подчиняване на определеното. Защото всичко назовано е определено, редуцирано и ограничено. Силите на теоретическия анализ са центробежни, а тези, които действат в творбата като смислотворни са центростремителни. Ако една съвременна драма на абсурда е дотолкова предизвикателна, че единственото, което се провежда в нея открай докрай е смяната на изчезване с появление (на актьори и предмети по сцената), то успехът на художника все пак е пиров. Защото изчезване и поява са негатив, който въпреки всичко „означава". Означава най-малко „нищото" на екзистенцията. Но така прикачен към нещо (в случая екзистенцията) се редуцира до качество, атрибут, започва да „определя" макар и по парадоксален и абсурден начин. Всичко, което определя, всъщност „означава". И означаващото е в клопката... на своята природа.

Ето кога художникът е принуден да „вика на помощ" неяснотата. Неяснотата в една творба е всъщност тънката блестяща нишка около нея, която я спасява от определеност, от риска да „означава". И в същото време по „невидим" път я свързва с някакъв екзистенциален корелат. Защото художествената неяснота не е просто неразбираемост, тя е „парадоксално означаваща", абсурдно-определяща, лирично-семантична по един неповторим, уникален начин.

* * *

Ето такъв парадокс – всичко, което пише Томас Ман във „Вълшебната планина", трябва подповърхностно нещо да означава. Тряб-

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

ва да означава определени неща, които във всеки момент служат и разширяват хоризонта на своите значения. Ханс Касторп трябва да изслуша Нафта и Сетембрини, той трябва да разбере какво означават техните възгледи и да избере една от двете системи, на които да се подчини. Но той няма да направи това, няма да се обърне нито към едната, нито към другата, нито ще усвои по нещо от двете. На него не му достига яснота, по-точно, пречи му неговата собствена неяснота, която, отмествайки хоризонта на познанието далеч напред, все пак остава като прозирен воал над невкусени вълнения. А възможност да се осъществи този процес дава тънката светеща нишка на авторовата... ирония. Внасяйки собствено решение в една привидна реалност, той задвижва механизмите на играта между въобразено и възможно, придавайки статут на реалност на достоверното. Така героите все достигат висотата на една определеност, която със своята привидна достъпност непрекъснато подмамва да бъде надхвърлена. Но все пак това е игра с означаващото, игра, която раздвижва плана на значението.

Интересен е психологическият аспект на проблема. Във „Вълшебната планина" съществува една малка човешка общност – болните и персонала на санаториума. Ханс Касторп, Нафта и Сетембрини, придворният съветник Беренс и Клавдия Шоша са по-главните персонажи, но заедно с останалите, те **определят** нещо зад себе си, зад своите личности. Пресечните точки на техните отношения, както и разсъжденията им по различни поводи пояснявят неща, които се намират извън тях. Рационалният песимизъм на Нафта е „по-голям" от самия него, той се разраства до размерите на субект за сметка на образа. Така Нафта постепенно се превръща във функция на своите мисли, а сюжетните му перипетии стават референции на един символ. До символ на една „херменевтика на разума" се домогва и образът на Сетембрини, а субектът на неговите поучения Ханс Касторп се превръща в нещо като идея на този символ. Така или иначе, всички в тази общност толкова плътно означават нещо, че в плана на израза се изправят пред читателя монолитни като фигури от шахматна игра, която ги е превърнала в свои функции. Замислени като пълноправни смислови единици, те започват лъчеобразно да изпускат значения, разсредоточават своя смисъл някъде „зад" или „над" себе си.

Малката общност на санаториума, предназначена първоначално да бъде фон на сюжетното развитие, постепенно се разбива и насища колоритно с множество индивидуални значения. Наместо да проявява като негатив значенията, тя ги поглъща и излъчва наново, вече други. Така страните на триъгълника „знак – значение" се съединяват в третия връх като символи. Започнали като „предмети", те се редуцират до означения, до видове определеност, които в желанието си да

означат колкото се може повече, стават все по-малки, превръщат се в атрибути на означеното. Това е същността на бунта на значението. То позволява да бъде интерпретирано в една голяма смислова потенция само ако означаващото се смали пред него до някаква определеност. Авторовата ирония не позволява на интерпретанта да улови хода на този процес в неговия оголен вид. Централният образ Ханс Касторп е този връх, в който трябва да се пресекат двете линии на означаващо и означено, за да завърши процесът на символообразуване. Но това пресичане така и не се осъществява поради „неразбирането" , което проявява героят. Дори когато към края на романа и особено в главата „Сняг", той сякаш се добира до последната стъпка, тя не е направена. Това, пред което е изправен Ханс Касторп, е теза и антитеза, но тяхното сливане не се осъществява. Авторът не изрича последната дума (неслучайно тази книга дори не завършва, след един симптоматичен въпрос просто е поставен изразът „finis operis"). Това, което може да бъде доказано, е само показано (посочената глава) или подсказано, но необлечено в думи. Така авторът е избягал от това, което първоначално се съдържа в замисъла – да внесе своя концепция в действителността. Той е предпочел да внесе действителност във възможния свят на концепциите.

* * *

Обратен на описания е механизмът за изтъкаване на смисъл при друг автор, съвременник и приятел на Томас Ман, Херман Хесе. Най-релефно той се откроява в повестта „Сидхарта" и в романа „Игра на стъклени перли". И тук има едно малко, затворено общество. Касталия е непроницаема за чужд достъп, тя е свръхнадстроена и свръхзатворена, въпреки това, нейното съществуване прилича на това на един карциномен агент, нейната поява е симптоматична и метастазна. Касталийското общество обаче никога не се е ограничавало до функцията на фон, напротив, от началото на романа то е представено като една завършеност, едно съвършенство, към което се стремят малкото на брой персонажи. Така, още при самото поставяне тук процесът е обратен. Системата на „означаващите" се стреми да се слее с „означаваното", като му се подчини и получи неговата мощ на обобщение и сливане на всички противоречия. Играта на стъклени перли не се демаскира с всеки ред, за да се разбие на множество от единични значения, които макар и по-големи от означаващите, ще станат по някакъв начин обозрими. Напротив, тя все по-ревниво се забулва в непроницаемост, която тегли всички „знаци" към себе си. „Романтичен порив за обобщаване на всички подстъпи към познанието", това маже и да ни послужи да назовем Касталийското общество с понятие,

но то няма много да ни помогне да разгадаем условията на успеха му. Смисълът, вложен в персонажите на романа, не се разсредоточава в значения, защото не желае да означава нещо извън своята цел. Йозеф Кнехт, Великият магистър постепенно консолидира своето предназначение в порив за сливане с правилата на играта. „Знакът" се устремява към своята идентичност. Тази идентичност е съсредоточена в едно семантично поле, което е едновременно негова опозиция. Така по пътя към сливане със своето значение „означаващото" не става негов атрибут, напротив, то все по-силно изпъква като самостоятелна смислова единица, която се стреми не да бъде символ, а образ на своя предмет, на значението, чиято функция представлява. На свой ред това сливане, разбира се, не се осъществява и Йозеф Кнехт загива, когато изглежда, че е постигнал всичко, защото се намесва... неяснотата. Тук неяснотата е в самата същност на семантичното поле, в самото значение. Още с навлизането на героя в това общество се оказва, че несъществуващата игра (в нея напълно липсва екзистенциален корелат) се е превърнала във фон, върху който изпъква самотната фигура на нейния Велик Магистър, станала самостоятелен сбор от значения. Тази фигура не се е смалила в атрибут и следователно, функция на значението. И тук бунтът на означаващото е извоювал своята самостойност, която отново се е оказала... гибелна.

„Неуспехът" (в кавички, защото тук имам предвид само логическия план, който е най-външен) на изгубената идентичност се дължи на... неяснотата. По пътя към получаване на автономия за всеки един от двата плана – на означаващото и на значението – се стига до значително раздалечаване между тях. Това междинно пространство се заема от неяснотата. Но при обратното търсене на идентичност се оказва... че тя самата е почнала да означава. Новата неяснота е значеща, тя излъчва смисъл. Парадоксалното тогава е, че въобще я наричаме „неяснота". Но такава е нейната първоначална роля (не функция). Като тайнственост, загадъчност, недоизреченост тя е присъща на всяка поезия, но като съзнателно потърсен елемент, участник в едно произведение тя се явява едва след романтизма.

Ако приемем, че познанието (включително художественото) е верига от културни единици, обобщаващи дадени исторически ценности, то от това можем да направим няколко извода: първо, тези единици могат да бъдат изолирани, благодарение на своите интерпретанти, функциониращи в дадена култура. Второ, те могат да бъдат изучавани и подреждани (следователно йерархизирани и класифицирани) в групи позиции и опозиции, образуващи семантични системи. Трето, постулирането на тези системи прави възможно обяснението на това, как мисленето действа. По-нататък, следвайки тази методология, ще

може да се изолират множества от семантични полета и правилата, по които функционират знаковите средства, като постепенно от тях се изгради един стабилен инструментариум за целите по изучаването на групи съобщения.

Приемайки тази семиотична методология, ние се заемаме с художествената неяснота с надеждата, че тя ще помогне при създаване на новия понятиен апарат. Защото „гласът" на неяснотата в съвременната култура изявява все по-настойчиво своята претенция за пълноправие. Заедно с останалите процеси по яркото десемантизиране на цели групи езикови средства, той съдейства за очевидното в последно време пренасочване на познавателни стойности от художествената в една смесена, научно-художествена култура.

В случая с „Вълшебната планина" неяснотата е в онова „по-голямо", което обраства около ролята на всеки първостепенен герой. Това „по-голямо" е интертекстът, текстът покрай първия, реален текст. Имам предвид онзи индивидуален, винаги присъстващ „таен" текст (интерпретант), който читателят привнася от своя собствен опит, поощрен от „намигванията" на автора зад гърба на всеки герой. Азът на читателя също е фикционален, въобразен и когато срещне фикционалния свят на романа, той смело се потапя в него като в някаква свръхреалност (или фикционалност). Това, което го подтиква, е аурата от семантична недоизреченост, създадена умишлено от автора около всеки герой. Така „по-голямото" зад героите, неяснотата се разбива на множество уплътнени, самостойно звучащи единици от значения. В романа то е назовано „магията на времето", онази магия, която излъчва всеки един от героите, участвайки в нея със своята уголемена семантична сянка. Отразявайки тези сенки, огледалото на текста започва да изглежда като съставено от многобройни начупени късчета и обратният процес на смаляване на сенките до началните размери прилича на старателен опит за точното им подреждане. Но той е предварително обречен на неуспех – и най-внимателно залепеното огледало вече не отразява един образ, а множеството образи на всяко от своите счупени парчета.

Обратно при „Игра на стъклени перли". Фигурите там нямат никакво значение сами по себе си. Значения имат единствено техните „сенки" и те се стремят към бързото сливане със света, от който са произлезли – света на Касталия. Текстът – интерпретант, интертекстът в този роман натрупва значения около тези сенки, докато ги превърне в символи на техните фигури, в необходими „знаци" (участници) от играта на стъклени перли. Принципът на тази игра е в пределното обобщаване и схематизиране. „Играта" присъства осезаемо, макар и невидимо в цялата книга. Тя е фон, общност, „суперзнак" на

героите – символи, които се стремят да ѝ подражават. Но тези противоречия, изолирани или не, са винаги само въобразени, както е въобразена самата игра. И в същото време те са винаги реални, както е реално авторовото намерение за тяхното хармонизиране. Играта на стъклени перли е игра на значения, разбунтувани срещу пълната автономия на своите означаващи. Последните, от своя страна, са поискали нещо наистина прекалено – да съдържат едновременно „означаващото" и неговата идентичност – да бъдат образ и значение, скъпоценност и изкусност... докато се превърнат в стъклени перли – отломки от огърлицата на смисъла.

* * *

В най-обобщен вид двете явления от две различни страни демонстрират един и същ общ ход на приближаване на изкуството към системи от значения, които са неидентични с породените в творбата. От своя страна, това води до цяла поредица от следствия, които квалифицират изкуството като поле на неготови семантични реалии. Първоначално бунтът на означаващото търси автономност. Като компенсация, значенията еманципират референта (външния обект). Тази активна роля е неочаквана за него, тъй като по своята природа той е фикционален и пасивен. Настъпва отчуждение между плана на израза и плана на значението. Между тях се настанява неяснотата. Нейната същност вече не се изчерпва със семантична недостатъчност. В описаното междуцарствие тя изявява претенции за значимост. Постепенно започва да означава, става значеща, прозирна неяснота (по определен начин, като сигнал или симптом). Художествената неяснота компенсира отчуждението между означавано и означаващо. По свой начин тя търси аналогия между изгубеното значение и художествения смисъл. Достига до проявяването на свой екзистенциален корелат (реално съществуващ или реално уговорен обект – предмет, чувство, мисъл, определени в себе си и опосредствани от художествения субект като основа за построяване на художествен образ), който реферира. Завладява все по-големи пространства. Настъпва ерата на „литературата на мълчанието".

Могат да бъдат приведени множество примери за такова движение. В романа „Процесът" на Кафка действието се развива закономерно, условно и постъпателно, въпреки че планът на значението субективно... липсва. Получената самостойност и самоотносителност на „знаците" е довела до еуфория. Всеки елемент от тази творба активно бяга от каквато и да е символност. Нещата там са описани така, сякаш зад всяко от тях има плътно консолидирано значение, опосредствано от интерпретанти вътре в текста, достъпни за всеки интер-

претатор. Но първоначалната уговорка за пълна фикционалност на действието, направена по принципа на гротеската, във всеки момент отрича съществуването на такива единици значения. Изпъква ярко ролята на неяснотата, която, проецирайки своите екзистенциални корелати в най-различни посоки, все пак ориентира към някакви определени означавания.

Друг пример за увеличаване царството на неяснотата чрез обратния процес е романът на Х. Брох „Смъртта на Вергилий". Там тържествува „хорът на значенията", който съвсем слабо се грижи за функционирането на своя знакова система. Символното тук така е натежало, че във всеки момент трябва да се търсят свръхсложните комбинации от проблясващи идеи, съпътстващи процеси на мистицизиране и сакрализиране, за да се възстанови мощният хорал на цялото произведение.

По подобен принцип са изградени романите на Джойс и Пруст, а началото на самата тенденция може би трябва да се потърси... у Достоевски.

* * *

И ако досега погледът ни беше обърнат повече към прозата, то преходът към поезията съвсем няма да внесе качествени изменения в направените изводи. Просто, ако неяснотата дотук беше квалифицирана като елемент от „втори порядък", като субструктура и продукт на нови времена, то при поезията нейната роля отдавна е в предния план на произведението. И може би е вече време да напомним, че не разглеждаме неяснотата с цел да я „проясним". Това би било търсене на идентичност и друго ниво на анализа. Изследването на неяснотата в художествената тъкан има за цел да види какво се крие зад интензифицираната ѝ поява в съвременното лирическо произведение. Защото неяснотата в лириката отдавна има статут на интерпретант, т.е. елемент опосредстващ тълкуването, и от тази позиция може да се потърси симптоматичността на нейната поява. Този статут тя е получила като следствие от участието си в съвременната лирика, която, от своя страна, се стреми да надникне в самата конструкция на битието, оставяйки свободно да звучат множество, все още непознати, гласове. Прозаическото произведение има идеологическа същност, като наблюдение на света то е мирогледно организирано и се ползва от словото, за да конструира една свръхреалност. В своите най-силни образци то се стреми да направи „още нещо", да обозначи колкото се може по-големи късове реалност извън тази, която се съдържа в думите. Толкова по-силно се отнася това за поетичното слово. Неговата най-стара амбиция е да „усилва" многократно звученето на думите, като

така ги пренареди в своята структура, че те да открият нов поглед към света и този поглед да обхване колкото се може повече от дълбочината и необозримостта му. И ако предназначението на музиката е да моделира чувства, които слушателят никога не е изживявал, то най-старото желание на поезията е да извлича спомени от духовния опит на човека, каквито той никога не е имал. Последното значение съвсем не е обикновена метафора, доказваща безпомощността на осмислянето на поезията. Защото ако се съгласим, че предназначението на всяко изкуство е да показва необикновеното в обичайното, да изтръгва удивление пред неща, за които сме свикнали да мислим като за докрай познати, то подходът за това на всички е подобен.

Художникът се движи от вещта към вещността, към структурата, към идеята за предметите. Неизменно тази „идея" го отвежда към психическото основание за своето съществуване и така проецира своята сянка върху човешката одухотвореност. Музикантът разлага стройната поредност на хармониите, за да получи неразсвирено съчетание от клавиатурата на чувствата. Поетът интензифицира и двата вида изразни средства, за да надзърне в споменния склад на човешкото битие. Общото при всички описани процеси е настойчивото приближаване към предметите на изображение. Неизбежно следва тяхното субективизиране, което означава въздигането им в нов ранг. Те заемат местата на художествени функции, превръщайки произведението в идеограма, в малка самозадоволяваща се общност от знаци. Знакът в едно модерно лирическо произведение съзнателно забравя, че природата го е лишила от значение и му е дала възможност само да означава (нещо за себе си). Той вече иска да притежава самостойност и самоотносителност. По такъв начин произведението не е самият текст, а съвкупност от текст и интертекст (някакъв макротекст), използван за пълна и разбираема интерпретация на самия себе си. Това е „съобщение", но не „самт по себе си", както го дефинират ортодоксалните структуралисти (Р. Барт, Р. Якобсон, У. Еко), това е „съобщение плюс себе си". Елиптичността безспорно е същностен признак на поезията, но тя не е пречка за неговото разбиране. Напротив, неяснотата, която често е именно в тази липса на семантична пълнота (но много пъти не е там) е своеобразен „интерпретант от втора степен". Знакът стои **пред** нещо **към** идеята, която го излъчва или моделира. Това, пред което той стои, се нарича негов обект (който в поезията бива издиган до субект), това, което той посредства, е неговото мислене, а идеята, към която се стреми, е негов интерпретант. В такъв случай новата художествена неяснота може да бъде наречена „интерпретант от втора степен", защото тя сигнализира едновременно себе си и определен вид неназовано значение, т.е. тя е функция, но и сми-

сăл, суперзнак пред новото, за което отваря път на значенията и конотат на функциите, които опосредства в себе си.

Може би тук се налага малко изясняване на понятията. Според У. Еко интерпретантът не е интерпретаторът. Интерпретантът е това, което гарантира валидността на сигнала, дори при отсъствие на интерпретатор (червената черта на опасността при достигане на някаква точка – на кипене, налягане, температура, независимо от това, дали има интерпретатор, който да реагира). Интерпретантът е друго представяне, което се отнася до същия обект. С други думи, интерпретант на знака имаме, когато наименуваме този знак със значението на друг знак, който на свой ред притежава собствен интерпретант и т.н. Това е всъщност началото на неограничения семиозис, който възниква при съвременния анализ.

От тази гледна точка знакът има основания да се бори за автономия. Но така той се лишава от нещо, което го прави участник в изграждането на т. нар. „художественост". Защото ако бъде възприет в едно конкретно, презентативно и феноменално битие, той не може да обозначава фикционалните елементи в една творба. Тези елементи са опосредствани в своето фикционално битие само и доколкото участват в един контекстуален смисъл. Например, ако някой човек, поглеждайки през прозореца на една планинска хижа, каже: „падна мъгла", контекстът е конкретен, феноменален и презентативен. Ако обаче, той отвори една книга и прочете думите „падна мъгла", то контекстът е все още конкретен, все още потенциално феноменален, но понеже е непрезентативен (отсъстващ) осмислянето на фразата е тотално различно. То вече не може да бъде директно насочено към мъглата вън от прозореца. Това е мъгла, която не присъства в дадената реалност, а в сферата, която сме свикнали да наричаме „фикционална". За да вкараме фикционалното пространство в медиума на думите, трябва да върнем обратно процеса на възприемане, активизирайки въображението, звука и други способности, които ще ни помогнат да си представим, че присъстваме пред споменатия феномен.

* * *

Ако обобщим казаното дотук и го свържем с написаното в първата част, трябва да кажем, че знакът, търсейки да се отскубне от зависимостта на своето значение, попада в клопката на своята природа. Тъй като той е призван да „определя", следователно, да контекстуализира, възприемането му като феноменален и конкретен го лишава от функционалност. И той става елемент от някакво съобщение „извън себе си". Оттук произтича, според мен и задачата на съвременния анализ. Той трябва да представлява поредица от контекстуализиращи

жестове, т.е. не да изолира бинарни семантични полета, а да разкрива хода на тяхното структуропораждане в художествения код. В поезията това се квалифицира като допълване на липсващия текст в парадигмата на думите, в прозата, като „ре-презентиране“ на фикционално присъстващия, конкретен текст.

Всеки знак съществува в своя код като част от една парадигма – система от форми на взаимоотношения, която го свързва с други знаци по прилика или по разлика преди появата им в изречението. В езика думата е парадигматично насочена към синоними, антоними, други думи със същия корен, думи, които звучат като нея и т.н. Тази парадигматична структура разкрива потенциални полета на заместванията, чийто резултат са метафорите, метонимиите и другите фигури. Предимно парадигматично е битието на лириката, предимно синтагматично (опозитивно на парадигма) е това на прозата. Двете сфери на съществуване на знаците конструират мисленето. Думите не извличат своите значения само от нещата, които реферират (Пърс), нито само от своята парадигматична структура (Сосюр). Тъкмо възможността да имат „семантични сенки“ в двете сфери на подредения текст „усилва“ тяхното звучене. Това усилване се характеризира като разкриване на нови функции у вече познати думи и се получава най-често при среща на различни контекстуализиращи жестове.

Под „контекстуализиращ жест“ разбирам функционирането на определен контекст като семантично поле около определена дума в творбата. Контекстуализиращ жест може да съществува и в живописта – някакъв щрих, някаква линия с едва наподобяваща форма, която отвежда целия процес на семиозиса към определени класове от значения. В поезията роля на контекстуализиращ жест играе „като“ на сравнението (независимо дали присъства или не), а също простото успоредяване върху малката лирична площ на два вида изказ, които „повдигат“ на ново равнище значението на думите. Да вземем като пример стихотворението „Тихо...“ на съвременния норвежки поет Ролф Якобсон*. Ето цялото стихотворение:

Думи,
само малки
малки думи
и съвсем тихи,
с дъх
почти недоловим
за нас.

---

*Ролф Якобсон. Кобалтово синьо, прев. Вера Ганчева, С., 1983.

Като сламчици пречупени
и без своя светлина,
думи, почти без форма,
думи като за дървета,
полудуми
малки и дочути
сякаш в полусън.

Сред големите неща
има малки, малки думи,
дето можеш да ги скриеш
в опакото на ръката
или на ухото си под крайчеца –
малки думи,
тихи, спотаено тъмни
като животинки
и тревички.

Освен потенциална презентативност и конкретност, значенията на думите до четвъртия стихов ред (от първия куплет) са и потенциално феноменални. Следващият ред внезапно въвежда новия контекст, който носи обичайния семантичен клас на своята подреденост – „малки" и „тихи" от предишните стихове много леко се отнасят към „дъх, почти недоловим за нас". Но преди това тези качества са означавали „думи". Продължавайки да се отнасят към „думи", старите качества вече характеризират и „дъх". Така „думи" хвърлят семантична сянка в два контекста на значение, в две семантични гнезда, повишават равнището си на звучене. Следва празното „отекващо" пространство между куплетите.

По-нататък пресичането на контекстите силно увеличава своята честота. Започва едно изплитане на значения, което е всъщност процес на насищане с колорит, втъкаване на нюанси в суперсемата (свръхзначението) „тихо" и „малко". От своя страна, тази плетеница от значения реферира (опосредства) една нова функционалност, един нов смисъл. Този най-общ смисъл може да бъде дефиниран като „безприютност". Другата смислова потенция е свързана с лишаването на „думи" от определеност и възможност да бъдат възприети в тяхната денотативност. „Без светлина", „без форма", „полудуми", „полусън"... всичко това сигнализира полуреалност, несамостойност, неконкретност. Единственото „естествено" качество „дочути" е двойно уговорено. Думите са „сякаш" дочути и в „полусън". В последния куплет се оперира с пренатоварените с нов смисъл „думи" на ново равнище.

Семантичното поле на „думи“ така е увеличило размерите си, че става възможно поставянето им сред пределна абстракция – „сред големите неща“. Всъщност, това е и нов контекст и ново семантично поле – „нещата от света“, „нещата, които значат“. Поставянето на „думи“ тук е контрастно, благодарение на предишния смисъл, който са получили. Така се появява една трета пресечна точка на контексти – „нуждата от закрила“ и съответно „някой, който да закриля“. От своя страна, около това ново значение израства един трети вид смисъл. Обобщеното звучене от супернзнаците може да се формулира приблизително така: има думи, които се нуждаят от спасяване. Семантическите реалии, към които отваря път тази формулировка, са практически неизчерпаеми.

Може да се обобщи, съвременната поезия активно се ползва от преакцентирането върху своите значения и от стремежа на знаковите системи към автономия, за да се осигури едно „двойно семантично битие“ на езиковите средства. Така, запазвайки присъствието си в началното, чрез привнасяне на означаваща неяснота и поредица от контекстуализиращи жестове, те хвърлят „уголемена“ семантична сянка в едно „второ битие“, което също така жестово „завършва“ с отваряне път към множество семантически реалии. Този е пътят за спасяване на поезията в света на означаващата безкрайност.

Евелина Балчева

РОМАНЪТ НА БЛАГА ДИМИТРОВА „ОТКЛОНЕНИЕ“ – ЛИТЕРАТУРНОСТ И КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТ*

„А може би романите
ще бъдат писани направо
върху филмова лента?!“
А. Базен

Взаимодействието на киното и новата проза се привежда в съвременната семиотика като един от най-убедителните примери за общността и общуването на различните сфери на културата, което в същото време *задълбочава* тяхната специфичност. Киното провокира поетиката на романа. Той трябва да постигне със свои средства онова, което филмът дава в повече на зрителя като богатство на художественото виждане и проникване в света. Взаимните влияния не само не заличават тяхната автономност, а като обогатяват изразните им средства, засилват дълбоката органичност на тяхната поетика. Като реагира на външните въздействия, асимилирайки ги в себе си, съвременният роман се съсредоточава именно върху онова, което е най-специфично за него и неизразимо със средствата на друго изкуство. Макар да звучи парадоксално, именно силните влияния засилват стремежа към автономност и обратно – едно изкуство може да окаже много силно въздействие, само ако е развито и зряло „в себе си“ като система. Смисълът и спецификата на романа е именно в това, което не може да бъде предадено със средствата на друго изкуство, въпреки силните взаимни влияния. В системата на изкуствата не съществува взаимозаменяемост.

Разглеждан в контекста на културния език на времето като цяло, романът като жанр е „отворен“ и силно податлив на влияния, способен е да абсорбира и използва най-неочаквани и привидно чужди на спецификата му елементи. Този процес е свързан не само с развоя на киното, а и с цялостната динамика на културното мислене на епохата, в която визуалният тип комуникация става едва ли не определящ за

*Проблемът за влиянието на киното в българската литература беше поставен за пръв път в този аспект в статията на Сабина Беляева „Поезията на Вапцаров – литературност и кинематографичност“ (1980) и по-късно в книгата „Време, литература, човек“ (1986). (1)

характера на съвременното естетическо съзнание. Говори се за „кинематографически тип човек", към термина „мимезис" се прибавя нов – „кинезис" (подражание чрез действие), филмът става *културна доминанта*. Лотман твърди, че киноезикът придобива принципно значение като образец на метаезиковите механизми на съвременната култура (2). Така че това е проблем от общокултурен и общоестетически характер, поставящ един нов, съвременен, философски по своя характер въпрос на естетиката – отношението на визуалния към вербалния език. Разглеждането на този въпрос само в типологичен или само в контактологичен аспект е толкова неоснователно, колкото и да се разглежда само генетически. Тук границата между типологичните черти и взаимните влияния е много тънка и дифузна и почти е невъзможно да се прокара.

От гледна точка на възприемателя може да се посочи и един друг аспект на проблема: киното е и своеобразно „обучаващо устройство" за изработване на многофункционално естетическо „зрение". То не само носи особена естетическа информация, но и „обучава" тя да бъде извличана, давайки наготово собствените си „кодове" (3). Читателят едновременно е и зрител и естетическото му „зрение" е силно изкушено и „деформирано" от киното – възпитан е вече да вижда и чете „кинематографично", така че и най-малката възможност за кинопредстава се реализира в неговото възприятие с една необходимост, дошла от качествено новия тип представно мислене, „отгледано" в новото изкуство.

Известно е, че *монтажът* е един от най-дълбоките принципи на образното мислене, общи за всички изкуства (4). Новите възможности, които дава техниката на киното, го превръщат в качествено нова форма на художествен израз. Поетиката на киното в същността си е поетика от романов тип. „Доизносвайки" и доразвивайки заетия от литературата монтажен принцип, след 30-те години (5) киното ѝ оказва силно обратно въздействие и става един от източниците за формиране на съвременното романово мислене. Обособило своя уникална естетическа сфера, развило се в себе си като самостоятелен художествен език, киното е достатъчно зряло, за да окаже обратно влияние върху литературата, връщайки ѝ дължимото, но обогатено, преосмислено, непознаваемо, придобило нови възможности, отгледани в новата художествена система. Не случайно Айзенщайн твърди, че киното е своеобразен връх и синтез на всички изкуства.

Особено ценно качество на киноезика за търсенията на новата проза е, че той преодолява обстоятелственото, предметно-образното и се превръща в *подвижна архитектоника* на смисъла, в силно конструктивен – концептуален принцип. Монтажът изразява, реализира и

придвижва не толкова движението на сюжета, колкото движението на художествената концепция. Конструирайки повествованието си по законите на вътрешната реч, киното отгатна движението на образната мисъл. Така, оголвайки механизма на образното мислене, а този механизъм се оказва език на поетичното, киноповествованието разкрива нови възможности за обогатяване на художественото мислене и въздействие, на *литературността изобщо.*

Изключителният семиотически синтетизъм на киното превръща киномонтажа в универсален модел на съвременната художественост – качествено нов естетически синтез, асимилирал най-различни типове семиозис, съответстващ в най-голяма степен на сложността на съвременната култура. Лотман възлага още по-големи задачи на киното. Според него то е носител на *културни метафункции,* един от начините за самоописание на културата. Поради бурната си агресия във всички сфери на културния живот, киното встъпва в двойни функции – като изкуство в редицата други изкуства и като всеобщ модел на различните културни модели (6).

* * *

Романите на Бл. Димитрова са силно „киногенични", те сякаш специално са предназначени за киното. Поетиката им предлага дълбоко органични кинодраматургични структури, чисто филмово разработени сюжети. Авторката притежава силно вътрешно кинематографично „зрение", интуиция, усет за природата на филма. А тя съчетава обективното всемогъщество на автора, който управлява света на творбата си, със заразяващата и страстна субективност на непосредствения участник в драматичното действие. В този смисъл киното много добре „пасва" на творческата природа на писателката.

„Отклонение" е един *органично кинематографичен роман.* Текстът звучи като литературна партитура на филм, видян с вътрешното зрение на авторката и разказан с думи. Структурата на повествованието сякаш предусеща и проецира структурата на един филмов разказ. Движението във времето и пространството е кинематографично организирано. Повествованието е „разкадровано", нарязано на отделни фрагменти-епизоди, като проект за бъдещ монтаж. В текста се съдържат всички възможни бъдещи решения, които се смятат за сфера на „чистата" филмова специфика. Във всеки епизод е заложено едно изобразително начало: движение на камерата (чрез смяна на гледните точки), декор, мизансцен, ритъм на диалога, ескиз за художника, дори играта на светлините за осветителя.

Някои от традиционните авторски „партии" тук звучат като ремарки от емоционален сценарий. Погледът към събитието е пределно

конкретен, визуален, лаконичен, сгъстено-драматичен. Това са ескизи за окото на камерата, но те фиксират не само това, което тя „вижда" и „чува", но и онова, което „чувства" като гледна точка на героите, всяка визуална гледна точка става и психологическа. „Ремарката" дава драматически „ключ" за емоционално разчитане на сцената и на драматургическите функции на „неравнодушната природа" (Айзенщайн).

Гледната точка на писателката е скрита зад драматически активния поглед на камерата-„автор", съпоставящ и осмислящ плановете в „кадъра" и „стиковката" между отделните сцени и епизоди. Скрита зад монтажа, авторката се превръща в активен участник в действието и в същото време тази композиция става начин да се провокира и мисловното съучастие на зрителя. „Ефектът на отъждествяването" – изконно и най-важно качество на киното, прави романа особено кинематографичен. И тук не става въпрос за епизодично и случайно заемане на елементи и похвати от киното, а за *аналогично структуриране* на цялостното художествено мислене.

* * *

Киното обогати изключително много романовата поетика по отношение на *времепространственото моделиране* – едно от най-съществените равнища на художествения модел. Като изкуство за времето във форми на пространството, филмът притежава най-„стереофоничната" поетика.

Във всички романи на Бл. Димитрова движението във времето и пространството е кинематографично организирано. Но в „Отклонение" играта с времевите пластове става най-важно художествено средство, превръща го в *роман за относителността* на Времето и Пространството като основни екзистенциални категории, роман за Паметта като единствена истинска реалност на човека. Това е една органично кинематографична тема – „минало време в настоящето" е любимо време на киното като изкуство.

Времето като тема и преживяване определя композицията на романа, то е най-чувствителният и динамичен фактор в повествованието. Художественото преконструиране на обективното време е основен носител на естетическа енергия, напрежение и смислова наситеност. Събитията обхващат десет дни от младостта (погледнато пошироко – целия живот на героите между първата и последната им среща), но всъщност са съсредоточени в един сюжетен ден – денят на срещата след 17 години – ден, в който се пресичат миналото, настоящето и бъдещето им. „Достатъчно време да се роди отново една любов и още веднъж да умре" (7).

Това е един специфично кинематографичен сюжет, заменен с „пул-

сиране“ на съзнанието във времето – структурен принцип на повествованието. Срещата на времената се превръща в психологическа реалност, в „стенограма“ на възкръсването на една забравена любов. Психологическото време – актуалното „тук“ и „сега“, което е единственото реално време тук, сякаш размества посоките на времената. Паметта се превръща в някаква четвърта реалност – „разширена от опита, изострена от загубата, обогатена от въображението“. Споменът е по-богат, по-многоизмерен, по-осмислен от настоящето. Миналото сякаш предстои, става копнеж, очакване. Споменът е „непостижим като мечта“, бъдещето – „невъзвратимо като младост“. Посоките за тях са обратни. Третирано като изобразителна бедност, „вечното настояще“ на филма изключително обогати поетиката на съвременната проза, то е и художествен път да се изрази относителността на Времето и Пространството като основни философски и екзистенциални категории в нашия „неевклидов“ (С. Беляева) свят. (8)

Монтажът и промяната на гледната точка имат решаващо значение за качествено новото третиране на Времето и Пространството като художествени стожери на повествованието. Монологичният лирически принцип на „разказващата рамка“ в първия роман, тук е разколебан отвътре. В „Отклонение“ авторското съзнание заема една по-обективна, по-„белетристична“ гледна точка. То се измества вече извън рамките на художествената реалност, разлагайки собствената си структура в два човешки образа, по-скоро – в техните съзнания. Повествованието се конструира от техния вътрешен диалог. В този случай може да се говори за двуфоничност (за разлика от монологичността на „Пътуване към себе си“ и полифоничността на „Лавина“), която се реализира като двуединна памет-съзнание, разплитаща асоциативно повествованието. Именно тази емоционална памет, непрекъснато съпоставяща минало и бъдеще в едно ново време – настоящето на героите, се оказва сферата на техния действителен живот и на тяхната нова истина – понякога вярната посока е именно *„отклонението“* от предначертаното, защото „в живота са повторими само напразните усилия да се върне пропуснатото“ (с. 197).

Зоната на емоционално взаимопроникване на съзнанията е изпълнена с изключителен психологизъм. Бл. Димитрова е избрала особена, типично киноповествователна форма, основана на *драматически активния поглед на камерата.* Всяко нейно движение ражда драматизъм от ново качество. Това движение лежи в основата на монтажа на гледни точки. Виждайки иначе, камерата вижда повече от човешко око. Обективността на камерата-автор е по особен (филмов) начин субективна. „Безпристрастността на обектива се превръща в проникновение“ – ще напише писателката по-късно в „Лавина“ (9). Авторс-

кото повествование се отъждествява с драматическото виждане на света през очите на героя. Автор и герой се сливат в единна структура. Героите от своя страна се самонаблюдават и представят един друг, а не с посредничеството на автора. Едни и същи събития се виждат поотделно от всеки от тях, естествено, по различен начин. Виждаме действието „отвътре", с очите на действащите лица, а в същото време и читателят се идентифицира с гледната точка на персонажа. Това странно за литературата *„стереоскопично"* зрение е много типично за киното – първото и единствено изкуство, което води до ефект, аналогичен на този – *ефект на отъждествяването.*

Този ефект е изконно и най-важно качество на киното като тип въздействие. „Наблюдаващата" камера преодолява в съзнанието на зрителя вътрешната дистанция, възприемана досега като същност на естетическото преживяване, поставя не само героя, но и зрителя вътре в художествената ситуация. Зрителят се идентифицира с окото на камерата-автор, тя – от своя страна, с възприемащото съзнание на героя. Авторът е едновременно „филмов герой" и „филмов автор" – лице, което се е отстранило и издигнало над непосредственото действие, за да го управлява и осмисля чрез движението на камерата и монтажа (10). (Интересно е да се отбележи, че пълноценната и цялостна идентификация на автора чрез героя-протагонист, като всеобщ структурен принцип за изграждане на филма, се осъществява именно през 50-те години.)

В началото всичко това води възпитания чисто белетристично естетически вкус до недоумение. Интересно е разминаването между оценка и наблюдение у Т. Жечев. Той пръв забелязва и удивително точно описва този ефект в „Отклонение", но го оценява като „ограниченост и недостатъчност": „За себе си „аз-ът" разказва като че ли някак отстрани, отвън, а за другите като че е вътре в тях, отвътре [...] „Азът" като че е повече вътре в другите, отколкото в себе си" (11).

Но това двойно обектно-субектно изображение прави романа особено кинематографичен. „Азът" гледа на себе си като на *обект за другия,* чрез неговото най-често отсъстващо, но предусещано и осезаемо слово. Действието се развива отвътре, проследява се неговата психологическа, а не обективно-сюжетна каузалност. Двамата главни герои са не толкова обекти на изследване, колкото саморазкриващи се един друг субекти на принципа на *монтажно-антитезното „огледално" взаимоотразяване.* Повествованието е изтъкано от непрекъснато вътрешно диалогично взаимопроникване на съзнанията, предадено чрез вътрешната диалогизация на едното от тях (Неда). Като образ Боян запазва известна относителна самостоятелност, но психическото действие се развива основно в съзнанието на Неда. Макар че

най-често гледа на себе си като на обект за другия, тя никога не изгубва основната си роля на субект, „носещ“ цялото повествование.

Киното дава *алгоритъм* за осъществяване на дълго търсения от прозата *„обективен корелатив"* (12) на емоцията – всяка визуална гледна точка става и психологическа. Няма друго изкуство, което да дава такива богати възможности и да води до ефект, аналогичен на този. Срещата на двамата герои – завръзка на действието в сегашен план – е изпълнена с с рядък кинематографичен усет: „Ние се познаваме в един и същи миг: – Неда!

– Бояне!“ (с. 16) – ето лаконичната словесна изява на срещата. А ето как е „преведена“ на чисто визуален език цялата богата гама от преживявания, вместена между тези възклицания. Мигът е разширен до неимоверност, видян от три гледни точки, разложен на поредица последователни ракурси.

Първо, гледна точка на камерата-„автор“: „Внезапно широките, клюмнали криле на сламената шапка трепват тревожно и се повдигат първо до върха на прашните ти обуща. После нагоре към раменете и лицето ти. Това дълго привдигане измерва целия ти ръст“ (с. 16).

Второ, драматически активният поглед на камерата детайлно обглежда „визията“ на Боян, но така, както Неда я предполага – визуална гледна точка на Боян, психологическа – на Неда: *„Ти виждаш* – ракурс *отгоре надолу* – как изпод широкополата шапка се открива само отрез от моето лице, набито с прах. Миглите ми са слепени, натегнали от пепел, като че затова тъй бавно ги приповдигам нагоре към тебе. Сноп коси, изпаднали от шапката до веждите ми, също са побелели от прахта, а може би от годините – предполагаема вътрешна реплика на Боян. – Изведнъж започвам да мигам. Моят нервен тик. Струва ми се, облаче прах излита от клепките ми“ (с. 16). За пръв път в повествованието се появява аз-форма. Едва тук става ясно, че камерата- повествовател се идентифицира с гледната точка на героинята, до този момент „зад кадър“. Не авторката е диалогизирала досегà с героя, а Неда, която едва тук се появява за пръв път „в кадър“, и то привидно през гледната точка на Боян, а всъщност тя гледа на себе си като на обект за него – тя вижда как героят я вижда. „Азът“ е субект и обект едновременно. Това *тройно обективно-субективно отражение* е много типично за „стереоскопичното“ зрение на киното. (Така Бл. Димитрова реализира на практика в повествованието своята теза, че истинският поток на човешкото съзнание е вътрешният диалог на двама души, които се обичат. Повествователната фактура се гради като полемика със собственото, дълбочинно второ аз на всеки от героите, допълващи се до цялостен човек и по този начин хармонизиращи и противоречивото единство на текста.)

Трето, гледна точка на Неда към същия момент: *„Аз те виждам* –

обратен ракурс *отдолу нагоре* – стъпил на ръба на изкопа, неопровержим в бакърената светлина на летния предобед, откроен в прашното небе с високи плещи, подпрели свода. Като че през годините си расъл, расъл, за да дойдеш тъкмо в тоя ден и да ми затулиш целия хоризонт.* Прошарен, оня младеж с недостъпен израз на лицето, който някога будеше в мене изследователска треска да го разгадая. С глава сякаш разбиваш небосвода, с побеляла глава" (с. 16). Единствено камерата може да даде така психическото изживяване – чисто визуално, без капка външна емоция, но всеки „обективен" детайл е изключително субективно натоварен, „тежи" от трупаната с години емоция и става най-верният индикатор за психическото действие. Двата абзаца звучат точно като ремарки от емоционален сценарий, описващи мизансцена за режисьора и играта на ракурсите за оператора. *Движението на камерата е разказано с думи.* Читателят сякаш е *зрител.* Погледът на камерата отдолу нагоре (гледна точка на Неда) е визуален израз на романтично-възвисяващото ѝ отношение: „Снемането от ниска гледна точка прави обекта да изглежда по-внушителен", съответно „горната гледна точка сякаш принизява и смазва обектите" (13). Ракурсът, в който е дадена Неда, ниско долу, съответства на вътрешния ракурс на Боян към нея, на неговото снизходително-скептично отношение в началото.

Епизодът, в който Неда решава да отиде за пръв път при Боян, играе роля на завръзка на действието в минал план. Изключителната *драматическа активност на средата,* която обкръжава героинята, напомня драматичната „одушевеност" на филмово пространство. Импресионистичният пейзаж крие огромна образна енергия. Видяна в сетивни опозиции – в цветове, багри, мириси и звукове – лудешката пролет в развалините е готов ескиз за художника. *„Неистова пролет, разцъфтяла върху съсипни"* – сцената звучи като химн на неунищожимия живот, превръща се в огледална метафора (14) на един друг текст, парадигматичен за нашето естетическо съзнание – яворовото просветлено заклинание-молитва:

---

*Визуален „цитат" на познатия лирически „архитип" на Багряна от стих. „Среща":

Изпълваше целия хоризонт, тъй голям ми се стори,
стъпил на брега, а косите в облаците горе.
И когато ме съзря и вдигна ръцете си към мене –
искаше да обгърнеш сякаш цялата вселена...

Двата текста се срещат, за да се допълнят взаимно. Образът е „разбит" на съставните си части, за да бъде „сглобен" отново, но в нов порядък. Разтворен в нов контекст, той образува неразчленимо смислово цяло, обраства с нови значения.

И нека *съсипни* се той окаже ! (Светът! – курсив и бел. – Е. Б.)

...

Аз бих намерил и тогава даже
обломки, от които да създам
нов свят за двама ни, и свят и храм. („Ще бъдеш в бяло“)

Светът – „и свят и храм“, възкръсва от „обломките“. Руините сякаш са само нарочен декор, придаващ друга прелест на неистовата пролет. „Камерата-съучастник“ като че специално търси нагледи да потвърдят решението на героинята, „вижда“ в драматични опозиции: „От всяка пукнатина на рухналите сгради бяха избуяли бурени. Цели гейзери зеленина из съсипните. Трева на силни ручеи бе плиснала през разкъртените павета, сякаш сама бе натрошила камъните, за да залее целия град“ (с. 66). Чувството отваря у Неда вътрешни очи за възкръсващото всекидневно чудо на живота – тухлените рани са „заръбнали“ с повитак, лястовичи гнезда са заселили запустялата стряха. Като в далчевско стихотворение варира темата за надеждата – „съборетината цъфти и чурулика“. „Неравнодушната природа“ става самостоятелен драматически герой, активен съучастник на героинята в нейното решение: „Добих смелост от тоя ликуващ пролетен кипеж на живота, надвил страха пред запустението и смъртта“ (с. 67).

Но от стъпало на стъпало смущението на героинята нараства. Зазвучава темата за страха и несигурността, надделява мотивът за „съсипните“. Камерата оглежда интериора с ужасените очи на уплашеното от собствената си смелост момиче. На импресионистичната пролет в горната сцена се противопоставя една иронична и зловеща, сюрреалистична естетика на грозното, на разрушението, постигната само с езика на алогичните, чисто визуални нагледи – вътрешни стени, отрязани от въздушната вълна на бомбата, старомодни тапети на бронзови цветчета – „отрези от прежен домашен уют“, като мрачна ирония над човешките представи за сигурност и вечност. „Минавах през напречно сечение на някогашни етажи, на някогашен живот“. Мяркат се в пустото пространство фрагменти от познати далчевски образи, станали трайни символи на екзистенциалния абсурд – по чудо запазен семеен портрет, килнат на една страна, огледало, отразявало някога лица, които сега лежат обезобразени под руините. Но това не е „коварното и празно“ огледало на Далчев – израз на пустотата, отсъствието и смъртта. Макар и *пукнато* (знак за нарушената цялостност на живота), в него се оглеждат „облаци и лястовичи стрели“ – оглежда се надеждата. Тези алюзийни връзки с Далчев изграждат словесно-психологическия образ на времето. Включени на принципа на монтажа, познатите образно-семантични ядра се разтварят, преосмислят и префункционализират в обгръщащия ги нов контекст.

„Загледана в собствената си уплаха" – много интересен образ, симптоматичен за кинематографизма на повествованието – психическото състояние сякаш се отделя от субекта и се „овеществява" в нагледи и усети. Онова, което у Далчев е обективна картина, само сравнение – „стени с опадала мазилка / като че белези от струпеи" („Хижи"), тук се превръща в психологическа реалност, в образ на страха: „Почувствах обелената кожа на сградата върху дланта си като прилепчива екзема" (с. 67). Като част от този апокалипсис, героинята вижда себе си в пукнатото огледало (като в лоша прокоба!) – „бледо, смъртно уплашено лице, сякаш пред най-тежък изпит, за който не се е подготвило". Мотивът за страха и несигурността зазвучава още по-зловещо. На най-горния етаж вятърът се люлее в детско кошче, надвесено над зиналата пропаст. Като във филм на ужаса близкият план на разрушенията ги превръща във визуална хипербола – „запустели пещерни ъгли викат мълком със зейнали гърла". Сцената се превръща в метафора на „забравата и безразличието на небето", в зловеща ирония над „несигурността на стените, с които се заграждат живите" и в предчувствие за бъдещата драма.

Много често Бл. Димитрова използва ефекта на *опосредствания ракурс* – не самата картина, а нейното „огледално" отражение, образ в образа, което придава поетичен чар и загадъчност и обогатява амбивалентното звучене на сцената. Това е много често срещан похват в киното (и в изобразителните изкуства), при който един и същ образ се „оглежда" вътре в творбата в друг образ (мотив или тема) в друг вариант, като развива семантиката и изпълва произведението с по-богат философско-естетически потенциал.

След една утринна свада Неда вика отгоре разплакана. Той не се обръща, но я гледа долу, отразена в локвата. „Поглъщаше ме с очи цяла, заедно с хасената смешна нощница, плувнала като бял облак в калната вода, и с порутения зид зад мене, и с огромното младо утринно небе над голото ми рамо" (с. 95). Отразената реалност е същата и *„не е сякаш същата"*, тя се превръща в импресия, в ескиз за художника, в „картина в картината". Тук подробностите са заличени, предметността на сцената е „разколебана", отражението се прекомпозира и затваря в рамка, отграничава се от реалността, провокира ново, друго виждане – не видимостта, а същността. Във визуалните опозиции на „камерата": горе – долу, бял облак – кална вода, порутен зид зад нея – младо небе над нея, се „снема" едновременно крехката красота и драматизмът на съществуването. Само викът на Неда не се чува от „картината" и той нехайно отминава. „После се спущаше по стъпалата и ме прескачаше нехайно, като докосваше с бегла крачка локвата и отражението се разбиваше на ситни вълни. Белият облак на

нощницата ми потъваше кален и стъпкан“ (с. 95). *Огледалната метафора* се превръща във философско обобщение, дадено чрез метаобраз вътре в художествения текст – внушение за ефимерността и уязвимостта на чистотата и невинността, за живота като мимолетна илюзия, като *водно отражение* – беглото му равновесие е постоянно заплашено от дисхармонията, преходността и пустотата. Отражението сякаш прониква в мистерията на битието, „провижда“ тайна същност, разгадава енигмата на минало и бъдеще. По-нататък повествованието самò проявява логиката на този фрагмент.

Сцената звучи като стихотворение в проза, като киноетюд, разказан с думи. Езикът на киното – това е език на поезията, неслучайно твърдят теоретиците на поетичното кино. „Поет, разпънат на кръста на прозата“, Бл. Димитрова търси синтез на поетически-метафоричната с прозаически-повествователната образност, в който *метафоричността се пренася от визуалния образ върху цялостната структура,* реализира се на нивото на повествованието.

Друг пример. Епизодът в миналото завършва с дъжд. В сегашното светът пред камерата се замъглява, светлината на лампите се размазва, далечният град блещука с *разплакани* светлини. Може би героинята плаче? Не, не, само бегъл летен дъжд е облял стъклата на колата... Така чрез този обикнат от киното ефект драматизмът на ситуацията е внушен много дискретно и поетично.

Същият ефект на опосредствания ракурс, но с обратен знак, е използван в мъчителната последна сцена на летището. Този път не за да опоетизира момента, а да тушира неприятното, неловко впечатление, нещо, което героинята няма душевни сили да погледне непосредствено: „Изведнъж ти приковаваш очи към изхода. Без да се обръщам, както съм с гръб към входа, аз *по израза на лицето ти виждам като в огледало:* асистентът ти се втурва, блъсва двете крила на стъклената летяща врата. Ръката ти като опарена се отдръпва от моята. Надигаш се с променено лице.“

За уроците на киното напомня и сцената с бурята при вестта за заминаването на Неда и неминуемата раздяла. В началото – чудесен поетичен образ – изпраната риза, яхнала вятъра, препуска с отворени за прегръдка ръкави към простора над града*, превръща се във *визуална синекдоха,* заменя като част от цяло образа на героя, неизтръгваем от вятъра на времето, „сякаш иска да хване бурята за рогата“. Визуалната, предметна, несловесна сцена става психологическа, из-

---

*Автореминисценция от ранното стихотворение на Бл. Димитрова „Стая под наем“ (1943) в сб. „Студентски дни“:

...но затуй пък се носят по вятъра праните ризи
и размахват ръкави, прегръщат света от балконите.

В романа образът се преосмисля контекстуално, превръща се в символ на героите, опитващи се да съвместят несъвместимото – свободата и любовта.

тъкана от движещи се динамични образи на „неравнодушната" към зараждащата се драма на раздялата природа. И тътенът на приближаващата буря, и глухата закана на гръмотевицата, и вятърът, който нахлува и се разхожда свободно из стаята, ги изпълват с предизвикателство и лудешка радост, че са заедно, сами, под общ покрив, действат като музикална интерпретация на чувствата.

Но „страшната усмивка" на бурята, изтъкана от драматичната игра на светкавици и мрак, става израз и на *амбивалентността* на емоциите. Светлинното решение на кадъра се превръща в „стенограма" на чувствата, дадена в пластически звуко-зрими образи. Очите на Неда в мрака, които проблясват, осветени от светкавиците, лицето ѝ – „недействително при блясъка, ослепително близко и в миг изчезващо" придават изключителна драматичност на сцената. (Тя води асоциации с подобна сцена от „Летят жерави" (1957) с Т. Самойлова и А. Баталов, филм за същото поколение с ограбена младост.) „Новата светкавица идваше да напълни стаята с моето присъствие." Изключително „киногеничен" израз, пластически и звуков, на психическото „действие". При внезапната смяна на светлина и мрак пред погледа на Боян зейва празнотата на загубата. „Отваряш вратата – стаята пуста." Мракът, в който той не вижда очите ѝ, напомня мрака на самотата, „страшната усмивка" на бурята носи трагично предчувствие за бъдещата драма.

Сцената *„крадци на праскови"* – емоционална кулминация на романа – е изключително поетична и кинематографична. Отново се налагат асоциации с познати смислови натрупвания от литературата и киното („Крадецът на праскови" на Е. Станев), които се наслояват върху и без това богатата ѝ семантика. Драматичната фактура на сцената е изтъкана от два противоречащи си мотива: „Разбираме, че сме живели досега без небе", но „ще ни прилича ли да крадем щастие?"

Градината приютява един кратък откраднат празник, натежал от слънце в знойното пладне на живота им. *„Градината навлиза в нас, а не ние в нея"* (с. 131) – чудесен образ, поанта на цялата сцена, а и една от основните метафори-символи на романа (поетичен вариант на лайтмотива „не ти минаваш през света, а светът минава през тебе"...). Отново чисто визуален образ на психическо състояние, предлагащ чудесни възможности за филмова реализация, видян като от окото на камера, но в *„обратна" перспектива*, сякаш камерата поглъща, всмуква образите. Един чисто технически трик на киното става „модел" на поетичен образ.

Пейзажът носи силни метафорични внушения. Природата-съучастник разтваря „ехтящата си радост" в кръвта на двамата. Изключително „киногенична" пластическа и звукова среда на действието. „Този

слънчев ден би ни проклел, ако се съпротивим на слънцето му." Основен става мотивът за слънцето – като заклинание! „Слизаме, отворили широко очите си за света, ако ще да ослепеем от слънце" (с. 131), „двама чувстваме слънцето, разтворено в кръвта си, не можем да се докоснем дори мислено, без да избухне помежду ни миналото, което ни свързва и разделя" (с. 132). И като *„звукова" поанта* в мотива за слънцето – чудесен образ, знак за извисяването на чувството: „Дочуваме високо в небето звънарнята на една чучулига" (с. 132).

Във вклинения епизод от миналото – пак слънцето, *визуален лайтмотив* на асоциативния монтаж. „Още едва никне от червените покриви – червено и огромно" (с. 133). В епизода със спасяването на котето прозвучава темата за милостта като молитва за спасение. Ранно утро. От разсъмващата светлина всичко е бакърено. Камерата „вижда" как слънцето изгрява на рамото на Неда, сякаш визуализира стар фолклорен метафоричен „архитип" – „...не е било ясно слънце / най е била сама Неда". Разрушенията дишат и цъфтят. В опозицията съсипни-цъфтеж – отново слънцето, символ на неунищожимия живот. Никне победоносно „като огромен мак от червените керемиди на покривите". Огледалната композиция на това стихотворение в проза, вариация на мотива „слънцето – живот", е един чудесен етюд за поетичното око на камерата – с колоритната гама, с мизансцена и поетичната образност.

Със силен кинематографичен усет Бл. Димитрова създава *органична връзка* между епизодите, като ги *„сродява"* по естествен път. Интересно е, че тези връзки са почти винаги визуални, превръщат се във визуален лайтмотив, както по-горе мотивът за слънцето. Асоциативният преход към ново време-пространствено измерение подчертава и задълбочава смисъла на двата съседни епизода, споява композиционно и смислово произведението, става символ на *връзката и единството на времената.* Напрежението между сегментите „проявява" логиката на идеята, засилва лирико-философския подтекст. Монтажът се превръща в средство за поетически образни обобщения в по-широк план.

Раздирани досега от дисонанси, едва тук, в градината, за пръв и единствен път, двамата постигат хармония на времената в себе си. Той прегазва тревата помежду им, сякаш стъпква отчуждението между тях, иска да я привдигне нагоре, да хване времето, да го откъсне „като плод": „Едновременно сме там и тук, в някога и в сега, някогашните и сегашните. Времето се събира в нас. Компактно време... Носим в себе си трайността на преходното. *Как да продължим тази мигновена вечност?"* (с. 134). (Отново се наслоява позната литературна семантика, която извежда проблема в орбитата на философска-

та категориалност.) Емоционалната кулминация е белязана с един великолепен „звуков" образ – инвариант на звуковата поанта в мотива за слънцето по-горе: „В огнената сърцевина на деня – в зенита – е *забита* птича песен – *както е забито и прекършено острието на любовта у тях!* (курсив и бел. – Е. Б.) – Чучулигата от своята звънарня вдига по-високо деня на крилете си" (с. 139).

За пръв път героите се улавят в еднопосочни мисли, връщат се в един и същ спомен. За пръв и единствен път камерата заема гледната точка на двамата едновременно. Невъзможна в настоящето, възкръсналата любов се изживява в спомена като мечта, осветена от тайнство: „Аз идвах към тебе. Първо *изгряваше* голото ми рамо. Излизах от тъмнината, а *светех* цяла" (с. 135). (В сценария писателката засилва внушението за излъчваща се светлина с нов образ: „Бялото ѝ тяло сякаш *огрява* стаята." (15) Природата отново е „съучастник" в тайнството на любовта: „Полумесецът котешки пълзеше по покрива, надничаше през пролуките, за да ни даде да се видим, осветени през различни ъгли, *цели позлатени.*" (Символиката на „златното" съдържа елемент на сакраменталност, асоциира с нещо свещено, свято тайнство, посвещаване в святост.) Светлинното решение на сцената крие огромна метафорична енергия. В този поетичен етюд се съдържат всички визуални решения, които се смятат за сфера на чистата филмова специфика – еskиз за художника в бяло, тъмно и златно, светлинна партитура за осветителя и най-важното – драматическия „ключ" за емоционално решение на сцената: „*удивени един от друг,* застаВахме пред вечното първооткритие на влюбените".

Но стъпки разплискват тишината на постигнатата в спомена взаимност. Невинното напомняне на селянката за децата им прекъсва този откраднат празник. „Прасковите вече не са ни вкусни. Добрата селянка ги изсипа в шепите ни за нашите деца, които не са наши" (с. 139). Поривът им един към друг е като птица, която се блъска в затворен прозорец. Между тях се издига невидима преграда, като стъклена стена, която ги отчуждава един от друг. И всичко се руши при най-малкото докосване, както *глинената амфора*, която, впрочем преминава през цялото повествование като обединяващ композицията образ-символ на „най-крехкото, най-уязвимото: копнежа за красота и щастие, душевния трепет", превръща се в нова визуална метафора: „Днес тая амфора ме навежда на едно безпокоително предположение: може би могилата е била ограбена от варварски ръце" – мисли героинята. Иначе тая амфора не би могла да бъде счупена – поетично загатната алюзия за варварските душѝ, ограбили чувствата им. Разбит е крехкият съсъд на хармонията и любовта. „Ще могат ли да се слепят черепките на амфората? – задава си въпрос в края Неда. – Ще

личи кърпеж. И животът ни е разпилян на глинени отломки. Нищо не ни остава, освен да ги стъпчем и отминем“ (с. 186). Постоянните алюзии, „сдвояващи“ (Н. Георгиев) образа на Неда и амфората, превръщат героинята в синоним на вечната женственост, съхраняваща и пренасяща през вековете копнежа за красота и трайност.

Изящният диалог е силно драматургичен. Пулсациите на чувството от единия към другия протичат синхронно в съзнанието на героинята. Това предаване на единната вибрация на чувството, симултанизмът на преживяванията, е ефект, типичен за възможностите на филмовия монтаж. Така се получава особено „застъпване“, „наслояване“ на съзнания, откроряващо разминаването между видимост и същност чрез противоречието между реплика, жест и мисъл. Това отдавнашно домогване на прозата е едно от големите открития и възможности на киноезика – *кинематографическият контрапункт*. В романа има сцени, които са образец на сценарна драматургия, основана на психологическия контрапункт. Изображението опровергава репликата или самата интонация развенчава смисъла на казаното, външното действие противоречи на вътрешната психическа ситуация: „Погледът ти крещеше: Къде отиваш? Хипнотизираше ме: Спри! Нито крачка надолу! Но устните ти бяха заковани“ (с. 173).

Възможностите на киното са изключителни при разкриване микродраматизма на тънките психологически моменти. Истинската същност на човека писателката търси в излизането от външно приетата социално-психическа роля, когато зад диалога „в кадър“ звучи един друг, негласен диалог на погледа и жеста, разкриващ проникновението на всевиждащия обектив на чувството:

„Нямаме нищо общо!

Добре! Тръгвам си!

Иди си! – звучат репликите „зад кадър“.

Скочих. Ръката ти се препречи и хвана бравата.

Ще си отида! Няма и да се обърна назад! – мълком отсякох с рамо.

Никой не те спира! – отвърна мълчанието ти.

Но ръката ти ме спря – *жестът опровергава репликата*. – Бе добра и силна.

Върза ме в прегръдка. Не можех да се съпротивявам на тая ръка...“ (с. 126).

Героите са така проникнати един от друг, че всеки би могъл да отговори с репликата на другия, предусещайки неговата мисъл, също отгласяща от своя страна възможната и предусещана отсрещна позиция. В диалога „зад кадър“ най-често репликите дори не са маркирани. „Сякаш всеки говори сам със себе си. Репликите ни могат да се разменят – това, което казвам аз, да го кажеш ти и обратно. Нищо няма да се промени“ (с. 106). Репликите „в кадър“ и „зад кадър“ се взаимоотгласят, контрастират и допълват. Всяка дума, привидно на-

сочена към външния предмет на разговор, всъщност напрегнато реагира на вътрешната психическа реакция на другия, изпреварвайки я, предварително ѝ отговаря. Така изящният диалог се превръща в противоречива пулсация на вътрешния живот на две съзнания, в непрекъснато предчувствие на чуждата реакция и изпреварващ отговор, превръща се в полемика със собственото дълбочинно „второ аз" на всеки от героите, допълващи се до цялостен човек: „Вътрешният диалог между двама души, които се обичат, е истинският, пълноводният поток на човешкото съзнание. В привличането и отблъскването, в присвояването и отчуждаването, в противоречивата пулсация протича вътрешният ни живот..." (с. 122).

Камерната композиция изгражда една психологическа драма. Ритъмът на монтажа (16) следва пулсирането на съзнанието във времето – драматично-неравномерно, динамично. В началото се редят по-пространствени и обстоятелствени епизоди от настоящето, сякаш самите герои се стремят да отпъдят нечакания спомен, добил в дистанцията на времето още по-пълно звучене. Постепенно с възвръщането на близостта и тъгата по неосъщественото, всяка дума, всеки жест, всеки допир в реалността асоциира спомените като коректив на настоящето. В сценария Бл. Димитрова вмъква две изречения, които разкриват принципа на монтажа: „Сякаш някакъв чужд пръст се намесва и им сочи забравени мигове и им натяква: „Как можахте да живеете без това чувство? Спомнете си колко силно, колко необикновено, колко хубаво беше!" (17). В романа тази роля е отредена на камерата – „единствен свидетел", която монтира повествованието с гласа на собствената им емоционална памет и съвест. „Кадрите" от различните повествователни времена започват да се сменят много бързо, следвайки нарастването на емоционалното напрежение – от „Какво щастие, че сме се разделили!" в началото до „Не мога без тебе..." в края. Докато героите постепенно разберат невъзможността да се завърнат в миналото, докато усетят невъзвратимостта на изтеклото през пръстите им време. Тогава ритъмът на кадрите, асоциативно кореспондиращи с миналото, се уталожва, задържан, потиснат сякаш от самите герои, за да завърши романът с мъчително дългия епизод на раздялата, изживяна като убийствено удължено психологическо време, защото в този миг те осъзнават безпощадната истина, че „в живота са повторими само напразните усилия да се върне пропуснатото" (с. 197).

* * *

„Отклонение" е един *органично кинодраматургичен роман.* Ясно е, че не става въпрос за епизодично и случайно заемане на елементи и

похвати от киното, а за *аналогично структуриране на художественото мислене*. Не е неочаквано, че първата реална среща на Бл. Димитрова с киното има рядък успех. Тя донесе на българския екран своята поетическа асоциативност и изящен подтекст, но и своето силно вътрешно кинематографично „зрение". (Интересно е да се отбележи, че поетиката на следващия роман-поема „Лавина" е вътрешно сродна с кинопоетиката на филмите на Тарковски – режисьор с подчертано философско-поетичен натюрел.)

И всичко това не е външно привнесено, а гради една *органична поетика*, постигната с възможностите на словото. Тук литературност и кинематографичност не противостоят еклектично една на друга, а се *разкриват и допълват* една чрез друга. Видовите граници стават по-свободни. Кинопоетиката като поетика от романов тип „износва" в себе си и реализира със свои средства същностни черти на художественото мислене и на съвременния етап му ги връща като „скрити резерви" – обогатени и преосмислени. *Разширяват се представите за литературност*. Естествено, литературната поетика се подчинява на различни от киното закони, тя не може да бъде подменена от кинематографичната. В изкуството няма взаимозаменяемост. Ярко доказателство за това е фактът, че въпреки своята „киногеничност" и филмов успех, романите на Бл. Димитрова *губят* от богатството на философско-поетичния си смисъл при филмиране. (Имам предвид филмите на Гриша Островски и Тодор Стоянов „Отклонение" (1967) и „Лавина" (1982) на Ирина Акташева и Христо Писков.) Това е своеобразно доказателство с отрицателен знак, че тези романи не са някакви разширени сценарии, не са „превод" на сценарния език на езика на литературата, а търсене на *качествено нов изразителен език*, включващ и семиотическия синтетизъм на киноезика.

И може би тъкмо като резултат от влиянието на киното и като самосъхранителна реакция – *изострена литературност, изострено литературно самосъзнание*. Става въпрос за сдържано и незабележимо проявената „прозирност" на творбата за един по-широк литературен контекст („цитати", реминисценции и алюзии) (18), за имплицитния диалог на авторката с „архитипни" за българското съзнание културни модели, а и със самата себе си чрез лирически „вставки" от фрагменти на собствени стихотворения. Задължително е да се отбележи, че тук връзките не се търсят и осмислят елементарно, като „влияния", а като знак за литературност, за задълбочено културно самосъзнание, като основа за разширяване хоризонта на художествените инвенции, като диалог с един културен, литературно изкушен читател.

БЕЛЕЖКИ

1. **Беляева, С.** Поезията на Вапцаров – литературност и кинематографичност. – В: Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 320–345; **Беляева, С.** Време, литература, човек. С., 1986. – 287 с.; Вж по този въпрос също и: **Коларов, Р.** Структура на идейно-художествения свят в поемата на Г. Милев „Септември". – Лит. мисъл, 1976, № 5, с. 99–112; **Ничев, Б.** Съвременният български роман. С., БП, 1978. – 524 с.

2. **Лотман, Ю. М.** Место киноискусства в механизме культуры, ТЗС, Тарту, 1977, VII, вып. 411, с. 138–163.

3. Макар да съществува и противоположното мнение, че „киното ни кара прекалено много да гледаме и ни отучва да виждаме", че само необлекченият чрез обектива театрален зрител е принуден да съизгражда по необходимост. Вж **Натев, А.** Подстъпи към теория на драмата. С., 1972, с. 202–203.

4. Полемизирайки с възгледа, че монтажът е специфичен само за киното, Айзенщайн се обръща към огромния исторически опит на изкуството и доказва, че монтажът е изява на един от най-дълбоките принципи на образното мислене, общи за всички изкуства. Вж **Эйзенштейн, С.** Литература и кино. – Вопросы литературы, 1968, № 1, с. 91–112.

5. Н. Хренов твърди, че от това време започва кинематографичният етап в историята на културата. Вж Диалог кино и литературы в контексте противоречий развития культуры 30–40-х годов. – В: Экранные искусства и литература. Звуковое кино, М., 1994, с. 165–166.

6. **Лотман, Ю. М.** Цит. съч., с. 138–163.

7. **Димитрова, Бл.** Отклонение, С., БП, 1967, с. 110. Всички цитати от произведението по-надолу са по това издание.

8. През 1922 г. в манифеста на „киноките" Вертов определя киното като „теория на относителността на екрана". Той разглежда монтажа като приложение на принципите на теорията на относителността. – Вж **Вертов, Д.** Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, с. 109; Айзенщайн също говори за монтажното мислене в киното и в изкуството въобще като художествен „образ" на теорията на относителността. – Вж **Эйзенштейн, С. М.** „Э"! О чистоте киноязыка. Избранные произведения, т. 2, М., 1964, с. 84.

9. **Димитрова, Бл.** Лавина, Пловдив, 1971, с. 256.

10. „Киното създава особена зрима форма на двойно епико-драматично зрение – пише Н. Милев. Такова художествено решение е и естетически уникално, защото най-точно отразява и изразява граничното единство на съдържанието и формата, които са на предела между обективното и субективното светоотношение, но същевременно представляват неделима тяхна сплав." – Вж **Милев, Н.** Кино и слово, С., 1990, с. 90.

11. **Жечев, Т.** Девети септември в развитието на българския роман. – В: Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 г., С., 1979, с. 247.

12. Според Т. Елиът „единственият начин да се изрази емоция в художествена форма е да се намери обективен корелатив, с други думи – редицата от предмети, ситуации, вериги, събития, които ще бъдат формулата на определената емоция, така че [...] тази емоция непосредствено да се предизвика." – Вж **Елиът, Т. С.** Традиция и индивидуален талант, Варна, 1980, с. 165.

13. **Милев, Н.** Опит за елементарна теория на киното. С., 1984, с. 97.

14. За огледалната метафора виж изследването: **Протохристова, К.** През огле-

далото в загадката (Литературни и метадискурсивни аспекти на огледалната метафора). Шумен, 1966. – 166 с.

15. **Димитрова, Бл.** Отклонение – сценарий. – К и н о и з к у с т в о, 1967, № 6, с. 84.

16. Ритъмът на монтажа е изключително важен за композицията на филма, не случайно Пазолини въвежда във филмовата теория понятието „ритмема", аналогично на „фонема" в лингвистиката.

17. **Димитрова, Бл.** Отклонение – сценарий..., с. 85.

18. Вж **Георгиев, Н.** Мълчаливите диалози в литературата. – Е з и к и л и т е р а т у р а, 1987, № 1, с. 48–59; **Протохристова, К.** Благозвучието на дисонанса (Опити върху междутекстовостта), С., 1991. – 127 с.

Валентина Арнаудова

СМЪРТТА – НАЧИНИ НА ПРЕДСТОЯНИЕ („МЪРТВИТЕ“ НА ДЖЕЙМС ДЖОЙС И „СРЕДНОЩЕН ВИХЪР“ НА ПЕЙО ЯВОРОВ)

Смъртта като въобразима /невъобразима трансформация, като окончателно осмислящ/ обезсмислящ акт, като напрегнато и в същото време неуловимо преминаване от една към друга модалност на присъствие /отсъствие е обичайна(обичана) тема за литературата от втората половина на XIX и началото на XX век. Болезнената и сладостна тръпка на очакването, с която умът се заиграва (1); ужасената и възторгната визия, извиквана като в детска игра – за възбуда на сетивата (2); разболяването и излекуването(приближаването и отдръпването спрямо предела) се практикуват като техники (3) набавящи „вдъхновение“ (желание и възможност за творене).

Особеността от мисълта за Предела (Граничната черта, Прага), напрегнатото взиране в непроницаемото за прозрение, размива границите на реално и фантазно, създава една нова, интензивна квазиреалност, в която въобразено и случило се (като биографично случване, факти от живота) се оказват равнопоставени (еднакво важни или еднакво неважни). (4) Мисловната игра се превръща в „органическо нáстроение“ – една опасна гимнастика на ума, вглъбен любовно в съзерцанието на (проникването от) една идея и винаги рискуващ да не намери обратен път (вж. бел. 3):

„С м ъ р т . Тая дума всякога ми се е струвала толкова проста и толкова ясна. Смърт. И ето аз днес не мога да я разбера. Аз правя едно върховно усилие да си припомня какво значеше тя – и не мога.

Смърт. За да проникна в смисъла ѝ, аз искам да си я въобразя надвесена над мене.

Ето на аз дишам, ходя, чувствам, мисля, страдам.

И ще дойде един момент, когато моето тяло ще се вледени, когато моето сърце ще престане да чувства, когато моята мисъл ще престане да се бие като ослепена птица в окръжаващата я тъма, когато моето страдание, моето велико безгранично страдание ще престане да гори гърдите ми...

С м ъ р т – какво друго най-сетне ние можем да разбираме под тая дума? Какво друго значи тя...“ (Яворов, „Философско-поетически дневник“)

Предчувстването на смъртта, въобразяването на смъртта е възможно единствено като облечено в символни форми предстояние. Интересът към тази символика свързва за нас две творби с различно жанрово определение, писани на различен език, от автори вероятно никога нечували(?) един за друг, но представителни за своите литератури и за своето – формално едно и също – време: разказът „Мъртвите" на Джеймс Джойс и стихотворението „Среднощен вихър" на Пейо Яворов (5). Това, което ги разпознава като близки е подобието на символи, репрезентиращи иначе невъобразимото случване на смъртта: *прозорецът; потропването* (в множество варианти – тътрене, тополене, потракване) *нощта; дъждът;* долитащите отдалеч, неясно дочуващи се: *глас у* Яворов, *песен у* Джойс.

Прозорецът предел („Мъртвите" на Джойс).

У Джойс прозорецът е място на отдръпването, на оттеглянето от останалите в несподелимостта на собствената самотност, на замълчаването (замълчаването като затваряне-умиране за другите):

„Като видя Фреди Майлинс да идва към майка си от другия край на стаята, той му отстъпи стола си и се *отдръпна в нишата на прозореца...";*

„Тя *мълчаливо извърна очи от него* и погледът ѝ се плъзна по светлата пътека към прозореца..."

„Габриел задържа ръката и още няколко мига колебливо, после от чувство на свян я пусна бавно и *се оттегли към прозореца..."*

Човекът до прозореца е в позата на уединеност, отделеност от наличността (споделената всеобщност) на конкретно случващото се; встрани от сферата на сетивна осезаемост: на осветеност („светналите прозорци", „полилея"), на интензивна звуковост („...те бяха там, *бъбреха, смееха се* и се суетяха..."; „...погледна към тавана на килера, който се тресеше от *стъпките и тропота* на многото крака отгоре..."; „...Пианото в гостната *свиреше* валс и той *дочуваше* как роклите на жените леко докосват вратата..."; „...Царяха суматоха, *смях и шум* всред поръчки и протести, *звън* на ножове и вилици, и *пукот* на тапи и стъклени запушалки..."), на сетивен допир („...леля Кейт и леля Джулия все *щъпуркаха* около трапезата, *бутаха* се и си пречеха..."; „...Фреди Майлинс се надигна и *сграбчвайки* леля Кейт я *чучна* на стола ѝ..."; „...Стоеше, *обвил* главата ѝ с ръце, сетне бързо *плъзна ръка* около тялото ѝ и като я *притегли* към себе си, тихо рече...").

Отдръпнал се „в нишата на прозореца", оставил зад себе си, загърбил реалността на случващото се (празненството, вечерята, тан-

ца), той е (случва се) в собствена сфера на самовглъбено взиране, обглеждане на спомена (Грета – спомена за Майкъл Фюри) или извикване на представата за възможно случване напред във времето (Габриел – представата за излизане навън, представата за произнасянето на речта). Той е в сферата на игнорирана сетивност; на потопеност в „собствени" време и пространство, оразличени от външните спрямо неговото съзнание време и пространство (властващи над един сетивно осезаем свят). Той е в „точката на покой" (Т. С. Елиът: „неподвижната точка на въртящия се свят"), на освободеност, на предизвикателно бягство от „земните сили" (6).

Затварянето на очите за пространствения свят (загърбването на осветената стая и заглеждането в прозореца, отвъд който е нощта, е символичен жест, който няколкократно ще се повтаря в „Мъртвите" до самия финал на разказа – отказа от свещта в хотела и оставането в „дълъг сноп призрачна светлина от прозореца до вратата") е в същото време парадоксално отваряне за един друг свят – на „призрачна" осветеност, на „загадъчна светливост"; свят в който: „Връзките, които държат нещата в съседство; преди или едно след друго са изгубени; вещите и създанията се явяват отникъде и събитията, които би трябвало да са предшестващи, са последващи и разбъркани." (Richard Ellmann, „The Consciousness of Joyce", 1978).

Това е свят, подвластен на Хипнос (заспиването на Грета във финала на разказа е символически акт: „Тя бе преживяла истински роман: един мъж бе умрял заради нея. И вече можеше и без болка да мисли каква невзрачна роля бе играл в живота ѝ той – нейният съпруг. *Гледаше я как спи, сякаш двамата никога не бяха живели като мъж и жена...*), егоистично затворен, обърнат към себе си невъзможен за споделяне – свят на отсъствието (спящата Грета отсъства за Габриел – „сякаш двамата никога не бяха живели като мъж и жена...").

В същото време това е свят, подвластен на Танатос (Смърт) като син на Никта (Нощ) и брат на Хипнос (Сън), с чиято символика в текста сложно се играе), свят на сенките, на отраженията, изпълващи съзнанието; свят изравняващ живи и мъртви (еднакво отразени, еднакво присъстващи в съня) (7): „Един подир друг те се превръщаха в сенки." „Живите лели, Грета, Габриел и „мъртвият" Майкъл Фюри са еднакво мъртви в своята отчужденост, несподелимост и еднакво живи в своята несубстанциалност, в своето присъствие в съзнанието, в своята „репрезентираност":

„Душата му се бе добрала до тайния мир, населен от сонма на мъртвите. Съзнаваше, че ги има – загадъчни, светливи – но как да ги усети? Собственото му „аз" изчезваше *в някакъв сив, неосезаем свят,*

вещественото битие, в което някога тия мъртъвци бяха расли и живели се стапяше в разтление...

...Душата му застиваше в несвяст, заслушана в снега, който засипваше всичко, разстилаше се над вселената, със сипкав съсък засипваше *живите и мъртвите* и се спускаше като сън – спокоен сетен сън."

Танатос е владетелят на сливането, на разтварянето на затворените, егоистични „self" в единен „сив неосезаем свят"; той е владетелят на тяхното – възможно единствено чрез акта на смъртта – отвъдпределно любовно взаимопроникване и сливане (Символично е неосъщественото желание на Габриел да има Грета, да се отдаде на „дивия нагон на тялото си".)

Прозорецът в „Мъртвите" символично представя човешката отграниченост от време и пространство и неговата егоистично затворена себевгледаност (прозорецът като преграда, разделител на „вън" и „вътре"). В същото време той символично представя граничността на човешкото присъствие, неговата едновременно субстанциална и несубстанциална положеност в света. В този смисъл ако вгледаността в прозореца представя бягството, анихилацията на време и пространство, човешката не- или отвъд- субстанциалност, то потропването по прозореца (*„Топлите потрепващи пръсти* на Габриел затропаха по студеното стъкло на прозореца...") подсеща, чрез маркиране на неговата осезаема физическа наличност, за невъзможността на това бягство. Подсеща, че „точката на покой" може да бъде постигната едва като отвъдпределна – тогава, когато физическата реалност е абсолютно игнорирана, а граничността отменена с премахването на границата. Символично в текста завесата е спусната и прозорецът – плътно покрит – е изчезнал: „Може би не след дълго пак ще седи в същата гостна, облечен в черно и с копринен цилиндър на коленете. *Завесите на прозорците ще са спуснати,* а леля Кейт ще стои до него, ще плаче, ще бърше носа си и ще му разправя как е издъхнала Джулия".

Пределът като прозорец („Среднощен вихър" на Яворов).

В "Среднощен вихър" на Яворов прозорецът по подобен начин символически представя граничната черта, предела. Тук обаче той е метафизичният разделител между света на живите и света на мъртвите, между света(сферата) на безпомощната самотност и затвореност (внушението за затвореност идва от ясната опозиция на „вън" и „вътре") и света(сферата) на самодостатъчна самота и *отвъдпределна* абсолютна отвореност („пустиня безкрайна, хаосни простори", „продънени раздоли").

Двата свята (в една традиционно романтическа визия) присъстват в напрегнатостта на своята отграниченост, в „трескаво" търсе-

ния, но невъзможен допир, в безнадеждната си устременост един към друг отвън навътре:

в прозореца дъждовни капки като пръсти,
припряно трескави потракват...;
...Из хаосни простори
едно страдание, една велика тайна
на моята душа говори...

и отвътре навън:

- Кому душа? – Душата ми навън се рее.
Там на страданието тайната зове...;
(?) Треперят по стъклата вкочанени пръсти... (8)

Двата свята в „Ссреднощен вихър" присъства и в недостатъчността (липсващата цялост, окръгленост, покой) на своята ограниченост. И двата са в недостиг: единият е потопен в познавателна тъмнина, в тайнствената закодираност, в неразчетимостта на „великата тайна"; другият е във физически недостиг, в недостиг на телесност. Интересна в този смисъл е втора строфа:

Затрупана е в гробовете с *пръст грамади*
живяла нявга мощ; *затрупани отдоле,*
покоя си заслужилите стари, млади -
без радост и печал, от вчера и отколе,
почиват *изнемогнали под своя кръст.*
Затрупани са те с грамади тежка пръст. (к.м., В.А.)

Светът на чистата духовност е постигнат чрез едно насилствено (три пъти настойчиво се повтаря „затрупани") отстраняване на телесността. Покоят е от „изнемога" – „под" тежестта на „своя кръст", „отдоле" под „грамади тежка пръст".

Парадоксално прозорецът е мястото на невъзможния поглед, на напрегнатото взиране отвъд собствената му плътна непроницаемост. Провиждането на света отвъд него е невъзможно, независимо от коя страна е провиденческото усилие. Той остава потопен в тъмнина („тъмен шум"), подвластен на Никта (родена от Хаос и родила Танатос и Хипнос), криеща себе си в дълбините на „великата бездна" („продънени раздоли", „хаосни простори").

Потракването по прозореца:

В прозореца дъждовни капки като пръсти
припряно трескави потракват...;
Треперят по стъклата вкочанени пръсти...

символично представя човешката ограниченост (липсваща пълнота, невъзможна цялост, битийна и инобитийна недостатъчност) чрез неотменимостта на границата (където и да е положен човекът границата остава – пред-стояща или зад-стояща).

Така в „Среднощен вихър" смъртта предстои като заплаха – като обещаваща и едновременно с това недаряваща покой; като търсена и в същото време отхвърляна скептично от един неспокоен и „безверен ум".

Завесата, заличаваща милостиво границата (като у Джойс), сливаща „живи" и „мъртви" в единен „сив, неосезаем" сонм липсва. Прозорецът е непроницаемо оголен („стъкла"). Истинската заплаха е във възможната за преминаване, но невъзможна за преодоляване граница.

БЕЛЕЖКИ

1. „Получих от Карлово един револвер – не лош. Да се застрелям ли с него?" (Яворов – писмо до д-р Кръстев, София, 5.05.1906 г.)

2. Извикване на представата за смъртта, за да се възбуди желание за живот, за интензификация на сетивата: „Спомняте ли си една картина (всъщност това е наистина картина!), нарисувана от най-мощната ръка на епохата ни и наименувана „Човекът на тълпите"? Зад витрината на кафенето стои човек: той се съвзема след тежка болест; наблюдава радостно тълпата, приобщава се мислено към всичко, което вълнува хората около него. Напуснал неотдавна мрачините на смъртта, той вдъхва с опиянение зародишите и изпаренията на живота; понеже е бил на прага на пълното забвение, сега си спомня всичко. Накрая, зърнал нечие лице, което за миг го запленява, той се втурва през тълпата да търси непознати. Любопитството се превръща в непобедима, съдбоносна страст!

[....]

След тежка болест човек сякаш се връща към детството. Оздравелият се наслаждава по-интензивно, като детето от способността си да проявява жив интерес към заобикалящите го привидно обикновени неща. Нека се върнем като напрегнем ретроспективно въображението си към най-ранните си детски впечатления и ще се уверим, че странно напомнят ярко оцветените възприятия по-късно след тежко боледуване, стига само да не са засегнати умствените ни способности. Детето вижда всичко като ново, то е вечно опиянено. Нищо не е по-сходно с вдъхновението от радостта, с която детето поглъща формата и цвета. Ше се осмеля да отида по-далече. Според мен вдъхновението е един прилив на кръв и всяка възвишена мисъл е придружена от нервен стрес, различен по сила, отекващ чак в малкия мозък." (Бодлер, „Художник на съвременния живот", юни, 1861 г. – В „Естетически и критически съчинения", С., 1978).

3. „Душата ми е едно налудничаво дете, болно от лошите пъпки на нашето време, и аз я лекувам чрез единствения способ на изтискването. Вчера я поналегнах малко и тя пак закрещя." (Яворов – писмо до д-р Кръстев, Нанси. Събр. съч. в пет тома, С., 1960, т. 5.

„И по-рано и сега – все същата гимнастика на душата, само че, ако си обърнал внимание, по-рано на откъсване и издигане над земята, когато сега – спущане по обратен път ... При благоприятни мотиви идущия път ще видиш къде ще ме отведе в тая посока мисълта ми, като същевременно се превърна на едно, бих казал, органическо настроение ..." (Яворов – писмо до д-р Кръстев, Нанси, 26.02.1907 г., ibid.).

4. „... Странен сън. Аз виждах твоя гроб – и още нещо, което се е случило, което е... Аз изпитвах едно странно чувство. Или гроба беше отворен? Или ти бе станала от него? Или той беше осквернен? Или ти беше възкръснала?..." (...Яворов, „Философско-поетически дневник". Събр. съч. в два тома, С., 1993, т. 2).

5. Разказът „Мъртвите" е част от цикъла „Дъблинчани". Последен, финален разказ, обобщаващ символиката, тематиката на цикъла. Написан е през 1907 г. Стихотворението „Среднощен вихър" е първото стихотворение от цикъла „Зимни нощи", публикуван в сп. „Съвременна мисъл", 1910, кн. 2, а първата му поява е в сп. „Демократически преглед", 1908, кн. 4.

6. „Но където Елиът търси облекчение, успокоение, което е институционално уговорено, Джойс открива възможност за трайно освобождаване. Ние освобождаваме сами себе си от времето и пространството, от историята и географията чрез паметта, която разказва себе си, измисля себе си..." (Richard Ellmann, „The Consciousness of Joyce", 1978).

7. Джойс чете Бъркли „Филонус: Дали реалността на сетивните неща се състои в тяхната осезаемост или е нещо отделно от тяхната осезаемост, което няма отношение към духа? Хилас: Съществуване е едно нещо, а осезаемост е друго нещо."; „...аз мисля, че има два вида обекти: едните възприемаме непосредствено и ги наричаме идеи, другите са реални неща или външни обекти, осезаеми с посредничеството на идеите, които са техни образи и репрезентации. Е добре, приемам, че идеите не съществуват извън духа, но обектите от втория вид съществуват..." (Джордж Бъркли. Три диалога между Хилас и Филонус в противовес на скептиците и атеистите).

8. Разколебаността в четенето на девети стих от трета строфа: вън или вътре „треперят по стъклата вкочанени пръсти" подчертава еднаквостта на насочването към предела, еднаквата невъзможност той да бъде отстранен и отвън и отвътре.

ТВОРЕЦ И ВРЕМЕ

Любомира Парпулова-Грибъл, САЩ

ПРЕПРОЧИТАЙКИ „СПАСОВА МОГИЛА“

Ако човек няма да изпитва удоволствие
препрочитайки книгата отново и отново,
то тогава няма симсъл изобщо да я чете.

Оскар Уайлд „The Decay of Lying"

„Спасова могила“ е един от разказите, които са създали и които продължават да поддържат славата на Елин Пелин като класик на българската литература. Появил се за пръв път на страниците на списание „Художник“ през 1905 г., той вече деветдесет години е четен и препрочитан от български и чужди читатели. (1) Не си спомням кога точно съм го прочела за пръв път. Вероятно това е било в края на петдесетте години в старата ни сливенска къща, калдъръмен двор, изпълнен с тишина и аромат на зюмбюли, момини сълзи, липа и рози, имаше очарованието на „зелената околност“ от „Спасова могила“. Препрочитала съм разказа многократно — в гимназията и в Университета през шестдесетте години, по време на работата ми над отношенията между произведенията на Елин Пелин и фолклора през седемдесетте години (2), и във връзка с курса по нова българска литература за аспиранти по славянска филология в Държавния университет на щата Охайо през 1985 г. Всъщност, основните идеи на тази статия възникнаха при подготовката на лекциите за този курс.

Трябва да призная, че всичките ми препрочитания до 1985 г. бяха под влияние на тълкуването на разказа в българското литературознание през шестдесетте и седемдесетте години. (3) И тогава, и днес съм съгласна с възраженията на Искра Панова срещу вулгарно-социологическото възприемане на творбата като „памфлет“ срещу „суеверието“ на дядо Захари. Продължавам да споделям и мнението ѝ, че в разказа има „висока лирика“, която внушава „атмосфера на красота и копнеж, на тъга и обреченост“. (с. 6)

Сега обаче, след многократно внимателно препрочитане на текста, намирам за едностранчиво твърдението, че, да използвам отново формулировка на И. Панова. „ударението Елин Пелин е сложил върху **сиромашията**, върху селската мъка, върху социалната безизходица“. Основано върху няколко цитата взети изолирано от останалия текст,

то представя неадекватно или пренебрегва редица ключови моменти. Най-яркият случай на неадекватно тълкуване е мнението, че религиозното чувство на дядо Захари не е нищо повече от суеверие. Дори И. Панова, която отхвърля примитивно-рационалистичните прочити на разказа, не се съмнява, че в случая става дума единствено за суеверие. „Ударението в този разказ, обаче," пише тя, „пада не върху суеверието — то си остава на втори план като индивидуална черта в образа на дядо Захари". Пълното пренебрегване на религиозното чувство у Монката, също води до неправомерни изменения на текста. Така например, макар че Елин Пелин изрично казва, че Монката не спи, защото иска да види как дядо Господ ще се спусне на земята, критиците са решили, че той спи, и разглеждат предсмъртоното видение на момчето не като откровение/Богоявление, а като обикновен сън. „И чудо няма," пише Искра Панова, „има само един сън, от който боли още повече" (4). П. Зарев дори твърди, че детето „вижда насън майка си", макар че според текста то вижда не майка си, а дядо Господ, който му обещава да го заведе при нея. (с. 223)

Тези и редица други несъответствия и пропуски в традиционните тълкувания на разказа ме накараха да препрочета текста внимателно и, доколкото това е възможно, непредубедено. Тук споделям мислите си за „Спасова могила", възникнали в резултат на този пореден прочит. (5) Без да отричам, че социалните проблеми могат да бъдат привлечени като възможен контекст на разказа, смятам, че общият недостатък на досегашните анализи се състои в това, че те дори не намекват за качеството, което прави тази творба класическо литературно произведение, а именно — не разкриват богатите възможности за различни интерпретации заложени в текста.

През 1985 г. за мен и за моите студенти беше много по-интересно да разглеждаме творбата поставяйки в центъра на вниманието не социалните, а психологическите и философските ѝ измерения. И сега, препрочитайки разказа през 1994 г., аз продължавам да мисля, че това е разказ не за сиромашията и богатството, а за отношението на човека към смъртта и живота, за вечната борба между отчаянието и надеждата, че злото не е всемогъщо.

Моите размисли засягат главно случката и поантата, които, както е известно, са били двете главни условия необходими на Елин Пелин, за да може да напише хубав разказ. Действието в „Спасова могила" се развива в навечерието и нощта преди Спасовден. Дядо Захари носи на гръб внука си, десетгодишното бедно сираче Монката, към върха на Спасова могила. Заедно с тях върви тълпа от болни, бедни и богати, които „носят по един недъг и по една надежда за изцеление". Всички отиват там, защото вярват, че през тази нощ Господ слиза

сред хората нощуващи около параклиса на върха, казва им изцеление и отново се възнася „също както някога се е възнесъл на планината“ на Спасовден. Момчето е съвсем изтощено, но не е загубило желанието си за живот. То настоява да походи само и с „умилено учудване“ гледа птичките и „златните мушици, които жеркат като водни капки“ във вечерния въздух.

Монката не се съмнява в разказа на дядо си, че Господ, придружен от едно малко ангелче, което му носи патерицата, ще слезе да каже цяр на всички. Единственото, което го тревожи, са думите на дядо Захари, че не всички болни ще оздравеят веднага, а че някои ще трябва да чакат още много години. Той иска още утре да може да тича по ливадите, да гони пеперудите, да бере цветя, и да играе на топка с другите деца. Затова се замисля и за другата възможност за изцеление — за „докторите, които могат да лекуват отведнаж“, но искат много пари. Той се надява, че ако се помоли на доктора, той ще се съгласи да го излекува и за по-малко пари. Предпазливо-скептичният дядо Захари обаче му напомня, че докторите не са всемогъщи и не могат да направят нищо без божията воля.

В нощната тъмнина на върха на могилата се носят стенания на болни, хората като призраци изникват от земята и пак потъват в нея, прозорецът на параклисчето прилича на страшно око, а борът до него изглежда като мечка. Предишните радостни надежди на Монката са заменени от страх. Дядото и внукът хапват и лягат край огъня, но момчето не спи. То си спомня за иконата на второто пришествие от селската черква — с грешниците, дяволите, и големият и сърдит дядо Господ със златен венец на главата, който лети в облаците над тях със страшна сила.

Но когато детето се вглежда в звездното небе, в чувствата му настъпва нов обрат. Тиха радост изпълва сърцето му. Образите на дядо Господ и малкото ангелче от разказа на дядо Захари заменят страшната картина на второто пришествие. Но в този момент на Монката му прилошава. Черни пелени се спускат пред очите му. Тъкмо да извика дядо си, той чувства внезапно облекчение. Когато отваря очи, вижда как дядо Господ слиза от небето с малкото ангелче. Той идва при Монката и му казва: „Бъди здрав и ела с мен да те заведа при майка ти!“ Монката тръгва с него към звездите. Леко му е и се радва, че ще види майка си, която не е виждал и за пръв път в живота си извиква:„Мамо! Мамо!“

Сутринта, преди изгрев слънце, хората започват да бягат надолу, защото вярват, че така ще оставят болестта си там, където са нощували. Дядо Захари се опитва да събуди Монката, но вижда, че момчето лежи неподвижно и студено, „с лице обърнато към небето, с тихо

склопени очи“ и „една тиха и чудна детска усмивка бе замръзнала на устните му“. „Той беше вече горе, в скута на майка си,“ завършва разказа си авторът.

Очевидно, текстът не подкрепя схващането, че социално-критическият патос е централният елемент на творбата. Ключовият епизод на това тълкуване са мислите на Монката за доктора, който ще иска много пари, за да го излекува. Но тази част от текста се разглежда без всяка връзка с началото на разказа, където изрично се казва, че не само бедни, но и богати, „празнично пременени“ хора отиват на Спасова могила да търсят лек. С оптимизъм подобен на този на Монката, който мисли, че докторите лекуват „отведнъж“, критиците заключават, че ако детето не беше бедно и беше заведено на лекар, животът му щеше да бъде спасен. Самият Елин Пелин обаче е далеч от такъв наивен оптимизъм.

Но как тогава може да се обясни присъствието на епизода? Недоглеждане от страна на автора? Реверанс към народническите настроения на част от своите съвременници? Неясна социална позиция? Нито едно от тези предположения не може да даде отговор на въпроса, защото самият проблем не съществува в разказа, а е приписан на творбата от критиците. Като се вземе предвид началото, според което и бедни, и богати са тръгнали да търсят спасение от недъзите си на Спасова могила, става ясно, че същността на епизода не са мислите на Монката за възможността или невъзможността да отиде на лекар, а убеждението на дядо Захари, че не докторът, а Господ е всемогъщият изцелител. Мислите и въпросът на Монката са необходими не сами по себе си, а именно във връзка с отговора на дядо Захари.

Да си представим за момент, че Елин Пелин беше избрал друг вариант на случката: старецът и детето отиват на Спасова могила след като са били при доктора. Ако смъртта на Монката се запази като край на разказа, авторът има две възможности за развитие на събитията. Или докторът ще откаже да лекува момчето, защото няма да получи съответното възнаграждение, или ще се съгласи, но болестта ще се окаже неизлечима. В първия случай разказът би станал това, което критиците искат да направят от сегашния текст, а именно едноизмерна критика на социалните порядки на обществото в началото на двадесетия век. Във втория случай отиването на Спасова могила би било стъпка на отчаяние, сламката, за която се лови давещият се, а не израз на вяра и упование както е сега. И в двата случая рационалистичната струя би унищожила сегашното органично единство между преживяванията на стареца и детето, великата мистерия на природата и на Бога.

„Спасова могила“ не е критика на социалния живот, а психологи-

ческо-етичен етюд. Християнството, което векове наред е давало форма и смисъл на отношението на българския селянин към живота и смъртта, е естественият източник на теми и символи за тази творба. Макар и упорито пренебрагвана, омаловажавана, или унищожително наричана „суеверие“ от атеистично и социално-критически настроените тълкуватели на разказа, религиозната образност е извънредно важен елемент на текста. В някои случаи християнските теми и символи присъстват дискретно, докато в други са недвусмислено обявени.

Заглавието и, съответно, мястото на действието са пример за завоалираното присъствие на религиозни мотиви. В продължение на много години аз не бях осъзнала многозначността на названието Спасова могила. Приемах го като обикновен реалистичен топоним и толкова. Едва по-късно, когато започнах да обръщам внимание на християнските теми, забелязах връзката между времето на действието, т.е. навечерието преди църковния празник Спасовден (Възнесение Господне), параклисчето на върха на могилата (вероятно наречено Свети Спас) и народното вярване , предадено чрез думите на дядо Захари, че Господ „ще каже изцеление на всички“ и после ще си отиде на небето „също както някога се е възнесъл на планината“ на Спасовден. Тази връзка става особено важна, ако читателят знае, че Свети Спас това е Спасителят Христос и Възнесението е неговият празник (6).

Вследствие на деликатно втъканите взаимоотеквания между бит и религиозни мотиви, Спасова могила престава да бъде само реалистичен топоним, а придобива допълнителни символични значения. Това е мястото, където се търси и получава не само изцеление/спасение от физически, но и от духовни страдания и недъзи. Болният свят, за който говори дядо Захари („гледаш тялото желязно, а душата гнила“), не е метафора на пороците на капиталистическия строй, както ни учеха в гимназията и Университета, а израз на народно-християнската представа за греховността на човечеството. Дядо Захари казва, че Господ ще даде изцеление на всички, не само защото иска да крепи надеждите на болния си внук, но и защото в съзнанието му стои връзката между чудотворното изцеление на болните и Спасителя Христос, който чрез страданията си е изкупил/спасил човечеството от последиците на първородния грях. В народно-християнските представи тежката болест е не само физическа, но и духовна категория. Тя се схваща или като наказание за грехове, или като изпитание на християнските добродетели на човека (7).

Употребявам израза народно-християнски не случайно. В последните години се говори все повече и повече за така наречената народна религия или народно християнство. За разлика от тези, които рязко раделят и противопоставят догматично чистата форма на християнс-

твото, официално призната от църквата, и фолклорно-езическите вярвания на населението, привържениците на идеята за народната религия вземат под внимание факта, че на практика такова рязко деление рядко съществува, а има по-скоро един постепенен преход между двата полюса. В редица случаи там, където поддръжниците на идеята за резкия конфликт виждат проява на езическа старина, самото население вижда само старинен християнски обред. Именно тази не напълно стриктна форма на християнството, която обаче се възприема от обикновените хора като правилна християнска практика, дава съдържанието на понятието народна религия.

В разказа на Елин Пелин християнските теми и символи са представени именно във формите, които те имат в народната религия на българските селяни от края на XIX и началото на XX век. Например, широко разпространеният народен обичай да се търси лек чрез нощуване на открито през определена нощ в късната пролет или ранното лято има две основни форми. В единия случай лечението се свързва с явно нехристиянските същества самодиви и русалии, докато в другия случай в него проникват редица християнски черти (обичаят се свързва с църковния празник Спасовден, преди да тръгнат към лечебното място болните отиват в църквата и оставят дар пред някоя икона) (8). В своя разказ Елин Пелин дава един силно християнизиран вариант на обичая. Всичко е представено само с оглед на народното християнство. Писателят не споменава нито самодиви, нито самодивското цвете росен, нито Русалската неделя. Интересно е да се отбележи също, че според етнографските записи самодивите предсказват не само изцеление, но и смърт, докато в Елин-Пелиновия разказ дядо Захари обещава изцеление на всички. Поради недостатъчното количество етнографски данни не е възможно да се каже дали тук има директно влияние на някое местно вярване, известно на писателя, или промените са негово лично дело.

Особено важна черта на разказа е фактът, че народната религия присъства в него само дотолкова, доколкото тя е станала част от вътрешния свят на човека. Един щастливо намерен детайл дава образна представа за гледната точка и за религиозните чувства на героите. Когато черковният глас на дървеното клепало се разлива като благословия по цялата „зелена околност", дядо Захари и Монката, казва авторът, „дълго се кръстиха, седнали в зеления бурен край пътя." Бедният стар селянин и болното сираче живеят на периферията на обществото също така незабележимо както и крайпътният бурен растящ далеч от благоуханното великолепие на ливадите. Но за дървеното клепало „зелената околност" няма център и периферия, всички еднакво получават и приемат божия благослов. Старецът и детето се кръстят

дълго и мълчаливо, славейки Бога също така тихо и естествено, както и буренът участва в безмълвния славослов, който природата въздава на Създателя.

Открито използваните християнски теми и образи са представени също във формата, която те са придобили в народната религия. Нещо повече, за дядо Захари и Монката народната вяра се превръща в личен акт на общуване с Бога. Описанието на очакваното Богоявление в разказа на стареца е тясно свързано със земното битие на дядото и внука. Картината на Дядо Господ, слизащ през нощта на Спасова могила придружен от малкото ангелче, което носи жезъла му (в народните говори жезълът на църковните йерарси се нарича патерица), за да даде изцеление на страдащите, е идеализиран, но по същество огледален образ на ситуацията от началото на разказа, където дядо Захари се изкачва на могилата носейки на гръб малкия си внук с надежда, че детето ще получи изцеление. Преобразяването на религиозните теми и образи в съгласие с преживяванията на героите личи особено ясно в образа на Бога. Спасителят Христос, традиционно зографисван като мъж в разцвета на силите си, и тържествените иконни композиции изобразяващи Възнесението тук са заменени от интимно-семейната група на дядо Господ и малкото ангелче.

Съответно, видението на Монката променя картината от разказа на дядо Захари, внасяйки важни лични детайли. Образността на видението се оформя в резултат от напрежението между дълбоко личния, изпълнен с любов и състрадание разказ на дядо Захари и спомена на момчето за безпристрастно строгата икона на второто пришествие от селската църква. Картината на страшния съд с ада, грешниците, дяволите и големият и сърдит Господ, който лети над тях със страшна сила, е чужда на малкия страдалец. Тя изниква във въображението му само когато той, изплашен от нощта, стенанията на болните, и очаквания съдбоносен контакт със свръхестественото, изпитва инстинктивен страх от смъртта. Видението-откровение, което е само негово, интимно, лично преживяване, облекчава физическите и духовните му страдания. Когато застава лице в лице със своя дядо Господ, Монката с радост вижда, че той е много голям и има златен венец около главата, както е изписан в църквата, но не е сърдит, а благ и добър старец. Този дълбоко личен дядо Господ не е заобиколен от болните, нощуващи край параклиса, а от деца.

Ангелчето е също много интимно като образ и преживяване. Едва ли някой друг би си помислил, че то гледа горделиво децата наоколо, като Ценко Попов, когато кади пред баща си на литургия. Тук отново не мога да не си спомня коментара на някои от своите преподаватели по литература, които тълкуваха този момент като израз на критично-

то отношение на писателя към свещениците. Текстът на този разказ обаче не дава основание за такива изводи. Малкият наивно-комичен щрих е психологически детайл, който изпълнява същата роля, каквато имат и надеждата, че докторите могат да лекуват отведнаж, и крайпътният бурен. От една страна, той показва как чутото от дядо Захари се пречупва в съзнанието на Монката. Като всяко дете, бедното и болно сираче жадува за вниманието на околните. Тази му мечта, въплътена отчасти в положението на Ценко и на ангелчето, е символично реализирана в предсмъртното му видение, когато Господ слиза на земята и отива не при някое друго дете, а право при него. От друга страна, видението потвърждава това, което беше вече подсказано от черковния глас на клепалото и крайпътния бурен — божията благодат не признава социалните граници между хората.

В своето видение-откровение Монката не само вижда Господа и разбира неговия промисъл, но и получава това, което желае повече от всичко — да бъде с майка си. До този момент темата за тъгата и копнежа по майчина ласка не е спомената изобщо в разказа. Едва сега става ясно, че желанието на детето да обича и да бъде обичано от майка си е било толкова силно, колкото и желанието да оздравее. Всемогъщият изцелител не само излекува физическия недъг на Монката, но отстранява и най-дълбоката причина за душевните му страдания.

Да, чувам възраженията на скептичните реалисти, но Монката въпреки всичко умира; спасението и изцелението не са реални, а съществуват само в превъзбуденото съзнание на болвното дете. Човек се изкушава да отговори на тези възражения чрез контрааргумента, напълно валиден в случая, че за вярващия християнин божият благослов в момента на смъртта означава, че това не е край, а начало на вечен живот за спасената човешка душа. Но ми се струва, че ако анализът спре дотук, разказът ще бъде сведен до една общоизвестна аксиома и лишен от неговата психологическа сила и многоизмерност.

За мен, най-важният детайл на поантата не е нито откритието на дядо Захари, че Монката е вече неподвижен и студен, нито последната ремарка на автора, че момчето е вече горе, в скута на майка си, а беглото споменаване, че „една лека и чудна детска усмивка бе замръзнала на устните му". Ключовата дума тук е „чудна". Желанието да разгадая тайната на тази замръзнала усмивка продължава да ме преследва дълго след като съм прочела разказа. Не преставам да се питам: „Наистина ли Бог се открива на Монката в предсмъртния му час или утешителното видение е само резултат от душевната чистота и доброта на момчето."

Човек инстинктивно се бои от смъртта. Колкото по-рано е пре-

късният човешкият живот, толкова по-силно е неприемането на смъртта. Изправени пред неизбежността на края, хората са по-склонни да приемат смъртта на престъпника или грешника, смъртта-наказание, отколкото смъртта на добрия човек, на праведника. Все пак, мисълта за смъртта като освобождение, спасение, или знак за избранничество не е чужда на българския народен мироглед. Изрази като „почина", „отърва се", „отиде си", „Господ го прибра", „когото Господ обича, рано го прибира" употребявани, когато се говори за смъртта на някого, отразяват този начин на осмисляне на великата неизвестност. Фаустовският вариант, в който неизбежността на смъртта е изкупена от това, че краят настъпва веднага след най-щастливият миг в човешкия живот, също може да се отнесе към поантата на Елинпелиновия разказ.

Но дори да е съгласен напълно с подсказаната от автора мисъл, че малкият страдалец най-после е намерил покой и любов в небесните селения, читателят не може да се освободи от болката, че Монката няма никога вече да изпита жадуваните радости на земното съществуване, няма да може да тича по ливадите, да бере цветя, да гони пеперудите и да играе на топка с другите деца. Подобно на енигматичната усмивка на мъртвото дете разказът повдига, но не предлага общовалидно решение на въпроса за отношението на човека към живота и смъртта.

Другият голям въпрос, въпросът за вечната борба между отчаянието и надеждата, че злото не е всемогъщо, получава по-ясен, макар и също неокончателен отговор. В разказа има големи злини, но няма отчаяние. Още в началото на творбата авторът казва, че всеки един от тези тежко болни хора, които отиват към Спасова могила, носи по един недъг и по една надежда за изцеление. Като се има предвид поредицата от нещастия, която преследва дядо Захари и Монката, може да се очаква, че бедността, смъртта на майката, болестта и ранната смърт на момчето ще предизвикат у героите отчаяние, чувство за безизходност, дори ожесточение. Но нищо такова не се случва. Въпреки всичко старецът и детето не се озлобяват, а са изпълнени със състрадание и обич, смирение и вяра. И в най-тежките моменти те не губят надежда, че злото не е нито вечно, нито всемогъщо. Тази надежда се крепи от религиозното им чувство. Те вярват, че целият свят — и природата, и човекът — съществува по волята на Бога, великия изцелител и спасител от всяко зло.

За разлика от Свидригайлов, демоничният герой от „Престъпление и наказание", който се самоубива, защото не може да издържи ужаса на собствената си мисъл, че вечността е може би мрачна селска баня с паяци в ъглите, дядо Захари и Монката никога не престават да вярват, че злото не е всемогъщо. Това им дава сили да обичат живота.

Именно поради своята вяра в доброто и обич към живота (независимо дали читателят ще изтълкува епизода като проява на Божие милосърдие или като естествен резултат от психическата нагласа на детето), Монката не умира обзет от ужас и страдание, а предсмъртният му час се превръща в най-щастливия миг от земното му съществуване. Елин Пелин не казва каква е реакцията на дядо Захари на поредното нещастие, което го сполетява. Читателят може само да гадае дали старецът ще приеме и този удар с упование в Божията мъдрост, казвайки си „Господ си прибра горкото сираче да не се мъчи повече", или чашата на търпението му ще прелее и той ще се разбунтува срещу Бога като нещастната майка от Елинпелиновия разказ „Лудата". И все пак, макар и вторият обрат да не е напълно изключен, писателят с нищо не намеква, че характерът на благия и самопожертвователен дядо Захари ще претърпи такава радикална промяна.

Като всеки голям писател, Елин Пелин предлага много повече от онова, което читателите от определена епоха намират в неговите произведения. Затова аз съм далеч от мисълта, че моят прочит на „Спасова могила" е най-доброто тълкуване на творбата. Нещо повече, не бих искала, дори ако това изобщо е възможно, той да бъде последната дума по въпроса, защото това би означавало края на активния живот на разказа като произведение на изкуството. Желанието ми бе да привлека вниманието на читателите към някои пренебрегвани или незабелязани досега страни на текста и да покажа възможностите, които те предоставят, за тълкуване на разказа при бъдещите им срещи с този малък шедьовър. Мисля също, че резултатите от анализа навеждат на мисълта, че сборникът с разкази „Под манастирската лоза" не е така различен и изолиран от класическите разкази на Елин Пелин, както се струва на редица критици. Но това е въпрос, който заслужава изследване.

БЕЛЕЖКИ

1. Всички цитати от разказа са взети от **Елин Пелин.** Съчинения, т. 1 С., 1972, с. 159—165.

2. Резултатите от тази работа са представени в статията ми „Елин Пелин и българският фолклор", В Елин Пелин. Сто години от рождението му. Нови изследвания, С., 1978, с. 124—139.

3. Тук ще използвам анализите на „Спасова могила" в работите на **Искра Панова и Пантелей Зарев** като най-представителни образци на влиятелните литературни становища от този период. Цитирам Панова, И. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1975; **Зарев, П.** Панорама на българската литература, т. 2, С., 1977.

4. **Панова, И.** Под манастирската лоза. В Елин Пелин. Сто години от рождението му. С., 1977, с. 223. Бих искала да отбележа изрично, че разликата между моето тълкуване на „Спасова могила“ и това на И. Панова не означава, че не признавам или отхвърлям като цяло нейния изключително важен принос в изследването на поетиката на Елин Пелин. Напротив, ако същността на този принос се вижда не в интерпретациите на отделни творби, а в търсенето на нови подходи към творчеството на Елин Пелин, бих казала, че тази статия е написана именно в духа на работите на Панова.

5. Резултатите от препрочитането на друг класически разказ на Елин Пелин, „Нане Стоичковата върба“, представих в доклада си „Rereading Elin Pelin at the End of the Twentieth Century“, прочетен на петата българо-американска конференция (Fifth Joint Meeting of Bulgarian and North-American Scholars. „Bulgaria, Past and Present: Transitions and Turning Points,“ Pittsburgh, Pensylvania, 25—27 May, 1994).

6. Бих искала да благодаря на Стефан Кожухаров за сведенията, които получих от него във връзка с този въпрос.

7. Например, неизлечима болест като наказание за тежки грехове е основната тема на широко известната народна балада „Грешен хайдутин“ (виж текстове № 1409—1416 и коментара към тях в „Български народни балади“, Сборник за народни умотворения и народопис, (кн. LX., ч. 1, 1993, ч. 2). От друга страна, Стоян Джелепинът, който решава, че е по-добре да се разори, като позволи чумата да измори стадото му, отколкото да се съгласи тя да погуби овчарите му, не само не умира от чумата, но вижда пророчески сън, който му казва къде има закопано имане. („Българско народно творчество“, т. 4, 1961, с. 320)

8. Най-доброто кратко описание на тези обичаи е дадено от **Георгиева, И.** Българска народна митология, С., 1983, с. 122—124.

Николай Аретов

ПАК ЗА ИСУС, СОКРАТ И ТЕНДЕНЦИОЗНАТА ЛИТЕРАТУРА. РАЗХВЪРЛЯНИ РАЗМИСЛИ ОТ ВЧЕРА И ДНЕС

Недостатъците на тенденциозната литература бяха една от темите, които обсебиха думите и мислите на българските литератори през втората половина на 80-те и началото на 90-те години. Аз също не останах чужд на общите настроения. От това време ми е останал и споменът за няколко дълги разговора със Сабина Беляева. Едва ли бих имал куража да твърдя, че гледните ни точки се покриваха изцяло, но на няколко пъти по-късно се улавях, че се връщам към казаното от литератора и човека, към когото изпитвам нещо повече от неизбежното уважение пред по-опитния колега, настроен при това подчертано диалогично. Затова ми се стори подходящо в един сборник в памет на Сабина Беляева да се върна към размислите за тенденциозната литература и, без да се отказвам от вчерашни мнения и пристрастия, да се опитам да допълня гледната си точка, като за момент оставя настрани конкретните си предпочитания или несъгласия към едни или други съвременни български творби, и потърся подстъпите към един несъмнено същностен проблем.

Откак свят светува писаното слово е използвано за да се внушава един или друг възглед, да се доказва неговата правота, да се оборват опонентите му. Изкуството често е поставяно в подчинено положение спрямо някакви други стойности, били те религиозни, морални или политически. Политически тенденциозни са например великите елински драматурзи, само че техните пристрастия днес са понятни единствено на специалистите. А нима положението е по-различно при Дж. Суифт, Волтер или В. Юго. Друг е въпросът, че конкретната политическа тенденциозност на техните творби отдавна не интересува почитателите им, което трябва да ни подскаже нещо за нейната относителна тежест при цялостното възприемане на значителните произведения от миналото.

Като един от върховете на тенденциозната литература могат да бъдат разглеждани четирите повести, подписани с вероятно най-известните писателски имена – Матей, Марко, Лука и Йоан. Тяхното въздействие сякаш не подлежи на изчерпване и банализиране, то обхваща и най-яростните им противници, които не могат да избягат от магическата му сила. Друг е въпросът доколко това не са наистина уникални, поне в европейски контекст, творби. Очевидно е, че предпи-

санията за „изобразяване на света в неговото революционно развитие", за „историческия оптимизъм", „положителния герой" и т.н., както и наистина последователните опити да се реализират на практика тези постулати, са вариант, често карикатурен, на фундаментални теологически идеи. Отхвърлянето на религията не пречи на усилията да се използват нейните ритуали и форми, като се подменя тяхното съдържание. В изкуството на социалистическия реализъм могат да се открият образци на иконата и житието, амбиции за постигане на монументалността на катедралите и т.н. Впрочем, това не е нещо напълно оригинално – при всяка значителна промяна на обществото се наблюдават подобни процеси. А и, казано малко заострено, колкото и да се отхвърля дихотомията форма – съдържание, в изкуството като такова все пак именно формата е от значение; тя може да поема различни съдържания, а и може да бъде възприемана независимо от тях. Обратното също е възможно, но тогава едва ли би могло да се говори за възприемане на артефакт.

От памтивека човек се опитва да си представи един по-добър, един съвършен свят, построен по законите на бога или на човешкия разум. Този идеален свят, идеална държава или идеално общество са разполагани къде ли не, но след Т. Мор се налага конструираната от него дума утопия, която се превръща и в етикет на един словесен жанр, който има по-скоро рационално философски, отколкото чисто литературни претенции. По-късното непредубедено вглеждане в описанието на подобни пространства, предлагани още в древността от Платон, след това от Т. Кампанела и др., ги разкрива в неочаквана светлина. Вековете придават на бленуваните светове някои мрачни и отблъскващи черти, това важи както за утопичните построения на философите, така и, в някаква степен, за отвъдните светове на религията. Затова и мнозина ще ги иронизират, повтаряйки след О. Уайлд, че предпочитат Рая заради климата, а Ада – заради доброто общество. Или след Б. Шоу, който смятал, че няма нищо по-отегчително от това цяла вечност да слушаш ангелска музика под сянката на палмите в райските градини.

Човешкият разум, човешката мечта се оказват несъвършени и твърде здраво обвързани със своето време, за да могат да конструират едно наистина идеално пространство, пък било то и въображаемо. Може би в осъзнаването на този факт се крие една от причините за насочването към обратната идея – описание на утопични пространства, които обаче са съзнателно и открито свързани с времето, в което са конструирани и проектират в гротескно увеличен мащаб неговите недостатъци на фона на някаква фантастична или екзотична среда. Скептичният поглед разкрива обратната страна на преклоне-

нието пред успехите на техниката или покоряването на природата и особено – на опитите за целенасочена тотална намеса в живота на отделния индивид и обществото като цяло. Така някъде в началото на XX век завършва изграждането на жанра анти-утопия, който като че ли е по-литературен и по-малко философски.

Но защо моделът, породил неоспорими шедьоври, отказва да работи в наши дни и дори е склонен да се самопародира? А и дали става дума точно за „наши дни" – къде са наистина положителните герои на зрелия Балзак, защо, когато те все пак се появяват при Дикенс и Достоевски, а преди това и при Рабле, Сервантес и Х. Филдинг, те са в някаква степен комични, непригодни за живота и своето време, гротескни? Защо не само Байрон и Шели, но и писатели като Стендал, а дори и като Л. Толстой предпочитат да им намятат романтичен плащ, да не ги откриват в своята среда?

Емигрантът Андрей Синявски забелязва непреодолимото противоречие, съдържащо се в термина социалистически реализъм. „Социалистическото, т.е. целенасоченото, религиозното изкуство, не може да бъде създадено със средствата на литературата на XIX век, наричана „реализъм". А напълно правдоподобната картина на живота... не се поддава на описание с езика на теологическите умопостроения". Оттук като че ли следва – или (социалистическа) тенденциозност, изведена докрай, или безусловен реализъм. Но литературата на XX век по-скоро не приема тази дилема, стреми се да заобиколи предложения кръстопът. Самият Синявски се насочва към едно друго решение, съществувало, разбира се, много по-рано, – фантасмагорично изкуство, в което хипотезите доминират над целта и гротеската – над битоописанието. Това очевидно е поне един от възможните изходи. Но той все още не обяснява защо, кога и при какви условия тенденциозността губи позиции.

За да се осмисли пълноценно съвременността, винаги е полезно да се надникне в миналото, а и встрани – да се потърси сравнение с други нации. Отдавна е забелязано, че тенденциозната литература доминира в развитието на българската култура. Осветеното от традицията нейно привилегировано положение е една от предпоставките за относително безболезненото пълно налагане на социалистическия реализъм след края на Втората световна война. Според Ат. Славов обяснението може да се свърже с отколешното „силно влияние на руските образци". Към това, разбира се, трябва да се прибави, че у нас, както и в Русия, художествената литература отколе е принудена да поема функциите на други, по-слабо изразени социални институции.

От друга страна и руските образци не са единни. Преди Освобождението по-активни са официалните славянофилски кръгове, които

действат в синхрон с имперските амбиции на Русия. Постепенното пренасочване към идеите на Чернишевски и неговите последователи е същевременно и някаква форма на стремежа за национално еманципиране и движение по посока на либералните възгледи, възприемани в техния руски вариант. Защото за известен период идеята за тенденциозното изкуство се свързва с либералните възгледи, колкото и парадоксално да звучи това днес. Не бива да се забравя, че до началото на XX век руските либерали имат предимството да бъдат обкръжени от ореола на опозиционери, а след това пък българските им последователи се радват на подобна позиция, изгодна в едно относително толерантно общество. При това трябва да се признае, че опонентите на тенденциозното изкуство у нас в миналото, например кръгът „Мисъл", понякога са едностранчиви и твърде праволинейни спрямо поновите явления, както е присъщо на всички новопокръстени, или пък са склонни към резки поврати в разбиранията си точно по този проблем – най-характерният пример е, разбира се, Гео Милев.

Който иска да избегне подобни грехове и да бъде обективен към проявите на тенденциозната литература, трябва да не смесва отношението си към тенденцията на едно произведение и към самото произведение. Примерите от миналото помагат да се осъзнае, че високата оценка на една творба съвсем не означава автоматично приемане на нейната тенденциозност. Едва ли, например, многобройните почитатели на Достоевски безуговорочно прегръщат идеите на почвеничеството или славянския месианизъм. Съществува и друга клопка. Високото мнение за една творба или просто желанието чрез нея да се подкрепи тенденциозността на критика води до анализи по модела: „Не е важно какво мисли авторът, важно е какво аз мисля, че той мисли". Подобни манипулации имат по-наивен и по-циничен вариант.

Така или иначе, идеята за тенденциозността на литературата бе официално наложена и пораждаше само плахи или косвени опити за възражение. Същевременно тя се бе просмукала в съзнанието дори на тези, които дълбоко в себе си се противопоставяха на социалистическия реализъм. Защото всяка тенденциозна литература има свойството да поражда своето тенденциозно отрицание – фашизмът, на първо място като социална практика в Германия и Италия, но и като пропаганда, поражда в цяла Европа така наречената антифашистка литература, която от своя страна подкрепя и вдъхва нови сили на социалистическия реализъм, чието отрицание може да се потърси в дисидентските произведения и т.н. Всъщност едно радикално решение би било не отхвърлянето на някаква конкретна тенденция, а на самата тенденциозност.

Коварството на тенденциозността се крие и другаде. При автори

като Оруел и Замятин, например, нерядко интерпретацията се свежда до един повърхностен, почти фейлетонен прочит, съсредоточен около реалната тенденциозност на творбите им. От един момент нататък обаче се оказва, че печатът, публицистиката влизат в ролята на непредвиден конкурент на литературата. Неочаквано се поражда питането – а защо да се четат романите, които с езоповски език казват това, което публицистиката формулира кратко и ударно. Нали точно Истината се очаква от литературата. А тя, казват, била винаги конкретна. Няма как тогава публицистиката или документалистиката да не се окажат по-ценни от литературата. Дали е достатъчно това, че изящната словесност все пак успява да лансира крилати фрази от типа на „Всички са равни, но някои са по-равни от другите".

Същностен остава въпросът, какво друго, освен тенденциозността, предлага една творба. Или, като частен случай, какво предлагат произведенията, отхвърлили тенденциозността. Твърде лесният отговор е ориентиран към вечните ценности на човечеството. Само че, поне когато стигнем до XX век, би трябвало да забележим, че най-значителните автори, за които се предполага, че ще предизвикват интереса и на бъдещите поколения, по правило се отказват не само от политическата тенденциозност, но и от моралните внушения или поне ги изтласкват на по-заден план. Това може да се наблюдава, струва ми се, при много от произведенията на М. Пруст и Дж. Джойс, при Фр. Кафка и Т. Ман, при У. Фокнър и Вл. Набоков, при Х. Л. Борхес, при Бекет и Йонеско и техните последователи. При всеки от тях по някакъв неповторим начин и в различна степен пиететът към универсалните хуманитарни стойности продължава да съществува, но те не са прокламирани и внушавани, а по-скоро защитавани или оплаквани, а в някакъв смисъл – и подложени на съмнение.

Проблемът може да бъде видян и от друг ъгъл. Внушаването дори на „вечните хуманитарни ценности" си е своеобразна тенденциозност и отдалечаване от литературността, която може да бъде потърсена и на чисто словесно, езиково ниво. Вярно е, че тогава пък започваме да приличаме на онази прочута готвачка от времето на класическата немска философия, която се престарала в белене на лука, от който накрая не останало нищо. И все пак, какво би останало от литературата, когато от нея се обели всяка тенденциозност. Питането няма лесен отговор, но не е нелогично.

Още през 1852 г. Г. Флобер пише на Л. Коле: „Бих искал да напиша книга за нищото." Модерната литература отдавна е обхваната от усещането, че тенденциозността е изчерпила своите възможности, отдавна не се зараждат наистина нови и наистина значими универсални хуманитарни ценности, около които човечеството или индивидът да

могат да изградят своето съществуване, а не малка част от старите са компрометирани, включително и чрез революционни експерименти. При това през XX век общата картина на света, оформила се под несъмненото влияние на развитието на теоретичната физика, фройдизма и други научни направления, а също и на драматични исторически конфликти (включително милионите жертви на Втората световна война, новите оръжия, екологическите катастрофи и т.н.) по-скоро разколебава оптимистичните социални и антропологични теории и хипотези, разклаща аксиомите и постулатите, а точно върху подобни твърди фундаменти винаги се опира тенденциозното изкуство.

Налагането на идеята за приоритета на нетенденциозното изкуство съвсем не е последователно разгръщащ се процес. По-вярно ще е, ако се каже, че общественото мислене трепти някъде между двата полюса. Така в средата на века група авторитетни френски интелектуалци активно и доста успешно лансираха идеята за „ангажираната" литература, за отговорността на твореца пред обществото. Но и тук е възможно известно разграничаване. Ангажираният творец може да пише неангажирани произведения, а да изразява своята позиция по други канали, което е до голяма степен естествено, особено в епоха на добре развити масови комуникации. Според Дж. Оруел, който иначе не е чужд на тенденциозното изкуство, ангажирането с една политическа теза е граждански, а не писателски акт и то не представя цялостната личност на твореца. „Едната му половина, която в известен смисъл е той целия, може да действа решително, дори насилнически, ако се налага, както прави това всеки друг човек. Но произведенията му, доколкото те имат някаква стойност, ще си останат създадени от поздравата половина, която остава настрани, записва нещата, които се извършват, и приема тяхната необходимост, но отказва да бъде измамена относно истинската им природа".

Голямата, открито тенденциозна литература от хилядолетия има достоен опонент в лицето на една линия в развитието на културата, която пред високия пример и прокламирането на вечните ценности предпочита скептицизма и универсалното съмнение, чрез което пропредпочита скептицизма и универсалното съмнение, чрез което проверява всички стойности и аксиоми. Образът на жертвоготовния Исус, който знае голямата Истина и пътя към нея, се допълва от образа на Сократ – друга жертва на съмнителен съдебен процес – който заявява, че не знае нищо и обсипва събеседниците си с лавина от привидно безобидни въпроси, които проблематизират и това, което само преди миг е изглеждало напълно безспорно.

Разграничаването между тези две големи успоредни линии в развитието на световната култура, се определя от цялостното отношение към трайните ценности на човешката цивилизация, което е нещо

съвършено различно от конкретното социално статукво. Исус, на когото съмнението също не е напълно чуждо, често е непримирим към своите съвременници и с бич в ръка изгонва търговците от храма. От своя страна, наследниците на Сократ не винаги са в опозиция, понякога съмненията им са на път да си спечелят статуса на официално приета идеология. Нещо подобно може да се наблюдава във френския XVIII век, когато писатели и мислители от Сократов тип като Волтер поне временно се радват на някаква институционализирана почит, за разлика от техни съвременници, които са по-близки до Исус, какъвто е случаят с Ж.-Ж. Русо. Подобна картина, струва ми се, може да се открие и днес, особено в културата, която свикнахме да наричаме западна. В нея, под относително по-повърхностните вълни на сменящите се тенденции и идеологически доминанти (твърде различни от нашите), трайно съществува подмолното течение на сократовското съмнение. В литературата то може да се свърже със зачестилото използване на пародията, гротеската и цитата, разбирани в най-широкия смисъл на думата, с интереса към болната психика, към несъзнаваното, към престъпното и сексуалната трансгресия. И, разбира се, с тоталния отказ от морализаторство, оптимистична перспектива и положителен герой. Тази линия имаше своите аналози и в Източна Европа, и в България, но 90-те години коварно ги отвяха някъде настрани, а и стесниха публиката им.

Разколебаните устои на институциите, а дори и на цивилизацията в България, а в още по-голяма степен – и в Русия, днес като че ли предполагат появата на някой нов месия, който да прокламира нови велики ценности, да избърше сълзите на нещастните и да призове всички към едно ново духовно, а защо не и материално съзидание. Но дали това няма да е поредният лъжепророк, изплувал от апокалиптичния мрак, дали той няма да разчита на несъзнателния страх от промяната и привързаността към познатия уют на сигурността. Сократовското съмнение избягва рисковете от бъдещо разочарование и сякаш настоява единствено за еманципирането на литературата от всичко, което стои извън нея. Друг е въпросът, че това „извън" постоянно бива предефинирано. Но последователното придържане към Сократовата гледна точка задължава да не се спира с въпросите – дали двата полюса могат да съществуват самостоятелно, дали те не се крепят взаимно, дали всеки от тях няма някаква своя неотнимаема територия...

Христина Балабанова

ЗА ИРОНИЧНАТА САГА НА РАЗКАЗВАЧА КУНДЕРА

„Колкото по-внимателно четем романа, толкова по-невъзможен става отговорът, защото по определение романът е иронично изкуство, неговата истина е скрита, непроизнесена, непроизносима..." – пише Милан Кундера в „Изкуството на романа" (1986) (1). Може да се каже, че Кундера разсъждава и теоретизира върху историята на европейския роман със същата енергия и страст, с която пише своите романи. Днес М. Кундера е световноизвестен писател, надмогнал трудностите на изгнаничеството, запазил онази свобода на духа, за която говори В. Гомбрович и която му позволява тематично да обогати своето творчество, ползвайки опита си от новата действителност. Успехът на писателя емигрант, който „превръща болестта в здраве" (Гомбрович) (2), го свързва със съдбата и пътя на прогонените от комунистическите режими писатели емигранти, които създадоха голяма литература, независимо от прекъснатата връзка с родната страна и култура. И В. Гомбрович, и Ч. Милош въз основа на собствения си опит пишат за драмата на писателя емигрант, който трябва да има силата „да се раздели с това, което се разделя с него", да намери път към читателите в една чужда среда, твърде малко интересуваща се от темите и проблемите, смятани за опасни в родината му. Той трябва да се сдобие с „нови очи", което ще рече да намери в себе си творчески резерви да скъса с предишните обвързаности на своя успех и самочувствие и да демонстрира обективно и неангажирано мислене, което му позволява да погледне критично на западната култура.

Творчеството на Кундера показва, че той притежава споменатите качества, за да се наложи в новата среда не само посредством читателския интерес, но и чрез оценките на сериозната критика (Ф. Солерс определя романа му „Безсмъртие" (1992) като шедьовър). Макар от страна на някои чешки критици успехът му да се принизява чрез упреци за приспособяване към „вкуса на пазара" и за съзнателно преиграване с анекдотичното, с куриозитета на сексуално-еротичните сцени, Кундера запазва и умножава значението си на един от най-ярките представители на съвременната интелектуална проза в европейски и дори в световен мащаб. Нещо повече – изследователският интерес в родната му Чехия след 1989 г. реабилитира присъствието му в контекста на чешката литература, нареждайки романа „Непоносимата лекота

на битието“ (1985) между върховите постижения от последните три десетилетия.

Още в началото на творческия си път, когато издава своите „тетрадки“ с разкази под общото заглавие (трудно преводимо на български) „Смешни любови“ (Směšné lásky), Кундера се налага като автор на интелектуална проза, в която разказаните случки и събития са придружени от медитиращото присъствие на разказвача под формата на размисли и коментар. Чрез използването на „аз“-форма, позициите на автор, разказвач и герои се приближават. Разказвачът е участник в събитията и едновременно с това техен активен съдник посредством рефлексията, интелектуалния анализ, ироничния коментар. Присъствието на тези два плана в структурата на разказа е определящо за поетиката на неговите романи, развива се като метод на интелектуалния синтез, чиято комбинаторика провокира читателя да стигне до ново познание за себе си и света: отхвърляйки принципа на събитийната каузалност и демаскирайки изкуството като игра, която има вълшебната способност да създава „живи герои“, авторът отклонява читателя от емоционално преживяната истина на случката (интригата), за да може, чрез радостта от играта, той да осъзнае „двусмислието на света“. Чрез интелектуалния артистизъм на своите разкази Кундера се противопоставя по неочакван и провокиращ начин на утвърдените конвенции (идеологически схеми и утопии) в изкуството и социалния живот. Основна тема на тези разкази е човешката несвобода, демонстрирана чрез парадоксалното разминаване между конструираните от героите (в повечето случаи протагонисти на автора) истории с предвиждан и очакван завършек и последвалото им превръщане (разиграване) в действителност, в битие. Или, както се изразява героят на разказа „Никой няма да се смее“ – „да разработиш“ във въображението си случката и като ездач „да яхнеш“ нейното превръщане в реалност. Имагинерната свобода на интелектуалната игра, повторена „на живо“ (като съвкупност от реални действия), търпи поражение, развива се като абсурдна, от гледна точка на първоначалния замисъл, ситуация. „Аз, страдащият бог“ – така се казва един от разказите, чието заглавие иронично предговаря парадоксалната развръзка. Човек не може да бъде автор на своя живот, дори в сферата, която смята за личностно най-автономна (любовно-еротичните преживявания). В романа „Шегата“ (1967) чрез парадокса на играта действителността се разкрива в трагична перспектива. В „Шегата“ Кундера търси различните прояви на догматизма, които не само ограничават вътрешната свобода на човека, но го лишават от възможността да познае себе си и действителността. Този роман откроява съществото за разказваческия метод на писателя (което се проявява още в дебютната му про-

за): в критиката на системата, която подменя истинския живот с отчуждени догматични представи и схеми, той търси връзка между социалното и екзистенциалното битие на човека. С други думи, човешката несвобода е видяна не само (и дори не толкова) като социален, но и като екзистенциален проблем.

В „Шегата" замразяването на живота в една схема, в една представа или образ, „обожествени" като висша истина и цел, е видяно като кълн на злото у самия човек: това е емоционалното (истерично) пристрастяване към една истина, житейски принцип, религия, което го лишава от свободата да познава неангажирано и истински, да разбира другите и да осъзнае релативността на всяка праволинейност. Героят Лудвиг Ян живее с мисълта да отмъсти на своя бивш състудент Земанек, станал причина за изключването му от университета и обявяването му за политически неблагонадежден. С времето неосъщественото отмъщение се превръща в лична религия, във функция на едно минало, което вече не съществува и самите участници в него са променени. Затова с осъществяването му героят сам се превръща в жертва на собствената си зла шега. Лудвиг Ян е два пъти жертва – на идеологическите догми на системата, които не допускат индивидуални отклонения от колективния оптимизъм и вяра, и на собствената си догматична отчужденост от реалния живот чрез измамното и заслепяващо отдаване на едно чувство. Романът „Шегата" е пробив в естетиката на догматизма заедно с романите на Вацулик, Шкворецки и редица други автори от това време, без да бъде само документ на една епоха (периодът на култа към личността). Критиката забелязва неговата богата семантика, екзистенциалните теми и ситуации, които контекстово го сближават с „философията на човека" в европейския роман на XX век.

От гледна точка на поетиката може да се каже, че Кундера актуализира Чапековия полифоничен роман с множество гледни точки – но целта му е да се освободи от линеарната логика на сюжетно-фабулните връзки, да постигне синтез на разновременни събития и различни съдби чрез ключовата позиция на определена тема, смислово „размножена" на принципа на вариациите. Така в „Шегата" темата за догматизма и човешката несвобода е развита в социален (исторически) и личностно-битиен план. Този похват получава развитие в романите, писани в емиграция. По повод своя метод в „Книга на смеха и забравата" (1981), първият роман, написан в чужбина, авторът прави следното признание: „Цялата тази книга е роман във формата на вариации. Отделните части следват една след друга като отсечки по пътя, който води към темата, към идеята, към една единствена ситуация, чийто смисъл се губи в необозримото" (3).

Свидетели сме на „мигриране“ на темите от роман в роман, пренасянето им във времето и пространството, обвързването им с различни исторически и екзистенциални ситуации, сякаш всеки следващ роман на писателя е само част от една безкрайна сага за човека и неговото битие. Темата за забравата, която в „Шегата“ по различен начин семиотизира връзката на човека и обществото с миналото и ценностите на миналото, е „взета на фокус“ в романа „Книга на смеха и забравата“. Това е първият роман на Кундера, който хвърля мост между времето на Изтока и Запада чрез проблема за културната идентичност на Европа. В него и в романа „Непоносимата лекота на битието“, в съответствие с тезата си за роман-интелектуален синтез, писателят обогатява своята поетика с онирични, фантастични и митологични елементи. В идеята за синтеза Кундера изразява и своята носталгия по изгубената средноевропейска културна и духовна идентичност. Неслучайно той отъждествява откривателската функция на модерния роман с творчеството на Кафка, Музил и Брох, те са между най-цитираните имена в неговите автокоментари и теоретични есета. Един български интерпретатор на „Непоносимата лекота на битието“ лансира идеята за средноевропейския код на романа (4), който определя смътността, междинността на героя Томаш, представена от писателя като свръхценност. Но междинността, ако се има предвид Австро-Унгарската империя като многонационално културно пространство, е също така общуване, което трансформира и интегрира различията в културна цялост със своя специфика и традиции. За Кундера отказът от тези традиции е лишаване от културна идентичност, заличаването на паметта за миналото (забравата), е непоправима ценностна загуба.

В „Книга на смеха и забравата“ темата за забравата (смехът е другото нейно лице) обединява различни по характер, време и място събития и ситуации в Чехия и Франция. Като екзистенциална ситуация тя е разгърната в индивидуално-личностен план (такъв е случаят с чешката емигрантка Тамина, която вярва, че ще възкреси избледняващия в паметта ѝ минал живот, ако си възвърне оставените в Чехословакия дневници и писма) и като обществено-исторически (институционализиран) модел на поведение: „организираната забрава“ на тоталитарното общество, която заличава историческата и културната памет; също колективното културно безпаметство на консуматорското западно общество, издигащо в култ удоволствието на мига, примитивната радост от съществуването („обществото на спектакъла“, както Кундера го определя).

Екзистенциалната драма на Тамина е драма на емигранта, неуспял да се приобщи към обществото, което го е приело и е ценностно

обърнат към едно несъществуващо вече минало. Без да се задълбочава психологически в историята на Тамина, авторът „отваря" нейната екзистенциална проблематика към културната история на Европа. Ако Тамина развива носталгичен копнеж по личностна идентичност, то обществото, в което живее, е на път да се откаже от своята културна идентичност. Семантизирайки забравата като манипулираща човешкото поведение сила, която унищожава европейската културна приемственост, Кундера приближава тоталитарния Изток и демократичния Запад и в сходни за двата свята ситуации типологизира и развива идеята, че всяко общество, което се отказва от своята културна памет, от ценностите на миналото, на практика няма бъдеще. Използвайки модела на „островните утопии", той създава своя фантастичен „детски остров" (островът, населен само с деца, на който отива Тамина) – алегория на обществото без минало и без историческа памет – общество, което не познава историята на човешката цивилизация и чиято детска въздраст не предполага развитие към зрялост на духа.

Кундера проявява склонност да обяснява своите романи чрез коментар, с който въвежда читателя в сложната логика на тяхната структура, където водещо значение има темата, а не сюжетно-събитийното единство. Съществува връзка между автокоментарите, разясняващи създаването на съответната творба и есетата от двете книги „Изкуството на романа", в които той теоретизира върху историята на европейския роман. И в двата случая става въпрос за поетиката на романа като форма и средство за познание на цялостния свят на човека, който остава непостижим за догматичното познание, т.е. познание от позициите на една истина (идеология). В традицията на Сервантес, Кафка, Музил, Кундера открива и възприема предизвикателствата на модерния романописец спрямо всичко, което потиска и обсебва живия свят на човека, независимо дали то се нарича техника, политика или история. Поетиката на интелектуалния синтез е Кундеровият отговор на институционализираната форма на агресивност, която обезличава човека.

Романът „Безсмъртие" (1992) е може би най-убедителното доказателство за пътя на Кундера към адмирираната от него форма на интелектуален синтез, с която той свързва недогматичната реч на романа. Съществено в този роман, където отново става дума за културна памет и културни ценности, е, че Кундера разширява историческото пространство на своята проблематика: любовта на Бетина Бертрам към Гьоте и любовните преживявания и истории на съвременни парижки интелектуалци са двата плана, в които се движи повествованието.

Коментирайки структурата на „Безсмъртие" и връзката му с пред-

ходните романи (5), Кундера подготвя читателя за възприемането на неговата жанрова нетрадиционност, отхвърляща каузалната връзка между част и цяло. В „Безсмъртие“ писателят радикализира своя опит в полифоничното изграждане на романа, интегрирайки в едно цяло стилово разнородни наративни техники, плурализирайки посоките на смисъла на принципа на интертекстуалността. Присъствието на автора в създавания свят е подчертано не само в интелектуалните анализи и рефлексии, но и чрез репрезентацията на метода на творене, на смислово кодиране и прекодиране на темата: конструирането на романа е представено като процес на ставане и авторът (в качеството си на автор – герой) ангажира читателя със своя метод на подреждане, свързване и взаимно осветляване на събития, епизоди, герои – такава функция имат разговорите на „творящия автор“ с професор Авенариус (негов почитател и читател). Целта е да се провокира традиционната представа на читателя за романовия жанр, неговото очакване за смисъла на цялото да бъде взривено от ефекта на непредвидимото, неочакваното, неуловимото: методът на Кундера е проникнат от ироничното двусмислие на интелектуалната игра, която обаче (както отбелязва М. Григар) (6) има точно изчислени ходове и от гледна точка на архитектониката на романа, почива върху строго рационална схема.

В „Безсмъртие“ Кундера свързва отдалечени по време и място събития и герои, за да постави въпроса за съдбата на изкуството и културните ценности в европейското общество от западен тип (романът е завършен през 1988 г.). В парижкия сюжет на романа е тематизирана манипулиращата човешкото поведение власт на медиите, която утвърждава монопола на една нова утопия – „имажологията“ (грандиозното претворяване на света в репрезентацията на медиите) (7). С имажологията Кундера „означава“ новата (постмодерна?) културна ситуация в постиндустриалното общество – след краха на идеологиите: тоталната власт на технологиите, която превръща духовното в стока, създавайки „система от идеали и антиидеали, които имат кратък живот и всяка от тях бързо се сменя от друга система, но които въздействат върху нашето поведение, върху политическите ни възгледи и естетическия вкус, върху цвета на килимите ни и избора на книгите със същата сила, с която системите на идеологиите успяха да ни завладеят“. Разрушената и преоценена човешка идентичност от тази нова тотална власт най-добре е илюстрирана в поведението на Лаура.

Би било погрешно обаче интерпретацията на романа да се свежда до критика на родената от хегемонията на технологиите съвременна масова култура, защото писателят подлага на реинтерпретация ем-

блематизираните и универсализирани ценности на модерната европейска култура – в главите „Безсмъртие“ и „Homo sentimentalis“ е иронично деконструиран романтическият култ към гения, ценностно противопоставящ Бетховен на Гьоте. Кундера типологизира връзката между естетически и социален утопизъм в общата парадигма на модерността, която революционно отрича традицията и се изживява като двигател на историческия прогрес. Бранейки се срещу едностранчивото тълкуване на романа, той уточнява, че неговата тема не е модерният свят, а „обществото на спектакъла“ или вечният интимен екзистенциален проблем за образа на човека в очите на другия (т.е. естественият стремеж на човека към безсмъртие – б. м. Хр. Б.), който той пренася в големите мащаби на обществото.

„Обществото на спектакъла“ е абстрактно название от категориален вид, както и названията „безсмъртие“ и „хомо сантименталис“. Тяхното конкретизиране в художествената тъкан на романа е смислово неоднозначно. Споменатото обяснение на Кундера подчертава механизма на „евакуация“ на темата в различни контексти и обрастването ѝ с нови, неочаквани смисли в това движение. В романа любовта на Бетина към Гьоте, следваща романтическите естетически стандарти (хипертрофия и обожествяване на чувството), има своето съвременно повторение в любовната „драма“ на Лаура, която по същия агресивен начин демонстрира чувствата си, фасцинирана от образа на „своето чувстващо аз“. С други думи – имитация на чувството заради ефекта на етикетирания като висша ценност образ на любовта. Един интимен екзистенциален проблем (първичен човешки инстинкт), какъвто е естественият човешки стремеж да надживее себе си като изгради чрез поведението си благоприятен образ на своето Аз в очите на другите, неочаквано и парадоксално променя смисъла си като се институционализира, т.е. отчужди, в социалната власт на една утопия. Търсейки благосклонността на Гьоте, Бетина иска да влезе в историята и да си спечели безсмъртие: в спомените си редактира и пренаписва кореспонденцията си с поета, за да извиси собствения си образ и принизи неговия, представяйки го като еснаф, който не успява да разбере и оцени едно възвишено чувство. Тя е авторът на легендата за покорния Гьоте и смелия Бетховен – христоматийно известната история за срещата на двамата с кралското семейство, при което Гьоте сваля шапка и се покланя, Бетховен дръзко остава прав с нахлупена шапка. Гьоте не се вписва в романтическия култ към гения, чиято изключителност се отъждествява с образа на бунтаря и революционера.

Образът на Бетина и нейният подход към безсмъртието (приятелството и връзките ѝ с известни личности от европейската история) имат важно значение за стратегията на смисъла в прехода между минало и

настояще, като по този начин „обществото на спектакъла“ излиза от рамките на съвременността, исторически разширява своето съдържание в парадигмата на модерността. Бетина е „жрица на историята“, с други думи биографът, ценностно легитимиращ изключителността на гения, вожда (а защо не и класата), т.е. една въздигната в абсолют истина. Тя е символичният образ на модерното изкуство (включително и на авангардизма на XX в.), което пропагандира и „обезсмъртява“ революционните идеи на социалния прогрес.

И Бетина, и Лаура са представители на homo sentimentalis, „човекът, издигнал чувството в ценност“, по думите на Кундера, който пояснява: „Дефиницията на чувството обяснява, че то се ражда в нас без участието на нашата воля, а често и против волята ни. В момента, когато пожелаем да чувстваме (да вземем решение да чувстваме, както Дон Кихот решава да обича Дулцинея), чувството вече не е чувство, а имитация на чувство, което обикновено се нарича истерия. Затова homo sentimentalis (т.е. човекът, издигнал чувството в ценност) в действителност е това, което е homo hystericus.“

Рационалист по природа и по убеждения, Кундера се отнася скептично и иронично към „хомо сантименталис“, виждайки в неговата неспособност да се съмнява и анализира благодатна почва за ирационалните кълнове на фанатизма и догматизма. „Хомо сантименталис“ е другото име на „лирическия човек“, познат от предходните му романи (авторът сам прави връзка с поета-революционер Яромил от „Животът е другаде“), отдал се на колективното опиянение от комунистическата визия за всеобщо щастие.

„Хомо сантименталис“ стои в основата на европейската цивилизация, той е насилената и хипертрофирана човешка природа, отчуждена в система от ценности. Едноименната глава в романа може да се нарече съвременен трактат за ценностите в европейското изкуство и култура на Новото време – отчужденните в сферата на гениалното и непостижимото ценности, които в своята божествена извисеност изключват съмнението в тяхната изключителност. Кундера иска да освободи човека (респективно читателя, възприемателя) от тяхната потискаща власт, да свали маските на привидността, покриващи автора-гений и неговото безсмъртие. Той отново се връща към любовта на Бетина и нейните биографични свидетелства, принизяващи Гьоте и възвеличаващи Бетховен. Към създадения от нея принизен образ на Гьоте писателят прибавя еднакво принизяващите го характеристики на Рилке, Арагон и Р. Ролан – представители на модернизма на XX в. И те са обсебени от патоса на изключителността: в техните оценки човекът Гьоте не е на висотата на поета Гьоте или страхливо изостава от революционния ентусиазъм на модерността. Виждаме как естети-

ческият утопизъм на авангардното ляво изкуство е впрегнат в колелото на историята, за да облече гения (твореца) в образа на революционера и вожда. С присъщата си склонност към интелектуална игра Кундера разгръща ситуация на „крайните парадокси", ако използваме неговите думи: предупредил за тънката граница между сантименталния и истеричния човек, той не без ирония внушава, че човек сам създава своите окови, подменяйки цялото с изключителното, единичното. В невероятните срещи между Гьоте и Хемингуей в отвъдния свят писателят пародийно осмива копнежа по безсмъртие и историческото обезсмъртяване на гения, които дават простор на различните форми и теории на биографизма; те от своя страна, отделяйки твореца от творбата, конюнктурно историзират смисъла на творчеството му. В тези скечови епизоди (които извикват асоциации с „Думите" на Сартър) думите на Гьоте, че със земната си смърт авторът изчезва и от творбата, а безсмъртието не е нищо друго, освен „вечен съд", издават позицията на Кундера: авторът не може да бъде гарант за целостта и смисъла на творбата в бъдещия ѝ живот; той не може да режисира историческото дълголетие на своето творчество в културната памет на човечеството. Обезсмъртяването на автора слага окови върху неговата бъдеща свобода, която е възможна в непосредственото художествено общуване с творбите му. В духа на постмодерната литературна теория писателят Кундера е обърнат към читателя, иска да го възпита като читател-аналитик, чието чувстване и мислене се определя от „епохата на новата цялост" (8) – целостта на плурализма във всички сфери на живота. Симптоматичен в това отношение е образът на Гьоте. Ако всички герои на романа са изразители и носители на някакъв вид екстремност, то Гьоте е, както го нарича Кундера, „великият център". „Гьоте: великият център. Не само център в смисъл на несигурна точка, която предпазливо избягва крайностите, не, стабилен център, който държи двете крайности в удивително равновесие, каквото след това Европа не познава."

Кундера се обръща към Гьоте като към позитивна традиция, чиято алтернатива е пренебрегната от щафетата на модерността, онази модерност, за която единството и целостта на човека и света се гради върху хегемонията на една тенденция (ценностна парадигма), независимо дали това са социалните утопии или съвременните технологии (институционализираният образ на действителността). В Гьотевия универсализъм писателят съзира онзи „кратък миг" в европейската история, когато техниката все още е във властта на познаващия субект и светът за него „не е загубил своята прозрачност" в ясните граници на познаваемото, т.е. светът не е рамкиран и отчужден в някаква гранична тоталност. В образа на Гьоте се съдържа несъгласието на писателя

с прогресисткия модел на модернизма на XX в. и неговата крайна фаза – съвременната масова култура. Като се има предвид, че романът показва и подсказва ангажираността на Кундера с научния дискурс на постмодернизма, светът на Гьоте е пренесен в настоящето като възможност и перспектива на постмодерния плурализъм.

БЕЛЕЖКИ

1. Вж **Кундера, М.** Седемдесет и три думи. – П а н о р а м а, 1991, № 1–2, с. 21.
2. Вж **Карпински, В.** Нови очи. – Л и т. в е с т н и к, № 11, 26 апр. – 2 май 1995.
3. Вж Бележките на автора – В: Kníha smíchu a zapomení, 1981.
4. **Кьосев, Ал.** Смътният. – П а н о р а м а, 1991, № 1–2, с. 27.
5. Вж Бележките на автора – В: N e s m r t e l n o s t, 1990.
6. **Grygar, M.** Kunderova ars combinatoria. Uvahy nad romanem „Nesmrtelnost". – Доклад, изнесен на конференция, посветена на чешката литература в Лондон, 1990 г.
7. Вж **Дичев, Ив.** Еротика на авторството. С., 1991.
8. Вж **Welsch, W.** Naše postmoderní moderna. Praha, 1994.

Надежда Александрова

ХАРМОНИЯ НА ДВУГЛАСИЕТО
(Мара Белчева в проекцията на Пенчо Славейков)

Присъствието на жената в българската литература и изкуство е достатъчно дълголетно и постоянно, за да открои и насити с живописна плътност и духовно съдържание индивидуалния и събирателния образ на българката. Предмет на обожание, на възхита и любов в творческите пориви и осъществявания на автори – мъже или на самовглъбени изповеди и автопортрети, като своя артистична реализация, българката не се самоограничава и саморазличава в типологията на националното или на чисто женското. За да си позволим подобно феминистко обобщение имаме достатъчно исторически основания и съвременни аргументи. И тъй като целта ни не е да изтъкнем заслуги или да противопоставим постижения, ще фокусираме вниманието си към особеното, може би феноменално, значение на Мара Белчева за българската култура и литература именно в тази посока – в ценностните категории на етичното като определяща съставка на литературното занимание.

Нашата културна история не изобилства от примери, които да ни представят една изключителна във всяко отношение жена – едновременно чрез нейния портрет от голям художник (естествено, че става дума за словесния образ на Мара Белчева, вграден в творчеството и книжовното наследство на Пенчо Славейков) и чрез автопортрета ѝ, който тя е успяла да самопостигне в лириката си.

Мара Белчева не е просто едно съществено женско присъствие в живота на големия поет и книжовник, не е просто муза и вдъхновителка, не е и само талантлива поетеса. Тя е творческа личност откривала и следвала своята индивидуална съдба с любов, трудолюбие и божествено смирение. Години наред тя споделя и несретите, и радостите в живота и творческия път на Пенчо Славейков, а след това още по-дълго – посмъртната му слава. Всеки опит да бъде отделено и разграничено нейното от неговото дело, би лишил творческия ѝ портрет от най-съществената му характеристика. Защото близостта между двамата и нейната „свръхчовешка, божествена вярност“ (1) на паметта му прибавят към личността и поезията ѝ особено обаяние и непреходна значимост.

Разбира се, оценките на нейното литературно дело неизменно посочват ценността на тази близост, бликнала спонтанно и градена в

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

обич и „другарство“, каквито рядко се срещат в обикновените човешки (и съпружески) отношения. И като добавим, че бидейки осъществена в противоречие с еснафския морал, любовта между двамата е била защитавана с нравствения избор и достолепното поведение именно на Мара Белчева.

Може би затова закономерната съпоставка (2) на нейната лирика със Славейковата установява очевидности, които понякога прозвучават некоректно спрямо поетесата. Любовният, лирическият и човешкият диалог между Пенчо Славейков и Мара Белчева няма състезателен характер. Обладани от високото съзнание, че в областта на творчеството истински значимият автор се състезава преди всичко със самия себе си, всеки от тях има свой периметър и своя собствена себестойност.

Историческият прочит на Мара Белчева изисква да приемем обективните и основателни оценки на съвременната ѝ критика и да осмислим ценното в създаденото от нея литературно дело тъкмо „в проекцията на Пенчо Славейков“ (3), като видим влиянието на поета и естета в необходимия и неизбежен диалогичен смисъл. Защото би ли могла Мара Белчева да бъде муза и любима на Пенчо Славейков и да пише поезия в духа на Вазова, например? Би ли могъл тогава да бъде осъществен диалогът между двамата, не само в поезията, но и на всички останали равнища на тяхното човешко общуване? В „силовото“ поле на Пенчо Славейков това е очевидно невъзможно, а и поетесата е твърде далеч от подобни стремления. Тя не само че не се противопоставя на така нареченото влияние, а тъкмо обратното – възприема го като благодат, като Божия благословия и Божие изпитание.

Възможна естетическа мяра на сравнението между Мара Белчева и Пенчо Славейков би могла да бъде хармонията на двугласието, в която женският глас не противостои на мъжкия, а го следва с удивление и преданост. В случая няма спор, че женският глас е втори – исото – че той не открива лирическите мотиви, а само ги подема и тембрира според хармоничните изисквания на двугласието, на своеобразния лирически дует, който прелива от сферите на житейското към изкуството и обратно. Този дует-диалог може да бъде проследен (и е проследяван) в много текстове и на двамата. Например: „Во стаичката пръска аромат / оставена от тебе китка цвете“ – Пенчо Славейков – и „Кокиченце за мене брано, от него дар на обичта“ – Мара Белчева.

Хармонията на техния духовен диалог е придавала красота и достолепие и на външното им излъчване, и на етиката в отношенията им един към друг: едно абсолютно внушение на усещането за „неразделност“. Откриваме го в реалния и в мистификационния пласт на Славейковия очерк за поетесата Силва Мара в антологията „На острова

на блажените" (1910). В него поетът сякаш ритуално вгражда образа на своята жена и муза в собствения си живот и дело. Посвещавайки ѝ своите сватбени „Епиталамии", той сам извършва онзи обряд, който е „непонятен за нищите духом, за венчаните в църква, а развенчани в душите си", както ѝ пише в едно свое писмо от Париж на 27 март 1905 г. (4).

Единствено в мистификационния пласт на този очерк Пенчо Славейков се дистанцира от своя образ и многоликост, от самооценките си, за да документира в тази своя ритуална книга и първата критическа оценка за песните на Мара Белчева: „През живота ѝ за нея се е знаело много, но не че и тя се интересува от поезия. Т.е. че пише поезии. Като певица често са я чували да пее песните на други, и само туй са знаели. Родена е на 8 септември 1868 г. в Овеилвес на Росита. Тя е възпитаница на сестрата на знаменитата Кети Фрйолихъ, приятелката на Грилпарцера. През 1886 г. е била учителка в единствената тогава женска гимназия в столицата, след което се оженва за известния в онова време държавник Чебел, а дълги години след убийството му се оженва отново за поета Иво Доля... На млади години когато е била щастие за мъжа си – с даровете и хубостта си – мълвата е създала легенди за живота ѝ. Ни тя, ни близките ней са се опитвали да разрушат тия легенди. И остроумно бележи нейния биограф: „Не бутайте легендата! Тя не е плод само на неправда и недоразумение. Лъжата на легендата говори винаги за една истина, за удивлението на простосмъртните от извънредното". Песните на Силва Мара не свидетелстват за нищо, каквото бленуват легендаторите. В тях се очертават контурите на един живот окъпан в меланхолията на роса, родена в мрака, за да изчезне в слънцето. Те са пейзажи на природата, картина на вътрешен живот" (5). Тези редове косвено документират и единството, и единомислието на двамата, естетическата им обвързаност.

Създадена почти изцяло под знака на любовта и общуването с Пенчо Славейков, поезията на Мара Белчева се развива по посока на самовглъбяване и търсене на свой себеизраз. Това е един твърде дискретен процес на духовно самосъвършенство, на упование в една висша нравственост, неподвластна на делничните дребни грижи и страсти.

Макар забавена и по обективни причини, в късната поява на първата ѝ книга „На прага стъпки", почти цели десет години след смъртта на Пенчо Славейков, има замисъл. Повечето от стихотворенията в тази книга са писани приживе на поета; те са част от реалния лирически диалог на двамата поети. Събирането им в книгата, без да са претърпели забележима промяна или нова редакция, ни връща отново в ритуала на техните отношения. Времето е спряло в тази книга,

плод на дълбоко и благодатно любовно чувство и преживяване. Всеки стих за неговата авторка е съхранил великото присъствие в живота ѝ. „Стъпките на прага" ѝ не отзвучават, кокичетата все така пръскат своя аромат... Плътната луксозна хартия, винетките на всяка страница, всичко в първата, според критиката много закъсняла (не само във времето) книга на Мара Белчева, е подчинено и посветено на мисълта, която е „отвъд смъртта", на мисълта, която има основанието и силата да твърди, че „смъртта не е раздяла".

„Десет години по-рано – пише Васил Пундев – тази книга навярно би извикала възторжени отзиви. Тя е не само добре издадена, но има чист и ясен стих, прости и пластични образи, тихи молитви и блянове... Влиянието на Пенчо Славейков тук се чувства не от всеки стих, а от всякъде" (6). Владимир Василев също е категоричен в заключението си, че индивидуалното у Мара Белчева е „подтиснато, тиранизирано" и естествено обяснява това с нейната самопожертвователност в любовта ѝ към Пенчо Славейков – „да подражаваш не винаги е слабост, може да бъде и една любов... Но както в живота, така и в поезията, любовта често е жестока и изисква пълно отказване от себе си. Както е станало и с Мара Белчева: поетическата ѝ индивидуалност я няма. Тя е цяла в проекцията на Пенчо Славейков" (7).

Тези авторитетни преценки прозвучават негативно, но колкото и на пръв поглед да изглежда парадоксално, авторката не се е и стремяла към друго, различно от това впечатление и реакция на читатели и критика. То може би дори ѝ е било необходимо като потвърждение на изключителната ценност на житейската ѝ свързаност с Пенчо Славейков, факт, който с първата си книга тя ритуално припомня и узаконява както за културната история, така и за общата ѝ с поета и за своята индивидуална творческа биография.

В поезията и чрез поезията Мара Белчева изживява мистично отново и отново своето любовно чувство. Лирическият диалог от първата ѝ книга в следващите две – „Сонети" (1926) и „Избрани песни" (1931) някак си естествено преминава в лирически монолог с молитвено звучене. Избраникът е вече „отвъд" пределите на земната реалонст, но присъствието му е осезаемо за нея в свършените и несвършените дела, в постоянната мисъл, в тишината, в природния кръговрат, в съдбовните знаци на естеството. За книгата ѝ „Сонети" литературният критик Малчо Николов отбелязва, че именно Мара Белчева първа у нас „по-убедително заговорва за мистиката в любовта" (8). „Пречистена и одухотворена – пише той в рецензията си за „Сонети" – любовта се издига до религиозно чувство и нейното възвръщане носи чудото на възкресението". Васил Пундев също високо оценява „Сонети", книга, която според него поставя Мара Белчева до такива

първенци в лирическото изкуство като Елизабет Барет-Броунинг и Райнер Мария Рилке. „Успокоени от ясните очертания на сонета – мотивите – еднообразни, прости, но задълбочени – добиват понякога формите на особена визионерна живопис или дори изваяния“ (9). Всеки неин сонет е средоточие на мъдро овладяно чувство, на осветено вътрешно пространство, на душевно равновесие и хармония. В самотата и скръбта, търсейки Бога, тя стига до своите лирически озарения –

Желания, надежди, суета,
от мене пъстри птици отлетяха.
Мъглите като песен прилетяха
на тихата поляна на скръбта.

И капят осланените листа,
със злато тъмната земя послаха.
На ниската и пепелива стряха
аз не усещам вече тежестта.

На свое слънце грее се душата,
и във кристалний дом на тишината
не влиза времето с човешкий час.

Мъглата радостта ѝ не смущава,
не чуе стъпки на човешка слава,
Заслушана е само в божий глас

В „Сонети“ Мара Белчева е „сама“; тя е независима от влиянието на Пенчо Славейков. Нейната мистика не е елементарно суеверие. Тя е съставна, неотделима част от религиозната ѝ философия, с която поетесата осмисля и естетизира самотата и скръбта не само на своя, а въобще на човешкия живот:

Не е от люлката до гроба само –
живота ни е скитник все на път.
И със дела надежди той на рамо
минава през гробовете отвъд.

В мистиката на любовта, чрез която човек проглежда в Божието творение, поетесата открива вечната хармония в Природата, лоно за всички ни, но Храм за малцина:

Недей въздиша, не тъжи!
Не е ли всичко песен?
Не опетнявай радостта
на пламналата есен.

Несетно тя се тук провря,
през зъбчест връх поглежда.
На Рила в сините очи
усмихва се надежда.

И пеят хиляди уста
на камъните в храма.
Навсякъде царува Бог
и никъде го няма.

Това е всъщност религиозната философия на съвременния човек, склонен да примири в себе си монотеизма с пантеизма в името на духовната субстанция, чрез която се чувства свързан колкото с видимия, толкова и с невидимия свят (10). Цитираният сонет е от третата и последна книга на Мара Белчева „Избрани песни" (1931), която съдържа подбрани и преподредени стихотворения от първите ѝ две книги, както и първи публикации. Такива са повечето от стиховете в последния раздел на книгата – „Планината". Те свидетелстват за съхранена и изострена лирическа чувствителност. Книгата е своеобразна духовна и лирическа автобиография на поетесата. Стихотворенията са композирани в четири раздела, проследяващи деликатно нишката на нейния духовен живот, неговото осмисляне и лирическо пресъздаване.

В първия раздел – „Непостижимото" – доминира мечтата за щастие като най-присъща на детството и младостта, като главен мотив и двигател на живота за човека, когато погледът му е отправен с надежда напред, към бъдещето.

„На прага стъпки" – е постигнатият и навеки отлетял миг на щастие за жената и поетесата, застинал в паметта, превърнат в недосегаема, идеална действителност. Така е назован вторият раздел на антологията. Той не просто възпроизвежда текста на първата книга на Мара Белчева, а възстановява в определен ред основен корпус стихотворения, които заедно с посвещението „На светлата памет на Пенча" бележат извървян път, населено и заключено навеки субективно времепространство. Включването на нови стихотворения като „Македония 1912", „1913" и други, под познатото знаково заглавие, отправя към вторични смисли и значения, които авторката внася в познатото съ-

държание, разширявайки обхвата на личното и човешкото до националното и общочовешкото.

Другите два раздела – „Вечният скитник“ и „Планината“ – бележат оттеглянето, самопреодоляването и озвучаването на тишината с откровения на душата пред самата себе си и Бога. В този свой диалог с Природата и Бога поетесата открива и своя глас, и смисъла на Живота, и вечните му стойности.

От Славейковия биографски портрет, огледално отразен в първата ѝ книга, Мара Белчева преминава категорично и уверено към собствения си лирически автопортрет. В своето лирическо пространство на самотата с Бога, на свещенодейното общуване с Неговите природни чудеса и тайнства, тя не търси вече друго човешко интимно присъствие, за да постигне личната си идентификация. В лириката си от „Сонети“ и след „Сонети“, в човешкия си опит поетесата е разделила земното от духовното, обединявайки ги отново в състоянията на лирическа медитация. Съвпаденията между портрета от голям художник, Славейковия портрет на Мара Белчева, и собствения ѝ лирически портрет са съвпадения на автономни художествени реалности, като две гледни точки към един и същ обект на изображение.

Двамата поети звучат двугласно хармонично в дует с изключително духовно излъчване и красота. Когато съдбата прекъсва мелодията на единия глас, Славейковия, остава да звучи тъжната ария, самотното соло на поетесата Мара Белчева. Тогава именно нейният глас, съхранявайки спомена за своето женско място в двугласието, прозвучава и отзвучава все по-самотно и автентично.

Като се приземим от лирическите светове на поетесата към фактите от нейния бит и всекидневие след смъртта на Пенчо Славейков, установяваме една реалност, в която можем да открием факти, противоречащи на логиката на литературната ѝ биография. Наскоро открита кореспонденция (11) открехва истината за една интимна връзка на Мара Белчева след смъртта на Пенчо Славейков – с д-р Георг Адам, един от немските приятели на поета, сътрудник на сп. „Мисъл“, преводач и популяризатор на българската литература (най-вече на авторите от кръга „Мисъл“) в Германия. Според тези факти само случайни обстоятелства са попречили на Мара Белчева и Георг Адам да свържат живота си, в което не би имало нищо нередно и противоестествено. Но Съдбата очевидно се е погрижила (както става при големите поети) да съхрани логиката на литературната ѝ биография, жертвайки съществени предимства на личната. Така Мара Белчева остава вярната, „неразделната“ спътница на Пенчо Славейков. Четвърт век след неговата смърт, до собствената си на 16 март 1937 г., тя бди над неговото дело, живее и работи в духа на неговите завети. През 20-

те и 30-те години, когато знаменитата четворка на кръга „Мисъл" е вече само история и висока традиция за българската култура и литература, Мара Белчева е нейно живо въплъщение. Със сказките си за Пенчо Славейков тя обикаля цялата страна, издава съчиненията му, писмата му, пише спомените си за него и неговия кръг, издава преводи си на „Тъй рече Заратустра", който е „завет на Пенчо Славейкова, под чието око е почнат и завършен" (12).

Нищо учудващо няма във факта, че Мара Белчева е повече известна като муза и спътница на Пенчо Славейков и по малко като авторка със свое самостоятелно място в литературата. Тя не е недооценена, по-скоро останало е непripознато, неадекватно на нашата битова и поведенческа култура нейното етично и естетическо присъствие. Очевидно не много сродни души е успяла да срещне поетесата в земния си път, а още по-малобройни са онези, които в несловоохотливото ѝ изкуство са открили свои съкровища. Но както казва Рилке, „същността на красотата е не във въздействието, а в битието". В този висок смисъл важното е, че Мара Белчева я има в живота на Пенчо Славейков, както и в българската култура и литература.

БЕЛЕЖКИ

1. **Константинов, Г.** Песните на Мара Белчева. – З л а т о р о г, 1931, № 1, с. 38–42. Това нейно качество не отнема, а по-скоро обогатява съдържанието на човешкото и творческото ѝ присъствие. В тази статия авторът съвременник на поетесата изтъква: „Мара Белчева е изживяла живота си твърде своеобразно, дори изключително, за да има какво да научим от изповедите ѝ".

2. Почти не може да се посочи текст за Мара Белчева, който да не поставя акцент върху това влияние. Неговото крайно определение е епигонство – оценка, категорично изречена от Гео Милев в „Кратка история на българската поезия", предговор към Антология на българската поезия. С., Ф. Чипев, 1925.

3. **Василев, Вл.** На прага стъпки. – З л а т о р о г, 1922, № 7–8, с. 485–488.

4. **Славейков, П. П.** Събрани съчинения. Т. 8, 1959, с. 55

5. **Славейков, П. П.** На Острова на блажените. Под ред. на Боян Пенев. С., Хемус, 1936, с. 76–81.

6. **Пундев, В.** Днешната българска лирика. С., 1929, с. 126–134.

7. **Василев, Вл.** На прага стъпки. – З л а т о р о г, 1922, № 7–8, с. 485–488.

8. **Николов, М.** Сонетите на Мара Белчева. – З л а т о р о г, 1926, № 2–3, с. 119–120.

9. **Пундев, В.** Цит. съч., с. 126–134.

10. Присъствието на мистичното у Мара Белчева, което доскоро негласно се свързваше с участието ѝ в живота на Бялото братство като последователка на Петър Дънов, е всъщност проява на по-универсална религиозност, каквато откриваме например у един от любимите нейни поети Райнер Мария Рилке. Във Флорентински дневник той пише: „Мистичното е оправдано само когато не му се отрежда по-

вече власт, отколкото на другите сили. За лековерните то из един път става тайната основа на всяко действие, а онези, които го пренебрегват, то разтърсва с мощта на присъствието си". Вж **Рилке, Р. М.** Мелодията на нещата. С., 1993, с. 18.

11. **Сестримски, Ив.** Мара Белчева. Литературен портрет. Библиофилско издание. С., 1994, с. 44–45.

12. **Казанджиев, С.** Българските преводи на „Тъй рече Заратустра". – З л а т о р о г, 1920, № 3, с. 244.

Георги Господинов

„КИНО“ И ПУБЛИКА*

Като че ли вече е невъзможно всеки текст, проблематизиращ Вапцаровото творчество, да не започва с уговорки. Съществуващите текстове като огромен масив, поне в преобладаващата си част, сякаш целят единствено да бронират здраво с гърдите си един автор, който не се нуждае от патоса на тяхната защита. Изобщо, споровете около Вапцаров, къде по-експлицирани, къде по-тайни са достатъчно интересен проблем. В по-широк аспект те са част от един (несъстоял се) дебат върху рецепцията на новата българска литература. Един дебат, където идеологичното да бъде проблем за дискутиране, а не проблем на самите дискутиращи.

Естествено, темата на нашия текст е друга, но тази уговорка ни се струваше неизбежна.

Търсенето на връзки между Вапцаровата поезия и киното би изглеждало в някакъв смисъл екстравагантно и леко пресилено, ако вече не съществуваше сериозното изследване в тази област на Сабина Беляева (1). В началото на своята статия тя също говори за скептицизма и недоверието, с които би могла да бъде погледната тази връзка от „инертното литературно-критическо мислене“. Интересно е да се види, че сред пороя от текстове върху Вапцаров този проблем наистина остава нетематизиран в специални статии (2). Дали причина за това заобикаляне е конкретиката на проблема, непозволяващ лесното приплъзване по трафаретите на идеологическото или подминаването му като незначителен в творчеството на поета? От друга страна, проблемът за връзката на Вапцаровото творчество с киното наистина поставя сериозни трудности пред литературния изследовател. Необходими са усилия за реконструиране на контекста на 30-те и 40-те години у нас, атмосферата на тогавашните киносалони, съществуващите, не само в специализираните киноиздания, дебати около новото изкуство, психологията на киноаудиторията и пр.

В своите разработки Сабина Беляева се спира предимно на влиянието, което езикът на киното има „в общата еволюция на художествено-поетическите системи“, и конкретно върху поетиката на Вапца-

---

*Текстът е част от проект за по-голямо изследване с работно заглавие „Вапцаров, киното и „масовото изкуство“ в контекста на 30-те и 40-те години“ (б.а.)

ров, върху „формирането на Вапцаровата поетическа система". Правим това уточняване, за да отделим темата на нашия текст, който ще погледне в един малко по-друг ракурс връзката на Вапцаровото творчество и киното. Той ще се съсредоточи не толкова върху „езика на киното", колкото върху езика за киното у Вапцаров. Върху това как отделни негови стихотворения регистрират един започващ да се проявява по това време дебат за киното, а оттам и за художествеността и фикцията, за вкуса на формиращата се киноаудитория и „масовото изкуство". За това как киното култивира своя аудитория и как тя започва да иска „свое" кино, как решетката на идеологичното твърде бързо и със страшна сила ляга върху новото изкуство и др.

В периода между двете световни войни у нас се проявява истински бум на изданията за кино. Регистрирани са над 100 вестници, списания и илюстровани листи, които се появяват и изчезват в този период. Особено силен е интересът към киното през 30-те години. Като „ново" изкуство, макар и бързо развиващо се, то продължава да държи ентусиазма на масите.

Още преди Първата световна война на киното, освен като на причудливо удоволствие, започва да се гледа с подобаваща сериозност. То става предмет на първите по това време статии за него. Като начало на българското кинознание у нас можем да поставим статията на Ив. Ст. Андрейчин „Синема", поместена в неговата „Книга за театъра". (1910 г.). Същата година начева и националното ни кинопроизводство с кратки документални кинохроники. Изобщо 1920-та се оказва важна не само за българската литература, но и конститутивна за българското кино. През 1915 г. Стилиян Чилингиров публикува малко известната днес брошура „Кинематографът – частен или обществен", където вече се претегля ползата и вредата от новото изобретение. По-късно в отделна книга са събрани и преведени лекциите на Н. П. Ларин „Кинематографическо изкуство и творчество", издадени от Иван Касабов в 1928 г. През следващата (1929) година излиза книгата на Кирил Кръстев „Опит за естетика на киното", където отделни глави разискват проблеми като „Киното – една стилова реалистика", „Динамичност и витална характеристика на киното", „Литературност и кинематографичност в киното", „Етична и социална стойност на киното" и пр.

Отделихме повече място на тези факти, за да се види, че дебатът около киноизкуството през 30-те и 40-те е в някаква степен вече подготвен, не идва на празно място. И още нещо, което е във връзка с темата ни. Интересно е да се види как при първите си стъпки у нас киното намира най-верните свои защитници именно сред българските писатели. Те публикуват първите статии върху киното като изкуст-

во, застават зад него, придават му статута на ново, приобщено към останалите изкуства. Нещо, което съвсем не е било безпроблемно по онова време. Текстове върху киното от същия период са оставили още имена като Антон Страшимиров, Борис Шивачев, Людмил Стоянов, Гео Милев и др., все важни за българската литература автори. Литературната периодика у нас започва да отделя място за световното кино, за рецензиране на отделни филми, показвани по нашите киносалони. Повечето ежедневници също отварят постоянни рубрики за филмова критика.

През 30-те години киното влиза и в поезията на Вапцаров. В повечето негови стихотворения при едно близко, търсещо четене, може да се открият „кадри" от прожектираните тогава филми, кинохроники, прегледи и пр. Тук влизат стихотворения като „Един слеп", „Двубой", стихотворенията от т.нар. „Испански цикъл" – „Песни за една страна", „Епоха", „Пушкин", „Хроника" (В заводите „Круп"...), „Кино".

Вероятно този списък ще се стори прекалено голям, но всеки от текстовете би могъл да се ситуира в конкретиката на отделни прожекции в нашите киносалони по това време. Знае се, че Вапцаров редовно е посещавал документалните прегледи с кадри от Испанската гражданска война (3), а през 1938 г. гледа нашумелия документален филм „Блокада", разкриващ трагедията „из улиците на Толедо/ и пред стените на Мадрид" („Испания"). Руските кадри от стихотворенията „Един слеп" и „Пушкин", излъхващи един нестихващ оптимизъм, също могат да се видят в кинотеатрите като „Глория палас" и др., прожектиращи предимно руски филми и кинохроники, естествено витринни за страната на победилия социализъм.

Тези стихотворения ще бъдат разгледани в един друг по-обширен текст, а тук ще се ограничим само със стихотворението „Кино".

Ще се опитаме да го четем близо до статията на Вапцаров „Театър и публика" и в контекста на дискутираните по онова време въпроси около приликите и различията между киното и театъра, а оттам и върху проблема за това какво трябва да бъде изобщо съвременното изкуство.

„В отношенията на публиката към нашия театър има редица противоречия. Театралните дейци я обвиняват в незаинтересованост и жажда към мимолетни зрелища, а тя си отмъщава от своя страна, като оставя столовете на театралните зали празни." Така започва статията „Театър и публика", публикувана през октомври 1936 г. във в. „Нова камбана". Нашият текст ще се интересува от това, къде отива тази току-що опразнила театралните зали публика, ще се опита да я придружи по пътя ѝ до „мимолетните зрелища" в „Модерен театър", „Капитол", „Одеон" и другите тогавашни софийски кина. Вапцаров,

разбира се, не остава сам в театралната зала, както и самите зали не остават празни, а също следва публиката.

Докато 20-те години сякаш се питат още „Изкуство ли е кинематографията?“ (4) и в отговор привеждат (и превеждат) различни текстове от големите теоретици на киното – Айзенщайн, Бела Балаш, Пудовкин, Леон Мусиняк и пр., то през следващото десетилетие набралото скорост ново изкуство дори започва да застрашава устоите на театъра и да „опразва“ залите му. В началото на 30-те акцентът пада върху въпроса „говорещо или нямо кино“. Съпротивата срещу говорещия филм никак не е слаба. Авторитети като Чаплин, Рене Клер, Тинянов твърдят, че именно в немотата, монохромността и двуизмерността е спецификата на киното и всяко излизане от тези принципи би го разрушило като изкуство. От друга страна, проблемът засяга косвено и театралното изкуство. В някаква степен „говорящият филм“ се доближава до театъра, навлиза в неговите територии. Как се случва това? Намалява подвижността на камерата поради нуждата от синхрон между звук и картина. Статиката се усилва. Възможностите, които дава монтажът, така важен за руската школа от 20-те години, също са редуцирани. Близките планове се налагат все повече, камерата се съсредоточава върху лицата на актьорите. И съвсем естествено се засилва необходимостта за ролите да се търсят професионалисти, каквито само театърът може да предложи. Бихме могли да наречем този процес – ПРЕНОС НА ТЕАТРАЛНОСТ В КИНОТО. Вапцаров е свидетел на този преход.

През 1936 г. (когато излиза неговата статия „Театър и публика“) списание „Български театър“ – издание на Съюза на артистите – още във втория си брой отправя следния призив за дискусия: „ТЕАТЪР ИЛИ КИНО“. Списание „Български театър“ ще даде възможност на своите читатели да се изкажат по този толкова важен въпрос, който ний често се стараем да премълчим, но който всеки ден, все повече се налага в съзнанието на публиката...“ Отговорите започват да се печатат от бр. 5 на списанието и наистина са твърде интересни и представителни за „вкусовете и нуждите на публиката от различните съсловия“ (5).

По своему представително и регистриращо „вкусовете на публиката“ е и стихотворението „Кино“ на Вапцаров. Известно е, че се публикува за пръв път във в. „Литературен критик“, бр. 6/1941 г. Ако прехвърлим броевете от тази първа годишнина на изданието, ще видим, че то редовно отделя място за вести и реклами за нови филми, за звезди от световното кино, давайки предимство на продукцията на УФА – германският филмов концерн, един от най-могъщите по това време в Европа. Няколко броя по-късно, когато Вапцаров сам става редактор в „Литературен критик“ (а редакцията се мести за известно

време в дома му), вестникът открива постоянната си рубрика „Кинопреглед“.

Но да се върнем на „Кино“. На същата страница, където стихотворението е отпечатано, е публикуван под линия и цитат от Горки със следното съдържание: „Истински талантливият писател трябва да вижда не само онова, което е, но и онова, което трябва да бъде, като сам, и то със самото си творчество, трябва да взема най-активно и отговорно участие в процеса на творческото изменение на действителността.“

Дори графичното съседство дава някакви основания да се четат двата текста (на Вапцаров и на Горки) близко, като взаимно коментиращи се. Възможно е самият автор на стихотворението да е подбрал този цитат като казващ онова, което стихотворението, поради спецификата на своя жанр, не казва достатъчно ясно. На пръв поглед двата текста явно се подкрепят и споделят едно и също разбиране за социалната роля на изкуството, за функцията му да „изменя действителността“ и пр., една теза, сведена от новата културна политика на партията. При един друг поглед обаче се явяват въпроси, които правят „разбирателството“ на двата текста проблематично. Въпросите могат да бъдат от рода на: Не вижда ли „Кино“ само „онова, което е“?

„И после – сивия живот,
борба за хляб,
мечти неясни;
и вечер – тясното легло,
в което неусетно гаснем.“

И не е ли животът от филма, с *луксозните лимузини, с просторно-синьото небе,* с любовта между двамата и пр., не е ли всичко това – „онова, което трябва да бъде“, според израза на Горки? И горната картина от американския филм не може ли да се гледа именно като „творческо изменение на действителността“?

Два броя по-късно, в бр. 8 на „Литературен критик“, в рубриката „Критика на нашите сътрудници“ откриваме още един прочит на същото стихотворение, любопитен и с това, че „чете“ *човек от публиката.* Ето какво пише М. Георгиева: „И винаги, когато гледам филми на безсмислени, изкуствени построения или на пропагандно заблуждаване ми идва на ум мисълта на Йонков – „Така ли срещаме на път/ любимите си в лимузини... Идеята плюци с камшик.“ Виждаме как тук се задава една оптика, която дълго време ще се налага, ще е важна за рецепцията на това стихотворение. Ще дисциплинира и охранява текста от извличането на други възможни смисли. Основите на едно

идеологическо четене са вече положени в тази малка бележка. Естествено, стихотворението не бяга от решетката на такова четене, в някаква степен то дори го предизвиква. Но това не пречи да се търсят и други възможни опции, макар и не така леко видими.

„Кино“ може да се чете като стихотворение за излъганите очаквания, по-точно като побиращо излъганите очаквания на определен тип публика. Ще се опитаме да проблематизираме „сгрешената“ комуникация между филм и зрители. Прави впечатление, че освен излъганият в очакването си за „Една човешка драма“ автор/зрител, излъган може да се чувства и самият читател, когото стихотворението също не допуска до целия филм. Разказът за филма секва някъде по средата. Нека проследим тониката на този разказ. Започва се в регистъра на една хладна в конкретиката си, точна и строга реч – шума, рекламите, афиша, конника на Крум. С началото на филма (и разказът за него) иронията се проявява, все още дискретна и мека, обвиваща „нашия герой и нашта героиня“. По-нататък към ръцете на „джентълмена“ стои определението „челични“ очевидно от съвсем друг порядък. То сякаш по-скоро прилепва към социалния образ на публиката, която го ползва, отколкото към героя на филма. Публиката започва да преназовава, да превежда на своя език ставащото на екрана и тук някъде се появяват първите шупли в рецепцията. Така стигаме до ескалиращата и нарушаваща добрия тон фраза:

„Да видиш ти какво момиче, брат –
като жребица от разплодник!“

Меката досега ирония се сменя от агресивна образност и невъздържаност (6). И след „сластната“ целувка между Джон и Грета (дали са взети някакви типични имена или тук можем да разпознаем Грета Гарбо и Джон Гилбърт, една от най-известните двойки на „Метро Голдуин Майер“, остава тайна) разказът радикално прекъсва. Комуникативната връзка е разрушена. Вместо да приема съобщението (посланието), аудиторията започва да изпраща свои съобщения (послания). Естествено обратната връзка е невъзможна, тъй като киноекранът не може да влезе в ролята на реален адресат и питанията, отправени към него от публиката, са неадекватни. Къде точно е сгрешено дешифрирането на посланието, кое прави неадекватна ситуацията. Дали причината не се крие в отсъствието на онова, което Лотман нарича „обща памет у адресанта и адресата“? И в това да е „драмата“ както на публиката, така и на правещите филма.

Всъщност „драма“ е ключово понятие за стихотворението. От „Една човешка драма“ през „Къде е драмата?“ до „Това е драмата“ – в тази схема

то би могло да бъде прочетено. Като че ли цялото стихотворение играе (или постоянно греши) с различните употреби на понятието „драма".

Според конкретните зрители в текста на „Кино", „драмата" очевидно се мисли в регистъра на трагичното, безизходното и пр., т.е. в нейния преносен (не като жанр) смисъл. Така те разбират драмата и такава искат да я видят от екрана. Драма и съдба, „нашата съдба", допирайки се в текста се допират, припокриват се и в съзнанието на питащата публика. Понятието „драма" се възприема най-силно и като че ли единствено в своя екзистенциален смисъл. И в същото време за публиката визираната от Вапцаров драма в екзистенциален смисъл е „лукс", който тя не може да си позволи. Самото стихотворение го твърди във втората си част с питания от рода на – „Та може ли да любим / и скърбим..." и пр. Но още по-ясно това е изречено в статията „Театър и публика".

„Драмата на един Бранд, който се мъчи да излезе от собствената си кожа, не е вече никаква драма и не интересува никого, защото днес болшинството търси развръзката на една по-голяма трагедия, която се казва хляб." Екзистенциалната драма се заменя от драмата на екзистенцията.

Изобщо, прочитайки „Кино" през статията „Театър и публика", ще видим как два различни текста в различен жанр от един и същ автор взаимно се коментират и коментират по своеобразен начин една коментираща, протестираща, напускаща залите публика. Публика, която вижда драмата така: да има реална връзка с действителността, да бъде социална, да се види на сцената животът „такъв, какъвто е – тежък, душен, мъчителен". Тук вече не е толкова ясно дали тези изисквания са към драмата като жанр или като екзистенциален акт. Ясно е все пак, че това са искания спрямо „б ъ л г а р с к а т а с о ц и а л н а д р а м а" (разр. моя – Г. Г.) според „Театър и публика".

В „Кино" обаче, същите очаквания са приложени към един друг жанр, към един небългарски, несоциален *филм*! на „Метро Голдуин Майер". Оттук иде сгрешената рецепция на излъганата в очакванията си аудитория. А иначе филмът си е драматичен в оня базисен смисъл на действо, поне кадрите, на които сме допуснати от Вапцаров, анонсират ония класически елементи в композицията като експозиция, перипетии и развръзка.

Тук нашият текст прекъсва, не по аналогия с внезапното секване на филма, за който говорихме (а защо, не?). Целта ни беше да отворим дума за още един сюжет в културното битие на 30-те и 40-те години у нас, регистриран по своеобразен начин в поезията на Вапцаров.

БЕЛЕЖКИ

1. Вж **Беляева, С.** Поезията на Вапцаров – литературност и кинематографичност. – В: Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, с. 320–345.

2. Едно изключение е наскоро появилият се текст на **Ракьовски, Ц.** Вио-лончелото в кварталното кино. Присвояващата функция на моделите. – Български език и литература, № 2, 1995, което се спира конкретно върху стихотворението „Един слеп".

3. Сведения за филмите които Вапцаров е посещавал могат да бъдат намерени в книгата на **Вапцарова, Б.** Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. С., 1978 г.

4. Вж едноименната статия по тази тема в Звезда, № 98, 1924, по същата тема се изнасят беседи в театър „Одеон" през тези години.

5. **И. Манова** от София, студентка: „Съм против шаблонното киноизкуство, наводнило пазара с филми, които третират повърхностно вечните проблеми за „тя и двамата", "той и двете", изтъкват пошлата еротика, гъделичкайки долните инстинкти на публиката."

Х. от София, един стар актьор: „Обичам само театъра и искам да ходя само на театър, защото там хората са живи... Бялото платно на киното винаги ми напомня, че тук работата е скроена и пренесена... За мене киното е лошо копие на театъра и още по-лошо на живота."

К. П. от София, ученик: „Предпочитам киното, но... като отида и видя богато накичените салони, тоалетите и удоволствията на героите почвам да се съжалявам и ми иде да се самоубия."

Не оставаме ли с впечатление, че Вапцаров е познавал тези „вкусове", пишейки „Кино"?

6. Подобна картина е дадена в спомените на **Тенев, Д.** Триста хилядна София и аз между две световни войни, С., 1992 г., с. 119.

„При започването на някой филм на „Метро Голдуин Майер", когато върху бялото платно в затъмнения салон се появяваше ревящият лъв... ревът се възпроизвеждаше почти от цялата публика в киното. Когато пък в някоя любовна сцена актьорът и актрисата се целуваха, тогава в салона се разнасяше по някое тънко изсвирване с уста или дюдюкане със свити устни. Това бяха почти закономерни явления..."

ЦАИ БИБЛИОТЕКА

Пенка Ватова

ЗА СТАРОСТТА НА НЕЩАТА И ХОРАТА

„Аз съм сам, остарявам безшумно“ – пише Александър Вутимски, поредният голям самотник в българската поезия. Защото големите са винаги самотни, независимо от усилията на съвременниците или на историята да ги причислят към някаква общност или идея. Извървял така 24-годишния си земен път, обусловен в една или друга степен и от ред житейски обстоятелства, той стои някак ненатрапчиво в пантеона на родната поезия. Така, както създава в краткия си творчески живот стотината поетически текста – плод на таланта на един лесно раним човек, неприспособим към тегобите на физическото битие, но способен да се себеизразява пълноценно в завладяваща поетическа атмосфера, спокойно, сдържано и мъдро.

Това безшумно самотно „остаряване“, което са неговите 24 години, таи в себе си една изначална мъдрост, гледаща на човека и света като на част от вечно прехождащото през тленния земен живот вселенско битие; мъдрост, която максимално отдалечва поезията му от разтърсващи чувства, от показана душевна драматичност; мъдрост, която го кара да говори без трагични нотки за всекидневни неща. И едновременно с това да насища поезията си с дълбоко осмисляне на битието, служейки си с една сравнително устойчива образност, без да експериментира със словото, и въпреки това създаденото да е неповтарящо и неповторимо като цяло от гледна точка на психо-емоционалното му въздействие. Ето защо всеки рационален подход към неговото творчество трябва да се съпътства от емоционално съ-преживяване и съ-причастяване, от адекватно съ-мислие, за да се съхрани единството на поезията на Вутимски.

Споменах устойчивата образност. И според мене тя е един толкова видим, дори открояващ се белег на поезията на Вутимски, поради това че преди всичко е форма на откровено вътрешно себеизразяване на една натура, която не се колебае драматично между различни психо-емоционални самоидентификации, а ясно знае, познава и приема своя лик, своята съдба на самотник, своята мисия на прехождащ през тленността. На пръв поглед два са основните самоидентифициращи образа на лирическия субект – момчето и старецът, съвсем определено раздалечени на езиково-семантично ниво. Ала контекстуално и двата оглеждат като в едно огледало един и същи лик – този на безимен-

ния самотник, на изначално мъдрия или с годините помъдрял, на неприютения скиталец и приютимия само отвъд, момчето и старецът – сънувани или живяни като един в някакъв друг, отминал живот.

От двата образа обаче много по-обемен откъм форми и значения е вторият. В най-различни варианти, изразяващи старостта на нещата и хората, той изпълва повече от половината поетически творби на Вутимски. В не една и две дори се появява още при озаглавяването на стихотворенията и поемите („Старицата", „Старият град", „Старинно", „Старата черква", „Стари вечери", „Старци в града"). При това изключително рядко, почти в единични случаи, както впрочем е в истински стойностната поезия, тези форми неутрално назовават реалната „възраст" на определяемото. Дори когато без съмнение това е така, винаги се появява едно неизказано „и", прилепващо други значения, които ако и да не са откриваеми в поетическия контекст, са усетими в емоционалния строй и реакция.

Един предварителен анализ в тази насока води до обособяването на четири смислови „гнезда" на образа, които обаче колкото и да се поддават на обособяване, все пак изтичат като реки от един и същи извор – светът на самотника, и преливат значения едно в друго. Едни от тях са по-стройни, по-еднотонални, а други са по-обемни и гъмжащи от нюанси, като влекат след себе си значително по-дълги синонимни редици.

Първото смислово гнездо, на което ще се спрем, включва изразяването чрез старостта на нещата, чувствата на **умора** (безрадостност, еднообразие, скука), **отегчение**, **отчужденост** (студенина), **чуждост спрямо света**. Няколко са забележителните образи в този ред. В стихотворението „Мост" стар е мостът, по който сякаш уморено тътрейки нозе, ден след ден еднообразно и монотонно преминава животът – някак без цел и смисъл. Старият мост е уморено и изхабено средище на изхабени и безлични хора, една отчайваща стъгда на умората. Стари са още колите, преминаващи оттук, стари са и зданията (още и „вледенени"): един свят на безучастие, в който единствено възможна е участта на самотник. Подобни асоциации буди и стихотворението „Кафе-бар", в което директно са свързани умората и старостта: „Печален и повехнал кафе-бар / със столчетата кръгли и високи. / Изглеждам уморен, изглеждам стар." Това еднообразие и скука в друг вариант срещаме в „Еднообразен пейзаж" – тук стари са дърветата, безкрайно вървящите кози, и въпреки движението в стихотворението, усещането е по-скоро за дотеглива застиналост.

В по-силния си вариант – отегчението, това чувство, изразено чрез старостта, се натрапва в стихотворението „В хотел". Детайлно разработеният образ на стария хотел безусловно внушава самотността на

човека в един отегчителен свят, свят на непознати и чужди хора, на нищо не значещи срещи и раздели, на скука и досада, свят без радост, грохнал от умора. Почти аналогични са значенията на старостта на нещата в стихотворението „Хотел". Те очертават замрялото, натрапено пространство на живота на самотника, мъчителното място за моментно раздвоение и сливане със себе си, място чуждо и принудително: „...Откъде съм дошъл в този стар и затънтен хотел? / От коя ли страна, през кои океани и залези?" По подобен начин, но доста по-приглушено-интимно, старостта произтича от чувството на умора и безрадостност в „Старият град" – все същата монотонност и застиналост, която изпълва сякаш спрялото време и носи на лирическия субект усещането за остаряване.

Един от силните варианти на старостта-умора е образът на обитаемия съвременен свят в стихотворението „Полунощ". Внушенията са по посока на неговата изхабеност, безпомощност, безбъдещност, обреченост. Богати са и синонимните препратки към други образи („мъжът със гадната усмивка на безумец", „сгърченият, мълчалив бездомник", „стари, тежки силуети", „настръхнали, обезумели, черни"), които засилват основното внушение, доизпълват угнетителната атмосфера на един, агонизиращ в своята застиналост, свят. Конкретно назован същият разгърнат образ се явява в поемата „Европа-хищница", в която обаче обречеността на изхабения свят е насочена с една степен повече към човека: „И ето ме сега по-стар от тебе / и като тебе застрашен от гибел".

Смислите на старостта от тази група успешно мотивират на психологическо и художествено равнище самотата и отчуждеността на човека (респективно на лирическия субект и на автора). Разглеждането им е подстъп към едно следващо психо-емоционално състояние и съответното му изразяване чрез аналогични образи в поезията на Вутимски. Става дума за бягството от това, което предизвиква отчуждението, и за неговата посока. Обратни на вече обгледаните значения носи старостта от друго смислово гнездо. В тази група стихове тя обозначава невъзвратимо отминалото с неговата съкровеност, интимност, уют и очарование или бляна по невъзможните светли пространства на друг живот – минал или сънуван. Накратко, старостта в тези случаи определя родното, спокойствието, приюта. И понеже отново е свързана с духовната настройка на самотника, бихме могли да кажем: родното за безродния, спокойствието за неудовлетворения, приюта за неприютения. Затова и контекстуално те са непостижими реално, а съществуват само в пределите на бляна, съня, спомена.

Невъзвратимо отминалото като духовна и естетическа ценност, обгърнато от плаща на загадъчно и неизчерпаемо очарование, едно

бавно, ала недотегливо битие (замисленият старец, „старият албум със снимки“ и пр.), сменено от камшика на модерната епоха, изпълва стихотворението „Нашият град“. „Остарялата врата“ и „старият черковен кръст“ възстановяват благословената атмосфера на отминали времена в „Старата черква“. „Старинни свирки и трапези“, „старите волове“ от стихотворението „За селянина“ носят същите внушения. Така е още в „Стари вечери“, подобен „странен чар“ имат „старите“ предмети също и в „Нарцис“ и „Дориан Грей“, стихотворения много по-директно посветени на човешката самота.

Съкровеността и уютът на миналото в образите на „старинни приказки за принцове“, „стара къща“, „старото пиано“, „старите дървета“ изпълват с една изключителна мекота и спокойствие поетическата атмосфера на стихотворението „Приказка“, а също и „Здрачът“, та дори посветеното на войната стихотворение „Хаотична сцена“. В подобен смисъл те се явяват, макар в един-единствен образ, посред една коренно противоположна тоналност в стихотворението „В хотел“ („Къде са залезите стари, горящи във вино и сълзи, / или червените пияници под хоризонти от сребро?“).

В стиховете от тези две групи старостта на нещата изразява коренно противоположни смисли, ала те са породени от една и съща нагласа на поета (респективно лирическия субект). Усещането, че в живота, който живее, той е чуждото тяло, неприспособимият, а следователно и самотният, резонира както в чувстването на света като стар, уморен от монотонност, изхабен, така и в търсенето на убежище в една друга, невъзможна реалност, откривана в нейните духовни измерения назад в миналото. Тези две посоки на чувстване на самотата почти не съжителстват в един и същи поетически текст, но и в редките случаи, когато това става, творбите не се натоварват с показан или вътрешен драматизъм. От тях остава да лъха спокойствие и сдържано приемане на самотническия земен дял, постигнати с една мъдрост на духа, завидна за младия поет.

Най-голямата група стихотворения, свързана с многозначността на старостта на нещата и хората, е тази, в която непосредствено е изразена човешката самота. В нея „старите неща“ означават земното пространство на самотника – неговият случаен приют или просто мястото на самота; забравата, безжизнеността в едно самотническо битие; а също и самотността като нагласа и усещане, подсилена със старостта на нещата, която изразява някаква извечна тъга или пък просто бележи хода на времето.

Често като места за самотници в поезията на Вутимски се появяват хотелът (стихотворенията „Хотел“ и „В хотел“), кръчмата – една обживяна обител за илюзии (стихотворението „Защо?“), улицата

(„През прозореца“) със стария паваж или остарялата стряха („На кръстопътя“), старата болница („Стихотворение за една рана“) или пък мостът – един толкова предпочитан образ, свързан с движение и застиналост, със срещи и разлъчване, дистанциран съучастник на самотничеството („На моста“, „Мост“). Тук може да се посочи още един декор на самотата, обозначаващ на пръв поглед естетическата ценност на старината, но всъщност много повече насочващ към огледалното пространство на самотника – „старинни стъклописи и врати“ от стихотворението „Сафо“. Забрава и безжизненост лъхат от тези места – самотни грохват **старите** дървета в „Равнина“; самотност, изоставеност и безжизнено безмълвие излъчват **старата** мълчалива улица, **старата** пожълтяла стая и **старият** прозорец в „През прозореца“; белег на човешката забрава е **старият** почерк в „Писмо“; изхабена неудовлетвореност от вечната жажда за любов струи от стихотворението „Пред радостта“.

Трябва да се чувстваш дълбоко екзистенциално сам, за да виждаш света около себе си съща така самотен, и да остареещ мъдро в самотата си, за да се докоснеш до нещата, които те заобикалят с една тиха и незабележима нежност, да обмениш с тях своята топлота и своята безприютност и да прислониш в себе си усещането за това съприкосновение, като оставиш за другите само чувстването на произтичащата хармония, а не драматичното съпреживяване на самотата. Така е в „Старицата“, където в старешкото самотническо битие участват равностойно старият бюфет („като старец сам“), „старите пердета с кръпките“, „вехтата кушетка“, вратите („остарявали и скърцали“), изпълващи пространството на самотата, умножаващи старческата самотност със своята собствена. Самотността, директно назована, капе от старите стрехи в „Опушена спирка“, излъчват я старата извехтяла къща, старинните прозорци, старата земя и старият двор в „Самотникът“, старите листа във „В равнината“, старият тезгях в „Хаотичен спомен“, хоризонтът, кръчмата, дънерът, дърветата в „Стихотворение за един ангел“ и др. Топлота и кротост, мъдро несъпротивление на самотничеството издават старците и старите неща в поемата „Старци в града“.

При все че подсилват внушенията за човешката самота, тези образи на старостта във всички случаи носят в дълбините си философското осмисляне на земното битие като тленен преход към едно вечно битие на духа. Затова е и в крайна сметка това спокойно приемане на самотническата съдба.

В този смисъл съвсем логична и психологически мотивирана е привързаността на Вутимски към образи на „стари неща”, които играят ролята на извечен декор и свидетел на човешките болки и радос-

ти. Става дума за една група сравнително устойчиви образи, внушаващи със своята неизменност извечната мъдрост и ред на мирозданието – звездите, луната, часовникът (времето), дърветата, фенерът (светлината), стряхата и някои други, по-малко значими образи, взети от вещния свят, окръжаващ човека (стихотворенията „Една нощ“, „Стряхата“, „Мълчаливецът“, „Извратеният“, „О-хи-ку-сан“, „Стихотворение за един ангел“, „Стихотворения за синьото момче“, поемата „София“).

Очевидно е търсенето на опори в относителни непреходности, съхраняващи в сравнение със земното човешко битие една друга хармония и мъдрост, поради което се появяват тези образи-посланици или „служители“ на Космоса, времето и светлината. Тяхната „старост“ е белег не за изхабеност или нравствена и естетическа ценност, а за мъдро присъствие над ефемерните човешки привързаности и страсти, „събития и случки“. Затова и те преди всичко са безмълвни, неми, дистанцирани по един особен начин от човека и тяхното „сводесто“ присъствие изчиства душата от драматизъм, от мъчителни раздвоения и терзания, за да зазвучи стихът като пречистващо и умиротворяващо откровение. Поетически „екстракт“ на този възглед за човешкия свят и Космоса е стихотворението „Радостен монолог“, утвърждаващо нетленността на човешкия дух: „Не съм затворен кръг. – / Стоя пред цялата безкрайност на света.“

Ето смисълът на това „Аз съм сам, остарявам безшумно“, с което започнах коментара си върху поезията на Александър Вутимски. Труднопостижима и затова завидна е мъдростта на младия поет, с която обглежда и съзира себе си и човека изобщо в този свят. Ала навярно трябва да живееш непрекъснато на ръба на живота и смъртта, за да прогледнеш отвъд земната си участ и да се отворят пред тебе пространствата на проникновението в Космоса, във вечните сфери на непреходността, в единството на света и хармонията, миниатюрна частица от които е човешкият живот. За да освободиш съзнанието и подсъзнанието си от драматичното вкопчване в ефемерностите, съставящи земното съществуване, и да можеш освободен да преминеш Отвъд.

Иван Павлов

МНОГОЕЗИЧИЕТО В БЪЛГАРСКОТО И СЛОВАШКОТО ПРЕДВЪЗРАЖДАНЕ

Понятието многезичие в настоящото изследване е прилагано в неговото значение на система от комуникативни, но и на система от изобразяващи словесни значения. В този смисъл различните езици, използвани от българи и словаци по време на принадлежността им към големи многонародностни империи, са реализирали административното, образователното, икономическото и битийното общуване. Същевременно в това множество от езици се наблюдава обособяване на функциониращи системи, целящи постигането на извънутилитарна, изобразяваща, въздействаща и възприемана съвкупност от вербални възможности, извън задължително комуникативния характер на съответния език. Появява се движението между културен център и периферия, което насочва в една или друга посока, спонтанно или квалифицирано, подбрани езикови възможности. Съобразно тяхната степен на постигната известност и масова изява, те също биха могли да бъдат възприемани като условни изобразяващи системи.

Тази ситуация на многофункционалност в езиковата картина по славянските земи води своето начало още от великоморавския период. В цяла тогавашна Европа и Византия се е използвал народният език за протичащата масова християнизация. Църковните литургии обаче и теологическата книжнина са били задължително на гръцки или на латински език. За първи път при славяните, вследствие дейността на Кирил и Методий, започва конкуренцията между местния език, на който се възприема християнството и неговата универсална култура.

По този начин се онаследява линията на сакрална монолитност на езика като начин за пряко общуване на различни нива с Бога и като начин за тълкуване на неговите деяния. От друга страна, много осезаемото движение между културен център и периферия във византийската култура и книжовност посредством вулгаризирани (простонародни) форми на речева изява потвърждава примамливостта на предложени възможности за участие във вербалното общуване при съответна контактна ситуация.

От времето на Велика Моравия в словашките земи започват да се използват латински, гръцки и славянски като езици със собствена писменост и подчертана функция при християнизацията и административните изисквания на формиращите се славянски държави. Още от-

тогава се явява възприемането на езика на християнизирането като език на културата. Определено изключение е правел немският език, който е бил езикът на баварските епископати, активно покръстващи славянското население на изток от Франкската империя и същевременно езикът на немските колонисти, създали повечето от градовете в Централна Европа. Античната култура прониква по различни пътища през т.нар. лимес, границата на Римската империя, минаваща под днешна Братислава. Латински надпис от 179 г., намерен в Тренчин, се смята за най-старият писмен текст на словашка територия. С оттеглянето на границите на Византия на изток и намаляването на християнизиращата роля на Аквилейския патриархат (около днешен Триест) отслабва приложението на гръцкия език, въпреки че културното въздействие на средиземноморските центрове върху западните славяни се пренебрегва неоправдано.

Типологически подобна на немския в Словакия е била и ситуацията с гръцкия език в българските земи. Изобщо и при двата народа културното пространство се оформя с участието на различни етнически елементи с различна степен на влияние. Достатъчно е да се спомене въздействието на материалната култура на Аварския хаганат в Словакия, елинистичното, римското и тракийското наследство в областта на централната част на Балканския полуостров и т.н. Според Боян Пенев средновековната българска държава „се е намирала всецяло под влиянието на Византия и все още не е имала вътрешна възможност да създаде своя самобитна национална култура... нашата стара литература в продължение на толкоз векове не е могла да отрази някакви по-значителни национални елементи и да застане в контакт с българската действителност. Само апокрифите и средновековните български повести, макар работени по чужди образци, отразяват до известна степен един оригинален самобитен дух".

Един от големите ни литературни позитивисти тук не разсъждава в посока „свое-чуждо", а оценява двуезичието между народното, низшето, апокрифно начало и висшия богословски, преведен от гръцки, книжовен слой, както и започналото движение между различните възможности за вербално изобразяване. Същевременно той смята, че „освен религията и езика едва ли бихме могли да посочим други съществени фактори, които са поддържали съществуването на българите като отделна националност. Други по-значителни културни ценности българинът не е можал да създаде през времето на независимостта" (с. 118) (1).

По отношение на религиозното сектантство Б. Пенев е убеден, че то свързва „писмеността с живота" и с това реабилитира духовния заряд на „еретичеството" върху фона на изчерпващия се потенциал на

оцифиалната църква и държава: „Народните движения в епохата преди падането на България не са признак на нравствен упадък в общия национален живот, както се мислеше по-рано, а, напротив, като свидетелствуват за упадъка на държавната власт, съдържат всички признаци да се избистрят постепенно в една дълбока и определена национална мисъл, която би могла да даде ново съдържание на обществения живот, да сближи писмеността с живота и по този начин да я направи способна за развитие“ (с. 116–117).

Разнообразните отклонения на католическата църква, настъпили в Словакия в продължение на векове, подлежат на подобна типологическа съпоставка, като трябва да се отчита отсъствието на самостоятелна словашка държава. Това обстоятелство обаче не играе абсолютно задължителна роля при формирането на словашкото културно пространство.

В периода на йозефинистичните реформи (XVIII в.) в австрийската империя се дава тласък за развитие на народностно езиковото обособяване и същевременно се уницифира административният език с тоталното налагане на немския език. Последното довежда в унгарските земи до запазване на дотогавашния административен език – латинският, познат на неедин словашки земан или просветен селянин и до ускорено въвеждане на унгарския език в новите административносъдебни функции. Предимствата на живия унгарски език като икономически и културен посредник обаче не могат да заличат опасността от асимилация на съхраненото народностно културно и религиозно начало.

По отношение на религията в близостта с верската ситуация в Унгария се открива една от най-съществените отлики между словашката историческа съдба и тази на чехите. Словаците нямат жестокото контрареформационно гонение, настъпило в чешките земи след 1620 г. Въпреки известен период на забрана на протестанството по времето на Леополд I (1657–1705) унгарци и словаци запазват разделението на част от тях от католическата църква. Езиковата разлика между унгарци и словаци е била смекчена вследствие формиралата се духовна близост. Друг е въпросът, че при значителна част от словашките протестанти религията е била свързана с учението на Чешките братя и за дълги години езикът на чешката Кралицка библия става книжовен в Словакия като приема значителен брой словакизми. Разбира се, не може да става сравнение с XV в., когато чешкият език е бил възприет като официален и език на дипломацията в част от тогавашна Унгария и Полша.

Доминиращо чуждо влияние в българските земи има турският език, въпреки че не бива да се забравя, че през известни периоди – XV

и XVI в. – българският и сърбохърватският език са били използвани като административни езици и за част от самото турско население. Въпреки многобройните заемки във всички области на лексиката, турското влияние е силно като бит и манталитет и почти незначително като културно (с изключение на музиката). Този контраст между културна индиферентност и активно езиково заимстване, и то на ниво български книжовен език, чака все още своето обяснение.

Позоваването на историята на Боян Пенев се дължи на нейната радваща „независимост" от обвързващи националистически каузи. Ученият не се бои да изтъкне възприетото и отхвърленото от тогавашния българин, без това да уронва постигнатото от нашето Възраждане. Днес се оказва, че постигането на диалектична последователност в историографското тълкуване не може да бъде осъществено само с вглъбяване в текстуалната структура без фундамента на широката, „многоезична" културно-духовна съпоставка.

Убеден в пълната незаинтересованост на турците към славянската култура, Б. Пенев прави следното заключение: „Ако ние през време на робството се намирахме при същите условия, при които се намират днес чехите или поляците например – ако имахме едни владетели с културата на немците и австрийците, – от българската националност едва ли щеше да остане някакъв помен" (с. 125).

Много по-въздействаща от културната индиферентност е съпротивата между активни надстроечни елементи, които обособяват насочеността на българските и словашките възрожденски процеси. При изграждането на словашкия книжовен език се води борба за налагане на отделни диалекти – израз на определени позиции на словашкото протестантско и католическо духовенство; като аргумент се използва и фактът, че така се подготвя и по-лесното изучаване на официалния унгарски език. Българското възраждане протича при упорит антагонизъм срещу гръцкото църковно владичество и просветно влияние. Всеизвестно е, че гръцкият патриарх е бил оторизиран от Портата освен с духовната, но и с гражданската власт над православните народи в Турция. През 1766 г. е била премахната Ипекската патриаршия, с което се слага край на сръбската църква, а през 1767 г. българинът Арсений е бил принуден да се отрече от поста си глава на Охридската патриаршия. Търновската патриаршия е унищожена значително по-рано. Вследствие широкото използуване на гръцкия език като богослужебен, определението „грък" става равностойно на образован човек. Именно тогава се изгубва значението на старобългарската дума „язык" в смисъл на народ и се въвежда гръцката дума хора = място, страна, област (2). Българският език се приема като език за ежедневна и некултурна употреба. Неговата доминация остава в мал-

ките селища, където контактът с външния свят е бил незначителен. Именно оттам обаче са езиковите извори за българското и словашкото Възраждане при изявата на просвещенския лингвоцентризъм като предопределящ етнически индикатор.

Болшинството от търговската кореспондеция в България се е водила на гръцки език или на турски, но с кирилски букви. Постепенно се въвежда и елемент за социална принадлежност вследствие знаенето на гръцки език – постига се уеднаквяване на грък с гражданин, и обратно – на българин със селянин. Мотивът социална изгода, вследствие знаенето на привилегирован език, е срещан и сред словаци, и сред българи. Познаването на унгарски или немски език е било благоприятно в рамките на австрийската империя, както и възможността да минеш за грък, поради познаването на гръцки, е носело известни права в Турция, поне до масовите гръцки антитурски въстания от XIX век. Много по-консервативна се оказва обаче религиозната принадлежност, чиято промяна и в двете империи е носела много по-големи изгоди, но до нея се е стигало предимно по подчертано насилствен път, като това е оставяло дълбоки следи на народностна и лична трагедия.

Борбата за езика на богослужението е един от централните символи на българския стремеж към църковна самостоятелност. Желанието народният език да стане богослужебен е от изключителна важност и в Словакия. В резултат на мощното въздействие на Чешката реформация, проповядвана изключително на чешки език, с него е трябвало да се съобразява и католическата църква. Оттук вече и фактът, че независимо от главната цел на Антонин Бернолак (1762–1813) да кодифицира словашкия език и така да го отдели от чешкия, то той използва предимно чешка езиковедска материя и множество специализирани чешки заемки. Особено масово са включвани елементи от западнословашките говори, които са били близки до чешкия език, а взаимните контакти с чехите – най-големи вследствие географската близост.

Политическата съдба на Австрия в моментите на турската инвазия е била еднакво фатална за словаци и за българи. Турската обсада на Виена е премахната от войските на полския крал Ян Собйески през 1863 г. Постепенно започва изтласкването на турците от цяла южна Словакия, което довежда до преместване на културния център на Словакия на юг и възвръщането на словашкия облик на Братислава, дотогава превърната в столица на унгарските владетели. Под влияние на австрийските победи покатоличените българи от Северозападна България вдигат известното въстание в Чипровци – 1688 г. Градът е превзет и опожарен от известния в Словакия унгарски феодал и турски съюзник Имрех Текели (1657–1705) още същата година.

През периода на просветения абсолютизъм Екатерина II намира

общ език с австрийския император Йосиф II и му предлага проект за унищожаването на турската държава и възстановяването на Византия (1770–1772). Въпреки че този проект пропада, мнозина българи се преселват в Австрия – главно в Банат и Седмиградско, където още Мария Терезия дава на техните предшественици специален статут и герб. С нейното владичество започва словашкото Възраждане и се активизира католическото влияние сред българите в турската империя. Неговото начало е свързано с дубровнишкото присъствие в българските земи, известно още от средновековието, с главни представителства през XVI и XVII в. в София, Одрин и Скопие. След откриването на книгопечатането опитът на дубровничани помага за организирането на първите южнославянски печатници. Според К. Иречек, Тройан Гундулич основава в Белград славянска печатница през 1522 г. (3). Характерното обвързване на съответна религиозна пропаганда с разпространението на печатното слово, така присъщо за католици и протестанти в Словакия, наблюдаваме в много по-умален мащаб и в български условия.

Бароковият славизъм, изразяван със защитата на славянските езици и минало, намира широко разпространение в историята на дубровнишкия абат Мавро Орбини, написана на италиански език и отлично позната на нашите първи възрожденски историографи. Паисий я познава в нейния руски превод от 1722 г. Ако с гръцкото влияние у нас се реализира връзката с елинистичното наследство, то с дубровнишкото въздействие се реализира връзката със западния католически свят.

Католицизмът е бил разпространяван на Балканския полуостров главно от йезуити и францисканци. През 1643 г. образованият Петър Богдан става софийски архиепископ. През същата година се създава Преславска архиепископия, а пет години по-късно – и Никополска епархия, оглавявана от Филип Станиславов, учил в Италия и автор на известния „Абагар" – първата българска печатна книга. За неговата роля като радетел за снабдяване с религиозна книжнина и за най-обикновените българи свидетелства бележка в Четвероевангелие от 1573 г. с приписка от 1669 г. за купуването на евангелието, като сред свидетелите е бил и Филип Станиславов от Лъжене (4).

Според Н. Милев в средата на XVII в. в България има около 10 000 католици с около 40 свещеници (5). Въпреки че богослужението се е извършвало обикновено на латински, те имат положително въздействие върху формирането на българския книжовен език, който за тях е бил смес от черковнославянски с множество хърватски изрази. Създаването на така наречените илирийски колегии в Рим и Болоня не пречи на българите католици да ратуват за „ностра лингва" – „сла-

вянски или илирийски език". Йезуитският орден, под чиято опека са били споменатите колегии, е проявявал реален практицизъм по отношение разпространението на богословски, а и на светски познания на разбираем и чувствуван близък от населението език, основан на популярни диалекти. В конкретния случай хърватският език е бил несъмнено разбираем за българите в рамките на тоталната консервираност на черковнославянския език.

Словакът П. Й. Шафарик отбелязва в прочутата си „История на славянския език и литература на всички наречия" (1829) превода на „ностра лингва", т.е. илирийската смесица от българо-хърватски, на „Размишленията на бележития франсисканец светец Бонавентура за страстите господни" от българина католик Петър Богдан през 1638 г. Преводът е определен като „вулгарбулгарише" или според М. Дринов (6) „просто български език". Констатацията за качеството на различни езици, сменящи своите функции, е основана предимно върху мнения на католическата църква. В конкретния случай българският език или е „просто български", или пък „илирийски", което има определен нюанс на издигнатост.

Българските католици проявяват една рядко срещана толерантност към другите изповедания. В споменатия „Абагар" от 1651 г. редом с молитвите за преуспяване на католическата църква и на новопокръстените в католицизма, се молят и за еретиците: „А и помолимосе и за Иеретика и одметнике, Калвине и Лутере, да и гних Бог и Господ наш исбави". Иначе и при тях не липсва категоричността на отрицанието, срещана при различните църкви в Словакия, тук проявявана главно по отношение на цариградската патриаршия. Много по-рядко в сравнение с практиката в Словакия, се използва и латинският език за написване на богословски съчинения. Допирът с огромната всепризната институция на римската църква придава самоувереност на българите католици, без обаче да претопява народностното им самосъзнание в католическия универсализъм. Филип Станиславов се нарича: „Бискуп од велике Булгарие"; труда си дарява „свойием Народом Балгарском".

Проникването на европейското култивиране с помощта на гръцки училища с авторитет пред българите има и „обратни" измерения, свързани с увереността на „изучилия се" българин при фриволното използване на вербални възможности от различни нива. Съдържащото се в новогръцката литература съчетание на византийски, романски и новогръцки елементи води до разкрепостяването на просторечиви подходи за изразяване и тяхното активизиране въпреки официализиращия се характер на византинистичното наследство в областта на словесната изява. Оттук и предпоставките за осъзнатото или не ска-

зово изразяване най-вече в устната словесна комуникация. Възприемането на линията на различните анекдоти, масали, случки от ежедневието, префабрикувани съобразно разговорната атмосфера на дадения наративен момент, е така присъщо за народната наративна нагласа още от турско време. Всичко това превръща гръцкия и турския език в „специализирано" средство за разказване на истории „за кеф" (понякога с вулгарен облик). Съотношението престижно – развлекателно в двата основни неславянски езика у нас несъмнено влияе и върху българските езикови възможности.

В Словакия подобен преход се осъществява от различните участници в наследилите средновековните мистерии театрално-религиозни представления. Така наречените игрици, на чешки – жертержи, изваждат на публичната сцена (при цялата условност на това понятие) пасажи от библията, цитирани дори на латински език, които се травестират, променят и доближават до често пъти вулгарно-смешни случки от ежедневния живот. Примерът с карнавалната пиеса „Врачът с мазилата", известна и в Словакия, доказва съществуването на активен трансформиращ пласт, изграден изключително върху желанието да бъде променен сакралният код на библейския текст. Колкото по-силно е това желание, толкова отклонението от първоначалния библейски текст е по-голямо. В Словакия този процес се засилва и с желанието за отделяне от чешкия език, независимо че с негова помощ словаците се запознават с „книгата на книгите" – Библията. Непрекъснато засилващият се процес на словакизиране на чешкия език от времето на Кралицката библия (XVI в.) е белег за сътворяването на самостоятелен книжовен език. В този процес на чешкия се отрежда ролята на стартов коректив.

Общият по архаизирания си произход черковнославянски писмен език обединява сърби и българи в стремежа им за образованост. Въздействието на руските буквари и църковни книги, проникващи сред балканските християнски народи в Сърбия, се съчетава с възможностите от съседството с Австрия през времето на просветения абсолютизъм. През 1791 г. Йосиф II разрешава създаването на първата сръбска гимназия в Карловац. Тук се открива и първото сръбско богословско училище и оттогава много българи учат в сръбски учебни заведения. Специалната роля на училищата в Русия за създаването на нашата интелигенция и влиянието на руския език са проучвани многократно. Недостатъчно е анализирана обаче резултатността от културната симбиоза между православни монаси и различните по народност манастири – специфичен факт за южните славяни, без аналог в западнославянската религиозна и културна практика от възрожденския период.

Сравнително рано Яков Крайков (7) отпечатва във Венеция псалтир (1569 г.), в който се отбелязва разликата между написаното „рукою“ или казаното „езикомь“. Впечатляващо доказателство за лъкатушещото съотношение висше-низше в словесната изява на Предвъзраждането е написаната в стила на хералдичен маниеризъм и издадена във Виена през 1741 г. „Стематография“ на Христофор Жефарович. Недостатъчно проучена е „Историа славонно-Болгарскогъ Народа“ от А. Нескович, дело изцяло по Й. Раич. Авторът е учил, според Шафарик, в Братислава и е вероятен носител на впечатления от възрожденска Словакия.

В много по-малка степен, но в същата насока за възприемане на народния език при вникването в религиозните изисквания, в България действат и протестантски духовници. Те са предимно от Словакия и въздействието им сред българите е твърде слабо. Но така или иначе подобно на ситуацията в Словакия и двете главни направления на западната християнска църква обръщат внимание на развитието на родния български език и то съобразно нормите на разговорния, а в много по-малка степен съобразно официалия или латинския език. Като своеобразна оценка за съществуващо влияние заслужава да бъдат отбелязани официалните възбрани от края на XVII и началото на XVIII век срещу разпространението на католическата религия в Турция от страна на самия султан, например хатишерифа от 1707 г. Започналото движение между църковни и имперски интереси ще достигне знаменателния си връх в българските борби за църковна независимост. В Словакия на настойчивия имперски централизъм религиозните общности противопоставят единствено възможното средство за обединяване на словаците – усилията за книжовен език.

Бегло проследените перипетии на съотношението между верско и езиково начало при словаци и българи протичат в навечерието на духовния синтез, насочен към културно основополагане на възрожденските етнически очертания. Още преди идеологическите възбрани съществуващото предубеждение към религиозното като културна проекция е поддържано от тясно филологическа оценъчна диференциация, подценяваща вариантността на езика като комуникативна норма и като словесно-изобразителна изява.

Каноничността на верското при словаци и българи не е пречка за пулсиращата връзка между земното и възвишеното в човешкия порив. С достъпността си до всекиго тя предлага възможности възприемането да стане творчество, а творчеството – да черпи от опита. Спонтанно-личното, което предстои да бъде подчинено на възрожденските императиви, вече е изпробвало автономната си устойчивост в силовите полета на религиозния антагонизъм, развивайки се редом

с дидактичното и с повика на човешкия артистизъм. Така патосът на преходната епоха между феодализма и новото време подготвя връзката си с разноликия културен потенциал на възрожденските процеси в България и Словакия.

БЕЛЕЖКИ

1. **Пенев, Б.** История на новата българска литература. Т. 1. С., 1976, с. 115. Понататък са дадени само страниците на цитатите от същото издание.
2. **Теодоров-Балан, А.** Българска литература. Кратко ръководство за средни и спец. у-ща. Пловдив, 1896, с. 142; Вж Пенев, Б. цит. съч., с. 168.
3. Вж **Иречек, К.** История Болгар, XXVII, Одесса, 1878.
4. **Цонев, Б.** Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. С., 1910, т. 1, с. 52, № 58.
5. **Милев, Н.** Католишката пропаганда в България през XVII век. С., 1914, с.102–105.
6. **Дринов, М.** Исторически преглед на българската църква. Виена, 1869, с. 110.
7. **Дринов, М.** Яков Крайков от София и Кара-Трифун от Скопие. Български книжари от XVI век. – В: Ю б и л е е н сборник на Славянска беседа. С., 1895, с. 31.

Калина Бахнева

„ТАЗИ ВЕЧЕР СЛУШАХ „ТАНХОЙЗЕР“
(Аспекти на Вагнерианството в полския културен контекст през двадесетте години на века, отразени в едно писмо на Боян Пенев до Мария Каспрович)

Запознанството между Мария Викторовна Бунина (далечна родница на бъдещия нобелист Иван Бунин), съпруга на полския модернист Ян Каспрович, с Боян Пенев датира от есента на 1923 г., когато българският професор посещава (по препоръка на Дора Габе) семейството на Каспровичови в Харенда – близо до Закопане. Избухналата любов между Мария Каспрович и Боян Пенев намира израз в тридесет и две писма, обхващащи периода от края на 1923 г. до октомври 1926 г. Писмата, съхранявани в архива на БАН в София под каталожен номер 37 с инвентарни номера от 2584 до 2615, са общо 32, при това едно (инв. № 2615) е писано от Ян Каспрович и още едно (под инв. № 2613) е чернова на писмо на Б. Пенев до Мария.

Кореспонденцията на М. Каспрович бе открита и публикувана (в съавторство с д-р Войчех Галонска) от авторката на настоящия текст през 1985 г. в „Rocznik Kasprowiczowski“, бр. IV–V, с. 236–280. Същото издание (бр. IV) съдържа текстовете на писмата – отговори на Б. Пенев – другата страна в епистоларния диалог. Издадени от полската българистка Малгожата Внук, те отговарят на предположението ми, изложено в първия публикуван отзив върху споменатата кореспонденция (сп. „Септември“, бр. 7, 1984, с. 207–219). По-нататъшното издирване на материал, свързан със сложните и интересни взаимоотношения между двамата, води към архива на къщата-музей на Ян Каспрович в Полонин. Там навярно се пазят писмата на Б. Пенев до М. Каспрович, които все още са неиздадени“.

Освен емоционалната крива на отношението между двамата участници в писмовния диалог, освен изявата на литературно-критическата мисъл на Б. Пенев (в този смисъл кореспонденцията може да бъде разчетена и в диалог със същинското му литературоведско наследство), писмата представляват интерес и с оглед на точните странствания на нашия интелектуалец из чуждата славянска страна. За тяхното опознаване спомага и намереното също в архива на учения „краковско бележниче“ от 1924 г., в което той, прибягвайки до често използваното от него стенографско писмо, отбелязва по-важните факти и преживявания от своя престой.

Съпоставяйки двата документа (тефтерчето и писмата), а също и

отговорите на М. Каспрович се налага изводът, че българският интелектуалец, пребивавайки в Закопане до 15.I.1924 г. заминава за Варшава, където изнася лекции върху българската култура и активно участва в културния живот. След като в края на април посещава за кратко Познан и Вилно, в началото на май (на 3.V.) заминава за Лвов, където, срещайки се с М. Каспрович, преживява един от най-емоционално ангажираните периоди от тяхната връзка. След завръщането си във Варшава, Б. Пенев решава да прекара лятната си ваканция отново в Закопане, където пребивава от 17 юли до 24 септември, предприемайки редица екскурзии из Татрите – споменати включително в кореспонденцията на Мария. След като урежда в Лвов, а после във Варшава, формалностите по престоя си в Полша, професорът се завръща през Лвов и Букурещ в София, където пристига на 3.XI.1924 г.

* * *

На 12 февруари 1924 г. Мария Каспрович отбелязва в своя дневник: „Онази година в новогодишната вечер, която прекарахме в Закопане в отбран приятелски кръг, през цялото време до мене седеше един човек, за когото, не зная защо, досега не съм споменавала. Това беше мъжът на Дора – професор Боян П.

Беше поканен за цяла година в Полша, за да изнесе поредица от лекции по славянски литератури в университетите в Краков, Варшава и Лвов“ (1).

На връзката си с Боян Пенев Мария Бунина-Каспрович, съпруга на големия поет на полския романтизъм – Ян Каспрович, посвещава третата част от своя дневник, озаглавена „Бунт“. В сравнение с епистоларните изповеди, написаното на страниците на дневника излъчва много по-силна сдържаност на емоцията, по-голяма овладяност и премереност. Кореспонденцията – автентично свидетелство за обхваналото двамата любовно чувство – по своеобразен начин настоява и върху връзката между литературно, театрално и музикално творчество, връщайки ни към идеята за техния изначален синкретизъм. Драматургичното внушение се свързва и с факта, че преживяното и отразеното в писмата следва твърде точно композиционните дялове на театралната творба. То има свое начало – вдъхновена от зараждащото се увлечение завръзка; напрегната кулминация – за М. Каспрович изпълнена с тревога от все по-силно завладяващата я емоция, но и от разяждащи душата ѝ угризения към болния ѝ съпруг (за Б. Пенев подобна връхна точка в развитието на отношенията се свързва едновременно с дистанциране от морално-естетическото верую на партньорката), последвана от развръзката на стихващата любов. Над нея тегне не само мощното духовно присъствие на живата легенда на полския

модернизъм Ян Каспрович, но и съпреживяното като чувство за вина приятелско отношение на Мария Каспрович към Дора Габе.

И така, първото писмо на Б. Пенев до неговата любима е написано на 18.I.1924 г. от Варшава, само три дни след заминаването му от Харенда. В бележничето на Б. Пенев, намерено, както и писмата в архива на БАН, българският учен отбелязва, че на 7 февруари започва да чете лекции във Варшавския университет, както и да запознава полската общественост с творческото наследство на Ботев и Пенчо Славейков, с историята на богомилското движение и полско-българските културни отношения.

Още чрез първата фраза „Тази вечер слушах „Танхойзер" писмовното послание въвежда в едно от знаковите проявления на тогавашния духовен живот – творчеството на Вагнер. Неговата музика, драматургия и философия на изкуството, са от една страна „истинският заключителен акорд на столетието" – както пише Томас Ман в „Страдание и величие на Рихард Вагнер", но едновременно с възвръщането към „онова, което е било", то възвестява „това, което ще бъде" (2).

Художественото наследство на Вагнер посредством интереса на неговия най-ярък поклонник – Фридрих Ницше, привлича вниманието на българското литературно съзнание, ярък пример за което е статията на Сп. Казанджиев „Българските преводи на „Тъй рече Заратустра". Като еманация на идеята за сливането между музика и слово, живопис и жест, творческите помисли на немския композитор биха могли да бъдат разчетени в редица прояви на нашата култура от началото на двадесетте години на века. Включително и в „декоративния роман" на Чавдар Мутафов „Дилетант", където „извънмерната баналност" на съдържанието, облечена в разточителната форма на „бароково-поетичния костюм" (3) осмисля крайната степен на Вагнеровата представа за театралност, завладяла модерното европейско въображение. Степента, в която тя се дискредитира. Отношението на Ницше към Вагнер и делото му (включително и към обусловената от тъй нареченото Дионисово начало „наслада" от трагичното страдание) може да бъде осмислено чрез полюсните констатации, между които то е разпънато. Апотеозът „Вагнер в Байройт" и низвержението („Случаят Вагнер", „Ницше contra Вагнер") са противоречиви изяви на една и съща страст на немския философ – изкуството на неговия сънародник. Енантиодромия – нарича Юнг ницшеанското обожаване на Вагнер и по-късната му вражда с него, означавайки по този начин „проява на неосъзнаваното противоречие във времевата последователност" (4). А Т. Ман в есето си за Вагнер ще формулира критиката на Ницше срещу Вагнер като „панегирик с обратен знак, като друга форма на любовна възхвала. Това беше любовна омраза, самобичува-

не... Не би било странно ако аз бях единственият, за когото полемиката на Ницше против Вагнер по-скоро е разгаряла, отколкото отслабвала възторга към него“ (5).

Пречупването на Вагнеровото изкуство през представата за трагичното – разбирано като „предчувствие за най-висше удоволствие, пътят към което води през гибел и отрицание“ според Ницше има своите основания в развитието на съвременната култура. Откъсната от осмисления трагизъм, тя служи на разкоша, на лукса, с който студеното общество чрез „коравосърдечие и хитро използване на своята власт“ (6) е подменило истински духовното.

В период на всеобщо усещане за криза в културата, чиято най-очевидна илюстрация поднася книгата на Освалд Шпенглер „Залезът на Запада“, българското критическо съзнание в лицето на Боян Пенев, пропагандиращ полската романтична традиция, прави опит за обновяване на съвременното изкуство. Но изборът на полския романтизъм като „свързващо звено между минало и бъдеще“ (7) не е случаен. Епохата на чуждия славянски романтизъм въплъщава, според критика, недостигащите на съвременната българска литература „философски и нравствено-религиозни мотиви“, но и в полската романтична поезия те са израз на съпреживяваната борба между „доброто и злото не в тяхното отношение към практическия живот, а като две враждебни метафизически сили“ (8) и в този смисъл постигането на идейните и художествените начала на полския романтизъм се сравнява с „по-дълбокото опознаване на света и борбата с него в процеса на познанието. Както и в убежденията на романтиците, това изисква геройства и жертви, следователно човек не може да съществува извън трагизма“ (9).

Въпросът за трагичното, поставен от Б. Пенев в разсъжденията му върху полския романтизъм, осмисля търсенето на моралното и естетическо измерение на творчеството. Това е така наречената от В. Галонска „етична естетика“, издирвана от Б. Пенев, както в обсега на единичното („личната душа“), така и в сферата на общностното, колективното („българското общество“) (10).

Ето защо за Б. Пенев кризата на съвременната култура означава включително и нейната невъзможност да разчете заобикалящия я свят през трагизма – разбиран от критика не като естетическа категория, а в „неговия онтологичен и екзистенциален смисъл“, като качество на битието, „като универсална характеристика и израз на висши морални ценности“ (11).

Това своеобразно доближаване до Ницшевото разбиране на трагичното като разкриващо, както казва немският философ „борбите“, „стремежите“, „самата гибел“ като нещо възвишено и значимо, като

„наслада от ритъма на големите страсти на нейните жертви“ (12), може да бъде проследено в редица критически изказвания на Б. Пенев. Например в „Изкуството е наша памет“, акцентиращо върху противопоставянето на славянската духовност на западната култура: „И наистина кой от представителите на западноевропейската мисъл се е домогвал той мъчително към един мироглед, който да разрешава противоречията и тайните на живота, който е изнемогвал в своята жажда за в ъ т р е ш н и т р а г е д и и (разр. моя – К. Б.) на един Мицкевич, на един Крашински...“ (13) или в „Основни черти на днешната ни литература“, в която отсъствието на „философски и нравствено-религиозни мотиви“ се извежда от неспособността за задълбочено художествено изживяване на трагичните противоречия: „Драмата и трагедията в нашата литература се основават не толкова на мъчително изживяване на противоположни, но чисто вътрешни мотиви, колкото на външна борба...“ (14).

Примерите, обосноваващи силно пречупената през призмата на трагичното философия на културата, която изгражда литературоведското наследство на Б. Пенев, могат да бъдат продължени. Те съграждат основанията да разглеждаме началната изповед „Тази вечер слушах „Танхойзер“ като проява на симптоматичния за българското критическо мислене, а и за европейското естетическо съзнание в тази епоха интерес към творчеството на Вагнер като блян по „хармонична колективна воля“, „висша хармония“ (15), чрез която съвременната култура ще надмогне преживяваната криза.

В „Страдание и величие на Рихард Вагнер“ Томас Ман говори и за още един поклонник на немския композитор – Шарл Бодлер, който подобно на Ницше в предсмъртните си мигове се е усмихвал блажено, споменавайки името на своя сънародник. Личността и делото на Вагнер по особен начин просветляват агонията на двамата негови привърженици. „Ницше в своя паралитичен мрак се заслушвал в звуците на това име и отвръщал: „Много обичах този човек“ – разказва Т. Ман (16). За френския поет Вагнер е „разбрал правилно свещеното, божествено естество на мита“. В унисон с концепцията на Ницше, а и на Боян-Пеневото схващане за трагичното, Бодлер разчита образа на Танхойзер, „който, преситен от възбудителни наслаждения, к о п н е е з а с т р а д а н и е т о (разр. моя – К. Б.) (17). Върховен призив!“ – възклицава поетът.

И през 1924 г. „Танхойзер“ събужда у Боян Пенев подобни асоциации с тези, които предизвиква у Бодлер представлението на същата опера през 1862 г. в Париж: „...когато човек слуша неговата пламенна и д е с п о т и ч н а м у з и к а...“; „Елементът на идеален м и с т и ц и з ъ м (разр. автора) се чувствува особено в пианиси-

мото..."; „Почувствувах се освободен от в р ъ з к и т е н а з е м н о т о п р и т е г л я н е (разр. автора) и чрез спомена вкусих изключителна слабост, която витае във висотите..." (18).

„И така исках да бъда с теб, да слушам заедно с теб тази музика м о г ъ щ а в тоновете си, а понякога така и з в ъ н з е м н а, така м и с т и ч н а" (разр. моя – К. Б.) – обръща се Б. Пенев към М. Каспрович в първото си писмо до Варшава. В писмото ключова дума е Харенда. Олицетворена, тя гледа към заминаващия пътник „сама, мълчалива (...), също тъжна". Тъгата на пътуващия към Варшава Б. Пенев по изоставеното назад минало продължава да приема, макар и опоетизирани, но в основата си топографски измерения: мечтите, „всички" стремежи на разделения от любимата жена са насочени към нея, но те, разпростирайки се, „кръжат над Бели Дунаец", над Харенда, лутат се омагьосани по снежния път", събуждайки неспокойния спомен за „лунните нощи, селските къщи, над който гледат със своите едва осветени прозорци", потопени в идиличния дим, издигнат над тях.

Всъщност става дума за реалното място на разиграната се любовна история – домът на Ян Каспрович в Закопане – Харенда – разположен в едноименното селце по пътя за Поронин – близо до Закопане. Още приживе стопанинът на този дом успява да превърне своята обител в митическо място за поколението на полските модернисти. Тук се събират хора от съвременния артистичен свят, като например, постоянния посетител в семейството на двамата интелектуалци М. Хороманski, който в посмъртно издадените си спомени (19), ще отрази духовната атмосфера на приятелски прекараните вечери, или Хенрих Ворцел, автор на мемоарната книга „Вписани в Гевонт" (1974), пречупваща през едва доловимата ирония образите на сродилите се с Харенда видни представители на писателските среди – Ст. И. Виткевич (автор на известния портрет на Мария Каспрович), В. Гомбрович, К. Л. Конински, споменатия Хороманski и др.

Всъщност епизодът от житейската биография на М. Хороманski, свързан с пребиваването му в Закопане, където писателят лекува болните си дробове (20) като че ли снема моменти от предисторията на митическото за полския интелектуален елит място от края на миналия век до Втората световна война. Преди да се превърне в легендарна столица на творческата интелигенция, Закопане, разположено в лоното на полската „Вълшебна планина" – Татрите – играе ролята на център на покосените от туберкулозата. Наред със социално слабите, нейни жертви са личности, носители на дълбока духовност, но и на особено чувствителна нервна система, както и на болезнено реагираща психика – така наречените от В. Налковски в „Предвестници на психическата еволюция" (един от манифестите на полския модерни-

зъм) – „nerwowcy“. Неслучайно споменавам за това определение на полската критическа мисъл в края на века. То е знак от една страна на създаващия се в епохата на Млада Полша култ към изключително надарената личност, към творческия „индивидуум“ (по определението на Виткаци) с изострени до крайност сетива към проблемите на битието, от друга – същото това понятие провокира мисълта за ситуирането на подобна легенда в определен пространствен контекст, какъвто се оказва старата полска столица Краков и новооформящия се културен „салон“ на полския артистичен елит – Закопане. Ако готическият архитектурен стил на града кореспондира с така възжеланото от модернистите приобщаване към мистичното, ирационалното и метафизичното – търсено не само като художествена реалност, но и като житейска проява, то обкръжаващите Краков Татри, издигнати към необятното и приютили все повече обживяното от тогавашните интелектуалци Закопане, представят своеобразен аналог на също така извисяващите се към трансцендентното форми на средновековните краковски катедрали.

Големият литературен салон в лоното на Татрите, придобил очертанията на мащабна (в пространствен аспект, а и като смислова натовареност) сцена се съотнася интересно към идеала на Станислав Виспянски, известния полски драматург-модернист за „огромен“, „епичен“ театър. Тя по своеобразен начин потвърждава въжделенията му за жанрово синкретично изкуство, съчетало в еднаква степен духовните хоризонти на различните културни епохи – от античността до модерността. И обърната в еднаква степен към света на фолклорното, но и към проявите на съвременното естетическо съзнание. Този „театър“, намерил своите най-силни изяви в разиграваната от местните планинци сред естествените декори на планинските висини идея за възвръщане на националната мощ, така че помисълът за разбуждането на народния дух (мотив за „заспалия рицар“) се изживява като непосредствена реалност – била тя и възможна – преосмисля представите за фикционално и автентично – доближава ги и ги превръща във взаимозаменяеми. Чуждо на естетическия изказ на професионалния театър, тук фолклорното изкуство, вещаещо сбъдването на националните въжделения, включително чрез въплътената в почиващия воин сила и непобедимост, разширява представата за театралност. Тук то „печели“ с онзи синтез между музика и танц, между слово и жест, който обвързва в единство отделните поколения, заличава съсловните неравенства и културни несъвместимости, превръщайки изкуството в символ на общностна идентичност.

Всъщност фолклорното и вдъхновеното от него лично творчество на писателите, свързани с региона на Татрите и Подхалето, възпя-

ващо фигурата на „оживелия“ народен герой (най-често това е разбойникът Яношек) носи рефлексите на приближаването до абсолютно стойностното – проектирано включително и в превода на класическия епичен образец – „Илиада“ на местен диалект. Персо-нифицираните носители на героичното в сроденото с тази област народно и индивидуално творчество представят своеобразния тукашен, а и национален вариант не само на античния, но и на средновековния епически герой – превъплътен например в легендарните сказания за крал Артур и рицарите на Кръглата маса – олицетворение на изключителни нравствени добродетели и физическа сила. Или, както казва Бахтин: „Светът на епопеята е национално-героическото минало („абсолютното минало“ според терминологията на Гьоте и Шилер), свят на „началата“ и „върховете“ на националната история, свят на бащите и родоначалниците, свят на „първите“ и най-добрите“ (21).

Вградената в осанката на тукашния творец представа за неразчленимост на отделните художествени езици, сякаш метафоризира идеята за сближаването на съжителстващите в това пространство представители на разнородни естетически доктрини. Нещо повече – на застъпниците на противопоставни социални становища, които обединени от общото в топографски смисъл, но и като идеен заряд място – са зрители, но и участници в голямата национална драма, възвръщаща помисъла за същинското съпреживяване на колективния идеал. Не без провокативната мощ на природната стихия, ограждаща „обетованата земя“ на свободния творчески дух, Закопане и неговите околности митически обособяват представата за „земя, издигната високо над жизнената действителност на простосмъртните“ (22) – както казва Ницше по повод на сцената на античната трагедия. Към идеализираната древност, конкретизирана в интереса му към раждането и смъртта на гръцката трагедия, немският философ се връща чрез музикалните драми на Вагнер, които, изпълнявани в театъра на Байройт („Вагнер и Байройт“), превъплъщават някогашната сила на Дионисовото изкуство, положено от Ницше в основата на обновяването на европейската култура.

Но наред с обособяването на Вагнеровото творчество като „общо място“ на полското и българското естетическо мислене от края на XIX и началото на XX век, а в частност и за Боян Пенев като смислообразуващо мита „Харенда“, нека да отбележим съпричастността му към драматургичните идеи на Виспянски.

При цялата самостоятелност на творческите внушения, идеите на полския драматург не биха могли да бъдат извадени от контекста на Голямата реформа в европейския театър, свързана с имената на Ерих фон Мойнинген, Андре Антоан, Е. Крейг, но преди всичко с лич-

ността на Рихард Вагнер, който възражда традиционната опера и създава така наречената музикална драма – хармонично обединяваща музиката, танца и изобразителното изкуство. Вагнеровата концепция за театъра като всестранно и синтетично произведение на изкуството (Gesammtkunstwerk) въодушевява поклонниците на немския композитор, които привлечени от оригиналните му замисли, въодушевено следят спектаклите в Байройт. Тук, от 1878 г. под ръководството на новия „дионисовски гений" – както го нарича Ницше – са представени основните му творби, изградени предимно в съгласие с романтичната традиция – върху старогерманските митове.

Запознаването на Виспянски (по време на пребиваването му в Мюнхен и Дрезден през 1890 г.) с драматургичната поетика на Вагнер явно се оказва провокативно за полския автор, който опирайки се на принципите на театралния синкретизъм, търси своеобразен аналог на древния немски свят – очертан преди всичко в поетическата действителност на „Легенда". Трагедията възвръща визията за праисторическата стихия на славянското минало, въведена включително чрез образите на русалките – тайнствени обитателки на подводния мир.

Към съмишлениците на Вагнер принадлежи и съвременникът на Виспянски – композиторът и драматургът Ян Август Кишлевски, който чрез есето си „За миметичното изкуство" (1906) утвърждава в полската културна среда оригиналните представи за новия тип театър. Своеобразна негова рецепция представлява и музикалното творчество на споменатия по повод на обитаващия Закопане интелектуален елит Мечислав Карлович – един от най-известните композитори на Млада Полша – нетрадиционно превъплътил музикални елементи от планинския фолклор в собствените си композиции. Изградени като художествено двуединство между литература и музика, в тях отчетливо присъства и поетичният текст – специфичен „коментар", който в духа на модернистичната образност въвежда към отразеното в нотните партитури. Особено ярко проявени в симфонията „Възраждане" и музикалната поема „Обратни вълни", подобни следи от Вагнеровия поетичен език могат да бъдат различени в творчеството на Любомир Ружицки, който озвучава театралните произведения на Виспянски, на Йежи Жулавски, Тадеуш Мичински. Или пък в композициите на Карол Шимановски – една от водещите личности на закопянската артистична среда, обособил чрез музиката, но и посредством поетичните си произведения (либретото „Карл Роджер") съпричастността си към планинския фолклор, а също и към литературните (Мичински, Лешмян, Р. Демел) и философските (Ницше) изяви на полския и западноевропейския модернизъм. В по-широк културен контекст взаимопроникването между музика и художествена литература, насочва-

що към Вагнеровия легендарен свят, отразява и романът на В. Берент „Живи камъни“. В него „прозвучават“ песните на средновековните ваганти, възвръщащи спомена за средновековните рицари, чиито внушителни образи откроява артистичната реалност на „Персифал“. В романа техните фигури, както и на бродещите музиканти чрез съотнасянето си към благополучно преживяващите „есента на средновековието“ жители на града, са включени в доминантната за модернизма опозиция творец-общество. Носейки посланието на вечно търсещото неспокойно начало, чийто символ – свещеният Граал – отново сродява творбата на Берент и Вагнеровата музикална драма, те отразяват представата за висше духовното. Изказано и чрез синтезното свързване на две други изкуства – слово и живопис – то намира израз в сякаш излъчващите словесни завети „живи камъни“ – древни фрески, картини, тъкани, както и в „изрисуваните“ чрез поетическия изказ описания на реалиите от природния свят, на приказно великолепния кралски двор или на нощните шествия на скитащите артисти.

* * *

В края на миналия и началото на нашия век в родната културна среда все повече заживяват българските варианти на ницшеанските „песимизъм на силата“ и „трагическия мит“ – най-ярък израз на който е творчеството на Пенчо Славейков. И макар Б. Пенев да реагира срещу публично изразените пристрастия на поета(23) към „Ницшевата мисъл“, не можем да не отбележим, че литературно-критическото наследство на българския учен, така, както и разглежданата творба на немския философ, усилно търси обединението на поетично и музикално. Нещо повече – съчиненията на българския учен издигат музикалното високо в йерархията между всички изкуства. Тази тенденция, чието най-силно проявление – книгата „Бетховен“ – подлежи на отделно изследване – може да бъде доловена и в писмата до М. Каспрович. В споменатата книга за немския композитор, осмисляйки музиката като „висше изкуство“, върховна изява на нравствената воля и трепетно изживяване, в което индивидуалността се докосва до универсалния дух, Б. Пенев казва: „От всички изкуства тя е най-билзо до абсолютното, нейната мъдрост е недостъпна и непонятна за разума, както и мъдростта на религията. Със своя метафизически характер, с прозренията си музиката е висша религия. В нейните сфери е истинската наша родина, от която сме се отлъчили и в която ще се върнем отново. В земните си странствания ние жадуваме за тази прародина.“

Блянът по завръщането в прародината – което настойчиво ни спомня за Ницшевата „митична родина“ и „митична майчина утроба“ – убежище на трагическото – намира своя израз и в кореспонденцията на Б. Пенев.

„Писах ти, струва ми се, че отношението ми към тебе е по-дълбоко от трагедия и по-просто от истина“ – изповядва той в писмо от 24.I.1924 от Варшава.

В този смисъл любовното преживяване, така както и трагическото при Ницше, намира своя най-висш израз – в музиката. „Само по един начин бих могъл да изчерпя всичката си неясност и глъбина на чувството си за нея“ – отбелязва Б. Пенев по друг повод в Дневника си през 1907 г. Пак там намираме доразвитото в „Бетховен“ гледище за музикалното творчество като „по-дълбоко и искрено от поетическото“ (24). Споделеното тук за най-силно интересуващите критика страни от обкръжаващата го действителност и вътрешния му свят, неизменно минава под знака на музикалната реалност. Така например, сбирките през 1910 г. у Б. Пенев и Д. Габе, а също и в домовете на личностите от най-близкия му духовен кръг – Мара Белчева и Пенчо Славейков, както и д-р и г-жа Стойчеви се превръщат неизменно в „музикални вечери“. „Госпожа Стойчева... Жена с музикална култура“ (25) – както я определя Б. Пенев – му разкрива първа музиката на Бетховен. М. Белчева пее и самичка акомпанира на разстроеното си пиано „Erklonig“ и „Trocknet nicht“ на Бетховен. За нашия интелектуален елит музиката по това време е израз на пълноценен емоционален живот, на духовна цялостност, унаследена още от времето на Възраждането, но сега редуцирала проявите на самодейност и развлекателност.

Изповяданото в Дневника по повод на пребиваването на Б. Пенев в Берлин през 1914 г. неизменно преминава под знака на посетените концерти на Моцарт, Брамс, Брукнер, Чайковски, Бетховен, Григ... Този рефлекс за съпреживяване на света посредством „хармонията на звуковете“ остава актуален и по време на отразеното в писмата пребиваване в Полша. Вагнеровото творчество е мостът, който свързва неприветливата Варшава с идиличната Харенда, защото тя е „живото“ превъплъщение на неговия сценичен свят. Слушаният във Варшава „Танхойзер“ възстановява във въображението на Б. Пенев визията „Харенда“, защото това митическо място асоциира с настояваното от Ницше чрез творчеството на немския композитор, както и с търсеното от българския литературовед преодоляване на кризата в съвременната култура. Нейните проявлениея – механизирането на човешкото съществуване („...а аз ненавиждам всички изобретения на Америка...“) и банализирането на междуличностните отношения („Всичко – само не баналност!“) – осъзнати от Б. Пенев като най-големи опасения за днешната духовност, оформят и патоса на непрестанното противопоставяне срещу Мария Каспрович. Упрекът към нейното поведение – асоциирано в съзнанието му с баналност и неподвижност

(„Мразя неподвижността, която те е обхванала и всички твои книжни идеи за живота.“) е част от издирвания от критѝка романтичен модел на поведение. Но не романтизъм – книжен и застинал, подменящ действителността с реалността на съня – в контекста на чиито идеи можем да разчетем писмото му от 2.II. – пародия на спящия Анхели, както и преминаващото непрекъснато в кореспонденцията като лайтмотив желание за пробуждане на заспалата Маруся. Не романтизъм (както казва Б. Пенев в писмото от 3.II.) „разбиран като идея, а като чувство и преживяване (...), книжен романтизъм...“. Като въплъщение на трагическото – изискващо според Макс Шелер подвижно, променящо се пространство или ако се върнем към думите на Ницше – като проявление на „ритъма на големите страсти и техните жертви“, а не сведено до „буря в чаша вода“ – както ще иронизира Б. Пенев в писмо от 2.II.1924 г. М. Каспрович. Защото пак според Шелер в света на символизма, в сантименталния свят, трагедия няма. Според тази концепция стават обясними и настойчивите упреци към непрекъснато мечтаещата Маруся, търсеща бляна, нирванното съпреживяване на света, потопена в мира на сантименталните романи или в жеста на криворазбрания героизъм.

В апотеоза на романтизма в „Полският поет“ Б. Пенев се позовава на една важна формулировка на Едуард Шуре, изследовател на психологията на мистицизма и интуитивизма, който пише следното за света на полските романтици: „Човек се чувствува увлечен от тях – далеч от века на машините – към една епоха, когато човечеството е било по-първично, човек – по-мощен, хероят – по-велик, поетът – по-непосредствено вдъхновен“ (26).

В този смисъл макар и за Б. Пенев Варшава да носи осъществяването на научните му амбиции, тя отеква у него преди всичко като символ на ненавижданата механизирана действителност, неприязнеността на чийто външен пейзаж („разкашкани улици, кал, мръсен сняг“) кореспондира с микропространството на често посещавания от него дом на Третерови. Той е по своеобразен начин чужд на българския интелектуалец поради често прозвучаващите там безсмислени разговори, иронично принизени в съзнанието му до псевдолюбовни Вагнерови дуети. Отчаяно провокирана от дочутия тук словесен диалог (сравен пародийно с „приказен дует на Тристан и Изолда“) мисълта на Боян Пенев отново се връща към Харенда. Която пречупена през казаното от Шуре за полския романтизъм, изпъква като място далечно от века на машините, като свят на по-първичните човешки състояния и по-великите херои. Носталгията му по нея като че ли възстановява осмисленото от Боян Пенев за Сенкевич, чиито творби критикът тълкува като блян по родния край и близост с природата. „Чувствувам,

че Полша завинаги ще остане за мене близка – моята втора Родина" - заявява той в писмо от 2.III. до М. Каспрович. Това изказване сякаш олицетворява примамливата за ранния български модернизъм мисъл на Ницше, че Родината не е там, където са роди-телите ни, а там, където са децата ни, т.е. рожбите на нашето съзидание. Или както казва Г. Тиханов по повод „Острова на блажените" на Пенчо Славейков: „далечните земи са по-близки, защото са мястото, където се твори" (27). От друга страна, изреченото от Боян Пенев по повод на „близостта с природата", напомня за думите на Ницше, за когото Вагнеровата музика е „връщане към природата, като същевременно е пречистване и преобразяване на природата, защото необходимостта от това възвръщане се е породила в душата на най-любещите хора и в тяхното изкуство прозвучава превърналата се в любов природа" (28).

БЕЛЕЖКИ

1. **Kasprowiczowa, M.** Dziennik, Warszawa, 1958, s. 362.
2. **Ман, Т.** Литературна естетика, София, 1976, т. 2, с. 285 и с. 289.
3. **Галонска, В.** Опитомяване на скорпионите, Шумен, 1994, с. 85.
4. **Юнг, К.** Психологически типове, София, 1995, с. 483.
5. **Ман, Т.** Цит. съч., с. 228.
6. **Ницше, Фр.** Раждането на трагедията, София, 1990, с. 228.
7. **Галонска, В.** Цит. съч., с. 97.
8. **Пенев, Б.** Дневник, София, 1973, с. 22; Изкуството е нашата памет, Варна, 1978, с. 118.
11. **Галонска, В.** Цит. съч., с. 100.
12. **Ницше, Фр.** Цит. съч, с. 223.
13. **Пенев, Б.** Славянски елементи в творчеството на Сенкевич, В: Изкуството е нашата памет, Варна, 1978, с. 228.
14. Пак там, с. 558.
15. Пак там, с. 118 и с. 228.
16. **Ман, Т.** Цит. съч., с. 291.
17. **Бодлер, Ш.** Естетически и критически съчинения, София1 2978, с. 458.
18. Пак там, с. 457–458.
19. **Choromanski, M.,** Memuary, Wyd. pośm., 1972.
20. Художествено обобщение на тази част от личното му битие е известният роман „Zazdrość i medycyna" („Ревност и медицина") – оригинален синтез между психологическа проза и повествование на ужаса.
21. **Бахтин, М.** Въпроси на литературата и естетиката, София, 1983, с. 506.
22. **Ницше, Фр.** Цит. съч., с. 97.
23. **Пенев, Б.** Бетховен.
24. **Пенев, Б.** Дневник, София, 1973, с. 62 и с. 63.

25. Пак там, с. 164.
26. **Пенев, Б.** Студии, статии, есета, София, 1985, с. 558.
27. **Тиханов, Г.** На острова на блажените и културните асиметрии на ранния български модернизъм, В: Литературата, 1994, кн. 2, с. 131.
28. **Ницше, Фр.** Цит. съч., с. 221.

Йонка Найденова

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СРАВНИТЕЛНОТО ИЗУЧАВАНЕ НА УНГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Разцветът на националните литератури в модерния смисъл на думата даде живот на термина световна литература, който формира представата за по-голямата отвореност на литературното развитие, преодолява центризма на националния литературен кръгозор, търси критерии за мащабност, но и за относителна устойчивост на културните общности и на утвърждаването на художествените ценности (като класически!), свързва в едно национален и междулитературен процес. Световната литература интегрира и такива литератури като българската и унгарската: повече като отделна духовна цялост, доколкото обединителното звено – източният и (или) средноевропейският регион – се оказва не съвсем изяснено понятие.

Проблемът за източно- и средноевропейските литератури, в това число българската и унгарската, за самобитното им развитие, но и взаимодействие между тях, придобива особена актуалност и в светлината на българо-унгарските литературни отношения и сравнителното изучаване на литературите въобще. Както ни учи сравнителното литературознание, съществуването на определени взаимодействия между две и повече литератури са плод най-вече на типологична близост, на сходство в литературите и историческия живот. С други думи има общи закономерности, черти, явления и други, които доближават едната литература до другата, и ги правят част от общоевропейския и световен литературен процес. Но, ако сравнителното изучаване на литературите от Средна и Източна Европа у нас се съсредоточава само върху това на генетично свързаните литератури, например славянските, може да се стигне до произволни констатации и заблуди, особено що се отнася до мястото на тези литератури в общия литературен процес и принадлежността им към отделните региони.

Това важи в пълна степен и за неславянските литератури от региона. Повече от очевидно е, че унгарската литература следва да се разглежда в общоевропейски контекст. Проучванията в случая могат да бъдат успешни само ако не се ограничават в езиково отношение (езиковото родство е основна връзка между славянските литератури!), а изследват заедно развойните особености на славянските и неславянските литератури.

Къде тогава да поставим – като комплексни литературно-исто-

рически групи – българската и унгарската литература? Могат ли да участват (и да се изучават) заедно като литератури от един зонален и родствен цикъл в общия литературен процес, или евентуално, при написването или разглеждането им в обща литературна история? И носят ли тези литератури – при цялата си неповторимост и собствен път на развитие – общите черти на средно- и източноевропейското духовно общежитие?

Труден въпрос. Особено ако потърсим мястото на България и Унгария на историческата карта. Докато нашата страна съвсем еднозначно се свързва с Балканите, съответно с Европейския Югоизток, и само в редки случаи търпи определения като „преддверие на Азия", то от политическа гледна точка Унгария и до днес е въпрос на спорове. Мястото ѝ се посочва в Източна, Западна или Средна Европа, а за страната във времето са се оформили различни понятия: „последната крепост на християнския Запад" или „обърната на Изток селска държава", „нова Източна Швейцария", „държава с джингисханска духовност", „новообединена земя" и др.

В множество публикации все повече се утвърждава мнението, че до 1918 г., до разпадането на Австро-Унгарската монархия, Унгария принадлежи към Запада. Дори видни общественици през първата половина на XIX век, през епохата на реформизма, като Ищван Сечени, говорят за своя народ като за „народа на Изтока" повече с цел да го приобщят към просветена Европа и ценностите на цивилизования свят. През 30-те години на XX век новата политическа ситуация поражда нови интерпретации. Появяват се специфични теории: например за така наречения „трети път" – междинен път между капитализма и социализма, чиято опора трябва да бъде селячеството (Л. Немет). Някои (Й. Сюч) смятат, че Унгария е част от понятието „Междинна Европа" – балтийския район, Полша, Чехия, Унгария, Хърватско и Далмация, или всички онези източноевропейски територии, които приемат западното католическо вероизповедание. Други, като Дюла Секфю, са на мнение, че унгарщината от векове е следвала и трябва да следва „примера на Средна и Западна Европа". А за политика и писателя Дежьо Сабо въпросът не търпи съмнение: „Мястото на Унгария в Европа е: Източна Европа!" На преден план излиза и мисълта за съжителството на малките народи, за общата съдба. Ласло Немет, а след него и Ищван Бибо, признават, че унгарците и в миналото, и в настоящето са свързани преди всичко с малките народи, живеещи между немците и руснаците, с онези, които населяват един и същ регион – крайдунавския. По интересен начин проблемът продължава да съществува и в наши дни. С установяването на новия строй 1945 г. става отправна точка за „скъсване" със Запада и включване на страната в

новосъздадената политическа система на „източните“ народи. Но ето, че от края на 80-те и началото на 90-те години погледите отново се насочват на запад – Западът като аргумент за цивилизованост, европеизация и просперитет.

Неразборията в терминологичните определения (и различията между тях) важи напълно и за специализираните литературоведски и исторически проучвания и публицистика в Унгария. Многообразието на становищата обхваща най-вече тезата „про“ или „контра“, „за“ или „против“ включването на страната и нейната литература и история към Западна, Източна или – предвид географското разположение на Унгария – Централна Европа. Съответно и термините обхождат отново широката скала от „западни“ през „средни“ и (или) „източни“ литератури, като въпросът за принадлежността на унгарската общност към конкретен духовен регион остава, общо взето, открит.

Малко по-различно е положението в изследванията за мястото на двете литератури в България, макар че и тук те са вкарани, „замразени“, в рамките на установените канони, където се разглеждат изключително предвид тяхната генетична свързаност. Като славянска, българската литература попада в специфичния родствен цикъл на славянските, в частност южнославянските литератури. В същото време поради географското си своеобразие и етническо родство, тя е представена и в балканския литературен цикъл, а в езиково отношение се родее дори с тюркските езици.

Като езиково и етническо развитие очевидна е принадлежността на Унгария към угрофинските езици и близостта ѝ с балтийските, най-вече с финската и естонската литература. Но безспорен е – още повече, че тя преминава класическия модел на развитие – нейният определено европейски характер.

Въпросът се доусложнява от отделянето на славянските народи години наред в единна обществено-политическа система, което обособява славянските литератури (също и някои неславянски) и на признака на сходното политическо устройство. За мнозина учени, особено историците на Запад, за немалък период от време Източна Европа се оказа политическо понятие: страните на социализма, съответно източните литератури – социалистически. Но Източна Европа ли са Чехия и Словакия, почти полувековна Източна Германия? А доскорошната многонационална съветска общност с нейните разнообразни духовни процеси? Къде е мястото на Унгария, имаща векове наред сходни обществени и духовни допирни точки с немската културна общност в рамките на Австро-Унгарската империя, но – поради общото ѝ съжителство и близост – и със славянството?

Явно за решаването на този сложен проблем – дефинирането на

българската и унгарската литература като комплексни литературно-исторически групи – трябва отново да се обърнем към някои основни постановки на съвременното сравнително литературознание. Аз лично споделям тезата, че близостта между литературите се обуславя не толкова от етническото и езиковото родство или от общия произход, колкото – и преди всичко – от общото историческо и духовно развитие на техните народи.

От друга страна затварянето на дадена литература или група литератури в определени терминологични рамки, макар и научно аргументирани, поставя повече или по-малко бариери пред по-точното установяване на художествени факти и процеси, на подобия или отлики, на общи закономерности и национални особености. Разглеждането на българската литература изключително в състава на славянските е оправдано само донякъде: предвид общата литературна и културна традиция на славяните и очевидната близост между литературите някога и сега. (Не е без значение и съществуването на славянските филологии като отделни научни дисциплини). Но едва ли е обосновано тези литератури да се изолират, да се изучават затворено съобразно своето езиково родство – основно свързващо звено помежду им, още повече, че славянските езици така или иначе са се отдалечили един от друг в своето многовековно развитие.

В езиково отношение унгарците също се родеят с фини, естонци, манси, ханти и други, но подобна близост никога не е била издигана в критерий за литературното им развитие.

В подкрепа на горната теза могат да се приведат редица примери: периодизацията на унгарската литература се доближава много повече до чешката, докато развитието на българската наподобява повече румънската; католическата църква оказва влияние както върху формирането на отделни славянски (полска и чешка), така и върху това на някои неславянски (унгарската) литератури; „общата историческа съдба" – турското робство е отличителна черта на балканските – славянски и неславянски литератури, включително унгарската; географската (а не езиковата) близост е предпоставка за създаването на такива културно-просветни центрове като Будапеща, Прага, Виена или Лайпциг; по отношение на рецепционните процеси проникването и възприемането на една неславянска по своя характер духовна общност като унгарската следва процеси, типични най-вече за усвояването на славянските литератури у нас и пр.

Интересен е и фактът, че в специфичните изследвания се търсят и описват общи черти и закономерности, които се оказват обаче характерни и за неславянските литератури от региона – например голямата роля на фолклора през втората половина на XIX век и неговата

връзка с писмената поезия. В същото време има изследвания, занимаващи се с взаимовръзките на славянски и неславянски народи, доказателство, че близкият начин на живот на тези народи, сходната историческа съдба се отразяват и върху развитието на техните литератури и като осветляват отделни моменти, спомагат за по-задълбочено самопознание на собствените духовни процеси.

В крайна сметка – „славянството“ и „Източна Европа“ не са тъждествени понятия. Но те – именно поради съществуващите зависимости помежду им – не се и изключват. Източна Европа (а още по-добре Средна и Източна Европа) е широко понятие и по-уместно, струва ми се, за употреба. То обхваща славянските, но и балканските литератури, също и унгарската, която езиково и регионално не принадлежи към споменатите две групи.

Елка Константинова

НРАВСТВЕНОСТТА В СЪВРЕМЕННАТА НИ ПРОЗА

Културата и литературата са като религията – те съхраняват личността и обществото, укрепват нравствените устои на държавата, осигуряват чрез интелектуалната си енергия духовния и икономическия възход на населението. Самата същност на културата и литературата е немислима без етичност, без демократични принципи и ценности.

Развиващият се индивидуален човешки дух, неизбежно търси вътрешно приобщаване към духовния живот на обществото. Ако се ограничи с личния си опит, с бедния си всекидневен свят, индивидът доброволно се обрича на жалък и едва мъждукащ духовен живот. От своя страна, обществото не може да прогресира без интелектуалното развитие на отделната личност и без извисяващата роля на изкуството, образованието, културата.

Днешното наше общество е болно – духовно, политически и икономически. Литературата, особено художествената, много ни помага да съхраним равновесието и вътрешната хармония на личността си. Тя пази и укрепва морала и националното съзнание на нацията – разбира се, става дума за високо художествената и съдържателната българска литература, и особено за съвременната (създадена след 1944 г.).

В България интелигенцията винаги е имала хуманни идеали, свързани с общонационалния нравствен идеал и винаги се е вживявала в ролята на проповедник и възпитател на народа. Това означава, че нашата интелигенция съзнателно е развивала нравственото чувство на българина, изпълнявайки своя патриотичен и човешки дълг. И в епохи на „хищно потребление“, и в мирни времена тя с възрожденска самоотверженост е създавала и популяризирала духовните стойности на световната култура. Само оная нейна част, която заболява от сектантството и догматизма на болшевизма, от фанатизма и партизанщината на комунизма, прави изключение и изневерява на националните ни културни и художествени традиции.

В художествената ни проза обикновено борбата за нравственост се реализира като борба за политическа и духовна свобода на народа („Под игото“, „Записките...“, „Железният светилник“ и т.н.). Но не са редки случаите, когато белетристите ни воюват за духовно усъвършенстване и извисяване на отделната личност, противопоставяйки я на колектива (идилиите на Петко Тодоров, „Между пустинята и живо-

та“ на Николай Райнов). В зависимост от това, кое съзнание господства в произведенията им – патриархално-монолитното или индивидуалистичното – нашите романисти и разказвачи изразяват позитивистични или модернистични тенденции; поетиката на творбите им е традиционна или новаторска. Философските и естетическите възгледи на едните и другите (реалисти и романтици, традиционалисти и модернисти) се различават главно в отношението към нравствеността на личността и към ролята ѝ в обществения живот.

Обикновено в епохи на войни и въстания се ражда белетристика, утвърждаваща идеалите на бъдещето, в името на което личността трябва да се жертва. Вапцаровият възглас „Какво тук значи някаква си личност“ става мото към литературата ни от първите две десетилетия след 9-ти септември 1944 г. – „когато се наливаха основите“, въпреки че всъщност цялата Вапцарова поезия е защита на отделния, обикновения човек. За неговото право на свободно съществуване дадоха живота си и мнозина български интелигенти. И неслучайно България е известна по света като страна на убиваните поети...

Литературата на съвременна тема от края на 50-те и началото на 60-те години насам (с изключение на върховите постижения на най-ярките дарования като „Свирепо настроение“ и „Спомени за коне“ на Йордан Радичков, като „Матриархат“ на Георги Мишев, като „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров...) е литература на моралния компромис и на неизречената докрай истина. Затова колкото и талантлива да е, белетристиката ни от онези близки десетилетия не е достатъчно нравствена, защото не можа да каже цялата истина за тоталитарната епоха.

Новата нравственост и до днес още не се е установила в живота ни, затова трудно ще я открием в литературата. Неслучайно големите завоевания на националния роман през 50-те години бяха на историческа, а не на съвременна тематика („Железният светилник“ на Димитър Талев, „Тютюн“ на Димитър Димов, „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев). Съвременността днес ражда главно безнравственост, бездуховност и престъпност и неслучайно в художествената ни проза господстват произведения на ужасите като например „Мръсни сънища“ на Алек Попов и на младите фантасти.

Търсенето на цялата истина за историята и за настоящето неизбежно се превръща и за българската интелигенция в смисъл на живота ѝ днес. Както и напълно свободното, гласното обявяване на тази истина. Няма съмнение, че българската художествена проза ще тръгне по пътя на новите процеси и ще започне да преоткрива чертите на съвременния българин, деформациите на българския духовен и политически живот в времето на посттоталитаризма. Да ги преоткрива без никакви илюзии, без сянка от употичност, без предварителна патетич-

на и оптимистична нагласа, напълно непреднамерено, преосмислени от поновому актуализираните висши критерии за духовност и моралност.

И ако в белетристиката на 60-те и 70-те години се утвърждаваше като морално поведението на съвременника, който мълчаливо се съпротивлява на злото, то през 90-те години всяко мълчание се възприема като съгласие с лъжата. Ако стоицизмът на националния ни характер се сочеше като негова добродетел (каквато обективно е бил в епохата на турското робство), то в съвременното общество тази българска черта се възприема като приспособленство и меркантилност. Ето как бързо се променят критериите ни за нравственост, а оттам – и изискванията ни към съвременното изкуство и литература.

Съвсем различно изглеждат днес довчерашните ни представи за моралността на писателската позиция в различните периоди от развитието на нашата литература. Цялата ни литературна история трябва да бъде отново проучена и преоценена от позициите на извършващото се днес духовно преустройство.

Новите етапи в литературния процес след Освобождението, се определят според днешното ни мислене, от промененото съзнание на българския писател, а оттам – и от различното съзнание на героите в произведенията му, и от цялостната поетика на съответното литературно течение или направление, към което той принадлежи. Такива преходи към ново виждане на света настъпват пет пъти в новата българска литература: през втората половина на 90-те години на миналия век с появата на кръга „Мисъл"; през 20-те години на нашия век с раждането на авангардните течения; след 9-ти септември 1944 г. с художествената ориентация в светлината на революцията; през 60-те години с плахите опити за възкресяване на временно прекъснатата национална културна традиция и сега – от 10 ноември 1989 г. насам, когато се подготвя появата на ново отношение към духовните ценности от миналото и настоящето. Романът на Ивайло Петров „Хайка за вълци" според мен единствен в съвремнната проза изпревари времето, прекрачи в бъдещето, когато неизбежно и закономерно, напълно разкрепостеното писателско съзнание ще създаде новото богатство от жанрове и стилове, от течения и направления.

В съвременната ни литература се появиха нови модерни творби едва през 60-те години, когато се възстановяваха традициите на Елин Пелин и Йовков, на Г. П. Стаматов и Светослав Минков, на Николай Райнов и Георги Райчев, на Георги Караславов и Емилиян Станев, на Димитър Талев и Димитър Димов. Най-неочаквани поврати настъпиха тогава в част от националното ни изкуство след принудителната жестока криза, в която го постави патологичното и трагично време на

комунистическата идеология. Най-неочаквано в прозата на 60-те години възкръснаха в трансформиран вид архаични фолклорно-митологични структури в творчеството на Йордан Радичков и Йордан Вълчев („Родихме се змейове"), наред с претворяването на редица тенденции от поетиката на модернистичната национална традиция в новаторската проза на Виктор Пасков, Евгений Кузманов, Катя Томова, Георги Величков, Станислав Стратиев, Димитър Коруджиев, Любен Петков, Рашко Сугарев, Красимир Дамянов, Златомир Златанов, Красимир Крумов...

Както обикновено, в подобна ситуация на промяна и обновление най-ясно проличава традицията в развойната динамика на литературата, и то главно чрез аномалиите и скоковете. Новите литературни явления се основават на изминатия вече път. Така става и през 70-те години, когато в художествената ни проза се оформят различните направления на нашия, българския постмодернизъм върху основата на фолклора, на символистичната и експресионистичната белетристика от началото на века и от 20-те години, както и под влияние на съвременните европейски течения: неореализъм, абсурдизъм, сюрреализъм, магически реализъм...

През 70-те години национално-характерологичното се издига до универсалото в силна съпротива срещу култовските произведения на 50-те години. Тази именно съпротива създава напрежението в поетиката на белетристиката ни – на базата на драматичното взаимодействие между творчество и конвенция, между свободата на мисълта и въображението, и псевдоидеологизацията. Тъй като отправна точка в художествената проза на съвременна тема през 50-те години е господстващата тогава криза на личността, то напълно естествено е катастрофалното понижаване на творческите импулси. Писателското съзнание през онези години е изцяло манипулирано, направлявано отвън. Разклатеното и потиснатото самочувствие на твореца засилва ролята на вътрешния цензор, обезличава личностната позиция на автора и превръща героя в никой, в индивид без своя физиономия, който най-често е само безличен изразител на лъжливи и утопични идеи, на патетична пропаганда, предназначена да скрие истината за кошмарите на българския живот.

Някогашното патриархално-монолитно съзнание, характерно за литературата ни от последните две десетилетия на XIX век преди зараждането и утвърждаването на индивидуализма на Пенчо Славейков и неговите последователи, сега, през 50-те години на XX век, е качествено видоизменено в класово-колективистично съзнание, което пак поставя общността над отделната личност, но в изобразявания от белетристиката свят издига на първо място проблемите не на народ-

ната общност, а на класата или на определен трудов колектив. Това съзнание, за разлика от патриархално-монолитното (каквото е Вазовото или Захари-Стояновото, съзнанието на Теодор Влайков или Михалаки Георгиев), е основано върху омразата и недоверието; то много трудно прераства в политическо съзнание, защото е непрекъснато контролирано и манипулирано. Рожба на това съзнание в белетристиката на култовското десетилетие са антихудожествените произведения на съвременна тема, много находчиво определена като „производствена тема".

Прозата на 50-те години не възкресява традиционните модели на сладкодумното, макар и обстоятелствено, повествование на Тодор Влайков или на Михалаки Георгиев, на техния „микроскопически реализъм" (по думите на д-р Кръстев). Напротив! Всичко ценностно от националната художествена традиция е прекъснато през 50-те години. Продължена е само повествователната традиция на сектантската пролетарска проза от 30-те години (например антихудожествената традиция на повестта „Селкор" на Георги Караславов).

Сухото и фалшиво илюстриране на илюзорни оптимистични представи за съвременността като непрекъснат строителен и културен възход в голям брой произведения, подобни на „Сухата равнина" на Павел Вежинов или „Мелницата Липовански" на Ст. Ц. Даскалов, няма нищо общо с поетиката на прозата от края на XIX век, чийто функционален свят разкрива моралната устойчивост на националната общност чрез сигурността и равновесието на личността вътре в семейната задруга и в близостта ѝ с природата. Голямата част от произведенията на съвременна тема през 50-те години днес възприемаме като антихудожествени. И ако тогава са играли някаква роля за заостряне то на класовото чувство и за повдигането на трудовия ентусиазъм, сега звучат фалшиво, грубо тенденциозно, като слаба и смешно наивна публицистика.

През последните десетилетия продължават плодотворните тенденции на прозата от 60-те години, в която се създадоха новаторски творби като романа на Генчо Стоев „Цената на златото" или като гротесково-пародийната проза на Йордан Радичков, като „Матриархат" на Георги Мишев или „Пътуване към себе си" и „Отклонение" на Блага Димитрова, като „Пътища за никъде" на Богомил Райнов, или „Корени" и „Вечни времена" на Васил Попов и т.н. И в някои романи, разкази и новели на писатели като Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Павел Вежинов, Атанас Наковски и Дико Фучеджиев или на младите тогава белетристи Ст. Стратиев, Георги Величков, Любен Петков, Димитър Коруджиев. Започнаха да се казват с нови изразни средства някои горчиви истини за нашето време.

Езикът на прозата ни от 70-те години насам стана предимно иносказателен; в нея се засели метафоричността, символиката и фантастиката; започнаха да надделяват условността и алегорията; гротеската на абсурда, фантастиката на ужаса, пародията, нонсенсът все по-активно участват в процесите на демитологизацията и деидеологизацията на новаторските повествователни структури.

„Бариерата" и „Белият гущер" на Павел Вежинов, фантастичните новели на Александър Геров, сатиричната фантастика на Любен Дилов, „приказките" на Стефан Цанев, Никола Русев и Георги Величков, гротесково-сатиричната драматургия и проза на Станислав Стратиев, както и редица други нови явления и ценни експериментиращи творби на най-младите белетристи значително обогатиха националната ни художествена проза. Безспорна е днес нейната европеизация, изразяваща се в промененото ѝ отношение към проблемите на нравствеността.

Но ако трябва сега да посочим произведения и автори, които изобразяват новата нравственост на личността в днешното време, силно ще се затрудним. Трудно е да се посочи белетристът, който открива в българската действителност днес чертите на новия човек. Сигурно затова не се появява все още определено ново литературно течение, а се размножават трансформациите на модернизма (които мисля, че можем да наречем български вариант на постмодернистични художествени явления). Но терминологичните определения съвсем не са най-важни, те от само себе си ще се появят, когато се създаде качествено новата българска художествена проза.

През последните години се забелязват тенденции, обещаващи истинско разкрепостяване, очертава се днешният преходен период в националната ни култура, чиято главна черта е СУБЕКТИВИЗАЦИЯТА. Духовният портрет на автора ярко се проектира и в романа на Йордан Радичков „Ноев ковчег", и в „Балада за Георг Хених" на Виктор Пасков – две от най-характерните творби на днешната ни белетристика. В тях по съвсем различни пътища и начини се търси изход от атмосферата на пълна резигнация и апатия, в която сме потопени, и от която трябва непременно да излезем. Трябва да изплуваме от гъстото блато на равнодушието и отчаянието, но как да изплуваме?

Виктор Пасков ни сочи спасителния път на облагородяване чрез изкуството. Той създава трогателно-искрено и възторжено-драматично своята благодарствена молитва към ИЗКУСТВОТО, чиито могъщи възродителни стихии спасяват и най-отчаяните човешки души. Моралната устойчивост на неговия герой – майсторът на цигулки Георг Хених – се оказва по-силна от физическите и душевните страдания, побеждава безнравствеността на лъжемайсторите и грубостта на кон-

суматорите. Благородният старец Георг Хених живее в крайна мизерия и самотност; болен, унижаван, изтерзан, той намира невероятни сили да работи над своята вълшебна цигулка.

Тук саможертвата на човека на изкуството се идентифицира с величието на самото изкуство, с неговата божествена същност. Изкуството ще спаси света, ще победи страха, лъжата, самоунижението, защото прави човека свободен. Изкуството внушава самочувствие на човека, укрепва вярата му в духа – не като абстрактно понятие, а като собствено притежание, което никой и с никакви средства не може да ти отнеме. Изкуството изгражда самочувствието на свободния човек, който, подобно на Георг Хених, преодолява непреодолимото...

Появата на „Балада за Георг Хених" беше празник за нашия общо взето сив и заспал, литературен живот. Живот без големи вълнения, без спонтанно избухнали литературни дискусии и творчески разговори.

Дори последната книга на Йордан Радичков „Ноев ковчег" не можа да предизвика такава празничност в нашите среди каквато предизвика великолепната „Балада за Георг Хених" на Виктор Пасков. Сигурно защото темата за духовния подвиг на твореца беше принизявана през последните десетилетия. И защото свикнахме с радостните вълнения около всяка творба на Йордан Радичков. Както винаги, така и сега в „Ноев ковчег" невероятно асоциативно и живописно, неговото слово ни впечатлява с мъдростта си и ни опива с красотата си. Но вместо с карнавално веселие и с бликащ от пародията и самопародията хумор тук се сблъскваме с една тревожно търсеща мисъл, преситена от екзистенциални и философски разсъждения.

Тази мъдро-унила изповедна проза е създадена от натъжен и разтревожен творец с привидно спокойно и тихо примирение към злото и смъртта. По неговия, скован от груби дъски, Ноев ковчег, пълзят хлебарки, а трохите от живота, които той иска да пренесе с ковчега си в бъдещето, му изглеждат оскъдни и незначителни. И докато Виктор Пасков изповядва оптимистичното си верую, изобразявайки контрастите между доброто и злото, Радичков разкрива тревогите на измъчената си душа и никъде не вижда спасение от злото, освен в смъртта. Единствената му утеха е, че майчицата земя ще го погълне. Но нима смъртта може да бъде цел на нашето съществувание, след като е неизбежна?

В одушевения свят на животните и птиците всичко става многозначно. Радичков създава символи на човешките стремежи и страдания, на собствените си душевни сътресения; неговите „знаци" ни информират за нашите постъпки. Подплашеното диво прасе – въшкарчето, бито и гонено отвсякъде, потънало в нечистотии, вечно изтерзано и ужасено от живота, е сякаш най-обобщеният образ на Радичко-

вия днешен човек, който няма нищо стойностно, което да отнесе във вечността, освен покъртителния спомен за залавянето на Левски в Къкринското ханче и спомена за покойните си близки.

Нашите идеали днес, половин век след 9-ти септември 1944 г., не могат да съществуват без да ги подхранва постоянната ни вяра, че ще преодолеем съзнателно налаганата бездуховност. Интелигентният съвременник, а още повече българският писател, не може вече да понася илюзиите. И колкото повече узрява с годините неговото духовно зрение, колкото по-образован и разумен става, толкова повече доводи и доказателства са му необходими за изпълнимостта, за реалността на идеалите му. Ако идеалите влизат в противоречие с действителността, то те се принизяват и опорочават. Това е много болезнен процес, водещ до апатия и резигнация.

Мисля, че болезнеността в изповедния роман „Ноев ковчег" на Йордан Радичков се дължи на подобно противоречие. Авторовите диаболични видения тук изразяват страховете на съвременника, болните му нерви, ужаса от самотата и равнодушието на обществото. Преследва го трупът на един удавник, по чието вцепенено тяло се появяват моравите петна на болестта СПИН, напада го мистичен ужас от клокочещата вода, която в бълнуванията му залива планетата; в ушите му кънти подлудяващият смях от японските копринени торбички; нощем го посещава Мао Дзедун – символът на сталинизма в тогавашния „въшкав живот".

„Каква величествена сивота!" – възкликва Радичков, загледан в делничните сиви планини, загърнати в сиви облаци, с наранена душа като стария щъркел с пречупено крило, който напразно се опитва да излети във висините. Тази позиция на отчаяния съвременен интелектуалец, разбрал ужаса от приближаващата катастрофа, от човешкото равнодушие сред отровената природна среда, е позиция дълбоко нравствена, защото е напълно откровено изразена и защото е породена от страданието на един силен творчески дух, обречен на тоталитарната убийствена сивота.

Мисълта на Йордан Радичков тук е ангажирана главно с най-значителните екзистенциални и философски проблеми на битието, но в неговите изповеди най-често се налагат българските исторически и съвременни трагедии. За него, както е казал Лев Толстой, „времето е засилване на духовното зрение" и през историческата дистанция той сега тълкува Къкринската национална трагедия със залавянето на Левски и с реакциите на народа като съвременен философ на историята и като дълбок познавач на българската душевност.

Миналото и съвременността живеят в изповедния роман на Радичков като мигове от безкрайно течащо време, в чиито бързи води

авторът, изпълнен с мистичен ужас, събира сили да съхрани за вечността истината за българската съдба и за човешката съдба изобщо. „Подобно на Ной, който събра и пренесе през потопа в своя ковчег цялата твар на земята – благодарение на това животът отново можа да се размножи."

Потиснат от отровния обществен въздух, от замърсената природна среда, от деформациите в националния характер, от битовата неуютност и от отровния социалистически тоталитарен модел, българският белетрист на 80-те години най-често обръща поглед към далечните проблеми на битието и към най-тревожните въпроси на земната цивилизация. Своите нравствени позиции той изразява главно чрез отношението си към света на нашата планета и към космоса. Така постъпват и писателите фантасти Любен Дилов и Дончо Цончев (в сполучливия си роман „Прогноза"), Агоп Мелконян и Велко Милоев, които в края на XX век искат да се чувстват не само българи, но и граждани на света, и да се вълнуват от планетарни проблеми, изграждайки своето ново отношение към космологията и към духовния човешки космос.

Днес нравствеността на писателя се разбира като пълна и абсолютна свобода на личността да говори и пише това, което мисли, като пълна свобода на творческото въображение и като борба за гаранция на суверенните права на човека да развива, според своите убеждения, творческата си енергия и способностите си. За твореца днес нравствеността означава разкрепостяване от каквито и да било вече установени схеми и стереотипи; притежание на широка ерудиция; висок професионализъм; основно владеене на материала, който ще се вгради в художествената творба. Нравствеността на писателя в епохата на прехода към демокрация означава напълно преодоляване на досегашните задръжки пред страшното лице на истината и пред ограниченията и контрола на външния и вътрешния цензор.

Барбара Байер, Германия

ЗАДОЧНО ЗА ЗАДОЧНИЯ РАДИОРЕПОРТАЖ (1)
(Опит върху българския „радиздат“)

Трудно си остава и до днес да се начертае по-цялостна картина на българската емигрантска литература от периода след Втората световна война. Нашите представи за нейния обем, за нейното съдържание и функциониране и – не на последно място – за обективните ѝ качества (нравствени и художествени) тепърва ще се доизграждат. Но даже въз основа на материалите, с които досега разполагаме, една нейна – немаловажна – особеност вече се догажда: българската емигрантска литература няма да бъде оценявана адекватно, ако не се съобразяваме със значителното участие на публицистиката в нея. Жанрове като документацията, репортажът, споменът, биографията, фейлетонът, есето маркират пътя на нейното развитие – и не само по количествени параметри.

Това става очевидно още при най-повърхностен поглед върху публикуваното от български емигранти в западни страни. Близо 2000 заглавия из различни области на политическата, научната и художествената литература, излезли между 1944 г. и 1984 г., обхваща издадената в Чикаго библиография на д-р Джордж Паприков „Трудове на български емигранти“ (2). И макар че в нея не се отбелязват публикациите в периодичния печат, тази библиография позволява да се направят някои първи изводи.

Изхождайки от данните, съдържащи се в нея, към рубриката публицистика ще причислим политико-исторически анализи на българската обществена система отпреди 1944 г. и след това, изложения за политически преследвания, документални материали за затвори и лагери, сведения и репортажи за политически съдебни процеси. Тук спадат и спомени на бивши политзатворници, спомени на и за обществени личности, портрети на политически водачи и подобни. Общото за такива материали е, че имат тематически пряко отношение към исторически и съвременни дадености в родината; написани са с оглед потребностите на политико-просветната работа в самите емигрантски среди както и за осведомяване на обществени и политически кръгове в съответните страни – домакини.

От специализирани емигрантски издателства на български език са публикувани: „Наш път“ (Сидни), „Родна земя“ (Рио де Жанейро), „Народна воля“ (Лондон), „Наш път“ (Париж), „Пеев & Попов“ (Па

риж), „Изкуство“ (Тел Авив), печатница „Д-р Петър Белев“ (Мюнхен), печатница „Посев“ (Франкфурт), Bulgarian National Poets And Writers (Бронкс, САЩ), „Българска реч“ (Кливлънд), „Български свят“ (Ню Джърси) и др. Не са единични и случаите, когато такива книги излизат в един вид изгнанически „самиздат“, т.е. със средствата и като начинание на самия автор. Известна част от заглавията, включени в посочената библиография, са публикации на съответния чужд език и дело на западни издателства. Спонсорирането от емигрантски организации, от културни дружества (включително двустранни), от фондации и други сдружения се среща, но не по правило.

Казаното дотук, разбира се, важи и за онзи дял от българската емигрантска литература, който се представя като белетристика в по-тесния смисъл на думата. Тук прави впечатление количественото преобладаване на стихотворни издания с патриотична тематика (носталгия по родината, похвала на нейните природни красоти и на звездни мигове в историческата съдба на нацията). По-нататък срещаме многобройни заглавия, които (според библиографските анотации) имат за свой предмет „живота в съвременна комунистическа България“ – това са сатири, мелодраматични и изобличителни разкази за случки от всекидневието...

Прави впечатление, че много белетристични творби използват също по-скоро журналистически, оперативни форми и похвати. Очеркът и късият анекдотичен разказ, „щрихи“ и „портрети“ преобладават. Отдалечеността във време и пространство от обекта на изображението всъщност не се е превърнала автоматически в епическа дистанция или историзация. В това изпускане или избягване на епическия дискурс, впрочем, забелязваме една съществена отлика на българската изгнаническа белетристика – не само в сравнение с други емигрантски литератури, но и с оглед на литературните процеси в родината. Като „маса“, българската художествена литература на Запад се състои от лирични и сатирични стихове – от една страна – и, от друга, от субективно изострени, откъслечни „моментални снимки“ на живота у дома (3). Често естетически доста конвенционална и тенденциозно политизирана, голяма част от белетристиката – подобно на самата публицистика – поставя своите функционални акценти върху документирането, изобличаването и осведомяването.

Независимо от това, дали говорим за публицистика или за белетристика в по-тесния смисъл на понятието и независимо от това, дали става дума за литература, предназначена за самите емигрантски кръгове или за такава, която се вписва в комуникационните обороти на страната – домакин, взета като цяло, българската емигрантска литература по време на държавния социализъм не е могла и не е успяла да

изгради по-съществени контакти с читателската публика в самата България. Тя нито се е връщала конспиративно, за да задейства – доколкото това би било по възможностите ѝ – като подмолен конкурент на обществено разпространената домашна литературна продукция, нито е била официално „реабилитирана“ и реинтегрирана в националния литературен контекст като една от съставните му части (както стана например, поне частично, с полската или унгарската емигрантска литература).

Ако домашната българска аудитория преди 1989 г. въобще е знаела за „свои“ автори „на Запад“, то е било не поради печатаното слово, а поради излъченото, не благодарение на книга, а благодарение на радио. Става дума, разбира се, за българските емисии на западни радиостанции – Би-Би-Си, Свободна Европа, Дойче веле, Гласът на Америка. На щатна основа или като свободни сътрудници в българските редакции са работили Петър Увалиев, Христо Огнянов, Георги Марков, Атанас Славов, Асен Игнатов, Димитър Инкьов, Владимир Костов, Димитър Бочев... (4). Техните материали, изнесени пред микрофона и от самите автори, до голяма степен определяха представите на родната аудитория за българската емигрантска дума. Радиожурналистиката, радиопублицистиката, радиоесето, радио-репортажът с оглед на общуването между емиграцията и домашната публика се оказваха най-ефикасни като форма на писателска работа, най-непосредствени и най-безпрепятствени. Неслучайно след 1989 г. „завръщането“ на изгническата литература започна със събиране и издаване именно на такива радиоматериали, като – пак неслучайно – поредицата бе открита с добилите вече легендарно име „Задочни репортажи за България“ на Георги Марков (С., 1990 г.)

Като казахме, че сътрудничеството в западните емисии за България предоставяше сравнително добри възможности за адресиране на емигрантската дума към домашния приемател, не бива, обаче, да го разбираме като свободна комуникация. Хващането на чуждите радиостанции в тогавашна България беше трудно – държавната власт (за разлика от други източноевропейски страни) не се беше отказала още от въведения по време на студената война „jamming“, т.е. от пускането на смутители против своя идеологически противник. А за действителна обратна връзка между адресат и адресант не можеше и дума да стане по понятни причини.

Въпреки това за много българи подобни предавания бяха важен извор на информация. Според приблизителни оценки от средата на 80-те години, базиращи се както върху слушателски писма до самите редакции, така и върху запитвания на български граждани, които тогава посещаваха западноевропейски страни, близо 30 процента от бъл-

гарското население били слушали поне веднъж седмично програмата на Свободна Европа, а половината – западни радиостанции изобщо (5). За тази аудитория бихме могли да приемем известно рецептивно предразположение: със сигурност не винаги като оформено инакомислие, превърнало се вече в гражданска позиция, но „поне" като мобилизирано критично гражданско мислене, осъзнаващо необходимостта от въпросителни и корективи спрямо официално разпространявани версии и представи за живота в тогавашна България.

Именно в нанасянето на достоверни корективи, в поставянето на критични въпроси по отношение на състоянието и перспективите на българското общество беше и главната цел и задача на радиоматериалите на писатели – емигранти, които в своята съвкупност образуват така наречения български „радиздат" (6). Няма да е пресилено да говорим за незаменим принос на българския „радиздат" в изграждането и функционирането на втора комуникационна сфера в българското общество, на един втори духовно-културен оборот встрани от официалната комуникация, в скрито или явно критично-конкурентско отношение спрямо нея.

Като емигранти авторите на „радиздата" бяха далече от своята аудитория не само във физическото пространство, но и с оглед на жизнени и духовни условия – което в този случай значеше и отдаленост от предмета на писателските интереси. Чрез словото си пък те трябваше максимално да се доближат до домашния емпиричен контекст. Такова изискване се съдържаше в програмното себеразбиране на масмедията, на която сътрудничеха и с която си служеха. Нека посочим за нагледност няколко момента от това разбиране на задачите според изявления от страна на самите радиостанции – предаватели за Източна Европа: задоволяване потребностите от информация, която да показва западната гледна точка по отношение на конкретни процеси и явления; осигуряване на информация, която да допълва и да поправя официални версии в самата източноевропейска страна; създаване на форум за свободна дискусия, който да поема функциите на възпрепятствани граждански права; всестранно осведомяване на населението като един вид житейска помощ (7).

Фиксирана следователно като форма на политико-идеологическия спор между двете системи, функционалността на масмедията радио предопределяше и функционалността на българския „радиздат" по един начин, който в най-общ план съвпадаше с намеренията на авторите – емигранти, но предизвикваше и известни конфликти (8).

Отдалеността на авторовата позиция спрямо обектите и адресатите на излъчените радиоматериали представляваше наистина известно „манко", което се изразява и в това, че голяма част от матери-

алите са ретроспективни и възстановяват спомени и впечатления за авторовото „минало“ в родината. От друга страна, обаче, това манко се компенсираше от един значителен „плюс“: от възможността или – както писа Георги Марков – от „огромното предимство“ на писателя изгнаник без ограничения, без заплахи и без езоповски шифровки да дава израз на свои лични гледища, убеждения, виждания за живота в родината и да се застъпва за истинското, автентичното, за да го превръща в офанзива против лъжата, забулването, маскировката.

Настъпателното изобличаване, разчитането на автентичността е всеобщо за българския емигрантски „радиздат“, всеобщо за „задочния радиорепортаж“, ако ни е позволено така да перефразираме наименованието, намерено от Георги Марков и получило вече знаково значение. Преобладаването на документални и публицистични жанрови форми, които поначало предлагат свързване на обективната фактология с неприкрити субективно-емоционални оценки, беше наложено не само от спецификата на радиздатската комуникация (радиожурналистиката), но и от осъзнатия шанс, непосредствено и в заместителство да се каже онова, което много от писателите, живеещи в България, „биха искали да кажат“ (9).

Двойната обусловеност на задочния радиорепортаж – и от функционалните рамки на медията – разпространител, и от функционалните аспекти на емигрантската писателска работа – се е отразявала и върху самото текстово конструиране. Да се работи, да се пише за слушателя, означаваше да се търсят начини на изказване и изразни средства, които да не пречат излишно на акустичното възприемане, и които да спомогнат за едно по-нататъшно разпространяване на чутото сред определени „инсайдерски“ кръгове – явление, общохарактерно за радиздатската комуникация.

В предпочитанието си към „полу-литературни“ публицистични жанрове авторите са се ръководили и от подобни съображения. Освен това – както показват най-ясно материалите на Георги Марков, а също и на Атанас Славов или Димитър Бочев – се гледаше и на това текстовете да имат известен разговорен, беседен характер: като широко се употребяват типични диалогизиращи риторични средства, но и като се създава определена „фамилиарност“ на говоренето. У Георги Марков даже откриваме формулата за подобен вид изказване: „да си кажем приказката“. Тя стои за равноправна комуникация между двама или повече суверенно участващи партньори. Позоваването на такава комуникационна основа сама по себе си притежава социалнокритическа функция, щом – не само според Марков – деиндивидуализацията на обществения живот (която се изтъква като масово явление в тогавашна България) се изразявала симптоматично в загубата на

доверие във взаимоотношенията между хората, в ширещи се субординационни отношения дори и във всекидневни разговорни ситуации.

Стремежът да се съчетаят автентични сведения и критична оценка в радиорепортажите е водил до редуциране на условността и функционалността на изображението. Наистина, срещат се и ярко белетризирани текстове, клонящи към подчертана наративност или към акцентираност върху „главни герои". Но по правило в тях няма авторова измислица. А където по изключение авторът работи с конструкти, там той го прави след като изрично е въвел слушателя в променената комуникационна ситуация и му е обяснил своите интенции – например да разкрие познати обществени структури и механизми на съществуване „под похлупак" (Г. Марков) в моделно чиста форма, абстрахирани от безбройните реално възможни покрития.

Подчертаният порив за Истината включва като основна авторска позиция полемиката. Полемиката в радиорепортажите беше насочена преди всичко срещу образа на социалистическа България, както го рисуваше официалната или официозната комуникация пред гражданите и пред чужбина. Тази полемика отчасти има просветителски характер, но това обстоятелство вече засяга един вторичен неин въздействен потенциал, чиято насоченост не беше към домашния адресат. По-скоро в него можем да преоткрием друг познат функционален аспект, присъщ на емигрантската литература като цяло, която след Втората световна война в западните страни – домакини често се е виждала в конфликт с тамошната левица, обвинена от емигрантството в заблуди и илюзии за реално съществуващия социализъм.

Спрямо аудиторията в България, и това в случая е по-важното, полемиката в задочните радиорепортажи беше от друг тип, насочена беше към друго рецептивно равнище. Не бе от първа значимост **кои** не-истини се разкриваха и кои истини се разпространяваха – от първа значимост бе самият **акт на публично говорене за тях**. В радиорепортажите се даваха примери как да се рушат табута, как да се говори за премълчавани неща. Такава писателска стратегия не следеше естетиката на „всезнаещо" разкриване, тя не си и поставяше задачата да илюстрира с календарно-хронологични коментари станалото и ставащото у дома. Нейната естетика беше естетиката на **критично знаещо „съучастничество" между автор и адресат**, а посоката ѝ беше към гражданска смелост, към колективно непокорство срещу държавно-политическите повели.

Затова животът „под похлупак" в задочните радиорепортажи се показваше огромен, но не и необхватен или неразгадаем организъм, за чието функциониране или нефункциониране можеха да се приведат безброй примери: както от самите автори, така и – според техния соб-

ствен реален опит и тяхното рецептивно предразположение – от възприемателите – слушатели.

От тази гледна точка не беше и толкова важно, че авторите на радиорепортажите, волю-неволю, в повечето случаи черпеха от своите познания от минали години. Те даваха аргументационно-оценъчни мостри, а квалифицирането според такива мостри на най-актуалното вече беше дело на слушателя у дома. Активизиращият гражданското мислене заряд на материалите по този начин не само че не беше застрашен от „задочния" им характер, напротив – той се повишаваше.

За посочения ефект допринасяше още една особеност на радиздатските материали, която отново примерно може да бъде описана с оглед на „Задочните репортажи" на Георги Марков. Става дума за изходното ниво на аргументите и оценките, което се доизграждаше текст след текст. Това ниво може да бъде определено като ниво на, по възможност, най-голямото съгласие на несъгласието. **Konsens des Dissenses**, единодушие на инакомислието. В задочните радиорепортажи то се крепеше в чувството за чест – морална и патриотична – и се изразяваше най-отчетливо в защитата на националните традиции от наложеното по чуждо предписание отвън.

Цялата демонстративна критичност, изобличителност и ангажираност, с които в радиорепортажа се третираха въпросите за властта и нейните протагонисти, въпросите на общественото битие и на деформациите в неговото всекидневие, не са се вливали обаче, в каквато и да е систематически прокарана представа за обществена алтернатива. Само тук-таме откриваме бегли показания за концептуално алтернативно мислене, чиято взаимовръзка се разбира чак при **прочитането** на отпечатаните вече материали. Най-общо казано, мисълта се движи по линията на понятието за автономност – от индивида през обществото до нацията, при което самата система, обществената формация, поначало не е поставена под въпрос.

Но да не забравим: спецификата на задочните радиорепортажи не предлагаше да се открият теоретични дискусии за исторически алтернативи. Тяхната специфика и авторската им стратегия предлагаха друго, не по-скромно начало: признаване на истините в живота, спечелване на привърженици на Истината.

БЕЛЕЖКИ

1. Статията е вариант на доклад, изнесен на международния симпозиум „Славянски емигрантски литератури", София, октомври 1994 г. Същевременно тя използва данни и оценки, изложени в: **Beyer, B.** Des Zaren Eselsohren oder Die Macht der Wahrheit. Schreiben im Exil am Beispiel von Georgi Markovs „Fernreportagen über Bulgarien". - In: Im Dissens zur Macht. Samizdat und Exilliteratur der Länder Ostmittel - und Südosteuropas. Hrsg. von Ludwig Richter und Heinrich Olschowsky. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 229–244.

2. **Paprikoff, G.** Works of Bulgarian Emigrants. Chicago, 1984.

3. Това се потвърждава и от единствения засега български „емигрантски роман", „Междинно кацане" на **Д. Бочев** (С., 1991 г.). Макар че донякъде използва наративни структури, предполагащи епическо разгръщане на разказвателния материал (напр. биполярната перспектива на „преди и там" и „сега и тук" като основа за емпирично сравнение и житейска равносметка), и тук в резултат на няколко субективизираши трансформации се получава едно крайно фрагментарно и даже стилистически хетерогенно повествование.

4. По-подробно за радиопрограмите на български език, за участието на писатели и журналисти – емигранти в тях и за условията на работа вж: **Бочев, Д.** Българската литература и култура в емисиите на западноевропейските радиостанции за България. – Летописи, 1966, № 1–2, с. 184–194.

5. Срв. **Köhler, B. F.** Auslandsrundfunk un Politik. Die politische Dimension eines internationalen Mediums. Berlin 1988, с. 33. Срв. също: **Ronneberger, F.** Bedeutung und Funktion des grenzüberschreitenden Rundfunks (nach Paul Lendvai). – In: Interkulturelle Kommunikation in Südosteuropa. Möglichkeiten und Probleme. München 1989 (= Südosteuropa aktuell, 7), S. 122.

6. Понятието „радиздат" бе създадено в бившия Съветски съюз по аналог на „самиздат" или „тамиздат", за да се подчертаят специфичните начини на текстово разпространение „чрез ефира" като една от формите на втория, неофициалния комуникационен оборот (за разлика от първия или официалния). В по-ново време то служи за класификация и в научни изследвания на неофициалната литература и на гражданските движения, вж напр. **Skilling, H. G.** Samizdat and an Independent Society in Central and Eastern Europe. Houndmills 1989, S. 5. Що се отнася до българската ситуация, тук към „радиздат" трябва да причислим не само част от емигрантската литература, но по принцип и т. нар. „тамиздат" – такива произведения на автори, живеещи в България, които заради реални или очакващи се репресионни мерки са публикувани в чужбина с цел по един или друг начин да стигнат пак до домашния читател. В настоящата стаия, обаче, тези „тамиздатски" материали не са взети предвид.

7. Срв. **Deutsche Welle.** Auslandsrundfunk der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. von: Deutsche Welle, Hauptabteilung Öffentlichkeitsarbeit, Köln 1986, S. 7; **Köhler, B. F.** Auslandsrundfunk und Politik..., S. 52, 67.

8. За такива конфликти разказва напр. Д. Бочев в епоменатата вече своя статия. Вж бел. 4.

9. Срв. **Марков, Г.** Задочни репортажи за България. С., 1990, с. 516.

Любомир Стаматов

„МЪРТВИЯТ НЕ НИ Е ВРАГ..."

В художествената литература, свързана с многобройните войни от сто и повече години насам, е добре позната така наречената „Гаршиновска тема". Тя води началото си от знаменития разказ „Четири дни" на руския писател Вс. М. Гаршин (1855–1888), участвал като доброволец в Руско-турската освободителна война и ранен в сражението край с. Аязлар (сега – Светлен), Поповско. В разказа са поставени някои от ония вечни въпроси, на които трудно се намира отговор: „Пред мен лежи човекът, когото съм убил. Защо го убих?

Ето – лежи мъртъв и окървавен. Защо го е довела тук съдбата? Кой е той? Може би и той има като мен стара майка. Дълго ще седи тя вечер пред портата на бедната си къщурка и ще гледа далече на север – дали не се връща свидният ѝ син, нейният работник и печеловник?..."

Публикуван в сп. „Отечественные записки" през 1877 г. (с подзаглавие „Един епизод от войната"), този разказ възвестява появата на нова звезда в руската литература. Художникът и войникът се борят в трескавото съзнание на Гаршин и побеждава художникът, у когото заговорва вроденото чувство за справедливост. Не че писателят проповядва християнско смирение (в сражението, в което е ранен, проявява личен героизъм), но той страда жестоко за смъртта на човека, независимо откъде е – дали е казак от Дон или феллах от Египет. За него мъката на майката е еднакво неутешима, еднакво силна, а загубата на любимия син – невъзвратима.

Чрез размишленията на своя герой Гаршин търси отговор на големите, екзистенциални въпроси от човешкото битие. В това отношение много интересна е съпоставката, която В. Г. Короленко е направил между героя от „Четири дни" и княз Андрей от „Война и мир" на Л. Н. Толстой: „Княз Андрей потъва цял в съзерцание на тайнствената синева, далечна и непроницаема. Земята за него изчезва, той цял е погълнат от тайната на тази спокойна безконечност... Героят на Гаршин също гледа небето, но редът на мислите му е съвсем друг. Небето за него е само природно явление, синева, мяркаща се между клонките и листата, а цялата мъчителна работа на неговата мисъл се върти в рамките на достъпния му мъничък свят, в центъра на който лежи

и се разлага убитият от него човек. Вместо да се стреми към безконечните тайни, той мъчително анализира своето положение: „Аз го убих? Защо?..“

Ако потърсим съответствия на „Гаршиновската тема“ в нашата литература, ще ги намерим в сбирката „Сливница“ на Ив. Вазов, в разказите на Й. Йовков за Балканската война, във военната лирика на Д. Дебелянов. Така например Й. Йовков е нарисувал истинска гаршиновска картина в разказа-хроника „Пред Одрин“, която удивително напомня за най-силните моменти от „Четири дни“: „Какво нямаше тук? Ръчни медни воденици за кафе, джезвета, филджани, железни сачове за катми. После чорапи от дебела, група прежда, фланели, ризи. Ясно и изведнъж изпъкваше пред мене тъжната интимност на семейството, трагичната участ на човека, на бащата. Нима в тия мъртъвци можеше да се вижда врагът, нима имаше място за ненавист, за мъст? Тия ризи, тия бедняшки закърпени дрехи, и те са били грижливо сгъвани с треперещите пръсти на някоя любяща ръка и върху тях са падали едрите, горещи сълзи на раздялата.“

В поезията ни след Освобождението има две стихотворения, в които могат да се видят интересни съвпадения, като се почне още от заглавията: „Първият убит сърбин“ от Ив. Вазов и „Един убит“ от Д. Дебелянов. По-нататък съвпаденията продължават и с мотивите за: завоевателските намерения на чуждестранния войн; страданията на майката, изпратила сина си на фронта; съчувствие към убития – от една страна, и безпощадността на войната – от друга. За да се стигне до всеопрощаващото – „Мъртвият не ни е враг“.

През късната есен на 1885 г. България, току що съединена с измислената от Берлинския конгрес Източна Румелия (т.е. – Южна България), трябва да води своята първа война, за да защити независимостта и целостта си като държава. И то не с кого да е, а със съседна Сърбия – братска славянска страна, на която, проявявайки чудеса от героизъм, българските доброволци бяха помагали най-безкористно за националното ѝ освобождение и обединение.

Ив. Вазов, който е автор на такива творби като „Южнославянска солидарност“, „Боят при Гредетин“, „При Морава“ и др., е дълбоко разочарован от погиването на идеята за славянска общност на Балканския полуостров. Войната, започната вероломно от Сърбия за „възстановяването на равновесието на силите“, го е смутила дълбоко. Като истински народен поет и хуманист, той отдава дължимото не само и не единствено на тържествуващите победители, но и на падналите в защита на отечеството. Защото е прозрял, че страданията и мъките са по-силни и по-трайни от възторга и радостта:

Не, не ще се радувам безумно:
кръвта, дето леем, наша кръв е...
.....
Вас ви смайва шумът на борбите,
славата, юнаците, що светат –
гробовете, майките, сълзите
вижда, чувствува един поетът.

Стихосбирката „Сливница“ (1886) е уникално явление в поезията ни след Освобождението. Родена под свистенето на куршумите и гръмкото „Ура“, озарена от победите на българското оръжие, осветена от правото на народа ни да защищава свободата на отечеството си, тя няма войнствен характер, в нея не се чуват призиви за мъст. Напротив – налага се повече мъката, че един срещу друг са застанали родни братя – славяни, които така и не разбират защо трябва да се убиват. В сбирката има такива върхови постижения като: гениалната елегия „Новото гробище над Сливница“; възторжената възхвала на подвига на обикновения войник – „Само ти, солдатино чудесни...“; тъжните размишления от „Бойното поле на Сливница“ и др.

В „Сливница“ е включено и стихотворението „На първия убит сърбин...“ (с характерното пояснение – „...когото видях в Драгоманския проход на 11 ноември 1885“), за което вече стана дума по-горе. То разработва тема, непозната дотогава в българската литература: състрадание към загиналия в битката неприятелски воин, т.е. към човека от другата страна на огневата линия. Наистина убитият е „побратим“, славянин, който обаче не за добро е прекрачил през чуждата граница:

Огън и меч, и бедствия
в земя ни, братко, внесе.

Поетът не таи омраза към загиналия сръбски войник, той даже е изпълнен със съчувствие и още в първия стих се обръща към него с думите „нещастнико, побратиме...“ и не го осъжда, въпреки че намеренията на загиналия не са били безкористни. В края на втората строфа авторът продължава „диалога“ с убития сърбин, като отново се повтаря мотивът за прошката:

Нещастнико, прощавам ти,
но с болка на сърце си.

Съвсем естествено възниква и темата за майката, която с право се страхува, че могат да се сбъднат най-лошите ѝ предчувствия и кър-

вави видения. И за нея, като за всяка майка, изпратила на фронта свидно чедо, няма покой – „примира сърце трепетно / от мъка и съмненье". Тя постоянно търси отговор на най-важния за нея въпрос – „Де рождата ми мила?", като отправя непрекъснато една и съща гореща молитва: „Пази го, майко божия, / пази ми ти детето!"

Но над убития сърбин вече „се вий орлица". Пресъздавайки картината след боя, Вазов използва мотива за падналия герой, познат ни от Ботевата балада „Хаджи Димитър", като също въвежда орлицата и вълка:

Довечера ще дойде влък
юнаку кръв да лочи,
орлицата – кат мина аз –
ще клъвне мъртви очи.

Но каква разлика само в техните вече познати функции. Тези същества са лишени от онази висока баладичност (всъщност може да се каже, че са демитологизирани), когато се грижеха за юнака от Ботевата балада. Няма го онова неповторимо видение:

Денем му сянка пази орлица
и вълк му кротко раната ближе.

Няма я и великолепната картина със самодивите „в бяла премяна", които услаждаха мъките на героя... Разрушена е изцяло и окончателно митологично-баладичната картина – само десет години след създаването на „Хаджи Димитър". Изненадващо, но напълно обяснимо. Вазов използва една готова система, картина – видение, но тук неговата цел е съвсем различна. Той внушава безсмислието на братоубийствената война, безсмислието на жертвите, особено от страна на вероломните нападатели, за които остава само позорът на поражението и печатът-клеймо на завоеватели. И затова преднамерено разрушава героичната картина, като връща нещата към тяхната реалност – жестока в своята натуралистичност, но правдива. Мотивът за майката и нейното проклятие към крал Милан затварят композиционно творбата, като остава само състраданието към убития.

Тридесет години по-късно, друг голям български поет и нежен лирик ще разработи същата тема, но вече не като наблюдател на бойното поле, а като непосредствен участник във войната. Ръкописът „Един убит" е намерен сред книжата на Д. Дебелянов след неговата гибел на фронта. Според сестрата на поета Мария Григорова повод за създаването на стихотворението е едно писмо, намерено у убит французин

през лятото на 1916 г. По това време поетът вече участва в боевете на южния ни фронт срещу войските на Антантата.

Известно е, че като чиновник в Сметната палата той се е смятал за граждански мобилизиран и не е бил задължен да замине за фронта. Но чувството за дълг и достойнство не са му позволявали да стои в тила и той доброволно отива при хилядите безименни, върху чиито чела „чер жъртвен кръст е начертан". Въпреки тежкото предчувствие, че няма да се върне оттам жив: „Аз отивам и зная, че няма да се върна; ще блясна като искра и ще угасна" – споделя поетът със сестра си. А на братовчедката Ел. Дебелянова казва: „Знаеш, че аз свърших Школата за запасни офицери и владея добре оръжието. Страхувам се, обаче, дали тази ръка в момент, когато ще трябва да стреля, няма да се разтрепера при мисълта, че насреща ми стои не враг, а мой най-близък духовен приятел..." И въпреки това заминава. Според някои спомени, на фронта Д. Дебелянов е вярвал, че ще се опази от куршумите, от смъртта. Смятал е, че съдбата го закриля, тъй като мисията му на поет още не е била завършена. Но за дълбоко съжаление, тя е решила друго и не го е пощадила. Поетът обаче я изпреварва, като написва последните си две стихотворения, които днес възприемаме като негов завет: „Един убит" и „Сиротна песен". Ръкописите и на двете творби са намерени сред книжата му. Въпреки надеждата, че може да оцелее, тежкото предчувствие за възможната гибел не го е напускало.

Въпросите, които Д. Дебелянов поставя в „Един убит", в много отношения повтарят въпросите на Ив. Вазов от преди тридесет години. И в двете стихотворения е подчертано, че убитият е действал като завоевател. За разлика от народния поет, обаче, Дебелянов е много по-директен, някак си безсърдечно констативен. Веднага след заглавието „Един убит" следват стихове, които приличат повече на релация за отминалия бой, отколкото на поезия:

Той не ни е вече враг –
живите от враговете
бурна ги вълна помете
нейде към отсрещний бряг.

Наистина, „живите от враговете" са потенциални противници в следващия бой, но поетът не се интересува (за момента) от тях. Боят е свършил, трябва да се преброят убитите. Нещо като Шекспировото в „Хамлет": „Да влезе Фортинбрас", тъй като трябва да се изнесат загиналите.

А убитият лежи „спокойно бледен", безразличен вече към всичко

онова, което става наоколо. Страшното е, че той е „загледан“ с отворени след смъртта очи във високия и ясен свод над земята, искайки някаш да разбере защо е бил убит. След това лаконично описание на настъпилия жизнен край, ще последва дълбоко човешко, даже интимно съпричастие от страна на поета към загиналия чужд воин. Край него, по сивата земя, затоплена от ласките на южното слънце, „трепкат плахи и ненужни / с кръв напръскани писма“. Така писмата – този символ на човешкото общуване и на взаимност – премахват за момент чувството на враждебност към бившия противник в боя, стават част от неговата биография преди фаталния му край.

Веднага след това поетът задава най-простия въпрос: „Кой е той и де е бил?“, повтаряйки почти буквално Гаршин – „Защо го е довела тука съдбата? Кой е той?“ Втората част на въпроса на Д. Дебелянов е по-сложна и е свързана с конкретната ситуация на фронта: „Чий гоов при нас доведе, / в ден на вихрени победи / да умре непобедил?“ Отговор няма, но той някак си се подразбира – ненужно е било това дълго пътуване към смъртта в чужд край и под чуждо небе.

И отново, както у Вс. М. Гаршин и Ив. Вазов, зазвучава най-нежната, най-трепетната струна в сърцето на поета – темата за майката. Кой друг, ако не майката, ще изпрати сина на война? Бащата също е изпълнен с тежки предчувствия, но той не би се „размекнал“ пред сина. Така че остава само майката. Но какво би могла да направи тя в „неволя черна“, когато всички като нея изпращат чедата си на война? Нищо друго, освен да утеши и приласкае своята рожба. Такава е майчината съдба още от времето на Св. Богородица, която знаеше, че синът ѝ е предопределен за „жертвен агнец“, но не го възпря.

Стихотворението завършва някак си неочаквано, но логично за конкретната фронтова обстановка. Сам участник в боевете, поетът няма никакви илюзии и оценката му е категорична:

Смешна жал, нелепа жал,
в грохотно, жестоко време!

Защото много добре му е известно за какво е дошъл в страната ни, макар и пряко волята си, убитият:

Не живот ли да отнеме
той живота свой е дал?

Финалът на стихотворението е жесток, така както жесток е изходът от едно сражение, в което няма място за сантименталности. Въпросът, поставен в края на творбата – „И нима под вражи стяг / готвел

е за нас пощада?“ е не само закономерен, но ще се потвърди и от трагичната гибел на поета. Защото в боя няма пощада както за едната, така и от другата страна на огневата линия. Затова пък заключителният стих, финалният акорд на творбата, звучи като библейска максима – всеопрощаваща. Защото наистина „Мъртвият не ни е враг“.

Като споменава „Един убит“, Ат. Далчев пише: „По-жестоки стихове от тези в българската литература няма и още по-жестоко е, че са написани от най-човечния поет.“ Би трябвало само да се добави: Но най-жестоко е, че този поет пада убит в следващото сражение, малко след като е написал стихотворението. За да се окаже жестоко прав.

Съпоставителният анализ на стихотворенията „На първия убит сърбин...“ и „Един убит“ (в случая се ограничихме само с тези две творби) потвърждава колко трайно място заема в литературата ни така наречената „Гаршинова тема“. При това тя възниква и се развива у нас самостоятелно, под напора на конкретни впечатления, преживявания и художнически търсения и постижения. От Вазовото „Нещастнико, прощавам ти...“ до „Мъртвият не ни е враг“ на Д. Дебелянов българската поетическа мисъл изминава труден и стръмен път. Сръбско-българската война (1885) както и войните през 1912–1918 г. често поставят на изпитания нейния хуманизъм. Понякога дрънкането на оръжие, призивите за отмъщение заглушават чувствата на състрадание към жертвите на човешкото самоизтребление. Но само понякога. В повечето случаи побеждава художникът-хуманист. В потвърждение на старата максима: „Живите затварят очите на мъртвите, но мъртвите отварят очите на живите“.

Лотос-Меглена Бораджиева

ДАЛЧЕВ НА АРАБСКИ

Колкото и да е необичайно една критическа работа да започва със спомен, не мога да не споделя тук нещо, което се е запечатало в съзнанието ми при един разговор между майка ми и Атанас Далчев, отразил се на оформянето ми като самостоятелна личност.

Между семействата ни съществуваше приятелство. Когато завърших гимназия, майка ми бе твърдо решена да следвам инженерство. Но аз упорито не желаех да свържа живота си с професия, която считах и считам, че не е за жена. Майка ми ме хвана за ръка и ме отведе при чичо Атанас (а ние живеехме на една и съща улица, кооперациите ни бяха една срещу друга). След като му разказа в какво се състои проблемът, той простичко ѝ каза: „Иванке, остави дъщеря си да следва арабски, в края на краищата тя ще работи с този език, а не ти. Аз и досега си изкарвам прехраната като преводач." Тези негови думи определиха съдбата ми.

От Далчев е преведено съвсем малко на арабски. В „Български сборник", излязъл в Бейрут (за съжаление годината не е отбелязана), наред с творбите на 45-те български автори откриваме и две стихотворения на Ат. Далчев: „Прозорец" и „Сняг". А в „Антология на съвременната българска поезия" – I част, публикувана в Дамаск, по случай 1300 години от създаването на нашата държава намираме още две стихотворения на поета – „Към родината" и „Сняг". Докато в първия случай преводачът е Фуад ал-Хашн, а не е известна годината на пресътворяване на творбите, то във втория годината е отбелязана, а преводът е дело на група специализанти от България".

Фуад ал-Хашн много сполучливо е подбрал стихотворението „Прозорец". В него най-ясно проличава духовната извисеност на поета. Написано през 1925 г., то е актуално и до днес. Защото както Далчев, така и всеки един от нас трябва най-напред да види света, да се отърси от измамните илюзорни визии на заобикалящата го действителност, макар и не винаги да може да ги промени. Не напразно и първата му книга носи заглавието „Прозорец". То е емблематично, защото ни говори за художествени трансформации, за играта между реалното и приказното, за навлизане на предметното в страната на добрите чудеса. Изчезване и появяване – това е чудесното преобразяване на света и нещата, при което светът си е все същият, но същевре-

менно и различен, реален и в същото време коренно променен и приказно красив. По този начин лично аз възприемам прозореца на Далчев като път към нещо чудесно, а не като символ на разруха и запустение (както съм срещала у някои автори).

Стихотворението „Сняг" е преведено и в Сирия, и в Ливан. Фактът, че Далчев обича да се изразява чрез символи, допада на литературния вкус на арабите.

Според мен стихотворението „Сняг" е преведено и в двете страни, тъй като там много рядко пада сняг. А освен това според тях белият цвят е символ на чистота и неподправеност, на висока нравственост и детска невинност. А белият цвят поначало означава неопределеност, трансцедентално съвършенство, простота, светлина, просветленост, свещеност, духовна власт и спасение. Бялото се свързва с любов и живот, както с погребение и смърт. Бялото е траурният цвят в източните религии и цивилизации. Затова при женитба невестите са облечени в бяло, което означава смърт на стария живот и раждането на новия, а при смърт означава раждането на новия, отвъден свят. Самият Далчев свързва по-късно снега и белогата със света на детето и детската чистота. Както и да се погледне, бялото доближава поета до надеждата за спасяване на света и е символ на вярата в човека и нравствеността.

Като се имат предвид двете основни изисквания към преводача на поезия, а именно: да се вживее в първообраза и да може да го предаде на родния си език, ще дам само един пример за илюстрация как преводачите са се справили с нелеката си задача.

Далчев

Над тези стръмни стрехи от желязо
и тези булеварди от асфалт
поне един път няма ли да слезе
снегът от небесата като
бял и лъчезарен ангел? Аз не вярвам.
. . .
Бял сняг ще има само във градините,
където са играели деца.

Фуад ал-Хашн

Дали връз покривите почернели
и по пътищата от асфалт,
ще падне чист поне веднъж снегът

И ще спусне ли се той кат ангел бял...?!
Обхваща ме съмнение...
...
Не ще да видите сняг чист и
бял, освен в необикновено свежите градини,
където си играят непорочните дечица!

Сирийският преводач

Връз тез железни и наклонени корнизи
и асфалтираните улици
от небесата пада ли снегът
и поне веднъж ще спусне ли се той,
кат ангел бял и лъчезарен?
Аз не вярвам във това.
...
Бял сняг ще има само във градините,
където играят си деца.

* * *

И в двата текста според мен изискванията са спазени. Може би на българския читател преводът да се стори неточен. Някои думи, които съществуват при Далчев, на арабски са заменени с други. В оригинала е употребена думаха „стрехи", а в арабския превод веднъж се натъкваме на „покриви", а втори път на „корнизи". Тази промяна се налага, за да бъде запазено благозвучието. Същото се отнася и до смяната на предлозите, в оригинала е „над", а в преводите срещаме „връз" и „върху". По-нататък „булевардите от асфалт" са заменени с „пътища от асфалт" и „асфалтирани улици". На арабски не съществува точна дума за „булевард". Превежда се или „булвар", или „място за разходка". Важното е, че смисълът не е променен, а и улиците и пътищата могат да се асфалтират. Прави впечатление, че Фуад ал-Хашн доста често си служи с многоточия, а при Далчев те липсват. В случая, според мен, това е израз на голямо задоволство от преведения текст. Употребата на удивителен и въпросителен знак едновременно може да се възприеме като огромно недоумение на преводача от поставения въпрос. Смяната на глаголното време в последния стих означава, че и двамата арабски преводачи считат единствено и само децата за източник на чистота и неподправеност. На пръв поглед сирийският преводач е превел по-добре и по-точно, но за мен преводите на Фуад ал-Хашн са много по-арабски от тези в антологията, защото изказът е много по-точен, по отношение на арабските норми. Тук трябва да

спомена и факта, че ливанският преводач, който е същевременно и поет, въобще не знае български език. При съставяне на антологията си, а материала той е почерпил от френска антология с увод от Ефрем Каранфилов, е помолил културния аташе при посолството ни в Бейрут да му прочете стиховете на български. Искал е да чуе, как звучат на български. Били са му направени и подстрочници на всички стихотворения, които е включил в сборника си. Бях чела в арабския печат, че тези преводи на Фуад ал-Хашн са се възприели много добре в арабския свят. Казвам арабския свят, защото арабският език е единен за всички арабски страни.

Последното преведено на арабски стихотворение на Далчев е „Към родината". Сирийският преводач не отделя стиховете в четиристишия, както е при Далчев. Прави превода, както на него му се струва, че ще е най-добре. Дори е добавил и свои думи, струва ми се, за по-голяма яснота:

Не съм те никога избирал
между родините на земята,
но родих се просто аз във теб,
по пладне през един юнски ден.
Аз те обичам,
не защото си богата,
но заради това, че си родината моя.

Качеството на превода не се е влошило, макар че при такива случаи е по-рисковано да се прибавя, отколкото да се изпуска нещо.

И в сборника на Фуад ал-Хашн, и в сирийската антология има биографични справки за Далчев. Кратки, но изчерпателни, те се отличават само по едно: в първия случай е отбелязана единствено годината на раждането, а във втория е обозначена и годината на кончината. От това заключавам, че Фуад ал-Хашн е правил преводите си, когато Далчев е бил още жив, а другият – посмъртно.

Сам преводач, Далчев е преведен на много езици. Това е така, защото езикът на изкуството е универсален. За съвършено универсален се смята езикът на музиката. Но в края на XX век художественото слово преодолява езиковите бариери, тъй като това е ерата на комуникациите. Тази ера променя човешкото мислене. Отваря интереса на хората към на пръв поглед чужди и непонятни култури.

Гергана Дачева

СЕМИОСТИЛИСТИЧНИ ОСОБЕНОСТИ НА ИЗРАЗНИТЕ СРЕДСТВА ЗА СЪЗДАВАНЕ НА КОМИЧЕН ЕФЕКТ В „ЗАПИСКИ ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ“ ОТ З. СТОЯНОВ И „ПРЕДИ ДА СЕ РОДЯ И СЛЕД ТОВА“ ОТ ИВ. ПЕТРОВ

(Лексикално и фразеологично равнище)

Основната причина, която предпоставя избора за съпоставка на посочените два художествени текста, е желанието да бъдат проследени някои важни закономерности при изграждането на комичен ефект в различен тип мемоарно-автобиографични творби: „Записки по българските въстания“ представя класически тип мемоарно-автобиографично повествование, докато „Преди да се родя и след това“ е модерна пародия на подобен тип повествование. За да може да се реализира това сравнение, се използват две гледни точки (или два подхода) към литературно-художественото произведение: функционално-имманентна (синхронен подход) и ретроспективно-проекционна (диахронен подход). **В първия, синхронния аспект,** литературното произведение се представя в своята индивидуална неповторимост и органическо единство като затворена в себе си система от стилистични съотношения, а **във втория, диахронния аспект,** то се разглежда като хронологически смесени, еднородни естетически структури на полето на предшестващи и следващи традиции. Както „Записки по българските въстания“, така и „Преди да се родя и след това“ са разгледани първоначално в синхронен аспект, за да могат да бъдат анализирани всички структурни елементи на текста, които допринасят за създаването на комичен ефект. След като тези елементи са изследвани и обобщени, се налага те да бъдат сравнени с елементите на другия текст, в който също се наблюдават сходни явления на различните равнища. В този случай се прилага диахронната гледна точка, която дава възможност да се проследят и обобщят някои основни закономерности при използването на определени изразни средства за създаване на комичен ефект на различните езикови равнища в различни текстове. Разбира се, специално трябва, да се отбележи, че се прави сравнение между комичния план на мемоарно-автобиографично повествование в „Записки по българските въстания“ и цялостното повествование на „Преди да се родя и след това“. Синхронният подход към лексикалното и фразеологично равнище на „Преди да се родя и след

това“ бе обект на друга статия (1) и поради това тук ще бъде направен анализ само на „Записки по българските въстания“. Данните от този синхронен подход ще бъдат сравнени с данните от другия текст.

Съчетаването на двата анализаторски подхода към текста дава богати възможности на изследователя, тъй като по този начин могат да се наблюдават както индивидуалните авторски постижения в областта на стила, така и да се проследи определено развитие, да се открият традиционни за даден тип текст закономерности. В този смисъл на базата на сравнението могат да се определят и класифицират както оказионалните средства за постигане на комичен ефект при Захари Стоянов и Ивайло Петров, така и общите закономерности (узуалните средства) при изграждането на комичен план на дадено повествование. С други думи, анализът на текста в този случай върви от синхронния към диахронния подход, от частното към общото, от анализа към синтеза, от парадигматичната ос към синтагматичната.

И така, основен изграждащ принцип и на двете творби е д и с т а н ц и я т а н а в р е м е т о или темпоралното разслоение, което в доста голяма **степен се определя** от мемоарно-автобиографичния жанр, а той изисква преоценка на събитията във времето, смяна на гледната точка, дистанциране както от обекта на описание, така и от субекта, който се явява герой в автобиографичното повествование. Това е общото между двете творби, което води и до други общи моменти и прилики при изграждането на комичен ефект на различните езикови равнища в двата текста. Съществена разлика обаче представлява фактът, че докато „Записки по българските въстания“ са сериозна мемоарно-автобиографична творба с водещ на моменти комичен аспект в повествованието, то „Преди да се родя и след това“ представлява модерна пародия на биографизма и автобиографизма в литературата.

„Записките“ имат за цел да представят героизма, падението и разочарованието по време на въстанията от 1875/1876 г., както и да отдадат дължимото на загиналите герои в една нова епоха – следосвобожденската, която ги е забравила. Наред с този сериозен план на повествованието, З. Стоянов създава и един друг – ироничен, и на моменти дори сатиричен план на повествование, който му дава възможност да види наивитета и простодушието на участниците във въстанията, да преоцени събитията и изминалото време и през призмата на собственото си чувство за хумор.

Описвайки първите години от началото на века от позицията на настоящето (60-те години), Ив. Петров има възможност да оцени както бита и морала на миналото, така и естетическите ценности на днешния ден. Отношението и на двамата писатели към миналото и към

настоящето е сходно; от една страна, това е уважение и възхищение от морала и нравите на миналото и неудовлетворение и разочарование от бита и нравствеността на настоящето; от друга страна, дистанцията на времето създава и едно иронично отношение както към миналото, така и към настоящето. Различни са обаче формите на комичното и стилистичните средства, които двамата писатели използват. З. Стоянов има иронично отношение към миналото и сатирично - към настоящето, докато Ив. Петров иронизира и пародира и миналото, и настоящето. Основна форма на комизъм при Ив Петров е пародията, но това е пародия от съвременен, модерен тип. Тя се състои в това, че пародирайки оригинала (миналото, в случая), всъщност се отрича пародиращото (в случая – съвременното). По този начин се разкриват чертите както на единия елемент на пародията – модела, пародираното, така и на другия – пародиращото, и се постига един своеобразен ефект на двуфокусност, на стереоефект.

В резултат от направените изследвания се налага изводът, че пародията при Ив. Петров и при З. Стоянов е от различен тип: първият тип е съвременен, модерен, докато вторият е класически, традиционен. Освен това в „Записките" пародията не е основна и водеща форма на комично в повествованието.

Като следствие от дистанцията на времето и темпоралното разслоение се проявява и един от основните изграждащи принципи на двете творби, а именно: стилистичното разслоение. Освен като основен изграждащ принцип на двата текста, **стилистичното разслоение** се проявява и като основно, водещо стилистично средство и поради това може да се наблюдава на всички езикови равнища. Обект на настоящата статия обаче ще бъдат лексикалното и фразеологичното равнище, тъй като те изявяват в най-голяма степен посоченото стилистично разслоение.

Лексикално равнище

Като основен стилистичен похват при изграждането на комичен ефект на това езиково равнище функционира смесването на думи с различна функционално-стилистична маркираност: например смесването на домашна с чуждоезикова лексика и в двата текста. По отношение на това равнище съществува и друга обща за двата текста черта при създаването на комичен ефект – функционирането на двете страни на знака, а именно: означаващото остава едно и също, без да се промени в зависимост от контекста, а означеното се мени и получава различна стилистична окраска (различни конотации) в зависимост от контекста. Въз основа на направените анализи на двата текс-

та става ясно, че основното средство за изграждане на комичен тип повествование е разностилието и нарушаването на съчетаемостта между означаващото и означено на лексикално равнище. Именно в тази връзка може да се въведе и понятието „с е м и о с т и л", което се явява резултат от семиотичния и стилистичния подход към теста. С други думи, отношението между знаците в микро- и макроконтекста създава условия за появата на различни конотации и нарушения на съчетаемостта, които са обект на стилистиката.

Разбира се, в двата текста се наблюдават и съществени разлики, като най-важната се състои в това, че в повествованието на З. Стоянов се използва в по-голяма степен съчетаването на домашна и чужда лексика (предимно турцизми и русизми), както и попадането на дума в „неподходяща" (различно маркирана) езикова среда или контекст.

От своя страна, Ив. Петров се насочва главно към смесването на думи с различна функционално-стилистична маркираност, които попадат в „неподходяща" среда (контекст). Тъй като Ив. Петров е наш съвременник, в неговия текст може да се проследи и функционирането на жаргонни думи и изрази, които са характерни за един по-експресивен пласт на разговорната лексика. Като се добави и по-голямото разнообразие и богатство на международната лексика и бурното ѝ навлизане у нас в наши дни, в сравнение с началните тласъци на този процес през следосвобожденската епоха, а и по-прецизната ѝ маркираност по функционални стилове, става ясна още една съществена разлика в изразните средства за създаване на комичен тип повествование. В текста на „Записките" на преден план излиза сблъсъкът на домашна /чужда дума с елементи на функционално-стилистична разслоеност, докато в текста на „Преди да се родя и след това" водещо остава стълкновението: международна лексика с маркираност към даден функционален стил (административно-делови, публицистичен и научен) и разговорна, жаргонна лексика.

Времето на Захари Стоянов изисква интерес към родното, националното, това е само начален етап. При функционирането на лексиката за създаване на комичен ефект могат да бъдат обособени три групи, както това бе направено и при Ив. Петров (2):

1) Когато чужди думи от международната лексика с определена функционално-стилистична маркираност (от административно-деловия и научен стил) попадат в контекста на думи (от домашен произход) с функционално-стилистична маркираност към разговорния стил. Ще посочим само няколко примера: „това гонение се продължава, докато **пациентът** отмалей и падне на земята" (3) (с. 48), „нямаше нужда да говоря по тая част надълго и нашироко, която беше от **компетентността** на **адютантина** ми Григора" (234), „той беше устроил

полиция под началствата на В. Соколски, който имаше и свои **квестори**, или заптии по тогавашната **терминология**" (233).

2) Когато домашна лексика с функционално-стилистична закрепеност към официално-деловия стил попада в микроконтекста на други думи с маркираност към разговорния стил. Например: „бъдещият **двигател** на въстанието седеше в тясна миризлива стаичка" (140), „и **посетили** мешините му дисаги" (45), „то **благоразумният** Заимов се намери на тавана, облечен с женски сукман" (281).

3) Когато чужди думи от международната лексика или домашни думи попадат в „неподходяща" или несъответстваща сфера на употреба или речева ситуация. Примери: „след няколко още наблюдения около колибата, да няма някаква турска пусия, **делегирахме** Нея" (484), „и аз се приготвих да поискам **аудиенция** при някой овчар" (536), „страшна врява се дигна в тихата нощ от тая **система** на пътуване" (464).

Фразеологично равнище

И тук, както и в цитираната статия, трябва да направим уговорката, че става дума за така наречената фразеологическа стилистика, която представлява дял на фразеологичната наука, изучаваща стилистичните свойства и функции на фразеологичното единство (ФЕ) при речевата и художествената му реализация. Обект на изследване в този раздел на фразеологичната наука са въпроси като стилистичен аспект на значенията на ФЕ, начини за въвеждане и функционирането на ФЕ в контекста, фразеологична контаминация, фразеологични средства на хумора и сатирата, характеристика на различни стилистични слоеве на фразеологията в различни типове текст и най-вече в художествената литература. Разглеждат се също така и всички видове оказионални трансформации на ФЕ, тъй като в основата на подобни трансформации е именно достигането на определен стилистичен ефект. От особен интерес при анализа на двата текста са три от посочените възможности на фразеологичната стилистика, а именно: **начините за въвеждане и функционирането на ФЕ в контекста, характеристиката на различните стилистични слоеве на фразеологията в художествената литература** и **оказионалните трансформации на ФЕ в текста.** Прави впечатление, че това са най-важните средства за постигане на стилистичен и комичен ефект както в „Записките", така и в „Преди да се родя и след това", като специално трябва да се отбележи, че във всеки от двата посочени текста преобладава повече или по-малко един от тези аспекти. Така например в „Записките" най-съществено стилистично средство на фразеологично равнище е несъвместимостта

на ФЕ и контекста, в резултат на което се създава ефект на излъганото очакване и комичен ефект, тъй като например фразеологизъм от народно-разговорната реч попада в контекста на тържествено-патетична обстановка.

В текста на „Преди да се родя и след това", от друга страна, преобладават оказионалните трансформации на ФЕ и изобщо широката употреба на ФЕ с цел създаване на комичен ефект се проявява като основно стилистично средство. Освен традиционната народноразговорна фразеология, характерна и за двамата повествователи, в текста на Ив. Петров висока фреквентност има и жаргонната фразеология. Особен интерес за изследователя представлява пародирането на фразеологизми от различни стилове, а също така и множеството трансформации на афоризми, сентенции и поговорки в текста на Ив. Петров. Подобни разнообразни функции на ФЕ не се наблюдават в „Записките", тъй като самата епоха не разполага с толкова богати възможности за езиков изказ, а и самият З. Стоянов предпочита да се придържа към народно-разговорната фразеология, за да бъде разбран и от „простите и неуки овчари", както сам той пише в предисловието към том първи. Освен това, въпреки че дистанцията на времето и темпоралното разслоение са един от главните организиращи принципи на „Записките", те не са единствени. В „Преди да се родя и след това" темпоралното и стилистично разслоение заедно с пародирането се явява водещият стилистичен похват и основният изграждащ принцип на организация на повествованието. Това в голяма степен определя и разнообразните прояви на фразеологизмите в едно съвременно, модерно произведение като **„Преди да се родя и след това" – връщане към миналото със стилистичните похвати на настоящето, докато в „Записките" тази дистанцираност може да се определи като връщане към миналото със стилистичните похвати на миналото.**

Във връзка с това условно можем да отделим следните случаи на употреба на ФЕ за създаване на комичен ефект в „Записките":

1) Трансформация или контекстуално-авторско преобразуване на ФЕ: „поразен като от **трескавица**" (52), „да го изглеждат от петите до **космите**" (404), „всички затворници **протегнаха** уши" (657), „с мечкарски шишенета **ощипаха** пътя за Белово" (414). Примерите показват, че за разлика от лексикалното равнище, при фразеологизмите в текста на „Записките" може да се говори за обратно взаимодействие между двете страни на знака. Аналогично на фразеологичното равнище при Ив. Петров, при фразеологизмите в „Записките" **се мени означаващото** (а следователно и самият знак), т.е. формата на ФЕ, а **означеното**, т.е. съдържанието на ФЕ, **остава същото**, но с различна конотация в зависимост от контекста.

2) Употреба на ФЕ с функционално-стилистична маркираност към даден стил, което попада в „неподходящо", несъответстващо му обкръжение. В този случай **означаващото остава същото,** т.е. ФЕ запазва формата си (знакът не се променя), но означеното **придобива допълнително значение** в зависимост от микроконтекста, в който попада ФЕ, т.е. ФЕ променя съдържанието си. Това отношение придобива стилистична значимост, тъй като се създава контраст между ФЕ (знак) и сфера на употреба (контекст). Това взаимодействие отвежда към синтактиката, която се интересува от отношението между знаците (в семиотичен аспект) и към ефекта на излъганото очакване (в стилистичен аспект). В този смисъл, в семиотичен аспект може да се твърди, че **планът на изразяване** се запазва, но се променя **планът на съдържание,** тъй като се осъществява сблъсък между означаващо и контекст, в резултат на което се създава иронична конотация на ФЕ. Създаването на иронична конотация отвежда, от своя страна, към стилистичния аспект, тъй като тази конотация е резултат от нарушената съчетаемост между ФЕ от даден стил и контекста. За яснота ще бъдат посочени няколко примера: „**нашето общество** се допълняше още от две сополиви козарчета" (272), „а нощно време **гълтах** богато **чистия въздух** върху сланата под черниците" (175), „като достигнах в ближната долина и му ударих отгоре над треволигата **една студена вода – мед и масло капна на сърцето ми**" (520).

3) Употреба на фразеологизирани сравнения: „**мигахме** напредя им **като куче във воденица**" (173), „търкулнаха се, **та заспаха като упоени**" (464), „**дебнех като хищно животно** из краищата на гората" (536), „**опечен като скумрия**" (755). Специално трябва да се отбележи, че фразеологизираните сравнения заемат особено важно място в системата на сравнението въобще в текста на „Записките". А като се добави, че сравнението е един от основните стилистични похвати за създаване на комичен ефект при З. Стоянов, става ясна същесвената функция и на фразеологизираните сравнения.

4) Традиционна употреба на ФЕ в обичаен контекст: „иди после това и не се **пукай от любопитство**" (96), „четеше всичко, **каквото му дойде на ума**" (363), „един от тях **го удари на плач**" (274), „четеше **както му скимне**" (307). Традиционната употреба на ФЕ в обичаен контекст спомага за натрупването на стилистични похвати, т.е. на **конвергенцията** за създаване на комичен ефект, от една страна, а от друга, разпространява своята експресивност (която е същностна черта на ФЕ) върху останалите езикови средства, т.е. функционира като **ирадиация** в микро- и макроконтекста.

И така, въз основа на направения синхронен анализ на двата текста и изведените семиостилистични особености (нарушената съчета-

емост на знаците, стилистически релевантните промени в двете страни на знака и контекстуално-авторските трансформации) могат вече да бъдат проследени с помощта на компаративния подход и някои основни закономерности при създаването на комичен тип повествование в мемоарно-автобиографичните творби (а и в художествената литература изобщо). Прави впечатление (дори само от анализираните тук две равнища), че стилистичните средства за постигане на комизъм бележат определено развитие както в количествено, така и в качествено отношение. Ивайло Петров използва множество **трансформации** в текста на „Преди да се родя и след това", което води до непрекъснати **нарушения на стилистическата съчетаемост между знаците,** води до **несъвместимост между знак и контекст.** По този начин трансформациите създават **ефект на излъганото очакване,** а това е основното средство за създаване на комизъм. В текста на Захари Стоянов водещо стилистично средство е **сравнението** (което много често изпълнява функцията на поанта, и макар също да си служи с трансформации в текста, те не са толкова разнообразни и богати по вид).

В диахронен аспект става ясно, че Ивайло Петров възприема традиционните, класически средства за създаване на комични конотации (стилистичното разслоение, ефекта на излъганото очакване, засилената експресивност на ФЕ и сравнението – особено на фразеологизираното сравнение, конвергенцията и ирадиацията, но внася и множество нови, съвременни семиостилистични особености (интертекстуалност, текстови трансформации, по-богато стилистично разслоение на лексиката). Особен принос за българската литература представлява модерният тип пародия, която Ивайло Петров използва в своя текст. Тази форма на комизъм дава най-богати възможности за езикова игра и за употреба на различни стилистични похвати.

* * *

И тъй като „става дума за ръкопис", т.е. за писан литературен текст, би могла да се припомни тезата на Бланшар: „Тъй като ние изследваме литературни текстове, а не картини или символи, това показва, че стилът служи за детерминиране на тази литература (или на тази поетика) в контекста, и че стилът е свързан с една особена семиология на литературата. Неговата функция е да изгражда и да манифестира литературността на една литература, за която още отсега може да се предположи, че е типологическо представяне на функционалността на езика, а следователно и на света, в който живеем" (4).

А дали подобна теза манифестира своята валидност в интерпретативния подход към литературния текст е проблем и на текста, в който живее.

БЕЛЕЖКИ

1. **Дачева, Г.** Езиково-стилистични особености на изразните средства за създаване на комичен ефект в „Преди да се родя и след това“ от Ив. Петров. – Български език и литература, 1991, № 5, с. 7-14.

2. Вж. цит. по-горе стат.

3. Цитатите са по: **Стоянов, З.** Записки по българските въстания. С., 1983, т. 1.

4. Вж **Бланшар, Ж.-М.** Семиостилове: ритуалът на литературата. – Лит. мисъл, 1993, № 1, с. 156.

Мариета Иванова

В ЦАРСТВОТО НА ДРАМАТИЧНАТА ПРИКАЗКА

Драматичната легенда на Г. Райчев „Еленово царство“ (1929 г.) привлича изследователския интерес със своята *„различност"*, с приказните символи, с екзотиката на фантазното и легендното, със строфичната композиция на словото. Нейният високо условен поетичен език я откроява от другите драматургични текстове през 30-те години, доближава я до изящната поетика на Метерлинковите драми, до традицията на символистичната пиеса по приказни мотиви в западноевропейската литература, останала чужда на нашето художествено световъзприятие. Приказният свят с неговата универсалност, приказният архетип се използват като вместилище на съвременна проблематика. Авторите проектират в приказния модел своите социални, нравствени и художествени търсения и с помощта на различни художествени техники ги загатват и разработват. Този подход, така характерен за модерния тип световъзприятие, не е често явление в българската драматургия и пиесата на Райчев, затворена в своята приказна енигматика, се явява интересен експеримент. До нея се доближават драматичните приказки на Светослав Камбуров-Фурен („Жар птица“) и Димитър Караджов („Светица“), които в естетическо отношение отстъпват на Райчевата пиеса. Необходимо е да се изтъкне, че драмата като по-неукрепнал жанр по-късно откликва на художествените изисквания на модерността през 20-те години. Тя „поглъща“ модерната ориентация на цялостния ни литературен и културен живот по специфичен начин. Въпроси, свързани с езика, стила, жанра и художествената автономност на драматургичния текст, изтласкват драмата от периферията на литературния живот у нас и привличат към нея изследователския и художествен интерес. Цялостната ориентация на културния живот към митопоетичното наследство през 20-те години увлича и авторите на пиеси, особено след войните. Във фолклорните жанрове те откриват нови изразни средства за интерпретиране на модерните тогава индивидуалистични идеи. Митът, вълшебната приказка, баладата, сказанието проникват в драматургичното художествено пространство и ускоряват изживяването на символизма, декаданса и различните форми на модернизма в драмата след войните (1). В резултат на спецификата на национално-художествения процес драмата се ориентира към типа на вторична интерпретация на митофол-

клорното, т.е. тя усвоява мотиви, сюжети, похвати, стилистични фигури през литературно-художествената обработка на западноевропейската традиция, на романтизма. Райчевата пиеса звучи доста „чуждо“ на фона на родната фолклорна традиция. Чуждостта при възприятието е резултат от авторското претопяване на различни западноевропейски фолклорни митологеми (редица от тях присъстват и в нашата културна традиция) като мотивите за фантастичното превръщане на хора в животни (характерни за немския романтизъм с присъщата му алегорична интерпретация), за прокълнатия от боговете род, за тотемния прародител (майка Сова), за жертвоприношението (2). В драматичната си приказка Д. Караджов показва същия подход, като съчетава в сюжета два различни по произход легендарни мотива: за загадъчното разболяване на мома, в която е влюбен змей (позната в славянския фолклор) и индогерманската легенда за излекуването на прокажен чрез саможертвата на жена. Това явление илюстрира засиления естетически интерес на драмата към митологичното, приказното, легендарното като източник на нови художествени средства и стилови форми.

Авторите на пиеси, насочили се към възможностите на драматургичния изказ, експлоатират художествената универсалия на митопоетичния текст и използват символната знаковост, за да изразят проблемите на индивидуалистичното художествено съзнание. Зад приказната символика на „Еленово царство“ израства един друг свят, светът на драматургичното повествование, в който властват съдбовни чувства и трагични страсти, любовка и смъртта са драматично обвързани. Анализът ще се опита да успореди двата свята – приказния и драматургичния, да проследи процеса на „поглъщане“ на приказното повествование от драматургичното действие.

Самото заглавие „Еленово царство“ спуска смислови нишки към приказното пространство. Последвалото мото потвърждава тази вълшебно-приказна ориентираност. Двата откъса: единият от народната песен за Милена, която денем е „млада невеста“, а нощем „горска кошута“, и вторият от вълшебната приказка за братчето-елен, насочват към приказното и митологичното. В смисъл на пред-текст заглавието и мотото онагледяват използваните източници и проектират в читателското съзнание определена референциална нагласа. Сам авторът жанрово номинира своя текст като „легенда в стихове – пролог и четири картини“, с което съзнателно или несъзнателно въвежда определена читателска призма, управлява културните асоциации. Райчев подвеждащо акцентира върху легендното с някои негови характеристики – саможертвена любов, фантастични превъплъщения, легендарна обстановка на действието и т.н. В цялостното развитие на дра-

матургичното действие постепенно легендното отстъпва на приказното, а то от своя страна се разгражда по посока на изискванията на драматургичността. Драмата като специфично жанрово образование поглъща елементи от легендата и вълшебната приказка (като сюжети, образи, стилови компоненти и пр.) и същевременно ги преобразува, подчинява ги на своята действена логика.

Известен е интересът на Райчев към словесното богатство на фолклора в авторизираните му приказки. В тях се открива двузначно отношение към фолклорния език и образност. В приказките си писателят използва фолклорния мотив, но привнася свой авторов стилистичен колорит. Той се оттласква от фолклорното звучене и се придържа повече към книжовния език, към книжовната норма. В авторизираните му приказки за деца през 20-те години присъства опитът за трансформиране и стилизиране на фолклорния източник. Неслучайно всички изследователи на пиесата изтъкват особената стилизация на поетичния език, високата литературност на стихотворната реч, характерна за изящното слово на символистите. Архаичната лексика, екзотичните собствени имена (Алгара, Алкмен, Гедон, Ферина и т.н.) и старинни словосъчетания придават поетическа дълбочина на словото, стилизират в духа на символистичната образност и поетика на стиха.

Целта на всяка приказка е да ни обърне към самите нас, да докосне нашата чувствителност, да постави на изпитание самотъждествеността ни. Този универсализъм на приказния архетип прелъстително пуска филизи във всеки един текст на новата литература. Неслучайно още в пролога на пиесата се въвежда опозицията: добро/зло, престъпление/наказание, вина/изкупление. Моралният патос на приказното повествование е директно заявен. Прологът постулира мотива за любовта, вината, възмездието и изкупителната жертва. Царската дъщеря Алгара чрез своята любов и саможертва трябва да върне свободата на своя народ, извършил престъпление и наказан от боговете да живее в подземно царство и само нощем да излиза на белия свят, преобразен на елени и кошути. Приказният архетип е директно въведен, той се превръща в опорна точка, в гръбнак на драматургичното повествование. Алгара е принцесата от вълшебната приказка, напуснала света на познатите стойности и излязла на *пътя* на изпитанията, на опасностите в търсене на себе си, в добиване на ново познание за света. С този си акт на действие героинята автоматично попада в царството на вълшебната приказка. Последвалите събития са възлови звена в приказния наратив – пътят през омагьосаната гора (символ на задържаща преграда), срещата със старицата – гадателка (символен образ на мъдростта, проницателността, който поставя на изпитание моралните качества на героя), царският син Кардам и препятствията,

на които е подложена любовта между тях (чрез трите клетви), появата на вълшебни помощници (Ферина и Анзор) и вредители (Меридор), на вълшебни предмети (гълъбът) и т.н. Райчев трансформира приказната сюжетност, за да осъществи драматургично действие. Авторът успява да изведе онези логически връзки между външно-събитийната и вътрешно-психологическата структура на действието, както изисква логиката на драматургичния жанр. Първата стъпка в това отношение е експлициране на иманентно заложения във фолклорния сюжетен архетип конфликт и идейно-естетическата му конкретизация между любов и дълг, свободна воля и необходимост. Като водещо ядро в този така маркиран конфликт се очертава проблемът за *личната самоидентификация* в една враждебна действителност – израз на модернистично-философските концепции на автора. Той разработва двете нива на действието, като изнася приказната събитийност в комуникативното пространство на текста, а затваря мотивациите за действие на героите във вътрешно-психологическия план на драматургичното повествование. Този процес намира конкретен израз в акцентиране върху психологическата активност на персонажите, а не толкова върху динамиката на драматургичната ситуация. Докато приказното действие разчита преди всичко на динамичния поведенчески стереотип.

Г. Райчев поставя проблема за *избора*, който не съществува в съзнанието на приказни герои, тъй като е автоматична реакция на една стандартна архетипна ситуация. Докато в действения модел на пиесата именно изборът и необходимостта от реализирането му усложнява и задълбочава драматичните преживявания на персонажите, обосновава детерминационната връзка между събитие и психологическо поведение.

Нека проследим развитието на вътрешно-психологическата линия в пиесата. Прологът, в който се очертава началната ситуация, конфигурацията на персонажите и тяхното отношение към нормата (социална и морална), загатва за целите и стремежите на героите. Със своята ценностна ориентация към разглежданите проблеми, авторът ги разкрива като плътни и цялостни характери, чиято свободна воля управлява външно-събитийния план. Основна психологическа задача на Райчев е да обособи и анализира онези повратни за психологическото действие моменти, в които персонажите съзнателно са изправени пред дилемата за ценностно детерминирания житейски избор. Той експлицира част от мотивационната обосновка на постъпките и действията им в тяхното словесно поведение. Интересува се от психологическата рефлексия на направения избор.

Стрелката на желания у героите е ценностно и познавателно

маркирана. Тя не е резултат само на предопределение или сляпа съдба, а е свързана с интереси, цели и задачи, които персонажът сам си поставя.

Показателен в това отношение е поведенческият модел на *Алгара*. Той следва, от една страна, логиката на действие на приказния герой, и същевременно носи белезите на един класицистично обременен характер (раздвоението любов – дълг). Алгара е образ, който се отделя от вълшебно-приказния архетип. Активна и действена личност, героинята въплъщава не толкова волята на възникналите обстоятелства, колкото на родовото предопределение и съдба. В предложените от случая обстоятелства тя се стреми да отвоюва и запази свободата си, да се самоопредели пред лицето на необходимостта. Според предопределението царската дъщеря е обречена да се „отдели" от своите, да се откаже от любовта си и изкупи с личната си съдба греховете на своя народ. Въпреки това още в началната ситуация, без да знае за своята жертвена мисия, Алгара сама нарушава установения ред, прекрачва семантичната граница в текста (вратата към горния свят), напуска света на познатото. Героинята отдавна е пренебрегнала забраната и водена от своя познавателен стремеж, от „това, което е" е поела риска на свободния избор. Тя е обречена и парадоксалното е, че именно тази обреченост ѝ дава възможност да прояви своя характер, своето свободолюбие и индивидуалистичен бунт. Алгара активно се противопоставя на ограниченията – социални (рода) и личностни (цар Кардам). Тя изоставя Алкмен, защото горе, по време на тайните си излизания, вече е срещнала княз Кардам и сърцето ѝ е направило своя избор. По-късно Алгара ще се разбунтува отново, но вече срещу личностното поведение на своя съпруг цар Кардам и срещу ограниченията на новата среда („Тежи ми тоз дворец и тез стени, / и тез завеси тежки на вратите") (3), срещу липсващата отново свобода и доверие, срещу подозрението и страха, които сковават свободната воля.

Целият път на героинята е осеян със знаците на неумолимата съдба и все пак във всеки един момент авторът ѝ дава възможност за самоопределение, обективира мотивацията ѝ за действие – чрез избора ѝ да напусне рода, да се омъжи за цар Кардам, да отстоява личностната си свобода (тайната на нощите ѝ), да избере трагичната саможертва (лова). С действията героинята принадлежи към авантюрния хронотоп (характерен за приказния наратив), който в чистия си вид се свежда само до принудително движение в пространството (търсене – намиране, преследване, бягство, спасение и т.н.) (4). В драматургичното действие обаче настъпват редица трансформации с него и авантюрните герои сами избират своето действено поведение. Както е известно, авантюрното време е време на случая, на сляпата Съдба, на

предопределението. То се проявява тогава, когато трябва да се провери самотъждествеността на героя, да се поставят на изпитание неговите качества. Не само в поведението на Алгара, но и в действията на Алкмен присъстват всички белези на авантюрния хронотоп – сляпа случайност, фантастични превръщания, търсене и намиране, проверка на самотъждествеността на героя и в същото време се забелязва промяна в него, подчинена на изискванията на драматургичното действие. Любовта към принцесата и ревността към нейния друг живот разполовяват съществуването му, отнемат спокойствието и изпълват със смъртна опасност нощите му. Характерна черта на драматургичните герои в пиесата на Г. Райчев е промяната, на която са подложени, за разлика от „класическия" авантюрен герой, който е абсолютна „играчка" в ръцете на случая, пасивен и непроменим. За разлика от приказните герои, драматичните персонажи се развиват, преминават през ред изпитания, за да се самопознаят, за да извоюват свободата си, за да разширят границите на личността си. Авторът се интересува от вътрешната природа на човека, от моралните и социални табута, които регламентират ценностния избор. В пиесата той изследва *нравствено-психологическите измерения на конфликта* между свободна воля и предопределение. Значим представител на *модерния психологически реализъм*, Г. Райчев не разработва изцяло трагедийния потенциал на конфликта любов – дълг, свободна воля – съдба и другите му модификации, а се интересува от неговите психологически измерения, акцентира върху психологическата мотивировка на събитията, част от която е кодирана в условното двузначно поведение на героите.

Диалогичната система изнася морално-етичния конфликт в рецептивната повърхност на текста и същевременно загатва за асоциативния подтекст в репликите на героите. Словесното и действено поведение на персонажите ги извежда от анонимната приказна типология и ги превръща в драматични образи със свой характерологичен облик. Например цар Гедон, след кратка душевна борба на баща, се примирява с волята на съдбата, приема предопределението като неизбежно зло, характерно за пасивната примиреност на *героите* от *античната трагедия*. Неговият образ излъчва пасивното страдание на обречения древногръцки герой да изпие докрай горчивата чаша на страданието. Докато годеникът Алкмен се съпротивлява срещу съдбовното решение (всяка вечер, излагайки се на опасност, се среща с любимата жена). Със своите постъпки и действия той се идентифицира с модела на *романтичния герой*, който се противопоставя на механизмите на сляпата съдба и се бори за своето право на лично щастие, дори с цената на социална изолация и обреченост. Случаят подлага на редица изпитания героя, за да провери неговото благородст-

во, мъжественост и най-вече всеотдайната му любов към Алгара. Той доброволно избира предизвикателствата на Съдбата, защото гласът на сърцето е по-силен от този на разума, защото любовта е част от неговата самореализация, от неговата цялост.

С най-голяма симпатия е проследен драматичният конфликт в душата на *Алгара*. Той е изцяло в диспозициите на *трагедийната* жанрова маркировка. Разкъсвана от земната си любов към цар Кардам, от вина към Алкмен и от дълга към своя род, героинята избира пътя на саможертвата. Авторът проследява психологическите извивки на този избор, отчаянието и прозрението, драматично напрегнатия акт на самоидентификация („Кажи ми ти – коя съм аз? Каква съм? И къде съм?“ (5). Раздвоението, несигурността пораждат страдание и болка и тези психологически реакции превръщат Алгара в драматична героиня, окончателно отделят образа ѝ от приказния архетип. Спиралата на психологическото действие обхваща и драматическото напрежение в съзнанието на цар Кардам, което се разраства със засилващите се съмнения на героя. Героят е и жертва на своя мироглед, подвластен на социалните правила (изисквания на царския двор) и поривите на своята човешка личност. Невъзможността му да приеме Алгара с нейното минало, с нейната тайна разклаща душевното му равновесие и мъжко достойнство. Кардам действа като *реалистичен* персонаж, неспособен да превъзмогне ограниченията на характера и средата, и при него прозрението идва твърде късно.

Любовният триъгълник *Алкмен – Алгара – Кардам* задълбочава психологическото действие, акцентира върху нравствено-етичната и социална стойност на направения избор. Авторът не разработва неговия трагедиен потенциал, а само загатва за възможностите му, за да съхрани приказния ореол на героите си и романтичното звучене на пиесата. С това илюстрира разгледания от нас трансформационен механизъм, който води до разрушаването на фолклорната семантика на образите, до тяхното индивидуализиране и извеждане от анонимната типология на приказни герои.

Г. Райчев сполучливо превръща фолклорната приказна схема в драматургична. Като следва приказния алгоритъм във външно-събитийната структура на драматургичния разказ, той го подчинява на своята сложна психологическа задача с цел модерното концепиране на новата проблематика, свързана със самоидентификацията на личността в една враждебна действителност. Авторът поставя героите си в *ситуация на избор* и изследва тяхното поведение, пресъздава драматичното напрежение, породено от конфликта между свободна воля и необходимост, между чувство и дълг, между любов и отговорност. Интересно е, че в разработване на образите на централните персона-

жи Г. Райчев използва *различни характерологични модели* за идентификация. Тази особеност сигнализира за един друг проблем – този за аморфността на различните жанрови модели, които, обаче, са неотделима част от жанровата цялост на текста. Едно от обясненията на този подход (който едва ли е съзнателно търсен от автора) можем да разчетем в оригиналната авторска разработка на различни фолклорно-митологични мотиви, вторично взаимствани от литературата и приоритет на определена жанрова интерпретация. Например идейно-тематичната опозиция любов – дълг е водещо конфликтно ядро в класицистичната трагедия; бунт срещу Съдбата, респективно срещу установения социален ред е в основата на романтичната трагедия и драма.

Новаторството на Г. Райчев в развитието на драматургичния жанр трябва да търсим в две насоки – *първата* е, че успява да използва жанровите правила на вълшебната приказка за целите на своя драматургичен замисъл, като ги трансформира по законите на модерната пиеса, и *втората*, че създава една интересна драматургична поетика, в която фолклорно-приказните мотиви са интерпретирани с оглед модернистичните художествени инвенции, свързани с ценностния избор на личността, с проблемите на самоидентификацията и самопознанието.

И не на последно място с използването на ритмизирания стих и фолклорно-фантастична образност авторът налага интересни приказно-лирични интонации в драмата в края на 20-те години.

БЕЛЕЖКИ

1. **Топалджикова, А.** Красотата на вълшебната приказка. (Митът в драматургията на Георги Райчев). Необходимото чудо. С., 1988, с. 67–70.
2. Цит. съч., с. 67–70.
3. **Райчев, Г.** Еленово царство. Избрани творби. С., 1982, с. 477.
4. **Бахтин, М.** Эстетика словесного творчества. М., 1970, с. 164.
5. **Райчев, Г.** Цит. съч., с. 477.

Огняна Георгиева

ПСИХОЛОГИЗИРАНИЯТ ЧОВЕК В „ЛЕГЕНДА ЗА СВЕТА СОФИЯ“ ОТ СТОЯН ЗАГОРЧИНОВ

Критиката често описва поетиката на „Легенда за света София“ на Стоян Загорчинов с помощта на отрицателни конструкции: повестта не е хроника на изобразяваната епоха (1); тя не възстановява миналото чрез цитиране на факти (2); аполитична е (3) и пр. С отрицателната дефинитивност може да се продължи: изображението не се интересува от открития сблъсък между противостоящи исторически сили, не акцентира върху тяхното осъществяване в социума, не носи „принадената“ стойност на идеологическата тенденциозност... Всички тези критически определения се отнасят до отделни елементи на един безспорен литературен факт: Загорчиновата творба не се вписва в българската историкобелетристична традиция. Конструктивната читателска стратегия обаче изисква да се отговори на въпроса, какъв всъщност е художественият свят на „Легенда за света София“ и как е изграден той.

Настоящите редове ще се стремят да защитят тезата, че всички „не“-та, с които би могло да се представи поетиката на „Легенда за света София“, имат общ корен и че това е разривът с обичайните за реализма изразни средства и преминаването на историкобелетристичното изображение в орбитата на модерната литература. Повестта на Загорчинов е първата и задълго остава единствената творба в потока на българската историческа проза, която гради своя художествен свят според естетиката на новото време, пренесло интереса си от големите обществени процеси върху духовния космос на личността и потърсило съответен на промяната художествен език.

В културна ситуация, която е силно повлияна от интуитивистките идеи на Бергсон – „философа на чувството“ и антагонист на чистия разум, и от учението на Фройд за подсъзнателното и сексуалното като определящи поведението на човека, литературата, застанала с лице срещу цивилизацията, поема в себе си новите представи за нея, въвежда в образите си нови философско-психологически аспекти от битието на човека. „Раждаше се нов свят, с ново виждане и с друго усещане, раждаше се и се утвърждаваше неговата нова душа, това бе ясно!“ (4) – така след години Загорчинов ще опише следвоенната действителност, задала контекста на неговата първа книга. И тези думи ще потвърдят онова, което „Легенда за света София“ вече е казала за своя създател:

че той е не просто съвременник, но и проводник и осъществител на модерните идеи в културата и естетиката на 20-те години.

Вътрешното разпадане на личността под ударите на обществено-историческите катастрофи, „автономният" свят на човека, неговото разкъсано съществуване в битийните полета на духовното, екзистенциалното, психичното, сексуалното и бягството му от социалното намират художествен живот най-напред в литературата на символизма, а сетне и на експресионизма, диаболизма, т. нар. психологически реализъм. Историческата белетристика, която поначало проявява предпочитание към проблематиката на обществото и се интересува от човека именно като обществена единица, остава чужда на желанието на модерното изкуство да надникне в космоса на индивида. Творбата на Загорчинов буквално взривява българската традиция на своя жанр. Опитът да се психологизира там, където това е най-трудно – при образа на една действителност, която се възстановява само по документи и според силата на въображението и интуицията, представлява не просто смела художествена крачка, а истински художествен пробив в националната традиция на жанра. Пробив, който като цяло остава неразбран от тогавашната критика и задълго има статута на самотен експеримент (едва историческата проза от 60-те години ще изтегли нишки от поетиката на „Легенда за света София" и ще даде нов живот на нейните художествени идеи).

Център в художествения свят на „Легенда за света София" е един човешки образ. В българската историческа белетристика до този момент подобна структурна организация е не само позната, но е и широко експлоатирана. Загорчиновата повест обаче изцяло обръща установените конвенции на моноперсонажното структуриране и – може да се каже определено – това става възелът на модерността в творбата.

Образът на София, в противовес на установената традиция, е плод на творческо въображение – неговият „документален" характер е старо предание за една византийска принцеса, погребана в църквата „Света София". Мястото на героичната личност с важна държавническа функция се заема от крехка и фина жена без реален прототип. Вместо патриотичния подвиг, вместо заслугите на голямата човешка фигура за националния просперитет изображението има за свое ядро вътрешната драма на личността. Изобразяването на историята в нейното публично осъществяване „Легенда за света София" заменя с индивидуалната психична реакция на историческите събития. Художественото възстановяване на миналото има за свои семантични координати вече не сблъсъка между антагонистичните исторически сили, а отзвука от тях в душата на човека. София стои далеч от обществото, но всъщност е изцяло подвластна на неговите закони. Доколкото обаче

животът ѝ протича вътре в себе си, в затвореното пространство на душата, тя може условно да бъде определена като психологизиран тип герой – контрапунктно на традиционния за нашата историческа белетристика образ на т. нар. обществен човек. Разбира се, историческата белетристика до „Легенда за света София“ познава в някаква степен психологизма на изображението, но докато героите в нея са все безпримесни психични типове (по израза на Л. Гинзбург) – непременно целеустремени личности със силни характери и максимална душевна избистреност, Загорчиновата повест гради образа на София в съответствие с представите на съвременната психология за многослойността на човешкото съзнание, за определянето поведението едновременно от съзнателното и подсъзнателното.

Обръщането на традицията се оказва продуктивно за жанра. След десетилетия привързаност към възрожденския художествен модел българската историческа белетристика – чрез Загорчиновата творба – се отказва от прагматичната, извънлитературна цел да образова и да възпитава. На нейно място „Легенда за света София“ включва образа на психичния живот, на душевните драми на „частната“ личност, породени от големите колизии на историческото дивжение. Тук веднага трябва да се изтъкне, че свързвайки се междутекстово с изключително популярната у нас по това време психоаналитична теория на З. Фройд, повестта запазва литературната си автономия, т.е. освободеността от един извънлитературен диктат – идеологическият, не е за сметка на друго извънлитературно обсебване, научното. Добрата художествена литература никога не е била приложение на науката, твърди Л. Гинзбург (6). „Легенда за света София“ едва ли може да бъде упрекната в прегрешения с модерната психологическа теория – допирните точки с нея са в рамките на естествения избор на елементи от безкрайното многообразие на форми на живот – избор, който всяка творба прави при изграждането на своя художествен свят.

Имплицитният автор постига единство в образа на героинята чрез подбор и спояване на определени характерологични свойства. Принцеса София притежава „свойствата“ религиозна екзалтираност, земни душевни пориви, копнеж, страх, угризения, подсъзнателни влечения, пасивност в действията и пр., т.е. подборът на т. нар. свойства категорично отвежда към мисловно-емоционалното битие на човека. Сами по себе си обаче тези свойства не са носители на художествени значения, творбата постига смисъла си при тяхното свързване в образна цялост. При това свързване ролята на спойка се изпълнява от общата историческа маркираност на отделните душевни пориви. Сложно взаимодействащите си качества на психичното образуват образна структура именно чрез активното участие на историчното, без

което художественото внушение на повестта би било съвършено друго. Засичането на психичното с историчното се оказва изключително резултатно за българската историческа белетристика откритие.

Ако литературният психологизъм (както въобще психологизмът) започва с несъвпадането между отделните интенции на субективното, от една страна, и, от друга страна, продължава в тяхното общо несъвпадане с условията на външния свят, типът на психичната противоречивост у София може да се определи съответно като общопсихологическа, но и като пряко обусловена от историческата специфика на нейното време.

Част от вътрешното раздвоение у героинята на пръв поглед се проявява като индивидуална психична особеност, като хомеостатична, надисторическа черта с висока устойчивост независимо от условията на средата. Става дума за честото люлеене между състрадателност и безсърдечие, за противоречивото отношение към страха, за също толкова противоречивото отношение към собствената външна хубост, която и радва, и плаши героинята, за постоянната непроясненост на желанията и т.н. Тези качества на човешката психика на пръв поглед не са зависими от конкретната историческа обстановка, те са част от „вечната правда" на живота, която Загорчинов заявява като свой изобразителен принцип. В контекста на творбата обаче те придобиват и значителна историческа оцветеност. Действието се развива през VII в., т.е. в историческите условия на християнството, което владее съзнанието на героинята в пълна мяра. В духа на библейската догма „Блажени милостивите, защото те ще бъдат помилувани" (7) София проявява жестове на добротворство: поддържайки мълвата за пророческата си дарба, тя приема за съвет всякакви хора – скотовъдци, бездетни жени, болни, бедни, и това е израз на християнския ѝ морал, но и на мистичната ѝ жажда за чудо, за повторение на изцелителните способности на Иисус и на мнозина от светите мъченици, т.е. за осъществяване в обществото по християнски образец. Скоро обаче християнската норма за добротворство събужда в душата на София своето отрицание – „Тя започна да усеща... ненавист към всички тия чужденци" (8), и това е подсъзнателна реакция срещу новозаветния постулат, която е свързана с интровертната същност на героинята. Аналогични са подбудите и за ожесточено-сладостното поглъщане на месото от убитата сърна, малко преди което София е тръпнела от жал пред умиращото животно.

„Тя живееше в постоянен страх... и при все това обичаше тоя страх" (с. 57). Постоянният страх и наглед парадоксалната обич към него постигат художествения си смисъл отново в контекста на християнския светоглед. Християнинът живее със съзнанието за първородния

грях, но доколкото всеки индивид след Адам е носител едновременно на филогенетични и на онтологични черти, греховността е исторична, но е и реална възможност пред личността. Тук категориите вечно и временно се засичат: за да съществува, родът постоянно възпроизвежда първородния грях; временното – конкретното – съществуване на отделния човек само трябва да избере измежду чисто духовното битие и повторението на греха. „Страхът е психологическо състояние, което предхожда греха, доближава се до него възможно най-плътно..." (9) Страхът у София е страх от възможността да съгреши, а обичта към страха е желанието да съгреши, да прекрачи исторически обусловената, християнската определеност на своето мислене, да се поддаде на охотата, събудена у нея и чрез забраната.

Констатацията „Тя се чувстваше хубава, но се боеше от това" (с. 62) също постига художествения си смисъл при съотнасянето си със средновековното християнско мислене, т.е. с конкретния исторически дух. Отношението към собствената външна красота носи знака на страха, защото тя е част от тленната, преходната, принизената част от битието и радостта от нея би означавала отвръщане от Бога. И още по-важно – вниманието към хубостта е скрита проява на еротичното, на несъзнателния стремеж за преодоляване на забраната, на влечението към греха.

Разчитането на историчния пласт в тези психични особености на София без съмнение е постижимо само при полагането на творбата в полето на широката междутекстова свързаност. Голямата част от душевните раздвоения на героинята обаче експлицират пряко несъответствията между нейната индивидуална психична структура и външния свят. Броят и художествената функция на тези несъответствия са така големи, че очертаният от тях конфликт се издига до основен принцип за структуриране образите в повестта.

Типичното за Византия от този период религиозно чувство при младата принцеса е в степента на крайна екстатичност, на една всеустременост към трансцендентното. Религиозното чувство владее и съзнанието, и подсъзнанието на героинята, държи я в постоянен сънен унес или в безсъние, които преливат в мистични видения наяве и насън. Сгъстената концентрация на религиозно-екстазното в душевния свят на София, неговата изключителна художествена експлоатация, на места може би надхвърляща възприемателския праг на читателя, постига своето истинско образно значение в сблъсъка си със соматичното начало. Високите стремления към единение с Бога се разбиват в земната страст, в тъмните влечения на тялото. Духовният порив и духовният срив се гонят в изтощителен ритъм, който всмуква физическите сили на героинята, причинява ѝ постоянна отмала и припадъ-

ци, отпраща я дори в крехкото пространство между живота и смъртта. Коренът на неестествената, трагична психична напрегнатост е в неразрешимия конфликт между една историческа реалия – силното християнско чувство на средновековния човек, и неизменния стремеж на „вечния" човек към земна любов. Поредното засичане на времево обусловената с непреходната психична черта поражда оригиналната историческа образност на творбата. То прави художествено възможно болестното раздвояване между два обекта на любовта – този на небето, Христос, и този на земята, мъжа от плът и кръв. То мотивира постоянното смесване на реалния образ на Хилвуд с ейдетичната представа за Иисус, получена от иконите. То обяснява мъчителната борба между душа и плът, пълното несъответствие между любовното очакване и студенината при среща с Хилвуд, люшкането между християнско смирение и желание за безумни наслади, между всеотдайност и високомерие...

Характерът на вътрешния конфликт у София предполага специално внимание към двете негови страни – религиозната и еротичната, в тяхната историческа взаимосвързаност.

С вниманието към сексуалното влечение като елемент от психичния образ на човека Загорчинов, от една страна, внася в историческата ни белетристика поредната смела промяна, този път в степента на художествено предизвикателство към традицията на жанра, а, от друга страна, извежда творбата си в полето на модерната литература, за която табуирана проблематика няма и все по-често е вглеждането в света на отделната личност, в нейния уникален микрокосмос.

Някъде към второто десетилетие от движението си към модерността българската белетристика включва в кръга на изображенията си и сексуалния аспект от живота на човека. Установеният в Европа принцип литературният образ на любовта да не надхвърля духовната страна в отношенията между мъжа и жената (забрана, с която изобразителното изкуство например не се съобразява още от времето на Ренесанса), у нас се пропуква в началото на 20-те години. В предговора към романа си „Тъмни зори" (1920) К. Христов воюва за „узаконено" пространство в литературата и на образа на човешката сексуалност.

Идеята за изображение на плътското начало само за няколко години намира различни художествени реализации. Романът „Дилетант" (1926) на Ч. Мутафов я полага в контекста на експресионистичната естетика, където ефектът на сексуалното се засилва от цялостната деперсонализация на човека в техническия свят. В „Разкази" (1923) и в романа „Господинът и момичето" (1937) на Г. Райчев акцентът е върху художествения психологизъм на сексуалната природа, като непрео-

долимостта на конфликтите се представя чрез средствата на диаболизма. Елементи на сексуален психологизъм се откриват и у Вл. Полянов, О. Василев („Тор" – 1932) и пр. „Изобретателят" на Б. Шивачев може да се разглежда като художествен вариант на излязлата две години по-късно студия на Ст. Гидиков „Половата свитост на българина като основа на неговия характер" (10). Новите значения на художествения проблем за сексуалността в Борис-Шивачевата творба са обобщени от А. Бенбасат в израза „Да обладаеш света или той теб да обладае" (11). Ако си послужим с тази терминология. можем да кажем, че романът на К. Христов „Бели дяволи" (писан през 1926-а, издаден пез 1993 г.) предлага образ на сексуално разкрепостения българин, който не просто обладава света, а го покорява, даже повече – със своята сексуална свръхизявеност той го поробва.

Загорчинов придава на еротичното влечение историчност. „Но действителността, която оформя инстинктите, така както и техните потребности и задоволяване, е социоисторически свят" – пише Х. Маркузе (12). Социоисторическият контекст на половото влечение у София е този на средновековния християнски аскетизъм. Учението на Христос за любовта остава до голяма степен неразгадано от средновековния човек. Думите „...който може да приеме това, нека приеме" (13) по повод скопяването се тълкуват като отрицание на пола. Лишена от Христовия благослов, половата любов се превръща в болезнено терзание на душата, в изява на греховното у човека. Душа и плът задълго се свързват в антиномична двойка.

Такъв именно е аспектът на Загорчиновия образ на сексуалния инстинкт. Половото си влечение София преживява трагично, защото то, преди още да се появи, е било отхвърлено – героинята е решила да се посвети на Бога. „Христос е божественият Ерос, въплътен в човечеството, божествената връзка на всички разпръснати и обособени човеци на света" (14). Отнасяйки мисълта за любовта въобще, за абстрактната любов между хората, към образа на Христос, София несъзнателно свързва влечението си към Хилвуд със сина Божи – явление от реда на онези, които психоаналитичната теория определя с термините „изместване" и „замяна". Образите на Христос и Хилвуд се преливат един в друг, култът към Христос на моменти придобива чувствено-еротичен характер. Преливането в другата посока, от Христос към Хилвуд, се изразява в своеобразен любовен фетишизъм: обект на Софиината страст е не целият Хилвуд, не личността заедно с тялото, а само отделни части на тялото, в които тя открива прилика с иконописните изображения на Христос: косите с форма на ореол, очите, устните. Това е и причината любовта на византийската принцеса да не вижда индивидуалността на своя избраник и докрай да остане затво-

рена в едно мистично усещане за него, в един стремеж за тайнствено сливане, в което измеренията на духовността отсъстват.

В съответствие с твърденията на мнозина световни психолози и философи, писали по проблемите на пола – О. Вайнингер, Н. Бердяев, З. Фройд, Х. Маркузе, като жена София е носителка на половата стихия в света, сексуалното у нея се разлива по цялото поле на съществото ѝ, докато мъжкото начало, представено чрез Хилвуд, е по-независимо от гласа на инстинкта. За София реализацията на любовта е реализация на цялата ѝ душа (по-точно – на тази нейна част, която се бори с религиозното чувство), докато за Хилвуд по значение тя е едноредна с дълга към племето. Разбира се, София отчита културните забрани на своето общество, но се стреми да ги неутрализира чрез жестове на християнско чудотворство и самопожертвователност.

Чувството за грях при София се усилва от факта, че любовта ѝ е насочена към славянин езичник. Принадлежността към различни култури задава други измерения на психичния конфликт у героинята. В съзнанието ѝ те отекват на първо място като противоречия на религиите. София се стреми да „победи езичника в мъжа, когото обича" (с. 103), посочвайки му знаците на чудото, които изпращат нейният Бог и християнските светии. Езичникът от своя страна многократно заявява вярата си в Перун и Морана, но смисълът на вербалните му жестове се разколебава силно от противоречивостта на поведението: езичникът носи на гърдите си малка иконка, прави кръстни знаци, а в любовното ложе държи изображенията на Иисус и Богородица. Начинът, по който се отнасят двамата герои към своите богове, може да се разчете като художествена проспекция на религиозната асимилация на славянското езичество от византийското християнство.

Фактът, че Хилвуд освен езичник е и роб, макар и вече освободен, е от много по-малко значение за София. Социалното разстояние се оказва далеч по-лесно за психично преодоляване в сравнение с религиозното, въобще културното. В съзнанието на героинята светът на славяните е чужд, застрашителен от много посоки – опасно отдалечен в пространството; груб и първичен по отношение на езика, обичаите, песните, бита... – различия, които намират своя точен синтез при К. Леонтиев в понятията „византизъм" и „славянство", и по-конкретно – в изключителната дейктична натовареност на наставките -изъм и ство (15).

Всичко това допълнително травматизира съзнанието на София, засилва чувството ѝ за християнска греховност, но и за вина към собствената културна среда. И като в омагьосан кръг безпомощният ум отново се обръща към религията, която всъщност е дала тласък за душевните терзания. Оттук и желанието за себеосъществяване по жи-

тийната схема грях – изкупление – слава, като силата на влечението към всеки от трите етапа постоянно се мени.

Реакция на вътрешно объркания човек е отчуждението от света, психичната му оглушеност. Съсредоточена в себе си, София сякаш не вижда, не чува, не разбира какво става наоколо. Когато забележи това, което я заобикаля, тя бърза да го уподоби на нещо друго, задължително принадлежащо на собственото душевно пространство: кулата на деспот Евстахий се привижда като странен приказен свят; естествените шумове се преобразуват в човешки гласове... „...като че млякото, що смучехме от една и съща гръд, се преобръщаше в твоята уста на сок от маково семе, което ражда сънища“ (с. 70) – отбелязва Томаиса, млечната сестра на София. Когато реалността се натрапва, София просто затваря очи или уплашена търси уединението.

Затварянето на византийската принцеса в собствения душевен мир е елемент от езика на художественото пространство, който в „Легенда за света София“ има подчертано важна смислопораждаща роля. Оригиналното звучене на този език, новаторското му осъществяване силно контрастират на утвърдения, „договорения“ език на художественото пространство в историческата белетристика до Загорчинов, който копира буквално своята географска първооснова, като по-близката му цел е изграждането на единен образ на етническата територия, а по-далечната – да изпълни ролята на националноконституиращ фактор. В „Легенда за света София“ художественото пространство носи съвършено нови значения.

Историческите разкази, повести и романи до Загорчинов обикновено съдържат цялостен образ (или поне се стремят към него) на място, където се извършва действието – селище, крепост, поле и пр. В „Легенда за света София“ такъв образ няма. От него се откриват само отделни части, които при това са в голяма степен разпръснати, неситуирани в някакво общо пространство. Лишени от „обективна“ определеност, тези парчета пространство всъщност са знаци на индивидуалното съзнание на София. „В случаите, когато авторската гледна точка се опира на едно или друго индивидуално съзнание (възприятие), ще говорим за психологическа гледна точка“ (16). Психичната гледна точка, за която говори Б. Успенски, в българската историческа белетристика за първи път използва Загорчинов.

Характерно за психичната гледна точка на София е интернализирането на всичко наоколо – като свое героинята усеща единствено затвореното пространство. Детството ѝ преминава в стара тракийска крепост – самотна, уединена, оградена от високи зидове. Следващото обиталище на принцесата е горницата на императорския дворец, като изолацията от чуждостта на външния свят се подсилва от плътно спус-

нати завеси. И възстановяването на София от болестта става в пространството, което единствено ѝ осигурява относително спокойствие – затвореното, – този път малък дворец, охраняван от кули и бойници. По-късно, вече в Сердика, героинята ще заживее в още по-„укрепено“ уединение – крепостта, кулите, бойниците в художествения свят на творбата се доутвърждават като символни знаци на една хронична депресия и психична дезорганизираност, която се нуждае от ограждащата, но и компенсаторно регулиращата опора на масивни, яки, познати, обичайни стълбове на екстериора, внасящи сякаш известен ред в душевния хаос. Кратките дни общ живот с Хилвуд протичат в свитото до краен предел пространство на полукръгла стаичка във висока кула – възможно най-тайният кът, който според София подхожда на греховната ѝ любов.

Отвореното пространство плаши София. То е допустимо само на безопасно разстояние, като обект за съзерцаване, като декор на мислите. Когато героинята принудително попада в гората, болезненотоо ѝ съзнание субективизира, разкривява, деформира околността, населява я с кошмарни видения. „Приказките, които ѝ бяха разказвали, оживяха сега във въображението ѝ. От високите тъмни пещери надничаха джуджета с дълги бради и зли очи... Пропасти можеха да се отварят пред нозете им, тресавища, пълни с шума, ехидно очакваха стъпките, за да погълнат после пътниците в меките си недра“ (с. 47–48).

Пространството – мечта за София е „някоя от ония килии, издълбани в скалистите острови на равнината долу“ (с. 59). В „Структура на художествения текст“ Ю. Лотман описва един от литературните модели на световното устройство като организиран по вертикалата горе – долу, за която са характерни ред вариативни противопоставяния (17). Според този модел пространството на мечтите пред София се намира в най-ниската точка на вертикалата, островно уединено и вкопано в земната твърд – в дихотомията горе – долу на религиозните представи „горе“ е трансценденталният свят, населяван от библейските персонажи, а „долу“ е пространството на суетния материален живот, на греха.

Посочванията за умението на Загорчинов да психологизира художественото пространство могат да бъдат продължени, но могат и да бъдат свързани с психологизацията на образа на времето – възможност, подсказана на литературознанието от теорията на относителността, която разглежда времето и просранството в единство, като „четиримерен пространствено-времеви континуум“ (изразът е на Айнщайн).

Психологизираната гледна точка към времето в българската ис-

тическа белетристика също е откритие на Загорчинов. В традицията до него времето на изобразяваните събития се фокусира от повествователя, който по правило свързва всички герои в едно общо – „обективно", художествено време, изпълняващо ролята на вместилище на сюжетното действие. Другата възможна негова роля – на структурен определител на художествения образ, до появата на „Легенда за света София" е непозната за историкобелетристичния жанр у нас.

Дълголетната специфика на българския исторически роман и повест е художествените значения да се носят най-вече от сюжета, представен в причинно-следствена хронология. В семантичното си определяне Загорчиновата повест се отказва от решаващата роля на сюжета. Художествената събитийност е максимално ограничена, защото София, централен образ в творбата, е лишена от инициативност, от способността да бъде субект на действие (единственото изключение е активността ѝ да спаси Хилвуд – веднъж повикана случайно, а вторият път вече по собствена воля). През цялото фабулно време, което се разполага между празника на Света Богородица и следващата пролет, героинята остава тъждествена сама на себе си, т.е. на своята съзерцателска природа и, в още по-голяма степен, – на интровертната си вглъбеност. Поради това именно художественото време е почти лишено от външни, от „обективни" ориентири, от опорни точки в някаква последователност от събития, измерени по един и същи начин. Действителна сюжетна постъпателност има единствено при появата на някой от второстепенните герои – Исмар, Радогост, Доброта или на средичанската тълпа, а когато е свързана със София, например при преместването ѝ от Константинопол в Сердика, постъпателността се оказва мнима, защото е изцяло „преработена" в силно субективизиращото действителността съзнание на византийската принцеса. Доколкото държи на линеарното изображение и запазва принципите на причинността, творбата се опира на повествователя, който насочва читателя за общия времеви план и представя „резюме" за събитията в определени отрязъци от време. Като цяло обаче времето съществува в индивидуалнопсихичен план, така както се пречупва във възприятията на София. Вътрешно преживяното време измества обективно-епическото. Разказът се води от повествователя, като темпоралната гледна точка се доближава плътно до тази на героинята.

Кое е характерно за психичното преживяване на времето от София? Преди всичко трябва да се посочи, че гледната точка на принцесата, съобразно с цялостната повествователна стратегия на Загорчинов, е силно историзирана. Мярката за преживяване на времето е зададена от християнското разбиране за света, което през VII век владее Византия напълно. В съответствие с библейското „...благовестете

от ден на ден Неговото спасение“ (18) и „...ще възпявам Твоето име довека“ (19) реалното време, въобще историята за християнина имат значение като откриване на Христос и продължителност на неговото възхваляване, а в по-широк план – като период от общото придвижване по линията сътворение – първи грях – Рождество Христово – Възкресение – Страшния съд (спасение). В този смисъл индивидуалното време на християнина няма никакви обективни външни критерии. В своите „Изповеди“ св. Аврелий Августин полемизира с различни идеи за измерване на времето, като материалистичната на Аристотел, езическата, възприела за основа кръговото движение, и пр., за да заяви своето виждане за времето като вътрешна реалност: „В тебе, о, душа, моя, меря времето“ (20). Душата на християнката София е погълната от света на сакралното и измерването на времето става според неговите координати. От една страна, това означава, че събитията от индивидуалния си живот, доколкото ги има, тя ситуира съобразно с християнския календар. Фаталната за психичното ѝ състояние среща с Хилвуд е на празника на Богородица и героинята така ще запомни кога се е състояла тя. Часовете на денонощието в съзнанието на София отекват чрез камбанния звън. С по-голямо значение за художествения образ на София е другият аспект на нейното сакрално време, вътрешният, който всъщност е лишен от всякакво движение и посока. Този аспект се изразява в редуването на битие в сънищата, населени с образи на светии и с християнски ритуални предмети, и битие в „будното“ въображение, което може да е проспективно – свързано с мечтания пустиннически живот и със спасяването на душата; актуално, също изпълнено с видения на библейски персонажи; и ретроспективно, но връщащо не към някакви реални събития, а към предишни мистични халюцинации. Така съзнанието на София претопява реалното, физическото време и безвремие, в един темпорално неопределен свят на видения и всепоглъщащи спомени и мечти, където минало, настояще и бъдеще преливат и се смесват.

Образът на психичната откъснатост на героинята от хронологията на външния свят се поддържа в много голяма степен от начина, по който повествователят води своя разказ. Там, където би могъл да насочи ориентацията на читателя в обективното епическо време, той предпочита адвербиални изрази като „един ден, рано сутринта“, „една сутрина“, „един път“, „веднъж“, „една привечер“ и пр., чиято времева неопределеност е част от времевия вакуум, обграждащ София. Усещането за неопределеност се засилва допълнително от честата поява на глаголни форми в минало несвършено време – „ж и в е е ш е в постоянен страх“; „п р е д у г а ж д а ш е неясни знаци“; „о б и ч а ш е да минава нощем през пустите и тъмни зали“, и пр.

Стойността на социалното време, както и на физическото, при София е почти нулева. Героинята е отдадена на религията, а тъй като смисълът на нейната религия е във възстановяването на връзката с Бога („re-ligate" – свързвам отново, в християнския аспект – след разкъсването на тази връзка при първия грях), абсолютите на нейните душевни стремежи са отвъд човешкото битие, към отвъдното, към постигането на Бог. А доколкото вярата на средновековния човек е не обикновено състояние на душата, а преживяване на Бога, посвещаване и съединяване с него, София живее в някакво свое измерение на света, извън физическата определеност на пространствено-времевия континуум.

Битието вътре в себе си постоянно се сблъсква с реалиите на битието отвън, с неговия конкретен ритъм и пространство. „Заспа спокойно п р и з о р и, тъй уморена, че бе з а б р а в и л а къде се намира. Спеше още, а приготовленията за тръгване бяха отдавна привършили" (с. 66). Времевата и пространствената дезориентация, съпътстваща вглъбяването в субективния свят на сенки, призрачни видения, отчаяние и стремеж към изкупление, несъвпадането на субективната нагласа с външните условия често се проявяват в една обща неадекватност на поведението. В цитирания случай героинята просто се бави, но в други случаи, погълната от измисления от пламналото ѝ съзнание свят, тя реагира не на реалните думи на заобикалящите я – тях най-често не чува, – а на гласове от миналото или от въображаемото бъдеще.

Примерите за подривния психичен живот на София могат да бъдат продължени и в аспекта на сънищата, на вербалното поведение, на невро-психичната симптоматика и т.н. Настоящият текст обаче не цели подобна изчерпателност. Той се спря по-подробно само върху индивидуалното преживяване на любовта към Бога и към мъжа от плът и кръв, на вътрешното раздвоение между душа и тяло, на пространството и на времето, като се опита да продължи реда от инвариантни прочити на творбата в плана на психоаналитизма, който, струва ми се, е съответен на заложените художествени инвенции, да открие непробвани възможности за тяхното критическо осмисляне и да даде обяснение както за възловото място на повестта в българския развой на жанра, така и за интегрирането ѝ в полето на европейската историческа белетристика – интегриране, чието начало са преводите на френски (1938), хърватски (1943), словенски (1943), полски (1975) и руски език (1979).

БЕЛЕЖКИ

1. **Зарев, П.** Българска класика. Т. II. С., 1987.
2. **Анчев, П.** Животът на историята. – Л и т. ф р о н т, 1980, бр. 2.
3. **Минин, О.** Стоян Загорчинов и исторический роман 20–30-ых годов XX века. - В: Развитие реализма в славянских литератур. Л., 1962.
4. **Загорчинов, Ст.** Един живот в сянка. С., 1968.
5. **Загорчинов, Ст.** Историческият роман през моя опит. – В: Избрани произведения. Т. IV. С., 1981, с. 108.
6. **Гинзбург, О.** О литературном герое. Л., 1979.
7. Мт. 5:7.
8. **Загорчинов, Ст.** Легенда за света София. – В: Избрани съчинения. Т. I. С., 1981, с. 58. Цитатите и по-нататък ще бъдат по това издание.
9. **Киркегор, С.** Понятието страх. Варна, 1992, с. 117.
10. **Гидиков, Ст.** Половата свитост на българина като основа на неговия характер. - Философски преглед, VI, 1934, № 2.
11. **Бенбасат, А.** Да обладаеш света или той да те обладае. – Век 21, бр. 16, 1993.
12. **Маркузе, Х.** Ерос и цивилизация. С., 1993, с. 28.
13. Мт. 19:12.
14. **Бердяев, Н.** Метафизика на пола и любовта. С., 1992, с. 40.
15. **Леонтиев, К.** Византизмът и славянството. С., 1993.
16. **Успенски, Б.** Семиотика на изкуството. С. 1992, с. 87.
17. **Лотман, Ю.** Структура художественного текста. М., 1970.
18. Пс. 95:2.
19. Пс. 60:9.
20. **Августин, св. Аврелий**. С., 1993, с. 222.

Мариана Тодорова

ЗА РОСЕН БОСЕВ – ОПИТ ЗА ПОРТРЕТ

На различна възраст, но обединени от бохемство и от нестандартните си представи за света, през 80-те години по софийските кафенета на творческите среди много често можеха да се видят заедно трима талантливи писатели: Георги Джагаров с колоритната си фигура и темпераментен тембър на гласа, до него – усмихнатият Янко Станоев, остроумно разказващ последната чудновата случка, на която е бил свидетел и която скоро щяхме да прочетем някъде, и... Росен Босев. Мълчалив. С бърз, но натежал от жалост и човещина поглед. За годините си – издал достатъчно много книги, неотминати от критиката с мълчание... А самият той наистина мълчалив. Стегнатата му, спортна фигура винаги стоеше леко приведена, като че носеше тежък товар, невидим за останалите. Обкръжаваха ги хора, различни като течаща вода, стремящи се към тях по различни причини и с различни вътрешни основания.

Не бях сред близките им. Но инцидентните попадения в компанията им още по-остро запечатваха психологически детайли. Като психологическа даденост Росен Босев беше най-интересен за мен. Имаше нещо лично в мълчанието му: бърза мисловна реакция, която, като че ли преглъщаше у себе си, и тя изпълваше след това цялото му същество. Тази непрекъсната вътрешна напрегнатост, която се излъчваше от цялата му фигура, при разговор с него се омекотяваше от внезапно избликнала човечност. Беше много човечен, нескрито човечен. За малцина от съвременниците му може да се каже това безрезервно.

Най-силно ме поразяваше у Росен Босев това, че в компанията, където край мъдрите слова често се прокрадваха и глупави баналности, той реагираше винаги еднакво. Свиваше се като ударен, като че ли самият той беше допуснал грешка. Той носеше, той чувстваше перманентно вина за грешките на другите. Така беше устроен по ген. Само при неизмислените таланти е така – чувството за вина към човечеството е мерило за тяхната духовност. Малко по-късно се появи романът му „Портрети на небесни тела“ и аз си дадох сметка за това, което бях видяла с очите си, но само в детайли от поведението му:

„Категориите, които човек бе измислил, за да прецапа с тях като с кокили през прибързаните си открития, се оказаха къси, както къси

са и краката на лъжата, но нагазил вече в блатото, никой не искаше да захвърли кокилите и тъй всеки шляпаше през собствения си живот, оставяйки кръгове, много различни по диаметър, но изключително еднакви по краткотрайност"; „Светкавиците бяха изгубили общия език с гръмоотводите, ала човечеството бе тъй старателно безгрижно, че не забелязваше този прикрит знак"; „металите в системата за управление вече са преуморени... и най-малкото сътресение може да ги обърне"; Хората: „поизнервени вътрешно, но иначе прилични, приемаха всичко". Континентите „вибрираха с напрежението, предизвикано от търсене на преждевременна истина".

„Постепенно хората се отказваха... за неща, в които те не присъстват"; „В 1978 делта-планерът – все още не беше толкова популярен - можеше да се вземе за рибарски такъми, за туристическа палатка или за нещо отнейде откраднато"; „Когато мълчащият започне да не мисли, това не се забелязва"; „Вярно, че всеки бе твърде зает със себе си, поне в повърхността на тревогата можеше да се надникне, а никой не надничаше да види колко ясно е всичко – спортистите спортуваха до всеотдайна съсипия на организма си, неспортистите все по-рядко размахваха крайници. Жаждата за дълголетие бе утолена от починалото предишно поколение..."

В романа си Р. Босев успя да даде сгъстен, плътен израз на всичко, в което творческото му съзнание под една или друга форма е резонирало в проблематиката, в героите, в ситуациите на неговите предходни книги.

Дебютната му книга „Напред през росата" (1973) беше отличена с две награди за белетристично творчество. По художествено убедителен път писателят отстоява правото на своите герои от новелите „Последна снимка от една година" и „В очакване на хубавото време" (книгата „Небесен дом", 1977) да проследяват от различни гледни точки проблемите на съвременността. И въпреки лутанията си тези герои остават верни на себе си, отстоявайки хуманните принципи на човешкото битие – извън стандартното разбиране за нравственост и безнравственост, добро и зло, красиво и грозно. Р. Босев е носител на международната награда „Алеко". А книгата му „Небесен дом", получила наградата на СБП за 1977, насочва към размисъл за личността и времето, за стойността на човешкото дело и човешката мечта, за малкото и голямото, за делничното и възвишеното. „Взаимоотношението" между човека и времето е залегнало и в основата на пътеписно-есеистичната му книга „Пясъчен часовник".

Поривни и мечтателни, чрез действията си героите от неговата проза одухотворяват заобикалящия ги свят; в същото време постоянен компонент в речевата им характеристика е „иронично-скептични-

ят“ елемент. Това вплитане между „драматично“ и „иронично“ придава интересно своеобразие на сътвореното чрез перото на един от най-младите писатели, който се изяви през 70-те години.

След успешния дебют в областта на разказа Р. Босев се ориентира към по-обемните епически жанрови форми – новелата, пътеписа, романа. Това е продиктувано от амбициите му – да изведе „малките“ проблеми на отделния човек до глобалните въпроси на днешния свят. Топлата хумористична жилка не бива да ни подвежда за едностранчиви тълкувания на стила: по същество неговата проза притежава предимно динамика и вътрешен драматизъм. В същото време тя излъчва романтично светоусещане. Като автор с изявен хуманистичен облик Р. Босев отстоява определено своя основен творчески принцип: необходимо е по-категорично присъствие на човешката личност върху нашата планета („Небесен дом“, „Портрети на небесни тела“).

Да кажеш за един писател, че е хуманист – казваш много. Но не определяш изчерпателно точно същностното. Защото хуманността като понятие от философски и художествен порядък е многостранно, дълбоко и съдържателно. Всеки истински представител на образно-художественото мислене е хуманист. Иначе не би бил творец въобще. Но как хуманността като принцип заляга в градежа, в своеобразието на художественото овладяване на проблемите, в извайването на човешките характери от твореца – ето това винаги е интересно.

Героите му носят в себе си като същност г о р д о с т т а – която диктува жизненото им поведение, – но и невероятно топла и жива поривност към романтичното, магическото, безкрайното – в усещанията, в овладяванията на света, в промените му. Те не понасят застоя – на духа и материята, – но не са изпълнени само с жизнени инстинкти. Дълбоко в душите им живее скепсисът, самоиронията – а това вече е показател за сложното изживяване на всяка човешка надежда, на всеки човешки знак въобще.

Прозата на Р. Босев като че ли изведнъж ни откри нови, неподозирани пространства: в тях делничният свят, придвижващ се на огромни късове, може да се промени внезапно, облъхнат от жаждата по неизвестното – това е великата човешка поривност: сама безплътна, а даваща плът на оня „корпус“ – с небесна цел, – който по-късно ще се превърне в един истински небесен дом на човешкия разум.

Това е светът, открит от белетриста, където героите разсъждават за „сложността на простите неща“ и – обратно – за „простотата на сложните“. И се оказва, че прости и сложни неща няма, а всички неща само на „пръв поглед са лесно различими едно от друго“, и ако погледнем към „синия лист на небето, някакъв въздушен хулиган може би пише нещо“, което ние, обикновените зрители на прибързани отк-

рития, няма да искаме да прочетем, но в един миг, мига на „отсрочката", предоставен ни от смъртта, ще затъгуваме така, както никога преди. Въпросите, на които в първия миг ще отговорим отрицателно - във втория, на „отсрочката", ще изпълнят съществото ни с безпощадно себевглеждане: „...нас, свободолюбивите, които, както казва в една своя ранна творба Р. Босев, никога не влизат в карцери заради разни необмислени думи по небето".

А душата му вижда – „...мило и топло, и богато, и уютно, когато навън е студено..." („Небесен дом").

Ако се отдалечим достатъчно и погледнем към „небесния дом", изграден от автора със средствата на символиката спрямо реалното човешко дело, този „дом" в едноименния му разказ ще стои здраво забит в земята, а димът ще рисува дирижабъла, на който един човек е посветил част от живота си. („Небесният дом" става символ с обемен смисъл; той ще присъства под една или друга форма във всяка негова творба.) За Росен Босев романът „Портрети на небесни тела" не е просто щастлив шанс, художествена сполука, която надраства досегашните му постижения в прозата.

Обикновено произведенията – създадени под знака на емпиризма или случайността – не оставят трайни следи в изкуството, защото то е закономерност може би повече от всичко друго. Но ония произведения, които са родени с единствена и неповторима съдба, такава, каквато е постигната чрез художествената интуиция на своя създател, стават приятен и желан спътник на хората.

Ако трябва в един израз да определя центъра на пъстрата картина на битието, отразена в прозата на Р. Босев, където случките и хората не се разминават отчуждено – една сложна мозайка от взаимоотношения, в която авторът не търси само строгия железен порядък на логиката, но и случайния порив, обновяващ света и закотвящ в случайността закономерното, – той би изглеждал приблизително така: художественият идеал в творбите на Р. Босев, това е идеалът за посъвършено устройство на човешките отношения, а оттам и на човешкото общество.

Обикновено героите се самобичуват и в това има нещо стоическо, по младежки живо, но задълбочено преосмислено. В неговата проза интересно съжителстват непримирени и непримирими: възвишеното - с ниското, идеята – с бита, мечтателността – с отрезвяването и пр.

Както вече посочих, това е една особеност (забележима в разказа „Четливи мисли" и в новелата „В очакване на хубаво време") да се „преливат" пресметливото с невинното, подлостта с искреността. Това Момиче, което е харесало застаряващия мъж заради луксозната ламарина; тази Лина с увлечението си по младия мъж с „първичното

натрупване на наследствена мас под младата кожа, с нахалството, което минаваше за безгрижност, глупавата наивност, която светеше като чистота в погледа му, тя бе приемала в сънена заблуда, разлюлявана от неподправените вълни на морето и от таланта си да се люби, това тяло, но сега, под луната..." И партньорите им: въпросният „шофьор", който съжалява за невъзможните мигове на свободния избор (символично изразеният автостоп), или Андрей със своята несбъдната мечта по „момчешката представа за жена" – всички те притежават и обратната страна на „медала". Момичето – жадува за истински приятели; Лина – „минава за малко при другите, за да се върне пак чиста и ухаеща на своята си кожа"; Шофьорът – е обръгнал изнудвач на чувства; Андрей Симеонов – изпитва дълбока привързаност към Лина: „всеки от тях е убеден в другата си човешка част".

Различните качества на човешкия характер в прозата на Р. Босев нямат постоянно местожителство. Те сменят обекта, смело се настаняват в неподозирано близките ни хора, откриваме ги в мигове на смели равносметки у себе си. Понякога откриваме антипода на доброто, на това, което отрича човека като такъв („Един такъв клиент"); друг път се срещаме със самото „добро", но онова „добро", което е извън представите ни за „нормално" добро; както е в „Пясъчен часовник"; „...преди мига на ножа овчарите са преживели цяла една непонятна за нашите представи самотна година в пустинята – уверява ни Р. Босев, – Логиката на техния живот умива ръцете им... аз не мога да стана съдник на живота им, на труда им. Мога само да подозирам, че ние, които имаме по-малко време за всяко едно от нещата, сме по-богати на неща, а те – имащите повече време за всяко едно от нещата – са по-богати на време. Времето, което в крайна сметка е еквивалентът на живота. Времето, което тук или сред пясъците на друга пустиня за първи път е било впрегнато в стъкленицата на пясъчния часовник, за да стане реалност, безнадеждна и прекрасна. За да започне човек да се съизмерва с нещо достойно за величието си."

И Летецът от разказа „Думи по небето" размества пластовете на онова „добро", което ние, хората, сме свикнали да възприемаме като „нормално добро". И Ася от разказа „Пъпешът" в избора си на любим не постъпва логично спрямо това „нормално добро". Но авторът запазва правото на своите герои за избор и за отстояване на „тяхната" си истина, правейки ни съпричастни по пътя на изстрадването ѝ... Може би в това е една от най-привлекателните черти на Р. Босев. Черно-бялото деление му е чуждо. Всеки от неговите герои притежава своя собствена логика. На поведение. Тази логика включва началния тласък към постъпката, нейното реално протичане – и оправданието ѝ само по себе си...

Така се ражда четвъртото измерение – обемността на „логиката“ на поведението спрямо времето, разбира се, дотолкова, доколкото чувството може да има относително реална стойност и обем.

Кои и какви са тези герои, в чиято съдба Р. Босев е решил да огледа човешката съдбовност въобще? Кои са те – хора или символи, плод на едно творческо въображение без граници, антагонистичните мятания на творческия разум, който е човешки разум и не може да му бъде безразлична съдбата на човечеството, или безпощадното обричане на една идея, която граничи с трансценденталното?

Има миг – блестящ като острието на нож, – в който животът на човека, на твореца, се разполовява на две, и всяка възможност за съединяването на тези две части може да се постави под въпрос. Най-често виталните, хората с богато въображение, се изправят пред неизбродната от ничие човешко съзнание логика на личния индивидуален свят, която им подава ръка, или ги сгромолясва безвъзвратно, дори когато са все още пълни с жизнени инстинкти. За едни се раждат бели пътеки, за други – блестящи аутобани, за трети – доверчиво-трагичната надежда на Хемингуей за изхода – и все така творческото съзнание трескаво търси селенията на съвършеното, забравяйки онази, старата и горчива максима за трайната и нетрайната красота. И така, клопка след клопка - по пътя ни – в дългото търсене на основанията на съществуването ни, на солта на битието, на смисъла и безсмислието – от момента, в който косматият дивак излиза от пещерата с тояга в ръка, до болезнената изтънченост на съвременния човек, дръзнал да прекроява света. Кой кога ще намери себе си? И ако за читателя това е видимо постъпателен процес, какво ще кажем за онези, които раждат в сърцата си първопричината за тези промени, изстрадвайки необходимостта от тях – трагичният и велик миг на окончателното формиране визията за света. Големият психолог и белетрист Иво Андрич ни е оставил едно доказателство за съдбата на всеки истински творец: „Всички места на земята никога не могат да се обходят, нито всички песни да се чуят; всички ястия и питиета никога не могат да се вкусят, нито всички ръце да се стиснат, нито всички очи да се погледнат. Всички човешки стремежи и постъпки никога не могат да се прозрат, нито да се обхванат, нито да се овладее безграничното богатство от форми. Съзнанието за това рано или късно се изпречва пред човека на изкуството като непроходима планина, която той трябва да премине или да се загуби в нея заедно със своето дело. Настъпва едно време в живота на твореца, когато остро и болезнено се усеща тази ограниченост, когато внезапно му се разкриват докрай реалните – тъй нищожни измерения на нашата личност, когато светът започва да му изглежда като оскъден предел или заградена и заключена градина. Това чувство може да се появи в различно време от

живота на твореца, но обикновено – както е естествено – това се случва в преходни периоди, най-често на границата на зрелите години, когато съзнанието на твореца започва да се очертава и да укрепва като сума от всички придобити умения и опит, като окончателна визия за света. Това е критичен момент от краткия живот на твореца, когато цялата радост и цялата болка на живота трябва да се преобразят в разбиране на света около себе си и на себе си в него, както някъде го е казал Якоб Бурхарт. Или поне да се постигне най-високата възможна степен на разбиране, на която човек е способен. Не става то нито бързо, нито лесно, нито без мъчителни търсения и залитания, защото това винаги са тежки и опасни години от живота. Тогава за човека на изкуството, а и за всеки мислещ човек почвата под нозете се разклаща, небесните светила започват да помръкват и земните пътища да се объркват. Светът, който дотогава е изглеждал на човека като негово обляно от светлина игрище и място за лов, внезапно угасва като искра, след която остава мрак без пепел. Ослепителната измама за преходността и нищожеството на всичко, илюзията за нашето всемогъщество, всеобхватност и всеприсъствие – в друга, смъртоносна илюзия за безсмислието и небитието. Щастлив е онзи творец, който успее жив и в пълно съзнание да преодолее и преброди тази криза – най-тежката и най-съдбоносната от всички кризи, които съпътстват живота в изкуството".

Росен Босев избра смъртта на 18 януари 1988 г., а след два месеца, на 4 април, щеше да навърши 42 години. На тази възраст (за завист на провинциалните манталитети) той можеше да има всичко – слава, пари, власт. Но той страстно желаеше, искаше, изискваше, много повече – съвършенство в общуването между хората. И когато разбра, че това просто е непостижимо, животът стана безсмислен за него. И все така мълчаливо, без да предупреди дори с намек някого, си отиде завинаги от нас... Малцина обаче знаехме, че имаше нещо личностно в мълчанието му. С прозата си той беше ни подсказал истината: „само заради тази наша мърлявост дирижабълът не е излетял тогава – небето не ти е земя, небето не може да приеме всичко".

Просветва всеопрощаващата авторова усмивка и нещо друго: досещаме се, че това е знакът на оня жаден за полет на духа копнеж, който навярно мнозина носят в душите си, наречен от големия сърцевед Ст. Цвайг „свята величина". „Винаги ще има нужда от хора – пише Цвайг, – които независимо от всичко, което разединява народите, ще сочат онова което ги сближава... само това, което извежда духа от неговите тесни рамки в общочовешкото, дава на личността сила върху собствената ѝ сила. Само при свръхличните, при почти неизпълнимите задачи чувствуват човеците, чувствуват народите своята истинска и свята величина..."

Това, че Р. Босев сроди в прозата си фантастичното с реалното – не бива да ни стъписва. Защото „какво по-хубаво от една истина, която изглежда невероятна! Винаги е присъщо на големите подвизи на човечеството (тъкмо защото се издигат толкова високо над обикновената човешка мярка – уверява ни отново Ст. Цвайг - да имат нещо неразбираемо в себе си: но винаги само поради невероятното, което някои хора са могли да извършат, човечеството отново пак добива своята вяра в себе си.

Няколко поредни години след злополучната 1988, все в началото на април, ми се случваше да зърна приведената му младежка фигура. Тя бързо свиваше зад ъгъла на една оживена софийска улица, тъкмо тази вечер напълно пуста след дъжда. Беше хладно, а небето все така оловно и аз знаех, че това е игра на моето въображение, което извикваше спомена навреме... Разтърсвах глава и фигурата изчезваше. Веднъж, обаче, се обърна и с пламналия си поглед обхвана улицата и простора. Тогава се забързах и след няколко крачки стигнах ъгъла... Сега на ул. „Ангел Кънчев“ и „Солунска“ стоят предимно млади хора с мобифони, с лъскави костюми, със застопорени погледи и премерени жестове. Но ето че един (не от тях, разбира се) съвсем по младежки с дънки и маратонки се движеше по „Ангел Кънчев“ (лицето му нямаше нищо общо с чертите на лицето на Росен Босев). Човекът просто се движеше, човекът съществуваше в самото сърце на столицата, без да се вписва в пространството наоколо. Беше чужд на фасадата от измислено лустро, а беше толкова истински в своето човешко присъствие... Спомени, вече само спомени... И изведнъж в съзнанието ми отчетливо закънтяха думите му: „Как, господи, да стане така, че тази неравна вечер на униние, възторзи и заложена в гените ми катастрофа да изчезне от моите спомени? Дали други спомени ще я затрият, или пък грамадата на идните дни ще я затрупа, ще я сплеска, ще я направи равна като тях...“

Сега вече зная, че животът, както и смъртта, вземат своето. Но остават истинските, духовните неща. Остава непокътната човечността, духовната мярка за свобода.

Богомил Попов

СЪВРЕМЕННОСТТА И СЪВРЕМЕННИКЪТ ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ

Първите книги, с които Йордан Радичков се наложи (1) в белетристиката ни, предизвикаха немалко противоречиви оценки. В своя стремеж да създаде възможно най-пълна и цялостна картина на действителността и на духовната същност на съвременния човек Радичков обогати поетиката на нашата проза с редица художествени похвати, повечето от които – объркващи, неочаквано смели. До голяма степен на това се дължи и първоначалното впечатление за хаос в някои от тези творби (след сборника „Свирепо настроение" включително); хаос на всички равнища, като се започне с жанровата разколебаност, през изразните средства и до идейно-емоционалната и тематична „неизбистреност " и „неединност". Сега, тридесет години след излизането на тези книги, всичко това далеч не изглежда така странно и необяснимо. Вече е очевидно, че вавилонското стълпотворение от причудливи хрумвания, гротескно-митологични и фантастични елементи в Радичковото творчество всъщност е евристичен изход, като се има предвид спомената по-горе амбиция на автора.

В книгите на Радичков, излезли преди „Свирепо настроение", общо взето всичко беше, както е било – без нещо особено за отбелязване, с характерното за белетристичната ни традиция до момента. Или според съвсем вярната и точна забележка на Кръстьо Куюмджиев, „...след първите си разкази и повести, които даваха надежда за „нормално" от гледище на традицията развитие на един интелектуален писател, Радичков изведнъж озадачи всички с едни странни шеги, острумни гротески..." (2).

Прави впечатление, че в цитираната характеристика Кр. Куюмджиев е събрал в едно всичко, писано от Радичков до „Свирепо настроение", и в известен смисъл го е противопоставил на новата му книга. И с пълно основание – доколкото разказите и повестите, излезли до появата на този сборник, макар да не са на еднакво естетическо равнище, представляват единно цяло в рязката си разграниченост от разказите в този сборник – онова единно цяло, което представлява творчеството на ранния Радичков. Но все пак още в него авторът загатва за бъдещото си необичайно развитие, успява да създаде онова напрежение между традиционно и ново, което по-късно се повишава до краен предел, и в една или друга степен остава в неговото творчество.

В първите две книги на Радичков – „Сърцето бие за хората“ (1959) и „Прости ръце“ (1961) – се наблюдава своеобразно противоречие: основната част от разказите в тях са в „аз“-повествонание, или пък представляват лиризирана проза, разкази импресии. Тоест, това са творби, които предполагат висока степен на субективизиране на повествованието. Но – само формално погледнато. Първо, защото в така наречените тук разкази-импресии в немалко случаи общият лиричен тон е подвеждащ и неизменно преминава във всекидневни, без каквито и да било лирични нюанси, описания. На второ място – защото в разказите в „аз“-повествование, авторът последователно не се е ползвал от правото си на активно пряко вмешателство.

„Аз“-повествованието, преобладаващо в разказите от въпросните две книги, всъщност изпълнява съвсем други функции, и по-конкретно казано – колкото и парадоксално да звучи – обратни. На практика то, съпроводено от непрекъснатата смяна на обектите на описание - художествените и „прототипните“ (много от тези творби са създадени по време на журналистическия период на Радичков, на неговите пътувания из страната), води до обективизиране на повествованието, при това според каноните на класическото повествуване. Разказвачът автор тук се движи непрекъснато, води читателя на различни места и неговата позиция е неизменно външна по отношение на описваните събития. Но външна в най-елементарната степен на това, така усложнило се с течение на времето, понятие.

Чрез тези „селски“ разкази Радичков фактически ни въвежда в „своя“ среда – в средата, от която идва и на която неговото човешко и авторско съзнание е подчинено. Но едновременно с това той е и максимално дистанциран от нея, гледа я от позицията на приходящ, на външно лице. Такава позиция, погледнато теоретично, е принципно необходима като основно условие за създаването на художествена творба (3). Но в случая става дума за друго – за степента, в която авторът се дистанцира от обекта на изображение и за това, доколко неестествено голямата дистанция от естествено близък обект на художествено описание е необходима, продуктивна или неизбежна при определени условия.

В случая бихме могли да посочим две основни причини за това привидно противоречие. Първата от тях се състои в необходимостта всеки начинаещ автор да плати съответната дан на моментното състояние на литературния живот при своето навлизане в него. В този смисъл, с първите си книги Радичков е изцяло както в традицията на класическите наративни похвати, така и подчинен на тематизма и „актуализма“ на „селската“ белетристика от края на 50-те години. От друга страна, неговото авторско съзнание на този етап все още не е

социално двузначно, носителят му сякаш се е откъснал напълно от корена си – в стремежа да усвои новото, налагано от съвременния градски живот, към пълноценното сливане с второто си социално-историческо „аз".

Единната позиция и гледна точка по отношение на различните събития и на различните хора, битуващи на различни места, представени по този начин, са характерни за очерково-репортажния жанр. Авторът ни води на много и различни места като външен човек – и от гледната точка именно на външен наблюдател прави своите художествени интерпретации със стремеж към максимална обективност. Гледната точка на околните (героите) за него все пак е и своя – и той добросъвестно я представя, но – коректно официално, сухо, без вътрешно участие и ангажираност, пределно обективно. Монолозите и диалозите се предават твърде разграничено, без съществени езикови взаимодействия – както помежду им, така и при речевото поведение на разказвача автор, като езикът им тежнее към максимално обективна еднотипност; зоните на самия разказвач автор също са еднородни и без влияние върху речевите зони на героите. Налице е социално-типологична, канонизирана, стремяща се към максимална обективност и дистанцираност реч; налагат се не художествено обобщаващият, а фрагментарно-обектният и обективно-характеризиращият и типологизиращ поглед върху съвременността и съвременника.

Картината не се променя и в творбите, в които основната част от повествованието се води от повествователя. Нещо повече – стремежът към обективност там проличава още по-ясно, реализиран в две основни насоки. От една страна, в немалко от тези разкази повествованието от негово име в сравнение със зоните на разказвача е очебийно ограничено (виж разкази като „Вълкът", „Собственик на куче" от сборника „Сърцето бие за хората", „Една шапка радост" и „Селска делегация" от сборника „Прости ръце " и др.), като при това разказвачът остава със същата характеристика, която бе отбелязана за него в разказите с „аз"-повествование. От друга страна, зоните на повествователя почти без изключение са издържани в тона на пределната обективност. И на трето място, дори и там, където е налице пресичане на зоните на повествователя и разказвача автор – а тези случаи са редки в разглежданите сборници, – субективизирането на повествованието, което се получава в резултат, е минимално и изцяло в духа на традиционното.

Най-показателен в това отношение е разказът „Сърцето бие за хората" от едноименния сборник, и то именно с опита на автора да се изгрътне от обезличаващата и в известен смисъл унифицираща обективност. Стремежът на Радичков да даде израз на различните гледни

точки посредством езиковата конфронтация на различните страни в спора (конфликта между Войников и бюрократизиралите се и консервативно мислещи и действащи представители на администрацията) е очевиден. Толкова очевиден и така добре подготвен и поддържан от акцентите в пряката авторска реч, че на места стига до изкуственост, звучи в дисонанс с останалата част от разказа. Но в случая това е без особено значение – важно е наличието на този стремеж. А авторът тепърва ще търси пътища за неговото пълноценно реализиране.

Тази най-обща позиция на повествованието в разказите и повестите на Радичков от 1959–1964 г. е и вътрешно диференцирана – въпреки безусловния ѝ приоритет и привидна стабилност в нейните рамки се наблюдават някои разместванията с двояка насоченост. От една страна, това е развитието на равнище начинаещ – напредващ автор от традиционен тип. От друга страна – паралелно с него и върху неговата основа, – се наблюдават и първите отклонения от утъпкания път на класическите повествователни похвати, първите заявки на автора за „своя дума“ в съвременната ни белетристика. Напрежението, което се създава от тези насоки, може да се представи дори само в рамките на два аспекта от поетиката на Радичковата проза.

Ако вземем най-напред „сказовата“ (Б. Ейхенбаум) интонация на повествователя, монолитността на неговата конструкция в това отношение (а тя е характерна за традиционния тип повествование) представлява прогресивно развитие на равнище начинаещ – напредващ автор. Прави впечатление, че докато в „Сърцето бие за хората“ и отчасти в „Прости ръце“ в много от зоните на разказвача често се вмъкват нехарактерни за установената му вече разказвателна интонация думи и изрази, в „Обърнато небе“ положението вече е доста по-различно. А едно от най-неоспоримите доказателства за такова развитие към единен стил на повествуване се състои в следното: в „аз“-повествование са издържани почти половината разкази от „Сърцето...“, техният брой в „Прости ръце“ нараства до 3/4 от всички разкази в книгата (при това разказите в този сборник са доста повече от разказите в „Сърцето...“); в „Обърнато небе“ вече броят на творбите в „аз“-повествование намалява. Въпреки многото разкази в „аз“-повествование (в които стилът на повествователя по правило е най-чист), общо взето, разказите от сборника „Прости ръце“ са с повече нарушения на единния стил на разказвача, отколкото тези в „Обърнато небе“. Изобщо, налице е изчистване на стила на повествователя, укрепване на неговата „сказова“ интонация, които са характерни за единната конструкция на разказвача от традиционен тип.

Но именно тук се създава и първото, най-ниско равнище на напрежение в Радичковата проза: при съпоставката с една друга харак-

терна черта в неговите разкази – повторителността. Като основна съставка на Радичковия антиепизъм (4) тя би трябвало да е неуместна в рамките на неговото придържане към традиционното повествуване в посочените три книги. Теоретично това е така. Но повторенията са намерили своето – макар и доста скромно – място в тях. При това не са с еднакъв характер и се променят в отделните сборници. В „Прости ръце“ и в „Сърцето...“ са налице в три разказа: „Хлябът на света“ и „Кубанска шапка“ от първата книга и в „Облаци пътуват“ от втората. И в трите разказа тяхната функционалност е свързана или с лирични нюанси на повествованието, или с допълнителното подчертаване на авторовия замисъл.

В „Обърнато небе“ нещата стоят вече по-различно. Преди всичко само в тази книга повторенията са налице в още три разказа: „Небесна дъга“, „Прекрасен ден“ и „Храбрият човек“. И освен това – тяхната функционалност е същата, както в предишните две книги, само в разказа „Небесна дъга“. Другите два разказа не са нито лиризирана проза, нито пък им е присъщо изкуственото подчертаване на замисъла на автора. Те и двата са с иронична насоченост, техният анекдотичен характер е съвсем ясно и недвусмислено изразен и използването на повторенията е в тясна връзка именно с тази им черта.

Това вече е твърде показателно – още повече като се има предвид, че тоталното привличане на повторителността в повествованието на Радичков в „Свирепо настроение“ също е в зависимост от гротескно-карнавалния характер, от ироничната насоченост на разказите в този сборник. По своеобразен начин в тези все още традиционни разкази въпросният похват вече поставя повествователя в нова светлина, подчертава присъствието му, подготвя почвата за бъдещия му по-самостоятелен, по-свободен живот, обусловен от структурните особености на следващите Радичкови разкази.

Тенденцията се очертава още по-ясно, като се вземе под внимание и обстоятелството, че повторенията в тези два разказа, тяхната смехотворна насоченост, са съчетани с още една особеност – проявленията на типично Радичковата метафоричност, която тук е в почти готов за „Свирепо настроение“ вид. Някои образи, които трасират пътя към окончателното оформяне на тази метафоричност, се срещат още в „Сърцето...“ и „Прости ръце“, но именно в сборника „Обърнато небе“, и то най-вече в посочените два разказа от него, те имат сравнително най-чист, най-радичковски вид. При това с повишена степен на функционалност – благодарение на съчетаването им с повторителността.

При ранния Радичков повторителността от споменатия тип с нейната хумористична насоченост, както и своеобразните метафори с

присъщата им необичайност и емоционален заряд, значително раздвижват повествованието. И в двете книги, непосредствено предхождащи „Свирепо настроение“ – „Обърнато небе“ и „Горещо пладне“, - вече се вижда, че в прозата на Радичков до 1965 г. не съвсем всичко е „достатъчно“ традиционно; още тук са налице някои търсещи съдържанието си нови форми – далечни и не дотам далечни предвестници на суматохата, предизвикана от „Свирепо настроение“. И именно те, намерили сигурна поддръжка в необичайното развитие на традиционните авторови похвати след 1965 г., всъщност, създадоха основата на цялостната поетика, която за кратко след излизането на „Свирепо настроение“ утвърди автора на сборника като един от най-талантливите съвременни български прозаици.

Сборникът разкази „Свирепо настроение“ бе онази неголяма, но изключително продуктивна повествователна площ, върху която се оформи сплавта между неочакваното развитие на традиционните наративни похвати на автора и същинските проявления на нетрадиционните му похвати. Всъщност в тази книга Радичков бе успял да обедини и използва по своеобразен начин повече или по-малко допустимите слабости, по-ясно изразените или по-завоалираните особености на своя стил от предишните си творби. Именно да ги обедини – доколкото те по същество представляват съставни части на едно цяло, на една даденост – конструкцията на разказвача. Авторът успява да ги използва по възможно най-ефикасния начин при създаването на такъв тип повествовател, който в контекста на неговата новаторска проза да запълва празнините или несигурните периметри, които биха се очертали при традиционно тълкуване на текста; да компенсира разколебания или липсващ събитиен център, да постига определени степени на епичното и при изобилието от антиепични похвати да извежда творбите от ниското равнище на анекдотичността към обобщенията на голямата проза.

Тъй като започнахме с проблема за смесването на стиловете у ранния Радичков – особено важен аспект на неговото творчество изобщо, – нека видим какво развитие има той в „Свирепо настроение“. В това отношение авторът повтори изненадата, предизвикана от неочакваността на цялостното му развитие. Защото вместо в този сборник да продължи тенденцията, очертана преди това – към постепенно изчистване на сказовата интонация на повествователя, към отстраняване на стилово дисхармоничните белетристични фрагменти, – Радичков направи обратното. Твърде малко са разказите в „Свирепо настроение“, в които е налице единен стил на повествованието като характерна черта на епичния жанр.

Но разностилието в този сборник вече не е слабост, не е и харак-

терна особеност, допустима в „аз"-повествованието или в лиризираната проза. Тук то е една от първите прояви на адекватност на поетиката по отношение разнотемието в Радичковата проза, то е аспект и на естетическата, на литературната реакция на автора срещу „сериозността" на различни прозаични произведения от този период, а и преди него. То е – не на последно място – и със съвсем своя, конкретна функционалност, свързана преди всичко с поведението на повествователя, с оформянето на неговата характеристика.

В различните творби от сборника насочеността на това разностилие е различна, винаги нова и изненадваща, но най-общо може да се каже, че във всички тях от слабост в повествованието то се превръща в негова силна страна. Постепенно и сигурно се оформя като предимство при реализирането на единството между идейно-художествения замисъл и структурата на творбата.

Да вземем например „Зеленото дърво". Формално погледнато, разказът е традиционен, но всъщност излиза далеч извън рамките на традиционното: тук има някакво сюжетно развитие и герои, и действие, и дори диалог, но те не са съвсем „истински". Достатъчно е да се посочи само това, доколко сюжетността в този разказ е последователно и системно разколебавана. В него тя фактически се опира само на а/ повторение на случки, б/ но – и на еднакви случки, в/ и още – на досущ еднакво описани случки. А „повторение на случки" тук е най-общо, най-традиционно казано, тъй като от една страна е налице повторението им на сюжетно равнище, а от друга страна има псевдослучки, които нямат отношение към „сериозното" сюжетно развитие в разказа, и които с факта на повтарянето си и поради своеобразната конструкция на разказвача доразколебават загатнатата традиционна сюжетност.

Всъщност традиционната събитийност е пародирана – също така, както пародийно е представено извеждането на „основната идея". В традиционен аспект тя би могла да се тълкува и само като неугасващата надежда, като упоритостта – благородната и похвална упоритост – при постигането на една цел. Но нещата не се свеждат само до това – и конструкцията на разказвача, и иронично-пародийният контекст, в който той е поставен, навеждат на мисълта за неумолимостта на един автоматизъм – духовен и битов – у българина и у хората въобще. Това извежда разказа далеч над равнището на христоматийната дидактика, на което той би се оказал, ако бе написан традиционно. Тук при реализирането на неговата разноплановост – структурна и идейна – повествованието намира опора, обединителен център в лицето на разказвача. Именно обединителен център – макар той да се състои всъщност в неединността на конструкцията на повествова-

теля и по-конкретно – в неединността на неговата стилова конструкция. Защото монолитният разказвач би бил противопоказен за такъв тип проза: нейните усложнени, неоднозначни идейно-емоционални внушения изискват поглед от повече страни; тяхното многообразие, почти неестественото им струпване тук, от друга страна, допускат и законното им пародиране в рамките на общия ироничен контекст.

Оказва се, че разказът е изграден предимно на основата на неединната конструкция на разказвача – тук са налице пасажи от името на традиционния тип повествовател, смесват се отрязъци, имитиращи детската психология, с откъси, които, без да са реч на героя, носят неговата сказова интонация. Тук е въведен и „специалният", типично Радичков разказвач, характерен с остроумния си, оригинален повествователен маниер и със своеобразната си метафоричност, който представлява пълна противоположност на най-напред споменатия тип повествовател. Неединната в стилово отношение конструкция на разказвача е с основен принос, както за координирането (а понякога – и за налагането) на сложните и многопосочни художествени внушения, така и за мотивацията на тяхното разнообразно, усложнено обединяване в хармонична цялост.

Ако разкази като току-що разгледания дават представа предимно за многоречието в новата проза на Радичков, то творби като „Верблюд" и „Черказката манастирска свинарница" говорят вече и за равностойността в рамките на разноречието, т.е. за липсата на предимство на който и да било от преплитащите се стилове. А взети заедно, тези две особености говорят много за основния в случая въпрос: позициите на автора по отношение на изобразявания от него свят като основа за формираната от него поетика.

В разказите от „Свирепо настроение" вече няма автор, идващ „отвън" – с гледна точка, рязко разграничена от останалите, изчистена от чужди влияния, еднозначно-категорична. Разноречието тук е израз на стълкновението между различните езикови съзнания, т.е. между различните „социални говорители" (5). А фактът, че те са равностойни в контекста на разглежданите творби, че самият разказвач автор е неуловим сред тях, и не на последно място – че тяхната конфронтация е поставена в един последователно иронично-пародиен контекст, в контекста на взаимното им иронично-пародийно обезсилване, – насочва към значителното развитие, което е претърпял авторът.

В „Свирепо настроение" Радичков вече има възможността пълноценно да заеме двойствена позиция: да погледне на средата, от която произлиза, на която е първично социалнопсихологически подчинен, с очите на наблюдател, който има съзнанието за принадлежността си към нея, но едновременно с това успява да спазва необходимата

дистанция, за да е в състояние да я преценява трезво. От друга страна, въпреки значителните социалнопсихологически трансформации, претърпени в новата, градската среда, неговото съзнание не е напълно „усвоено“ от нея, т.е. там също е налице съответната дистанция, необходимата външна позиция. Или, бидейки едновременно свой и на миналото, и на съвременността, и на традиционния селски бит, и на съвременния градски живот, авторът си запазва правото и за „чужд“, външен поглед върху тези два свята; нещо, което се оказва изключително ценно при техния сблъсък в художествения свят на Радичков.

Новата позиция на автора, даваща възможност за въвеждането и преплитането на много и различни гледни точки предимно на езиково равнище, е пряко свързана с движението обективно – субективизирано повествование. Това движение е твърде рязко и изключително продуктивно именно в рязкостта си. Но за да избегнем подробните анализи, тук ще се спрем само на една достатъчно показателна съпоставка. Вече бе обърнато внимание върху преобладаващия тон на „аз“-повествованието в разказите на ранния Радичков; отбелязана бе и неговата субективизираща „непълноценност“. В сборника „Свирепо настроение“ разказите в „аз“-повествование далеч не са толкова много, но за сметка на това авторът е успял да постигне максимума от варианти на субективизацията в тях и в сборника като цяло: благодарение именно на смесването на стиловете, на създаването на „хаос“ от гледни точки, „симулирани“ на езиково равнище.

Тази основна черта в поетиката на Радичков не се проявява само на равнището на отделните творби – тя е с основно значение при реализирането на един много важен и интересен похват на автора в този сборник – автопародията между кориците на една книга. Преплитанията на различни повествователни гласове в отделните творби достигат своята кулминация в разказите „Студено“ и „Париж има почивен ден“, където не само повествователят се преразказва, но предоставя правото на разказвача герой да го преразкаже, при това – дословно. Степента на субективизирането в тези два разказа се повишава допълнително и от неясната, трудно различима граница между повествовател и разказвач автор – с началото и на двата разказа по своеобразен начин, с набляганото върху повествователното „тук“ и „сега“ е симулирано „аз“-повествование – без неговите черти да бъдат потвърдени по-нататък.

Почти всички автори, писали за Радичков непосредствено след появата на сборника „Свирепо настроение“, неизменно се спират най-вече на неговите странности и загадки, като отделят особено внимание на някои основни моменти, свързани с тях. Това са преди всичко безсюжетното повествование, неговият гротескно-ироничен характер,

антиепизмът на автора, усложнеността на гледните точки и т.н. Тези „странности" всъщност са в основата на поетиката на Радичковата проза, а към тях – и това е много важно – авторът не прибягва интуитивно, или поне – не само интуитивно. Радичков се стреми да ги използва все по-последователно и този стремеж е характерна черта на едно съвременно, изключително активно авторско съзнание, на подчертано новаторски дух.

Мотото към втората част на сборника е „Бъди невероятен!" – черказки поздрав на безименните герои от една книга, в която невероятното е колкото шокиращо за традиционното читателско съзнание на съвременника, толкова и естествено за новите похвати на автора, за контекста на новите форми, в които той вмества с невероятен успех нееднократно разработвани теми. Невероятни трябва да бъдат не само черказци – поради естеството на ситуацията, в които техният създател ги поставя; такива трябва да бъдат и читателите, съвременниците - онези, които трезво трябва да преценят и съпреживеят странното и загадъчното, гротескното и фантасмагоричното в един колкото абсурден, толкова и истински свят – света на Радичковата проза.

БЕЛЕЖКИ

1. Тук се имат предвид книгите, излезли след сборника „Горещо пладне", който се появява през 1965 г. заедно със „Свирепо настроение", но принадлежи към периода на ранния Радичков.

2. **Куюмджиев, Кр.** Разтворена книга. С., 1983, с. 78.
3. **Бахтин, М.** Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983, с. 67.
4. **Георгиев, Н.** Превръщенията на Нане Вуте. – Септември, 1968, № 6, 216-237.
5. **Бахтин, М.** Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983.

Антоанета Алипиева

КУЛТУРНИ УНИВЕРСАЛИИ В БЪЛГАРСКИЯ СИМВОЛИЗЪМ ПРЕЗ 20-те ГОДИНИ НА XX ВЕК

Още през 1907 г. в есето си „Тъгите ни“ теоретикът на българския символизъм Димо Кьорчев подчертава, че нашите символисти наследяват от европейския символизъм недоверието към разума. „Само ординерната душа – говори той – която логизира нещата, търси ред и обикновения ум, който не вижда вечността в гения, търси порядък и степенност. Нашите тъги са пътят към Нирвана и изчувстване на ленността на абсолютното освобождение и абсолютната истина“ (1).

Години по-късно, след като българският символизъм е дал своите най-добри плодове, Иван Радославов пише: „Вън от нас няма действителност, понеже тя е такава, каквато нам се представя, разнообразна толкова, колкото индивидуалности има. Едничка неизменна и вечна същност остава душата, нашата велика и многообразна, но все пак една неразделна субстанция. Тя е едничката – няма друга действителност. Изкуството, което има за източник творческите сили на тая същност, няма и не може да има друга задача и друга цел от задачата да отрази тая неизмерима, вън от пространството и времето същност, тъй както се проявява тя вътре в нас. И колкото е по-малко участието на мозговия апарат в това отражение, толкова безспорно е по-вярно, по-хубаво и по-върховно полученото изображение“ (2).

По-нататък Иван Радославов подчертава, че само чрез интуицията може да се достигне до „многообразните истини, недостъпни никога на обикновения разум“ (3). За Емануил Попдимитров пък „...нашият интелект е заинтересовано и относително познание, интуицията – незаинтересовано и абсолютно. Метафизиката, чрез силата на интуицията, навлиза вътре в самия обект на познание, дето всички противоречия се помиряват“ (4).

Явно, че в самата си същност, настоявайки за разширяването на културното пространство на българина, нашият символизъм, както впрочем и западноевропейският, се полага върху всеобщия стремеж на модерното изкуство към метафизическо отношение към външния свят. Това е естетика на отказ от конкретния свят, за да се постигне Безкрайната и Космична Душа. Според символистите възможностите на модернизма са преди всичко обединяване на културите, за да се достигне до Всеобщата Душа: „Модернизъм! О, то значи преди всич-

ко огромна универсална култура, то значи не само да усетиш тревожния трепет на времето в глъбината на душата си, но и да се проникнеш от меда и отровата му. То значи страстно стремление към върховете на оная планина, която ни откриват необхватните изгледи на цялото досегашно развитие на човешкия дух. То значи да ти са известни не само великите произведения на века, но и да си изходил в денонощни бдения дебрите на вековната човешка мисъл“ (5).

Стремежът към духовния абсолют, разкриването на „чистото аз“, което, освободено от обективните наслоения, е начин да се изяви „чистия психически опит“, сугестията, са фундаменталните символистични идеи, които ориентират лирическия субект към глъбинната и „истинска“ същност на света. Душата изразява множествеността, многообразието и непроницаемостта на психиката в противовес на какъвто и да е образец, ред и смисъл.

Началото на 20-те години са късните дни на българския символизъм. Разглеждайки културните парадигми в произведенията на нашите поети-символисти от това време виждаме, че те се съдържат в отделните символи, тъй като символът е универсалният поетичен език при символизма. Тъкмо чрез културното съдържание на символите се доказват основни структури в плана на психическите състояния, а след това и в поетиката на символистичната ни школа. Интуицията е начин за постигане на вечността-абсолют чрез опосредстването на символа. Ето защо основно качество на символистичния символ е, че неговата символна знаковост е същевременно и план на съдържание. Означаващите естетически стойности на символистичните символи са обърнати изцяло към митологичните традиции и пречупени през модерното съзнание на човека, изграждат универсална субективност чрез „вечни поетични символи“. „Миналото автоматически се съхранява и натрупва в паметта, която е основа на съзнанието, тъй като в материята, която е мигновено съзнание и непосредствена забрава, нема място за паметта. Така се утайват потенциалните образи и спомени и само от време на време, при сгодни моменти, стават актуални, т.е. съзнавани в нас. В паметта нищо не се губи, образите никога не изчезват; тя носи в своята съкровищница целото наше минало, като някакъв огромен товар“ (6).

Редом с това символистичните символи отразяват и началото на преодоляването на символистичната традиция вътре в самата традиция – процес, чийто краен резултат е размиването на символизма в множество постсимволистични естетики през 20-те години.

Често, при утвърждаването на символистичната естетика, в своите теоретични постановки българските символисти изразяват тезата си, че модерната поезия придава онтологично съдържание на основ-

ния опит и основните преживявания на субекта. Така например, Николай Райнов говори за символа: „Той е най-доброто средство за изказване на сънните долавяния на разтопени видения, бродещи по границата, дето душата се слива со всичко, за неоформени надничания во вечността, дето земно и човешко се преливат..." (7). А Гео Милев е още по-конкретен като твърди, че съвременното изкуство трябва „да възвръща своите пътища към първичния човек на прабитието – към Адам" (8).

Естетическият план на символистичните символи е един от начините символизмът въобще да докаже своята тенденция към неимоверното разширяване на лирическия субект и побирането на космоса в него. А специално българският символизъм има и друга културноисторическа задача – „чрез него българската поезия се свързва с европейския духовен живот, за да излезе от своята опасна самобитност" (9).

Анализът на символистичните символи в символистичната ни поезия от това време доказва най-напред стремежа към универсалност, към "онази висша трансцедентна реалност", която води към безкрайните духовни пространства на човешката личност. За късния ни символизъм, по-точно за кръга около списание „Хиперион", е характерно това, че символизмът се защитава като „вечна" естетическа система, дори и тогава, когато културно-историческата реакция срещу него е повече от очевидна. Систематизацията на културните универсалии доказва, че в своите късни изяви символистичната ни поезия, доказвайки универсалността на своите идеи, си служи с един неимоверно широк набор от антични, библейско-християнски, езическо-митологични и източно-митологични символи, конструкции или цели митове. Тяхното цитиране е израз на творческо съмишлие с първичното значение на културните модели, което предполага емоционално и естетическо съпричастие, водещо до безконфликтното и хармонично съжителство на унаследените културни парадигми и собствения текст. Съчетавайки по тоя начин неограничен по своята архетипна семантика набор от културни схеми, българският символизъм доказва установилата се трайно чрез него линия на универсалното светоусещане в нашата поезия, линия, която през 20-те години не само че няма да се изгуби, но ще бъде и реализирана на различни други равнища, отнасящи се към архетипалната унаследеност в националното културно съзнание.

Принципът на митологична символизация е типичен и сходен за всички национални прояви на символизма. Приемайки българският символизъм, като цяло, за цитатен, трябва да се подчертае, че в българската литература тъкмо символизмът показва едно овладяно вече общуване с чуждата културна традиция. Творческата позиция на сим-

волистите осъзнава себе си като част от единна културна общност. В „Тъгите ни“ Димо Кьорчев отбелязва: „...Само силният в този свят е свръхчовекът, казва Ницше, и той има право... Във всяко самопризнание на силния трябва да разпознаваме нещо божествено... Само мисълта и действието на силния могат да служат на всички онези, които се стремят на този наш живот тук и сега да придадат смисъл...“ А малко по-късно Иван Радославов говори, че световната култура е възприета от българския символизъм като многопластово, многозначно мислене, което оформя различни гледни точки при нейното оценяване и възприемане. В статията си „Нещо за българската интелигенция“ Радославов пояснява, че българската интелигенция има в своя живот три епохи: а) епоха на Възраждането; б) епоха на народническите и социалните увлечения през 90-те години на миналия век; в) епоха на индивидуализма. „А типът на интелигента-индивидуалист е не помалко очертан и релиефен – с неговото „или-или“, типично за цялото движение на европейския индивидуализъм, закърмен в Щирнера, Шопенхауера, Ницше и Ибсена“ (10). Подобни констатации в теоретичния модел на българския символизъм не са толкова много, но са достатъчно категорични (още повече съотнесени с прекия анализ на културните универсалии), за да докажат, че символизмът ни се ориентира към определени философски модели – този на Шопенхауер, Ницше, немската неоромантична линия.

В българския символизъм културноисторическото мислене на Ницше става обект на повече или по-малко дълбоко разбиране и желание за абсорбиране. Началото на века се отличава със засилена рецепция на творчеството на Ницше. Появяват се три превода на „Тъй рече Заратустра“, „Избрани афоризми“, сборникът „Безсмъртни мисли на Ницше, представени от Хайнрих Ман“, а през 1919 г. Гео Милев превежда „Дионисиеви дитирамби“, „Палачът на Ариадна“, „Бедността на най-богатия“, „Слънцето залязва“. В послеслова, придружаващ този превод, Гео Милев обявява Ницше за „един предтеча на модерната душа“, за „предвест на бъдни лирични тенденции на нашето време“. Правят се усилия за вътрешно усвояване на Ницше, още повече, че българските символисти не могат да се позоват на нещо предходно, свое, а се налага самостоятелно да се сблъскват с европейската културна традиция (11).

Ярък последовател на Ницшеанския философски модел в символистичната ни поезия от 20-те години е Христо Ясенов. Макар и писани по-рано, стиховете му излизат събрани в стихосбирката „Рицарски замък“ през 1921 г. и се включват в общия облик на българския символизъм през второто десетилетие на този век. У Ясенов лирическият субект, отъждествил себе си с Бог – „Не съм ли бог, не съм ли

вечний бог?“ („Пробудни песни“) – следва своя горд и триумфален Ницшеански път, в който сам сътворява битието и неговите тайни:

Аз живея в цветната природа
на широка необятна хижа
и, безгрешен като боговете,
крия там съдбата на света.
(„Пан“)

Такъв един субект затваря сетивата за тленното и катадневното и, поел през безбродните предели на вечността, сам се превръща в мярка за света. Светът е жертвата на лирическия субект, жертва, която трябва да се обладае, да се притежава, да се подчини на волята на силния, владеещ всичко в този свят и нехайно отминаващ след всяко свое завоевание:

В безоблачната шир на мировия храм
аз бога поругах и тайната му знам –
и тайната ми грей над всички времена:
– не съм ли божество, не съм ли сатана?
(„Себепоклонник“)

Откъсвайки се от емпиричната действителност и емперичния аз, лирическият субект в символистичната лирика на Ясенов се пренася във „висша, трансцендента реалност“, която семантически се изравнява с вечните тайни на битието, с духовния абсолют, към който човешката душа се е устремила. У Ясенов символът „Бог“ се превръща в центриращ чужд текст, на който принадлежи смисловото ръководство на авторския текст (12). Цитирането на символа „Бог“ поражда допълнителни смислови нюанси, изразени чрез включването на други символи, които обаче семантично се подчиняват на основния центриращ символ „Бог“.

Оказва се, че чрез „Бог“ е предложен декодиращ механизъм, който насочва към търсене на други определени символи, свързани с волята за власт над света. Владеенето на света и истините за него от лирическия субект неизбежно се обвързва с времето, символизирано чрез течащата вода. Битието (т.е. времето) е представено чрез движещата се вода, като у Ясенов битието е над световната гледна точка на волния, безгрижен лирически субект, чийто демиургичен акт, създаващ нов свят, легитимира свободното самоутвърждаване на човека-титан:

Аз искам да съм ручей – и мене да жадуват
през пролет и през есен тревите от брега,
и лодки от желания в водите ми да плуват...
Аз искам да съм вечност сред вечната тъга!
(„Пробудни песни“)

По израза на Ж.-Ф. Лиотар философията на Ницше е „един от големите дискурси на освобождението“ (13), който легитимира културната дейност на модернизма. По силата на Ницшеанския модел лирическият аз у Ясенов създава свят, който не се трансцендентира от ценности, свят, в който лирическият аз е разтоварен от отговорността за идеите и действията си. Прочутата метафора на Ницше „Бог умря“ е имплицитно заложена в художествените текстове на Ясенов и доказва, че за лирическия субект не е възможна истината за този свят, възможна е само борбата за власт над него. Това води до тоталното чувство за деструкция на видимия, ценностно подреден свят и преорганизирането му в един макрокосмос, в който властва волята за власт на лирическия субект.

През 20-те години българският символизъм затвърждава своя универсализъм (разбиран като стремеж да се обедини времето като всечовешка категория), изцяло характерен за първоначалния му период. Културни парадигми в поезията на символистите ни от това време настояват на универсализма и космополитизма в художественото обобщение, издигащи символистичната проблематика над локалните емпирични проблеми. Културните парадигми действат върху читателското съзнание със своите собствени сили, които при това са помогъщи от случайната реалност. Многобройните културни универсалии се включват в символистичните текстове с предварителното авторово съзнание (даже преднамерено търсено) за тяхната чуждост, която за символистичния рефлекс е гаранция за тоталното обединяване на времето като категория и оттам – за изграждане на максимално синтетична културна панорама на света. Задължителното запазване на част от основния архетипен семантичен пласт на културните универсалии доказва стремежа на символистичната поезия да „изхожда от космичното, заражда се от смъртта, говори с езика на първичните сили, учи ни, че земята и животът носят дълбоката прасъщност на битието. Това е поезия на разрушаване и градеж“ (14).

Съзнателното, овладяно общуване с чуждата културна традиция е творческа позиция, която се съзнава като част от единна, наднационална културна общност. Затова различните културни парадигми са в хармонично единство със собствения текст, който у символистите никога не стига до пълното разрушаване на архетипните основи на

цитатите. В общи линии символистичните текстове (не само от 20-те години) се изграждат по такъв начин, че митологичните трансформационни нива са манифестирани и в повърхностния пласт чрез декодиращи механични ядра, които играят ролята на пусков механизъм за разбирането на текста (15). Това определя и стабилността на цитатите – било под формата на пряко цитирани културни символи, или под формата на алюзийно излъчване (както е при Лилиев), където авторският текст се превръща в абсолютизирана интенция, при което чуждият текст имплицитно се втъкава в авторския текст. В символистичните текстове едновременно се срещат различни културни парадигми, което е доказателство, че пространството на символистичната поезия е кръстосване между различни културни системи и същевременно тяхното универсално обединяване в единно общочовешко пространство.

БЕЛЕЖКИ

1. Южни цветове. Тематичен литературен алманах. С., 1907, с. 79.
2. **Радославов, Ив.** Идеи и критика. С., 1921, с. 12–124.
3. Пак там, с. 125.
4. **Попдимитров, Е.** Бергсон. – Х и п е р и о н, 1922, № 4–5, с. 228.
5. **Радославов, Ив.** Творчество и живот (фрагменти). – Х и п е р и о н, 1928, № 8, с. 324.
6. **Попдимитров, Е.** Бергсон. – Х и п е р и о н, 1922, № 4–5, с. 278.
7. **Райнов, Н.** Източно и западно изкуство. – В е з н и, 1919, № 7, с. 237.
8. **Милев, Гео.** Родно изкуство. – В е з н и, 1920–1921, № 4–5, с. 40.
9. **Радославов, Ив.** Българската литература. С., 1947, с. 195.
10. **Радославов, Ив.** – Х и п е р и о н, 1928, № 1, с. 7.
11. Вж **Щамлер, Х.** Фридрих Ницше и Теодор Траянов: Песен на Песните. – Л е т о п и с и, 1992, № 3, с. 161.
12. Вж **Jeny, J.** La strategie de la forme. Poétique, 1976, p. 257–258.
13. **Lyotard, J. F.** La condition post-modern, P., 1979.
14. **Стоянов, Л.** За новата поезия. – Р а з в и г о р, 1924, № 158.
15. **Добрев, Д.** Огледалният свят на българския символизъм. – В: Интерпретация на класически текстове в българската литература, ч. I, „Глаукс", 1992, с. 60.

Магда Карабелова

БЪЛГАРСКИ ОБРАЗИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВЕРА МУТАФЧИЕВА

Те са различни. Делят ги не само вековете, но и мястото им в йерархията на не-дотам разслоеното ранно средновековно или възрожденско българско общество. Разделят ги и съдбите им, те една с друга не си приличат. Делят ги характери, разлика в образованост, представите им за онова, което става около тях или предстои да се случи. Различни са и начините, по които си представят отговорността си пред българите, защото са станали в различно време техни държавни, духовни, революционни или просвещенски водачи.

Аспарух е първият, победител и основоположник. Другите са победени: Иван Александър и последните Шишмановци.

Сред всичките си отлики, тази не многобройна галерия от образи притежава и обединителни характеристики, извънредно важни, също основополагащи. Макар да не са могли в еднаква степен да го демонстрират, **тези български мъже са родени стратези**. Те имат ясно съзнание за пожизнените си цели и задачи, знаят какво искат да направят от България или за нея. Въпросът е доколко историческите и житейски обстоятелства им предоставят възможност да го сторят.

Вера Мутафчиева определя романа си „Предречено от Пагане" като юношески. Нека бъде и такъв. Образът на Аспарух, който е изградила в него и към който историческите ни писатели почти не са посягали, се характеризира с динамичност и пластика. Авторката ни предлага своята представа за Аспарух, художествено добре защитена и адресирана към младите българи. Естествено, за създателя на българската държава сведения липсват, което улеснява и затруднява подобна творческа задача. За да компенсира тази липса и защити творческите си намерения, Вера Мутафчиева „прикрепва" към Аспаруховата съдба един византийски заложник „чифт чужди очи". Млад, не само грамотен, но и образован византиец, който според политическия замисъл на тогавашните владетели трябвало да гарантира мирния договор между Кубратовата държава и Византия. Да гарантира, да наблюдава и след това да описва. Политическата, а и историческа задача на младия Велизарий, обаче, се променя. След смъртта на хан Кубрат, най-малкият му син е този, който ще доведе своя конен народ в пределите на империята, след нечуван преход. Най-малкият син на Кубрат няма да бъде послушен съсед и сговорчив съюзник. Той е съ-

перник и враг, видял с очите си плодородната Мизия, Аспарух пресича водите на Истъра и пренася „отсам“ своята конна държава. Почти момче, трябва да решава съдбовния въпрос за оцеляването на народа си и ведно с това да гарантира бъдещото му съществуване. Устойчив като цял наръч жилави пръчки, младият вожд води битки, дипломатически преговори, проявява дълновидност, силна интуиция, държавническа мъдрост и дръзновение. Първият български цар на Балканите, според Вера Мутафчиева, **е бил роден стратег**. С вътрешно зрение, което ще му подсказва развоя на събитията и верните отговори на политическите главоблъсканици. Успешният изход от тежките изпитания в романа е резултат от три характерологични предпоставки: вродена находчивост и интелигентност, присъщи на Аспаруховата личност, способността да прави болезнени компромиси, когато е наложително и желязва воля на владетел, който е готов на всичко, за да постигне държавническите си цели. Към това се прибавя и необичайната за един варварин любознателност и жажда за знание.

„Що за князе, що за съюз и народи сте, щом ви е страх да не разсърдите враговете си?“ – ще стегне Аспарух словенските вождове в обръча на мисълта и волята си. Ще ги поведе, не видели друг път толкова непреклонност и липса на стъписване пред противник като Византия, за да се затемелят основите на общата им славяно-българска държава.

Завърналият се при Василевса, за да изпълни летописната си задача, Велизарий, ще се окаже отхвърлен от своите, заради трудно прикриваното си предпочитание към варварите и техния княз, но ще сподели без колебание, че сега, когато няма какво да губи, защото усеща близкия си край и своята обреченост, утеха му е единствено споменът за най-мъжкото дело в живота му – битката за българската държава отсам Истъра. Ще си спомня и думите, с които българският княз го изпровожда до голямата планина, наречено по-късно Стара:

„– Междата ни с Василевса минава по билото на голямата планина. Засега... Истина е, че има мир и получих дан, за да не нападат войските ми Византия. Засега... Нека първом издигнем каменни твърдини, нека построим свой Средец и достойно капище за Тангра, който ни дари победата. По-нататък ще видим...“

Така се разделят двама близки мъже прелели съдбите си в зората на българската държава. Единият почва да гради нова България, а другият доживява дните си, за да си спомни.

На въпроса дали в „Предречено от Пагане“ художествените похвати имат за цел да изразят само нейната представа за княза на българите или е ползвала византийски хроники, Вера Мутафчиева отговаря съвсем ясно: „Знаете ли, чини ми се непорядъчно да представя една

версия за минало като поток обективен: ето, така е било. Ами ако някой вземе, че повярва? Затуй неведнъж възвеждах образа на свидетеля, който иде от чужда среда, гледа нещата отвън и не чак толкова се вживява в тях, макар в крайна сметка да става участник вместо зрител /.../ Усетих нуждата от човек християнин и писмен, интелектуалец, както сега му казваме, който ще оцени дейци и събития от ъгъл, по-близък до нашия, до днешния. Сиреч: нещо като преводач между онова време и сегашното" (1).

На въпроса какъв тип въздействие е търсила авторката чрез образа на Аспарух тя обяснява по следния начин творческата си цел в тази книга, предназначена, както се казва, за всеобщия млад читател: „За да се създаде у широката публика представа за най-отдалечените й предци /.../ трябваше да се намери внушителност, чистота, доминанта на голямата идея; нужно бе да изпъкнат не със съвременно, а с първобитно значение мястото, отговорностите, ролята на вожда, поел върху себе си задачата да намери за своя народ земя завинаги"(2).

Увлекателно и неусетно Вера Мутафчиева разказва на младия българин, че предците му не са били просто едни от многобройните варвари, още не познали държавен живот, а че нашите хора, както е известно, имат държава дълго преди да стъпят на Балканите и пренасят през вледенените пространства своето изградено съзнание за държавност, представлявайки сами по себе си „една държава в движение".

Според нас, това е втората обединителна характеристика на българските образи у Вера Мутафчиева. Духовници, книжовници, ратници на националната ни революция или царе, те всички притежават **съзнание за държавност**, независимо от това дали българската държава съществува или не.

От тази гледна точка, особено ярък ни се струва образът на Иван Александър, чието стереотипно тълкуване в нашата духовна история е било свързано най-вече с представата, изградена върху Вазовата пиеса „Към пропаст".

В „Последните Шишмановци" Вера Мутафчиева се заема да ни предложи своята версия, както за времето на Иван Александър, така и за неговата сложна съдба. „В историята често се спъваме в нелепости (става дума не за отминалия живот, който произволно наричаме история, а за неговите писмени отпечатъци – това в същност е историята). В тази история Иван Александров остава разгулен, късоглед, вдетинен старец, комуто успяла да влезе под кожата някаква безсъвестна, но много красива еврейска еснафка. Оттам разбира се – към пропаст" (3).

Нейното обяснение гласи, че поради липса на големи държави, на големи походи и на големи честолюбия, късното Средновековие

на Югоизтока се изразява най-вече в духовен кипеж и българският цар Иван Александър взема много активно участие. „Има времена на държавно разширение – те раждат владетели-войни; има времена на държавно укрепване – идват владетели-законодатели; има времена на кратък, светъл застой – явяват се владетели – книжовници, поети. Всички тия видове времена създават твърде еднопосочни личности, защото тяхната: на изброените времена – посока е явна. После идват времена на упадък и провал. Въпреки очакванията, тук гъмжи не само от упадъчни и провалени личности. В такива времена се раждат сложните владетели. Те са наведнъж войни, законодатели, държавници, поети. Всички пътища са техни, защото колата е обърната. Богатство на трагедията, може би, но безусловно – богатство" (4).

Творческата задача на писател от ранга на Вера Мутафчиева не би могла да завърши само с изграждането на образа, нейната амбиция е той да бъде възприет. За целта авторът трябва да намери, имплицитно заложени, основанията, поради които читателят би пожелал не просто да прочете, а да приеме новия прочит на стереотипен вече образ. Това означава „новото издание на образа" да бъде пределно уплътнено, убедително, живо и по някакъв начин автентично, въпреки художествения изказ. Заложник за тази кауза, писателят влага в текста не само цялото си можене, но и всички допълнителни възможности, които му дава „демострацията на автентичност", тоест исторически документи, стари хроники, описания и свидетелства – онова, което ще придаде убеденост при психологическата защита на образа, ще внесе и нови възможности при неговото оживяване, динамизиране и развитие. „Убедена съм, че документът – твърди В. Мутафчиева – неизмисленият, а автентичният, носи неподражаем мирис: Изглежда, когато един текст отлежи няколко столетия, това му се отразява добре."

Всъщност основанията и причините да се ползва един или друг изходен материал не са еднозначни. Когато човек надникне там, където се създават българските образи на Вера Мутафчиева просто ще установи, че не са правени от едно парче гранит. Диалектически противоречиви, със сложна пластика и богата психологическа мотивация, тези образи дължат своята убедителност на ярката способност на авторката да се идентифицира с героите, да ги дописва и развива с обединените възможности на художествената фикция и въображението, съчетани с убедителността на документалните текстове, на способността им да бъдат носители на определена авторова инвенция. Понякога и малкото известно е достатъчно, ако бъде поднесено като убедителна, вярно обобщена представа за епохата и нейните характеристики, възможности и специфика, за да ни разтълкува, какво например е заставило един владетел да се държи по определен начин, да действа така, а не иначе.

„Предстоеше всъщност да се застъпват и преплетат два свършека: на Средновековието като световен ред и на Югоизтока като световна сила. От този извод следваше друг: без особено значение бе какво ще предприеме и как ще се държи пред лицето на неизбежния край самият Иван Александър, един от четиридесетте владетели на Югоизтока, пък и дори и да бил той най-изтъкнатият." Но в този трагически свършек, когато бива все едно какво ще предприеме владетелят, четиридесетгодишното царуване на Иван Александър е достоен, а не позорен свършек на българското царство, въпреки цялата противоречивост на действията на неговия владетел.

През ранната пролет на 1371 г. цар Иван Александър се разболява. Той приема болестта и като облекчение, според авторката, защото: „Вземем ли под внимание не историята, а хорското мнение, то цени владетеля по мира и разцвета през властта му: Търново се превърна в средище на художество и книжнина. Ако времето на Симеон бе наречено златно, Александровото можеше да мине за време на златната среда. Поради прозорливата гъвкавост на този цар, поради дълбоко просветеното му управление. Наистина Александър не му постави по-големи задачи, защото си даваше сметка тъкмо за времето и мярката му, **нямаше място за нищо величаво през четиринадесети век. Средновековният свят сам бе отгледал гибелта си**"(5).

Поведението на **този** Иван Александър, с чиято държавническа и културно-историческа защита се заема В. Мутафчиева, е адекватно на епохата и по своему внушително. То е поведение на държавник, който наистина има усет за кипежа на времето си с всички неизвестни и непредвидими последици. Иван Александър е в центъра на българското духовно пространство, независимо дали за добро или зло. Сложна личност, а не марионетен владетел или изглупял старец без реална държавническа воля. Такъв Иван Александър е трагически персонаж от историята, но не и пораженски. „Съдбата го обрече да управлява една велика държава пред заника ѝ, мъчно се измисля по-тежък жребий за мъдър, деен, волеви мъж". Така осмислен и художествено защитен, цар Иван Александър придобива измеренията на шекспиров герой, значим в усилията, които влага при очевидната тяхна обреченост. Тежкият жребий на един владетел трудно може да бъде нещо осъдително, такова е само бездействието, липсата на изява, пък макар и незавършена...

Автор с фундаментални исторически знания Вера Мутафчиева твърди, че се изненадва, когато приемат историческите ѝ романи и образи за верни и истинни. На въпроса дали в „Последните Шишмановци" историкът Вера Мутафчиева е била по-неотстъпчива към писателката, отговаря с присъщия леко ироничен и доста открит начин:

„Започвам почти да се гордея с обстоятелството, което някога дълбоко ме обезсърчаваше: публиката твърдеше и твърди, че моите книги били „верни“ за разлика от някои. Истината е, че по професионални причини може би (може би!) имам по-плътна представа за определеното време и за човека през определеното време. Но по-точна, камо ли по-вярна тя в никой случай не е. И не би могла да бъде. Тоест: как бих могла да вникна в манталитета на личност, живяла преди векове. Изключено е, уверена съм. Та помислете си: не сме в състояние да разберем съжденията, проявите, житейското поведение на бабите си, които помним живо. Да не говорим колко непонятни сме ние за тях. А ще си въобразяваме, че можем да навлезем в душевността на кърджалията, светогорския монах, наемника от дружината на Шишман или боеца-номад на Аспарух! Начин няма. Пък ако приемем, че такова прозрение би било възможно, една отразяваща го книга бездруго ще бъде неразбираема, противна и неприемлива“(6).

Какво тогава са убедителните образи в романите на авторката? Вероятно онова, което тя самата твърди: една по-плътна представа за човека и неговото време, надлежно защитена от художествената си изработка.

Създаването на един образ с исторически прототип или не, е игра за твореца. Криволичещите пътища, които избира, за да играе, понякога са по-интересни и увлекателни от самия резултат. Онова, което Вера Мутафчиева успява да постигне като внушение е желанието ѝ читателят да извърви с нея пътя, по който тя открива начините и доказателствата сама да се убеди в правотата си, за да твърди нещо за някой от героите и неговото време. „За първи път се опитах да го постигна в „Последните Шишмановци“, казва тя, „– след това го приложих към Софрониевото житие и го използвувах в ограничена мяра в „Образ невъзможен“. Може би именно това се казва „вярно“?

Творческата инициация има свойството да се предава чрез невидимо свое лъчение, а когато историческите прототипи на образите са достатъчно отдалечени, но устойчиви на времето, внушителни или превърнати в легенди, те могат без усилие да изпълнат художественото пространство. И тук е мястото да подчертаем, че писателят всъщност заема не-еднозначна позиция спрямо собствените си герои. Описанието им придобива кинематографичен ефект поради техния обем, събирателност или пък разчленяване. „С течение на годините – разказва писателката – докато влизаш в кожата на десетки свои герои, докато си представяш и съчиняваш техните черти, поведение, житейски перипетии и съдба изобщо, ти сам се превръщаш **в множественост, в значителен брой човеци от разни векове.** Не успявам да изтласкам от съзнанието си султан Селим или Кара Фейзи, нито Софроний, Паз-

вантоглу, Раковски и кой ли още не. Все по нещо – уж измислено – е останало у мене, повело е развитието ми в едно или друго, всъщност в много посоки. Там и само там е, струва ми се, наградата за нашия тъй странен труд, съчиняването"(7).

Както вече установихме, ползвайки документи или белетризирани текстове, оформени като такива, включвайки в сюжетното действие хроника, описател, свидетел на действието, Вера Мутафчиева сама се превръща в свидетел при изграждането на собствените си образи. Това е онзи кинематографичен ефект, при който текстът е правен като че ли с две камери: едната има за задача да описва начина, по който работи, другата, за да придаде по-голяма достоверност и убедителност, дори оттенък на репортажност. Автентичните текстове на Раковски и житието на Софроний изпълняват ролята на своеобразен текст, който ни дава възможност отново да следим „две ленти": на едната върви описанието на авторката за героя, събитията и премеждията му, а на другата – тълкуването на самите герои за случващото им се и за начина на неговото тълкуване.

В „Летопис на смутното време" освен индивидуалните герои Вера Мутафчиева е създала един съвкупен български образ, извънредно важен, както за историята, така и за народопсихологията ни. Необходимостта, която я е подтикнала към такова нетрадиционно решение е преломното време и проблемът за избора, който в българската история, според Вера Мутафчиева, е свързан с хаоса на кърджалийското време. След няколко века монотонно робско всекидневие, нещо се задвижва в душата на българина и го извежда в друга психологическа орбита. Той се вдига на масова борба – без посока и цел, в мътните води на едно време, когато стрелката на историческия компас се върти пощуряла, изгубила способността да указва посоките. Време на анархия и голям страх, но и на събития, от които историчката и писателката Мутафчиева извлича феномена на важен психологически прелом.

Чрез събрания образ на едно българско семейство и посредством отделните съдби на трима братя, носители на съзнанието за различните добродетели и ценности, както от патриархалното време, така и от новите посоки на същото време, авторката ни разкрива кога българинът се изправя „лице в лице" с първия масов – в собствената си история – случай, когато е **принуден да се ползва от едно право, принадлежащо на модерното време, правото на личен избор**. И то не е случайно: именно смутните времена поставят въпроса за избора. Кърджалийството е една необявена домашна война, в която всекидневно и всекичасно трябва да определяш мястото си в подвижна и непредвидима среда. Можеш да избереш няколко посоки: да останеш в дома на своя род и там да изчакаш смъртта, да напуснеш всичко и да хва-

неш гората, спасявайки единия свой живот, което означава да се присъединиш към кърджалиите, към султановите хора, към някой местен аянин, или просто да хванеш брадвата и да ги трепеш наред. Всеки българин е бил принуден да избира в онова време и всеки избор се е оказвал **единствен, тоест окончателен.** Защото изборът е пред лицето на смъртта, дилемата да се живее или да се мре не може да се опитва няколко пъти.

Както споменахме, сред многобройните персонажи, авторката следи отблизо съдбата на братята, всеки от които избира различна посока. В крайна сметка това са трите възможни, за онова време, избора. Единият предпочита вярност към земята и имота си, другият отива да се бие и поема към защитата на импровизираната градска стена, а най-малкият избира пътя на словото и неговото опазване. Открил копие на Паисиевата история, предприема крайно рисковано пътуване, за да спаси най-българската книга. Такива са могли да бъдат решенията на един, колкото универсален, толкова и характерен за историческите условия, проблем. Принудата да се движиш и да вземаш крайни решения в движение е състояние, съвсем непривично за българина по онова време, изпаднал задълго в робско бездвижие. Отделяйки се от патриархалния свят и родовата дисциплина, тогавашният българин узнава и осъзнава нещо много важно, а именно властта на Портата не само не е непобедима, но твърде лесно може да бъде отхвърлена. Пропуква се митът за вечното робство.

„Спомнете си дядо Либен от Каравеловата повест „Българи от старо време", който на младини бил ходил с кърджалиите – напомня Вера Мутафчиева – какво самочувствие, каква претенция!" Добиваме ли – четейки – усещането, че този човек е бил потиснат, поробен, лишен. Не, нали?

„Летопис на смутното време" е художествено изследване за развитието и посоките на българския характер, за новите позиции в ценностната система и за реализацията на възможните алтернативи на човека в робство. Романът утвърждава по-нататъшния избор на авторката да проследи „избора на най-малкия брат", сиреч пътя на българския книжовник. Тази фигура ще остане трайно в полезрението ѝ. Един от героите, на когото ще посвети дългогодишното внимание в летописа се появява за кратко. Това е Софроний, централен образ на следващата ѝ книга. Това не е роман, не е дори и биография в класическия смисъл. „Книга за Софроний" е много задълбочен анализ на живота, личността и мястото на големия български духовник и просветенец, ведно с неговото време.

В тази книга Софроний е преди всичко личност талантлива, въздържала се да покаже таланта си и да разгърне възможностите си за

художество, защото такова е било изискването на времето. Софроний и неговите качества са описвани не само от твореца Вера Мутафчиева, която може да намери силен и въздействащ израз. Те са описани от човек, който искрено се прекланя пред личността Софрониева.

„Безсмъртно е всяко Софрониево изречение – пише тя – там, където Софроний е бил писател, а не съставител или преразказвач. Става ти страшно като разбереш какво книжно съкровище е закопал първият ни писател с това, че само веднъж е отпуснал ръката си за художество. . . Софрониевата картина за неговото време пази и до днес пълната си свежест, ярките си бои, въздуха и просто мириса на онова пъклено време".

Сигурно не е случайно, че Софроний е избрал тази съдба, а не другата заключава писателката, „както не е случайно, че друг можеше да загине на Вола, докато Ботев би редил том след том. **Това е отликата на големия талант – отговорността, съзнанието за дълг, изпълнението на дълга**"(8).

Отговорност – дълг – изпълнение на дълга. Така стигаме до третата обединителна характеристика на българските образи, градени от В. Мутафчиева. Според нейната художествена пледоария, тези личности очертават част от българския национален пантеон, но с една особеност – предимно онази негова част, която е градена в не-ярки и не-героични периоди от историята ни. Времена на натрупване преди големи духовни скокове или изпитания.

След като завършва историческия си труд, посветен на кърджалийското време, Вера Мутафчиева е напълно убедена, че Софроний е личност, едновременно по-земна, но и по-възвишена. Софроний излиза на светло, от своите трийсетина странички, откроява се от редовете на написаното, а още повече от междуредията и изпъква с онова, което е било премълчано. И не защото Софроний е бил неискрен. Причините, според авторката, са други: той не е имал съответстваща представа за себе си и освен това е спазвал каноните на жанра житие, макар че талантът му ги е разрушил основно, защото Софроний пише **автожитие**, което не се полага. Причината е в напиращото светско начало в литературата, довело до създаването на не една автобиография. Двойствеността у Софроний проличава и в следното: той не съставя, подобно на предхождащите го Партений Павлович и Доситей Обрадович светска автобиография, той я подхлъзва под жанра житие, което обуславя и подбора на сюжета: низ от жалостиви случки с жалък край.

Духът на „Житие и страдание. . ." е дух на новото време, дух светски, така дълбоко и органично проникнал до последния детайл, че ни дава правото, заявява авторката, да попитаме: дали точно Софроний

не е начинател или продължител на това течение във възрожденската ни книжнина.

Творческата задача на авторката е била все пак да опише живота на Софроний, нали на това му се казва биография? Но предварително заредена с дълбоко убеждение за необикновеността и нестандартността на Софрониевата личност и поведение, които не могат да бъдат затворени в рамките на конвенционалното и баналното изложение, самата Вера Мутафчиева прекрачва границите на задачата си и под формата на художествено изследване поднася един от най-задълбочените прочити на характерологията на българина от онова време, върху чиято основа много по-релефно изпъкват индивидуалните описания на значимите ни личности от епохата. „По време на трайното размирие, отбелязва тя, българите се оказват твърде добре ориентирани в обстановка, която е хаотична и крайно променлива; те избират твърде сполучливо страна в събитията, възползуват се от сътресенията във властта, и съвсем закономерно, веднага след края на вътрешната война, извършват **удивителния скок, за който става дума. Там някъде - между Паисий и Софроний – е протекла неимоверната компресия на сили, която подготвя скока от Софроний до Ботев“.** Сравнявайки изведения от нея поведенчески модел посредством личността и действията на Софрония, Вера Мутафчиева убедително показва докъде свършва типичното и общото и откъде започва личностното, неповторимото. Софрониевата личност, въпреки обусловена от време, място и условия, е все пак единствена, неповторена. Отделя я дарбата, наличието на повече качества. Тъй че даровитостта е още един признак, обединяващ българските образи на писателката. За далечния Аспарух тя заключава, че бил обдарен с редки качества, затова и успял. За Иван Александър съди по факта, че е издържал, а за Софроний и Раковски отсъжда по общото им съзнание за национална цел и пожизнена задача във време, когато нацията практически съществува. Героите на Вера Мутафчиева са необичайни или по-скоро нейната гледна точка е необичайна. Според интерпретацията ѝ, това са личности, които нарушават правилата, нормите, стереотипите на времето си и те действуват според единствено правилния начин, защото така градят мостове към бъдещето.

Необичайният Софроний, например, може да бъде възприет като „Първата българска академия“ – неформална, но осъзната, защото Софроний е мислител с европейски размах. Той има дързост и прозрение да състави дългосрочна програма за духовно-политическото и държавническо огрмотяване на българина и с това изпреварва толкова времето си, колкото и Раковски с резултатите от своя Показалец. Ако си послужим със социологическа терминология, както Софро-

ний, така и Раковски са сред значимите, за опазването на българщината, „социални актьори“ на своето време.

Ние, българите, знаем малко за своя Раковски. Дали поради създадения стереотип, че Раковски, това е всъщност неговия нечетивен „Горски пътник“ или поради леност на мисленето, а може би поради неговата прекаленост. Раковски не приляга на българското общество от деветнадесети век. Това е личност, за която Балканите идват възтесни, рожба на времето, но не на българското, а на световното. В „Младостта на Раковски“ Вера Мутафчиева ни представя една фигура, ярка, дори извънредно. Интелектуалец, непрепъван от чувство за национална малоценност, носител на ясно съзнание за „комплексната си мисия“. Човек с много биографии – истински и измислени, с книжовно дело по какви ли не въпроси, някои от които са не само нови, но и съвсем единствени, той просто стъписва с необяснимата си преждевременност, какъвто е случаят с блестящото му социологическо изследване, наречено Показалец.

Научни изследвания върху книжовното дело на забележителния наш възрожденец не липсват, но личността му е останала неописана: смайваща, нетипична, извънредна във всяко отношение. Налице е само Вазовото попадение, квалифициращо го като „Образ невъзможен“. Поразително точно. Как е успял патриархът на българската литература да го определи само в едно заглавие, преди да са издадени съчиненията му, преди да са написани и изследванията върху тях? А може би, именно поради това.

За да се създаде образът на Раковски не е достатъчно той да бъде разбран, ако това въобще е по-силно. Налага се нещо по-драстично, единоборство с буйната натура на тази личност – така определя Вера Мутафчиева писателското състояние, в което е подходила към младостта на Раковски. Тя твърди, че от занимания с личността на този българина, на изследователя почва да му се вие свят и да му пари под пръстите.

„Георги Сава ми внуши усещането за авторско безсилие, имах чувството, че не само съм влязла в единоборство, но и ще си изляза надвита. Беше много противно. Тогава разсъдих, че ако човек се предаде, ще вземе да свикне да се предава – никакво отстъпление! Кой ще ми попречи да напиша една крайно прекалена книга за прекаления човек! Предполага се, че си личи: „Образ невъзможен“ е една от най-мъчните ми книги. Една от мъчнотиите бе в това – да вложа същата ярост при изобретяването, същото напрежение в похватите, каквито бяха присъщи на героя“ (9).

„Яростният Раковски“ на Вера Мутафчиева, независимо дали ще бъде приет или отхвърлен, със сигурност не може да ни остави рав-

нодушни. Той провокира мисленето, провокира търпението на българина.

Впрочем, предполага се, че си личи: всички български образи на Вера Мутафчиева са една провокация в класическия смисъл на това понятие. Авторката държи да не бъдат приемани като нещо познато, приспивно, дори не и като любимо. Нейните образи са посланици на нови интерпретации и на нови контакти с реципиента. Те търсят и ново място в процеса на българското историческо и духовно битие. И какъв по-точно е младият Раковски сред тях? Роден, за да се надиграва със съдбата, съчинител на имена, произход, политически и естетически задачи, доходни занимания. Въобще – цял един въображаем свят, който блести тъкмо с риска да бъде сринат всеки момент. Но никому не достигна смелост за това. Плах по природа, българинът не рискува, затуй рядко печели. Раковски тъкмо напротив: без да е избиран от някого за вожд намира привърженици и съюзници, преговаря с външни сили, изработва програми, стратегия, предприема странствания на горски пътник, крие се, бие се, затъва и изплува, хвърля се и се изплъзва. Неговата биография придава бодрост всекиму, неудовлетворен от самоизявите си. Житието на Раковски доказва, че няма нищо невъзможно, освен самата му личност. Затова и не отговаря на представите на българина от края на робството: „Един само виждащ сред толкова спящи. . .“

Желанието да придаде на българите авторитет пред външния свят го тласка да се самоизмисля непрестанно: представя се за държавник на несъществуваща държава, за писател от неродена още култура, за аристократ на народ, който няма аристократи. „Следовниците на този неповторим мъж, признава В. Мутафчиева, го задминават във всичко, освен в едно: неподражаем той остава тъкмо с всестранността си и с онази страст да бъде досущ всичко, от което се нуждае още спящия ни народ. **Величаво е!**“ И абсурдно?!. .

Счита се, че Раковски се е самонадценявал, затова постоянно се е доизмислял. А дали не е обратното? Дали именно неговата нагласа и свръхвъзможности, по-точно свръхенергия не са били необходими, за да се положат основите на националното ни движение. Обществената необходимост, всъщност ще да е родила съответстващата ѝ личност. Защото според писателката, съществено за личността на Раковски е, че той не само е неудържим фантаст, но и безпредразсъдъчен практик. „Изключително рядко съчетание. Раковски действително е един неповторил се мъж, за когото науката не показва, че си е изработила мерки, затуй пък художеството може да опита. Той ни кара да се замислим, дали падналите в историята просто не са приели да паднат?“

Българските образи в творческата поредица на голямата ни писателка не свършват до тук, но цялостното им изследване предполага обемен труд. Тези, които изброихме, са част от нейната стратегическа интелектуална задача, от опита ѝ да ни представи собствената си версия за големите мъже от нашето минало, личности, чиито действия и усилия, както и да ги тълкуваме, не са останали затворени във времето си, а са допринесли за изграждането на общия български дом, ако така наречем съчетанието от българска духовност и българска държавност, обгледани в процеса на европейското и световно развитие.

БЕЛЕЖКИ

1. **Карабелова, М.** Непубликувана анкета с Вера Мутафчиева, разговор за „Предречено от Пагане" (ръкопис).
2. Пак там.
3. **Мутафчиева, В.** Последните Шишмановци. С., 1969, с. 10.
4. Пак там, с. 13.
5. Пак там, с. 23.
6. **Карабелова, М.** Разговор за „Последните Шишмановци". Непубл. анкета с В. Мутафчиева.
7. **Карабелова, М.** Из непубликуваната анкета с В. Мутафчиева.
8. **Карабелова, М.** Непубликувана анкета с В. Мутафчиева, разговор за Софроний.
9. **Карабелова, М.** Непубликувана анкета с В. Мутафчиева, разговор за Раковски.

ВГЛЕЖДАНЕ В МИНАЛОТО

Анисава Милтенова

РАЗОБЛИЧЕНИЕТО НА ДЯВОЛА-ГРАМАТИК (Към историята на старобългарската легенда за произхода на павликяните)

Българската легенда за произхода на павликяните е една от немногобройните оригинални творби, в която макар и по косвен начин се пазят исторически сведения за разпространението на ересите през Средновековието. Както е известно, върху легендата обръща внимание още Йордан Иванов (1872–1947), който пръв публикува нейния текст по Аджарския сборник № 326, XVII в. (НБКМ – София) и анализира съдържанието ѝ. (1) Големият български учен определено свързва произхода на легендарния разказ с Пловдивската област и по-точно с манастира „Св. Богородица Петричка", наречен още Бачковски манастир. Според автора доказателство за това са както топонимите в текста, така и общата тенденция на разказа, написан като полемико-изобличително произведение против павликянската ерес. Независимо от легендарната форма на повествованието, изтъква Й. Иванов, творбата съдържа исторически факти „за потеклото и името на павликяните, за разпространението на ереста и преследването ѝ" (2).

Няколко години по-късно Ю. Яворски обнародва текста на легендата според един карпато-руски сборник от XVII-XVIII в., днес № IX.C.18 от Националния музей в Прага. (3) В коментара той подчертава анахронизмите в съдържанието на произведението, в което според него са съединени две различни части: народно-легендарният разказ за дявола-граматик Паил, разобличен от Йоан Златоуст и историческите „сведения" за разпространението на павликянството в българските земи. Авторът не допуска реално историческо покритие на тази част от текста, тъй като легендата има характер на религиозен противоеретически памфлет. В публикацията не се разглежда въпросът за локализацията на разказа, но въз основа на редица езикови и ортографически особености на южноруския препис се предполага, че той възхожда към среднобългарски протограф.

През 1957 г. Р. Бартикян (4) отново се връща към българската легенда за произхода на павликяните, като се основава на вече известния от първите две публикации ръкописен материал и на изследванията върху историята на Бачковския манастир. Ученият дава превод на легендата на арменски език и прави обстоен анализ на съдържанието ѝ. Изводите му са основани на изказаното от редица изследователи

становище, че манастирът „Св. Богородица“ е създаден от Григорий Бакуриани не само като „богоугодно дело“, но като идеологически център на борбата против арменците-павликяни в околностите на Пловдив през XI в. (5) Р. Бартикян се опитва да свърже историко-фактологичната страна на легендарния разказ с историята на арменските еретически движения. Предпазливо изказаната хипотеза на Й. Иванов за аналогия на имената Съботин и Шутил (двамата ученици на дявола-граматик, които разпространяват павликянството в България) с имената на арменци-павликяни, се приема от него като вероятен факт. Собственото име Съботин той смята за славянска трансформация на името Сембат (Smbat) – арменски еретик от IX в., а името Шутил идентифицира с арменката Шети (Shetji) – еретичка, която се споменава в арменската преработка на съчинението „За ересите“ на Йоан Дамаскин. (6)

Легендата за произхода на павликяните се включва в определен тип състав на сборниците със смесено съдържание, които нямат служебно предназначение. Към известните преписи от публикациите на Й. Иванов и Ю. Яворски днес можем да прибавим още пет непроучени преписа на творбата:

1. В сборник от първата половина на XVI в., № 82 от манастира „Николяц“ край Бело поле, Черна гора. (7)

2. В сборник от 1566 г. № I.26054 от Университетската библиотека, Виена. (8)

3. В сборник от XVI в. (Туманski), № III.a.10 от сбирката на Хърватската академия на науките в Загреб. (9)

4. В сборник от XVI в. № 794 от Троице-Сергиевата лавра (ф. 304), Руска държавна библиотека – Москва. (10)

5. В сборник от XVI-XVII в. № 2а от сбирката на В. Богишич в Цавтат. (11)

Разказът за произхода на павликяните според изброените преписи, по-ранни от известните досега, не съдържа редакционни промени по отношение на публикуваните текстове от Й. Иванов и Ю. Яворски. Независимо от това събраният материал дава основание за доуточняване на някои предположения относно хронологията и изворите на съчинението.

Изследователите привеждат редица доказателства, че легендата е възникнала сред монашеското братство в Бачковския манастир. Посочва се, че в манастира са се извършвали преводи на гръцка литература с полемична насоченост против ересите и по-специално срещу павликянството – напр. на „Паноплия догматика“ („Догматическо всеоръжие“) от известния византийски писател Евтимий Зигавин (XII в.), на съчинения против арменците-монофизити и др. Изключи-

телните права на манастирското средище, което е било самостоятелно, самоуправляемо и не е плащало данъци на държавата и църквата, според някои учени са могли да бъдат оправдани не само с личните заслуги на Григорий Бакуриани, но с поетите функции за борба против павликяните, живеещи в Тракия. Изтъкват се също сведения от Типика на манастира, в който например се казва, че в околностите на манастира живее „неустроен, безпорядъчно живеещ варварски народ" - т.е. тук по всяка вероятност се визира павликянското население. Не на последно място Й Иванов припомня факта, че Григорий Бакуриани е убит в боя при Белятово в 1086 г. от павликяни и печенези, което е допринесло манастирът да стане център за борба против павликянската ерес. Всички тези и редица други доводи дават основание да се подкрепи тезата на Й. Иванов, че написването на разказа за произхода на павликяните „е могло да стане след основаването на манастира, 1083, или най-рано през следния XII век" (12).

Какво ново внасят непроучените преписи в досегашните интерпретации на легендата?

1. Изразът **„искаше их Їоаннь Златоустъ скрьвеше и изиде изь Цр҃иград и сьниде вь Петричь, идеже ави се емѹ ст҃а бц҃а вь стемѹ ако и ц҃рца нб҃ѹ и земли"** се чете и в новите пет преписа с незначителни разночетения, което още веднъж потвърждава предположението на Й. Иванов, подето от останалите учени, че разказът се е появил в Пловдивско и по-точно в близост до крепостта Петрич, в чието землище е изграден Бачковският манастир. Именно там Света Богородица се явява на Йоан Златоуст в **„стемѹ"** (στεμμα), т.е. тя е увенчана с корона, тъй като манастирът е наречен „Св. Богородица". (13) Съвпадението на сведенията от легендата с историческите факти – разпространението на павликянската ерес в Пловдивско, отразено във византийските извори, споменаването на топонима Петрич и свързването му с култ към Богородица не допускат друго тълкование на текста и оттук – друга локализация на легендата.

2. Както се спомена, текстът на творбата се разпространява в сборници с легендарно-апокрифно съдържание, които имат сходен състав. По дух и стилистика тя напълно съответства на заобикалящите я произведения, а с някои от тях има очевидна прилика в сюжета. В няколко от изброените ръкописи разказът за произхода на павликяните се съпровожда от легендата за Еладий и Корасия, преводно-компилативно съчинение от XII-XIII в., в което също е развит мотива за изобличаването на дявола, взел запис за душата на момъка Еладий. (14) Тук действащо лице отново е св. Василий (Велики), който изпълнява подобна роля при аналогични обстоятелства. Самостоятелният разказ за Еладий и Корасия е възникнал без съмнение като извлечение от

Житието на св. Василий Велики (написано от Амфилохий, епископ на Икония, борец срещу арианите, IV-V в.). Житието е било познато в превод на старобългарски език в ранна епоха – вероятно преди падането на България под византийско владичество през XI в. До нас са достигнали няколко превода на това Житие (на фрагменти и цялостно през периода XVII-XVIII в.), което показва безспорната му популярност през Средновековието. (15) В Житието имената на героите са други, а повествованието се различава по редица подробности, но сюжетът и развръзката – изобличаването на дявола и неговото изгонване – са същите. Може да се допусне, че легендата за произхода на павликяните е създадена също като паралел на чудесата на св. Василий Велики, чиито първоизвор вероятно е неговото житие.

Съставът на ръкописите, в които се включва легендата, както и нейното съдържание налагат извода, че тя е възникнала в българска среда и най-вероятно анонимният автор е принадлежал към низшите кръгове на духовенството. Съществуват многобройни исторически податки за българския характер на населението около Петричката крепост и в цялата Източно-родопска област (16). От друга страна яркият полемично-изобличителен тон на творбата свидетелства, че тя е резултат на остра реакция против павликянството, която вероятно стои във връзка с дейността на манастира „Св. Богородица Петричка". Тъй като липсват сигурни доказателства, че легендата е възникнала през ранния период от съществуването на манастира, когато както етническият произход на монасите-грузинци, така и официалният характер на създаваната там книжнина не се схождат със същността на произведението – за по-основателно смятам, че то е съставено през XIII в. Такава хипотеза за хронологията на разказа се подкрепя от езиковите особености на преписите (следи от среднобългарско смесване на носовките) и от състава на сборниците, в които се включва – редица произведения в този тип състав представляват прередактирани версии на по-ранни преводи или пък са нови преводи, свързани с литературните и идейни тенденции на XIII в. (17)

3. Новите пет преписа дават възможност за допълнителен анализ на собствените имена на дявола и на неговите ученици. Те се срещат в следните варианти:

сб. № 82 от ман. „Николяц": **Самватиє, Шоутиѥ, Паиль.**
сб. № I.26054 УБ – Виена: пропуск в текста (механичен).
сб. № III.a.20 ХА – Загреб: **Самѡватиє, Шоутиѥ, Впаиль.**
сб. № 2а Цавтат: **Сатинь, Мѫшѫтнь, Наиль.**
сб. № 326 НБКМ – София: **Сѫботин, Шѫтиль, Паиль.**
сб. № IX.C.18 НМ – Прага: **Сѫботинъ, Шѫтин, Паилъ.**
Тр. дамаскин: **Сѫботинь, Шѫтинь, Павль.**

Бъдещият етимологически анализ на текста ще покаже дали могат да бъдат правомерни аналогиите с древни имена на арменски еретици – напр. споменатите Сембат и Шети, или манихеецът Сантаварин и др. (18). Наред с това трябва да обърна внимание, че имената са от славяно-български произход и могат да бъдат изтълкувани като пародийни характеристики на дявола: Съботин (роден в събота; създаден, когато Бог си е почивал при сътворението); Шутил, Шутин (буквално – безрог, шут).

В заключение заслужава да се отбележи, че цялостното проучване на лингво-палеографските, текстологическите и литературните особености на тази интересна българска средновековна творба ще обогати и разшири представата за оригиналните съчинения, възникнали като сплав от легендарна образност и отражение на историческата действителност.

В приложение се публикува текстът на разказа за произхода на павликяните по ръкопис № I.26054 от 1566 г. Университетска библиотека – Виена, неиздаван до сега. Механичният пропуск в текста се допълва по ръкопис III.a 10 от XVI в., Хърватска академия – Загреб, означен с */.

Слово како зачехѹ се павликани бл(с)ви ѡче

Сътвори се, діавлъ ꙗко єдинъ. грама(т)икъ мѹдръ и кро(т)къ. тихо приндѣ къ стмѹ. Васілию глюци сти Васілиє. видѣвъ пениє ег(о). красно ꙗзло видѣвъ. негова смереніа. и възра(д)ѹва се ѡ немъ много. понеже не знаеше го. ѡти к(с) діаволъ. діавѡлъ хотеше. да прѣлъститъ. Васілиа велико. люблаше го Васілиє. и прѣдаде емѹ в въсе. книгы писать и. діаволъ по(є) в. оученика. ѡ члци. и списа книгы много ѹ стго. Васіліа и радоваше(с). велико ѡ немо (!) Васілиє. р(ч)є къ діаволѹ. ѡ грама(т)че испиши рѹкѡ. твою писаниє. да пѹщѹ къ патріархѹ нашемѹ. Їѡанѹ Златоѹстомѹ. да види(т) какова граматика. имамъ ѡнъ. же исписа. сти Васіли пѹсти къ Їѡанѹ. Златоѹстомоу. и рче виж(д)ъ. какова гра(ма)(т)ка имамъ. и прнетъ. Їѡанъ. писаніе. и позна ег(о) ꙗко діаволъ к(с). Їѡанъ. пѹсти къ стомѹ Васілію. и рче въ истинѹ довра. граматика има(шъ) прихож(дъ) да ви(д)мъ ег(о) діаволъ ве(с)леше се. въ домѹ Васілиевъ и ѡти(д)е. Їѡанъ. Зла(т)оѹстъ съ въсеми слѹгами и съ въсеми дари. ц(р)квними. и вънидѣ. въ домъ Василевъ и бл(с)агосовихѹ (!) се. Васіли(є)

ре(ч̃). ѡ вл(д̃)ко. да прівед҃ѹ граматника. моего Їѡанъ р̃че приведи его. и видѣ Їѡанъ. діавола ѹкрасена. и разѹме въса дѣла его Їѡанъ. вънидѣ въ цр(к)въ и ѹзе петрахилъ. и исъсплака (!) велико. и р̃че г̃и б̃е нашъ Їс̃ Хс̃. подаи намъ нв(с̃)нѹю силѹ. да поперѣ(м) діавола сего; и р̃че къ Василію. въ истинѹ ниг(д)є к(с̃) съи. и призва его въ цр̃квъ. и въсе дари цр(к̃)вние вънесе. и за(т)вори цр̃квъ. и запечати именемъ г̃немъ. и вънидѣ с̃ти Їѡанъ в літѹргію. ег(д)а р̃четъ ев(г)лиє. велико */ сметє се діаволь. и виде Василик и оубоа се. кгда прѣносехоу светик дари и діаволь сьтвори се страшань и оудари оу врьхь цркви и паки паде на землю. и вси людиє сметоше оумъ свои и погоубише. свети Їѡань креплаше ихъ. и кгда рече. изредно тогда діаволь исплоуни всоу црьквоу. и кгда речеть. кдинь свет тогда діаволь распоукоу се. и изышьдше из црькве рече Їѡань ѡ Василіе. видиши ли твоіего граматника какавь к(с̃) не вѣси ли штьче. всако дело изьбранное шт света и неприлична къ людемь вѣди ѩко діаволско к(с̃). избраша вса книжна діаволскаа писаніа и зжегоше шгнемь. Василіе рече кь Їѡваноу. ѡ владико. како сихъ двою еже соуть оученици кго. Їѡань рече. ти соуть хр̃сьтанци (!) синове. да сьблюдемь тѣхь дондеже видимь како те бити. кда како идоуть вь поуть христіански. кдиномоу име Самшватіе. а дроугомоу Щоутик. діаволоу бѣ име Впаиль. и вьсташа шба оученика діаволска. поидоста шт Падокик (!) вь землоу Блоугарскоую и сьтворише се апостольскимь имени Паваль и оучахоу бльгари славити Павла. і ѩко людик вьзеше си законь ти наріцают (!) се павлиѣане /* с̃ти Їѡанъ. ицеше ихъ изидѣ изъ Цриграда. и сънидѣ въ Петръчъ г(д)є ѩви му се ст̃а б̃ца въ стема. ѩко цр̃ца посла. и доведохѹ их изъ блъгаркиє (!) землю. и повеле шдрахѹ имъ кожѹ. шти бѣ кожа. кръщена павлічане. мнехѹ м(ч)те(с̃) ѩко с̃ти. зато се нарекоше павличане. шти вражію наѹкѹ наѹчихѹ. с̃ти їѡанъ р̃че прокле(тъ) да к(с̃) зла ѹченика ѹченикъ. (!) вг҃ѹ же нашемѹ. сла(в). вѣки аминъ·÷

БЕЛЕЖКИ

1. **Иванов, Й.** Произход на павликяните според два български ръкописа. – СпБАН, 24, 1922, 20–31; Избрани произведения. I. С., 1982, с. 111–123.

2. Цит. съч., с. 21.

3. **Яворский, Ю.** Легенда о произхождении павликиан. – В: Сборник статей в честь акад. А. М. Соболевского. – СбОРЯС, 101, Л., 1928, 3, с. 503–507. Сборникът е описан в: **Vasica, J., J. Vajs.** Soupis staroslovanských rukopisů národního musea v Praze. Praha, 1957, 72–93.

4. **Бартикян, Р.** Легендарное произхождение павликианцев по одной древнеболгарской рукописи. – Известия АН Арменской ССР, Общественные науки, Ереван, 1957, 1, 83–92.

5. Вж **Мар, Н. Я.** Аркаун, монгольское название християн в связи с вопросом об армянах-халкедонитах. – Византийский временник, 12, 1906, 1–68; **Мурадян, П. М.** Древнегрузинский перевод „Πανόπλια δογματική" Евфимия Зигавина. – В: Марр и вопросы арменистики. Ереван, 1968, 296–305; **Николаев, В.** Един феодален институт от XI в. в нашите земи със специално предназначение. – Известия на Института за българска история 1–2, 1951, с. 99–189.

6. **Миабан.** Книга ересей. Арарат, 1892, с. 113; PG, t. 94, col. 677–788. Съчинението е съставено главно по съответните произведения на св. Епифаний Кипърски и на блаж. Теодорит Кирски.

7. **Мошин, В.** Ћирилски рукописи у манастиру Никольцу код Бијелог поља. – Историјски записи. Орган Историјског друштва НР Црне горе, 14, Титоград, 1961, 18, с. 704.

8. **Birkfellner, G.** Glagolitische und kyrillische Handschriften in Osterreich, Wien, 1976, 210–214.

9. **Mošin, V.** Ćirilski rukopisi jugoslavenske akademije. I. Opis. Zagreb, 1955, 75–79.

10. **Яцимирский, А. И.** К истории ложных молитв в южно-славянской письменности. – ИОРЯС, 18, 1914, 3, с. 103.

11. **Радойчић, Ђ. Сп.** Извештај о раду на проучаваньу старих српских рукописних и штампаних кньига као и других старина. – Историски часопис, 2, 1951, 328–342; **Mošin, V.** Izvještaj o radu na uredenju Bogišiceva archiva u Cavtatu. – Letopis Jugoslovenske Akademije, 59, 1954, 16–40.

12. **Иванов, Й.** Избрани произведения, с. 119.

13. **Иванов, Й.** Асеновата крепост над Станимъка и Бачковския манастир. – Известия на Българското историческо дружество, 2, 1912, с. 191–230.

14. **Яворский, А. Я.** Новые рукописные находки в области старинной карпато-русской письменности XVI–XVIII веков. – In: Knihovna Sboru pro vyzkum Slovenska a Podkarp. Rusi pir Slovan. Ustavu v Praze, с. 2, 1931, p. 31; за наличието на разказа в определен тип състав на сборниците със смесено съдържание вж: **Милтенова, А.** Към характеристиката на българската литература през XV–XVII век. (Сборници със смесено съдържание). Канд. дисертация (машинопис). С., 1982, с. 229–231; превод на разказа на съвременен български език в: **Ангелов, Б., М. Генов.** Стара българска литература. С., 1922, с. 282 сл.; **Петканова, Д.** Народното четиво през XVI–XVIII век. С., 1990, с. 263–267, 376.

15. За Житието на св. Василий Велики вж: **Fox, M. M.** The Life and Times of St. Basil the Great as Revealed in his Works. Washington, 1939; за българските преводи в: **Петканова, Д.** Народното четиво, с. 362.

16. **Georgii Acropolitae** Opera, rec. A. Heisenberg. I–II. Lipsiae, 1903 ГИБИ 8. С., 1971, 183–184; **Božilov, I.** Le bulgares dans l'Empire Byzantin. – ГСУ ИФ, 69, 1975, с. 162.

17. **Милтенова, А.** Неофициалната книжнина през XIII век в контекста на идейните и литературните тенденции на епохата. – В: Търновска книжовна школа. 4. Културно развитие на българската държава краят на XII–XIV век. С., 1985, 102–114.

18. Вж **Бартикян, Р.** Легендарное происхождение павликянцев, 83–92; Още по-конкретно за имената на арменски еретици: **Юзбашян, К. Н.** К происхождению имени „павликиане". – В: Византийские очерки. М., 1971, с. 213–235.

Георги Н. Николов

ЕДИН СРЕДНОВЕКОВЕН МОТИВ В ПОЕЗИЯТА НА АНДРЕЙ ГЕРМАНОВ

Средновековната тема е сравнително рядко срещана в съвременната българска поезия. В творчеството на Андрей Германов (1932–1981) тя присъства в няколко произведения (1). В публикуваните за пръв път през 1974 г. „Четиристишия" А. Германов поетически интерпретира един интересен момент от средновековната българска история – опитът на хан Крум (803–814) да завладее византийската столица Цариград. Четиристишието гласи:

„Византия е хитра и лукава – ти няма да превземеш Цариград.
Макар и силен и обвян от слава, ти няма да превземеш Цариград.
Но копието в портите забий, викни пред всички, че си неин враг –
това ще те направи с нея равен. И ти ще имаш своя Цариград." (2)

Историческата информация е свързана с един самобитен елемент от политическата идеология на средновековната българска държава – идеята за превземането на Цариград. Нейните корени трябва да се търсят още в първите обсади на византийската столица организирани от българи и славяни. За разлика от славяните, чието присъствие край стените на Цариград било повече случайно и предизвикано от мощните военни кампании на различни тюркски племена (авари, прабългари) прабългарите целенасочено се стремели към овладяването на града. Те добре разбирали, че Цариград е сърцето на първата световна сила през Ранното средновековие – ромейската василия (Византия). Епизодичните появи на прабългарски вождове в Цариград само засилвали едно смътно, но усилващо се желание да се грабнат богатствата сбрани във Византион.

Хан Тервел (701–718) бил първият владетел на Българското ханство на Долни Дунав, който стигнал Цариград във връзка с повторното възцаряване на византийския император Юстиниан II Носоотразаният (685–695; 705–711) през 705 г. (3). В знак на благодарност за оказаната му от Тервел помощ, императорът приел българския владетел в столицата (вероятно във Влахернския дворец). По този повод византийският хронист, цариградският патриарх Никифор (806–815) отбелязва следното: „Той [Юстиниан] извънредно любезно се отнесъл с владетеля на българите Тервел, който бил на стан извън Влахер-

нската стена, и най-сетне, когато Тервел дошъл при него, наметнал му царска хламида [мантия] и го провъзгласил за кесар. И като го поставил да седне до себе си, заповядал на войските да се поклонят на двамата. Надарил го с много дарове и го изпратил в земята му." (4) Това било първото „запознанство" на хан Тервел с града на василевсите. През 712 г. той предприел военно нападение в Източна Тракия. Тогава неговите войски опленили околностите на Цариград и достигнали до Златните врата на крепостта (5).

През 717–718 г. армията на българския владетел недалеч от Цариград избила между 20 000 и 32 000 от обсадилите града араби (6). Така с българска помощ била осуетена най-сериозната заплаха за византийската столица преди превземането ѝ от войските на Четвъртия кръстоносен поход през 1204 г.

По-късно, в средата на VIII в. политическо убежище във Византийската империя намерили българските ханове Севин (ок. 764–766) и Телериг (768–777), както и други високопоставени българи. Вероятно те успели да се насладят на живота в Цариград, след като били покръстени и приобщени към византийската знат (7).

Цариград все по-често се превръщал в крайна цел за българските нападения срещу Византия. Хановете от Плиска понякога изнудвали империята, заплашвайки я с поход срещу Константиновия град. Хан Кардам (777–802) станал също изразител на тази политика. По повод на това, че управляващите в империята преустановили плащането на годишния данък за българския хан, Кардам заявил на император Константин VI (780–797): „Или ми плати данъка, или ще дойда при Златните врата и ще опустоша Тракия" (8).

Идеята за превземането на византийската столица придобила конкретни измерения през управлението на хан Крум. След победата над византийската войска във Върбишкия проход (26 юли 811 г.) и убийството на император Никифор I Геник (802–811) Крум отправил поглед към първия град на империята. През лятото на 813 г. българският хан достигнал стените на Цариград и пред смаяните погледи на неговите жители извършил невиждани дотогава жертвоприношения. У Scriptor incertus е отбелязано: „Прочее българите дошли чак до градските врати, без никой да излезе насреща им или да ги спре. А Крум направил жертвоприношение вън от Златните врата според обичая си, като принесъл в жертва много хора и животни. Той потопил краката си във водата на морския бряг, умил се и поръсил войниците си. Приветстван от тях, той преминал между своите наложници, които му се кланяли и го славели. Всички наблюдавали това от стените и никой не се осмелявал да го възпре или да хвърли стрела срещу него. След като изпълнил всичките си прищевки и желания, той обкръжил

града и направил вал около него и така прекарал няколко дни, като плячкосвал местата вън от града. Той поискал данък в злато, голямо количество одежди и известен брой отбрани девойки." (9)

Този демонстративен религиозно-политически спектакъл, разигран от хан Крум край Цариград, предизвикал уплаха сред ромейското население. Българският владетел неслучайно бил наречен „Новият Сенахерим" (ὁ νέος Σενναχερὶμ) (10) по името на асирийския цар Синаххериб (705–680), който през 689 пр. Хр. наредил да бъде разрушен Вавилон. „Големите очи на страха", които българите видели в погледите на обсадените византийци, създали погрешната представа, че Цариград е твърде лесна плячка. Фрагментарната и неточна преценка за възможностите на Византия била пясъчната основа, върху която се градяла мечтата за Цариград. Така се зародила **„най-пагубната илюзия в историята на българското Средновековие"** (11) – илюзията за завладяването на византийската столица. Многозначителен е фактът, че през 813 г. хан Крум извършил своите езически обреди в местността Евдомон – там където били приветствани императорите, победители в тежки битки. Българският владетел обсаждал Цариград с пехота и конница. Неговите войски дефилирали победоносно пред крепостните стени на византийската столица от Влахернските дворци до Златните врата. Това било около 6-километрово надлъж пространство пред крепостта в европейската част на града – от Златния рог на север до Мраморно море на юг.

Византийският хронист Теофан Изповедник (ок. 760–818), който бил и съвременник на Крумовото нападение, допълва информацията за действията на български владетел: „Като извършил нечестиви и бесовски жертвоприношения на ливадата до Златните врата при морето, поискал от императора **да забие копието си в самите Златни врата** (πῆξαι τὸ δόρυ αὐτοῦ κατ' αὐτῆς τῆς Χρυσῆς πόρτης). А когато императорът не му позволил да направи това, завърнал се в палатката си. Смаян от градските стени и от добре строената императорска войска, той се отчаял от замисления обсада, насочил се към споразумение и направил опит да влезе в преговори за мир." (12)

Златните врата (Χρυσαὶ Πύλαι, Χρυσεία Πύλη) представлявали монументално съоръжение, разположено в южната част на крепостната стена на Цариград. То било построено през V в. и впоследствие служело за тържествено посрещане на императора и други случаи, с които се отбелязвал триумфът на византийските пълководци. Златните врата били изградени от мраморни блокове и се състояли от три сводести входа, рамкирани от четириъгълни кули. Надпис на латински език от метални букви, разположен върху централната арка, съобщавал за позлатяването на вратните крила след поражението на узур-

патора Йоан, екзекутиран при Равена през 425 г. Вратата била богато украсена със статуи. Освен това била издигната и специална външна стена, пазеща Златните врата, през която имало единична врата, украсена от двете страни с антични митологични релефи (13).

Какъв е бил смисълът на Крумовото желание да забие копието си в Златните врата на Цариград? На това питане историческата наука е дала задоволителен отговор. Още през XVIII–XIX в. учените, които се спират на този въпрос, отбелязват, че забиването на копие било български белег за отбелязване право на собственост („**Wahrscheinlich ein Bulgarisches Zeichen von Eigenthumsrecht**“) (14) или знак за встъпване във владение („**Das Thor... sollte das Zeichen der Besitzergreifung Krumms an sich tragen**“) (15). В по-ново време към това тълкуване се присъедини известният изследовател на прабългарското минало Веселин Бешевлиев (1900–1992). Според него „чрез забиването на копието си в Златната врата Крум е обявил символично Цариград за превзет“. Този акт е задоволявал българския владетел, който при това условие бил съгласен да се оттегли от Цариград (16).

Важна подробност е фактът, че Крум поискал разрешение от императора за да извърши ритуалното забиване на копие, въпреки съществуващата възможност насилствено да стори това. Изглежда българският хан настоявал лично и по твърде показен начин да изпълни този ритуал, играейки ролята едновременно на върховен военен предводител и първожрец (17). Евентуалното съгласие на императора би показало признанието за силата и превъзходството на хан Крум.

Известно е, че при започналите преговори между хан Крум и император Лъв V Арменец (813–820) било извършено покушение и опит за убийството на българския владетел. Гръцкото вероломство ожесточило Крум, чиито войски опустошили Източна Тракия. След завръщането се в България ханът започнал мащабна подготовка за нападение срещу Цариград, готвейки своя coup de grace. В разгара на приготовленията обаче хан Крум умрял (13 април 814 г.).

Въпреки големия прогрес в развитието на българската обсадна техника, фортификационните съоръжения на Цариград, изградени четири века по-рано от император Теодосий II (408–450) се оказали непреодолима преграда за Крум (18). Но неговият замисъл да завладее византийската столица оставил траен корен в политическия живот на България. Столетие по-късно един прославен потомък на хан Крум възродил българската мечта за Цариград. През X в. цар Симеон I (893–927) подновил опитите за превземането на града. Неговите действия съчетавали дипломатически похвати с разорителни походи срещу Византия и били част от една голяма политическа програма (pax Symeonica) по отношение на империята (19).

През XIII–XIV в. българската идея за завладяване на Цариград била мълчаливо изоставена, като само епизодично приплямвали авантюристичните искри на наугасващото стремление за господство над „царицата на градовете“ (20).

Поредните завоеватели на Европейския югоизток – османските турци също вдигнали оръжие срещу византийската столица. Следвайки заветната цел („Das Ziel heißt Konstantinopel“) (21) османците извършили през XIV–XV в. няколко тежки обсади на града. С превземането на Цариград на 29 май 1453 г. от османския султан Мехмед II Завоевателя (1451–1481) (22) настъпил обрат в световната история, чиито сетнини се усещали чак до епохата на Новото време.

* * *

Интересът на Андрей Германов към старината и историята е засвидетелстван в неговите автобиографични творби и в спомени на близките му (23). Затова четиристишието „Византия е хитра и лукава...“ може да се разглежда като плод на поетическо вдъхновение, повлияно и от историческите познания на автора за средновековното ни минало. Без съмнение Германов е познавал историческите извори, които описват събитията край Цариград през 813 г. Той посвещава своя стих на само един, ключов момент от Крумовата обсада на византийската столица. Поетът умишлено е пропуснал подробностите, неговото четиристишие е изчистено от исторически детайли – не се споменават времето, точното място на събитието, името на владетеля и др. Вместо това авторът е поставил ударение върху смисъла на случилото се.

В стиха на Германов са използвани вече утвърдени в науката названия – **Византия** и **Цариград**. Както е известно, името на държавата Византия (Византийска империя) произлиза от най-старото название на нейната столица – Византион (Βυζάντιον). Римският император Константин I Велики (324–337) обявява мегарската колония Византион за своя резиденция (11 май 330 г.), която впоследствие се превръща в столица на империята, изместваики Рим. Самите византийци започват да употребяват названието Византия като собствено име на държавата си едва през XIV в. (24). Това име е утвърдено и в българската историческа наука.

Няколко са имената, с които е позната в историческите извори столицата на империята – Βυζάντιον, Κωνσταντινούπολις, secunda Roma, Νεά Ῥώμη и др. В средновековна България още през X в. се налага названието **Цариград**. Многобройни са примерите за използването на това българско име за византийската столица. Освен в домашните извори от Средновековието и Възраждането названието Цариград се използва и от класиците на българската медиевистика Ва-

сил Златарски (1866–1935), Петър Ников (1884–1938) и Петър Мутафчиев (1883–1943).

За А. Германов Византия е **„хитра и лукава“**. Поетът е възприел наложилото се схващане, според което под „византиец“ българите разбират хитър, лукав и лицемерен човек (25). Тази характеристика за византийците се формирала в България още през средните векове. В произведенията на старобългарската историко-апокалиптична литература има редица примери за негативни квалификации спрямо тях. Така в „Слово за Сивила“ се казва, че елините (т.е. гърците) са хора **„разместващи царете, смесващи се с всички народи, самохвалци, лъжесвидетели, горделиви, златолюбци, съдещи се с подкуп“** (26). В една от най-популярните творби на българската еротапокритическа (въпросоответна) книжнина през средновековието – „Разумник-укàз“ – се прави зооморфна характеристика на различните народи. Там гъркът се оприличавал с лисица (**грьк лесица кс**) (27). Отношението към гърците (както българите винаги наричали византийците) (28) като към вероломен, коварен и двуличен народ, се изградило в резултат на повече от седемвековното съперничество и сътрудничество между България и империята. Трябва да се признае, че това отношение не правело изключение в тогавашния свят. Същите представи за византийците имали и народите от католическа Европа. Враждебността на католиците към Византия и нейното население нараснала след Великата схизма от 1054 г. и се проявила в крайни форми въобще към православните жители на Балканския полуостров по време на кръстоносните походи.

В периода на османското владичество по българските земи (XV-XIX в.) у българите се затвърдило чувството на недоверие и подозрение към гърците. Изобщо традиционният български възглед за византийците се развил независимо от сходния по смисъл пейоратив „Greek/grec/greque“, който се употребява в някои западни езици в края на XVIII и през XIX в. В българската представа за гърците хитростта и лукавщината винаги са били неотменна част от техния отрицателен образ (29).

Специално А. Германов изразява своето разбиране за Византия и в едно от ранните си стихотворения – „Византийски мотив“. Той се вглежда в престорения плач на „една честолюбива оплакващка“. Нейният „съмнително красив и дълъг плач“ над гроба на приятеля цели „да чуят нея“, „тя да се прочуе“ (30). Авторът е погнусен от нарцисното двуличие на своя персонаж и го характеризира единствено с определението „византийски“ в заглавието на стихотворението.

Какво е могъл да направи българският владетел пред невъзможността да завладее Цариград? Германов се спира на неговия опит да

забие копието на славата във вратата на врага. Това превръщало Крум в равен на Византия („**това ще те направи с нея равен**“) и завоевател на Цариград. Мнимото притежание компенсирало неосъществената победа. Вербалното самохвалство („**викни пред всички, че си неин враг**“) е намек за елемент на националното поведение в ново време, а именно, със силата на думите да се замести слабостта на действието или въобще бездействието. Направената от Германов смяна на сегашното време в първите две изречения на четиристишието, с бъдеще в последното изречение, подчертава миражността на неосъщественото българско стремление към Цариград.

На фона на историческите събития от Крумово време А. Германов е показал негативни черти на българския национален характер от съвремието ни. Наистина именно през средните векове се полагат темелите на народната психика, формират се нейните качества и недостатъци. Тя се развивала и изменяла заедно с историческата съдба на българския народ през Средновековието, Възраждането и в Ново време. Затова сакралната идея да се унижи врагът през 813 г. е иронизирана в четиристишието на Германов като обикновен компенсаторен акт на жестикулиращо безсилие.

Изказът-сентенция на А. Германов позволява стихът да се разчете и като апотеоз на морална, макар и символична, победа над по-силния противник („**и ти ще имаш своя Цариград**“).

Четиристишията на Германов са оценени от литературната критика като резултат от силното въздействие на средновековната персийска поезия върху него. Сред различните форми на източната лирика той избира рубаята, изискваща наред с високото поетическо майсторство, ярка и оригинална мисъл (31). Пристрастието на поета към трикратното римуване на една и съща дума (32) се потвърждава и в стиха за Византия:

„... ти няма да превземеш Цариград.
... ти няма да превземеш Цариград
... и ти ще имаш своя Цариград.“

След 1161 години опитът на хан Крум да завладее византийската столица е послужил за мотив на едно четиристишие. Това е рядък случай когато Българското средновековие присъства в поезията на българския XX век.

БЕЛЕЖКИ

1. Вж **Германов, А.** Поп Богомил – В: Андрей Германов. Азбука. Стихотворения. София 1970, с. 29; **Германов, А.** Монолог на Иван Рилски. – Пак там, с. 30–31; **Германов, А.** Ивайло. – В: Андрей Германов. Мост. Стихове. Варна 1970, с. 93–95; **Германов, А.** Твоят път. – Пак там, с. 110–111; **Германов, А.** България през баязидовите дни. – В: Андрей Германов. Острови. Стихотворения. София 1972, с. 49; **Германов, А.** Родопа, мраморна легенда. – В: Андрей Германов. Четиристишия. Варна 1974, с. 28; **Германов, А.** Царю, разбирам твойта мъка. – Пак там, с. 29; **Германов, А.** Езическо капище. – В: Андрей Германов. Граница на снега. Стихове. София 1979, с. 13; **Германов, А.** Емир Тимур Ленг – железният куц емир. – Пак там, с. 40–41. Вж също и **Крали Марко.** Български юнашки епос в тридесет и три песни. Увод, съставителство, редакция и бележки от Андрей Германов. София 1982.

2. Цитираното четиристишие е публикувано в три стихосбирки на Андрей Германов: Четиристишия. Варна 1974, с. 34; Четиристишия. Варна 1982, с. 34; Четиристишия. София 1994, с. 27.

3. **Theophanes**. Chronographia. Vol. I. Ed. C. de Boor. Lipsiae 1883, p. 373_{28}–375_{1}; **Nicephorus patriarchus Constantinopolitanus**. Breviarium historicum. Edidit, anglice vertit, commentario instruxit Cyrillus Mango. Corpus Fontium Historiae Byzantinae Vol. XIII. Washingtonae, D. C. 1990: **42**, p. 102_{37}–104_{64}. Вж и **Златарски, В. Н.** История на българската държава през средните векове. Т. 1, Ч. 1. София 1918, с. 162–171.

4. **Nicephorus patriarchus Constantinopolitanus**. Op. cit.: **42**, p. 102_{58}–104_{64}.

5. **Златарски, В. Н.** Цит. съч., с. 175–176.

6. **Гюзелев, В.** Средновековна България в светлината на нови извори. София 1981, с. 129–155; **Rochow, I.** Byzanz im 8. Jahrhundert in der Sicht des Theophanes. Quellenkritisch-historischer Kommentar zu den Jahren 715–813. Berlin 1991, S. 86–97.

7. **Гюзелев, В.** Византийската империя и Българското царство в бран и мир. – Архив за средновековна философия и култура. II. София 1995, с. 75.

8. **Theophanes**. Op. cit., p. 470.

9. **Scriptor incertus**. – In: Leonis grammatici chronographia. Ex rec. I. Bekkeri. Bonnae 1842, p. 342; Вж и **Бешевлиев, В.** Първобългарите. Бит и култура. София 1981, с. 85.

10. **Theophanes**. Op. cit., p. 503.

11. **Гюзелев, В.** Византийската империя и Българското царство в бран и мир, с. 70.

12. **Theophanes.** Op. cit., p. 503; Вж и старобългарския превод от Хрониката на Симеон Метафраст и Логотет – **Златарски, В. Н.** Известията за българите в хрониката на Симеона Метафраста и Логотета. Историко-критическо изследване. – Сборник за народни умотворения, наука и книжнина XXIV, 1908, с. 29–30.

13. **The Oxford Dictionary of Byzantium.** Vol. 2. New York – Oxford 1991, p. 858–859.

14. **von Engel, J. Chr.** Fortsetzung der Allgemeinen Welthistorie der Neuern Zeit 31. Theil. Halle 1797, S. 327.

15. **Zeissberg, H.** Hieb und Wurf als Rechtssymbole in der Sage. – Germania (Pfeiffer) Neue Reihe I (XIII) Jahrg., Wien 1868, S. 410.

16. **Бешевлиев, В.** Цит. съч., с. 85–86. Вж и **Венедиков, Ив.** Медното гумно на прабългарите. София 1983, с. 79–80.

17. **Бешевлиев, В.** Цит. съч., с. 86.

18. **Browning, R.** Byzantium and Bulgaria. A comparative study across the early medieval frontier. Berkeley and Los Angeles 1975, p. 50.

19. **Божилов, Ив.** Цар Симеон Велики (893–927): Златният век на Средновековна България. София 1983, с. 106–117.

20. **Николов, Г. Н.** Имперската алтернатива в политическия живот на Българското царство. – В: Личността в историческото развитие. Алтернативата в историята. София 1995, с. 118–121; **Гюзелев, В.** Византийската империя и Българското царство в бран и мир, с. 85.

21. **Weithmann, M.** Balkan-Chronik 2000 Jahre zwischen Orient und Okzident. Graz–Wien–Köln 1995. S. 119–120.

22. **Runciman, S.** The Fall of Constantinople, 1453. Cambridge 1965; **Nicol, D.** The Immortal Emperor: The Life and Legend of Constantine Palaiologos, Last Emperor of the Romans. Cambridge 1992.

23. **Германов, А.** Шаячни момчета. Варна 1981, с. 11–14, 24–29, 196–201; **Книга за Андрей Германов.** Съставители Р. Германова, Г. Струмски, С. Хаджикосев. София 1985, с. 101–104.

24. **Медведев, И. П.** Некоторые правовые аспекты византийской государственности. – В: Политические структуры эпохи феодализма в Западной Европе (VI–XVII вв.). Ленинград 1990, с. 14–15.

25. Вж напр. **Милев, Ал., Й. Братков, Б. Николов.** Речник на чуждите думи в българския език. София 1970$_3$, с. 139, където като трето значение на думата **„византиец“** е написано: „хитър, лукав и лицемерен човек“, а думата **„византийщина“** е със смислови значения: „лукавство, хитруване, лицемерно вероломство“. През същата 1970 г. е публикувано стихотворението на А. Германов „Византийски мотив“ – вж бел. 27.

26. **Тъпкова-Заимова, В., А. Милтенова.** Историко-апокалиптична книжнина във Византия и в средновековна България. София 1996, с. 264.

27. Пак там, с. 293, 303, 304.

28. **Tâpkova-Zaimova, V.** „Grecs“ et „Romains“ dans la littérature bulgare (Conscience d'un réalité médiévale). – Études balkaniques XX, 1, 1984, p. 51–57.

29. По-подробно по този въпрос вж **Мишкова, Д.** „Съюзници-разбойници“: от историята на националните стереотипи на българите за техните съседи. – Bulgairan quarterly II, 3–4, 1992, с. 91–97.

30. **Германов, А.** Византийски мотив. – В: Андрей Германов. Азбука. Стихотворения. София 1970, с. 23.

31. **Хаджикосев, С.** Критически пристрастия. София 1977, с. 120–122.

32. Пак там, с. 121.

Димитринка Димитрова – Маринова

ЗА ЕДНА ФОЛКЛОРНА ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ТЕМАТА ЗА ИЗПИТАНИЕТО НА ПРАВЕДНИЯ ЙОВ ИЛИ ЗА ОТНОШЕНИЕТО НА БЪЛГАРИНА КЪМ ПРИМИРЕНОТО СТРАДАНИЕ

Библейският праведник Йов е символ на примирения страдалец в името на вярата си в Божията справедливост за целия юдео-християнски свят. Той стоически понася всички нещастия, започващи със унищожаването на имота му, преминаващи през смъртта на челядта му и завършващи със собствената му неизлечима болест, без всичко това да накърни верността му към Бога. При това причината за тези страдания стои извън самия него – тя е резултат от облог между Бог и Сатаната, като героят се оказва обект на този облог единствено поради своята праведност и вяра. Дори самата идея за извикване на Бог на „съд", при което Йов призовава Вседържителя да мотивира решенията си, е по-скоро отговор на обвиненията на тримата му приятели, отколкото пряка реакция на страданието. В библейския текст Йов така и не научава причината за наложените му изпитания, Бог само му показва могъществото си. Но затова пък му връща несправдливо отнетия имот, и го дарява с дълголетие и нова челяд.

И така, основни сюжетообразуващи мотиви в библейската книга „Йов" са:

1. Своеобразният облог между Бог и Сатаната, според който Бог разрешава на сатаната да изпита вярата на Йов.

2. Съдът между Йов и Бог.

При развитието на първия мотив на преден план е изнесено примирението на Йов, който посреща загубата на имот и челяд с думите „Господ даде, Господ и взе" (Йов, 1:21), а телесните си страдания – „Нима доброто ще приемаме от Бога, а злото да не понасяме?" (Йов, 2:10). Заключителната фраза „Във всичко това Йов не съгреши с устата си" (Йов, 2:10) сякаш изчерпва съдържанието на облога, без това да е уговорено изрично. Ролята на епилог на тази част играе главата, в която Йов проклина деня си.

Втората част на библейската книга описва един своеобразен „съд" над Йов. Речите на Елифас Теманец, Вилдад Савхеец и Софар Наамец целят откриването на греха, поради който Йов е получил съответното възмездие. Реакция на техните разсъждения е вопълът на Йов, с който призовава Бог на съд, за да разбере причината за своето страдание.

Този библейски сюжет има особено любопитна интерпретация в

българската фолклорна традиция. В една легенда (1) от с. Ракита, Брезнишко, разказваща как Джерман (2) надхитрил Господа и станал светец, библейските идеи за изпитанието на верността и за примиреното страдание, са до голяма степен преосмислени. Паралелен за двата текста е главно замисълът за изпитване на привързаността на героя към Бога, докато самото изпитание е развито в комична светлина, с типичния български скептицизъм. За по- голяма нагледност ще представя паралелно вариантите на отделните елементи на мотива.

1. Йов е „човек непорочен, справедлив и богобоязлив“ (Йов, 1:1).	Бог и светиите намерили Джерман в кръчмата, където, според неговите думи „Винце си пием, Бога славим“.
2. Бог е сигурен в праведността на Йов, а Сатаната изразява съмнение (Йов, 1:7–11).	Св. Петър „издава“ намерението на Джерман – „наумил е да стая светец, затова те толкова слави“.
3. Бог предава в ръцете на Сатаната целия имот на Йов (Йов, 1:12).	Бог решава да унищожи ечемика на нивата на Джерман, за да изпита верността му, и изпраща св. Илия „да пущи град на нивуту“.
4. Сатаната унищожава целия имот на Йов и цялата му челяд (Йов, 1:13–18).	Св. Илия, преди да изпълни заръката на Бога, предупреждава Джерман.
5. Йов е примирен от загубата (Йов, 1:20–22).	Джерман продава нивата си на попа, пие винце и слави Бога.
6. Бог разрешава на Сатаната да посегне на тялото на Йов, като запази душата му (Йов, 2:6).	Бог решава да възстанови нивата, за да ядоса Джерман.
7. Сатаната поразява Йов с „люта проказа“, но той понася търпеливо и това наказание (Йов, 2:7–10).	След като св. Илия отново му съобщил намерението си на Бога, Джерман откупил нивата си, ожънал ечемика, и пак седнал да пие винце и да слави Бога.
8.	Бог проклина Джерман да овършее „само една главину ачемик“.
9.	Джерман, по съвет на св. Илия, „окачил главинуту на гредуту, сипувал през ню, сипувал, додек се напълнил пресекът“.

10. Бог връща на Йов предишното имане, ражда му се нова челяд, „И благослови Бог последните дни на Йов повече от напрежните...“ (Йов, 42:10–17).	Бог разбира, че Джерман е „млогу умън“ и решава да го направи светец.
11. Йов живял още 140 години „И умря стар и сит на живот“.	Народът се моли на св. Джерман да пренесе градоносния облак, тъй като той е патил от град.

Както се вижда от направените съпоставки, образите на героите от фолклорната легенда са предадени изцяло в анекдотична светлина. Но замисълът за етапност в изпитанието е спазен. Към него е добавен и елементът „Проверка на резултата“, който липсва в библейската книга. Освен това в легендата могат да се открият няколко основни пласта, пазещи следи от езически мит. Християнската интерпретация се изразява главно в сюжетната рамка и в имената на част от героите.

Особен интерес предизвикват образите на Бога и на Джерман и то именно в съпоставка с библейските образи на Бог и Йов. Естествено възникват въпросите: Случайна ли е замяната на страдалеца Йов с веселяка Джерман? Защо св. Илия е представен като таен съюзник на бъдещия светец? Защо Бог е изобразен като заядлив старец (3), който не само измисля незаслужени наказания, но дори ги мотивира „Айде д'идемо да отавимо ечемикът. Че га напраимо по-убав, та да се пукне човечецът от яд, дека си е продал нивуту.“ (4)? Дали в основата на този сюжет стои типичният български скептицизъм, или зад него са скрити мотиви, водещи началото си от езическата древност?

Наистина, и в образа на Бог от библейската книга е допусната известна негативна характеристика–суетност (да докаже силата на вярата с цената на човешкото нещастие), егоцентричност (откликвайки на поканата на Йов да се яви, за да обоснове изпратените страдания, Бог недвусмислено показва на страдалеца своята неподсъдност). Като се добави към всичко това и идеята за възможността за спор и облог между Бог и Сатаната, паралелните моменти между билейската книга „Йов“ и българската легенда за Джерман се увеличават значително. Същевременно не може да се отрече присъствието на дуалистичен елемент в легендата, изразен в самата идея за надхитряне.

Езическите елементи в легендата не се изразяват единствено в обяснението на функциите на новия „светец“ – „Понеже свети Джерман патил от град, ората му се моле да га пренесе, кига облакът се зададе над нивете“ (5). В този смисъл са и изравнените митологични функции на св. Илия и св. Джерман, резултат от което е съюзът между

двамата. В самата идея за надхитряне вероятно стои езически мит за двуборството между природните стихии и божествата, които ги символизират (6). Именно в езическата първооснова на легендата вероятно би трябвало да се търси и обяснението на образа на Бога, който е лишен от присъщите за християнската интерпретация добродетели.

В подкрепа на тези разсъждения са и някои други записи на подобни легенди, които обаче съдържат сравнително различна интерпретация на основния мит. Легендата за св. Джерман е класифицирана в каталога „Български фолклорни приказки" под № 846* в групата „Отмъстителният светец". В същата група са посочени още три легенди, чието съдържание като цяло отговаря на названието на групата. Разглежданата легенда за св. Джерман се отличава от тях по няколко основни белега:

1. Във всички останали легенди става въпрос за наказание, а не за изпитание.

2. Във всички останали легенди „наказанието" е мотивирано:

- героят не дава хляб на Господ, св. Илия, св. Петър, и св. Георги и ги набива, тъй като ги обвинява в несправедливост. Поради това те решават да го накажат. Съветник на героя е архангел Михаил, когото героят е нахранил; (7)

- героят отказва да приюти Господ, тъй като го смята за несправедлив, а приютява св. Петър, който става негов съветник. (8)

- героят обещава и подарява на св. Георги най-голямото агне, за да спаси овцете му от „мараз", а набива св. Атанас, на чийто ден „маразът" влязъл в овцете му. Св. Атанас се опитва да накаже овчаря, но последният го надхитря по света на св. Георги. (9)

3. Всички легенди завършват с прибирането на реколтата, като в последната св. Атанас безуспешно се опитва да унищожи реколтата в момента на прибирането ѝ.

От направените съпоставки могат да се извлекат следните изводи:

1. В основата на всички посочени легенди вероятно стои митът за двуборството на природните стихии, респективно на божествата, които ги символизират;

2. Християнизацията в последните три легенди е повърхностна, като дори не е търсено изравняване на митологическите функции на свещите–помощници със съответните им езически божества (известно изключение прави св. Георги, който символизира живата природа. (10)

3. Най близка до първоначалния мит според мен е легендата за св. Джерман, която не само пази идеята за бобата на природните стихии, но и чиято християнска интерпретация е най-последователна.

Както вече бе отбелязяно, легендата за св. Джерман може да се разглежда като своеобразна фолклорна интерпретация на библейската книга „Йов". Основание за подобно определение е разработването на темата за изпитанието, а оттам и за търпеливото страдание на героя. Анекдотичната светлина, в която е изградена легендата, поражда въпроса за отношението на българина към примиреното страдание. Или казано по-точно – включва ли се примиреното страдание, пък било то и като израз на послушание или вярност в българската ценностна система?

Без да претендирам за изчерпателност, отговор на този въпрос потърсих в българските фантастични приказки, които пазят следи от най-старата фолклорна традиция. Представянето на търпеливото страдание без да е заслужено от страдащия с някакви действия, а само като висша добродетел, почти отсъствува в българската фолклорна традиция (11). Това личи най-вече в приказките за инициация, където липсва варианта, според който търпението и страданието са условие за успех (Вж руските приказки от цикъла за Морозко, в които оставената в гората заварена дъщеря е възнаградена богато единствено защото търпеливо е понесла мъченията на студа, без да каже хулна дума на своя мъчител) (12). В българските приказки присъстват други добродетели, които, разбира се, имат паралели в индо-европейската фолклорна традиция. Така например във вариантите, в които заварена дъщеря е принудена да пренощува на воденицата (13) причините за оцеляването ѝ са: нейната щедрост (тъй като разделя тричавата (пепелива) питка с петлето, котето и кучето, те стават нейни помощници (съветници) (14), или нейната съобразителност – да поиска на няколко пъти дарове, да разказва как се работи ленът и да брои плитките си (15). Във вариантите, в които заварената дъщеря е оставена в гората (Златното момиче) (16) се набляга на нейното трудолюбие, милостивост и състрадателност (17). Съобразителността и добронамерeността са добродетелите и във вариантите за заварениците и дванадесетте месеца (18).

Дори във вариантите на Пепеляшка (19), която е символ на примиреното страдание в цялата индоевропейска традиция, в българския фолклор на преден план е изнесена обичта към майката – Мара не яде от месото на кравата, която всъщност е нейната преобразена майка (20), а заравя костите в пепелта. И ако живее до огнището, в пепелта, то причина за това най-често е мъката по загубата на майката.

Разбира се, страдалци съществуват в българските фантастични приказки. Но макар и незаслужено, тяхното страдание не е представено като добродел. То обикновено е резултат от действието на вредител (зла мащеха) (21), баща (22) или зълва (23), етърви (24) или завис-

тливи сестри(25)), вследствие от действията на който героинята е обвинена несправедливо и наказана жестоко. Страдалката обикновено има чудесен помощник, който се явява в труден момент (вариантите, когато са отсечени ръцете ѝ – даряват ѝ се нови ръце (26), или когато е ослепена и осакатена – е излекувана, като едновременно съживява и убитото си дете (27), получава чудесен предмет (чекръг) (28), който ѝ помага да се оправдае, или е разпозната от порасналите си деца (29). Във всички проследени примери вредителите са наказани след като е възстановена справедливостта, което принципно ги отличава от библейския сюжет.

Извън предмета на изследване остават и всички примери на страдание, породено от различни обстоятелства или действия на героите, дори ако то има сюжетообразуваща функция, но не е представено като нравствена добродетел. Разбира се, допускам съществуването на отделни варианти, които могат да подложат на съмнение изложените разсъждения. Независимо от всичко това материалът, който бе изследван, представя една любопитна подробност от психологическата характеристика на българина – примиреното страдание, страданието единствено в името на „послушанието" за него не е нравствена добродетел.

БЕЛЕЖКИ

1. Легендата е публикувана в: Сб. за нар. ум. (СбНУ), 49, 1958, с. 384 и в Бълг. нар. творчество (БНТ) 11, С., 1963, с. 348–349.

2. Джерман или Герман градушкар се празнува на деня на св. Герман на 12 май. Фолклорното значение на празника е предпазване от градушки през настъпващото лято. Такъв смисъл има и молитвата, която се отправя в този ден към светеца: „Германе, връли (големи) празднице! Пренеси я (градушката) у пусти гори, дето секира не сече, дето колак се не пече, дето петел не пее!" – вж.: **Маринов, Д.** Народна вяра и религиозни народни обичаи. В: СбНУ, 28, 1914, с. 468–469.

3. Прави впечатление, че в случая самата идея за изпитание произхожда от Бога, докато в библейския текст тя е провокирана от Сатаната.

4. БНТ, 11, с. 349.

5. БНТ, 11, с. 349. Що се отнася до функциите на св. Герман в българския фолклор, Вж. бел. № 2; **Хаджийски, Ив.** Бит и душевност на нашия народ. Т. 2. С., 1974, с. 81.

6. Вж. Славянская мифология. – Мифы народов мира, Т. 2, М. 1982, с. 450; Перун. – пак там, с. 306.

7. СбНУ, 58, С., 1985,, № 99, с. 171–172.

8. Пак там, № 100, с. 173–174.

9. Пак там, № 101, с. 174–178.

10. Вж.: Мифы народов мира, Т. 1, М., 1980, с. 273–274.

11. Наблюденията ми са главно върху публикувани материали, при това предимно – приказки.

12. Вж.: **Бараг, Л. Г., И. П. Березовски, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков.** Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка, Л., 1979, № 480; **Афанасиев, А. Н.** Народные русские сказки, Т. 1, М. 1984, № 95.

13. Вж.: **Даскалова-Перковска, Л., Д. Добрева, Й. Коцева, Е. Минева.** Български фолклорни приказки. С., 1994 (БФП), № *480(1)

14. СбНУ 3, С. 1890, с. 150; **Шапкарев, К.** Сборник от български народни умотворения. Т. 4, 1973, № 215, с. 360; СбНУ 5, С., 1981, с. 142.

15. БНТ, 9, С., 1963, с. 275–276; СбНУ 48, С., 1954, с. 321.

16. Вж. БФП, № *480(3)

17. БНТ, XI, С., 1963, с. 268–272.

18. СбНУ, 48, С., 1954, с. 324.

19. Пепеляшка в западно-европейската традиция обикновено е принудена да върши най-тежката работа, а е и обект на издевателство от страна на мащехата и дъщерите ѝ (вж. The types iff the Folklate. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verrzeichnis der Märchentypen (FFC 3). Translated and Englarged by Stith Thompson. Second Revision=FFC 184, НЕВЮСХХНСР 1964 (1973), № 510).

20. Вж.: БФП, № 510; БНТ 9, С., 1963, с. 273–275.

21. Вж.: БФП, № 706

22. Вж.: БФП, № 706 C

23. Вж.: БФП, № 706 D

24. Вж.: БФП, № *706*

25. Вж.: БФП, № 707, 707 C

26. Вж.7 БФП, № 706, 706 D

27. Вж.: БФП, 706 C

28. Вж.: БФП, № *706*

29. Вж.: БФП, № 707, 707 C

Лиляна Минкова

„КУЦИЯ ДЯВОЛ“ ОТ АЛЕН-РЬОНЕ ЛЬОСАЖ – ПРОПУСНАТА ИЛИ ПОДРАНИЛА ВЪЗМОЖНОСТ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКАТА ПРЕВОДНА ПРОЗА

Франция през епохата на Луи XIV, Испания под скиптъра на Филип III носят като историческо и социално битие много общо. Подчертаният интерес на преводачите от Българското възраждане към литературни творби, отразяващи тъкмо тези периоди в историята на две големи европейски държави, свидетелства, че те са виждали тук успоредици с положението в собствената си страна.

Между романите, привлекли вниманието на възрожденските ни книжовници, е и „Куция дявол“ от Ален-Рьоне Льосаж (1668–1747) (1). Първото издание на творбата е от 1707, допълненото второ – от 1726 г. По-малко от десетилетие отделя появата му от тази на Фенелоновия „Телемах“ през 1699 г. Двамата автори са предрешили Франция на Краля-слънце – единият в испанска, другият в древногръцка държава. Прозрачен похват, но той им позволява да кажат горчиви истини, защото началото на XVIII век сварва една обедняла Франция, в която войни и данъци са изстискали последните сили от селяни и занаятчии. Манифактурното производство запада, Генералните щати са разпуснати, след отмяната на Нантския едикт е започнало жестоко преследване на хугенотите. Сравнението с Испания на Филип III възниква спонтанно – същият безмерен разкош на двора и висшето духовенство, същият упадък на селото. И тук безмилостно преследване на иноверците, макар те да съставят значителна част от данъкоплатците. За възрожденеца не е било трудно да направи аналогията с всичко, притиснало българина – рая в Отоманската империя. Ориенталският разкош на султанския двор, невежото и алчно висше духовенство, данъците, съсипващи един работлив и пестелив народ – всичко е било пред очите им, а един от начините то да се каже, е било превеждането на чуждестранни, отдалечени по време и място на създаването, при това утвърдени класически творби на европейската литература. Затова появата през една и съща – 1875-та година – на пълния превод на Фенелоновия „Телемах“ и на „Куция дявол“ от Льосаж е напълно естествена.

По-обстойно обяснение изискват позициите на българската критика. Наистина Атанас Шопов не е сред най-способните преводачи, а в средата на 70-те години изискванията към тях са вече твърде високи. Но очевидно нападките, насочени не само към превода, са една от причините от романа на Льосаж през Възраждането да излезе само

половината. Въпреки това изборът на Шопов си остава показателен, аргументите на критиката заслужават сериозно внимание, а не са лишени от интерес и промените, внесени от преводача в текста на „Куция дявол“ с оглед на предполагаемия читател.

Авторът на „Куция дявол“ е човек от третото съсловие, драматург и романист, който се откъсва от „високото изкуство“ на френския класицизъм. Като драматург той е най-близо до Молиер, а, както е известно, възрожденският читател проявява афинитет именно към автора на „Скъперника“, а не към свързаните с аристократическата култура Корней и Расин. Освен това преводът на „Куция дявол“ подчертава още веднъж определеното предпочитание на преводачите от Възраждането към прозата, а не към поезията на френския XVIII век. Тъкмо в белетристиката от навечерието на Просвещението „Куция дявол“ заема особено и важно място.

Ален-Рьоне Льосаж е роден през 1668 г. в Сарзо, на полуостров Рюис. Учи в йезуитски колеж във Ван, следва право в Париж. Известно време там е адвокат. По свидетелства на съвременници отличавал се е с чувство за независимост и собствено достойнство. Не обичал екзалтираното, приповдигнатото в литературата, предпочитал естественото, правдоподобното, истинското. Както пише един от биографите му – изключително проницателен и с вродено чувство за хумор, Льосаж сякаш е прекарал целия си живот край прозореца, наблюдавайки хората и нравите на своето време.

На младия Льосаж може би е липсвало самочувствие и той започва с преводи и преработки. След като две негови комедии са представени през 1707 г. без особен успех в „Комеди франсез“, той се обръща към испанската литература, станала по това време за френската същинска съкровищница от теми, образи и форми. Испанската дреха е предпазвала, разбира се, и от цензурата.

Още през 1704 г., когато публикува „Продължение на „Дон Кихот“, френският писател добавя към творбата на Сервантес и свои страници. Три години по-късно през една и съща вечер той преживява в „Комеди франсез“ провал с подражание на Калдерон и триумф с комедията „Криспен, съперник на своя господар“. Това трябва да е ориентирало автора за вкусовете на партера. Колко прав е бил в изводите си доказва огромният успех на представената през 1708 г. пиеса „Тюркаре“ – остра сатира срещу прекупвачите на данъци, смъкващи от народа по три кожи. Льосаж е дал израз на отношение към лихварския капитал, характерно за намиращата все повече привърженици доктрина на физиократите. Тя утвърждава произвеждащия блага труд на селяни и занаятчии, внушава недоверие и неприязън към търговския и финансовия капитал. В „Куция дявол“ ясно проличава позиция-

та на автора като привърженик на физиократите и това едва ли е убягнало от погледа на Ат. Шопов. Темата за лихварството е често срещана в българската възрожденска литература, отношението към него, подплатено от определени възгледи или спонтанно, е подчертано отрицателно. Защото очевидно откъсването от феодалното, от патриархалното, води в различни страни и по различно време до еднакво отношение към онези, които правят от парите пари. Не е случайно присъствието във възрожденската преводна литература и на други автори, предшественици и съмишленици на физиократите – на Фенелон и Геснер, например. Това не може да учудва в страна с предимно селско население и едва започващ развитието си капитализъм.

Льосаж заплаща скъпо за „Тюркаре". Хората с пълните кесии успяват да свалят пиесата от сцената на „Комеди франсез". Сега нейният автор свързва творчеството си с демократичния „Театр дьо ла фоар", за който написва от 1712 до 1736 г. повече от сто водевила. От 1715 до 1734 г. работи успоредно и върху най-прочутата си творба – „Жил Блас" – пикарески роман-поредица от статии, обединени от главния герой, опознаващ живота чрез безкрайните си перипетии.

За основа на „Куция дявол" Льосаж използва излязлата през 1641 г. едноименна книга на испанския писател Велез де Гевара. На съотношението между двете произведения са посветени подробни изследвания. В тях и особено в най-новите убедително се приема, че френският автор дължи твърде малко на първообраза, особено що се отнася до съдържанието. По-зависим е той в усвояването на композиционните похвати.

Велез де Гевара (1574–1644) е последовател на Сервантес. В своите нравоописания отразява испанската действителност от средата на XVII век. Още при Филип II страната е в упадък, а царуването на Филип IV се възприема като позорно за доскоро могъщата държава. Злоупотреби, просешко съществуване на селяните, пролетаризиране на градовете, емиграция са някои от бедите, сполетели Испания. В усилията си да вникнат в реалния живот, много испански автори от това време изоставят класицизма, съсредоточават вниманието си върху нравите като показателна последица от управлението на страната. Като съдържание двете творби – на Гевара и на Льосаж – ни отвеждат към други два, преведени на български през Възраждането, романа с испанска тематика – „Тайните на инквизицията" от Фереал и „Пикильо Алияга или мавритe в царуването на Филип III" от Огюстен Скриб. Това не е случайно съвпадение, а още едно доказателство за това колко важна е била за книжовниците от Възраждането темата на избраната за превод творба и тъкмо тази – за разрухата на зле управлявана държава. В редица случаи при избора на една и съща тема различието

е в това дали преводачът е предпочел да я намери разгърната в произведение на високата или на популярната литература. Един е избрал Фенелон, друг – Фереал. Но но бива да забравяме и обстоятелството, че през Възраждането българският литературен език е в процес на формиране. Затова стилистичните различия между произведения с високи или с по-скромни художествени достойнства се оказват в превода неминуемо и често значително намалени.

Авторът на „Куция дявол" започва с разказа за това как студентът Клеофаст бяга през прозореца на една мансарда, за да се отърве от мошениците, решили да го оженят за хитрата и не твърде добродетелната доня Томаза. На тавана, където се е озовал, студентът освобождава дявола Асмодей от бутилката, в която го е затворил някакъв магьосник. Асмодей е симпатичен дявол, дошъл от народните предания. За разлика от Гьотевия Мефистофел, той не подчинява Клеофаст, а се отплаща за услугата с услуга. Дяволът решава да използва могъществото си, за да вдигне покривите на мадридските къщи и да покаже на студента панорама на нравите в този град. Така не само ще задоволи любопитството на младежа, но ще му отвори очите за реалния живот; ще го освободи от илюзии. Асмодей ще помогне по този начин и на автора да съедини приятното с полезното, изпълнявайки повелята на просвещенската естетика. Могъществото на дявола се превръща и в могъщество на разказвач, който познава миналото на героите си, донякъде дори и бъдещето им, повествовател, за когото няма прегради нито в пространството, нито във времето. „Куция дявол" е сред първите романи в световната литература, в които авторът търси и дава мотивировка за своето всезнайство – проблем изключително важен за развитието на романа като жанр (2).

В „Куция дявол" Асмодей води, показва, обяснява. Клеофаст най-често само наблюдава и от време на време пита за нещо. Още един случай, когато във възрожденската преводна литература срещаме двойката учител и ученик, толкова естествена за книжовност, която иска да наставлява и поучава. При цялото многообразие на възрожденската преводна проза в нея откриваме близки теми и мотиви, сродни герои, общи за група произведения стилистични особености. Те обединяват проза, изляза изпод перото на автори от различна националност и могат да бъдат доловени и показани само ако възрожденската ни преводна литература се разглежда като едно цяло. Сред тези общи черти е и честата поява на двойката учител – ученик и на неизбежно съпътстващата ги диалогична форма. Диалози водят във Фенелоновия „Телемах" Ментор и Телемах, в „Робинзон младши" на Хайнрих Кампе – бащата и неговите деца и така чак до „Атала" на Шатобриан, където мъдрият индиец Шактас дълго разговаря с младия французин

Рьоне. Водачът, наставникът, бил той пратеник на Минерва или изскочил от фолклора доброжелателен дявол, е зрелият, изкусеният, опитният. Той разкрива пред младия истината за живота, за да го предпази от водовъртежите му. В литературния контекст на Възраждането това е фигура съвсем на място в една по предначертание поучителна книжнина. Що се отнася до честото присъствие на диалога в преведените прозаични произведения, то потвърждава още веднъж тезата, че тази форма не е във възрожденската ни литература зародиш на драматургията, а е свързана с белетристичните жанрове.

Льосаж често повтаря думите: сцена, рампа, картина. Асмодей показва Мадрид на спътника си в течение само на една нощ. Вдигнал покрива на някоя къща, той сякаш я изтръгва от мрака, рисува разкрилата се сценка като на светлината на сценична рампа. „За Льосаж – пише немският литературовед Уве Холц – светът е сцена, на която хората играят, всеки в ролята си, играта на живота“ (3). „Куция дявол“ е низ от кратки скици или сценки. За да избегне монотонността на такава структура, авторът минава от време на време към по-дълга новела с достатъчно заплетена и интригуваща фабула и така избягва евентуалното отегчение на читателя. Показателно е, че към петте големи новели в първото издание Льосаж добавя във второто още пет – очевидно със същата цел. Има основания да предположим, че през 1875 г. българският читател вече е проявявал предпочитание към разгърнатата фабула, с която е успял да свикне, благодарение не само и не толкова на оригиналната българска литература, а най-вече на многобройните преведени романи.

В „Куция дявол“ сценката, картинката, която се е открила при вдигането на покрива, е описана с точни и конкретни детайли, изобразена е триизмерно, сетивно-възприемаемо. Наистина, както сочат редица изследователи на романа, поради избраната перспектива в пространството, сценките са отделени сякаш с преградки и са повече или по-малко статични. Тази скованост авторът преодолява поне донякъде, навлизайки във времето, разказвайки предисторията на действащите лица, предричайки често и тяхното бъдеще. Така се дава и мотивировка на постъпките им, обяснява се настоящето им положение. Откритата се сценка пробужда любопитството на Клеофаст (и това на читателя, разбира се), а разказът на Асмодей не само обяснява, той придава динамика. И пак, за да не дотегне с върволицата от сценки, Льосаж ги групира по най-различен начин. Например пространствено – когато една сценка се разиграва на тавана, а друга в приземието на същата къща, или като създава вътрешна връзка – в едната стая умира скъперник, в съседната наследниците вече се карат за парите му. Друг похват е събирането на много герои на едно място – в болница, лудница, зат-

вор. Някои от тези похвати са открития по пътя на създаването на романа, при Льосаж те подготвят разширяващия се все повече кръг почитатели на този жанр, като не са все още и толкова усложнени, че да затруднят неизкусена публика като българската.

„Куция дявол" не е поредица от илюстрации на тема: човешките пороци. Романистът се отличава от моралистите на XVII век най-вече с това, че вдъхва реален живот в носителите на различните пороци, рисува не плоско, а триизмерно. „Нравите – пише Валтер Хойер - са неизчерпаема тема. Драматургичното изкуство позволява тя да бъде илюстрирана само с един откъс или пример. Но романът има много по-широко игрово пространство и по-лесно води през различни области на живота" (4). В това можем да съзрем и още една причина за бързото навлизане на романа, засега преводния, в литературния живот на Възраждането. У Льосаж пороците се представят „на живо", а това всякога увлича публиката и очевидно е уплашило някои наши възрожденски критици.

„Чудна мания е прехванала някои от нашите писачи – започва Богдан Горанов на страниците на списание „Читалище", – щом прочетат някоя френска книга, която *гадаличка симпатическите им нерви* (курсивът мой – Л. М.) и изведнъж пребързват с превождането ѝ, намират и някого, който да не знае положително как тряба да употреби парите си и, ето че българската писменост се обогатява с още една „прочута" книга. Тъй са се появили почти сичките преведени романи, които йоще с невкусния си вид пълнят книгопродавниците... Откровено казано – продължава рецензентът – на българския народ не са нужни романи, а най-малко такива, какъвто е Ле-Сажовият „Diable boiteux", особено пък в гореказания български превод... Стига само да кажем - е заключението, – че, ако и понякогаж да се решим да му поднесем нещо от този род творения, то трябва да бъде колкото е възможно близко до реалността и доколкото възможно с по-ясна образователна или поучителна цел"(5).

Най-съществено в тази критика е опасението от произведения, които говорят направо на сетивата на читателя и нямат достатъчно експлицитно изразена дидактична насоченост. Горанов добре е схванал една от основните особености на „Куция дявол", а страхът му е обясним за просвещенец, убеден, че се грижи за читател, който ще трябва още дълго да се води за ръка и да се предпазва от опасностите на съвременния европейски роман.

Във възрожденската преводна проза романът започва да прониква още с първите ѝ стъпки. Онези, които го превеждат, знаят, че той е вече широко наложил се в европейските страни белетристичен жанр с огромни възможности. С формирането на литературен живот в изос-

танала и в тази област страна трябва да си обясним навярно струпването за кратко време на преводни романи, създавани от 1699 г. (Фенелоновия „Телемах“) до втората половина на XIX век (популярните романи на Огюст Макет, Александър Дюма-баща, Октав Фьойе и др.). Такова въвличане в орбитата на преводната проза на произведения, писани в различно време и твърде неоднородни по характер, свидетелства за разминавания във вижданията на преводачи и критици, за адресиране към разнородни читателски кръгове, обуславящо насочването към произведения, различни често пъти не толкова по тематика, колкото по начина на нейното въплътяване.

У Льосаж пороците се представят „на живо“, техните носители, макар и да не са индивидуализирани, се движат, дишат, действат. Живот им придава и авторовият коментар: доста снизходителен, ироничен, лишен от патетични инвективи. Тъкмо това е уплашило критика на „Читалище“. Забавно-анекдотичното, често пикантно, непознаващо заключени врати, нощно похождение на Асмодей и Клеофаст шокира литератор, който се бои тези, според него прекалено волни страници, да не подведат, да не покварят читателя.

През седемдесетте години на XIX век в българския периодичен печат се заражда една от първите широки литературни дискусии – тази за романа. На страниците на списание „Читалище“ тя е особено оживена и в центъра е тъкмо начинът, по който трябва да се показва на българския читател обратната страна на живота. В книжка 19 от 1 юли 1872 г. анонимният автор на отзив за повестта на Н. М. Попов „Сърдечлива Маринка“ констатира, че „Романите и повестите... със своето привлекателно и живо изложение и представление на общественото състояние и на живота частен и обществен... са имали и имат по-много читатели, отколкото най-добрата книга, изложена в сухи разсъждения...“. Защото „...образното изложение на романите е достъпно и за най-неприготвений ум“ (6).

Но тъкмо тази въздействена сила на романа – продължава критикът – задължава авторите да бъдат „...добри и честни проповедници. Като ви показват грозотата на лъжата и на кривдата в живота, романите трябва да покажат и хубостта на правдата и на истината... Никога не трябва да препоръчват една лъжа на място друга, нито пък да оставят лъжата незабележена, без отговор“ (7).

С особена сила важи това, когато романите са предназначени за народи в „детинский възраст“, за тях трябва да се пише по начин различен от допустимия за вече зрели народи. „В първий случай – обяснява рецензентът – кривото, лъжовното и вредното трябва непременно да са показва, като му са противоположи правото, истинното и полезното и като са поистълкува едното и другото; във вторий

случай някои от кривите мисли може само да са показват. Зрелий ум на народа и богатството на книжнината му позволяват да познава тези мисли, защото познава донякъде и противоположните им от другите книги, или може да ги познае. Кривото в този случай не може да има толкози печални сетнини, колкото в първий. Лъжата е сякога вредна, но за детето още повече, защото то по-мъчно може да познае и да ся отърве от нейното вредно действие" (8).

Приведох по-дълъг цитат, защото в този кръг от мисли се движат повечето от свързаните с романа като жанр статии в списание „Читалище". В случая с „Куция дявол" критикът е недоволен от липсата на равновесие между показаното зло и внушеното добро. Боял се е, че калейдоскопът от пороци в романа на Льосаж, така пъстър и раздвижен, придружен не от категорично осъждане на злото, а от лека ирония, може да въведе в заблуда неизкусения българин. Така „Куция дявол", произведение от началото на XVIII век, се оказва подходящо за, бихме казали, масовата българска читателска публика от втората половина на XIX век, защото я води от рационалното морализаторство към образното отражение на живота. Но за част от тогавашната българска критика романът се оказва „подранил", защото би могъл да подведе една неизкусена и наивно-възприемчива публика.

Тук бих отворила скоба, за да се спра на една съществена, дошла с времето, промяна в позициите на френските литературоведи относно близостта между Лабрюер и Льосаж, защото тя хвърля известна светлина върху присъствието на тези (а и на други) автори във възрожденската преводна литература.

Йожен Лантияк, един от по-отдавнашните изследователи на „Куция дявол" твърди, че ако от романа се махне неговата рамка, т.е. подхващащата го среща на Клеофаст с Асмодей, ще видим пред себе си едно продължение на „Характери или нравите на нашия век" от Лабрюер (9).

Лабрюер е философ, както и Фенелон, възпитател на принц. Потомствен аристократ, той намира смелост да заяви, че френското общество е нехуманно. В начина на изказ Лабрюер следва Ларошфуко и Паскал. Неговите психологически портрети са не само застинали, но и овеяни от дълбокия скептицизъм на автора относно възможността нещо да се промени в нравите на човешкия род. Начинът, по който Лабрюер извайва характерите, изключва възможността повествованието да премине в епично, то е рационално-сентенциозно.

При Льосаж повествователното начало е взело надмощие над философско-психологическото. Промените в състава на възрожденската преводна проза, настъпили в края на 60-те и особено през 70-те години на XIX век, говорят за засилване на афинитета към произведе-

ния с преобладаващо повествователно начало. Едва ли е случаен фактът, че от Лабрюер е преведен (през 1871 г.) един-единствен диалог – „Житон и Федон", нито е случайност, че преводач е ерудираният френски възпитаник Лазар Йовчев, бъдещият Екзарх Йосиф I. За разлика от моралиста Лабрюер, романистът Льосаж не се впуска в разсъждения, той просто показва и остроумно коментира. Неговите скици не са портрети, не са застинали изображения на отделни пороци, а сценки, случки. Предпочитанията на Възраждането към Молиер и Льосаж, а не към Лабрюер или Ларошфуко се обяснява навярно и с това, че у последните двама са много силни трагичните интонации, горчивият скептицизъм, а на народ, който се възражда, допадат повече иронията, насмешката, издаващи здрав оптимизъм.

Авторът на „Куция дявол" е показал върволица от мошеници и престъпници, но романът му не е пропит от отчаяние и безнадеждност, от него лъха оптимизмът на утвърждаващото се трето съсловие. Същото може да се каже и за най-близкия до „Куция дявол" по съдържание и по дух преведен през Възраждането роман – „Пикильо Алияга или маврите в епохата на Филипа III" от Йожен Скриб. Тук също има много народен хумор, вяра в щастливия изход от премеждията и умение да се подиграваш с властимащите. Във връзка с тези два романа заслужава да се отбележи и афинитетът на българския възрожденски читател към пикарескния роман. Допада му това живо авантюрно-приключенско, антифеодално, карнавално-пъстро и оптимистично четиво с щастлив край и неизменна победа на доброто над злото, на безимотните над богатите.

Рязкото отхвърляне на „Куция дявол" е свързано и с моралния ригоризъм на част от възрожденската ни интелигенция. Критикът явно е шокиран от това, че на „картинките" на Льосаж читателят ще види и разголена куртизанка, и прескачащ през балкона на любовницата си хидалго, и сводница, хвалеща стоката си. Всичко това може да „погъделичка" сетивата на читателя, без да е предупреден разумът му. А възрожденците ни държат много на морала. Да си спомним само колко единодушна е критиката в редките случаи, когато се появи нещо по-пикантно от рода на „Любовникът или неговите в Цариград приключения". Атакувана е не само пошлостта на книжката, но и опасността, която тя представлява като твърде откровен разказ за неща, които стават, но не бива да се споменават. Колкото и основателна да е критиката, колкото и справедлив да е гневът на рецензентите, не липсва и доза лицемерие.

Известният немски изследовател на популярната литература Рудолф Шенда е съставил съдържащи по 1000 заглавия примерни библиографии на немското, френското и италианското популярно четиво

от XIX век. (10) Във всяка от тях разделът „Еротика“ включва значителен брой оригинални и преводни прозаични текстове. Ако бъде съставена подобна българска библиография, относителният дял на произведенията в тази рубрика положително ще е много по-малък. Това е въпрос на заслужаваща специално проучване национална нагласа, обусловена от господстващия бит. С нея се съобразяват и преводачите. Дори авторът на анакреонтична лирика Петко Славейков отстранява, превеждайки, сетивно-възприемаеми изображения на пороците. Така от романа на Виктор Шербюлие „Приключенията на Ладислас Болски“ (прекръстен от преводача в „Отечество и любов“) Славейков е изоставил редица любовни сцени. За разлика от него, превеждайки „Куция дявол“, А. Шопов нищо не е съкращавал. Още повече, че това е на практика кажи-речи невъзможно – биха останали само две-три новели като тази за приятелството.

Още един аспект в романа на Льосаж не бива да се отмине. Въпреки че носи новаторски черти, важни за развитието на жанра, „Куция дявол“ си остава в рамките на характерното за Просвещението типизиране на носителите на пороци. Показани са скъперник, подкупен чиновник, сластолюбив старец и пр., и пр. Продължава да действа принципът – частта вместо цялото, градът като парадигма за света и човека.

Романът на Льосаж още не е „градски“ в съвременното разбиране на думата. Както не са още селска проза идилиите на Геснер и повестите на Чоке (за да дадем примери из възрожденската преводна проза). В „Куция дявол“ действието се развива нощем и така социалните взаимоотношения, обусловени от обществен статус или професия, изобщо не са показани. Виждаме само хората, които действат в сценките, между стените на домовете си, извън своите взаимоотношения в сложен организъм какъвто е градът. Тук още няма герои, чиито съдби да са типично градски. Мадрид е предпочетен като средоточие на множество, но не обусловени именно от градския бит човешки слабости и пороци. Като пристъпва към една нова тема в литературата – града – Льосаж доказва, че тя може да се фабулира, но той самият е едва в началото на умението да се покажат герои, които се развиват, подчинени на вътрешните си подтици и на социалната среда (11). Не намираме такива герои и в повечето от преведените през Възраждането романи. Съзнателно или не, преводачите са се съобразявали с читател, свикнал с типизираното показване-изобличаване на пороците, а критиката е възроптавала при появата на роман, в който изображението на порока преобладава и не е уравновесено от моралистично изобличение. Така от една страна „Куция дявол“ е посрещнат като подранило явление, защото българската читателска публика е още в „детинский възраст“, а от друга той е продължение на

рационалното нравоучително начало, чието преодоляване в преводната литература вече е в ход. Като звено между традиционното абстрактно морализиране и конкретното, сетивно-възприемаемо, реалистично в детайлите си описание на носителите на порока, „Куция дявол" дава на българския читател възможност да натрупа нов литературен опит. Въпреки желанието на критиката да наложи своето вето на възпитателка.

Рязко критичната оценка на Шоповия превод е основателна. Примерите, илюстриращи в „Читалище" грешките му, са убедителни. Но днес не можем да не признаем на преводача и някои сполуки. Защото преценяваме направеното в сравнение с постигнатото и от неговите събратя, без да забравяме нито за миг и обстоятелството, че българският литературен език е в процес на формиране и обогатяване. Една от най-големите трудности пред Шопов е предаването на реалиите, с които изобилства романът на Льосаж. Преводачите от Възраждането често боравят с език твърде беден на културна лексика, затова избират най-често между изкушението да изпуснат думи, изрази, дори цели изречения или да се опитат да създадат калка, да въведат чуждица. Тъкмо чрез тези опити – едни повече, други по-малко сполучливи, – се натрупват с течение на времето изразни средства.

При превода на френски романи, спрели вниманието на възрожденските преводачи, особено трудно е било да се предадат взаимоотношенията в среди, каквито българинът не познава. Как да предаде Шопов ясната за французина разлика между правата на първородния и на всички следващи синове в семействата на аристократите?

В романа е казано: "Ces deux amants étaient d'une égale naissance, mais la dame pouvait passer pour un des meilleurs partis d'Espagne, au lieu que don Kimen n'était qu'un cadet."

У Шопов: „Фамилиите на тия двама любовници нямаха помежду си никаква разлика; при всичко това красната девойка се имаше в цяла Испания за дъщеря на превъзходни родители, когато в същото време дон Шимен не беше толкова в очите на хората."

Не малко места Шопов е съкратил, за да избегне реалии, други – за да не бъде обвинен, че се е спрял на аморален текст. Ето един типичен пример за съобразяване на преводача с предполагаемия читател (и на първо място с предполагаемия критик):

От пасажа: "Il aperçoit une dame bien faite et proprement vêtue, qui laissait voir en descendant d'un échafaud une belle jambe bien tournée, couverte d'un bas de soie couleur de rose, avec une jarretière d'argent" е останало:

„Отдалеч съзря една млада и хубава жена великолепно облечена, на която отдалеч са виждаха толкова привлекателни погледите..."

Текстът на Шопов добре илюстрира и съобразяване с манталитета на читателите и техните мерки за нещата, той добре знае какво може да им прозвучи неправдоподобно. У Льосаж щастливият влюбен благородник е щедър към дойката на възлюбената, която му е уредила среща с нея:

"Il en eût tant de joie, qu'il donna sur le champ à son agente cinq cent pistoles avec une bague de pareille valeur."

Шопов е решил, че такава щедрост за подобна услуга ще се види невероятна на българските читатели и затова е казал:

„Той са обзе от една такава радост, щото тоз час даде сто жълтици на съпосредницата си."

Всички споменати в оригинала парични единици преводачът е заменил с такива, които са познати на българина. Така дукатите са се превърнали в лири или жълтици, пистолите – в лири, екютата - в жълтици.

Някои реалии като например: рококо, перука, вице-крал и др. Шопов е изпуснал. Много се е мъчил той с думата „дуеня", която се среща толкова често, че не може да се заобиколи. Преводачът, наистина млад и неопитен, не се е спрял на едно решение и в неговия текст една и съща дуеня е ту надзирателка, ту мащеха, ту просто – жена.

Има и не малко случаи, когато Шопов не е постигнал стилистично съответствие по своя вина. Така в книга като „Куция дявол" френското "auberge" спокойно е могло да стане „хан", а не да се превежда с „отел".

Както и в други преводи от времето на Възраждането, в оригинала героите си говорят на „вие", но в превода – на „ти".

Интересни, от гледна точка на пътищата за формиране на литературния език, са случаите, когато при предаване на понятия, свързани с администрацията и съда, обичайните за българското ежедневие турцизми се смесват с въведени от преводача галицизми. След време, когато за съдебната практика ще бъдат възприети предимно френски термини, турцизмите ще бъдат изместени и текстовете вече няма да звучат така стилистично разнородно – не по вина на преводача, а с негова заслуга за обогатяване на езика с терминология. Един пример из „Куция дявол":

"Il est l'âme de la chicane et l'esprit du barreau, répartit le démon. C'est lui qui a composé le protocole des huissiers et des notaires. Il inspire les plaideurs, possède les avocats et obsède les juges."

У Шопов: „Той е душата на мюзеверлъка и на давийт. Той е първия, който е съчинил техните протоколи. Негова длъжност е да възбужда даваджийте, да владее адвокатите и да безпокои съдийте."

Преводът на „Куция дявол" показва колко трудно навлиза в езика

онова, което още не присъства в бита, особено когато липсва и по-добро познаване у читатели и дори у преводачи на културата на други народи.

Нека дам накрая и поне два примера за сполука на така често хуления от критиците преводач А. Шопов.

В оригинала:

"Il loge en cette maison un savant astrologue, qui est magicien; c'est lui qui, par le pouvoir de son art, me tient enfermé dans cette étroite prison."

У Шопов:

„В тая къщичка живее един учен астролог, който право може да се нарече и магесник: той със силата на изкуството си ма държи затворен в тая тясна тъмница."

В оригинала:

"Ce sont des esprits de cour. Ils entrent dans les conseils des princes, animent les ministres, forment des ligues, excitent les soulevements... et allument les flambeaux de la guerre."

У Шопов:

„Те са духове, които обитават всякога в царските дворове. Те вземат участие в съветите на князовете, въодушевляват министрите, възбуждат размирието и запалват огъня на войната."

БЕЛЕЖКИ

1. **Ла Саж.** (sic). Хромия дявол. Том I. Превел А. П. Шопов. Издава А. Икономов, Цариград, 1875, 140 с.

2. Анализът на „Куция дявол" тук се опира най-вече на многостранното изследване на романа в книгата на: **Лауфер, Р.** Льосаж или занаята на романиста. Париж, 1971. – Roger L. Lesage ou le métier de romancier. Paris, 1971.

3. **Holtz, U.** Der hinkende Teufel von Gevara und Lesage. Eine literatur -und sozialkritische Studie. Wuppertal-Elberfeld, 1970, c. 107.

4. **Hoyer, W.** Nachwort zu: A. R. Lesage. Der hinkende Teufel. Leipzig, 1966, c. 307.

5. **Горанов, Б.** Ла Саж. Хромия дявол. Т. I. Превел А. П. Шопов. – Читалище, 5, № 14, 15 авг. 1875, с. 650–651.

6. **Сърдечлива** Маринка, повест от Н. М. Попов. – Читалище, № 19, 1 юли 1872, с. 894–895.

7. Пак там.

8. Пак там.

9. **Lintilhac, E.** Lesage, Paris, 1893, p. 44.

10. **Schenda, R.** Italienische Volkslesestoffe im 19. Jahrhundert. Einführung und Bibliographie zur Sammlung italienischer Volksbüchlein im Museo Pitrè, Palermo. – In: Archiv für Geschichte des Buchwesens, VII, Frankfurt am Main, 1966, col. 209–300; IX, 1968, col. 779–952; XI, 1969, col. 1465–1652.

11. Вж **Klotz, V.** Allerweltstadt. Alain-Rene Lesage "Le diable boiteux" (1707–1726). – In: Die erzählte Stadt. München, 1969, c. 39.

Симеон Янев

НЕОБУЗДАНИЯТ ДОКТОР КРЪСТЕВ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЯТ СМИСЪЛ НА ЕДНА КРИТИКА

В гореща лятна вечер, в малко планинско градче, много представително за Балканите, пред препълнен от любознателна публика салон, възнисък господин, „със златно пенсне със също тъй златна верижка, прехвърлена през лявото му ухо“, плешив, но с брадичка и мустаци, (1) казва беседа.

Слушателите му са:

местните господа учители с госпожите и по-големките си деца, обзети от интелигентско любопитство за това, че в градеца им вместо обичайния партиен агитатор е пристигнал културен човек – критик, казват бил и при това професор във Висшето училище;

местните господа чиновници също с госпожите и децата си, търсещи разтуха от августовската скука;

няколко местни любители на поезията, тайно пописващи стихове под псевдоним, поради нравите на провинциалното градче;

крайно озадаченият местен фелдшер, прочел на афиша, че гостуващият е доктор, който, оказва се, не говори за туберкулозата и нейното лечение в планински климат, а за ...литературата.

Г-н докторът говори за литературата и за нейния „най-виден и най-известен представител у нас и в чужбина“ (2). И децата на господата присъстващи дори се досещат, че това ще е всеобщо уважаваният, всеобщо цененият наш народен поет Иван Вазов, известен ни още от читанките, та до мъчно четените, тлъсти учебници за най-горния гимназиален клас. Но какво, за бога, говори сказчикът доктор?

„Други – виши глас той – има повече обичани и повече мразени; той (думата му е за нашия народен поет) не вдъхва ни особена обич, ни особена омраза, поне днес и от десетина години насам, откак се отказа от политическа деятелност, за която нему липсват едва ли не всички условия и с която не е привнесъл никакво добро ни на себе си, ни на народа си“ (3).

„Иван Вазов – продължава говорившият – е най-сетне (като оставим настрана немалко други негови заслуги) онзи писател, който с едно свое произведение – говоря за **Под игото** – привлече върху нашата литература (в едно време, когато тя бе още твърде оскъдна и нито един от по-младите не бе се проявил) вниманието на чужди критици, които и намериха това произведение по едни или други причини дос-

тойно да бъде преведено и издадено на техния език. (...) Аз лично не мисля така за **Под игото**; и колкото да се радвам на тоя негов успех, който е в същото време успех на българската литература и на българския народ, не мога от него да заключавам за някакви (4) особени художествени достойнства на романа, както правят мнозина мои събратя, а напротив виждам в самия успех една гатанка, която обаче не е никак трудна да се разгатне" (5).

Така говори г-н докторът. И първи госпожиците и госпожите учителки със своята женска проницателност, а по-сетне и самото чиновничество, изцяло мъжко в ония години, долавят, че тук се сказва нещо, дето не се е сказвало, ни писало; – нещо, кой го знае на къде ще избие. „Тъз беседа" – така казват те в Елена, защото това е името на градчето, започва да ги дразни и интригува и май ще „яде опинците" не на кой да е, а на самия патриарх на литературата ни, народният поет Иван Вазов – я още да чуем!

„Вазов, както и Любен Каравелов, е преимуществено поет с важно историческо, по-точно историко-литературно значение. (...) **Те са послужили на своето време, създали са една литература, възпитали са читатели.** (подчертаното не е на д-р Кр.) На тая своя историческа мисия те са пожертвували дори своя талант, тъй като зарад тая мисия тяхното собствено развитие е трябвало да се отбие от онзи път, който води към създаване на произведения с трайно значение. За Любена Каравелова това е ясно и малцина би се намерили днес да го оспорват. За Вазова изглежда по-инак; не само защото той е още между нас и продължава бодро да работи, но главно защото той извърши със значително по-голям талант и в много по-добри условия подвига на Каравелова. но същността, ядката на въпроса си остава и в двата случая еднаква: **в своето стремление** (курсивът не е на д-р Кр.) **да пише много и най-различно, да пише на теми и по начин, щото да бъде интересен и понятен за всички, най-сетне – да създаде по един или повече образци от всички главни литературни видове, Вазов написа такива слаби дела, каквито днес ний не би простили и на петостепенни писачи**" (6).

Тцъ, тцъ, тцъ!

* * *

„Тъз беседа", както са думали еленчани, е най-скандалният текст в българската литература, оттогава и досега, защото е посегнала на нещо толкова безусловно, че дори сакрално, поне след първата му канонизация в 1895 г. (7). В едно общество на ред и респектабилност, тя говори зле за Вазова – символа на реда и безусловното уважение. Казана, както пише по-късно авторът ѝ, на 17 август 1905 г. в Елена,

тя става причина за една нестихваща почти сто години Троянска война в българската литература. Избухнала по незначителен повод (именно „тъз беседа", казана в Елена), както и самата Троянска война, тя се облепва с емблематични значения и продължава да разделя българското литературно общество на консерватори и реформатори – вражда по-дълбока, отколкото е дълбока дори враждата между нас и другите, която е генетична и затова не чак толкова страшна, колкото се опитват от пет години да ни убеждават строителите на новия европейски и световен ред.

Всеки реформатор в очите на един консерватор, особено в България, винаги е бил малко-много и атентатор, терорист бомбаджия, както са ги казвали в онова време, човек срещу (и поради това и вън) от закона. Дали достопочтеното чиновничество в гр. Елена на 17.VIII.1905 г. е проумяло у доктора бомбаджията, не е напълно сигурно, но че достопочтеното литературно общество в София го е проумяло, е повече от сигурно. На това проумяване дължим едно „дописване" на казаната беседа, което по страници едва ли не я надхвърля и което е видно вече в книгата на доктора „Млади и стари" от 1907 г. От другата страна и също особено в България всеки консерватор, който и да бил, е повече или по-малко вкаменелост, „букова глава" на която, каквото и да говориш отива на вятъра. Тия предупреждения са направили безконечните реплики на реформаторите и консерваторите в българската литературна (де да беше само литературната!) история взаимно нечуваеми.

Но не и на 17.VIII.1905, когато отпочва (8) походът и когато необузданият доктор е посегнал на светинята по най-светотатствения начин – като я е **„разглобил"**. Загубил си преклонението, той го замества с любопитство и в това любопитство вижда:

I. Вазов поета като създател с лириката си „на най-крепката връзка с бъдещи поколения", защото „и след десетилетия българският юноша ще подири Вазовата лирика, за да съгрее националните си чувства, за да повъздиша за любов и свобода, за да помечтае за красотите на нашата природа, на нашите поля и гори, на нашите усои и балкани" (9).

II. Вазов белетриста, който „в техника и език (...) е отишъл много далеч от Любена Каравелова и напълно заслужава името създател на новата българска проза (...), но количеството се оказа враг на качеството и Вазов твърде скоро стигна края на своето развитие" (10).

III. И накрая Вазов – драматурга, за когото „не може и да се каже добра дума. В историята на нашата драма ще се говори само за неговите грехове." (11)

„Разглобен" кумир не означава умъртвен кумир; култовите прак-

тики отдавна са го доказали. Но разглобяването е посегателство, което измества. То е застрашаващо с това, че освобождава пространство, което се осъзнава като незаето пространство. Но не за освободено пространство говори Вазов, когато неколкотратно (12) се връща открито или под псевдоним към „казаната" в Елена беседа, оглавила по-сетне книгата на д-р Кръстев „Млади и стари", а към ...морала: „...д-р Кръстев (е) легендарен вече у нас по венцехваленията си спрямо „комшии" и остервението си спрямо противника. (...) И тоя разврат ще трае до тогава в нашата литература, додето делото на критиката не попадне в чисти ръце" (13).

Това се е оказало знаменателно. Всичко писано, оттук нататък и до днес върху разрива на д-р Кръстев и Вазов е придобивало морален оттенък. Кръстев бил писал положително (14) през 1888 г. за Вазовата лирика, но изменил мнението си по-късно. (15) Вазов бил приятел на Кръстев до 1905, годината на беседата, но станал доста невъздържан по негов адрес оттук насетне. Кръстев бил неоправдано злъчен към Вазов във всичко, което писал за него след като Вазов напечатал „Из интимния живот на нашите знаменитости" (16). Вазов пък бил...

И т.н., и т.н.. От морална гледна точка нещата изглеждат неразрешими и не са решени сто години. Затова единственото, което можем да направим, е да сменим гледната точка, което не е правено и което най-напред означава да се опитаме да прозрем скандалната беседа вън от възможните ѝ лични мотиви. Накъсо речено да се опитаме не да видим кой крив, кой прав, а защо кривият излиза крив и защо правият се мисли за прав.

* * *

Когато се чете беседата, такава, каквато е печатана в „Млади и стари", нещо доста подозрително спъва четенето, ако не мислим постоянно кой е кривият и кой правият. Тази подозрителност идва от твърдостта на д-р Кръстев непрекъснато да говори за Вазов като за автор от (но и на) миналото. „...аз влизам – прогласява той на своята еленска публика – в същността на моята беседа – във въпроса за различието между историко-литературна и естетическа, между историческа и литературна оценка на един поет, което различие искам да поясня на Вазова, за да стане на всекиго ясно, че това са две гледища, които не трябва да се смесват и които си имат самостоятелно значение" (17).

Две гледища, настоява той, **две гледища, които не трябва да се смесват**. Никъде по-ясно не е казано това, което литературната история един век не иска да провиди. Да провиди, че именитият доктор в цялата си необузданост е провидял всъщност Вазов като история и

ако му отказва нещо, отказва му да бъде и съвременен писател. Той го разглежда като автор за миналото (историята), но и автор на миналото (традицията). Нито един български писател дотогава (включително Ботев и Каравелов) не са разглеждани още като автори на традицията. За всичките си интерпретатори от Благоев до Захари Стоянов, те са автори на литературата, литературата вчера, каквато е и литературата днес.

За Кръстев – вече не! За Кръстев „творения и автори с изключително – или преимуществено – историческо значение не обогатяват изкуството, не разширяват, нито вдълбочават неговата област, а само образуват необходими етапи на общия прогрес, от които естествено печели и изкуството (ако и косвено), – докато великите творения на великите художници, без да престават да служат за етапи и важни фактори на общия прогрес, в същото време мощно движат напред развитието на изкуството – изкуството изобщо и изкуството на техния народ частно". И той веднага добавя: „Ясно е, че и двата вида произведения и автори са еднакво необходими и важни сили на културата, и че нито първите са в състояние да заместят или да извършат службата на вторите, нито обратно (18).

Но при една традиция, която отказва да бъде традиция, а настоява за актуалност, тъй като всяка актуалност повече изглежда като непреходност, как може да се постъпи с една такава традиция? Тя може да бъде оттласната (поставена на мястото ѝ), като се лиши от респекта, който обикновено се отнася към традицията в една или друга степен. Тя може да се обяви за изчерпана.

Точно това и прави необузданият доктор; той обвързва Вазов с повече отрицания, отколкото признания, приписва му повече грехове, отколкото заслуги. Това обаче е най-скандалният начин за поставяне на миналото на собственото му място. Това е агресия, която събужда както любопитството, така и съчувствието на уважаемата четяща публика.

И точно това неопределено неудобно положение дава сила на иначе толкова благовъзпитания доктор да застане непоколебимо срещу патриарха. На 17 август 1905 г., в оня горещ, превалящ августовски ден, той изразява повече от себе си; той изразява необходимостта на литературата.

* * *

Идеята за приемственост и смисъла на традицията като приемственост не вълнува д-р Кръстев. Никой критик до него не е бил толкова скандално равнодушен към традицията като „златоносен рудник" за съвременността. Целият му искрен до наивизъм патос – нещо свойс-

твено само на действително моралните хора – се събужда от съзнанието за традицията като време. Като време, което трябва да се отхвърли – така я мисли той и естествено не вижда по-достоен обект от Вазов за страстното си отдалечаване от нея.

Вазов е неговият репер. Защото Вазов е мярка на цяла една епоха, която той бърза да обяви за отминала. Той няма скрупули, не защото се чувства удостоен сам да емблемира, а защото се чувства осенен да говори от името на бъдещето. Той не разглежда Вазов като автор на съвременността си; разглежда го като нещо завършено в себе си и изчерпано. Поради това непрекъснато настоява не за оценка, а за обща оценка на Вазов: „...нищо друго няма така да повреди на общата оценка на Вазова, както неговите собствени драми" (19).

Съзнанието за това, че моментът не е дошъл и съзнанието за неизбежността на момента – напрежението между тях – това е драмата на д-р Кръстев. Той се чувства говорител на бъдещето, не на настоящето. И макар да заявява на едно място, че не е пророк, това е по-скоро морален жест, отколкото вътрешно усещане, още повече че ред преди да го заяви вече е говорил не от името на когото и да било, а на потомството (20).

Онзи, който съзнателно (или още повече несъзнателно) говори от името на бъдещето, гледа миналото като завършено, като друго, като история. Д-р Кръстев много обича тая дума и литотизирана като литературна история, той я използва в качеството на аксиоматичен аргумент. „Беседата" така е пронизана от това понятие, че би загубила не само патоса, но и смисъла си, ако то бъде изскубнато от нея. Това, че публика и ценители не чувстват историята като история, а я вземат като безкрайно настояще е за д-р Кръстев безподобен емоционален дразнител. Той напуска целия си рационализъм, в който се е изповядал така искрено, и започва да говори необуздано, именно когато опре до нерационалното. „Защо Вазов се чете и задоволява естетическите потребности на голяма част от нашата публика, изложих вече и не бих се повръщал тук" – кове риторично той, именно за да се завърне и да каже необуздано: „Две са главните причини: първо – невежество, второ – недоразумение. Вервам, нема да ме счетете невежлив за това, че сам малко-много критик, обвинявам свои колеги в невежество". И изпада в онова състояние, което в психологията се описва като невъзможност на рационалното да надделее над емоционалното: „Не – провиква се той – тия, които обвинявам не са никакви мои колеги, защото не са никакви критици, а прости драскачи-вестникари, от много долна проба..." (21).

Не бихме цитирали тоя пасаж заради неговата емоционална необузданост, ако той не предлагаше един маркер извънредно важен не

само за естетиката на д-р Кръстев, но и за това, което става в д-р Кръстевото време. Тоя маркер е **вестникарското**. Вестникарското – това е изразът на долното, това е ниският праг на онова, което се представя като значимо и още повече като официално. Д-р Кръстев не би се занимавал с вестникарското, ако не е убеден, че Вазов, когото никой не възприема така, в последните „десет–петнадесет години", уточнява той, не е слязъл до него. И той изгубва контрола над емоционалността си, когато заговорва за вестникарското. За разлика от мнозина други, той го има назовано, но какво точно разбира под него? „Беседата", доста безуговоръчно, го конкретизира; – това е популярното, сензационното и пародийното.

„Пародии" нарича д-р Кръстев драмите на Вазов, защото са и популярни, и сензационни. И като такива, той ги изключва както от значимото, така и от представителното: „Това не са никакви драми, и въобще никакви скопосни поетически произведения, но пародии, които съвсем не правят чест на българската литература и които никак нема да увеличат славата на автора си" (22).

Ако не се изкушим отново да съдим морален или не-морален е необузданият доктор, можем да достигнем до нещо отвъд моралното и неморалното, което той със странна настойчивост формулира. Той формулира за пръв път (с конкретни имена) високото и ниското пространство в българската литература. Сбъркал или не, но той не вижда вече литературата като тържествен континуитет на националната идентичност. Той я вижда като дисконтинуитет, в който не всичко е вече за всекиго (елитарното), но и не всичко историческо е самодостатъчно, за да бъде литература (естетичното). Цялата поезия на символистите, която вече се пише на български, когато скандалната беседа се „казва", би била немислима без подобна подялба на пространството.

И това трябва да ни убеди още веднъж, че д-р Кръстев не говори нито само със собствения си език, нито само по собствения си вкус; той говори по необходимост. В името на тая необходимост най-видният национален автор е прибързано, но не и неоснователно, обявен за национална история, когато не само е жив, но и когато все още „бодро" работи. Жаждата за история се е оказала по-силна от самата история. И именно затова така неуязвим се вижда тоя, който в началото на младостта си се е виждал като „български Белински" (23).

Самочувствието на необуздания доктор в литературните полеми-ки далеч не е неговото собствено човешко самочувствие. Притесни-телен и отзивчив, саможертвен и саможив в живота си, той не е нито притеснителен, нито сговорчив, нито самозатворен и плах в крити-ческата си практика. „Аз не съм такъв, какъвто ме виждат другите (... – Всичкото недоразумение на хората спрямо мен се състои във вечно

то противоречие между моята външна и вътрешна природа. Но аз искам от всеки писател повече от туй, което ни дава, защото вярвам в гъвкавостта на българското слово и в силата на българския творчески гений“ (24).

У никого другиго от олимпийците на кръга „Мисъл“ раздвоението между човешкото и професионалното поведение не е така дълбоко, както у необуздания доктор. Това е така не защото те нямат или не чувстват своите мисии. Така е защото той върши своята против себе си и въпреки себе си. Необуздаността на д-р Кръстев, неговата видима роля на разрушител на редове и стереотипи именно затова изглежда несъразмерна; Славейков е не по-малък, а напротив и повече рушител на редове и стереотипи, но той изглежда цялостен, последователен, съразмерен.

* * *

И сега вече трябва да си отправим един въпрос, който отдавна прозира в текста досега и чийто отговор, какъвто и да бъде, би изразил предоснованията на д-р Кръстев – вече не етически, морални или неморални, а естетически основателни или не-основателни. Този въпрос може да се формулира така – що е традиция и защо е трябвало тя да бъде толкова брутално извиквана в процесуалността на една млада литература?

В единствения речник, преведен у нас, самохарактеризиращ се като „панорама на литературната наука“, този на Роджър Фаулър (25), статията за традицията започва така: „Традицията е историческа схема, състояща се от формални, стилистични и идеологически свойства, общи за голям брой произведения през продължителен период от време. Обикновено тя предлага причинна връзка между отделните творби“.

Това, което следва веднага от тази „панорамна“ дефиниция, е съждението, че традицията е нещо, което съществува чрез осъзнаването си (схема, зададена естествено от осъзнаващия). Както цитираният речник буквално пита по-нататък във въпросната статия: „дали традицията не съществува единствено за онези, които се занимават с нея“.

Дали традицията не съществува единствено за онези, които се занимават с нея – това е въпрос, който може да се постави само в култури, в които свободата на инвенцията се поставя по-високо от организиращата сила на нормите. За младите култури и литератури, литературите в етап на „ставане“, традицията не е безкрайна наличност и точно затова би трябвало пораждането на съзнанието (дали не усета?) за традиция да не е въпрос на праисторията, следователно изобщо не може да се поставя така.

Това, на което не отговаря, обаче, посочената статия за традицията нито в началото, нито в целостта си е, кога „проговаря“ схемата наречена традиция, защото определена като историческа, тя би трябвало и да съществува исторически, т.е. и да не съществува преди да съществува. С други думи тя трябва да се поражда в литературата, но не и да ѝ бъде иманентна даденост. Определящи традицията като исторични, не само речника на Фаулър, но и всички известни ни речници „замълчават“, достигайки до историческата предисторичност на понятието, която поставя въпроси като например „какво представлява литературата преди да е осъзнавана традицията?“, та макар и като „историческа схема, състояща се от формални, стилистични и идеологически свойства“?

И следващият – ако литературната история е история на самата литература, значи ли това, че литературната история започва с първите текстове, които се означават като словесност или в натрупването на текстовете има момент, когато те си проговарят литературно-исторически? Речниците замълчават и тук.

Възможно е за литературите с по-дълга история (непрекъсвана от безпаметство история) този въпрос да не е измежду най-важните. Възможно е традицията в такива литератури да се уподобява със самата история, която изглежда в здрачевината на времето като безкрайна, доколкото непрекъснато онаследява нещо предходно. Но за литературите, които „помнят“ тъмните полета на своята не-история (нека бъде заглъхнала история), проблемът никога не е толкова еднозначно решим. Младите литератури имат това предимство (ако то изобщо е предимство), че при тях всички процеси са наблюдаеми и текстовете могат да бъдат видени не просто в техните взаимовръзки, но и в тяхната взаимоориентируемост.

* * *

В Беседата си необузданият доктор е повече необуздан, отколкото във всеки друг свой труд. Да отпрати Вазов в миналото, да накара най-популярния и тачен писател да бъде почувстван като писател на вчерашния ден – това е неговият скрит и открит патос, в който може да бъде прочетена мисия. Защото този патос извира от една убеденост, която не владее никого за времето си така силно, както владее д-р Кръстев; убедеността, че литературата не може да бъде едно безкрайно настояще. Че тя трябва да има своите затворени страници. Че тя трябва да има поети (той разбира под това автори) „с важно историческо, по-точно: историко-литературно значение“ (26).

Той иска литературата да има минало, за да има тя и литературна история. И за да докаже (вероятно и на себе си) историчността на

онова, което всички мислят за настояще, той обсъжда в настоящето не какво се пише, а какво се чете.

Никога до тогава (до 90-те години и първото десетилетие на века) в българската критика не се е обсъждало толкова, какво се чете, какво не се чете и защо. За четенето говори не само Докторът, но и Поетът (Пенчо Славейков, например в прословутия си предговор към второто издание на Яворовите стихотворения от 1903 г.). Когато казва, че Каравелов „днес никой не чете", Кръстев едва ли изразява повече от собственото си мнение и това на малки групи интелектуалци (кръга „Мисъл", вероятно кръга „Българан"...). Защото в пренапрегнати от национално въодушевление години, каквито са тогавашните (въстанията от 1903, обявяването на независимостта от 1908, та до войната от 1912 г.), всички институции – образователни, военни, осведомителни и др. работят на вълната на патриотичното, където Каравелов е постоянно актуален. Но казвайки това, д-р Кръстев обозначава с името на Каравелов една епоха, за него едно минало, което другите още не чувстват като минало в литературния смисъл и спокойно осъвместяват до Каравелов не само Вазов, но и Пенчо Славейков.

Точно това е непоносимо за д-р Кръстев. Точно това го импулсира да развие едно гледище за литературната история, според което в нея има място за всички (какво успокоение за Вазов!), защото „художествените слабости на поетическите произведения не изключват нито тяхното велико историческо значение, нито тяхната популярност" (27). И едва обявил тази своя „щедрост" към кандидатите за място в литературната история, той заговорва за своя съвременник Вазов, мислейки го вече в миналото като „поет с високо историко-литературно значение". Година по-късно в своя Post-scriptum, който пише за публикацията на Беседата си в „Млади и стари", той е още повече необуздан и още повече става ясен не-личният характер на неговата необузданост: „Нима можем (...) – възклицава той, – да искаме от г. Вазов да **разбира**, че за да проникне в душите нещо ново и по-висшо, трябва старото да бъде пометено, а историята не всякога има време да чака, щото то да умре от естествена смърт, – както умре школата на Л. Каравелов, след като си извърши историческата мисия. Нима можем да искаме от г. Вазова – живеящ още в „опълченската епоха" на нашата литература..." – пита той многословно, за да не остави никакво съмнение, че за него Вазов е минало, минало и само минало. Историята не всякога е имала време да чака... но затова пък винаги има хора, готови да ѝ помогнат – това иска да каже необузданият доктор и го казва по-ясно, отколкото вероятно благоприличните нрави, например на г-н Балан, когото малко преди това иронично цитира, са позволявали. В цялата скандална Беседа и в нейния Post-scriptum

май няма друго място, където Кръстев така директно да си възлага историческата мисия на литературен историк. И друго място, където литературният критик да действа така директно като литературен историк. макар налични отдавна, историите на българската литература на господата Пипин и Спасович (1884), Г. Д. Попов (1886), Д. Мари-нов (1887), Моско Москов (1895) и Ал. Т. Балан (1896) (28), явно съвсем не са били задоволителни за Доктора, за да се превъплъщава той така настойчиво в битността си на литературен критик чрез мисията на литературен историк. Но тогава с какво не са могли те да го задоволят, за да отприщят бляна му по д р у г а история? И тук се разшумява цяло гъмжило от потиснати въпроси, които българското литературознание не дочувало повече от сто години. Ето някои от тях:

– какво е означавало в края на XIX век понятието **литературна история** в българската социокултурна ситуация;

– свързва ли се понятието с особен род литературно-историческо мислене и с особен род остойностяване и какво конкретно е критерийното в това остойностяване;

– различават ли се понятията **класика** и **литературна история** и ако се различават в какво.

Отговорът на тия и на напиращите зад тях въпроси, колкото и важни, тук ни е необходим в най-общ план, доколкото именно този общ план трябва да съпоставим с мисленото от д-р Кръстев като литературна история.

Явната общностност на всички създадени до края на века български литературни истории е тяхната **институционалност**; това е видно не само от точните им заглавия и подзаглавия (Виж бележка 27), не само от институционалното положение на хората, които ги пишат, но и практическата им приложност, осъзнавана непрекъснато и само в рамките на образователните институции. Дълбинното им сродство почива върху сродността или дори еднаквостта на основополагащия принцип, върху който са градени. А той е принципът на обемането и изчерпването. Поради това те не правят още разлика не само между **класика** и **литературна история**, но и между **актуално** и **историческо**; всяко достояние за тях е историческо и всяко достояние е предмет на остойностяване не отговаря на определени, прилагани норми, а просто защото е процес на правене на текст. Наречени истории, те чувстват себе си История, толкова повече, колкото по-пълно и изрядно вместват текстове и автори, които емблемират българското, разбирано като духовно съграждане, дори когато няма нищо общо със самата литература. Известно е, че Балан включва в своята история и статистически изследвания, което на мнозина късни литературни историци изглежда куриозно.

Но ако днес то наистина изглежда куриозно, д-р Кръстев е първият, комуто във времето вероятно е започнало да изглежда така. Макар че той не се изказва директно за многобройните цитирани истории, на които е съвременник, повече от показателно е и че нито веднъж не ги споменава в многобройните си критически текстове; той се държи така, сякаш те изобщо не съществуват. От друга страна (и не само в Беседата), когато става дума за история и конкретно за литературна история, д-р Кръстев, както видяхме, заговорва, че в нея имат място не само ония, които имат „велико историческо значение", но и такива автори „без никакво историческо значение и дори без никакви поетически и художествени дарби; „поети", които са умеели само да експлоатират едни или други интереси на своите съвременници и да заслепят не само читатели, но и критици" (29). Дори само този пасаж (а той далеч не е единственият в Беседата) свидетелства нещо прелюбопитно и много неочаквано – свидетелства, че необузданият доктор **категорично оразличава литературната история от класиката**. За него е не просто допустимо, но и неизбежно, историческото значение да се разминава с художествените качества на произведението или както вече имах случая да го цитирам: „художествените слабости на поетическите произведения не изключват (...) техното велико историческо значение". Такова разбиране прави невъзможно третирането на Историята като „златен фонд", като „съкровищница", а още по-малко като „традиция". Тия понятия, така спонтанно изплуващи в нашите съзнания, когато заговорим за История (на националната литература), явно са били безмълвни във времето на Кръстев и явно той е бил първият, който косвено или директно е трябвало да накара някои от тях да заговорят.

И най-напред понятието **традиция**. В българската култура за никого преди това понятие не е имало смислите, които прочита в него д-р Кръстев. За него това не е заетото, неизбежното и рутинно понятие на литературните метатекстове. За него традицията не е всичко там – в миналото, което за едни е мъртво (за критиците), а за други подлежи на систематизиране, разграфяване и типологизиране (за учените от рода на Балан, например). В традицията очевидно д-р Кръстев най-напред вижда не-актуалност, но и в не-актуалността възможност за разчитане на модерността; традицията за него не е модерност, дори ако е жива, популярна и гръмогласна. Само в този смисъл я разглежда той като минало, като минало, което има значение – „важно историческо значение". Най-кратко – традицията за Доктора е лишеното от актуалност, но не лишено от значение минало, което не е нито фонд, нито банка, нито съкровищница, а е наследство, от което трябва да се построи Историята.

Няма История без традиция – това е да повторим откритието на д-р Кръстев, откритие, което единствено може да обясни както необуздаността на кроткия, така и последователността на необуздания. Той пише като критик, но мисли като историк на литературата. Систематичното му мислене го кара да си „набавя" онова, което липсва. Жаждата за традиция заменя самата традиция, като изтласква насилствено несъзнаващото се, но (тук интуицията му разгаря истеричен пламък) обречено на традиция настояще.

Традицията за д-р Кръстев, следователно, живее не само в миналото, но и в настоящето и е не само висока (образцовото, еталонното), но и ниска, без това да я лишава от значение. Промислил (поточно прочувствал) традицията в този смисъл, очевидно Докторът е казвал в текстовете си неща, които са повече от това, което те оповестяват, че казват; той е работил като процесуален механизъм, повече отколкото като остойностител (критик). Всички текстове на Доктора – рецензии, отзиви, етюди, статии – та чак до последните му съкрушени надгробни слова за приятелите отишли отвъд преди него, всички те, независимо от времето, независимо от повода, независимо от жанра, издават една непреклонност в ламтежа по „идеалното", сиреч по-високото в литературата. Трябва да се съзнава, че такава обреченост не може да бъде изразена, ако самата литература не предполага една вече провиждаща се обособеност и относителна завършеност на вертикалната нормативност (30). Когато процесът диктува, авторът често многократно надхвърля собствения си ръст. Затова пък, когато процесуалната необходимост е вече отминала, критикът трябва също така да понесе прибирането на текстовете си в собствените им критически граници. Именно това обяснява защо така съкрушително е атакуван Кръстев от Симеон Радев и от ред други критици и защо така покорно – той, който така дръзко е водил литературните си битки – понася съдбата си и приема нанесените му удари. С критическо съзнание и с литературно-историческо мислене необузданият доктор изпълнява една изключително рядка роля в литературата. Можем да назовем тая роля – роля на **процесуалния критик**. Ролята на процесуалния критик е трагическа роля на сцената на литературата. Критическите оценки на такъв критик изглеждат обикновено погрешни, а литературно-историческите му прозрения – скрити. Единствено в литературно-историческата дистанция заслугите на процесуалния критик добиват релефност и зримост и биват оценени, което означава да бъде оценено литературно-историческо съзнание в не(литературно-историческа) ситуация.

Вторият (ако изобщо е възможно да се степенуват) литературно-исторически принос на д-р Кръстев след определянето на наличност-

та и смислите на традицията е определянето наличността и смислите на другото фундаментално понятие на литературно-историческото мислене – тенденцията, течението. Тендинцията занимава Доктора в огромно число от текстовете му, но никъде така категорично както в „Тенденция и тенденциозна литература" (1898) и най-силно в „Млади и стари". И ако в първото се охранява самата естетическа природа на изкуството срещу агресивността на идеологиите, във второто на агресивността на тенденцията се възлага самото просъществуване на изкуството. Проявата на тенденцията разкъсва доволстващата текстова наличност и както при всяко разкъсване текстовете не само загубват несмутимата си дотогава взаимотърпимост, но и панически се разбягват в пространството и времето. „Течение" или „тенденция" е второто фундаментално понятие, чиито смисли издърпва от инерционното звучене д-р Кръстев.

Но необузданият Доктор не толкова определя смисъла на тенденцията, колкото се осланя на нейната иманентна функция. Така „Млади и стари" се превръща в най-внушителния терен на битката за История. „Млади и стари" е раждането на българското литературно-историческо мислене.

* * *

Литературната история става истински възможна едва след „Млади и стари". Колкото и внимателно да четем предшестващите истории на Д. Маринов и Попов, на Москов и Балан, ние няма да намерим у тях и намек за това, че Историята трябва да се пише като отношение на съвременността към миналото, към традицията, схващана като минало, и жива и в съвременността. Кръстев влага цялата си настойчивост именно в този акцент: оперативно-критическата му книга с портрети е наречена (31) „Млади и стари" и в нея той говори за течения, за История, както не е било говорено дотогава в България.

* * *

Несъмнено Кръстев ратува за оня тип литературни истории, които ще отбират само т.нар. високо художествено, но в същото време изразява съзнание – и то яростно – за неравностойността на текстовете, които до него равностойно са пълнили литературните истории. Ако има нещо различно в неговата концепция, то най-напред е в тази осъзнавана неравностойност, която не е била валидна за никого от предшествениците му, разсъждаващи върху литературно-историческото. При това Кръстев след Славейков е авторът, който най-категорично се отказва от популярността, като мерило за литературна значимост: „...да бъдеш популярен писател е незавиден жребий" (32). Но

отказът от популярността е израз на друго остойностяване и при такова остойностяване самите текстове се разполагат по нов и различен, по друг начин в пространството на културата. Онова, което е било безкрайно, незапълнено и безпосочно, е вече разделено на горно и долно, на високо и ниско. И популярността отвежда към ниското. Популярността е вече отрицателен ориентир. Всички литературни истории до Кръстев не виждат такъв ориентир. Главният ориентир за тях е незапълнеността, липсата, празното, онова, в което липсва (текст) до онова, което е запълнено (с текст). За тях празното е много, пълното малко. И затова те са отворени за всичко: за художествено и публицистично (доколкото ги различават), за статистика и етнография, за история и социология.

Литературната история, която има предвид Кръстев, е далеч повзискателна; тя пропуска текстовете в Историята по художественост, та била и художественост на ниското. Така тя се превръща във въздаване, а не в зачертаване; времето не отбира, но във времето се изпълва пространствеността. И наредата на пространствеността е в този смисъл „оценката на времето". Мисията на литературния историк е в това – да законодателства в пространственото разположение на текстовете. Мисията на критика е да го прогнозира във времето.

За съжаление (и Кръстев непрекъснато съзнава това) тази история не съществува; тя е повече бъдеще, отколкото реалност. Тя е Блян, не-реалност, искана повече от реалността. И тя именно е причината на не-обуздаността на премерения, умния, практичния, романтичния, отдадения жертвено на мисията си Доктор. И все пак понеже тази истори продължава да не съществува (въпреки техните заклинания със Славейков), те непрекъснато говорят, че у нас липсва читател, липсва култура, липсва преса и критика. От тази позиция всички грешки са оправдани; те не са грешки. Драмите на Вазов може да се окажат не така тленни във времето, както го прогнозира д-р Кръстев, но те ще бъдат грешни, дори ако оцелеят. Защото са родили „**Апостол**" на Илия Миларов. „**Левски**" на Т. Х. Станчов и ред подобни: „**Апостол**" е прав потомък на „**Хъшове**", колкото те и да са различни, тъй като в „**Хъшове**" има поне здрав смисъл, а в „**Апостол**" няма нищо друго освен фанфаронади – гърмежът е там най-здравият елемент". (33) Естествено на неколцината автори на истории преди Кръстев и през ум не им минава да поставят такова изискване – отговорност пред писателите, които разглеждат. За Доктора това е решаващо; той не просто вижда литературното пространство разпределено. Той държи сметка на ония, които, бидейки в горното, подхранват и правят възможно ниското. Той е вече на светлинни години от „списователите" на първите български литературни истории.

Те са правили наистина литературни български истории; той – българската **литературна история**.

Те са виждали бодро литературата като безкрайно настояще; той - яростно – като едно забравило да се оттегли от съвременността минало.

Те са били загрижени да обемат; той има единствената грижа да проникне. И проникайки да разкрие неизбежното, макар и още непровидно.

Но целият риск на скандалните му преценки блестящо се оправдава в **бляна за литературна история**, който го движи и който го е накарал да изглежда на едни „комшийски" критик (Вазов), на други „еклектик" и „догматик" (Симеон Радев), на трети „буржоазен естет" (Благоев и социоестетстващите около него по-млади). Докато зад всичко това, както се вижда, лежи една потребност на литературата – потребността да се загърби стадият на литературното ставане, за да отпочне стадият на същинската литературна битност, при която единствено има актуалност, но и традиция; съвременност, но и реално минало; тенденция и тенденциозност, но и текстове с „важно историческо значение".

И едва след всичко това и чрез всички тях – История.

Кръстевото насилие срещу Вазов несъмнено е предивременно; то работи не с реалността, а с Мечтата за реалност. Епигонната поезия, израз на най-масовото във вкуса на всяко време, през деветдесетте години неуморимо се подхранва от Ботевите и Вазовите (34) лирически образци и преди всичко от „Епопея на забравените". И точно това е правило жеста на доктора повече артистично-красив, отколкото литературно-уместен. Не е възможно един иначе практичен (за такъв го е смятал например Боян Пенев) (35) и още повече умен човек да не е разбирал риска на предприятието си.

А може би то и оправдава необуздаността му, смутила на 17.VIII.1905 г. достопочтеното, благодушно, свикнало вече с провинциалната си битност еленско гражданство;

в оная душна августовска вечер;
в онова, препълнено от провинциална любознателност салонче;
на онова малко, но представително за Балканите градче;
пред една толкова болна от световната
незаинтересованост към нея
също така малка,
балканска
интелигенция.

БЕЛЕЖКИ

1. Тази тъй пълна характеристика вземаме от спомена на г-н Чилингиров, студент на героя на сюжета, който начеваме и в уверение на господа читателите, че всичко до най-малката подробност в него е досежно сверено с нужните книги и документи. За конкретния случай отправямме ги към : **Шишманов, Ив.** Д. К. Кръстев, Боян Пенев – в спомените на съвременниците си. С., 1983.

2. Именно така започва реченатa беседа, напечатана най-напред в: М и с ъ л, XV, с. 389.

3. **Кръстев, К.** Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература. Тутракан, 1907. Авт. означен В. Миролюбов. Всички цитати по-натам ще бъдат по посоченото издание.

4. Тук се чувстваме особено сконфузени, тъй като сме разпънати между говора и правописа на д-р Кръстев и уникалното правописно откритие на г-да професорите Андрейчин, Вл. Георгиев и други от 1945 (даже 1944 година). Г-да професорите настояват неотстъпно тук д-р Кръстев, разбуден от стогодишния си сън, да произнесе „някакви", защото така било, според тях, по-достъпно и демократично. А г-н Докторът, роден в Пирот, категорично отказва да го направи и не иска и да чуе за техните тъй демократични намерения. От всичко това несъмнено върху нас ще паднат неприятни последствия и рискът не-книжовно да звучи един от най-книжовните български автори. Такава е нашата правописна българска орисия, пък напред видим ще.

5. Цит. съч., с. 3.

6. Пак там, с. 7.

7. През 1895 г- се провежда с голяма тържественост първото честване на Вазов като национален поет. Това всъщност е и неговият първи юбилей, ознаменуващ 25-годишнината на литературната му дейност.

8. В буквалния смисъл походът не „отпочва" с Беседата. Отрицанията на Вазов от П. П. Славейков и самия д-р Кръстев, да не говорим за наказателната експедиция на социалистите, са започнали много по-рано – още в 90-те години. Но нищо не може да бъде сравнено с това, което се случва след Беседата и най-напред със самата нея. това, което се случва тук, хайде да премълчим, защото за него ще разказваме в следващите страници. Но нека любезният читател още тук си забележи, че става реч за нещо принципно различно.

9. Беседата, с. 9.

10. Пак там, с. 11.

11. Пак там, с. 13.

12. Иван Вазов пише за д-р Кръстев далеч преди Беседата „хумореската" „Доктор Джан-Джан" (Драски и шарки, Т. 2. 1895) и не чак толкова далеч „Японски силуети" (Б ъ л г а р с к а с б и р к а, 1904, № 1, препечатано после в сборника „Утро в Банки"). По повод Беседата той не пише вече хумористични, а разговаря със себе си в автоинтервюто „Из интимния живот на нашите знаменитости", подписано S и отпечатано в: С в е т л и н а, 1905, № 10. На него пък в заведения вече между тях интимен стил необузданият доктор отговаря с „Интимната мисъл на г-н Иван Вазов (М и с ъ л, 1906, № 2). Тогава пък Вазов изненадва Доктора с един подлистник във в. Д е н, 9 февр. 1906 г.), който пък д-р Кръстев озвучава в един апендикс към Post-scriptum – а и към публикацията на Беседата в „Млади и стари". Но тия така заведени отношения съвсем не свършват с посочените публикации.

13. Вж С в е т л и н а (XIII, 10).

14. Т р у д, 1888 (2, 5–6).

15. До отпечатването на реченатa Беседа д-р Кръстев пише многократно за Вазов и положително, и критично, като се започне с „Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“ (Т р у д, 1888, № 5), сп. К р и т и к а (1891, № 6), където се явява продължението на Етюдите, та до М и с ъ л (1892–1907), където печата рецензии за Вазовите „Повести и разкази“ (1892, № 12); за „Великата рилска пустиня“ (1893, № 2); за „Сладкодумен гост на държавната трапеза“ (1893, № 8–9); за стихосбирката „Звукове“ (№ 12), без да забравяме „Литература и литературни анекдоти“, която се печата в „Млади и стари“ и преди това в сп. „Мисъл“ (XV).

16. Светлина, № 10.

17. Беседата, с. 6.

18. Пак там, с. 6–7.

19. Пак там, с. 14.

20. Пак там, с. 18.

21. Пак там, с. 19.

22. Пак там, с. 14.

23. **Шишманов, Ив. Д.**, К. Кръстев, Боян Пенев в спомените на съвременниците си. С., 1983, с. 178–179.

24. Пак там, с. 223.

25. **Речник** на съвременните литературни термини. Под ред. на Роджър Фаулър. С., 1993, с. 250.

26. Беседата, с. 7.

27. Пак там, с. 18.

28. Става дума за следните истории, въплъщаващи се в ролята на История на българската литература преди Беседата: **Пипин, А. Н.** и В. Д. Спасович. История на българската литература. Кюстендил, 1884; **Попов, Г. Д.** Кратък исторически преглед на българската литература от началото на писмеността до наше време. Пловдив, 1886; **Маринов, Д.** История на българската литература. Пловдив, 1887; **Москов, М.** История на българската литература. Търново, 1895; **Теодоров-Балан, Ал.** Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища. Пловдив, 1896.

29. Беседата, с. 18.

30. Доведена до крайност, вертикалната нормативност изиграва едни от найлошите шеги на д-р Кръстев в тъй богатата му и пионерска критическа работа. Само един пример – той не отпечатва разказ на Елин Пелин, който намерил за „малко фриволен“, а в портрета си за белетриста в „Млади и стари“ оценява найвисоко като замисъл тъкмо един от най-слабите Елинпелинови разкази „Самодивски скали“ – замисъл от ония „на каквито един писател редко се натъква два пъти в живота си“ (Млади и стари, с. 117).

31. „Аз нарекох книгата си „Млади и Стари“, а не „Стари и Млади“ – пояснява той, не за да издигна новото за сметка на старото, но защото тия две понятия могат да се явят само в тоя ред: – ний наричаме едно течение в живота и литературата старо само тогава, когато се яви съзнанието за противоположно нему, младо, ново. А да унижава и осмива онова, което се нарича тук **старо**, е чуждо на тая книга“. И следващият пасаж още веднъж пледира за една функция, която литературната история досега не съзря у Кръстев: „Наистина, аз говоря в нея (б.а. – книгата) като изразител на едно течение (това и само това именно видя литературната история), но аз съм в същото време съдия и **литературен историк** (подчертаното тук мое – б.а.), за когото всички течения, които са играли роля в развитието на българската литература, имат положително значение“. (Беседата, с. 22).

32. Беседата, с. 21.

33. Пак там, с. 15.

34. Нещо невъзможно за виждане, поради това, че е разказано в непечатан още ръкопис на автора на тая история, но достатъчно видно, ако се прегледа с нужната научна задълбоченост поезията в някои от следващите издания: сп. „Труд", сп. „Искра", сп. „Домашен учител", сп. „Развитие" и други,посветили се изцяло или отчасти на литературата в края на 80-те, 90-те, че и по-късни години и се обърне внимание, каквото не е обръщано на автори като Ал. Узунов, Моско Москов, Трифон Ц. Трифонов, Иван Ст. Визирев и т.п. – имя тяхно легион.

35. По спомени на Малчо Николов, Боян Пенев бил казвал: „Все се стреми по едно „отвъд" – т.е. прави ту къща, ту вила". Не по спомени толкова, колкото по документи е известно, че същевременно Доктора непрактично, както малцина други братя во перо умеел да разпилява спастреното. Например да води безплатни курсове по бързопис, да води Яворов на свои разноски до Виена на операция, да подпомага Алека и тем подобни, и тем подобни, както и непрекъснато да посреща гости. Не иде ли реченото да каже, че нашият герой е объркал представите на ближните и познатите си, свикнали на по-еднолинейно поведение. (Бел. № 23, с. 188.)

Катя Бъклова

ИВАН МЕШЕКОВ СРЕД КРИТИЦИТЕ НА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Той не се занимава с периферни литературни явления, с конюнктурни художествени стойности. Търси значителни творчески индивидуалности, едри, налагащи се в българския духовен живот фигури. Затова го привличат първенците на националното художествено слово – Ботев, Яворов, Йовков, Лилиев, Багряна... В тази поредица присъствието на Алеко Константинов е съвсем закономерно. Резултатите от заниманията на Мешеков с автора на „Бай Ганьо“ (през 1937 г. той издава книгата „Алеко Константинов реалист и гражданин“) са поредното доказателство както за силата на критическата му дарба, така и за възможностите и преимуществата на неговия оригинален подход към литературни явления и факти.

Изключително сложна е критическата ситуация около интерпретацията на Алековото творчество и особено около образа на Бай Ганьо и личността на неговия автор, създадена до края на 30-те години и допълнително усложнена от разнопосочното възприемане на популярната творба не само от професионалистите литератори, но и от читателите. В продължение на десетилетия Алеко и неговият „Бай Ганьо“ стават пробен камък за естетическа зрялост, идейна убеденост и идеологически пристрастия на представители на различни литературни направления. А очевидната връзка на естетически с обществено-политически и народопсихологически проблеми около творбата привлича и сблъсква не само литературоведи, но и обществени дейци, политици, писатели, като споровете естествено навлизат в обществено-политически и социологически сфери. Критиката обикновено акцентува върху отделни страни на проблема „Алеко“, като тласка твореца и неговия знаменит герой ту в сферата на морални и културоложки категории, ту го затваря в определен исторически период и го вкарва в социологични схеми. И в двата случая го отклонява от полето на естетиката.

Всеобщото уважение пред личността на писателя се съпътства със снизхождение относно неговия ръст на художник (тенденция, започнала от сп. „Мисъл“ и кръга около него и оказала се доста жилава поради ред причини от историко-литературен и естетически характер). К. Кръстев, Божан Ангелов, Малчо Николов, Георги Константинов през 20-те и 30-те години неведнъж обявяваха Алеко за запис-

вач на анекдоти, станал писател единствено по външни подтици, и виждаха значението на творчеството му в неговия приложен характер; неговият реализъм им изглеждаше твърде груб, обикновен, земен; хуморът – лековат, безгрижен, „зевзешки". Алеко бе, според тях, възпитател на обществото, моралист, публицист (т.е. не-художник), но не и пълноценен писател. Снизходителното отношение достига своя връх в оценките на Боян Пенев, който обвинява твореца и в слаба поетическа инвенция, и в липса на философска дълбочина, и в бедно творческо въображение. „Алеко не вълнуват мъчителните и неразрешими въпроси на религиозното съзнание, той не вижда и не чувствува вечния конфликт между непостижимия нравствен идеал и плачевната действителност, неговото трезвено съзнание не дири смисъл и опора вън от видимия, сетивния свят, не е насочено към никой отвлечен мироглед, към никоя религия. Той знае само едно разрешение – практическото, само една действителност – реалната". – писа Б. Пенев в „Златорог" през 1927 г.

От друга страна, идеологизираната лява марксическа критика търси преди всичко социалния еквивалент на образа на Бай Ганьо, подценява общочовешката му значимост и даже се опитва да прогнозира Алековото развитие в посока на своята идеология (на това развитие била попречила само ранната му смърт). Ще припомним популярната дефиниция на Д. Благоев от края на века за Бай Ганьо като предвестник на „героите на капитала", доведена до крайност от Г. Бакалов (1934), нарекъл героя „баща на българските фашисти" и обвинил неговия създател, че е капитулирал, вместо да го унищожи с класова ненавист.

В интерес на истината трябва да отбележим, че Алеко имаше и своите защитници, непосредствено след оценката на Б. Пенев. Така, Ив. Шишманов беше убеден, че „за щастие от Алеко ще остане нещо, което ще живее и тогава, когато цялата критика би му отрекла качествата на художествения писател" (1927). М. Николов, Ив. Радославов, Ал. Балабанов също апострофираха твърденията на Б. Пенев. Известният спор в сп. „Философски преглед" (1930) често визира и оспорва мнението на видния критик. И все пак, тези защити, изпълнени с добронамереност и любов към твореца, са израз повече на емоционалното отношение на своите автори и по-скоро отново налагат, защищават Алеко моралиста, възпитателя, светлата личност, отколкото художника.

Книгата на Ив. Мешеков е пряка реакция на Боян-Пеневите оценки, въпреки че се явява значително по-късно. Но тя очевидно е провокирана и от критическите факти от 30-те години, както и от напускането на самия критик на сп. „Златорог", където той е сътрудничил (1926–1928).

Още от Предговора става ясно, че Мешеков ще води спор с „прекалената строгост на естета и моралиста“ Б. Пенев, като предложи нов подход към творчеството на Алеко, ръководен от идеята „да изведе законите на психологията и естетиката му из единството на личността, стила ѝ и духа на епохата“. И той прави **естетическа** защита (не публицистична, не емоционална, не нравствена) на Алеко. И още нещо. Дава пример за истинска професионална полемика, без лични обиди, без нападки на опонента (много лесни, след като той не е вече жив), без грубости. Един спор, основан на доказателства и аргументи.

Мешеков тръгва към творчеството на А. Константинов, верен на своя оригинален изследователски метод – чрез съответната **доминанта** (ключ) – обединяваща нишка, която проверява в **анализ** (разглобяване на елементите – идеи, похвати, мотиви, език) и **синтез** (сглобяване) и обобщение . Този подход при Алеко се оказва изключително плодотворен. Впрочем личността и творчеството на Алеко, видени в единство и взаимодействие, винаги са били сигурен и резултатен ракурс за проникване в проблемното богатство, тенденции, идеи, специфика. Това двуединство присъства и в критическите интерпретации, и в читателското съзнание. Още Пенчо Славейков във великолепната си студия (предговор към първото издание на А. Константинов) наложи с предимствата на автентичността на спомена, но и с недостатъците на субективизма, една представа за обаятелната личност на Щастливеца, представа, подета и използвана от цялата критика след него.

Но при Ив. Мешеков връзката автор – творчество се явява в ново качество. Критикът игнорира историческото време и биографията, не тръгва традиционно от преките характеристики на човека, общественика, гражданина, юриста, обаятелната личност и след това хронологично да се насочи към неговите произведения. Той остава само при творбата (предимно „Бай Ганьо“), прониква в нейната същност, като търси измеренията на творческата личност в нея. Алеко в интерпретацията на Мешеков няма битие извън творчеството си, но той изцяло може да се изведе (и се извежда) като мироглед, нравственост, емоционална нагласа от това творчество. (Разбира се, когато личността се изявява в творбата и добива приоритетно значение, когато твърде много се залага на интуицията, вживяването, усета, това смущава привържениците на теорията на отражението. Т. Павлов определя критиката на Мешеков като „естетико-формалистична с определени социално-идейни мотиви“, а възгледите му – „субективистични, индивидуалистически, формалистически“ (1940). Но това е друга тема).

И така, Мешеков застава лице в лице с художествения факт, за да го обясни, да го интерпретира така, както го възприема с критически-

те си сетива, въпреки че това може да не съвпадне с политическите му убеждения. Един свободен критически дух, надраснал идеологически пристрастия и догми.

„Алеко чувствува природата и обществото като едно нарушено велико единство, велика дисхармония, някаква изюдена карикатура на идеала. Това нарушено единство го изпълва едновременно с възторг, блажено упоение, екзалтация; но и с отвращение, смях и печал" – започва Мешеков. А оттук – целият хумор, същностен за Алековото творчество, не е просто изобличение на една светла личност, изправена пред обществени пороци, още по-малко безобиден „зевзеклък", а **естетическа** реакция на страдание, гняв, болка от нарушена изначална хармония. Оттук – „приземеният, грубият, делничният" реализъм е издигнат на ново равнище, окрилен от естетически и етичен възторг от природа, цивилизация, хуманност, демокрация, и също естетическо и етично възмущение от грозота, некултурност, подлост, антидемократичност. Така чрез интерпретацията на критика и хуморът, и реализмът на Алеко добиват естетически полет, мисловна дълбочина, нравствена широта. Оттук тръгва естетическата „защита" на Ив. Мешеков.

За критика естествено центърът на творчеството на Алеко е „Бай Ганьо", фокусирал цялото светоусещане, идеите, похватите на твореца. Но в хода на своя критически анализ той винаги може да „прескочи" и във фейлетон, и в пътепис, за да потърси там ново доказателство за свое твърдение. И така да докаже единния Алеко, Алеко в цялото му творчество, независимо от хронология, жанр, повод за написване, странични обстоятелства и т.н.

Мешеков дава своя огромен принос за решаване на един от най-костеливите за критиката ни въпроси – същността на образа на Бай Ганьо и неговата художествена стойност. Да припомним, че оценките за героя са изключително много и изключително разнообразни. От „Бай Ганьо характеризират не толкова признаците на националността, колкото особеностите на некултурността..., независими от национални качества" (Б. Пенев); „Бай Ганьо е живият образ на всичко отрицателно в българщината" (М. Арнаудов); „Бай Ганьо остава знак за отрицателно съдържание" (М. Николов); „Социалната същност се проявява в национална форма" (Г. Цанев) и т.н. до известните Благоевски постановки и до опитите да се види героят като носител на охранителни национални функции (М. Ралчев, Геземан). Характерно е това, че тези, които виждаха героя предимно в национален и психологически план, се стъписаха пред втората част на книгата. „Тази част няма отношение към националната психология" (Б. Пенев), „Тя е второстепенна" (Н. Стефанов), „Тук авторът се впуща в частното, затова

ефектът в нея отслабва“ (Д. Т. Страшимиров), „Разказът тук е по-плитък и стеснен в психологическо отношение“ (Н. Атанасов) и т.н. А другите, „левите“, акцентуваха именно на тази втора част като израз на социалната същност на героя.

Мешеков изведе Бай Ганьо на ново равнище, постави го в друга система от ценности и го видя като тяхно отрицание. У него „...умира битието, поезията, съвестта, правдата, той е отрицание на идеала, дълга, мечтата, искрата божия“. Тръгнал от тези „високи“ категории (битие, идеал, Бог), критикът доведе образа вече и до конкретните му прояви в определено време – хищник, спекулант, гешефтар. Той го определи по художествена структура като масов герой, а Алеко – като художник масовик, „типовик“. И потърси значението на образа именно в неговата масовост, типичност, символност, а не като индивидуалност. „Бай Ганьо мъчно се поддава на индивидуализация, защото всъщност той няма своя, различна от масовата, личност, защото е възможен само в своята масовост, типичност, а не в своята еднолична, индивидуалност“ – пише Мешеков. Този образ-символ, неограничен от среда, социално положение, исторически момент, може да се въплъщава в много, практически безкрайно много лица, според момента, според условията. Бай Ганьо – това е „идеалната зоология, въплътена в хиляди лица“, „идеален носител на масова примитивна психология“, който ще добие различни окраски – едни преди Освобождението, други – след това.

Това, което критиката преди Мешеков нееднократно бе долавяла - корените на Бай Ганьо в робството (Вл. Василев, К. Кръстев, Г. Цанев) – и което гневеше лявата критика, получи доказателствено потвърждение. Мешеков допринесе за разплитане на много от най-заплетените възли в алековедението – и „проклетия“ въпрос – национално - социално – общочовешко у героя, и уникалното „дописване“ на книгата (второто битуване, фолклоризирането на образа), и отношението между I и II част на книгата. А това е принос в доказване художествената специфика, художествената легитимност, а оттам и естетическата пълноценност на творбата.

Най-голямото постижение на Ив. Мешеков в изучаването на Алеко, постижение, което никой, дори и опонентите му, не можа да отрече, е неговата теза за Алековата артистична игра – истинско прозрение, което всъщност бе и пълната „реабилитация“ на художника А. Константинов. Отново Мешеков постави ясно, безусловно и прямо най-щекотливите въпроси около „Бай Ганьо“, въпроси, смущавали мнозина, стъписани пред факта, че героят въпреки отвратителните си прояви, не отвращава, а напротив – забавлява, че читателят даже се опитва да му подражава, да се отъждествява с него, дори се влюбва в него.

„Защо картината на печалната действителност, която Алеко рисува, не ни подтиска душевно? – пита Мешеков. – Гордеем ли се с Бай Ганьо или се срамуваме? Оправдан ли е морално смехът над Бай Ганьо? Национално чувство ли е смехът над Бай Ганьо?". За да отговори, критикът отново тръгна от личността на автора. И доказа, че неговото присъствие уравновесява щастливо байГаньовското в българския живот, че печалната действителност е преодоляна от културния Алеков смях, от неговата виртуозна артистична игра. Затова тази действителност не потиска, а пречиства. Чрез тази игра се стига до акта на естетическо освобождаване, на преодоляване на Бай Ганьо у нас самите. И читателят подражава именно на тази игра, а не на героя. Влюбването в героя е всъщност влюбване в неговия създател; същото се отнася и за гордеенето, и за желанието да се подражава. „Подражаваме не на пороците на живия герой, а на артистичната игра на комика-художник" – твърди Мешеков. След тази интерпретация на Алековия смях едва ли може сериозно да бъде обвиняван той в липса на поетическа инвенция, а делото му – в приложност, публицистичност и т.н.

Днес не е трудно да видим в Мешековия труд за Алеко и някои потвърждения на познати негови увлечения и слабости като критик, отблясъци на оная „напориста, упорита, увличаща се мисъл..., която е лишена от чувство за мярка и деликатност, върти се натрапчиво около една идея, увива се, развива се, и много пъти ни уморява" (според характеристиката на С. Султанов). Не бихме приели, например, черно-бялото изображение, което противопоставя **преди-** и **следосвобожденската** действителност; „възход през Възраждането... падение след Освобождението... България на Бай Ганьо... обезгероичена и обезсмислена – и героичната и възвишена България на Ботев и Левски..." Така се игнорира далеч по-богатото многоцветие и разнопосочност на времена, когато нито цяла робска България е била само „на Ботев и Левски", нито пък след това Бай Ганьо покрива напълно страната и стои „начело на народа и държавата". Всъщност Мешеков сам се коригира в това отношение, като сочи и положителни стойности през Бай-Ганьовата епоха – чувство за прогрес и цивилизация, светли личности (Петко Каравелов), Сливница, Търновската конституция, Великото народно събрание и т.н., все понятия извън Бай Ганьо.

През 1947 г. „Алеко Константинов реалист и гражданин" излиза във второ издание. Това е времето, когато Мешеков най-после е на щатна длъжност, макар и за кратко (27 месеца), и когато издава освен тази книга и „Йордан Йовков. Романтик-реалист. Литературно-критическа студия". Време на оптимизъм и илюзии за социален просперитет на страната и за възможности за свободно творчество. Знаменателно е новото посвещение на книгата: „На Народната Република,

новата Конституция, ОФ строителство и славянско единство – тая „дълголетна и нова в същността си епоха“, за която мечтаеше Алеко“. Неспокойният, трудно приспособим, „опърничав“ критик се опита да успокои Алековите тревожни въпроси, стремления, тежнения, да ги разреши, съотнасяйки ги към определен исторически период. Но още по-знаменателно е, че след този оптимизъм големият критик млъкна. Фактически до края си... Нестандартната, мислеща извън схеми и догми личност не се „вписа“ и в „новия“ живот. За да оправдае още веднъж определенията за себе си, като „мохикан“, „самотен идалго“, „рицар“ и т.н.

Всяко значително художествено явление е неизчерпаем извор на идеи, винаги отворено за нови интерпретации, за преоткриване на нови стойности. Така е и с един от големите въпроси в нашето литературознание – Алеко и неговият герой. След книгата на Ив. Мешеков за Алеко Константинов на изследователите става по-лесно. Защото е налице вече оригинален, плодотворен подход – естетически, психологически, социологически – с комплексно третиране на проблемите, който може да бъде една от отправните точки и за съвременното развитие на алековедението.

Данчо Господинов

ЦИКЛИЧНИЯТ ЖАНР В БЪЛГАРСКАТА ВЪЗРОЖДЕНСКА БЕЛЕТРИСТИКА

Когато някой писател обедини свои творби в книга, пред изследователя застава въпросът не само за жанровите особености на отделните произведения в нея, но и за жанровата природа на самото обединение. Механически ли са събрани частите на книгата или целенасоченият подбор и композиция създава между тях някакво вътрешно единство? Дали са взаимно отчуждени в преследването на свои единични цели или между тях се наблюдава взаимодействие, чрез което се осъществява определена обща цел? Накратко, задача на изследователя е да проясни какъв тип единство – външно или вътрешно – възниква в резултат от интегрирането на самостойни произведения в рамките на книгата и дали чрез него се реализира или актуализира някакво ново качество.

Едно от възможните разрешения на тази задача е откриването на взаимовръзки между отделните творби, които показват, че тяхното обединение е придобило жанровите черти на цикъла. Изследователският интерес към този жанр в българската литература има кратка история и е предизвикан преди всичко от опитите да се разкрие спецификата на формирането на българския роман. Може би това е една от причините споменатият интерес да отминава възрожденската и да се съсредоточава само върху по-новата литература (1). Така се е оформило и мнението, че този жанр се появява за първи път в творчеството на Алеко Константинов: „Широко място в повествователната практика получи една такава самобитна и исторически характерна за нашата проза форма като циклизацията на кратки белетристични форми (разкази, повести, фейлетони) в по-крупни повествователни цялости. Тя има богата история в развоя на българската проза към по-крупни епични форми – от Ал. Константинов през Йовков до Г. Караславов“ (2).

В българската възрожденска белетристика обаче също има подобни „по-крупни повествователни цялости“. Тяхната жанрова специфика не е била предмет на изследване, което би могло да промени представите за историята на този жанр в нашата литература. Една такава цялост е книгата на Любен Каравелов „Страницы из книги страданий болгарского племени“, отпечатана в Москва през 1868 г. Тя включва девет произведения, определени от автора като „повести и рассказы“, от които осем са били вече публикувани в различни руски

периодични издания. Тяхното обединение винаги е било разглеждано като сборник, въпреки че още самото заглавие сигнализира ако не за наличието, то поне за търсенето на някакво единство между произведенията. Пренебрегването на този сигнал води до грешка още при превода на заглавието – то се изписва „Страници из книгата за страданията на българския народ". Преводът „книга на страданията" обаче би бил възможен при предложен падеж („книги о страданиях"), докато в случая е налице родителен падеж, който предполага превод „книгата на страданията". Очевидно предлогът „на" е бил заменен със „за" с цел да се избегне повторението и за благозвучие, но по този начин заглавието е било лишено от метафоричната му сила, а с това е загубило и важната рецептивно-организираща роля. Правилният превод – „Страници от книгата на страданията на българския народ" – ориентира читателя да разглежда отделните творби не като случайно събрани текстове-листчета, а като неразделими „страници" от една книга – „книгата на страданията" на един народ – българския. Тези „страници" не могат вече да бъдат четени и тълкувани всяка за себе си, а трябва да бъдат интерпретирани само в рамките и от гледна точка на цялото, което те изграждат.

Заявеното чрез заглавието единство все още не ни дава основание да определим книгата като цикъл. Категориите „цяло" и „цялостност" са многоизмерни, както показват изследванията им в общата теория на системите. Въпреки че предмет на системните изследвания са най-често механични или абстрактни системи, твърде различни от литературните, натрупаният там опит може да бъде полезен ориентир.

Системният подход, най-общо казано, се състои в това, че всеки обект, който се изследва, бива разглеждан като система. Понятието „система" е определяно по различни начини, но за нашите цели е достатъчно да разглеждаме системата като множество (комплекс) от взаимосвързани и взаимодействащи елементи (3). Една книга с разкази, очерци, фейлетони и пр. може да бъде представяна като система, доколкото между отделните произведения (елементи) неизбежно възникват някакви връзки. Техният характер обаче е доста разнообразен, поради което е различен и видът на обединенията. Всяко цяло е система, но не всяка система е органическо цяло. Степента на цялостност „може да варира от механическа сума на външно свързани материални обекти до органическа цялостност от типа на цялостността на живите същества, човешкия мозък..." (4) Какви са показателите, които определят типа цялостност?

Има два основни подхода при решаването на проблема за спецификацията на цялостността. Според първия, спецификата на цялото е

в подредеността на частите му, в наличието на връзки и взаимодействия между тях (понякога се разграничават различни степени на подреденост, плътност на връзките и пр.). Вторият подход приема като основа за обособяване наличието на някакво ново свойство в цялото, което не е присъщо на неговите части (поотделно или в сума). Повечето изследователи се придържат и към двата подхода, като все пак акцентът се поставя върху критерия „ново качество": „Без ни най-малко да подценяваме важността на отчитането на взаимовръзката и взаимодействието на частите при характеристиката на цялото, ние все пак искаме да подчертаем, че главното в тази характеристика е свойството интегративност, т.е. възникването на равнището на цялото, в резултат на взаимодействието на частите, на нови качества и свойства, неприсъщи на отделните части или тяхната сума" (5).

Накратко казано, един цялостен обект не трябва да бъде просто относително пространствено-затворена съвкупност от равнодушни един към друг елементи, а е необходимо дап итежава две основни качества. Първо, интегративност – т.е. наличие на сумативност на елементите и, второ, суперпозираност – т.е. наличие на конкретно взаимно влияние на елементите в рамките на тяхното обединение. Въз основа на степента, в която реалните обекти притежават тези качества, те могат да бъдат подразделени на следните типове цялостност:

1. Неорганизирана съвкупност – връзката между елементите носи външен, несъществен характер (например брой на вестник или списание, ако не е тематичен).
2. Конгломератно цяло (различни видове антологии).
3. Механическо цяло (сборник с разкази).
4. Диалектическо цяло (цикъл разкази).
5. Органическо цяло (традиционният монолитен роман).

Степените на интеграция и суперпозиране се движат в тези типове цялостност от 0 до 1 (но по принцип не достигат крайните стойности) (6).

Посочените по-горе два подхода за спецификация на цялостността се прилагат не само в общата теория на системите, но и в сферата на литературните изследвания. Според едно от определенията „под цикъл в съвременното литературознание се разбира не всяка подборка на произведения от един жанр, свързани с обща тематика, а поетическа структура, съставните компоненти на която, притежавайки относителна самостоятелност, се взаимоотразяват един в друг, като образуват по-широко общо съдържание, отколкото смисълът на отделните неща или тяхната механическа съвкупност, сума" (7). Подобна е и друга дефиниция: „Цикъл е прието да се нарича съвкупност от самостоятелни произведения, обединени въз основа на тяхната вза-

имно съотнесеност". Тази съотнесеност може да е различна, „обаче тя във всички случаи трябва да води до възникване на някакви добавъчни смисли, които не са изразени поотделно в произведенията, които образуват цикъла" (8). Английският жанров теоретик Алистър Фаулър също смята за основна особеност на агрегатните жанрове (както той ги нарича) обстоятелството, че те „трансцендират своите компоненти" (9).

По-голям интерес в случая представляват похватите, чрез които практически се постига посоченият транцендентиращ ефект. Изследователите посочват различни обединяващи принципи на цикъла – обща тематика, проблематика, единен повествовател (например „Софийски разкази" от К. Калчева, „Записки на ловеца" от И. Тургенев), преминаващи от произведение в произведение герои („Барутен буквар" от Й. Радичков, „Ругон-Макарови" от Е. Зола), събитийна хронологичност и пр. Най-често се посочват комбинации от тези похвати, като критериите са по-свободни или по-строги. Според О. Сапарев „единството се движи в доста широки граници. Обикновено първата степен на общност е повествователят, но за цикъл говорим, когато имаме и още някакъв общ елемент: общ персонаж, преминаващ от разказ в разказ (може и герой-повествовател); местодействие и тематика; хронологичност на действието – отделните разкази да влизат във взаимоотношения „преди" и „после". А това предполага поне някаква зачатъчна сюжетност. Затова хронологичността има най-голямо значение като организиращ (обединяващ) елемент" (10).

Това изчерпателно определение е полезен ориентир, но в известна степен то и дезориентира, тъй като е насочено изцяло към външни текстуални черти и се движи повече в сферата на текстовата граматика, отколкото в сферата на поетиката. Възможно е много от посочените връзки да липсват и от гледна точка на текстовата граматика книгата да не бъде оценена като свързан текст, но на равнището на поетиката тя да разкрие своята цялостност.

Средствата за постигане на свързаност могат да бъдат твърде разнообразни и затова ни изглежда по-уместно да се насочим не към процеса, в който се постига единство, а към крайния резултат – естетическото въздействие. В изчерпателния списък на О. Сапарев е забравен най-важният обединяващ фактор – читателят. Както отбелязва полският литературовед Влодзимеж Болецки, „изследването на текстуалната свързаност принадлежи към сферата на литературната комуникация" (11). Това становище се подкрепя и от други специалисти в тази област. Например Мария Рената Майенова посочва сред трите основни фактора за текстуална свързаност изискването текстът да бъде насочен към определен читател: „Този читател не е необходимо да

бъде едно лице, по-скоро той е един тип познание... Така този читател може да бъде малка група от специалисти; или една по-голяма група като цяло поколение, което използва същия език; или даже по-голяма – такава като цяла нация“ (12). Накратко казано, между произведенията в една книга може и да няма „тематическа, проблемна, жанрова или стилистическа съотнесеност„ (13), но все пак те да образуват – в съзнанието на читателя – единство. Като пример може да се посочи „Листата на тревата“ от У. Уитман. Тази книга представлява монтаж от фрагменти, които не са свързани нито хронологически, нито причинно-следствено, нито дори с тематична връзка. Творбата на Уитман е мозайка от мотиви, които разкриват своето единство едва в съзнанието на възприемателя. Този и други подобни примери потвърждават тезата на Майенова, че „един свързан текст е продукт на умствената дейност на читателя“. Разбира се, посочваните външни текстуални маркери са, освен всичко друго, и сигнали към читателя, които го подсещат да съотнася и мислено да обединява текстовете. Тези сигнали обаче могат и да не са разположени толкова открито на повърхността, а да бъдат повече или по-малко скрити, което да изисква по-голяма читателска активност.

Всички теоретически бележки, направени дотук, много добре се илюстрират от един литературно-исторически пример. При публикуването на отделните очерци от „Записки на ловеца“ И. Тургенев няма големи проблеми с цензурата. Обаче Н. Некрасов забелязва особения естетически ефект, който те създават в съвкупност и съветва автора да ги издаде в отделна книга. В нея очерците са подредени не по реда на публикуването им, а по специално избран сред девет варианта начин. В резултат допусналият книгата цензор е уволнен, а цензурният комитет излиза със специално постановление, което също е своеобразен принос в теорията на цикличния жанр: „Тъй като текстове, които първоначално не са представлявали нищо противно на цензурните правила, могат понякога до получат, при съединяването и сближаването си, насока предосъдителна и непозволена, то необходимо е, щото цензурата да разрешава подобни пълни издания не иначе, а само при новото им разглеждане в цялост“ (14).

Любен Каравелов няма подобни проблеми с руската цензура, поне доколкото неговите очерци имат желана и от руските власти тематика. А тя е посочена още в заглавието – страданията на българския народ. Страданието е пронизващият мотив, който преминава през всички творби и осигурява основата за тяхната свързаност. Още в първото произведение – „Турски паша“ – основната тема е пряко посочена: „Тая малка историйка стои сега пред нази и разказва ни за времената на Махмуда и за страданията, които са изпитали българи-

те в продължение на неговото царствуване". (Т. 1, с. 33) (15). При сравнителен анализ на деветте белетристични творби в книгата не е трудно да се забележи, че темата за страданията на българите е най-ярко разкрита в първата и последната от тях. Турските жестокости и зверства са изобразени в множество разгърнати картини и в още по-вече пространни отстъпления на повествователя: „Но най-страшни жестокости и зверства е претърпяла България при Мурад II... Още по-варвари бяха кърджалиите, които се разхождаха по България до 1829 год. и сечеха и старо, и младо. Най-жестоките кръвопролития станаха във времето на добри, но слаби султан Селим..." (Т. 1, с. 63) (15). По-късните критици на Каравелов намират, че той „възпроизвежда всичките ужаси на робството – и то възпроизвежда ги в твърде преувеличена, тенденциозна форма" и го упрекват, че „е прибягнал до помощта на фантастични измислици и невероятности" (16).

Дали тези упреци са основателни е отделен въпрос, за нас в случая е важно да отбележим, че двете произведения – очерковата повест „Турски паша" и очеркът „Неда" – акумулират голяма част от повествователната енергия на цялата книга, структурно затварят и формират нейната единна художествена идея. Образно казано, те играят ролята на двата полюса на магнита, които държат останалите части в своето силово поле и определят ориентацията на неговите „силови линии". Едва ли е било случайно решението на автора да ги постави в тези привилегировани позиции. Не само съвременните рецептивни изследвания показват, че началната и заключителната част на едно произведение най-силно привличат вниманието на читателя и оказват най-голямо въздействие върху възприемането. Това е било отдавна известно на писателите, за което свидетелства фактът, че първите и последните глави на редица творби имат най-много варианти и редакции – именно поради желанието на авторите да дадат или дори натрапят желания от тях „интерпретативен ключ" към прочита на произведенията им.

Всъщност не е толкова важно дали Каравелов случайно или преднамерено е избрал разположението на частите на книгата. Съществено е реализираното въздействие върху възприемателя – първото произведение задава ясна насока на неговото четене, а последното я потвърждава и укрепва чрез ориентацията, която придава на ретроспективното четене. Този ефект се подсилва от сюжетната близост на двете творби и сходството в съдбите на двете главни героини – Найда и Неда –, станали обект на отвличания и издевателства.

Веднага след „Турски паша" идва произведение с коренно различна тематика – „Българи от старо време". Тук липсват описания на ужаси, мяркат се само епизодични турски образи. Същото може да се

каже и за разказа „Слава“. Не нарушават ли те единството на книгата и не отхвърлят ли хипотезата за нейната циклична жанрова природа? Общата теория на системите приема, че цялото може да се изгражда от неоднородни и противоречиви части, при условие, че те взаимодействат в постигането на някакъв общ резултат. Отбелязва се, че „в сложните цялостни системи действат не механически, а много по-сложни форми на причинна зависимост. Всяка от тези системи се състои от сложно кълбо, в което се преплитат причинни връзки, взаимодействия. Едни от частите на такава система са причинно свързани с цялото непосредствено, те повече или по-малко са „отговорни“ за едни или други негови характеристики. „Отговорността“ на други части за свойствата на цялото имат косвен, опосреден характер, а трети са свързани с цялото съвсем отдалечено. На свой ред и цялото детерминира своите части нееднакво – едни от тях то преобразува коренно, други изменя незначително, а трети оставя като че ли в неприкосновеност“ (17).

Посочените две произведения не са свързани с цялото съвсем отдалечено, както може би изглежда на пръв поглед. Те изпълняват важни функции в процеса, чрез който се реализира новото качество. Една от тях прозира, струва ми се, в анализа, който Б. Пенев прави на така наречените произведения с битови сюжети. Според него в произведенията от тази група Каравелов „иска да долови и изобрази националните черти на българина, тъй както се проявяват те в семейния и стопанския живот, в обичаите, вярванията и обредите на народа. Ние виждаме Каравелова да рисува патриархалния живот на едно по-старо време, да се издига над случайните и преходни политически и обществени условия и да долавя в живота и психиката на българина онези особености, онези черти, които за дълго време остават неизменни, въпреки честите промени във външните обстоятелства“ (18). Следователно, функцията на разглежданите две творби в рамките на целостта (както и на вставните нравоописания в останалите произведения) е да дадат представа за изконния живот на българите, докато в останалите части на книгата се изобразява неговото потъпкване и разрушаване в условията на политическо и духовно робство (19). Въздействието на това изображение се засилва, по контраст, от описанията на спокойния битов живот. Този похват е използван и в рамките на отделните произведения, а чрез „Българи от старо време“ и „Слава“ е реализиран в целостта. Описаната функция е новопридобита, т.е. получена чрез и поради обединението им с останалите седем творби, без да е била налична в авторските интенции при индивидуалното им създаване.

Наред с това, разглежданите две произведения разширяват тема-

тичния и проблемен диапазон на книгата. Освен турските насилия и гръцкото духовно потисничество, сега се разкриват и други нерадостни страни от живота на българския народ – консерватизмът, невежеството, суеверията, ограниченият кръгозор и дребните жизнени цели. „Българи от старо време", която ние определяме жанрово като повествователна комедия, разкрива основната тема на целостта в различен ракурс. Това твърдение може да изглежда изненадващо, доколкото „комедия" обикновено се свързва със смях, веселие, забавност и с всичко друго, но не и със страданието. Както посочва Ерик Бентли, „ние привично считаме комедията за весела и безгрижна форма на изкуство, а във всеки контрастиращ, противоположен елемент виждаме нещо вторично, отсянка, вмъкване, изключение" (20). Американският театровед намира този възглед за повърхностен и предлага „да считаме страданието за основа на комедията, а веселието – за производно", тъй като „полюсите, между които е зат ворено цялото многообразие от емоционални отсенки на комедията, са горчивина и печал... върху комедията пада зловещата сянка на отчаянието" (21).

А в етологическия разказ „Слава" ракурсът към основната тема е пряко разкрит в крайното авторско обобщение: „Ето как върви човеческият живот – без светлина, без разум и без съзнание; ето с какви нечувани страдания, с какви страшни гнусотии и с какви ужасни престъпления товари само себе си грубото, неразбраното и невежественото човечество; ето какви невероятни суеверия и предразсъдъци вълнуват заплесневелите и обраслите с глупости умове... И няма дума, свята, чиста и животворяща дума, която би разбудила тия страдалци..." (Т. 1, с. 266) (15).

Очертаното дотук единство в тематиката и проблематиката е необходимо, но не и достатъчно основание за жанровото специфициране на цикъла. Някои изследователи намират, че „в случая, когато спойка е главно тематиката, единството на цикъла е доста слабо и се приближава до това на сборника, който винаги има известно проблемно-тематично единство" (22). Аргументи и примери в подкрепа и против това твърдение лесно могат да бъдат посочени, но в случая е по-уместно да бъдат потърсени и други обединяващи принципи. Едно от изискванията към цикъла е единството на местодействието. В „Страници от книгата на страданията на българския народ" действието е локализирано в следните точки:

1. „Турски паша" – Калофер – Търново – Цариград – Пловдив
2. „Българи от старо време" – Копривщица
3. „Божко" – Копривщица – Пловдив
4. „Войвода" – с. Мечка
5. „Слава" – Копривщица

6. „На чужд гроб без сълзи плачат“ – Копривщица
7. „Сирото семейство“ – Пловдив
8. „Дончо“ – Копривщица
9. „Неда“ – Копривщица

Както се вижда периметърът на действието е достатъчно ограничен, което позволява да смятаме, че е налице единство и в това отношение. Не може да се каже същото за хронологическата постъпателност на събитията – те се развиват от 1820-те до 1858 г. Каравелов избягва да отбелязва точното време на действието (посочените години сме извлекли косвено по различни странични признаци). Потискането на хронологическата определеност обаче съвсем не пречи на единството на книгата, доколкото чрез него се отклонява вниманието от единичността и моментността на изобразяваното, а възприемането се насочва към множественото, трайното, универсаното в изобразените конкретни събития.

Следващият възможен обединяващ момент е наличието на общи за различните произведения литературни герои. Формално погледнато, в книгата липсват такива. Но присъствието на преминаващи от текст в текст действащи лица е най-простият и очевиден възможен случай. Между героите могат да възникват и по-скрити форми на съотнесеност. В конкретния случай за пръв път такава е забелязана от Д. Леков: „Наистина Стоян само разказва пред дружината за съдбата на Продан... В творбата той живее чрез своите братя, чрез тяхното отношение към живота... Така героят тук се явява в няколко лица, всяко от които е обобщение на момент от идейното му развитие. То обаче не е завършено – затова идва Дончо („Дончо“!. Той носи в сърцето си омразата на Стоян, но тя е вече социално диференцирана“ (23).

Могат да бъдат потърсени и други видове скрита съотнесеност в рамките на цикъла. Освен персонажите-продължения (Стоян – Дончо), не е трудно да се открият и редица родствени герои:

Стоян („Войвода“) – Танчо Галина („На чужд гроб без сълзи плачат“);

Найда („Турски паша“) – Неда („Неда“);

Лила („Неда“) – разказвачката от „Сирото семейство“;

камзамалинът Нейко („На чужд гроб...) – векилинът Ганчо („Дончо“).

Между образите на турците пък се наблюдаваат явни отношения на синонимия. Както отбелязва още Б. Пенев: „Всички турци в повестите на Каравелова си приличат един на друг; всички гърци са еднакво лукави, хитри и порочни... всички чорбаджии поразително си приличат не само по своите душевни особености, но и по външността си дори“ (24).

Така слабата индивидуализация, традиционно посочвана като основен недостатък на Каравеловата белетристика, отново показва своята художествена функционалност. При създаването на литературните герои на Каравелов не се интересува толкова от техните индивидуални характери, от единичното и конкретното, колкото от отразените в тях състояния на разнородното, но единно съзнание на изобразяваната епоха. Всеки герой внася нови черти в образуващия се по протежение на цикъла мозаично изграден, но цялостен облик на българския национален характер. Всички герои образуват своего рода колективен портрет на българина от тази епоха с неговите страдания, стремежи и надежди, а от това възникват и възможностите за различни видове съотнесеност между персонажи, които иначе са повествователно доста отдалечени в рамките на книгата. Така се създава и типологизираният портрет на политическия, социален и духовен поробител.

Белетристът Каравелов няма нито необходимия художествен опит, нито пък подкрепата на някаква национална литературна традиция, за да се опита да отрази съдбата на българите в обхватно и монолитно по структура произведение. Затова цикличното обединение на по-ограничени по възможности жанрове е единственият достъпен начин, чрез който той може да изобрази различните модификации на единното епохално съзнание. Въпреки границите между отделните творби (така наречените циклови паузи (25), те образуват единен повествователен поток и изграждат цялостна за възприятието, макар и раздробена по форма картина на света на българите през тази епоха. На равнището на поетиката всички отделни произведения изграждат едно единно произведение без вътрешни граници – героите се сменят и взаимозаменят, а изобразяваните събития се преливат от „страница“ в „страница“.

В този смисъл всяко произведение от „Страници от книгата на страданията на българския народ“ може да се разглежда като елемент от многовариантна повествователна система, всяко действащо лице – като социално-психологически вариант на такива свръхлични категории като „поробен народ“, „политически (духовен) поробител“, които не могат да бъдат въплътени в литературата по друг начин, освен във формата на множество конкретни характери, съдби и лица. Цикличната форма дава възможност една лична съдба да се свързва с друга и по този начин да бъде разкрита единната („хорова“) съдба на народа. Силата на въздействието, която притежава книгата на Каравелов, не се дължи само на гневните изобличения в авторските отстъпления, не е в описанията на ужаси и кланета или в гротесковите образи на турци, фанариоти и чорбаджии. Силата се поражда от епи-

ческата мащабност, която възниква при „римуването“ на множество външно различни (но по същността си общи) лични съдби. В индивидуалната пъстрота на конкретното Каравелов улавя общата колизия, намира вътрешното единство на изобразените разнородни събития.

Цикличният жанр предоставя и други предимства – той позволява на Каравелов да повтори и потрети някои свои основни идеи, да разнищва многократно едни и същи въпроси. Художествената структура на органичната монолитна цялост неизбежно налага ограничения в това отношение, защото повторителността там би била уморителна и художествено немотивирана. В рамките на цикъла обаче външно разнообразните отделни фабули лишават тази повторителност от тавтология.

Цикличното оформяне, освен това, подпомага изтъкването и укрепването на авторската позиция спрямо разглежданите проблеми. От една страна, по силата на субективните и обективните (жанрови) ограничения, авторът не може да изрази достатъчно пълноценно своята цялостна позиция към разглежданата и изобразявана действителност в рамките на едно произведение, а успява да го постигне едва в рамките на целия цикъл (26). От друга страна, цикличният жанр има още едно важно свойство – той е „способен да потиска и неутрализира мирогледно значимата естетическа „памет“ на отделните жанрови форми, като издига на преден план актуалните идеологически аспекти на авторската позиция“ (27).

Извършеният дотук анализ дава основания, струва ни се, „Страници от книгата на страданията на българския народ“ да бъде разглеждана не като обикновен сборник – конгломерат от външно обединени, но лишени от вътрешна взаимовръзка творби, а като цикъл – цялост, в която се реализира ново литературно качество. Още в заглавието е подаден ясен сигнал за необходимостта от единно възприемане на обединените произведения. Метафоричният образ на „книгата на страданията“ става организиращ център, който издърпва и споява около себе си всички смислови линии и мотиви. Отделните произведения в книгата са свързани, на първо място, от обща проблемно-тематична насоченост. Връзката между тях се укрепва от единството на местодействието и различните видове съотнесеност между героите от различни текстове, които стават възможни поради специфичния етологически начин на създаване на образите. Не на последно място, единството се подкрепя и от единното авторово тълкуване на изобразяваните събития. То предоставя на читателя единна перспектива за възприемане на изградения художествен свят. дори и да има отделни елементи, които не се подчиняват толкова очевидно на цялото, тълкуването обхваща и тях, така че възприемателят постоянно усеща един-

ната интерпретационна перспектива, която придава на всяка част общ смисъл. Въпреки обособеността на частите и прекъснатия („пунктирен") характер на повествованието, на равнището на поетиката творбите се разполагат концентрично около обща художествена идея-център, която те разкриват и синонимно развиват в различни аспекти, като образуват многоцветна мозайка. Многобройните фрагменти в нея създават цялостна за възприятието единна картина.

БЕЛЕЖКИ

1. Вж **Игов, Св.** 1. Традиция и проза. – П л а м ъ к, 1968, № 20; 2. Към романа. Йордан Йовков и историята на българския роман. – П л а м ъ к, 1971, № 16; 3. Към нов социален роман. – С ъ в р е м е н н и к, 1971, № 1; **Ничев, Б.** Проблеми и търсения на съвременната ни проза. – С е п т е м в р и, 1969, № 9; **Кирков, Д.** Движение към по-обемни епически форми. – Л и т. ф р о н т, № 50, 1972,; **Сапарев, О.** За една повест и някои процеси в прозата ни. – С е п т е м в р и, 1973, № 5; 5. **Беляева, С.** Преображенията на героя. С., 1977.

2. **Жечев, Т.** Движение в жанра. – Н а р. к у л т у р а, 1984, № 32.

3. За повече подробности вж напр.: **Блауберг, И. В., Юдин, Э. Г.** Становление и сущность системного подхода. М., 1973, ; **Афанасьев, В. Г.** Системность и общество. М., 1980, ; **Аверьянов, А. Н.** Системное познание мира. М., 1985.

4. **Системные** исследования. Эжегодник – 1977. М., 1980, с. 8.

5. **Блауберг, И. В.** Целостность и системность. – В: С и с т е м н ы е исследования. Эжегодник – 1977. М., 1978, с. 18.

6. Повече по този проблем вж: **Афанасьев, В. Г.** 1. О принципах классификации целостных систем. – В о п р. ф и л о с о ф и и, 1963, № 5, ; 2. О целостных системах. - В о п р. ф и л о с о ф и и, 1980, № 6, ; **Сариев, Г. Дж.** К проблеме целостности и уровней в системном подходе. – В о п р. ф и л о с о ф и и, 1980, № 5; **Аббасов, А. Ф.** Соотношение категорий и принципов системно-целостной проблематики. Баку, 1984.

7. **Лебедев, Ю. В.** У истоков эпоса. Ярославль, 1875, с. 52.

8. **Руденко, Ю. В.** Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса). – В: П р о б л е м ы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984, с. 184.

9. **Fowler, Al.** Kinds of literature. L., 1982, p. 172.

10. **Сапарев, О.** Литературни проблеми. С., 1979, с. 210.

11. **Bolecki, Wl.** Coherence of Literary Texts Is a Convention. – In: T e x t u a l coherence. Wroclaw, 1985, p. 50.

12. **Mayenova, M. R.** Textual Coherence and the Reader's Attitude. – In: T e x t u a l coherence. Wroclaw, 1985, p. 7.

13. **Руденко, Ю. К.** Цит. съч., с. 184.

14. **И. С. Тургенев**. Исследования и материалы. Одесса, 1921, с. 44.

15. Цитираме по изданието: **Каравелов, Л.** Събрани съчинения в 12 тома. С., 1984, като в скоби се посочват том и страница.

16. **Пенев, Б.** История на новата българска литература в 4 тома. С., 1978, т. 4, с. 553, с. 582.

17. **Афанасьев, В. Г.** О целостных системах..., с. 72.

18. **Пенев, Б.** Цит. съч., с. 554.

19. Интересно е да се отбележи, че по структура и въздействие книгата на Каравелов наподобява издадената десет години преди нея (в 1858 г.) книга на Марко Вовчок „Народних оповидан". В рецензията си за нея Д. И. Писарев разделя събраните там произведения на два вида: „В едни авторът изобразява патриархалния бит и родствените отношения на волните казаци. В други на преден план стои панщината или крепостното право със своите печални последствия, от тези последствия в техните разнообразни прояви се определя ходът на действието в тези разкази и злополучната в голямата си част съдба на главните действуващи лица". (**Писарев, Д. И.** Полное собрание сочинений. Дополнительный выпуск. 3 изд. СПб, 1913, с. 8).

20. **Бентли, Е.** Жизнь драмы. М., 1978, с. 279.

21. Цит. съч., с. 276–277.

22. **Сапарев, О.** Литературни проблеми..., с. 209.

23. **Леков, Д.** Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 102.

24. **Пенев, Б.** Цит. съч., с. 588.

25. Използваме термина на Сабина Беляева: „В поетиката на този жанр има един съществен момент – цикловата пауза (срещаме тази категория означена у О. Сапарев като „епически антракт"), която подчертава ограничеността и незавършеността на разказа, засилва ролята на подтекста, създава предпоставки за вмъкването на нови епизоди и за свободното им разместване в рамките на цялото". Вж **Беляева, С.** Още веднъж за цикъла разкази и за историческите пътища към романа. – В: П р о б л е м и на новата българска литература. С., 1978, с. 327).

26. Изследователите на съвременната литература разглеждат естетическия смисъл на цикъла като „взрив" на разказния жанр, предизвикан от вътрешната потребност да преодолее сковаващите го структурни граници, за да изрази сложната съвременна социална проблематика, да се приобщи към стремителното движение на днешното изкуство към мащабни художествени обобщения" (**Беляева, С.** Цит. съч., с. 331).

27. **Руденко, Ю. К.** Цит. съч., с. 185.

Христо Манолакев

КОНСТАНТИН МОЧУЛСКИ В БЪЛГАРСКИЯ ПЕЧАТ ПРЕЗ 20-те ГОДИНИ И СПОМЕНЪТ ЗА „ОТКАЗАНИЯ СПОМЕН“

Ето* едно твърде дълго и тромаво заглавие, колебаещо се между скованата академичност и есеистичната недоизказаност. Реших все пак да го оставя, защото тъкмо в раздвоението си то носи изследователско-научното и изповедално-личното битие на един проблем. Или както понякога се изразяваше Сабина, един проблем „в неговото макро и микро измерение“. Разбира се, всички би било много по просто (включително и заглавието), ако не беше наративът на спомена, който привнесе неочаквани и неподозирани емоционални и метатекстови гледни точки към сухото изложение на изследователските факти.

* * *

Нещо конкретно относно пребиваването на К. Мочулски в България чух за пръв път от Сабина. Беше на едно от началните секционни заседания, посветени на темата „Руска емиграция в България“. Тя присъстваше като представител на Институтското ръководство. Обсъждаше се бъдещата изследователска програма, набелязваха се отделните проблемни групи. Темата беше нова, непозната, модерна и отношението ни към нея типично българско – никой не признаваше незнанието си, а всички спорехме ожесточено и авторитетно. Атмосферата беше напрегната, личните амбиции и страсти вземаха връх. И сред скоротечния порой от имена и факти, повечето от които нямаха нищо общо с българското битие на руската емиграция от т.нар. „първа вълна“, Сабина, която мълчаливо слушаше, някак между другото вметна: „... и Константин Мочулски, и статията му за поезията на Блок в „Златорог“. В словесния шум от реплики и лична емоционална ангажираност, думите ѝ впечатлиха може би само мене: споровете продължиха, споменатото име не привлече вниманието, а и тя повече не се обади.

По това време вече бях чел материалите за К. Мочулски в руските списания „Литературное обозрение“ и „Вопросы литературы“; бях успял да се добера до възобновеното в София авторитетно списание „Русская мысль“, в един от първите броеве на което беше поместена

---

*Благодаря на колегите Г. Петкова и Е. Трайкова за безценната помощ, която ми оказаха при работата върху текста.

голямата му статия за Ана Ахматова, но знанията ми за Софийското му битие се изчерпваха с кратката информация (5 реда) от Алманаха на Софийския Университет. Още на следващия ден изчетох статията в сп. „Златорог“ – действително се откроряваше в контекста на списанието. По-късно открих и други негови публикации, попаднах също на писма и архивни материали.

След време разказах на Сабина за издирванията си. Оказа се, че тя познава единствено статията от „Златорог“. Беше я впечатлил контрастът между „импресионистичния стил и точността на наблюдението“; твърдеше, че това е една от най-силните публикации за чужди автори, помествани в списанието на Вл. Василев и съжаляваше, че статията е непозната за съвременния читател, защото оценките на Мочулски за поетиката на Ахматова и Блок имат своята стойност и днес...

Тук ще прекъсна разказа за спомена и ще се опитам поне отчасти да отговоря на първата част от заглавието. Съмненията и уговорките (за изчерпателността на отговора) са неизбежни, защото жизнената и творческата биография на К. Мочулски все още не е проучена. А у нас дори и за специалистите името му е слабо познато, почти не се знае за престоя му в България, неговите книги трудно могат да се открият в българските библиотеки. Всеки един от трите периода на неговия живот – руски (1892–1919), български (1920–1922), френски (1922–1948) –може да бъде най-общо очертан. Липсват обаче подробностите, детайлите, връзките между етапите и възможността да ги осмислиш един посредством друг. Всъщност за престоя му в България сведенията са и най-оскъдни. Не разполагаме с информация за неговата преподавателска дейност в Софийския университет, за връзките му с българските интелектуалци – предположенията, хипотезите, типологията преобладават пред твърдата констатация. Така че тук ще се опитам поскоро да възстановя неговия „текстови портрет“, но не и да изградя един цялостен, плътен, релефен образ. Или „ще очертая неговия профил“, както обича да се изразява импресионистичната критика, през един специфичен ракурс – публикациите му в българския печат.

* * *

Константин Василиевич Мочулски е роден през 1892 г. в Одеса*. Син е на руския славист, професорът от Новоросийския университет Василий Николаевич Мочулски. Безспорно семейната среда е предпоставка за бъдещото развитие за младия Мочулски. Но за разлика от бащата, синът се насочва към романската филология. Той завърш-

---

*Умира през 1948 г. от туберкулоза в санаториум в Пиринеите.

ва Втора Одеска класическа гимназия със златен медал, след което един семестър слуша история на романските литератури и езици в Мюнхенския университет и едва след това постъпва в романо-германското отделение на Историко-филологическия факултет в Петербургския университет. Негови преподаватели са едни от най-добрите специалисти в Русия по онова време: професорите Д. Петров, В. Шишмарьов, Т. Браун, К. Тианде. Постепенно Мочулски съсредоточава вниманието си върху историята на западно-европейската драма – италианската comedia dell'arte и драматургията на Молиер. За солидна академична кариера той започва да се готви още през студентските си години – разработва няколко теми, които предоставя за печат; през летните ваканции на 1912, 1913 и 1914 г. посещава различни италиански библиотеки, за да разшири познанията си върху италианската драматургия; а с оглед историята на испанската драма в продължение на три години изучава арабски език. Завършва висшето си образование (1914) с най-високата за онова време оценка – „първа степен" – и остава към катедрата по западноевропейска литература, за да подготвя магистърска дисертация. През 1916 г. Мочулски вече е приват-доцент и за зимния семестър на академичната 1917/1918 г. изнася първия си лекционен курс: върху западно-европейската комедия на XVIII в. От лятото на 1918 г. започва неговото скиталчество – напуска Петроград и се установява в Одеса. В Новоросийския университет е избран за щатен доцент (1919 г.); лекционният му курс е върху литературната трагедия в творчеството на Молиер. „Новые методы истории литературы как науки" е неговата последна академична работа създадена в Русия.

Тези данни са извлечени от научната автобиография на К. Мочулски предоставена на администрацията на Софийския университет преди постъпване на работа. Това е номенклатурно необходим документ със собствени жанрово-стилистични конвенции, чието съблюдаване, ако и да не е задължително, то поне би било от полза на самоописващия се. Жанровата прагматика на неговата „Cirriculum Vitae" моделира образа на една „програмирана" и целенасочено следвана професионална научна кариера, плавно акумулиране на „академизъм", постепенно преминаване през отделните (и задължителни) йерархични нива и разширяване на изследователските хоризонти. Но зад функционалната предпоставеност на фактите и предполаганата позитивност на автопредставянето, прозира стаената болка от нарушеното движение и усещането за безтегловност. При отсъствието на адекватна възприемаща ценностна система, изтръгнатото от почвата съзнание открива възможност за самоостойностяване в множествеността и атрактивността на фактите. Така в един ценностен ред попадат злат-

ният медал от гимназиалното образование и доцентското научно звание, първите студентски разработки и преподавателският лекционен курс. Липсващият коректив поражда и драмата на изброяването. Но наслагването на информация и педантичното ѝ разполагане във времето и пространството на миналото е и спомняне, един спомен, който носи мъчителното усещане за прекъснат полет, неизвървян път. И в това е трагизмът на „младото поколение" руски учени като К. Мочулски, кн. Н. Трубецкой и ред други, чийто ритъм на научно развитие е нарушен и дори унищожен. Може би е емоционално пресилено, но възприемам тези „Cirriculum Vitae" на руските учени от Софийския университет като некролози на собственото развитие. Смяната на интерпретационната перспектива е некоректна, но в тези документи се таи скритата мисъл, че се самоописва началото и края на научната кариера. Най-малкото, защото на всички е ясно, че в науката най-трудно се възстановява тъкмо изследователският ритъм, да не говорим, че всички съзнават какво е равнището на Софийския университет и неговата научна база.

Кога точно и по какъв маршрут К. Мочулски пристига в София е трудно да се каже. С точност, обаче, можем да посочим първото споменаване на неговото име в българския печат: 25.X.1919 г. Става дума за статията на Ал. Дзивгов „Към преустройство. (Впечатления от днешната руска преса)", поместена в сп. „Сила". В нея младият публицист съобщава за излезлите „в тила на Деникиновата армия руски вестници". Сред тях е и в. „Одесский листок", от който е извлечена информация за създаденото към Новоросийския университет от проф. Н. Окунев „Общество за изучаване на изкуствата". Между изброените участници в него е и „приват-доцента Мочулски с доклад „Нови проблеми на словесното изкуство" (1). Очевидно се визира посочения по-горе текст „Новые методы истории литературы, как науки". Действително в броя от 28.IX.1919 г. на в. „Одесский листок" самият К. Мочулски представя дейността на „Общество изучения искусств при Новороссийском университете" (2). И още нещо. В броя от 27.XII.1919 г. на същия вестник Мочулски е поместил материал: „Заметки по театру" (3). Т.е. можем да допуснем, че той е пристигнал в България в началото на 1920 г., защото цитираната му научна автобиография носи датата 9.III.1920 г.

Кандидатурата на К. Мочулски е одобрена на заседание на Академичния съвет от 27.III.1920 г. и е назначен за редовен доцент по литературна история от 1.IV.1920 г. Обичайната практика в такива сбучаи (не само за чужденци-преподаватели) е Академичният съвет да назначи, по препоръка на съответния факултетски съвет, двама рецензенти, които да представят и оценят кандидата. За съжаление в

архива на Софийския университет не успях да открия неговите документи. В утвърдения от Министъра на Народното Просвещение списък на руски преподаватели Мочулски е единственият доцент . Той е млад учен, непознат на българската академична аудитория (4), без издадена книга и дори солидна студия до момента. По онова време, обаче в университета няма такъв ерудиран специалист по история на романските литератури и езици. Освен този факт, за положителното му утвърждаване очевидно определена роля е изиграл и друг един момент. Неговият баща, проф. Василий Николаевич Мочулски, неколкократно е посещавал в научни командировки България до 1917 г., проучвал е старобългарската литература, установил е контакти с български учени (5). Най-вероятно през 1920 г. младият Мочулски да се е обърнал за съдействие и помощ към тях.

През почти двегодишния си престой в Университета той чете лекционни курсове за Френската комедия (пролетен семестър, 1920), за драматургията на Шекспир (1920/1921), за Хенрик Ибсен (1921/1922); води семинарни упражнения върху история на френския език (пролетен семестър на 1920), върху сонетите на Петрарка (1920/1921), върху „Божествена комедия“ на Данте (6). През януари 1922 г. заминава в научна командировка в Париж, за да завърши наченатото още в Русия изследване върху Молиер, с оглед на предстоящото честване на 300-годишнината от рождението ва великия комедиограф. Но това е само формалният повод. За истинските мотиви можем да се досещаме – стремежът към по-високи научни и духовни хоризонти, каквито провинциална София не може да предложи. (Много скоро по същия „модел“ напускат и други изявени хуманитаристи – акад. Н. Кондаков, кн. Н. Трубецкой, Г. Флоровски и др.). Съществена причина навярно е и общата атмосфера сред руската колония в България, несравнима, разбира се, с изявените емигрантски културни центрове.

Дали научноизследователската страст на К. Мочулски намира успокоение и удовлетворение във Франция, можем само да гадаем. Факт е обаче, че неговата професионална академична кариера, т.е. онова, за което се е подготвял и към което се е стремял, завършва тъкмо в Софийския университет. Защото на новото място той чете лекции само по история на руската литература (7), т.е. все повече се отдалечава от историята на романските литератури и се „затваря“ в Руското духовно пространство (8).

„Съвременната руска лирика“ е първата публикувана статия на К. Мочулски в България (9). Появата ѝ в сп. „Златорог“ повдига въпроса за пътищата, по които тя е достигнала до редакцията на Владимир-Василевото списание. Малко вероятно е авторът сам да е предложил своя текст. По-логично е да допуснем, че е бил поканен за на-

писването ѝ. Поне такава е била общоприетата практика по онова време: редакторите на различните столични издания са се обръщали за съдействие към руските емигранти – публицисти и интелектуалци – информативно да пресъздадат актуалната картина на политическия и културния живот в Русия от последните години или да коментират постоянно менящата се ситуация в руската външна и вътрешна политика. Около 1918–1919 г. у нас се достига до информационен вакуум за „руските събития", било поради липса на вестници, било по причина на противоречивостта на сведенията, пристигащи по „странични" източници. Присъствието на руските бежанци в София, независимо от тяхната емоционална и политическа предубеденост, е една свежа гледна точка, която умело се експлоатира, за да се разширят информационните хоризонти на българската аудитория.

В подкрепа на предположението за външната покана на Мочулски са и жанрово-композиционните особености на статията. Тя трудно може да се определи като проблемна в конкретния смисъл на думата. Целта ѝ е да очертае картината на руската поезия през първото десетилетие на новия век и да маркира тенденциите в развитието ѝ. Разбира се, трудно е да кажем как и кой все пак е осъществил връзката между автора и редакцията: напълно възможно е, например, това да е бил проф. Б. Пенев – колега на Мочулски от Софийския университет и активен сътрудник на списанието (10).

Статията е структурирана от четири фрагмента, всеки от които е посветен на определен „частен" проблем от изведената в заглавието тема. Стремежът на автора е да хронологизира развитието на руската лирика и обоснове прехода от стари към нови поетологични форми, търсенето на нови изразни средства, адекватни на новото светоусещане. Той е категоричен – „началото на 20-ти век поставя граница в историята на руската литература". Преходът е повсеместен – от трансформирането на „класическата епичност" в прозата посредством стилистичните интервенции на символизма, натурализма, „живописната техника на кубизма" (I фрагмент), до осмислянето на символизма като изкуствен, отдалечил се твърде от проблемите на живия живот (II фрагмент). На новите явления са посветени двата последни фрагмента. В третия К. Мочулски интерпретира поезията на А. Блок като първи опит за преодоляване на поетиката на символизма чрез насочване към корените на изконно Руското. А в последния – представя най-новото поетично течение „акмеизма", дава кратка информация за „Цех поэтов" и неговите представители – Н. Гумильов, М. Кузмин, С. Городецки, А. Ахматова и О. Манделщам; най-накрая, представя подробно последните лирични сборници на А. Ахматова.

Статията е написана специално за списанието, но разработените

в нея проблеми не са нови за автора ѝ. Той следи творческото развитие на Ахматова, например, още от студентските си години в Петербург, публикува рецензии за първите ѝ сбирки в Одеските вестници, ще продължи да се занимава с нейната поетика и във Франция (11). Същото може да се каже и по отношение на А. Блок – появата на двете поеми „Двенадцать“ и „Скифы“ е бурно посрещната в Одеса, а Мочулски ги рецензира за в. „Одесский листок“ (12). Навярно „Златорожката“ статия е пръв негов опит за осмисляне на очертаните тенденции чрез контаминация на отделни фрагменти. Разбира се, за поголяма категоричност на наблюдението би могло да се говори само при съпоставително изучаване на българската статия с предхождащите я публикации в Одеския печат.

Но извън мястото ѝ в индивидуалното развитие на автора, за нас е много по-важно да оценим ролята на статията в българския културен контекст. Преди всичко трябва да акцентуваме на нейното значение за българската русистика. Учудващо е, обаче, че досега „Съвременната руска лирика“ не е отбелязвана и цитирана от българските изследователи на новата руска поезия. Дори и по отношение рецепцията на А. Ахматова, чиито най-ранни прояви са свързани с този текст. Хр. Дудевски посочва, че за пръв път името на Ахматова се появява в бележката „Руската поезия“ от Жан Сало – преводен материал в Самоковското сп. „Факел“ от 1920 г., кн. 1 (13). Той счита, че второто по ред споменаване на нейното име е на следващата година в сп. „Листопад“ (14). Очевидно не познава статията и Ив. Петров, който свързва началото на рецепцията на Ахматова с друг един текст на Мочулски за поетесата – „Поэтическое творчество Анны Ахматовой“ в сп. „Русская мысль“ (София) от 1921 г. (15).

Деветата книжка на сп. „Златорог“ излиза от печат около началото на октомври 1920 г. и статията на Мочулски може би действително ще да е вторият по време факт в рецепцията на Ахматова у нас. Темпоралното уточнение обаче е от значение единствено за литературната статистика. Истинските импулси за „откриване“ на Ахматовата лирика от българската аудитория, първите ѝ преводи на български език определено трябва да се обвържат с критическата дейност на руския автор. Голямата му статия върху поетиката на Ахматова, макар и в чуждо списание (16), не остава незабелязана от българската литературна аудитория (17). Отгласи от вдъхновения портрет на непознатата за българските читатели поетеса, който Мочулски рисува в двата свои текста, могат да се доловят и в първите оригинални български „критически скици“ за нея – например в представянето ѝ от К. Константинов във „Вестник на жената“ (18), но най-вече в кратката анонимна статия в бр. 90 на същия вестник (19). Така че „Златорожка-

та“ статия на Мочулски надскача елементарно-популярната информационна описателност, характерна за първото запознаване с неизвестни факти, а обстойните художествено-естетически анализи приобщават към откритията на съвременната руска лирика.

1921 г. е особено плодотворна в творчески план за К. Мочулски. Независимо от невисокото заплащане на преподавателската дейност в Университета, новата работа му носи така необходимата за творчеството сигурност и спокойствие. Най-вероятно тъкмо към края на 1920 г. и в началото на 1921 г. е завършена и споменатата студия от сп. „Русская мысль“. След нея Мочулски отделя по-голямо внимание на литературната критика – следи отблизо литературния живот на емиграцията (не само в България) и рецензира новоизлезли книги в същото списание. През 1921 г. Мочулски сътрудничи активно и в българския литературен печат. Очевидно неговата първа статия е впечатлила българската аудитория със своята компетентност и аргументираност, защото различни издания се стремят да го привлекат за свой сътрудник. Името му, например, е посочено сред бъдещите автори още в бр. 1 за 1921 г. на сп. „Слънце“, макар че тук отпечатва една скромна рецензия, която едва ли е заслужавала подобно предхождащо рекламиране.

Рецензията е за издадения от Славянското дружество сборник „Болгарские поэты“ под съставителството и преводачеството на Крум Димитров (20). Освен като библиографски факт за своя автор (21), рецензията привлича вниманието и с едно интересно наблюдение върху историята на българо-руските литературни взаимоотношения. Оказва се, че представата на руския читател за българската поезия се изчерпва с Гербеловата христоматия „Поэзия славян“ от 1871 г.; че дори Вазов, Славейков и Ботев са известни само като имена. Целта на тази първа антология на българската поезия на руски език е да запознае руските читатели с най-доброто от нашата лирика: включени са стихотворения от Хр. Ботев, Ив. Вазов, К. Величков, П. П. Славейков, К. Христов. Независимо че поради ограничения си тираж антологията се разпространява главно сред руската емиграция в България, отзивите на Мочулски са ласкави тъкмо поради запълването на тази празнина в общуването между двата славянски народа.

Далеч по-значими и с по-забележимо присъствие в българския културен живот са двете статии на автора във в. „Развигор“ – „Експресионизъм“ (22) и „Миллиоти“ (23). Първото, което веднага впечатлява, е появата на Мочулски в издание – литературен съперник на сп. „Златорог“ (24). Но ми се струва, че би било пресилено да търсим във факта някакво по-целенасочено обвързване на чужденеца с българските литературни полемики. През целия период на своето съществу-

ване руската колония запазва определена дистанция от българската „злоба на деня"; още повече, че става дума за 1921 г., когато колонията още не е конституирана и неяснотата около социално-политическия статут на нейните представители преобладава над положителните моменти. Тук по-скоро трябва да видим едно умело възползване на редакторите от критическия талант и ерудиция на руския учен. Умело, защото без да са конкретно насочени, те имплицитно попадат в полемичните стратегии на изданието. И особено първата статия.

Нейната цел е популяризаторска и навярно в такъв план е заръчана от редакцията – да представи европейските измерения на новото модерно направление в живописта. Критическият прицел на редакторите обаче е добре премерен – посредством респектиращата авторитетност на чуждото слово да демонстрират на доморасли ни художествени критици как трябва да се оценява и пише за художествени изложби. В контекста на вестника и измеренията на българския интелектуален живот от онова време имплицитен адресат на статията е другият противник на в. „Развигор" – Гео-Милевото списание „Везни", най-ревностните и последователни пропагандатори на новата художествена естетика. Директен спор, разбира се, няма, но ироничният подтекст на началото провокира подобно допускане. Макар че темпоралната промяна на перспективата е некоректна, но от днешна позиция, в езика, стила, маниера на художествената критика, не само сп. „Везни", а във всички по-големи издания, които следят духовния живот от онова време, действително не е трудно да се открие един вербален волунтаризъм, неангажиран импресионизъм на словото, употреба на едни и същи клишета при представяне и интерпретиране на различни художествени школи и направления. В този аспект е и позитивният патос на статията „Експресионизъм". От една страна, да представи философията на новото направление – разрушаване на старата „правдоподобна" рефлексия, „отказът от живописта от подражанието", а от друга – утвърждаването, че всяка нова изобразителна система се нуждае от свой собствен „разчитащ" език за възприемане и оценка. Новата форма налага „естетически да се превъзпита съвременният човек", за да може той адекватно да осмисля и новите художествени явления. Релацията „творба – възприемател" (респ. „естетическа система – критическа интерпретация") Мочулски проследява в широкия културен контекст от античноста до съвремието, което отдалечава статията от равнището на елементарното популяризаторство и я откроява в българското културно пространство.

Втората статия, „Миллиоти", е своеобразна конкретизация на теоретичните постановки от първата: една практическа илюстрация за това как трябва да се гледа и интерпретира новата живопис. Тя пред-

ставя изложбата на един от съвремнните модерни руски художници Николай Дмитриевич Миллиоти, пребивавал за кратко в София през май 1921 г. Не съм в състояние да преценя възможностите на Мочулски като художествен критик, защото не е запазен проспект от експозицията. Съпоставена обаче с други отзиви за руския художник (25), неговата статия се отличава със стремежа да бъде обоснован новият поглед към изобразявания свят, новата поетика, светоусещане и изразни средства.

Последната статия на Мочулски в българския печат от 1921 г. е „Образ России в русской поэзии. (Светлой памяти Блока)" (26). Текстът е недовършен – в края е отбелязано „(Окончание будет)", но продължение не успях да открия. Навярно то е публикувано в издание извън България, а може и изобщо да не е написано.

Повод за създаването на статията е смъртта на А. Блок (7.VIII.1921), но това не е традиционният за подобни случаи „литературен некролог". Тъжното събитие е подтик да се осмисли мястото на поета в развитието на руската лирика през призмата на неговия емблемен мотив – Родината. Цикълът стихотворения за Русия са „център и връх" в неговото творчество, те му спечелват не само признанието на съвременниците, но му отреждат приживе място сред класиците. Идейният замисъл и проблемното ядро на студията (а текстът очевидно е замислен като по-крупна жанрова форма) могат лесно да се открият още в „Златорожката" статия. Но в нейния фрагмент за Блок акцентът е поставен върху критическата констатация на мотива – неговото присъствие в отделните произведения и разработване в пространството на конкретния текст. Сега в сп. „Славянски глас" Мочулски подхожда по-аналитично и задълбочено – наблюденията и обобщенията се градят върху една широка панорама от творци и произведения. Авторът проследява диахронното разгръщане на „Родното", трансформациите, които търпи това движение и набелязва предпоставките за новата интерпретация у Блок.

Появата на мотива за Родното и Родината в парадигмата на кое и да е емигрантство неизбежно пресупозира сантименталност и носталгичност у интерпретатора и възприемателя на съответния текст. Този сантимент определено може да се долови в атмосферата на разглежданата статия дори и само в такъв привидно страничен ракурс като дългите стихотворни цитати – едно мълчаливо, интимно затваряне в митологемното пространство на своя роден поетичен текст. Но за така наречената „първа вълна" на руската емиграция типологичен при интерпретацията на този мотив е стремежът да се отиде отвъд екзистенциалното общуване с физически липсващата Родина. В знаците на Родното се търсят философските корени на руската ду-

шевност, а в тях – зародишът и причините за Разкола; Родното все още не се е трансформирало в носталгичен спомен, то е болезнено настояще. Макар и не толкова силно идеологизирано, но нюанси от типологичната интерпретация могат да се доловят и у Мочулски. Прекомерна е, например, тежестта на славянофилската трактовка на мотива, подсилена е и религиозната тенденция като емблема на руската душевност. Независимо, че текстът е недовършен и от днешна гледна точка можем да се взрем по-критично в отделните му постановки, той определено обогатява проблемното разработване на руската литература в българската ситуация на 20-те години.

За съжаление обаче (както и при рецепцията на Ахматова), тази статия не се цитира в изследванията, посветени на възприемането на А. Блок в България. Така както не е отбелязан и фрагментът за поета от „Златорожката" статия. Написаното от Мочулски в списанието на Вл. Василев за „Двенадцать" и „Скифы", независимо че не е отделен текст, е по същество и едно от началните им представяния в българската литературна критика. Ето защо не е точна Ек. Даскалова, когато пише: „Пръв откликва на революционното творчество на Блок партийният печат. **Паралелно с преводите** на октомврийската поема на Блок в сп. „Червен смях" и в. „Младеж" **се появяват и възторжени отзиви за нейния автор**... (27) (подч. мое – Х.М.). Действително първият превод на „Двенадцать" е в „Червен смях", но към него няма нито ред за поета и поемата (28). В рецептивен план интересни съпоставки могат да се набележат между статията от „Славянски глас" и емоционално-експресивните слова на Гео Милев от известната му статия-посвещение „Александър Блок" (29).

Голямото значение на разгледаните дотук статии безспорно е в „тематичното" обогатяване на българския контекст с непознати автори и произведения. Те обаче са ценни и с демонстрирането на един нов изследователски подход към анализирания обект. Разбира се, дълбочината на наблюденията, прецизното вглеждане в художествения детайл, философската позиция и увлекателното писане са белези, които лесно могат да се открият в индивидуалния почерк и на други руски автори емигранти. Но текстовете на К. Мочулски експлицират едно ново (за българското пространство) отношение към проблемите на „формата и съдържанието", към „чистото изкуство" и „новата естетика", към традицията и новаторството и възприемането на художествената творба. Днес сме склонни да определим неговата изследователска позиция като „импресионистична", но в контекста на руската филоложка традиция от 10-те и 20-те години тя представя един от аспектите на противопоставяне на свободното емоционално отношение към художественото слово, преодоляване на безсмисления фак-

тологичен позитивизъм, отхвърляне на старата терминологична двусмисленост. Неговият изследователски „метод и стил“ носи следите от сблъсъка между различните теоретични платформи и възгледи, които заливат Петербургските филоложки кръжоци от онова време, в някои от които членува и самият Мочулски. Той е в близки отношения с В. Жирмунски, познава се и с Б. Айхенбаум, но теоретичните му позиции се разграничават от техните. В този ранен етап от своето теоретично развитие Мочулски се самоопределя като последовател на „новата естетика на Херман Кохен“ (30), но във възгледите му могат да се доловят и ОПОЯЗ-овските търсения в областта на поетологичния анализ, предхождащи изчистения „морфологичен анализ“, а не на последно място и влиянието на отхвърления „стар академизъм“ тъкмо в стремежа към солидна аргументираност и мотивираност на наблюденията. В българския контекст тази методологическа платформа най-последователно е приложена към анализа на Ахматовата поетика в сп. „Русская мысль“. Отгласи от нея, обаче, има и във фрагментите от сп. „Златорог“ (напр. описанието на Балмонтовата поетика) и в разбирането на променящото се отношение „творба – възприемател“ в статията „Експресионизъм“. Но като цялостна анализаторска база тя е изведена най-пълно в теоретичното встъпление към „Образ России в русской поэзии“. Ще си позволя да цитирам по-обстойно този убягнал от вниманието на българските изследователи текст, за да може читателят поне отчасти да се докосне до възгледите на автора. Ето началото: „Экспериментальная эстетика, выросшая за последнее время в самостоятельную научную дисциплину, отмечает любопытную особеность в художественном восприятии. Произведение искусства вызывает в воспринимающем два на первый взгляд противоречивых впечатления: знакомости и чуждости.“ И по-нататък: „Слово в своем единстве – тройнствено: оно и звук, и образ, и смысль; оно обладает своей мелодией и ритмом; оно тесно сплетено с многоразличными ассоциациями, обрасло вековыми представлениями и эмоциями. Но не одно слово в чистом виде служит материалом для поэта: то или другое сочетание слов, комбинация выражений, виды синтаксиса, – имеют свое, закрепленное давностью и оправданное поэтической практикой бытие...“.

Уви, за нас остава единствено удоволствието да констатираме присъствието на тази „нова методология“ в българското пространство и да конкретизираме за литературната история, че най-ранните прояви на „руския формализъм“ у нас трябва да се свържат с името на руския емигрант К. Мочулски. И само толкова. Защото българският контекст няма нито сетивата, нито изследователските и духовни натрупвания, за да забележи, възприеме и осмисли тази нова методология.

К. Мочулски напуска България, както вече посочих, през 1922 г., но името му се появява още няколко пъти в българския печат.

Хронологично първа е статията „Съвременната българска проза", отпечатана в сп. „Обществена мисъл" през 1925 г. (31). Редакционна бележка уточнява, че тя е преведена от излизащия в Париж руски в. „Звено". Това е един обширен литературно-критически очерк, ориентиран към руския читател. Представени са тенденциите в развитието на съвременната българска художествена проза. Авторът се спира на произведенията на Е. Пелин, К. Константинов, А. Страшимиров, Г. П. Стаматов, Г. Райчев и обобщава, че социално-натуралистичната линия е най-характерна за днешната българска литература; като най-ярък и оригинален сред прозаиците определя Ч. Мутафов. Можем да изразим критическо несъгласие с някои от преценките. Но по-важно е да отбележим друго. Доколкото съм запознат с библиографиите върху руската емигрантска литература, К. Мочулски е може би единственият автор, който пише за съвременната българска литература, след като вече е напуснал България. При това ласкаво и с разбиране. Очеркът във в. „Звено" своеобразно продължава линията на запознаване на руския читател с проблемите на българската литература, начената с разгледаната по-горе рецензия от сп. „Слънце". В комуникативната ситуация около двата материала съществува една едва забележима разлика, която обаче е съществена. Статията в Парижкия вестник е предназначена за една несравнима по параметрите си читателска аудитория, докато рецензията става достояние на значително по-тесен читателски кръг, при това е написана и на български език, което още повече стеснява нейната презентативност. Рецензията би могла да се осмисли и като акт на морално задължение към страната, дала подслон на скиталците, т.е. като изпълнение на определена социална поръчка. А във втория случай етичният момент е в индивидуалния акт, в необвързаността. И в това е значението на подобни текстове, излезли изпод перото на руските емигранти – ролята им на посредници при извеждане на българската литература и култура към европейските хоризонти. Един нов проблем за нашата хуманитаристика, който тепърва ще се изследва.

За последен път името на К. Мочулски се появява под два преводни очерка: „Жорж Дюамел" и „Марсел Пруст" в сп. „Обзор" през 1928 и 1929 г. (32). Едва ли превеждането им трябва да се свързва със „спомена" за името Мочулски. Появата им на български е по-скоро резултат от културната стратегия на списанието – представяне на най-доброто от съвременните европейски литератури, в това число и руската в емиграция. Наред с Мочулски в „Обзор" се превеждат текстове и на В. Вейдле, М. Алданов и др.

В самия край, преди традиционното композиционно обрамчване на текста с „изводи и обобщения“, бих желал да поставя няколко въпроса, които, разбира се, могат и да се спестят. Убеден съм обаче, че читателят трябва да ги познава, защото те насочват към трудностите на проучването, а оттук и към смисъла за изучаването на руската емиграция в България. Ето например два.

Ако патосът на подобни изследвания е ясен, в какви парадигми би трябвало да ги ситуираме и какво е жанровото им описание? В случая няма нищо странно, защото след първоначалната публицистично-повърхностна огласа за пребиваването на един или друг руски емигрант у нас, се изправяме пред Главния праг за проучване – на информационната (не)достатъчност. Ето защо според мен биографичната реконструкция на отделни представители, поне в началото, е невъзможна. Дори само поради факта, че тук те битуват в две идентично противоположни пространства: „своето, родното“ и „чуждото, българското“. Въпреки че движението във второто ни изглежда по-достъпно за овладяване, често прозрачността е мнима, измамна. Да оставим настрана такива дребни на пръв поглед детайли като дата на пристигане и отпътуване, роднинска среда, контакти със „своите“ и се взрем в един прелюбопитен въпрос от „българското“ битие на К. Мочулски – защо той изминава пътя от идеологически необвързаното сп. „Златорог“ до най-славянофилското издание сп. „Славянски глас“? Или друг: защо не се появява на страниците на сп. „Везни“, което очевидно е най-близо до неговата интелектуална нагласа? Не се наемам да отговоря – понякога истината е обидно елементарна. Следователно, когато все още липсват метатекстови натрупвания по темата, по-реалистично е да предпочетем текстовите изследвания. И отново ще се наложи да уточним, че трудно проникваме, отвъд констатираната битийност на този или онзи текст, към биографията на същите текстове. Мълчанието на архивите е много по-осезаемо от позитивното уточняване. И в тази перспектива съм склонен жанрово да определя настоящия си текст (а и ред замислени като него) като „текстови очерк“, т.е. това не е биография на текстовете на Мочулски, още по-малко пък на самия автор, останал скрит зад произведенията си, а очерк за неговите текстове в тяхната интенционалност, контекстуалност и интертекстуалност.

И в проекцията на „жанровия неологизъм“ и патоса на изследването ще завърша така:

Текстовото присъствие на К. Мочулски в българския контекст е повече от забележимо. В този начален момент от конституиране на колонията и приспособяване към новите социални и духовни условия за живот и работа, той е един от малцината активни руски сътрудници

в българския печат, който реално обогатява и разширява информационния хоризонт на българската аудитория, без каквато и да е външна парадност на своите изяви или снизходителност към българските възприемателите. По същото време авторът публикува свои текстове и в руската емигрантска преса в и извън България. Но отношението му към руския и българския читател не е диференцирано. Независимо от различното интелектуално равнище и културна компетентност на двата адресата, той се отнася еднакво сериозно към интерпретираните проблеми и в двата случая. Едновременно с Мочулски по проблемите на руската литература в българския печат публикуват и други руски емигранти – творци и изследователи. Но при никого друг не можем да открием подобно съчетание между широта и задълбоченост на наблюденията и интелектуална изисканост на стила. През тази единствена творческа година в България (1921), а и доста след това, той е единственият руски емигрант литературен критик по призвание, душевност и вътрешна нагласа, а не по необходимост. Сътрудничеството на К. Мочулски в българския печат по значение е съпоставимо само с литературно-критическата дейност на проф. П. М. Бицили. В темпоралните граници на темата – 1920–1944 г. – може би само те двамата имат реален принос в разширяване сферите на общуване между двете литератури. И тъкмо тази краткотрайност, мимолетност прави още по-стойностно присъствието на К. Мочулски в българското литературно пространство на 20-те години.

* * *

Ето това е историята за К. Мочулски, която навярно трябваше да разкажа доста по-рано. Материалите за нея в основни линии бяха събрани още през 1992 г., но все отлагах обработването им. В началото причината бе в естествения за изследователския процес стремеж към всеобхватност и изчерпаност на фактите, невъзможността да се ситуираш сред емпириката, липсата на координати, посочващи, дали не си преминал прага на информационната достатъчност. След това ни напусна Сабина и сантиментът на спомена неизбежно се обвърза с темата. „Отлагането на писането“ се измести от „нежеланието за писане“ по проблема „К. Мочулски“.

И отново спомените ме подтикнаха да довърша наченатото проучване. По-точно, мотивацията дойде от сблъсъка на различни споменни стратегии.

От една страна бе появата на последната ѝ книга – „Идеи на текста и времето“ (1994). В подобни случаи неизбежно се отпускаме сред спомените си. И ровейки се из бележниците си, попаднах на един отчасти записан разговор с нея. Порази ме нещо, което просто бях отбе-

лязал, без да го осмисля тогава достатъчно. Всъщност това бе второто ни голямо обсъждане на емигрантската проблематика. Бе в началото на лятото на 1992 г., говорихме във фоайето на НБКМ. По това време тя работеше върху „Речника на новата българска литература"; нещата бяха актуални и от „чистото" емигрантство на Цв. Тодоров и Ю. Кръстева, през „особеното" вътрешно емигрантство на Големите Тартусци, някак си неусетно се прехвърлихме и върху руските емигранти в България. Не знам защо, но този път обсъждахме битовите аспекти на проблема: колко са били, как са посрещани, къде са се разселвали и пр. Сабина заразправя за баща си Алексей Беляев и Пернишката колония. Бях чувал от „доброжелатели" из Института, че тя е „белоемигрантско чедо", но подробности не знаех. Всъщност така и не ги узнах. При всеки опит на дъщерята да разчоплят темата (дори и след 1989 г.!) бащата или е отклонявал деликатно разговора, или **категорично е отказвал да си спомня**!

Тогава този „отказ от спомняне", този „отказан спомен" не ме впечатли. Сега обаче, той се обвърза с едно мое наблюдение върху глобалните измерения на проблема „Руската емиграция в България" и в определен смисъл преосмисли заниманията ми.

След като началната еуфория утихна, а емоциите и страстите се поуталожиха, в контекста на голямото Завръщане се оказа, че сме там, откъдето тръгнахме – едно-две имена от руските професори-емигранти в Университета и нищо повече. Защото в българското пространство липсваха знаците и механизмите за Завръщането. Завръщането беше привнесено отвън в едно отсъстващо пространство. Всъщност то трябваше да изгради това пространство, а не да го възстанови. Липсваше Паметта и Медиатор, който да свърже Миналото със Съвремието. Имаше проблясъци на спомена, но не и Спомняне. Спомнянето е възстановяване, реконструкция на проекции. Напротив, при нас Завръщането се осъществяваше в плана на елементарното откриване, не на ПРЕ-откриването, а простото, позитивно Откриване; съответно и съпротивата на Миналото бе в посока на затрудненото емпирично натрупване.

И всичко това тъкмо поради „отказания спомен" – от интимните му изяви в битовата сфера, до идеологическата манипулация на фактите в междулитературното общуване (припомнете си по-горе: пръв за Блок не би могъл да говори никой друг, освен партийният печат) резултатът е един и същ: лишаване от памет. В справочниците за руската емиграция ще откриете разнообразна информация за различните ѝ „центрове" и „столици" по света, но нито ред за „Руската София".

С изследователския си усет Сабина беше разбрала, че „отказаният спомен" е една жестока метафора на забравата. В невъзможността

си да противостои на родителския отказ, тя настойчиво подкрепяше необходимостта от многопосочно проучване на руската емиграция в България, а не затварянето му в тесните жанрови рамки на професионалните ни интереси. И смисълът да се пише за „Руската София" и нейните представители, независимо от недостига на сведения, независимо от периферийността им в общоемигрантския културен контекст, е тъкмо в противостоенето на Забравата.

А това от друга гледна точка е и възможност да преоцениш (и преосмислиш) и собствения си духовен облик...

1992 г.; март 1995 г.

БЕЛЕЖКИ

1. Вж С и л а, 1919, № 3. В статията името е изписано като „Мокулски".

2. Цит. по: **Мочульский, К.** Поэтическое творчество Анны Ахматовой. – Л и т. о б о з р е н и е, 1989, № 5.

3. Пак там.

4. Списъкът на утвърдените руски преподаватели е следният: Н. Кондаков – проф. по археология и история на изкуството; М. Попруженко – проф. по българска и славянска литература; К. Мочулски – доц. по романска филология; Ив. Бунин – лектор по новата руска литература. Сп. „Славянски глас" представя на читателите само Кондаков, Попруженко и Бунин. Срв. С л а в я н с к и г л а с, 1920, № 1–2 и 3–4.

5. Вж: **В. Н. Мочулски.** (Некролог). – С л а в я н с к и г л а с, 1920, № 1–2, с. 24.

6. Вж: СГОДА – ф. 994 К, оп. 2, а.е. 13 – Протоколна книга от заседанията на Академичния съвет. Протокол № 12 от 22.IV.1920, с. 193. А също и: **Алманах** на Софийския университет „Кл. Охридски". С. 1980 (2-ро, фототипно изд.), с. 396; Разпис на лекциите за лятното полугодие на 1921–22 учебна година. С. 1922, с. 10–11.

7. Вж **Струве, Г.** Русская литература в изгнании. 1984. YMCA Preess, Paris.

8. Тук е мястото да уточним книгите, които **К. Мочулски** е написал; всички са издания на YMCA Press, Paris: Владимир Соловьев (1932), Духовный путь Гоголя (1934), Ф. Достоевский (1947), Александр Блок (1948), Андрей Белый (1955 – посмъртно).

9. Вж З л а т о р о г, 1920, № 9, с. 751–766.

10. В запазените лични архиви на Вл. Василев (ЦДИА) и на проф. Б. Пенев (на БАН) не открих никакви документи за К. Мочулски. Но не бива да се забравя, че проф. Б. Пенев лично се ангажира с привличането на И. Бунин в Университета, т.е. в някакъв аспект е обвързан с проблемите на руската емиграция.

11. Вж Л и т. о б о з р е н и е – цит. статия.

12. Вж **Зленко, Г. Д.** Неучтенные публикации произведения А. Блока. – Р у с с к а я л и т е р а т у р а (Ленинград), 1983, № 1.

13. Посочената номерация на списанието поражда въпроси. Година първа на сп. „Факел" започва през 1919, а завършва едва през 1921 г. (кн. 8, 9, 10). През 1920 г. излизат само кн. 6 и 7, които обаче липсват в НБКМ. Посочената от Хр. Дудевски статия не се среща в наличните броеве на списанието.

14. **Дудевски, Хр.** Ана Ахматова в българската критика (1920–1944). – Л и т. м и с ъ л, 1989, № 9.

15. **Петров, Ив. А.** Ахматова и болгарская литература 20-х годов. – Болг. руссистика, 1989, № 4.

16. Вж Русская мысль (София), 1921, № 3–4, март–април, с. 185–201.

17. Най-важните моменти от нея са предадени във в. „Развигор". Вж **Николов, Н.** Акмеизъм. – Развигор, 1, № 20, 21 май 1921.

18. Имам предвид кратката скица „Ана Ахматова", която К. Константинов прибавя към преведените от него четири стихотворения на поетесата. Вж Вестник на жената, 2, № 9, 3 февр. 1923.

20. **Димитров, Кр.** Болгарские поэты. (Избранные стихотворения). Славянска библиотека № 2. Издание Славянского общества в Болгарии. С. 1921. 64 с.

21. Вж Слънце, 1921, № 4, с. 323–236.

22. Вж Развигор, 1, № 17, 30 апр. 1921.

23. Вж Развигор, 1, № 19, 14 май 1921.

24. Вж **Трайкова, Е.** Историята на една литературна полемика. – Бълг. език. и лит., 1994, № 6, с. 38.

25. Вж **Берг, О.** Тазгодишните майски изложби. (1. К. Щъркелов; 2. Милиоти; 3. Олга Вивиденко). – Слънце, 1921, № 4–5.

26. Вж Славянски глас, 1921, № 5–6, с. 21–35.

27. **Даскалова, Е.** Александър Блок в България. С. 1980, с. 104.

28. **Блок, Ал.** Дванайсетте. Поема. Прев. Дим. Николов. – Червен смях, 1920, № 37.

29. **Милев, Гео.** Александър Блок. – Везни, 1921, № 1.

30. Вж Лит. обозрение – цит. статия.

31. Вж Общ. мисъл, 1925, № 9–10, с. 553–554.

32. **Мочулски, К.** 1. Жорж Дюамел. – Обзор, 1928, № 4, с. 4; 2. Марсел Пруст. – Обзор, 1929, № 10.

Емилия Алексиева

ЧОВЕК, ПРОСТРАНСТВО, ВРЕМЕ В ПРОЗАТА НА А. И. КУПРИН

Триединството човек – пространство – време е съществено за разбиране поетиката на А. И. Куприн. Това взаимодействие се превръща в част от светоусещането на твореца – на неговото отношение към забързаното или спряло време. В творбите си писателят показва и равния ход на времето, заредено със скритата трагедийност на делника, и кризите, обхванали съзнанието на героите, също проекция на времето. Кризисната епоха, в която твори, налага отпечатъка си върху начина, по който човекът чувства, мисли, живее, възприема себе си и света. Опитите на индивида да се дистанцира, да се измъкне от средата си, също се отразяват върху пространствено-времевите характеристики на творбите. Личността има свои представи за пространство и време, различни от тези на масите. Нерядко тя се самоизолира, създавайки си свой относително автономен свят.

Една от най-съществените особености на пространството у Куприн е неговото уплътняване, докато романовата структура се вмести в рамките на разказ (в по-разгърната форма, отколкото при Чехов). В немалко творби се усеща „съпротивата“ на текста, който трябва да се „свива“. Писателят изгражда два типа пространство, условно казано, „затворено“ и „отворено“. Домът отсъства в творбите на Куприн. Героите му живеят в хотелски стаи, приюти за бедни, кръчми или спят под открито небе. Те са готови всеки момент да напуснат временния покрив, за да го заменят с нещо друго, но също толкова ненадеждно.

Обикновено Куприн не е многословен в описанието на бита, но там, където го прави, цели да покаже застоя в човешкия живот, чудовищната пошлост и бездуховност. В този смисъл пространството придобива морални измерения.

Ето началото на разказа „Реката на живота“: „Хотел „Сърбия“; стаята на собственичката. Жълти тапети; два прозореца с мръсни тюлени пердета; между тях криво овално огледало; увиснало под ъгъл 45 градуса, то отразява боядисания под и крачетата на креслата; по първазите прашни пъпчиви кактуси; на тавана е окачен кафез с канарче. Стаята е преградена с параван от червена басма. Вляво, по-малката част, служи за спалня на стопанката и децата ѝ, в дясната не можеше да се мине от разностилна, случайно събрана мебел – изтърбушена, разкривена, куца. По ъглите са струпани хаотично прашни вехтории: астролабия в ръждив кожен калъф, до нея триножник с верига, няколко стари куфара и сандъци, китара без струни,

ловджийски ботуши, шевна машина, музикална кутия „Монопан“, фотоапарат, четири-пет лампи, купища книги, въжета, вързопи с бельо и още какво ли не. Една след друга тези вещи са били задържани от съдържателката срещу неплатен наем или изоставени от избягали клиенти. От тях в стаята не може да се стъпи“ (1).

Невъобразим безпорядък цари в хотелската стая. Тя прилича на склад за непотребни вещи. Собственицата на хотела дори не се е опитала да създаде някакъв уют – та нали това е нейната собствена стая! Тясното пространство изкуствено се стеснява още повече, като се прегражда. Човекът се свива в своето ъгълче, сякаш се страхува от простора. Всъщност това е страх от свободата – завесите са мръсни, през тях не се вижда нищо, което може да напомня за живота „вън“ от стаята в хотела. Всички боклуци, с които е запълнено пространството, са покрити с прах и паяжини – времето е спряло.

Пространството в разказите на Куприн може да бъде не просто стеснено, а претоварено, да започне да „тежи“. Този факт се илюстрира много добре с творба като „Спокойни старини“. Писателят постига „клаустрофобичен ефект“ – затвореността започва да влияе невротично върху героите. Пансионът за престарели актьори е приют на безнадеждността и в настроението, което поражда, могат да се открият допирни точки с „Палата № 6“ на Чехов. „Домът“, в който те са принудени да живеят, прилича на затвор, в който някой „друг“ ги е напъхал, но те не могат да излязат; не им достига воля, за да живеят по друг начин. Поведението на героите съдържа в себе си нещо нелогично. Пространството се възприема като ограничаващо човека, но е и укритие. Свободата плаши, защото означава и собствена отговорност, а престарелите и болни хора винаги са били зависими от някой друг.

„В средата на салона беше поставена продълговата маса със заоблени краища, служеща за хранене и застлана с жълта, имитираща мрамор мушама, а покрай стените бяха наредени между колоните кревати, всеки с шкафче отстрани, също като в болниците и пансионите. Венецианските прозорци никога не се отваряха, за да не става течение, и затова в помещението се беше загнездила една миризма на нечистоплътна ергенска старост – на застоял тютюнев дим, мръсни долни дрехи и болница. Горе, между стените и тавана, висяха сиви, прашни ресни от по-ланшна паяжина.

За най-хубав кът се смяташе мястото край голямата зидана печка, по чиито старинни кахлени плочки бяха изрисувани сини лалета. Тук през зимата беше доста топло, а широката стена на печката заграждаше едно от леглата от едната му страна и до известна степен придаваше на мястото вид на отделно жилище.“

При съпоставката между двата откъса („Реката на живота“ и „Спокойни старини“) се откриват много общи детайли – част от пространствения модел, който Куприн използва и в двата случая. В разказа

„Спокойни старини“ личи една още по-голяма изолираност на хората, като средата се затваря почти херметически. Прозорците остават залостени. Застоялият въздух, паяжините, които няма кой да почисти, заедно с болничния вид на обстановката засилват усещането за катастрофичност на битието. Старите афиши, театралните костюми, превърнали се в дрипи, се пазят като реликви, свързани с миналото, което в дадения случай е равнозначно на човешка значимост. Творбата е един от най-ярките примери за възприемане на времето чрез пространството. Невъзможността на старите хора да излизат извън пансиона някак насила ги вкарва в руслото на миналото. От друга страна този факт е многозначителен, що се отнася до липсата на перспектива в човешкия живот. Изхвърлени от обществото, старите хора се затварят в своя свят, очаквайки безропотно края.

Скитничеството и социалното аутсайдерство в голяма степен обясняват липсата на дом за героите на Куприн – те се намират в найтясна зависимост. Понякога собствената къща като пространство може да бъде заменена от кръчма като в „Гамбринус“ без връзка с кризисното съществуване на личността. За цигуларя Сашка това място е не само подслон, но и убежище от самотата. В кръчмата се срещат приятели – моряци, работници, рибари, контрабандисти, бедняци – несретници като музиканта. Общият покрив създава усещането за собствено семейство.

Повестта „Олеся“ е пример, в който пространството се руши, без да създава защита на момичето и нейната баба, обявени от невежите и жестоки перебродски селяни за вещици. Домът вече не е „крепост“, не отделя героите от враждебно настроената среда. Тя нахлува в него, за да ги прогони завинаги.

В „Спокоен живот“ къщата на доносника Наседкин е представена като истинско еснафско гнездо – чисто и подредено. Всяка вещ, която има строго определено място, е описана най-подробно от автора. Мастилницата е кристална, перденцата са тюлени, малка икона се осветява от розова лампа. В тази своя творба Куприн е разточителен на детайли. Докато пише своя пореден донос, Наседкин се любува на уюта и чистотата в стаята: „Поглеждайки ласкаво над очилата, очите му се спираха на старичките, купени случайно, но пък здрави мебели, тапицирани със зеленикав рипс, после на блестящия с восъчен блясък под и на мъхестия, сшит от разнацветни парченца килим, изработен от самия Иван Вианорич.“

Вещите приличат на декорация, подредени са като експонати в музей. Всичко е мъртво, застинало, излъскано, сякаш до тях никога не се докасва човешка ръка. Радостта е единствено за Наседкин, че чрез своето доносничество е съумял да си изгради спокойно живуркане. Нито един предмет не е стоплен от присъствието на човека, защото

героят на Куприн е загубил своя морал, а с него и човешкия си образ. Красивата обстановка контрастира с уродливото му съществуване. Подобно на Чехов, Куприн използва пространството, за да го натовари и морално. Пространството в „Спокоен живот“ също е „затворено“, откъсвайки Наседкин от обикновените хора, чийто живот той превръща в трагедия.

Интерес представлява въпросът за отчуждението между хората, изразено чрез вещите, чрез дома, макар че точно този проблем не е типичен за творчеството на Куприн. Домът на семейство Шеини („Гранатовата гривна“) не ги свързва, а ги разделя. Разкошът само подчертава липсата на духовна връзка между героите. Отделните предмети – старинна гривна, изгубена ръкавица, забравена театрална програма, като детайли от пространството изпълват със силно чувство цял човешки живот. Чрез тях чиновникът Желтков фетишизира жената, която обича. Тези вещи нямат нищо общо с интериора от дома на семейство Шеини, а следователно и с отчуждението.

Вторият тип пространство – „отвореното“ – е характерно за всички творби на Куприн, в които скитничеството е превърнато в централен проблем. В разказа „Белият пудел“ няма и следа от дом като пространство. Той не присъства дори като спомен, защото героите никога не са го имали. Те са гонени от град на град. Къщата, която в много случаи се идентифицира с човека, в разказа се заменя от **пътя**. Пътят има съществена функция и по тази причина Куприн му отделя голямо внимание: „Пътеката минаваше по ръба на високия стръмен бряг, лъкатушейки в сянката на столетни маслини. От време на време между дърветата се мяркаше морето и тогава човек имаше чувството, че то, губейки се в далечината, същевременно се изправя нагоре като спокойна могъща стена и цветът му ставаше още по-син, още по-наситен през дантелените прорези, между сребристо-зелените листа. В тревата, в храсталаците от дрян и дива шипка, в лозята и по дърветата – навсякъде хвърчаха в захлас жетвари; въздухът трепереше от звънливото им, еднообразно, нестихващо цвъртене. Денят се случи горещ, безветрен и нажежената земя пареше стъпалата.“

Описанието на пътя е красива природна картина, изпълнена с епитети и много глаголни форми, което ѝ придава динамичност. От всеки ред се чувстват свободата и просторът. Градът е враждебен към стария Лодижкин и малкия Сергей, той е като капан, а на пътя те не са преследвани и гонени. Пътят като пространство, в което се развива действието, е израз и на демократизма на писателя. Там няма социални различия, докато домът е мерило за социалната значимост и принадлежност на персонажите. Освен защита, пътят означава и превъзходство. Скитниците, отделени от собствениците на богати вили с високи огради, са носители на всичко добро и ценностно, в което Куприн вярва.

Пътят на скитащите артисти е различен от пътечките в парка на богаташите, пред които те са принудени да играят своето малко представление. „Пътеките в градината бяха посипани с едър равен чакъл, който хрущеше под краката, а отстрани бяха украсени с големи розови мидени черупки. По лехите, над пъстрия килим от разноцветни треви, се открояваха чудновати ярки цветя, от които въздухът сладко благоухаеше. Във фонтаните шуртеше и се плискаше бистра вода; от красиви вази, които висяха във въздуха между дърветата, се спускаха гирлянди от виещи се растения, а пред къщата, върху мраморни колони, бяха поставени две блестящи огледални кълба, в които странстващите артисти се отразиха с краката нагоре, смешни, изкривени и удължени."

Красотата тук не е естествена, чувства се намесата на много хора, тя е дело на техния труд, но обслужва малцина. Този парк с нещо наподобява парковете с подстригани в различни причудливи форми дръвчета, изглеждащи нелепо, странно, нямащи вече нищо общо с природата. В това описание има един малък, но съществен детайл – за огледалата, деформиращи човешките фигури. В тях отражението е обърнато наопаки. Цялото пространство, в което пребивават собствениците на богатата вила, носи в себе си аномалното. То е социално и морално определено. Всеки щрих, използван от Куприн, има за цел да покаже нищожността, маниерността, фалша, характеризиращи отношенията в семейството на богатия инженер. Пътят – съдба на скитащите артисти – означава свобода, достойнство, човечност; утъпканите пътечки в имението означават затвор, липса на свобода, а високата ограда се превръща в преграда срещу „пришълците". Тя отделя двата свята, двата морала, двете различни битиета.

Пътят като отворено пространство е и място, на което човекът може да остане сам със своята съвест, за да види живота по друг начин, да преосмисли своето място в него. Такъв разказ е „Поход". Не малко място е отделено на описанието на пътя, по който се движат уморените до смърт войници. Техните фигури дори не се виждат. Мяркат се малките светлинки на запалените фенери: „В тъмнината на дъждовната есенна вечер цари странна, сравнително безшумна суетня. Чува се само как по цялата широка и кална селска улица тежко, бързо и разбъркано шляпат в локвите стотици крака, как долитат сърдити, но сдържани подвиквания, как тракат пушки и звънтят канчета, щикове и шашки. Тук-таме мъждукат фенери; техните жълти, размазани от мъглата петна сякаш висят самички във въздуха, люлеят се и трепкат."

Пътят в този разказ няма нищо общо с красивата природна картина в „Белият пудел". Една от причините за този факт е, че пространството символизира тежкия живот на обикновения войник, принуден да се придвижва от място на място, съсипан от умора, загубил своя човешки облик. Калта и тъмнината (натрапчиво повтарящи се)

съпътстват полка. Куприн създава зрителна представа у читателя – една безкрайна човешка верига, вървяща, без да спира. Именно на този път се случва нещастието – в тъмнината някой избожда окото на един от войниците с щика си. Вместо човешко съчувствие – ругатни. Този факт предизвиква у подпоручик Яхонтов асоциации с пленничество. „Все повече и повече си казват думата умората, тревогата, скуката и принудителното безсъние. Хората мълчат, но в това мълчание се чувства нервно напрежение. Чува се само как безброй ботуши месят калта, как затъват в нея и излизат с мазно шляпане, съскане и жвакане. На Яхонтов му се струва, че сигурно точно по същия начин преди петстотин, преди хиляда, преди пет хиляди години са водили нощем своите пленници суровите и равнодушни победители. Вероятно уморените хора също така мрачно и тревожно са мълчали, също така безропотно са вървели и ожесточено са се сблъсквали, когато са спирали, калта също така е жвакала под краката им и също така ги е валял ситен есенен дъжд...

Равният до тоя момент път почва да се спуща надолу. Яхонтов забелязва по краката си, които губят устойчивост и се пързалят напред, тъй че по неволя трябва да стъпва настрани. Лъхва остра студена влага като от дълбоко мазе и под краката веднага се разлюлява и разклаща мост."

Трудностите, съпътстващи преместването на полка, нечовешкото отношение към обикновения човек, кастовата ограниченост на офицерите изпъкват с цялата си чудовищност. Яхонтов е част от това съсловие по силата на своето положение в полка, но със своята интелигентност и човечност рязко се отделя от другите офицери. Съзнанието му е разкрепостено, той не може да робува на никакви догми, влизащи в противоречие със собствения му морал. Пространството провокира героя за преоценка на живота, който води. Цялото му сиво ежедневие, безрадостното детство, тесните квартири и безсмислието на военната кариера изведнъж изпъкват ярко пред него. Не може в този образ да не се види яркият автобиографичен момент. В този смисъл откритото пространство на пътя, без да съдържа някаква перспектива, е в състояние да мобилизира човешката мисъл, докато „затвореността" не притежава тази способност.

Пространството в творбите на Куприн може да отразява и връзка със средата, като отделният индивид се изолира, усещайки враждебността ѝ върху себе си. Пространството „притиска" като воденичен камък обикновения човек и започва почти физически да му тежи. Интересен пример в това отношение е разказът „Черната мъгла". Писателят използва принципа на непрекъснатата съпоставка – „сивия, каменен, безразличен" град – и пролетта, там, на юг. Петербург прераства в символ на смъртта, а малоруската природа – на живота. Ето как в разказа е представено „градското" пространство: „залата с два реда прозорци, плюшените мебели, електричеството, огледалата, видът на монумента-

ния оберкелнер, а особено зрелището, което представляваха осемпудовите величествено-нагли лакеи във фракове със засукани мустаци на тлъстите мутри – всичко това съвършено зашемети моя наивен приятел". И „Аз се върнах обратно в самия разгар на отвратителната, мокра и мъглива петербургска есен. О, как паметни за мен са тези първи печални, озлобяващи впечатления. Мръсни тротоари, ситен, непреставащ дъждец, някакво сиво, лигаво небе и на фона на тази картина – груби портиери със своите метли, окъсани, наплашени файтонджии, жени с уродливи галоши от овча кожа, с мокри поли, злобни, сърдити хора с възпалени венци, кашлица и омраза към човека." Градът обединява в себе си „цивилизацията", която няма нищо общо с прогреса, с напредъка, а само изолира хората едни от други. Те са се превърнали в постоянно враждуващи помежду си индивиди. Градът изпълва всеки с безпричинна злоба. Борис, главният герой на разказа, възприема Петербург като декорация, като нещо мъртво и зловещо, изсмукващо последните сили на човека. Той се опитва да избяга от каменното чудовище, прояло с влагата си дробовете му, но вече е твърде късно. Нито слънцето, нито цветята, птиците и пролетта са в състояние да върнат живота му.

Окрупнено пространство има и в първото по-мащабно произведение на Куприн – „Молох". Животът на инженер Бобров преминава зад заводските стени, пред огнените пещи – ден и нощ, години наред. Писателят подчертава нервността на своя герой, неговата пристрастеност към морфина. Тези характеристики безспорно имат отношение към кризите му, но ние се интересуваме от ролята на пространството за рухването на неговата психика. Заводът прилича на някакво огромно чудовище, което поглъща в своята ненаситна паст хиляди хора. От прозорците на стаята си той вижда сиво квадратно езеро, обкръжено от също такава сива растителност. Дори цветовете действат потискащо. „Това беше истински град от червени тухли, с цяла гора извисени нагоре опушени комини – град, просмукан от миризмата на сяра, дим и пепел, оглушаван от вечен, нестихващ грохот. Четири доменни пещи господстваха над завода с чудовищните си комини. Редом с тях се извисяваха осем каупера, предназначени за циркулиране на нагретия въздух – осем огромни железни кули, завършващи с кръгли куполи." Още от първите страници на повестта читателят научава, че инженер Бобров ненавижда своята работа, че се е заел с нея не по свое желание, а по настояване на майка си. Цеховете, изцапаните с въглищен прах лица на работниците го дразнят. Наред с това той изпитва угризения на съвестта заради общественото си положение. Бобров съзнава, че от него нищо не зависи и той не е в състояние да помогне на когото и да било. В голяма степен пространството може да се възприеме и като екзистенциално. Съзнанието на героя го отхвърля, то го потиска и измъчва, затова той го възприема като чуждо, не негово пространство. Бобров се дистанцира от средата, в която

работи, дори се изолира от нея, за да остане сам със своята съвест, със своите кризисни състояния. Това пространство, независимо от своята конкретност, има и своите философски измерения – символизира злото в човешкия живот.

Куприн е съвременник на Чехов, на Бунин, на Л. Толстой. В много техни творби **имението** като пространство присъства осезателно. У Куприн то липсва. До известна степен този факт би могъл да се обясни с живота на писателя, преминал в пансиони и казарми. Имението, показано като дом с парк и градина, се свързва с определена културна традиция. Б. Зингерман отбелязва по този повод: „От Тургенев към Чехов преминава възприемането на имението като усамотено поетично място, предразполагащо към съзерцателност, изострящо естетическото чувство“ (2). При Куприн липсва естетизацията на пространството. Той не се връща назад към миналото на „дворянските гнезда“, а се интересува от конкретността на мястото, от неговата делничност. Семейните имения са свързани със спокойния живот на хората, с неговата устроеност. Героите на Куприн са скитници, бунтари и бездомници – такова пространство би било съвсем чуждо на техния начин на мислене и съществуване.

Много интересна при Куприн е опозицията суша – вода. Често животът на хората преминава на границата между тях. Като пространство от такъв смесен тип може да се посочи блатото. В разказа „Блато“ то прераства в символ на човешката безпомощност, на застоя, преминаващ в малодушно очакване на смъртта.

Ненормалният живот, който хората водят, кризата на тяхното съществуване и мислене се отразява добре в разказа „Дребосък“. Безплодните спорове на героите, неспособността им да намерят здрава опора под краката си се разрешава чрез смъртта във водата. Така проблемите престават да съществуват, но не на земята, а във водната стихия.

Както вече подчертахме, в творбите на Куприн нерядко времето се възприема чрез пространството. Ето пример от разказа „Спокойни старини“: „Животът в старопиталището течеше еднообразно и скучно. Актьорите се събуждаха твърде рано, през зимата много преди да се развидели, и веднага, неизмили се още, запалваха цигари в очакване на чая. След спането всички се чувстваха отмалели, в лошо настроение, а старческата сутрешна кашлица не им даваше да си поемат дъх. И тъй като в този мизерен живот се повтаряха неизменно не само дните, а и думите, и жестовете...“ На клаустрофобичното пространство съответства точно определено време от деня. По часове те закусват, обядват, вечерят и спят, за да минава по-бързо времето. Всичко в техните делници е повторимо. Времето е лишено от разнообразието на всеки човешки миг, който би трябвало да бъде неповторим. Скука-

та създава усещане за спрялост на времето. Дните са безкрайно отегчителни, сякаш никога не свършват. Ефектът на плейбека в разказа се чувства много силно. Картините се сменят една след друга, но това става много бавно. В разказа героите възприемат своето настояще чрез миналото. Те разменят своите места. Престарелите актьори по всякакъв възможен начин се изолират от настоящето, упорито говорейки за онова, което са били. Бъдещето просто не съществува.

Ефектът на сънищата се използва от писателя, за да се разчупи действителността. В разказа „Сънища" писателят навлиза в съзнанието на своя герой. Времето в съня протича по друг начин. То спира и човекът не е в състояние да се освободи от своя кошмар. Мигът е равен на вечност. Хора, приличащи на сенки, очакват с ужас минутата на своята смърт. Тази минута е дълга като един човешки живот. Някаква врата зловещо се отваря и затваря, за да изчезнат един по един присъстващите. Очаква ги Палачът – неизвестен и страшен като смъртта.

Повестта „Олеся" представлява интерес с оглед на проблема за времето в нея. Любовта, движеща сила на цялото действие, рефлектира и в начина, по който се възприема времето. То тече различно за перебродските селяни, чийто живот е синоним на застоя, от една страна, и за героя Иван Тимофеевич – от друга. Именно любовта е силата, която го заставя да погледне на обкръжаващата действителност отстрани, за да я прецени и преосмисли. Събитията,разказани в повестта, обхващат шест месеца. Това е времето от пристигането на Иван Тимофеевич в Полесието, любовта му с Олеся и неговото заминаване. Всъщност интензивността на преживяванията се отразява и на протичането на времето – то се ускорява. Началото на пребиваването в селцето е предадено от писателя някак хаотично, доминират скуката и отегчението. Дните си приличат, а това унищожава индивидуалното човешко време. Четенето на книги, лечението на перебродските селяни, огрaмотяването на Ярмола не служат за измерване на протичащото време. Те са случайни и нямат отношение към вътрешното „аз" на героя. По-скоро той търси начин да „убие" времето. Началото на измерването на времето започва едва с първата среща между героя и Олеся: „Но в края на януари настана такова временце, че не беше възможно да се ловува. По цял ден духаше страшен вятър, а през нощта върху снега се образуваше твърда, ледена кора, по която заекът не оставяше дири." След три дни времето се изменя, за да се даде възможност на Иван Тимофеевич да напусне къщата, където живее, да излезе и да се срещне с „горската магьосница". Природната картина на лова е изпълнена с динамика – всеки миг приближава героя до любовта.

След първата среща на героите има едно прекъсване – авторът не

проследява отношенията им – те протичат „зад кадър“. Настъпва пролетта, срещите зачестяват. Иван Тимофеевич уточнява: „От този ден станах чест гост в къщичката на кокоши крака. Олеся ме посрещаше всеки път с обикновеното си сдържано достойнство.“ Чувствата се задълбочават, изминал е цял месец, настъпва пролетта. Всеки нов ден за героя на Куприн е приближаване към края на краткото щастие, което изживява с Олеся. Постепенно времето се динамизира и неговите отрязъци стават все по-малки. В един ден е унищожен животът на Олеся и нейната баба от човешкото невежество и жестокост. Денят се съизмерва с една съдба.

Освен измерването на времето чрез чувствата, в „Олеся“ се наблюдава и друга особеност – смяната на сезоните (зима с пролет) няма никакво отношение към философското осмисляне на живота. Те рамкират само отрязъците време, в които протича действието.

Детективът в творчеството на Куприн също има отношение към спецификата, с която протича времето. Двойствения живот на Наталия Давидовна от едноименния разказ, който обхваща период от 16 години, авторът побира в двете части на своята творба. Той избира два момента – единият от живота на института, другият – от живота на проститутката. Очевидно е, че малкият отрязък от време е съизмерим с годините. Куприн не се нуждае от хронологично проследяване на делниците на своята героиня, защото се повтаря този тип поведение.

Голямата вместимост на Куприновата проза може да се илюстрира чрез разказа „Гранатовата гривна“, в който времето е максимално „свито“. Годините, през които телеграфистът Желтков „преследва“ княгиня Шеина със своето чувство, са поднесени в иронична форма чрез карикатурите в семейния албум. Вторият, и то много оригинален начин за маркиране на времето, са **вещите.** Те са свързани с преживяванията на Желтков – ограничени във времето. Преди осем години той случайно вижда героинята в цирка – това е началото. Кърпичката на Вера Шеина, останала у Желтков, се свързва с Благотворителния бал, на който и двамата са присъствали. Забравената от нея програма е спомен от посещението на художествена изложба. Чрез предметите се отбелязва миналото. Настоящето протича само в два дни, и то маркирани по часове. Трагичните събития започват на 17 септември – именният ден на княгинята. Гостите започват да се събират след пет часа. На следващия ден след получаването на гранатовата гривна в два часà братът и съпругът на героинята посещават Желтков, за да му върнат обратно подаръка и да предопределят съдбата му. Акцентът пада върху един-единствен ден, съизмерим с цял човешки живот.

От написаното дотук за пространството и времето в прозата на Куприн могат да се направят следните изводи: И двете категории в творчеството му са на **допонятийно равнище**. Пространството и времето не активизират писателя, нито стоят пред него като философски проблем. Той не се интересува от подреденото битие, а от естественото протичане на живота, от неговата стихийност и неограниченост от каквито и да било рамки. Пространството и времето не се въвеждат в никаква система и писателят не изгражда чрез тях модел на света.

БЕЛЕЖКИ

1. Цитатите от „Реката на живота“, „Спокойни старини“, „Белият пудел“, „Поход“, „Молох“ и „Олеся“ се дават по изданието на **Куприн, А. И.** Избрани творби в три тома. Т. 1 и 2. С., 1985. Цитатите от разказите „Спокоен живот“ и „Черната мъгла“ са в превод на авторката на статията (Е. А.)

2. **Зингерман, Б.** Театр Чехова и его мировое значение. М., 1988, с. 132.

Диана Ралева

САБИНА БЕЛЯЕВА – БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ:

Преображенията на героя. Изследване. С., Бълг. писател, 1977. 151 с.
Ред.: Иван Руж. Сто реда на критика. – Л и т. ф р о н т, № 34, 24 авг. 1978, с. 2.
Любен Блажиев. Преображенията на героя и развитието на литературата. – Д и м и т р. з н а м е (Перник), № 54, 7 юли 1978.
Н. Смирнова. – С ъ в р. худож. лит. за рубежом (М.), 1979, № 2, с. 38–40.
Време, литература, човек: Наблюдения върху съвременната българска литература. С., Наука и изкуство, 1986. 287 с.
Рец.: Алберт Бенбасат. Три критически книги. – П л а м ъ к, 1987, № 12, с. 176–177.
Г. Цанков. – Л и т. м и с ъ л, 1987, № 10, с. 149–151.
Идеи на текста и времето. Перник, Кракра, 1994. 405 с.

СТАТИИ И СТУДИИ:

1. На везните на поетическата зрялост. – П л а м ъ к, 1971, № 18, с. 35–36.
За поезията на Матвей Вълев.
2. Историческите романи на Вера Мутафчиева. – П л а м ъ к, 1972, № 22, с. 62–68.
3. Проблеми на литературния жанр. – П л а м ъ к, 1973, № 6, с. 93–95.
4. Съвременното българско село – историческа и литературна съдба. – Р о д н а р е ч, 1974, № 7, с. 45–48.
5. Гледната точка на героя. Наблюдения върху някои идейно-художествени особености на сборника „Барутен буквар“ (от Йордан Радичков). – Л и т. м и с ъ л, 1974, № 3, с. 49–62.
6. Работническата проблематика в един съвременен роман. – С е п т е м в р и, 1977, № 7, с. 240–244.
7. Актуальные исследования болгарских литературоведов и критиков. – В: Художественная литература Болгарии в современных исследованиях болгарских и советских ученых. Рефер. сб. М., ИНИОН, 1977, с. 186–198.
8. Още веднъж за цикъла разкази и за историческите пътища към романа. – В: Проблеми на новата българска литература. С., 1978, с. 323–331.
9. Анимализмът у Йовков. – Л и т. м и с ъ л, 1978, № 6, с. 51–58.
10. В търсене на нравствена хармония. Художественото време-пространство в повестта „Бариерата“ (от Павел Вежинов). – Л и т. м и с ъ л, 1979, № 4, с. 56–65.
11. „Чертите на гения“, „Яворов. Творчески път. Поетика“ и „Обречени на безсмъртие. Ботев, Яворов, Смирненски, Вапцаров“ от Пенчо Данчев. – Л и т. м и с ъ л, 1979, № 1, 169–171.

12. Поезията на Вапцаров – литературност и кинематографичност. – В: Никола Вапцаров. Нови изследвания и материали. С., 1980, 320–345.

13. Отвъд „Първите хоризонти". – С е п т е м в р и, 1980, № 7, с. 244–248. 50 г. от рождението на Васил Попов.

14. Боян Ничев. – Л и т. м и с ъ л, 1980, № 1, с. 44–52. 50 г. от рождението му.

15. Човекът и неговото време. – Л и т. м и с ъ л, 1981, № 4, с. 73–87.

16. Мит и съвременно национално художествено съзнание. – В: Б ъ л г а р и с т и ч н и изследвания. (Докл. от бълг.-сканд. симпозиум. 24–30 септ. 1979), С., 1981, с. 260–273.

17. Хуманистичните вълнения на белетриста (Стоян Бойчев). – С т р у м а, 1983, № 1, 182–187.

18. Жизнетворческата активност на героя. – Л и т. м и с ъ л, 1984, № 5, с. 34–55.

19. Човек, движение, път. – Л и т. м и с ъ л, 1984, № 2, с. 69–89.

20. Съвременното новаторство – извори и проблеми. – Н а р. к у л т., № 7, 17 февр. 1984, с. 7.

21. Символиката на дома в съвременната българска литература. – Л и т. м и с ъ л, 1985, № 6, с. 40–56.

22. Съвременната българска литература и нейният диалог със света. – В: Актуални проблеми на социалистическия реализъм. С., 1985, с. 370–390.

23. Периодическо списание на Българското книжовно дружество. – В: Периодика и литература. Т. 1. 1877–1892. С., 1985, с. 11–49.

24. Книжици за прочит. – В: Периодика и литература. Т. 1. 1877–1892. С., 1985, с. 459–472.

25. Поборник братнього єднання літератур (до 90-річчия з дня народження М. Тихонова). – Р а д я н с ь к е л и т е р а т у р о з н а в с т в о (Київ), 1986, № 12, с. 59–64.

26. „Пернишката" белетристика – проблеми, тенденции, постижения. – С т р у м а, № 2, 1986, с. 148–156.

27. Априлските уроци. Историческата роля на твореца. – Н а р. к у л т., № 13, 28 март 1986, с. 3.

28. Съвременност, история, мит. – В: Съвременната българска проза и европейската социалистическа литература. С., 1986, с. 149–166.

29. Какво не достига на литературната критика? – Н а р. к у л т., № 21, 20 май 1988, с. 3.

30. Проблемът „родно – чуждестранно" в българската литература през периода 20-те – 60-те години на XX век. – В: Втори международен конгрес по българистика. София, 23 май – 4 юни 1986. Доклади. Т. 12. С., 1988, с. 242–254.

31. К проблеме художественного конфликта в болгарской прозе 70-х годов. – В: Литература европейских социалистических стран 70-е – 80-е годы. Материалы междунар. конфер. М., 12–14.IV.1988. М. 1988, с. 72–79.

32. „Корените и колелата". – В: Критика, есеистика, народопсихология. Юбилеен сборник в чест на чл.-кор. Ефрем Каранфилов. С., 1988, с. 49–60.

33. Романът „Ферма в Сертон" или сегашният живот на миналото. – Х о р и з о н т, 1989, № 4, с. 146–149.

34. В микрокосмоса на човешката душа. – С л о в о, 1989, № 4, с. 92–101.

35. Книги в очакване. – П л а м ъ к, 1989, № 12, с. 125–132.

36. Уроците на Матвей Вълев. Към един съвр. прочит на романа „Ферма в Сертон". – Лит. мисъл, 1989, № 10, с. 65–75.

37. „Преди да вляза между вас, навлизам в себе си..." – Хоризонт, 1970, № 2–4, с. 76–83.

Лиричното творчество на Веселин Ханчев.

38. Моралният закон – повеление или безкористна любов. – Пламък, 1990, № 11, с. 78–88.

39. Пролетарското литературно наследство. – Лит. форум; Нова христоматия, № 18, 1 май 1991, с. 8.

40. Социално битие и езиково изразяване. – Лит. форум, № 4, 24 ян. 1991, с. 2.

За кн. „Прашка" на Й. Радичков, „Идентификация" на И. Дичев и „Удавникът" на К. Крумов.

41. Цар Траян има кози уши. – Лит. мисъл, 1991, № 1, 78–102.

Конфликтът между ред. на сп. „Нов път" Г. Бакалов и неговите сътрудници А. Каралийчев, Ас. Разцветников, Н. Фурнаджиев и Г. Цанев.

42. Колко много неща премълчани... – Участие, 1992, № 1, с. 26–29.

Рецензии за:

43. Константин Мечев. Григорий Цамблак. – Лит. фронт, № 13, 26 март 1970, с. 2.

44. Симеон Правчанов. Едно последно лято. – Нар. младеж, № 309, 28 дек. 1973.

45. Димитър Вълев. Жега. – Веч. новини, № 6921, 11 ян. 1974.

46. Елка Константинова. Фантастика и белетристика. – Лит. мисъл, 1974, № 2, с. 171–173.

47. Желю Авджиев. Септемврийска литература 1923–1927. – Пламък, 1974, № 3, 100–101.

48. Симеон Хаджикосев. Патриотизъм, партийност, творческо вдъхновение. – Лит. фронт, № 32, 4 авг. 1976, с. 2.

49. Стоян Бойчев. Топла есен. – Димитр. знаме (Перник), № 24, 26 март 1976.

50. Иван Тренев. Боянският майстор. – Лит. фронт, № 47, 18 ноем. 1976, с. 3.

51. Емил Георгиев. Епопея на освободителната борба на българския народ в славянските литератури. – Лит. фронт, № 41, 13 окт. 1977.

52. Любен Бумбалов. Въпроси на психологическото майсторство. – Лит. мисъл, 1977, № 2, с. 140–142.

53. Димитър Вълев. Кардинал. – Лит. фронт, № 33, 18 авг. 1977, с. 3.

54. Георги Величков. Щъркел в снега. – Лит. фронт, № 23, 8 юни 1978, с. 2.

55. Константин Колев. Бяло и червено. – Бълг. журналист, 1979, № 10, с. 57–59.

56. Розалия Ликова. Разказвачът в съвременната българска белетристика. – Лит. фронт, № 18, 3 май 1979, с. 2.

57. Боян Ничев. Съвременният български роман. – Пламък, 1979, № 7, с. 111–113.

58. Георги Марковски. Хитър Петър. – Пламък, 1980, № 4, 171–173.

59. Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година: Кн. 1–2. – Лит. история, 1982, № 9, с. 103–106.
60. Йордан Йовков. 1880–1980. Нови изследвания. – Лит. мисъл, 1983, № 4, с. 173–177.
61. Евгени Кузманов. История за оркестър. – Димитр. знаме (Перник), № 16, 25 февр. 1983.
62. Стоян Бойчев. Горчива трева. – Димитр. знаме (Перник), № 11, 8 февр. 1983.
63. Евгени Кузманов. Чайки далеч от брега. – Димитр. знаме (Перник), № 56, 20 юли 1984 г.
64. Иван Давидков. Полетът на стрелата. – Пламък, 1985, № 10, с. 181–183.
65. Петър Незнакомов. Жрецът на Талия. – Сливенско дело (Сливен), Макове, № 8, 29 авг. 1985.
66. Георги Маринов. Въглищна долина. – Септември, 1985, № 8, с. 253–255.
67. Румен Стоянов. Бавни стихотворения. – Тракия, 1985, № 1, с. 122–123.
68. Борис Априлов. Часът на източния бриз. – Сливенско дело (Сливен), № 11, 29 ноем. 1986.
69. Александър Геров. Внезапни стихотворения. – Септември, 1986, № 10, с. 145–247.
70. Стоян Бойчев. Звънарят. – Септември, 1987, № 12, с. 237–241.
71. Тончо Жечев. Род и родно място. – Сливенско дело (Сливен), Макове, № 11, 26 ноем. 1987.
72. Найден Вълчев. Гигантски слалом. – Сливенско дело (Сливен), Макове, № 11, 26 ноем. 1987.
73. Стоян Бойчев. Звънарят. – Сливенско дело (Сливен), Макове, № 11, 26 ноем. 1987.
74. Сергей Райков. Между анализа и мечтата. – Лит. мисъл, 1987, № 8, с. 111–113.
75. Димитър Кирков. Хълмът. – Димитр. знаме (Перник), № 58, 24 юли 1987.
76. Вера Мутафчиева. Белия свят. – А Б В, № 21, 24 май 1988, с. 4.
77. Кръстю Куюмджиев. Димитър Димов. – Лит. мисъл, 1988, № 5, с. 170–173.
78. Александър Кьосев. „Пролетен вятър“ на Н. Фурнаджиев в худож. контекст на своето време. – Пламък, 1988, № 7, с. 192–194.
79. Рая Кунчева. Стихът като възможност за избор. – Пламък, 1989, № , с. 194–196.
80. Dobri Watscev. Bulgarisce Prosa. – Пламък, 1989, № 2, с. 170–172.
81. Евгени Кузманов. Фото „Лазур“. – Пламък, 1991, № 3, с. 92–94.
82. Вера Мутафчиева. Аз, Анна Комнина. – Бълг. кн., 1992, № 2, 45–47.

СЪДЪРЖАНИЕ

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ. За Сабина Беляева – с горест и гордост / **9**
ВЕРА МУТАФЧИЕВА. За Сабина / **13**

ТЕОРИЯ И КРИТИЧЕСКА РЕЦЕПЦИЯ

РАЯ КУНЧЕВА. Съвременното стихознание и епистемологичните възгледи на Карл Попър / **19**
КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА. Смисловите бездни на отразеното време / **25**
БОЯН НИЧЕВ. Рецепция на южнославянските литератури в България / **37**
РУМЯНА ЙОВЕВА. Несбъднатият рай. (Размисли за „Ад“, „Ден на гнева“ и „Септември“ на Гео Милев) / **42**
МИРОСЛАВ ДАЧЕВ. Трепетът на мълчанието / **54**
ИВАН МЛАДЕНОВ. Приключенията на означаващото и бунтът на значението / **65**
ЕВЕЛИНА БАЛЧЕВА. Романът на Блага Димитрова „Отклонение“ – литературност и кинематографичност / **79**
ВАЛЕНТИНА АРНАУДОВА. Смъртта – начин на предстояние („Мъртвите“ на Джеймс Джойс и „Среднощен вихър“ на Пейо Яворов) / **98**

ТВОРЕЦ И ВРЕМЕ

ЛЮБОМИРА ПАРПУЛОВА-ГРИБЪЛ, САЩ. Препрочитайки „Спасова могила“ / **107**
НИКОЛАЙ АРЕТОВ. Пак за Исус, Сократ и тенденциозната литература. Разхвърляни размисли от вчера и днес / **118**

ХРИСТИНА БАЛАБАНОВА. За ироничната сага на разказвача Кундера / **125**
НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА. Хармония на двугласието (Мара Белчева в проекцията на Пенчо Славейков) / **135**
ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ. „Кино“ и публика / **144**
ПЕНКА ВАТОВА. За старостта на нещата и хората / **152**
ИВАН ПАВЛОВ. Многоезичието в българското и словашкото предвъзраждане / **158**
КАЛИНА БАХНЕВА. „Тази вечер слушах „Танхойзер“ (Аспекти на Вагнерианството в едно писмо на Боян Пенев до Мария Каспрович и в полския културен контекст през двадесетте години на века) / **168**
ЙОНКА НАЙДЕНОВА. Към въпроса за сравнителното изучаване на унгарската литература / **182**
ЕЛКА КОНСТАНТИНОВА. Нравствеността в съвременната ни проза / **187**
БАРБАРА БАЙЕР, ГЕРМАНИЯ. Задочно за задочния радиорепортаж (Опит върху българския „радиздат“) / **196**
ЛЮБОМИР СТАМАТОВ. „Мъртвият не ни е вече враг...“ / **204**
ЛОТОС-МЕГЛЕНА БОРАДЖИЕВА. Далчев на арабски / **211**
ГЕРГАНА ДАЧЕВА. Семиостилистични особености на изразните средства за създаване на комичен ефект в „Записки по българските въстания“ от З. Стоянов и „Преди да се родя и след това“ от Ив. Петров (Лексикално и фразеологично равнище) / **215**
МАРИЕТА ИВАНОВА. В царството на драматичната приказка / **224**
ОГНЯНА ГЕОРГИЕВА. Психологизираният човек в „Легенда за света София“ от Стоян Загорчинов / **232**
МАРИАНА ТОДОРОВА. За Росен Босев – опит за портрет / **246**
БОГОМИЛ ПОПОВ. Съвременността и съвременникът през погледа на Йордан Радичков / **254**
АНТОАНЕТА АЛИПИЕВА. Културни универсалии в българския символизъм през 20-те години на XX век / **264**
МАГДА КАРАБЕЛОВА. Български образи в творчеството на Вера Мутафчиева / **271**

ВГЛЕЖДАНЕ В МИНАЛОТО

АНИСАВА МИЛТЕНОВА. Разобличението на дявола-граматик (Към историята на старобългарската легенда за произхода на павликяните) / **287**

ГЕОРГИ Н. НИКОЛОВ. Един средновековен мотив в поезията на Андрей Германов / **295**

ДИМИТРИНКА ДИМИТРОВА-МАРИНОВА. За една фолклорна интерпретация на праведния Йов или за отношението на българина към примиреното страдание / **304**

ЛИЛЯНА МИНКОВА. „Куция дявол" от Ален-Рене Льосаж – пропусната или подранила възможност във възрожденската преводна проза / **311**

СИМЕОН ЯНЕВ. Необузданият доктор Кръстев и литературно-историческият смисъл на една критика / **324**

КАТЯ БЪКЛОВА. Иван Мешеков сред критиците на Алеко Константинов / **343**

ДАНЧО ГОСПОДИНОВ. Цикличният жанр в българската възрожденска белетристика / **350**

ХРИСТО МАНОЛАКЕВ. Константин Мочулски в българския печат през 20-те години и споменът за „отказания спомен" / **363**

ЕМИЛИЯ АЛЕКСИЕВА. Човек, пространство, време в прозата на А. И. Куприн / **381**

ДИАНА РАЛЕВА. Сабина Беляева – библиография / **393**

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“ – каталогизация в публикацията

Човек и време : Сб. с науч. изследвания в памет на Сабина Беляева / Състав. и ред. Румяна Дамянова, Елка Трайкова. – София : Нар. библ. Св. Св. Кирил и Методий, 1997.
ISBN 954-523-034-7

82.09
1. Литература

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЧОВЕК *И* ВРЕМЕ
Сборник с научни изследвания в памет на
САБИНА БЕЛЯЕВА

Издателство и печатница на Народната библиотека
„Св. Св. Кирил и Методий“

СОФИЯ, 1997

