
Сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева
С възрожденски дух и модерен поглед
Сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева
АКАДЕМИЧНО ИЗДАТЕЛСТВО „Проф. МАРИН ДРИНОВ"
БОЯН ПЕНЧЕВ

С ВЪЗРОЖДЕНСКИ ДУХ И МОДЕРЕН ПОГЛЕД

Сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева

АКАДЕМИЧНО ИЗДАТЕЛСТВО
„Проф. МАРИН ДРИНОВ“

Съставители и редактори:
Людмила Хр. Малинова, Свилен Каролев,
Маринели Димитрова, Кристина Йорданова

AS120
(пок)

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР „БОЯН ПЕНЕВ“

С ВЪЗРОЖДЕНСКИ ДУХ И МОДЕРЕН ПОГЛЕД

Сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева

СОФИЯ • 2012

АКАДЕМИЧНО ИЗДАТЕЛСТВО
„Проф. МАРИН ДРИНОВ“

886.7.09(082)

В 307045

Инв. №: 110061
II 7894

Сборникът е издаден
с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“
при Министерството на образованието, младежта и науката.

БАН БИБЛИОТЕКА

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

© Издателски център „Боян Пенев“, Институт за литература – БАН, 2012
© Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2012
© Людмила Христова Малинова, Свилен Стоянов Каролев, Маринели Веши Димитрова, Кристина Данева Йорданова, съставители и редактори, 2012
© Константин Атанасов Жеков, художник на корицата, 2012

ISBN 978-954-8712-79-8
ISBN 978-954-322-559-0

СЪДЪРЖАНИЕ

ПОЗДРАВИТЕЛНИ АДРЕСИ:

Поздравителен адрес от Института за литература към Българска академия на науките 9

Поздравителен адрес от Катедрата по българска литература при Софийския университет „Св. Климент Охридски“ 11

Поздравителен адрес от Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ 13

Поздравителен адрес от Бургаски свободен университет 14

Поздравителен адрес от къща музей „Иван Вазов“ към Националния музей на българската литература 15

Елка Трайкова – Критическият стил на Милена Цанева 17

Никола Иванов – Вярност на класиката. За творчеството на чл.- кор. проф. Милена Цанева 20

Александър Кьосев – Тайното място 26

Румяна Дамянова – *Тъга* и *радост* в емоционалното преживяване през Българското възраждане (Някои наблюдения) 39

Иван Сарандев – Академик Георги Цанев 57

Биляна Борисова – Поезията на Бленика и двойната оптика на „Новия“ реализъм от времето между двете световни войни 60

Живка Симова – *Изборът* в контекста на християнските измерения в ранната поезия на Бленика 69

Лилия Кирова – С женска чувствителност и деликатност (Щрихи към портрета на Бленика) 76

Калина Лукова – Посветени текстове 80

Анна Михайлова – Участието на чл.-кор. проф. Милена Цанева в инициативата на МОМН „Литературни олимпиади“ 84

Милена Кирова – От овчарчето до Пастира: биография на един есхатологичен мотив според разказа за библейския цар Давид 86

Кирил Топалов – „Българският“ социокултурен дискурс на античната драма ... 103

Георги Господинов – Утехата *Вазов* 110

Пламен Антов – Големият отсъстващ: Вазов и Ботевият мит 113

Антония Велкова-Гайдаржиева – „Кочо“. За фигурата на обущаря 129
Николай Чернокожев – „Легенди при Царевец“ 142
Бойка Илиева – С Иван Вазов на път в страната на изящните изкуства 150
Вихрен Чернокожев – Цензурата над Вазовите „Песни за Македония“ 158
Марина Смолянинова (Русия) – Размисли за творчеството на Вазов 162
Светлозар Игов – Заглавието „Под игото“ Иван Вазов „спори“ с Лев Толстой . . . 176
София Ангелова – Другото лице на бунта 181
Петер Юхас (Унгария) – Реалност и мит (За „Синовете на човека с каменното сърце“, „Под игото“ и „Записки по българските въстания“) 189
Емилия Стайчева – Иван Вазов в диалог с немската литература 195
Дитмар Ендлер (Германия) – Препрочитайки „Казаларската царица“ 203
Емилия Алексиева – Повестта на Иван Вазов „Нора“. Щрихи към поетиката . . . 211
Николай Аретов – Един задочен спор за „Великата рилска пустиня“ 216
Любка Липчева – *Voyage sentimental*... по Европа. Стратегии на професионализма 222
Огняна Георгиева-Тенева – „Българска христоматия“ от Иван Вазов и Константин Величков: моделиране на културната идентичност 238
Албена Иванова – Преподаване на Иван Вазов в сръбскоезична среда 251
Цветанка Неделчева – Реликва на едно забележително приятелство 257
Иван Русков – Без/порядъкът в кръста на 1876. Надписът 261
Магда Карабелова – Научните представи и духовните стратегии на Иван Шишманов – израз на комплексен хуманитарен подход в история на науката 269
Румен Шивачев – За вторите образи в „Бай Ганьо“ 284
Цветанка Атанасова – Мислят ли се като модернисти българските модернисти? 303
Мариета Иванова-Гиргинова – Естетическото съзерцание и модерната душа . . 310
Елена Азманова-Рударска – Творчеството на Владимир Мусаков в контекстите на времето 316
Клео Протохристова – Поезията на Атанас Далчев и реабилитацията на настоящето 329
Дора Колева – Атанас Далчев и уроците на руския постсимволизъм 337
Цветан Ракьовски – Димитър Пантелеев. Универсализмът като конформизъм (1901–1993) 348
Надежда Александрова – Септемврийските поети в „Златорог“. Никола Фурнаджиев 361
Рая Кунчева – Проблемът за превода на Омировия хекзаметър в българската литература и концепцията на Асен Разцветников 374
Амелия Личева – Светослав Минков, или невъзможната традиция 392

Свилен Каролев – Светослав Минков и Пиер Данинос. Хора автомати и хора цифри 397

Александра Антонова – Текстурното изображение в някои разкази на Светослав Минков от 20-те и 30-те години 407

Паулина Стойчева – Разказът „Кошута“ на Йордан Йовков – светът на мъжките страсти и женския избор 412

Румен Стоянов – Чили: поразително впечатление 422

Екатерина Иванова – Фани Хорн и нейният автор 427

Надежда П. Александрова – „Душевните багри“ на женското писане. Пътни впечатления от Мери Монтагю и Евгения Марс 431

Антоанета Балчева – Женски литературни кръгове на прага на XX в. Българският и хърватският принос 437

Людмила Хр. Малинова – Щрихи към поетиката на Мара Белчева 447

Кристина Йорданова – Еманципантки и съпруги (Елисавета Багряна, Матвей Вълев) 452

Людмила Григорова – „Непостоянство, твойто име е жена!“: Проспер Мериме – Димитър Димов. Успореден прочит 459

Албена Бакрачева – Яркото зарево на американската литературна критика: Маргарет Фулър 471

Росица Чернокожева – Играта в стиховете за деца на Елисавета Багряна – психоаналитични щрихи 477

Таня Казанджиева – „Македонска звезда“ – първото списание за българчета извън пределите на Родината 483

Ивайло Христов – Маргинализацията на литературата в съвременния български духовен живот 489

Нина Пономарьова (Русия) – Българската проза и критика през XXI в. 495

ПОЗДРАВИТЕЛЕН АДРЕС ОТ ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА КЪМ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Уважаема проф. Цанева,
Драги колеги,

Настоящото академично четене е повод да изразим нашата признателност към творческото дело на проф. Милена Цанева.

Изтъкнат учен със свое място и принос в българското литературознание, тя доказа на свой ред, че на литературата може да се служи само по един начин. И той е в съкровеното разбиране, че словото, и художественото, и критическото, може да бъде градивно и въздействащо само ако е изстрадан акт на онова самопознание и познание, чрез което се проправя пътя към истината. Мисля, че с най-значимото, което проф. Цанева създаде като литературен историк, тя вървеше и продължава да върви към истината. Към истината за значимите имена в нашата литература, към голямата истина, че литературата и културата са преди всичко памет и традиция, онова сакрално пространство, без което нито един народ не може да съществува, ако иска да бъде народ.

Тук не е нужно да припомням написаното от проф. Цанева, да цитирам заглавията на книги, на студии и статии. Сътвореното от нея е добре известно. Но сега ми се иска, без да бъда обстоятелствена, да изтъкна факта, че нейното творчество нямаше да бъде възможно, ако тя не бе учен с онези качества, които не всички, излезли на научното поприще, притежават.

Проф. Цанева своевременно, още в началото на творческия си път, се откроi със своята позиция, с изявената автономност на вкуса, с убеждението, че литературознанието трябва да бъде съкровено преживяване и съдба. А това, нека изрично да го отбележа, са наистина някои от качествата, без които просто не може да се постигне значимото. Ако обичаме истината и литературата.

Бяха времена, когато и литературознанието, ако искаше да бъде наистина литературознание, ако искаше да бъде истинно познание, трябваше да носи тежкия кръст на онази съпротива срещу насилията и догмите на тоталитарния режим. В онези години на предпоставени внушения и режисиран патос, на подмяна на ценностите, за да се извеждат арогантно на преден план посредствени и дори бездарни имена в литературата ни, имаше и учени, които вътрешно не можеха да приемат тази ситуация. Безсилни да променят наложеното статукво, те търсеха и намираха начин за едно почтено и автентично присъствие в литературния живот. Да посветиш години от живота си на Вазов, да напишеш своето изследване за Йовков или Далчев, да напишеш своите проникновени страници за редица от безспорните ни творци, вместо да обслужваш режима с

тривиални и конформистки писания, също бе своеобразна форма на несъгласие, на позицията, за която споменах. Смятам, че с най-доброто, което проф. Цанева създаде като литературовед, тя зае мястото си точно в тази редица. Но в нашето съзнание тя присъства и чисто човешки – със своята добронамереност, с отзивчивостта си на колега и приятел, със спомена за нейното плодотворно присъствие и участие в дейността на Института за литература. И това ми дава допълнително основание да изразя нашата благодарност, че е била и продължава да бъде един достоен за уважение човек и учен.

Рая Кунчева

ПОЗДРАВИТЕЛЕН АДРЕС ОТ КАТЕДРАТА ПО БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

Неотдавна, разглеждайки стари снимки, попаднах на една, която е била направена преди дванайсет години. Катедрата по българска литература на Софийския университет се е скупчила пред фалшивата камина в кабинет 138. Групичката изглежда скована заради малкото пространство, в което е трябвало да се събере, но в същото време всички са щедро усмихнати. Точно в средата, като неин естествен център, е застанала професор Милена Цанева. Лицето ѝ има обичайната си щедра приветливост, то излъчва онази спокойна и хармонична ведрина, която винаги е привличала хората към нея. Не е достатъчно само да работиш трудолюбиво и да умееш да пишеш добре, за да те обичат хората. В присъствието на Милена Цанева, вече шест десетилетия публичен факт, достойнствата на ума винаги са били съчетани с вътрешното равновесие на човек, който върви по пътя, избран от него самия, и прави точно това, което е искал да прави. Простички неща, но днес повече отвсякога можем да разберем как изглежда животът без тях.

Ранните книги на М. Цанева излизат още през 60-те години на XX в. И макар че всеки би си помислил: това трябва да са книги, посветени на Вазов, всъщност първата (1961 г.) е литературнокритически очерк, посветен на Светослав Минков. Едва пет години по-късно се появява „Иван Вазов в Пловдив“. Веднъж появил се обаче, Вазов става голямата тема в изследователските пристрастия на М. Цанева. Можеш да прелистваш една след друга множество страници в нейната библиография, публикувана в сборника „Конструиране на традицията“, и винаги ще си изненадан от факта, че тя е успявала да намери нови и нови факти, теми, проблеми, свързани с творчеството на Патриарха. Изобщо Вазов оставя усещането за творец вселена, принадлежащ към един вече изгубен тип писатели, който се е оказал щастлив, макар и посмъртно, да намери своя Изследовател – не по-малко упорит, последователен и възпитан в чувство за мисия от самия него.

Разбира се, да затворим интересите на М. Цанева единствено в света, населен от въображението на Вазов, ще бъде несправедливо. Непременно трябва да се върнем и към нейните творби, посветени на Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев, Христо Радевски, Никола Вапцаров и Елисавета Багряна. Направим ли го, ще забележим поне две важни неща. Първото е това, че М. Цанева сякаш няма способността да прави случаен и еднократен избор. Веднъж „намерила“ някой автор, тя остава докрай привързана към възможността да работи по него.

Далчев например се появява с упорита последователност – макар и чрез големи прескоци във времето, но пък в продължение на десетилетия. Същото бихме казали за Багряна; Вапцаров, на когото е посветена една много ранна студия, ще срещнем дори в този последен засега брой на „Литературата".

Втората особеност е свързана с предпочитанието на големи, класически фигури от българската литература. Напразно ще търсите „второстепенни" автори и „малки", частни явления в литературното ни пространство от Освобождението насам. М. Цанева е възпитана в идеята, че литературата е свещенодействие, което прави щастливи не само тези, които пишат, но и тези, които четат. Всичко в този свят на уловената красота трябва да бъде близко до съвършенство и само това може да гарантира неговата възпитателна роля върху обществото и националния дух.

Все в тази посока можем да разберем и литературоведската отговорност, с която М. Цанева цели десетилетия подред участва в изработването на учебници, христоматии и учебни помагала за средния курс на българското училище. Нейните текстове (в просветната литература, но също така – по принцип) неизменно се отличават с непоклатима точност на фактите, стабилна умереност на оценките и любов към онова явление, което успява да оживее през всички превратности на морала, историята и политиката – българската литература.

Сега проф. М. Цанева е достигнала своя осемдесетгодишен юбилей. Иска ми се да кажа, че не вярвам във възможността да е минало толкова много време, откакто бях нейна дипломантка, аспирантка и асистентка, но е достатъчно да погледна в огледалото, за да повярвам, че е така. И все пак не мисля, че времето има толкова важно значение, когато става въпрос за човек, който е посветил целия си живот на едно призвание и на една отговорност. И преди, и сега, и до края на силите си той ще прави онова, което е било Смисълът на неговия живот.

Благодарим ви, професор Цанева, за всичко, което сте ни дали и продължавате да ни давате. Честит юбилей!

Милена Кирова

ПОЗДРАВИТЕЛЕН АДРЕС ОТ НАЦИОНАЛНА БИБЛИОТЕКА „СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ“

До
чл.-кор. проф. дфн Милена Цанева

Уважаема професор Цанева,

С вълнение се обръщаме към Вас, за да Ви честитим 80-годишния юбилей.

Ние, Вашите възпитаници и колегите от Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, имаме удоволствието да ползваме написаните от Вас многобройни статии и научни трудове, свързани с ранните години на следосвобожденска България и съвременните ни автори.

Вашият дълъг творчески път, свързан изцяло с родната книжнина, е пример, от който бихме искали да имаме щастието да се учим и на който да подражаваме.

Уважаема професор Цанева,

Като Ви поздравяваме с юбилея, от сърце Ви желаем дълголетие и много нови публикации.

На многая лета!

С уважение
Проф. дфн Боряна Христова
Национална библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“

София, 24 юни 2010 г.

ПОЗДРАВИТЕЛЕН АДРЕС
ОТ БУРГАСКИ СВОБОДЕН УНИВЕРСИТЕТ

До
чл.-кор. проф. д-р Милена Цанева

Уважаема професор Цанева,

Имаме честта да Ви поздравим от името на Бургаския свободен университет по случай 80-годишния Ви юбилей. Молим, да приемете най-сърдечните ни пожелания за здраве, дълголетие и още много творчески постижения.

Вие сте сред най-големите учени на съвременна България. Благодарим Ви за годините, които посветихте на Бургаския свободен университет. Чрез преподавателската и научната си дейност Вие имате изключителен принос за качественото образование на студентите и за успешното развитие на хуманитаристиката в нашия университет.

ЧЕСТИТ ПРАЗНИК!

Проф. д-р Петко Чобанов
Президент на БСУ

Проф. д-р Васил Янков
Ректор на БСУ

Юни 2010 г.
Бургас

ПОЗДРАВИТЕЛЕН АДРЕС ОТ КЪЩА МУЗЕЙ „ИВАН ВАЗОВ“ КЪМ НАЦИОНАЛНИЯ МУЗЕЙ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Уважаема професор Цанева,

Днешните юбилейни четения са само един от поводите отново да Ви благодарим за Вашето голямо и мъдро посвещение на Вазовото дело. Ние познаваме Вашата разностранна работа на изтъкнат литературен учен и приносите Ви в овладяването на важни територии от българската литературна история. Затова и още по-голям е възторгът ни, заговорим ли за Вашия съдбовен избор на дълбок изследовател на „безкрая Вазов“.

Творчеството на Патриарха на българската литература е широко благодатно поле за анализи и открития, и едновременно доста пренаселено от всевъзможни текстове, защото кой ли не се е поддал на изкушението да пише точно за Вазов. Нелека е задачата да направиш приносни открития и да сътвориш настолни книги за „българския космос“, такъв, какъвто го е прозрял и завинаги назовал великият сопотчанин.

Вашите книги „Из поетичния свят на Вазов“, „Иван Вазов в Пловдив“, „По страниците на „Под игото“, „В търсене на героя. Иван Вазов на прелома между две епохи“, „Иван Вазов. Поетически път“, „Патриархът“ са не просто основополагащи, но и проникновени четива, уроци по всеотдаденост и любов за всеки млад учен, за всеки духовно любопитен българин, който иска да преброди Вазовия свят с най-добрия учител.

Изключителни са Вашите заслуги и към къща музей „Иван Вазов“ в София. С благодарност си спомняме Вашето пристрастно и насърчително съучастие в отбелязването на 150-годишния Вазов юбилей. Вие не просто оглавихте Националния юбилеен комитет, но се включихте с цялата си енергия и обич във всички по-мащабни и по-камерни прояви на програмата.

Безценни бяха и Вашите напътствия и препоръки при подготовката на новата документална експозиция на къща музей „Иван Вазов“, официално открита на 14 май тази година.

Уважаема професор Цанева,

От сърце Ви желаем здраве, за да се радвате на заслуженото уважение на своите колеги, студенти и многобройни читатели.

Да се радвате на обичта, която посяха Вашите книги у мислещите българи и която – сигурни сме – отново се завръща при Вас.

София, 24 юни 2010 г.

КРИТИЧЕСКИЯТ СТИЛ НА МИЛЕНА ЦАНЕВА

Елка Трайкова

Творчеството на проф. Милена Цанева е основополагащ етап в съвременното литературознание. Нейните книги са пространство на идеите, те са белязани със знаците на ерудицията, емоционалността и креативността. Литературата и Историята оставят силни импликации върху тях. Между Историята, предполагаща достоверност, обективност и респектиращо познание, и Литературата, провокираща въображение, освободеност и артистичност, няма раздвоеност. В текстовете на Милена Цанева те синхронно се допълват в интелектуална игра, която успешно използва неограничените възможности, заложени и в литературното, и в историческото. Те са концептуално осмислени, но и носят препратки към предишни текстове, изтегляйки асоциативни връзки към следващи творби.

Книгите на М. Цанева преодоляват съпротивата на читателя към критическите конструкти, защото не се съобразяват нито с идеологическите клишета, нито с модерните литературоведски шаблони. Те ни въвличат и в евристични ситуации, и в лабиринтите на съпреживяване. В този смисъл те са универсални медиатори между художественото произведение и критиката, активно участващи в интертекстуални комуникации. Те се четат от различни поколения, активно се включват в престижната мозайка на цитатността, оставят следи в културната памет. Изследванията на проф. Цанева създават мрежа от смисли, които са диалогично отворени не само навън, а и помежду си. Разстоянието между тях, предпоставено от различното време, в което са създадени, се запълва от натрупания интелектуален опит и научна информираност. Постепенно те изграждат мащабни картини, улавят емблематични явления, но в същото време провокират вглеждане в детайлите, които не са очевидни, и чрез това навлизат в дълбинните кодове на творбата. Така художествените произведения придобиват нови, непознати значения. Очевиден пример за това е – как чрез нейните текстове започнахме да мислим Вазовото творчество по различен начин. Следвайки многопосочните пътеки на нейните анализи, то се очертава като сложно организиран модел, в който се срещат и хармонично допълват светлото и тъмното, възторгът и разочарованието, героите и предателите, епопеята и сатирата. Тази многопластовост, многоезичност, многозначност на Вазов проф. Цанева очертава за първи път. Ситуирайки го в нов за времето методологически контекст, отказвайки се от наложени дотогава клишета, създавайки собствена концептуална схема и в същото време, отваряйки творчеството му за неограничени бъдещи интерпретации. Книгите ѝ за Вазов играят ролята на своеобразно освобождаване от контрола на идеологическия канон и създаването на нови

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

литературоведски представи, сплитащи и разплитащи нишките на множество подходи. С това тя не разколебава монолитността на Вазовото творчество, напротив, аргументирано доказва защо то е такова, полагайки го в контекста и на Историята, и на Литературата. Но редом с тях тя поставя Автора, изследвайки неговата идентичност, неговата сила, слабост и раздвоение. Подчертаната споеност между автор и творба, осмислени при Вазов, са характерни и за критическия стил на Милена Цанева – автор с категорични и ясни позиции. Тя стои зад тях не в баналния смисъл като име, а като отговорност. За нея не са значещи нито идеологемите, нито лесните социални механизми на популярността. Текстовете ѝ са хармонично споени от постоянни интереси към автори и творби, към тематични ядра и мотиви. Това създава безкрайни възможности за междутекстови диалози, за множество интерпретативни варианти, за подреждане пъзела на обемен корпус от текстове. Симптоматично в тази посока е проучването на различните разклонения на сюжета в тях през призмата на променящата се изследователска оптика, на трансформациите в критическия стил.

Творчеството на Милена Цанева като един крупен литературноисторически проект е не само част от нейната лична съдба, то е социално значим факт. Положени в широко обществено пространство, нейните книги се приемат като културни знаци на времето. Четени хронологично или в различна последователност, те са част от живата история на българското литературознание. Очертавайки границите на един значителен отрязък от време, в който всяка една от тях маркира отделни епизоди от духовния сюжет на XX в. Пътят на нейното творчество, без да е лек, е плавен и постъпателен. Всеки следващ текст е преход към по-висока степен на зрялост, индикация, че натрупаните опит и познание ще се отложат в нови, по-стойностни творби. Така книгите на проф. Цанева изграждат хомогенната цялост на промислена творческа биография.

Съчетавайки аналитизъм и въображение, тя навлиза в биографичните пространства и социокултурните парадигми, поставя проблема за драматичните отношения между твореца и обществото, осмисля току-що формиращата се фигура на Автора в следосвобожденското време. Книгите на проф. Цанева изискват не само интелектуална приобщеност, но и свободата да се включиш в играта на непредубеденото четене, носещо неочаквано удоволствие. Защото те спояват високата наука с документа и факта; прецизният академичен стил с образния език; увлекателно разгръщащата се фабула на литературноисторическото с неговите главни и маргинални герои и произведения. Те са кръстопътни текстове, в които се срещат традиция и новаторство, познати идеи и новаторски тези. Те подбуждат съгласие, уважение, размисъл и оттласкване, но никога не допускат баналността. Книгите на М. Цанева са това, което изпълва с уникалност формулата „индивидуално творчество“. В него могат да бъдат разчетени множество знаци, които или логически са свързани помежду си, или ролево разменят местата си, като оформят границите на литературното пространство, обозначени от Вазов, Пенчо Славейков, Светослав Минков, Далчев, Багряна, Фурнаджиев, Вапцаров и много други. Така тя изгражда един сложен сюжет, който по своята същност е мегатекст, своеобразна литературна история, макар че проф. Цанева никога не е имала амбицията, че пише такава. Позволявам си да твърдя това, защото според мен историята на литературата не е само корпус от хронологично подредени текстове. Тя е онзи оригинален, задълбочено осмислен и аналитично

интерпретиран модел на националната литература, вписан в контекста на голямата, многообразна, всепоглъщаща Световна литература. И колкото по-смислено, оригинално и убедително е представен българският духовен наратив в това пространство, обременено от исторически сенки и прагматични съвременни мотивации, толкова по-добре се е справил авторът.

Литературоведската нагласа на Милена Цанева не е полемична, тя е толерантно диалогична. Тя е добре запозната и с класическите, и с модерните, и с постмодерните тенденции в литературознанието, психологията, социологията, философията. Следите от тази ерудираност разчитаме в различна степен и по различен начин във всички нейни текстове през годините. Те създават банка от смислопораждащи находки и литературоведски идеи, които влизат в коректни комуникативни отношения с предишни критически тълкувания и още по-важно – провокират нови. Затова проф. Цанева има толкова много ученици, последователи и приятели от различни поколения.

В текстовото пространство на нейните книги се очертава един същностен акцент. В тях се срещат паметта като социокултурен контекст и критическа рецепция, променящата се авторова поетика и жанрови модификации, извежда се едно добре аргументирано, запомнящо се послание. Но авторката категорично се дистанцира от възможността да вкара в матрицата на критическите шаблони своите наблюдения. Тя не настоява, дори категорично се дистанцира от внушенията за непроменлива истинност на своите тези. Според нея литературоведът трябва да създава познание за художествения текст чрез осмисляне, а не чрез императивна еднозначност на дидактични конструкции. Нейните текстове будят уважение с широкия семантичен спектър от паралели, със събирането на алтернативни идеи, които въпреки очакванията не разпадат, а разгадават механизмите на случване в художественото произведение.

В книгите на проф. Цанева ревниво се пазят отломките на много минали истории, биографии, факти и фикции. Те са убежище за нас – професионалните читатели, и вярвам, щастливо откритие за децата ни – все по-рядко докосващи книги. И още нещо – те са важните знаци, които обозначават нейния творчески път, който според мен е белязан от парадоксална двойственост. От една страна, тя несъмнено създава класически текстове, а от друга – нейният постоянно търсещ, променящ се млад дух не се вписва в консервативните рамки нито на канона, нито на традицията. Убедена съм, че той е готов, както много пъти досега, да ни изненада с нови книги.

ВЯРНОСТ НА КЛАСИКАТА
За творчеството на чл.-кор. проф. Милена Цанева

Никола Иванов

Литературнокритическите текстове на чл.-кор. проф. Милена Цанева се характеризират с оригинални подходи в интерпретацията при тълкуването на различните автори и литературни текстове, без шаблони и елементарни места, като в същото време се усеща една привидна леснота, която е измамна, но е твърде приятна и търсена от читателите. Много силно и убедително се открояват високият ѝ литературен вкус и оценъчни критерии в работата ѝ.

По силата на една непрецизна и едностранчива според мен инерция името на чл.-кор. проф. М. Цанева се свързва главно с творчеството на Иван Вазов. Всъщност няма спор, че М. Цанева е най-добрият вазовед сред нашите литератори. Макар че написаното от нея за Патриарха само по себе си е достатъчна атестация за пълноценен и щедър литературнокритически живот и съдба, то далеч не изчерпва литературното ѝ дело. Защото текстовете ѝ, посветени на Народния поет, са само част от литературнокритическите ѝ прояви – статии, портрети и т.н. Пък и тя започва литературната си дейност с литературнокритически очерк за Светослав Минков (1961) – един нетрадиционен за българската литература, твърде модерен писател, доста различен по творчески и художествени особености от Патриарха. Следват книгите: „Из поетичния свят на Иван Вазов“ (литературнокритически статии 1965 г.), „Иван Вазов в Пловдив. 1880–1886“ (1966), „Профили и етюди“ (1968), „Иван Вазов“ (1973), „Петима поети“ (1974), „По страниците на „Под игото“ (1976), „В търсене на героя. Иван Вазов на прелома между две епохи“ (1979), „Писатели и творби“ (1980), „Иван Вазов“ (1983, 1995), „Поет и общество“ (1982), „Автори, творби и проблеми“ (1990), „Иван Вазов. Поетически път“ (1992) и „Патриархът. Етюди върху творчеството на Иван Вазов“ (2000). Самите заглавия създават представата за приоритетното място на Ив. Вазов в текстовете ѝ. От друга страна, броят на книгите ѝ е също подвеждащ. Защото нуждата и интересът на нашето образование от училището до университета през годините налага честото преиздаване на книгите на М. Цанева.

Иначе имаме всички основания, без каквото и преувеличение да твърдим, че тя е сред най-изисканите и солидни литератори в България и съвсем не е всеядна към автори и творби. Тя притежава едно много важно качество за литературния изследовател – прецизна е до крайност. От подбора на авторите и книгите, за които пише, до стила и лексиката. Така че по-скоро можем да я приобщим към групата на литературните скъперници, отколкото към създателите на литературнокритически многотомници. Очевидно тя предпочита дълбочината

пред широчината на литературноизследователските си изяви. М. Цанева е една от малцината литератори, при които „Избрано“ и „Събрано“ се припокриват, т.е. всички нейни литературнокритически текстове са стойностни и могат да се съберат в три-четири средно големи тома.

Освен това, наред за творци като Вазов, Захари Стоянов, Никола Вапцаров, Христо Радевски и други, със същия успех изследователката пише и за творци като Христо Смирненски, Елисавета Багряна, Атанас Далчев. Много често в съпоставките и паралелите тя навлиза в творческия свят на Пейо Яворов, Пенчо Славейков, Димчо Дебелянов и символистите, което по неоспорим начин говори за способността на литератора да интерпретира разнообразни творчески светове, школи, направления и индивидуалности.

М. Цанева несъмнено е надарена с широта на критическия поглед, в текстовете ѝ отсъства догматичният подход. Защото най-важната задача на литературната наука е да покаже цялото многообразие и дълбочина на националната ни литература. Да вземем например литературнокритическите ѝ статии за български класици. Подборът на имената по безспорен начин говори за богатство на литературнокритическите подходи и инвенции – Христо Ботев, Иван Вазов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Пенчо Славейков, Мара Белчева. Имената са достатъчно красноречиви. Освен това само на няколко страници в есеистичен стил М. Цанева е откроила най-важните характеристики и особености на разглежданите автори. Това са образци на литературнокритическа есеистика, на съчетание на рационалното с емоционалното и филсофското.

Още първата ѝ книга за Св. Минков разкрива пред нас литератор със силна вътрешна съпротива към налаганите тогава стереотипи и постулати. Самият факт, че в онези съвсем нелеки години тя се наема да пише за писател като Св. Минков, говори повече от всичко. И наистина повечето от оценките, наблюденията и характеристиките за творчеството на писателя не са изгубили значението и валидността си почти пет десетилетия по-късно. И днес книгата „Светослав Минков“ е сред основополагащите, когато става дума за интерпретацията на творчеството на този писател.

Впрочем, длъжни сме да подчертаем, че М. Цанева притежава блестяща подготовка и познания по нова българска литература. Може би не всички знаят, че тя бе през немалък период ръководител на Катедрата по българска литература към Софийския университет „Св. Климент Охридски“, една катедра, която наследи от баща си, незабравимия академик Георги Цанев. Преди това дълги години беше асистент и доцент към същата катедра. Освен това не е маловажно да отбележим, че домът на критика Г. Цанев и на една от най-значимите и неизследвани задълбочено български поетеси Бленика (майката на Милена Цанева) между войните и след 1944 г. е своеобразен литературен салон, който редовно се посещава от редица от най-големите имена на българската литература и култура. Така че проф. Милена Цанева още от дете е закърмена с литературно мляко и диша литературен въздух, тя пряко наблюдава и общува с едни от най-големите наши поети, писатели, литератори, художници, композитори и т.н. Мимоходом ще отбележим като факт, че нейни кръстници са семейство Каралийчеви, а тъй като М. Цанева е раждана вкъщи, Никола Фурнаджиев се явява свидетел на раждането ѝ, тъй като е трябвало някой да се разпише в общи-

ната, за да удостовери събитието. Вероятно неприятностите, които преживява бащата, занимавайки се с литературна критика върху съвременни автори, са причина дъщерята да избягва литературни рецензии, отзиви и статии за текущи литературни факти. М. Цанева не се появява с оценки за случайни автори в литературата ни. Което съвсем не значи, че тя няма отношение към съвременната българска литературна действителност. Напротив – редица нейни текстове са за доскоро живи творци. Но това са истински значими автори за нашата нова и днешна литература. Нейните не толкова чести рецензентски прояви са също за значими творби и творци, при нея всичко е под знака на солидността. Така че в това отношение може да бъде посочена като еталон.

Макар и не толкова често, проф. Цанева се занимава и с литературнотеоретически проблеми, доказателство за което е статията ѝ „Поет и общество", където авторката акцентира върху представите за смисъла и задачите на литературата, за мястото и ролята на писателя в обществото. Тази статия е потвърждение, че литературата освен човекознание е и обществознание, история, психология, лични качества и характер. Всички тези понятия се съчетават, за да изкристализира образът на писателя като личност и творец. Убедително е твърдението на Милена Цанева, че особено важна роля играе характерът на писателя. И примерите с Иван Вазов и Пенчо Славейков, които привежда литературоведката, убедително защитават тезата ѝ. Защото наистина Патриарха в творчеството си е непрестанно в обществото и народната съдба на българина, но в обществената си дейност е далеч по-слабо активен, докато при „олимпиеца" Пенчо Славейков се наблюдава обратният случай.

От критериите за ролята и мястото на писателя в обществото, от тяхното взаимодействие М. Цанева извежда и писателските типове, характерни за различните епохи, започвайки отпреди Възраждането: писател дамаскинар; писател народен будител; писатели строители; писатели народници; писатели критически реалисти; пролетарски писатели; писатели културни мисионери. Всички тези писателски типове М. Цанева характеризира и типизира с предостатъчни аналитично-художествени аргументи.

Към отделните писателски типове М. Цанева съотнася и имена от съответния литературноисторически период, които са носители на определени характеристики. Типични писатели народни будители за периода на Българското възраждане са Георги Раковски, Петко Славейков, Любен Каравелов и Христо Ботев. Към писателите строители са отнесени Иван Вазов, Захари Стоянов, Стефан Стамболов, Стоян Заимов, като са посочени типологичните и тематични сходства между тях. В групата на писателите народници авторката включва Алеко Константинов, Антон Страшимиров, Кирил Христов, Елин Пелин, като със съответни примери са откроени някои различия между тях. М. Цанева е достатъчно убедителна и в твърдението си, че типът на писателя културен мисионер е характерен най-вече за кръга „Мисъл", в чиято естетическа платформа се съдържа тезата за жреца, за „чистото изкуство" и по-нататък се появяват разклоненията, сред които водещо място заемат символистите.

Твърде ценна в литературнотеоретическо, историческо и критическо отношение е работата на М. Цанева „Поет, герой и читател", където основен проблем са лирическите проекции на субекта, обекта и адресата на поезията в самата нейна художествена тъкан. Много находчиво авторката отбелязва, че човекът в

живота има различни социални роли, за да направи изключително точното си и проницателно наблюдение: *„Не всяка от тях се проектира в творчеството му, ако е поет. Най-често доминираща е една. И ако тя изразява наистина основното начало на живота му, то значи – като поет той е намерил себе си. В такъв смисъл не прекият автобиографизъм, а именно тази изчистена от всичко случайно и второстепенно човешка същност на авторовата личност определя автентичността на нейните лирически превъплъщения.“* Тази изключително точна мисъл е в защита на художественото начало в литературата, срещу опитите за нейното елементаризиране, унизяване и профанизиране. В този смисъл е проследена еволюцията и трансформациите на творческото „аз“ и личното усещане от Ботев до Вапцаров.

Приносен характер съдържа и статията „За нашите литературни шедьоври“. М. Цанева определя понятието „шедьовър“ като „могъща творба“ за сметка на определенията „образцова“ и „съвършена“. И примерите, които посочва със „Записки по българските въстания“ на З. Стоянов или „Бай Ганьо“ на А. Константинов, са красноречиви в потвърждение на определението ѝ за шедьовър, което не изключва и не подценява другите, а заедно с тях конкретизира понятието. Всъщност тук става въпрос за стесняване на понятието „шедьовър“ с цел да се предпазим от дискредитирането и подценяването му с прекалено широк и щедър диапазон, както и с необосновани, неаргументирани и трудно отстоявани високи оценки, по-скоро плод на лични пристрастия, отколкото на обективност. Полемичният патос на тази статия, публикувана през 1980 г., се съдържа в призива за постоянно периодично преосмисляне и претълкуване на най-ценното от нашата литературна класика – българските литературни шедьоври. И мисля, че тази статия на М. Цанева изигра важна роля и подтикна, макар и не толкова масово, нашата литературна критика към класиката.

В творческата биография на проф. Цанева много важно място заемат литературните портрети на Хр. Смирненски, Н. Фурнаджиев, Е. Багряна, А. Далчев, Хр. Радевски и Н. Вапцаров. Четирима от тях авторката познава твърде добре лично, което съвсем не пречи на обективната ѝ оценка за творчеството им. Така например тя не отминава факта, че Фурнаджиев се поддаде на нелитературен външен натиск и извърши някои неплодоносни промени в стихотворенията си от „Пролетен вятър“. Но в същото време трябва да се каже, че Фурнаджиев е една от стихиите на българската поезия. М. Цанева цялостно и дълбоко преценява неговите извисявания и драми. Подчертава съществуващите различия между Смирненски и Фурнаджиев и близостта на последния с Багряна, Гео Милев и най-вече с Яворов. Солидно място е отделено на новаторството на Фурнаджиев. Същностно важно е наблюдението на авторката, че Фурнаджиевата поезия пресъздава по-скоро психологическата атмосфера, отколкото реалния ход на историческите събития. Неговият „Пролетен вятър“ не е сюжетно описание на тогавашните събития, а преди всичко усетена атмосфера на апокалиптичното и бурно време, психологическа картина на цялата септемврийска драма. И друго особено съществено наблюдение за Фурнаджиевия поетичен свят, *„...в който националната ни литературна традиция се трансформира спонтанно в духа на авангардните литературни течения“*. Това е точният извод за спонтанността и невъзможността за някаква особена логичност в развитието и проявите на таланта, за неговата непредсказуемост. Това е един открит двубой и спор на М.

Цанева с вулгаризаторите и социолозите в литературата. Неин категоричен извод е, че Н. Фурнаджиев и неговият „Пролетен вятър“ са сложно художествено единство на социално и национално, историческо, психологичеко и природно, които се развиват върху грандиозен природен декор с участието на почти космически образи.

В статията за Хр. Смирненски М. Цанева доказва, че този автор е много по-близък по творческия натюрел до Ив. Вазов, отколкото до Ботев. Пишейки за традицията и новаторството, тя стига до извода, че колкото повече традиция може да пренесе и преосмисли едно творчество, толкова по-новаторско е то. Тоест новаторството се изразява в способността на твореца да пренесе и съхрани традицията на ново, следващо ниво.

Докато с пълно основание в портрета си за Вапцаров М. Цанева се опира на близостта му като биография и поезия с Ботев. И от тази позиция прави съпоставки и сравнения между двете „двойки“ поети и доказва, че докато в поезията на Ив. Вазов и Хр. Смирненски срещаме „прослава“ на героичното в широк обществено-исторически план, у Хр. Ботев и Н. Вапцаров наблюдаваме „изява“ в определени жизнени форми. Първите са пълномощници на своя народ, вторите се сливат със своите герои.

В българската женска поезия Е. Багряна заема средищно и непоклатимо място. В статията си за нейната лирика М. Цанева акцентува на това, че Багряна е преди всичко дълбоко българска поетеса и е далеч както от революционната стихия на Г. Милев и Н. Фурнаджиев, така и от интелектуалните прозрения на А. Далчев. Ярко са откроени и анализирани същностните черти на тази лирика – витална, земна, осезаема, ренесансово радваща се на живота и усещаща неговото пълнокръвие, липсата на противоречия между дух и плът, нейната конкретност. Проф. Цанева не премълчава и забелязващата се егоцентричност на голямата поетеса. Все точни, основни и прецизни наблюдения.

При А. Далчев М. Цанева откроява основните символи в поезията му – прозорецът, балконът, стените, подът и т.н. Подчертава, че Далчев не е социален поет и пише с „*изящна простота*“. Той изчиства символизма, „приземява“ го, проектира го, прави го осезаем: „*И въобще цялата тази драма в социално-психологическата си основа всъщност не бе далече от онова, което се бе разигравало и в рицарските замъци на символистичната поезия. Но Далчев смъкна нейните екзотични воали, очисти я от мистичния ѝ книжовно-литературен дъх и я показа в нейните реални жизнени форми и психологически измерения, в нейната социлно-историческа определеност...*“ – пише тя. Нейният предговор към двутомника на Далчев и досега е най-зрелият и убедителен текст за този поет.

Вече споменахме, че М. Цанева е най-добрият вазовед сред българските литератори. Няма кътче от Вазовото творчество, където нейното проникновено интерпретаторско перо да не е надникнало. Без каквито и да е уговорки, можем да твърдим, че без нейните текстове изучаването на народния поет би било съществено затруднено. По-късните интерпретации само допълват статиите ѝ за творчеството на Вазов.

При М. Цанева литературният историк е съчетан с литературния критик, като същевременно тя не пренебрегва и литературнотеоретичните проблеми и разработки. Особено се откроява умението ѝ да преминава от конкретното към

общото, от индивидуалното към типичното и обратно. И двата пътя при нея са еднакво познати и плодоносни.

Тезите, изводите и твърденията си М. Цанева извежда и доказва солидно и аргументирано, без да изпада в мъгляво-неясни характеристики, мисли и изрази. Което съвсем не означава, че тя избягва да навлиза в сложни автори и проблематики. Напротив – няма „лесни" автори и проблеми, разглеждани в книгите ѝ.

Проф. Цанева съумява изключително добре да откроява и определя етапите в развитието на отделните творци, да проследява еволюцията им в идейно-художествено отношение, да избягва утвърдените представи и клишета. Твърде показателен в този смисъл е портретът на Хр. Радевски, където за пръв път се обръща подобаващо внимание на интимната лирика на този поет, която дълго време бе премълчавана и игнорирана от догматични и тяснопартийни интереси.

Крайно силно качество на М. Цанева е нейният стил. Тя умее да е задълбочена и изчерпателна, без да е досадно дребнава, стилът ѝ е дълбоко научен, без да е излишно терминологично претрупан, пише експресивно и емоционално, но не и сантиментално, логично, но не и студено рационално, ясно и достъпно, но не и повърхностно и елементарно. Той може да бъде посочен като еталон на литературнокритически стил. От начина на поднасяне на разсъжденията се убеждаваме, че нещата са избистрени и изяснени в критическото ѝ съзнание и затова усещането за лекота и липса на съпротива е силно. Но точно това се постига невероятно трудно и е убедителен атестат за несъмнена литратурна дарба.

Всъщност в статиите и портретите на М. Цанева срещаме толкова важни и съществени неща, които не може да пренебрегне нито един изследовател, който има намерение да пише за същите автори и книги или за подобни проблеми. Защото техният приносен характер е несъмнен.

Прегледаме ли текстовете на М. Цанева от последните ѝ книги, ще видим, че са писани преди доста години. Сега нямат никакви съществени поправки. И това е най-красноречивото и убедително доказателство за тяхната трайна стойност. Защото те са сътворени без извънлитературни съображения и от литератор, надарен с безспорен и забележителен литературнокритически и аналитичен талант.

ТАЙНОТО МЯСТО

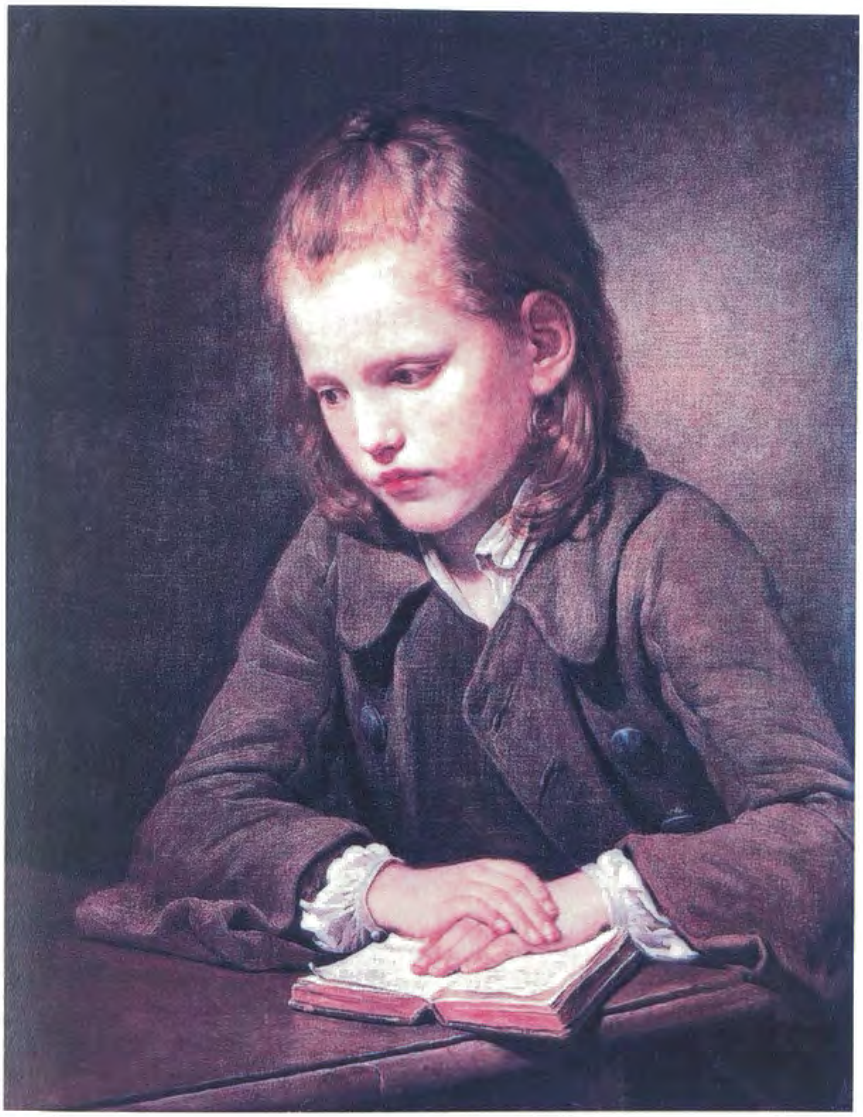
Александър Кьосев

Дълги години (1980–1988) бях асистент на Милена Цанева в Катедрата по българска литература: бяхме в прекрасни отношения. Аз я харесвах, но продължавах да ѝ говоря на „Вие“: освен собствения ѝ авторитет, причината сигурно беше и в легендарното литературно семейство, от което произхождаше и към което питаех страхопочитание. Чрез нея се бях вече запознал и с баща ѝ, Георги Цанев, известния критик и литературен историк – сух, висок и строго-приветлив старец, с когото веднъж заедно търсихме в мазето им, сред огромен куп от стари списания, брошури и листове, издания на руския авангард, – но ровенето в прашната бъркотия не ми помогна да го смятам за обикновено човешко същество. Даже в мазето около него витаеше твърде много литературна аура от 40-те години.

Изпитвах почти ирационално любопитство към това предвоенно свободно време (така поне си го представях) и многократно разпитвах моята професорка за него. Любопитството ми имаше своите основания – беше всъщност бягство. За разлика от предвоенната епоха, в моето собствено време свободата не беше в изобилие – тогава, в началото на 80-те години, поне половината от членовете на нашата катедра бяха литературни партизани, ятаци, партийни секретари; имахме си и един наемен идеологически убиец, който съсипваше писателски кариери чрез рецензиите си във вестниците „Литературен фронт“ и „Работническо дело“, както научихме наскоро, имали сме си и ченгета: чисто литературната аура недостигаше.

Проф. Цанева някак успяваше да не участва в това: тя ми разказваше разни неща за елитните столични кръгове отпреди 9 септември, повечето от които днес съм забравил, но си спомням една случка. Или не точно случка: спомням си поза, положение на лицето ѝ, поглед. Веднъж тя ми каза, че по това време е била млада и че била толкова страстна читателка, че четяла дори когато имали на гости истински писатели – вместо просто да ги слуша.

Сигурно тогава е погледнала по този начин, който съм запомнил несъзнателно. Няколко десетилетия след това без ни най-малко да очаквам, го разпознах в една картина. Както се случва в тези житейски работи, тя нямаше нищо общо нито с 40-те, нито с 80-те години, нито със социалистическа България, нито с нас самите и с мрачната атмосфера, в която живеехме и преподавахме: платното от 1757 г. имаше общо само с четенето. Въпреки това мисля, че основателно го свързвам с Милена Цанева и реших да подаря за юбилея на моята



професорка едно размишление върху тази картина, необяснимо напомняща ми на младата, даже малката читателка Милена, която никога не съм виждал.

* * *

Изображението, на което не знаех дори заглавието, ми попадна в интернет, където се ровех за исторически образи на четенето: просто картинка, за която нямаше никаква информация. Дълго търсих нейния автор и някакви подробности.

Накрая установих името на художника: Жан Батист Грьос (1725–1805), известен живописец от епохата на Късния класицизъм и Просвещението, най-добър като портретист и автор на жанрови картини, макар че преживял и кратък, неуспешен флирт с модната тогава грандиозна историческа живопис. За известно време бил покровителстван от самата мадам Помпадур, бил даже академик, но винаги в сложни отношения с Френската академия по изящни изкуства. Въпреки опитите да го класифицират като неокласицист или сантименталист, повечето от съвременниците му и изкуствоведите са склонни да твърдят, че е доста самотен, някои употребяват думата „уникален". На времето го харесвали и купували, даже Дени Дидро веднъж писал за него. Но понеже Грьос бил аполитичен и упорит в своите портрети и сюжети, модата му минала и, изпаднал в бедност, той залязъл в сянката на Революцията и Жак Луи Давид.

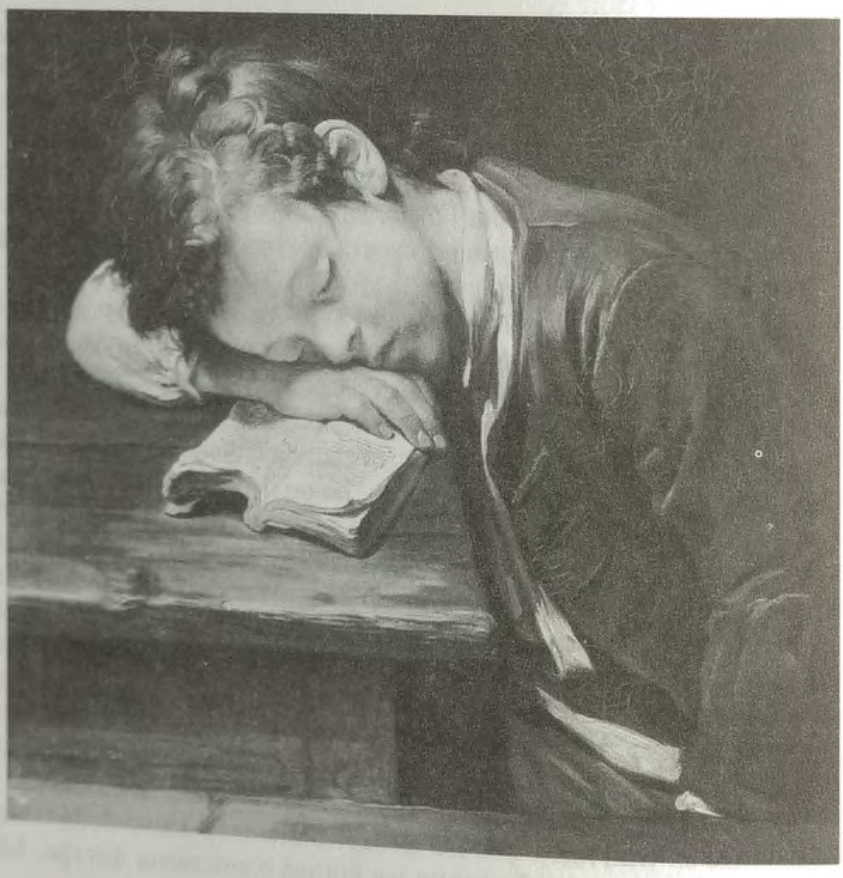
Картината „Ученик със своя учебник" (масло върху платно, 63–49 см, понастоящем съхранявана в Националната галерия на Шотландия в Единбург) – както разбрах, че се казва творбата – е рисувана през 1757 г., след завръщането на Грьоз от Италия, но под влиянието на холандските майстори и Жан Батист Шарден: тя е доста различна от детайлните, сложно композирани и театрално-разказвателни битови картини на Грьос, както и от серията му момичешки и момчешки портрети – различна е по своята абстрактна камерност и лаконичност, сдържаност, деликатна строгост.

Платното изобразява момче на около 12–13 години, но твърде нежно, приличащо на момиче, което е чело от своята книжка допреди минута, но в момента не гледа в нея, а с леко наклонена глава съсредоточено си мисли нещо. Очите му гледат нанякъде – посоката на погледа е различна от наклона на главата, – а усещането е, че за момент то не е там, отсъства. Социалният му произход не може да се разпознае – дрехите са здрави, но не особено изящни, едноцветни, с едра кройка и груби копчета, само бялата му блуза е малко по-фина, книгата не е с луксозна подвързия, не е луксозна и масата, на която лактите му спокойно почиват. Условният портретен фон – сиво-кафява светлина и отдръпващ се назад мрак, хармонизира с аналогична цветова гама на фигурите. Тук той е не само условен, а и функционален по особен начин: не позволява да се разпознае ясно каквато и да е среда, в която се случва всичко; неясен е часът на деня, неясно е и мястото, където се намира момчето – някакъв полутъмен интериор. Детето е само. Всичко е статично, движенията са замрели. Няма нищо около читателя – предмети, други човешки фигури, детайли, които да разсейват – нито него от неговите мисли, нито зрителя на картината от поместената в центъра на платното и във фокуса на собствения му поглед единствена фигура. Малкото

светлина откроява само няколко по-ярки петна: благородното, изящното и замислено лице в полупрофил; книгата; двете ръце, които спокойно почиват върху нея и пазят страницата, до която четящият е стигнал – дясната прегърнала и сякаш леко притиснала лявата: книгата, очевидно многократно разлиствана, е внимателно приютена под тях.

Позата на момчето изразява едновременно усамотено спокойствие и особена, необяснима интензивност: то чете. Впечатлението за тази спокойна интензивност е силно: един от коментаторите дори използва картината на Грьос за атака срещу просветителска философия на ученето: „*отпечатъкът на знанието на книгата върху ума изисква цялата енергия на човека...*“, това прави от читателя пасивен и уподобен на съдържанието на книгата чист възприемател[1] – и привежда като доказателство друга картина на Гройс, в която същото момче изтощено от интензивното четене е заспало върху книгата.

Да приемем това с усмивка[2], и да се върнем към първата картина. Чете ли всъщност нашето дете? То не гледа книгата, нито към зрителя, а сякаш прелиства нещо дълбоко в душата си. Зрителят няма достъп до неговия зареян поглед. Той не знае какво се случва там вътре – наизустяване на наученото? преговаряне? обмисляне и схващане на дълбокия смисъл на прочетеното? медитация по стар схоластичен образец[3]?



Или пък нещо друго – мечтаене, разсейване, безконролна игра на фантазията – куп нерагламентирани и хаотични процеси, които недоволните родители са свикнали да наричат „блеене над учебника“?

Когато един художник избере предмет и тема за своята картина, със самия акт на избора, той изважда въпросния предмет от непосредствения му контекст и някак го „издига“, откроява: придава му достойнството да бъде изобразен. От друга страна, реалистичната живопис изобразява „типични“, т.е. многократно повтарящи се, характерни за поведението на цели социални групи – персонажи и действия. Но на какво тук е придадено достойнство, има ли нещо, което да е типизирано?

* * *

Историците на онази епоха говорят за цял сноп от много различни и съперничещи си читателски стилове между средата на XVII и началото на XIX в., които са характерни за една или друга прослойка. Изследователи като Роже Шартие (Chartier 1999), Райнхард Витман (Wittman 1999), Мартин Лионс (Lyons 1999), Ингмард Маасен, (Maassen 2011), Аберто Мангел (Мангел 2004), Жаклин Хамес (Hamesse 1999) и др. са описали детайлно много от тези „режими на четене“: ако тук накратко обобщим огромния им, забележителен труд, ще получим бегъл поглед върху богатството от различни читателски практики в тази преходна епоха. По това време все още е жив и масово разпространен старият, религиозен начин на четене. При него интензивно се четат (обикновено на глас, от бащата или свещеника) малко на брой свещени текстове; понякога части от тях са обект и на колективно скандиране или пеене. Всичко, включително пасажите и притчите, се повтаря често, ежеседмично или дори ежедневно, в църквата или у дома, съпроводено е с молитви, ритуали, проповеди и разяснения. Паралелно, санкциониран от религиозната традиция, все още съществува и един друг също архаичен, но индивидуален начин на четене – макар че вече е обект на подигравки. Картини и гравюри от епохата възпроизвеждат (често окарикатурено) старомодната фигура на потъналия в своите прашни фолианти ерудит сколар, понякога монах – книжен плъх, който вече чете на ум (lectio in silentio) или „измърморва“ на себе си, в медитация (ruminatio), старинни, напълно откъснати от живота текстове. В средата на XVIII в. още не е изчезнал и популярният между по-низшите слоеве „неправилен“, лаишки и полуграмотен начин на четене: случаен, фрагментарен, изваждащ пасажи, сентенции и притчи от контекта, неспособен да се справи с големи текстови цялости, нехаещ за авторства, натоварващ въпреки това текста с абсолютен авторитет (Chartier, 282). Вече навлизат обаче, от средата на XVIII в. нататък, особено интензивно след 80-те години на този век, и новите, модерни начини на четене: от тях най-видим и представителен (в описания, в карикатури, илюстрации, гравюри) е читателят, търсещ информация и ориентация от модерните медии (вестници, памфлети, хвърчащи религиозни и морални листове). Четящ прав или седнал, сам или в компания, той се подготвя да блесне в оживените дискусии върху актуални неща – сред дима на тютюна, в новопоявяващите се кафенета, чайни, читателски кабинети, салони. Близък му е един по-задълбочен и благороден начин на четене – предимно „мъжки“, свързан с идеала за Bildung, просветителската идеология на развиващия се ра-

зум, образованието и професията: той е по-скоро идеал, отколкото разпространена практика, който изисква да се чете рационално, пунктуално и задълбочено, от светска и аналитична перспектива, да се търсят и се трупат позитивни практически знания, да се подготвя компетентност и кариера, да се формира гражданско мнение: за целта трябва да се чете екстензивно – т.е. много книги и списания, всъвъзможни източници – да се събират знания, да се сравняват и критикуват – с една дума, изискват се Кантови качества – употреба на собствения разум, персонална автономия. Родствени на този идеал са и други начини на четене – например в читателски общества на образованата буржоазия с цел развитие и самообразование; там прочетеното също се дискутира, понякога сред елитна, но вече социално хетерогеннна публика, водят се прогресивни и критически беседи, разумът се употребява не само критично, но и шармантно, изящно, слави се прогресът. Аналог на салонното четене е семейното – четене, което структурира деня на всички от фамилията (родители, деца, гувернантки, понякога прислуга); в определени часове на деня се четат семейно откъс след откъс, от едно или друго важно четиво, това задава разпределение на времето, определя домашни ритуали и семейни навици.

Задълбочените стилове на четене имат своите повърхностни светски двойници. Вероятно малко преувеличена от слуховете и от просвещенската идеология, властва някаква нова читателска мания – своеобразна лудост по четенето – можеш да я срещнеш във висшето общество, но и сред други съсловия, понякога дори сред слугини и чираци. Тя се изразява в непрекъснато, обсесивно, но едновременно и демонстративно, видимо и за другите, четене. Впечатлението за него се налага въпреки все още масовата неграмотност (установена статистически – особено сред ниските слоеве). Свидетелства от епохата тръбят „Цял Париж чете!“, „Цял Берлин чете!“. Всички се занимават със станалите модни романи, списания, памфлети, „чете“ се всичко, около което се е дигнал шум, обсъждат се клюкарски детайли, гадае се кои са прототипите на героите, кой се крие зад персонажите в пикантните сцени. От края на XVIII в. четенето е свързано и с фриволен либертински стил на поведение – книгата се носи навсякъде (тя вече е малка по обем, джобна) – в парка, в театъра, на излети сред идиличната природа, при флиртуване с любимата, в гостната стая, в леглото, в будоара, дори в банята. Гравюрите от онова време демонстрират, че усамотеният читател, и още повече усамотената читателка, имат за другите особено еротично излъчване.

В тези краевековни десетилетия изплува и един много рядък преди феномен, който постепенно се разпространява и започва да се превръща в масов: все по-често става самотното четене, наум, за удоволствие. То също има най-различни социални и социополови разновидности и варианти, но те често се разпространяват и отвъд демаркационните линии на рангове, прослойки и роли. Съществува негов предимно „мъжки“ варианти – четене за забавление и „убиване на времето“ на призрачни истории, рицарски романи, готически страхотии, еротични приключения (често зад маската на моралистични поуки от порока), актуални новини, вестници и памфлети. Така четат младежи, чираци, войници и млади офицери, които трябва да запълнят „празно време“ (на пост, след работа или вечер пред камината). Понякога този тип четене от индивидуално става колективно и тогава се превръща в разпространена форма на

социално забавление. По-късно, при още по-разпространената масовизация на грамотността в Западна Европа – в първата третина на XIX в. дори сред манифактурите и първите фабрични цехове ще се появи специален четец, който чете романи на заетите с ръчен труд работници.

Сред оформящите се женски публики (краят на XVIII в. е времето на постепенното огрaмотяване в Западна Европа) се появява една особено активна прослойка от самотни и страстни читателки: младите неомъжени момичета, които имат много свободно време и над които, от друга страна, тегне жесток социален и морален контрол. Крадейки от времето за ръкоделие и домашна работа, те четат винаги, когато могат, и развиват свой ирационален стил на четене. Той е пряко свързан със сантименталните бестселъри на времето – романите на Самюел Ричърдсън, „Емил" и „Новата Елоиз" на Русо, поемите на Клопщок, „Страданията на младия Вертер" и многобройните популярни имитации, които тези велики книги на „чувствителността" пораждат. Всички те се четат от младите девойки обикновено тайно, по обсесивно-емоционален, сантиментален и сякаш „наркотичен" начин; това е ескейпистко потъване в свят на желания, страхове и фантазии (включително еротични), съпроводено с невъзможността да спреш да четеш, прекъсвано само от мечтания, екстаз и сълзи, водещо до страстни идентификации с моделни персонажи, понякога със стремеж към сляпа имитация (стигаща чак до самоубийства[4]). Този режим на четене бива обсъждан и вероятно истеризиран и хиперболизиран от литературата, педагогическата книжнина и журналистиката на епохата: той бива приписван на „изконната" склонност на жената към ирационалност, страстност и аморални изкушения (вж. Massen 2011); естествено, силно тревожи възпитатели и родители. Педагогическият елит на времето твърди, че подобно четене е наркотик за младите души, тъй като убива възпитанието, морала, образованието, развинтва фантазията и унищожава просветителската мисия на четенето, като го свежда до чисто убиване на времето. Добавят се и медицински обвинения, че той води до нездравословен начин на живот, самоизолация, телесна скованост, болести, мастурбация, а оттам – до морална разруха, дори до нихилизъм. Общо е мнението, което изразява в един свой педагогически трактат и самият Кант – четенето на романи не води до нищо добро, то не тренира паметта и познанието, затова на децата в никакъв случай не бива да им се позволява да *мечтаят и седят без единна мисъл в главата* (Кант, 477); масовите обвинения често напомнят тези, които днешните родители насочват към „геймърите". Различни авторитети и инстанции се опитват да контролират този начин на четене: налагат се забрани (в Лайпциг повторни публикации на „Вертер" са забранени чак до 1825 г.), проверява се какво има под завивките, конфискуват се съмнителни книжки, претоварват се девойките с домашен труд, за да нямат време за „романчета".

Накрая, по това време вече има и зараждащ се естетически модус на четене, който прави деликатна разлика между фикция и реалност (Wahrheit und Dichtung), чете внимателно и задълбочено, цялостно и интертекстуално, „конгениално" и естетически безкористно – без да търси директно знание и полза.

* * *

И в тази епоха, както и във всяка друга, стиловете и режимите на четене са част от хабитуса на една или друга социална и културна група, разпределени сложно между рангове и групи, прослойки и професии, мъже и жени, възрастни и деца, девойки и юноши. Но и Роже Шартие, и Райнхард Витман специално подчертават, че макар и показателни за културните практики на една или друга социална формация, режимите на четене не са фатално привързани към тях – те се движат, завладяват нови прослойки, разпространяват се отвъд социалния си произход, стават масови моди. Читателските стилове са донякъде социално трансцендентни[5].

Но тъкмо поради това, че могат да се разпространяват и да стават масови, те са и в съперничество. Около „режимите на четене" се водят спорове (кой е правилният начин, кое четене е добро?), понякога дискусиите преминават направо в културни войни. Подсилен от идеологии и образователни институции, „просветеният" читателски стил напразно се опитва да вземе връх и да управлява размножаващите се популярни и еретически читателски практики. „Непокорното четене" става все по-анонимно, все по-индивидуално, все по-невидимо – оттегля се в места, недостъпни за възпитателския, родителския или държавен контрол, все повече се превръща в нещо не-наблюдаемо – четене на ум.

* * *

След този исторически екскурс в контекста на времето и описанието на различни читателски практики, можем да се върнем към картината и отново да попитаме: на кой реален исторически режим на четене тя придава достойнство, кой от тях се опитва да я типизира?

Въпросът така и ще си остане без отговор. Защото картината – като изключим обяснителното заглавие, което ще обсъдим след малко – дава съвсем малко сведения за конкретния стил на четене на момчето. Тя не „издига в достойнство" нито един от изброените реални исторически читателски стилове, характерни за собственото ѝ време. Намирайки се между жанровете на портрета и битовата живопис, тя не изобразява някаква конкретна, наименувана индивидуалност, заслужила портретиране, но също така и не типизира истински, защото се задоволява със съвсем малък брой характеристики на читателския акт – усамотението, индивидуалността, замислеността, младостта на читателя. Този тип минимализъм е определено недостатъчен за реалистична типизация. Както видяхме, платното на Грьос почти мълчи и по въпроса за социалната определеност на случващото се: целенасочено не излъчва никакви прослоечни индекси, не предлага разпознавания на реални групови хабитуси, не пресъздава ситуация, която да е класово и исторически ясна.

То мълчи и по още много други въпроси, които зрителят би могъл да си зададе. Не разбираме дали само преди минута момчето е чело на глас или наум, не знаем дали чете четивото си за първи път или за хиляден път, можем само да гадаем дали това е единствената книга, която е прочело, или чете по 20 книги на месец, уморено ли е или не, не разбираме дали четивото го увлича, или не.

Така ефектът от четенето е социологически и психологически невидим, и най-важното – той е невидим и за художника, и за зрителя. Какво се случва

„след книгата“, е известно само на една-единствена инстанция на света – на самотния, зареян, изобразен човек. Казано по друг начин, – то остава неизобразимо и неконтролирано в света на онзи, който, от друга страна, е тотално видим, напълно контролиран от погледа. Картината стои на един праг, отвъд който започва друга, не-визуална модалност; обект на изображение е тайнството на самия преход. Погледът и фантазията могат несигурно да съдят за него по съвсем малко следи, по-скоро косвени симптоми – овладяното положение на тялото, спокойните ръце, наклонената в друг свят глава, сериозните очи и устни. Останалото е недостъпно за визуалния език.

Затова, след този парадоксален акт на изобразяване на неизобразимото, актът на четене-замисляне изглежда едновременно съвсем обикновена дейност, и заедно с това – пределна, принципно несподелима, принципно недостъпна за другите тайна. Четящото същество меко се съпротивлява: то е точката, в която паноптическата власт прекъсва.

А и оскъдно осветената и потъваща в мрак стая подсилва това усещане: макар и поместена в осветения център, тайната на четенето (на преминаващото в нечетене четене) остава невидима, по-невидима и от мрака по ъглите.

* * *

Дали все пак не разполагаме с друг инструмент, с който да разчетем картината за четенето? Имам наум една хипотеза – или по-скоро хипотеза-утопия, която в случая може би ще помогне. Става дума за съчинението на Мишел де Серто „Четенето: вид бракониерство“, глава от прочутата му книга „Изобретяване на всекидневието“ (1980). В тази книга де Серто се занимава с „употребите“ и „културните практики“ на всекидневните същества, които според него отварят ниши на свободата и креативността в пространствата на властта, паноптическия надзор, производството и пазара (книгата на де Серто е написана като реплика срещу доминиращите тогава Фуко и Бурдийо; тя показва как индивидуалната свобода е възможна въпреки всичко в порестата структура на „структурите“, „полетата“, „микрофизиките“, „дисциплините“ и „нормализацията“, „паноптикума“). Четенето за де Серто е особено важно, то е парадигма на всички други културни практики, защото демонстрира в интензифициран вид най-съществените им характеристики, техния „тактически“ характер, това, че нямат собствен ресурс, а работят на чужд терен с ресурсите, зададени от властта, производството, писмеността. Съществено е, казва де Серто, че четенето не е пасивно, както обикновено се смята, а продуктивно по особен начин: то признава закона на текста (творбата, продукта), но само за да го заобиколи и да го използва за свои цели, да присвои неговия смисъл и форма по лукав и бракониерски начин. То прилича на наемател, който се е нанесъл в чужд дом и размества мебелите по свое усмотрение и вкус, без да пита. Тъкмо затова то е креативно – своеобразно „второ производство“, ползващо паразитно и безогледно богатствата на първото, разчитащо на собствените си хрумвания и фантазии, на временни възможности, удари, апроприации и бриколажи, така е едновременно трикстерско и смислотворящо. Работейки с чужд материал и на чуждо място, всекидневните агенти произвеждат неочаквани значения, с които нараства производството на *„хитрост, смях и мечти“*, казва де Серто.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БИБЛИОТЕКА

Една от най-важните характеристки на тази практика-образец, според де Серто е, че четенето не разполага със свой терен и база, откъдето да развива дългосрочни стратегии и където да трупа запаси и символен капитал, то е де-териториализирано. За разлика от устойчивата предметност на печатната книга, то е ефемерно и се случва в друга ниша, която заслужава според де Серто да бъде наречена „*не-място*“, сляпа точка в територията на властта. Сам и невидим в своята стая, читателят може да прави с четивото каквото си поиска – да прескача, да се връща, да чете селективно, да чете бързо или бавно, да метафоризира по свой начин „буквалните“ (за де Серто това значи властовите) значения, да „*изобретява в текстовете нещо различно от това, което е било тяхното намерение*“ (де Серто 2002, 272). Неговото тяло в този момент е извън наблюдаемите дисциплинарни пространства, в особена неконтролирана свобода – „*уединенията във всякакъв род „кабинети“ за четене освобождават непознати жестове, мърморене, тикове, протягания и въртения, необичайни звуци, изобщо – една примитивна оркестрация на тялото*“ (де Серто 2002, 279). То е там и едновременно не е там: „*Чета и мечтая* – цитира де Серто френския психоаналитик Ги Росолато. – *Следователно, моето четене е моето нахално отсъствие*“ (де Серто 2002, 276). И сам продължава „*това е изначален, дори инициационен опит: да четеш, това значи да бъдеш другаде, там където* ***те*** *не са, в един друг свят; това значи да си построиш една тайна сцена, място, където влизаш и излизаш по своя воля, това значи да си създадеш кътове със сенки и нощен мрак в едно съществуване, подчинено на технократската прозрачност...*“.

* * *

Дали можем да използваме това, за да гледаме и разбираме картината на Грьос? Когато за пръв път я видях (вече бях чел де Серто), имах чувството, че жанровият живописец от XVIII в. направо е нарисувал недостъпното и непрозрачно „не-място“ – уединения кабинет извън социалния паноптикум, тайната сцена на фантазията на едно момче. Картината изобразява като присъствие онова, което де Серто нарича „*нахално отсъствие*“ – онова „никъде“ на четящия, което се изплъзва на властта.

Художникът вероятно се е уплашил от това, което е нарисувал, и се е опитал да предотврати въздействията върху зрителя на тази тревожеща свобода на „*непрозрачния човек сред не-мястото*“. Затова е кръстил картината по най-дисциплинарен начин „Ученик със своя учебник“. Но какво в нея, освен лепнатото ѝ заглавие, говори за дисциплинарни роли, за това, че красивият юноша е ученик? Какво подсказва, че малката книга, която той така любовно пази под ръцете си, е учебник? Има ли каквото и да е в неговия нежен, замислен поглед, което недвусмислено да говори за учене, за задачи и усилия, упражнения, труд и училищни задължения, за наизустяване, прилежно складиране на знания, за дисциплина и наказващи учители, за сърдити родители?

И досега ми се струва – няма нищо такова. Не само че не става дума за „ученик“, дори не съм сигурен, че става дума за момче; когато още не знаех нищо за картината, дълго време виждах в нея мечтаещо момиче. Сериозна девойка насред своята „тайна сцена“.

Все пак, едно нещо не ми се връзваше в този прочит на Грьос а ла де Серто, който акцентуваше върху отвъд-социалната интимност на четенето. В картината на Грьос така или иначе няма нищо „бракониерско", тактическо и лукаво. Отсъствието на зареяния в нея не е „нахално". Напротив, то е сдържано, сериозно и скромно – вглъбеността на андрогинния читател дори сякаш съдържа капчица тъга, в положението на устните и очите няма и помен от „*производство на хитрост, смях и мечти*". Положението на четящото тяло е пределно далеч от описаните от де Серто карнавализиции – необичайни звуци, размахани крайници, претъркулвания по леглото, недисциплинирани жестове в свободата на усамотението, мърморения, всевъзможни пози, телесни „оркестрации". Напротив, тялото на момчето съвсем не е в антидисциплинарна разпуснатост, а в класическа, подредена позиция за четене (препоръчвана като „почтена" по това време), съвсем леко приведено напред, с невидими, но вероятно прибрани крака, на стол и маса, далеч от честите изображения от тази епоха на еротизирани и полуголи тела, които четат в разни прелъстителни и фриволни пози. Но макар че съвпада с педагогическите препоръки на своята епоха, тази поза все пак не излъчва никаква дисциплинираност – в тялото на читателя няма напрежение, очите свободно гледат нанякъде, интензивността идва от имагинерното, не от телесното, косата е свободно разпусната, пътят на гребена е бил небрежен, ръцете кротко почиват. Казано иначе – това тяло нито е дисциплинирано (а ла Фуко), нито е в състояние на бракониерска антидисциплина (по де Серто). То е спокойно-сдържано-самодостатъчно – сякаш извън решетките на властта, но и извън тактиките и скандалите на съпротивата. В едно полутъмно, истинско „*не-място*", зад което е безбрежието на въображение без определители.

* * *

Стигам до онова, което ми се струва най-важно. За мен тази картина говори за принципната извън-контекстуалност на читателския акт. Тя означава не само „де-териториализация", както посочва де Серто, но и „де-темпорализация" и „де-социализация" – изплъзване и от координатите на времето и социалната определеност. Тъкмо за това тя може да вълнува така и днес, след невероятната история на художествени стилове, на фона на които собственият жанров стил на Грьос изглежда смешно-обсолетен, тя въздейства дори след „смъртта на изкуствата" и след трансформацията на художествата в „съвременно изкуство", отричащо всяко кавалетно, недай Боже, миметично, изкуство.

Платното вълнува отвъд местата и епохите, защото „издига в достойнство" нещо, забранено от тогавашната педагогическа мисъл, но не по-малко забранено и от днешната научна мода и политическата коректност. То приписва възвишеност (в Кантовия смисъл) на а-историчността, а-социалността, универсалността, извън-контекстуалността, способността на въображението да трансцендира – показва ги като възможност вътре в тайната сцена на нещо всекидневно, пределно историческо и контекстуално – четенето. Можем да приемем, че пред нас не е реалистично изображение на една или друга читателска практика от времето на художника: изобразен е абстрактният момент на „метачетене" – точката, в която конкретиката на читателския акт преминава в неконкретиката на ненаблюдаемата свобода.

Ще възразите, че това е само живописна утопия на Грьос; че всъщност всяко четене е винаги исторично, хабитулно и контекстуално; че ако ставаше дума не за платното, а за реалния живот, то в „уединения кабинет“ след малко ще нахлуе я гувернантката, я разтревожена майка, я частен учител и ще отнеме от момчето книгата, ще му се скара и ще прекъсне това „стоене без ясна мисъл в главата“, ще го върне към практическите му задължения, които съвсем сигурно имат ясни социални координати.

Моето съчинение съвсем не отрича подобна „реалистична редукция“ – нито отрича историческата и социална вписаност на „режимите на четене“ или това, че те са обект на педагогически контрол. То само напомня, че картината на Грьос също е исторична, но за разлика от съвременната ѝ, слава Богу забравена, гувернантка, е и нещо повече. Тя е стигнала до нас, вълнува ни, напуснала е по някакъв начин конкретната историчност.

Т.е. тук правя опит да обсъждам диалектиката между конкретен контекст и иманентна а-контекстуалност. Като „чете“ картината на Грьос, моята интерпретация открива не наивна утопия за свобода на читателя, а структурна възможност. Обмислена добре, картината ни позволява да екстрапулираме: всъщност не съществува читателски стил, принципно не би могло да има нито един исторически и социално определен „режим на четене“, който да не носи в себе си същия момент на трансцендентност. Символната игра на четенето по самия си принцип носи, произвежда в себе си своето „тайно място“ – а-територията, невидимата сцена, където тя продължава, тайно, без забрани. Това важи включително за всички стилове на четене, включително за най-практическите – образователно-професионалните или клюкарско-светски. Те също носят в себе си това „нещо повече“. Ще го наречем „право на зареяност“, на „нахално отсъствие“ в епицентъра на присъствието – точката, в която продължаваш да си мислиш за прочетеното (но без при това нахалството и бракониерството да са задължителни, както при де Серто[6]). То е присъщо на всички символни техники, които чрез своята повторителност-цитатност винаги произвеждат „отсъствие“ и трансконтекстуалност в сърцето на всеки конкретен контекст (и с това правят всеки контекст принципно отворен, недоопределен)[7] – но техен образец е именно двойката писане–четене. Напук на клюки, обстоятелства, условия, обуславяния, социални фактори, символни капитали и пр., на четящото същество му е възможно за миг „да не е тук“, да е в себе си и извън себе си, в книгата и извън нея, зареяно някъде в продължението ѝ – и това е неотменимо, дори в концлагерни обстоятелства, дори под лъчите на най-ужасните прожектори. Там, в „*ничията територия*“, самата дисциплина на текста предполага, че във всеки един миг тя самата може да бъде продължена в неконтролируема игра на въображението: микросвободите са вписани в дисциплината.

Така че на най-абстрактно ниво картина на Грьос инсценира съперничеството между паноптическите езици на присъствието (визуалния език) и езиците на отсъствието (езикът на литературата, четенето и отвъдвизуалната фантазия); това е живопис, амбицирана да изобрази неизобразимото. Тя рисува самото възвишено не-място на играещата фантазия. Последната успява да не се изгуби в чистия произвол, защото любовно пази своята книга под ръката си: тя ще се върне към нея.

* * *

Надявам се, става ясно, защо картината ми напомня и за младата читателка Милена Цанева, и за мен самия през 80-те години, и за социализма. Тогава това беше разпространена и съзнателна мисъл: че чрез литература и четене на „великите" автори, можем да постигнем свобода в несвободата. Разбира се, днес виждаме, че ако тази микросъпротива на „четенето" започне да се абсолютизира и да отменя реалната политическа макросъпротива, то минималният структурен момент на свободата твърде лесно наистина се превръща в ескейпистка наивна утопия (ние, нека го признаем, бяхме заплашени от това).

Но наивните утопии не отменят структурните възможности. Дори тогава, в начина, по който младата читателка е чела, е останало нещо „метаутопично". За момент в полутъмните ниши на комунизма сме имали достъп да тази трансисторическа възможност – да останеш сам, да наклониш глава и отпуснеш ръце... не тук, никъде... Да се довериш само на книгата и на свободния ток на мисълта.

Библиография. Бележки

Де Серто, М. (1985, 1990, 2002). Четенето: вид бракониерство. // **Де Серто**, М. Изобретяване на всекидневието. – София, с. 266–282.

Кант, Им. Трактаты и письма. – Москва, 1980.

Мангел, А. (1996, 2004). История на четенето. – София.

Chartier, R. (1992). Laboures and Voyagers. From Text to the Reader. In; The Book History Reader, (2002) Frankenstein, D, McClearly, eds London – New York: Routledge pp. 50-58.

Derrida, J. (1985). Signature, Event, Context. In: Margins of Philosophy. Chicago, Harvest Press.

Hamesse, J. (1999). The Scholastic Model of Reading. In: Cavalo, G., Charter, R. eds., (1999). History of Reading in the West, Polity Press. Pp. 103-118.

Lyons, M. (1999). New Readers in XIX Century: Women, Children, Workers. In: Cavalo, G., Charter, R. eds., (1999). History of Reading in the West, Polity Press. Pp. 313-345.

Maasen, I. (2011) Mary Wollstonecraft: Romance and the Anxiety of Reading. Romanticism, Volume 5 (2) 172, Edinburgh University Press.

Wittman, R. (1997). Was There a Reading Revolution? In: Cavalo, G., Charter, R. eds., (1999). History of Reading in the West, Polity Press. Pp. 284-312.

[1] http://www.english.ucsb.edu/faculty/warner/courses/w00/engl30/E30MediaPolicy.html

[2] Забавното е, че втората картина е рисувана през 1755 г.: ако допуснем, че между двата изобразени процеса има каузална връзка, ще трябва да допуснем и друго: би трябвало детето да е заспало две години, преди да се изтощи...

[3] Историците на четенето описват този образец така: процесът на усвояване на религиозния текст е строго регламентиран в серия от предварително установени стъпки „Първо е *lectio*, граматичен анализ, в който трябва да се усвоят синтактичните елементи на всяко изречение; това води до *litera* или буквалния смисъл на текста. Чрез *litera* ученикът постига *sensus*, смисълът на текста според различни установени тълкувания. Процесът завършва с обяснение – *sententia* – при което се обсъждат мненията на установените тълкуватели" (Мангел, 2004, 78). В университетите това

се допълва и от нови схоластични техники – *legere* (обяснение и коментар), *disputare* (дискусия) и размишление върху духовната страна на текста (*praedicare*) (Hamesse, 1999, 112).

[4] Известно е, че „Страданията на младия Вертер" (1774) предизвиква вълна от самоубийства в Европа, което дава в социологията името на „Вертер-ефекта" – вълни от имитативни масови самоубийства, последвали самоубийствата на знаменитости.

[5] Това не значи, че не са свързани и частично обусловени от различни социални, пространствени и финансови форми на организация на четенето – например, от умножаващите се и поевтиняващи вестници (които могат вече да бъдат намерени в появяващите се кафенета и чайни), от самовъзникналите заемни библиотеки и читателски общества, женски библиотеки и пр., от образователните реформи. Влияе им силно и новата печатарска техника, поевтиняване на печатането, разрастването на издателски и книжарски мрежи, промяната във вида и типографията на книгата (която става малка и преносима).

[6] Смятам, че е по-добре да се говори не за техники на съпротивата, а на автономията – в които съзнанието практикува себе си, постига своята зрялост.

[7] По въпроса вж. Derrida 1985.

ТЪГА И *РАДОСТ* В ЕМОЦИОНАЛНОТО ПРЕЖИВЯВАНЕ ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ
(Някои наблюдения)

Румяна Дамянова

Вървете, песни, защото свърши нашата кратка, сладка игра;
Вървете, деца на бърза радост и бавна тъга:
И някои са изпети, и това беше вчера
А някои не са и това може да е утре[1].

Този стих на Френсис Томпсън – английски поет от късновикторианската епоха от втората половина на XIX в. – може да се приеме и като мото. Привлече ме в него изразът „**бърза** радост и **бавна** тъга". Защо е бавна тъгата, а бърза радостта? Дали защото тъгата – в значението си на *тягост, тежест* – изисква повече време и усилия, за да бъде усетена, да бъде изживяна (понесена), а и да бъде преодоляна? Или защото в общия и необратим ход на времето тъгата не връхлита внезапно, както става с гнева или с буйния възторг? Тя сякаш издебва, промъква се, настанява се в мисли, усещания и чувства, като постепенно обгражда тези мисли, усещания и чувства с нещо трудно преодолимо, защото е неясно, и чийто емоционален спектър се разполага в доста широка амплитуда: от огорчението, съмнението или неосъзнатата болка до ясната мъка, страданието и усещането за обреченост. Тя е потискащо чувство, сякаш „затваря" зад много врати всички възможности за излизане от състоянието на душевно угнетение. Именно това чувство на потиснатост („потискам" е семантичен еквивалент на „угнетявам", съответно „потиснатост" на „угнетение") е почти непреодолимо.

В субективното изживяване на душевното угнетение има много асоциалност, има преди всичко **персоналистично затваряне в обръча на отрицателната емоция тъга**. Но на практика, дори и твърде стесненото изживяване на тъгата, което поражда желание за скриване от света, за потапяне в скръбта, така характерно и за преживяването на сантиментализма в литературата и културата на XVIII–XIX в., не е лишено от социалност. Постепенно, с разгръщането на чувствителността на модерния човек от XX и новия XXI в., тъгата става израз на едно по-трудно поддаващо се на определения състояние – на интелектуална и духовна неудовлетвореност повече, отколкото на лично изживяна драма или огорчение; на болезненост на усещанията, предизвикана от различни видове нереализираност; а понякога и на артистично прикрит каприз или сантиментална поза. Но, каквито и да са мотивите за самото усещане за обреченост и же-

лание за изолация, в търсенето на уединение е имплицитно **възприемането на света като враждебно място**, оттам е и желанието за „затваряне" в скръбта, за „бягство" от социума. Тези емоционални преживявания на **печал, огорчение, угнетение** се отлагат най-вече в изповедните писания като писма и дневници, но създават и сантименталистките текстове.

Българският XIX в. има своите характерологични изяви в това направление. Емблематичен пример са писмата на Неофит Рилски до Райно Попович, които, заедно с някои текстове на Неофит Бозвели, внасят най-рано в българската словесност **елегизма като естетическо изживяване на тъгата**. Признанията на Неофит до Райно: *„вашето дружество ми е толко нуждно, колкото и самото мое дихание, и, следователно, драгоценно паче всякаго драгаго камене…"*[2], или уверенията на Райно Попович, че трябва да се пребори с тъгата и *„чрезвичайното"* си огорчение, като оцени собственото си място в историческото време, донасят на Неофит *„великое утешение о него печали моей и унилому отчаянию моему…и благодарю ви от сердца, защото благовременно ме извлекохте из глубокого рва лютаго отчаяния"*[3], а също и други примери, посочват елегичното като водещо в преписката на двамата възрожденци. Извличането от *„глубокого рва"* на отчаянието предполага преди това пропадане, падане в този ров, което е и изолацията от света, от онзи свят, който, най-вероятно, е причина за тези душевни терзания. А те са социално маркирани, породени от неразбиране или съзнателно огрубяване на отношенията. За това съвсем ясно свидетелстват писмата на Неофит: *„… като незаслужено страдах от своите… преследван* **повече** *от най-лошата ми съдба и отегчен от нея…* **сбогом казах на света и се отделих в пустинята…"**[4] (подч. мое – Р. Д.).

Настроенията от първите десетилетия на XIX в., свързани с колебание, неудовлетвореност, неосъществеността, *„люто отчаяние"* поради невъзможността да се реализират намерения или очаквания, Боян Пенев определя като *„пасивен елегизъм"*, който постепенно, в средата на века, ще намери поетически израз в елегиите на Петко Р. Славейков. Елегизмът присъства в преписките на възрожденците през целия възрожденски XIX в. – от посланията на Неофит Бозвели, Григор Пърличев, Найден Геров, до писмата на Петко Славейков, Георги Раковски, Панайот Волов, прощалните писма на Ботевите четници (Н. Обретенов, П. Ванков и др.) и т.н. В обемното епистоларно наследство на Петко Славейков има писмо „Раздяла с Трявна" (вероятно неизпратено, писмото има обръщение *„прощавайте, братя сиромаси"*), което най-ярко разкрива усещането за изолация, огорчение и разочарование – *„Моите мечти останаха мечти, мислите ми вятър ги завея…"*[5].

Елегизмът в писмата на възрожденците е породен от неутолено чувство на радост и удовлетвореност от досега с реалността, от неосъщественост на мечти и надежди, от горчиво вглеждане в действителността, която носи само страдание и неразбиране. Същевременно множеството писма с елегични акценти създават впечатление, че възрожденският човек е имал потребност да изрази с думи тези огорчения, да ги преживее отново в писма до близки и съмишленици, да се отдаде на страданието, като го назове, преодолявайки го – един вид израз на надежда за по-добро. Културноисторическата ситуация през Българското възраждане е **ситуация на очакване** нещо да се промени, самата непроменимост на общественото живеене поставя въпроси и всеки от книжовниците,

даващи в най-голяма степен израз на усещанията на съвременниците, по свой начин намира решение на сполетелите го огорчения, неразбиране, дори директно отричане.

Неслучилото се през Възраждането намира израз в различни текстове – предговори, призиви, „гласове" и проч., а личните писма са най-благодатното поле за разкриване на собствените терзания, най-често породени от неразбиране и неоценка от обществото, в което човекът живее. Изследването, което буквално „преобърна" традиционното ботевознание и като методология, и като изследователски език – „Ботев: тялото на национализма" на Инна Пелева, проследи и диалектиката на споделянето на страданието във възрожденските писма – онзи „почерк на чувствителността", като постепенно изживяващ се и „*дискредитиран в твърдия публицистичен дискурс, обявяващ за несъстоятелен и малоценен плачещия, въздишащия, жалещия се, Сантименталния човек. У Ботев се появява атрибуцията – обида* ***хиршо-вертеровски****, съставът на чиято пейоративност е симптоматичен*"[6]. Но до Ботев възрожденската епистоларност преживява своя „*стадий на чувствителност*" (Гачев), в който елегизмът и сантименталното споделяне са необходимият подстъп за обръщането към себе си, към осъзнаването на собственото място в света. Все в този план на тълкуване на социалната чувствителност на възрожденския човек и нейния психосоматичен израз е и темата за плача и страдалчеството, въведена в българската словесност с емблемната творба на Неофит Бозвели „Плач бедния Мати Болгарии". Именно разчитането на плача като „*важен код на социално послание*", проследен във възрожденската поезия, е и акцентът в оргиналното изследване на Милена Кирова „Жива вода. Сълзите и плачението в поезията на Българското възраждане"[7].

Неслучайно и именно през XIX в. получават огромна популярност „отворените", откритите писма до цели общности, немалко от тях публикувани във възрожденския печат – те споделят, вече публично, натрупани болки, огорчение, разочарование, но не по-малко откриват и възможности за тяхното преодоляване. Разчитането на емоцията тъга през едно психосоциално тълкуване на писмата дава **социокултурна оптика**, през която емоциите може да бъдат видени както в техния пасивен ред на лични изживявания, така и в техния активен израз на социална неудовлетвореност.

Всяка една емоция, въпреки силното субектно изживяване, е предопределена от социума, тя е **функция от мястото на човека в света.** Функция, която е еднакво реална и за XVIII в., и за XIX в., и за днешния XXI в. Съвсем наскоро излязлата книга на аржентинския писател Хорхе Букай „Пътят на сълзите" недвусмислено доказва, че именно тъгата прави от мислещия човек онзи субект, който реално може да промени не само света около себе си, но и самия себе си, приемайки тъгата като един вид необходимост: изпитвайки себе си, за да я преодолее. Тъгата, казва писателят, не е лоша компания, дори е нужна; за да бъде човек щастлив, първо трябва да изживее загуба, да усети печал, да потъне в тъга. Подобен акцент, но проследен през културологичното изследване на сантиментализма на XVIII и XIX в., присъства и в интересното проучване на Ан Винсен-Бюфо „История на сълзите" (1986, II изд. 2001)[8].

Същевременно субектността през Възраждането (и мъжка, и женска), разграничавайки тягостта на тъгата от бурния устрем на гнева или радостта като емоции, съвсем реално дава израз както на чисто физическото изживяване на

страдание и печал, породено от душевни терзания, така и на интелектуализирането на страданието, породено от дълбок размисъл върху процеси и явления от съвременността. В преломната и пълна с изпитания и надежди 1877 г. съвсем закономерно младият Иван Вазов ще онаслови своята поетична книга „**Тъгите на България**", която излиза в Букурещ в тираж 1000 екземпляра. Необятният талант на Вазов ще направи откритие с употребата на множественото число „тъгите" – така тъгата излиза от персоналистичното възприемане на единичното преживяване, за да покрие усещането за родното, разпростирайки се и във, и извън пределите на българското. Защото Родината е там, където е обичта към нея, сякаш внушава поетът, а тъгите нямат пространствена локализация, те са единствено духовна еманация. Поетът дава със стихосбирката си отговор на онзи „жалостний" зов и в традицията на Раковски атакува безразличието на Великите сили, като застава на страната на *„принципите човешки"*. Затова и появата на **тъгите** не е случайна – тъгите на България са тъги на цялата общност българска и по този начин книгата насочва към осмисляне **и** на колективното емоционално преживяване на националната съдба. Поради това още в тази стихосбирка, както посочва и авторитетната изследователка на Вазовото творчество Милена Цанева, се заявяват мотиви и теми, които ще съпътстват поета през целия му живот[9].

Тридесет години по-късно – през 1907 г. – излиза един уникален по своите послания и естетски характеристики текст на Димо Кьорчев – „**Тъгите ни**". А същата тази 1907 г. сто години по-късно – през 2007 г. – ще бъде назована от Михаил Неделчев в един литературноисторически опус като *„българската година на интелигентите"*[10]. Текстът на Д. Кьорчев извисява за първи път в българската менталност един нов и непознат дотогава, припознат като метафизически, образ на Родината. Сто години по-късно М. Неделчев ще проследи възможността личността да опознае Родното чрез един съдбовен граждански акт при откриването на Народния театър, последван от царския указ за закриване на Университета, акт, чиято цена интелигентите са готови да платят, защото това е годината, в която *„моралните авторитети буквално вземат властта в общественото съзнание от институционалните авторитети"*[11]. Театърът през 1907 г. става сакрално място и, както пише М. Неделчев, *„А Театърът е озарен от разгръщащия се български ибсенизъм, показва го прочутата картина на Никола Петров..."*[12]. 1907 г. е годината, в която е извоювана една нова мисия на изкуството – *„текстовете на изкуството се превръщат в много по-голяма степен в текстове на общосоциалното битие"*[13] . И не на последно място – 1907 г. е годината, когато *„индивидуализмът е сякаш на път да се превърне в политическа и обществена норма"*[14]. Тези акценти в текста на М. Неделчев сякаш очертават **„тъгите ни"** – нашите, на хората от XXI в., търсещи носталгично профила на Родното и намирайки го в изтънчения интелектуализъм на литературните открития и психосоциалната проекция на културните емоции през онази, *„мечтаната, желаната, нашата"*[15] година. Едва ли е случайно, че през същата 1907 г. излиза и забравената вече повест на Ив. Вазов „Нора", където тъгата, разочарованието и огорчението на Любица – българската Нора, ще поставят въпроса за драматичния избор и страдалческото самоопределяне като реплика към Ибсеновата.

Тази 1907 г. – *„литературна година на краищата, година на началата“*[16] – приютява прогностичния текст на Д. Кьорчев.

Интересна е **диалектиката между колективно и индивидуално** в отношението към Родината, разкрита в този програмен текст на Д. Кьорчев. Родината става духовната сфера, в която се срещат *„тъгите ни“*, *„тъги, на които се чувстваме господари... Ние трябва да пазим и ценим нашите страсти, трябва да бъдем силни и яки, защото тогава само успешно ще се занимаваме със себе си и търсим пътя на самоусъвършенстване“*[17]. Това *„усъвършенстване може да се роди в любовта към родината“*, и, както пише Кьорчев, *„ние тъжим за тази Родина и ден, и нощ... Затуй тъгите ни са в безредие и хаотичност, но да разбираш с душата си значи да премахваш всяка рамка, всяка систематизация и накит“*[18].

От една страна, обобщаващото *„тъгите ни“* е един вид деперсонализация, заличаване на субекта, за да се активизира мощта на колективното „ние“, което да открие онзи **обект на модерно отдаване в тъгата**, изграждащ метафизическия образ на Родината, към който само можещите да *„изчувстват“* са призвани да се изявят. Оттук до разбирането *„с душата си“*, изглежда, пътят е кратък – това е пътят на чистото и ясно, необременено от постулати, ограничаващи в *„рамка, систематизация и накит“*, творческо преживяване. На практика обаче този път е твърде дълъг, защото преминава през онова *„самоусъвършенстване“*, което именно е върховният израз на усещане за творческа воля, за постигане на „желанията на душата“. В търсене на този път и на тази среща – сложна и диалектическа – стоят *„тъгите ни“*, към които модерната личност страстно се стреми.

От друга страна, модерното тълкуване на Родината като истина, която надделява над ординерното, за да се разгърне в мащабно виждане за родното, което ще навлезе в българското мислене, с модернизма в литературата и с изкуството, е **откровение** и се измерва само и единствено със *„степента на изчувстването“*, защото, според Кьорчев, **„Всеки стига до нея чрез себе си, затуй всекиму се различно открива“**[19] (подч. мое – Р. Д.). Така емоционалното, страстното, чувственото и *„изчувстването“* са онези властни личностни ориентири, които регистрират, но и насочват индивидуалната творческа енергия (*„чрез себе си“*) за *„стигане до нея“*, разбивайки множествеността на субекта и правейки това „откриване“ на Родината твърде лично (в подобен томителен копнеж на душата *„тъгите ни“* се припокрива с предпочетената възможност за избор в Яворовото саморефлексивно *„аз страдам“*, но поетическото съвършенство е във виденията и непостижимостта на „Сенки“).

Тъгата като емоция, изведена до състояние на духа, става модерен израз на сложните трансформации в съзнанието на личността от средата на XX в. Годината е 1954[20]. Симон дьо Бовоар получава авторитетната награда „Гонкур“ за „Мандарините“, Франсоаз Саган – Наградата на литературните критици за „Добър ден, тъга“, Ърнест Хемингуей – Нобеловата награда за литература. Всеки един от тези трима автори вплита тъгата във възприемането на света от своите герои като контрапункт на този свят, но доказва и с личния си живот, че тъгата съпътства таланта, каквито и трансформации да премине. Защото времето на дълбока тъга, на печал и униние, е време на дълбоки трансформации, на промени в мисленето и поведението. Така, скандалната авторка на „Мандари-

ните“ по-късно ще стане символ на бунта и отстояване на женската субектност. Франсоаз Саган – наречена от Франсоа Мориак „*чаровно малко чудовище*“, ще взривява света през десетилетията с необузданите емоции на печал, хазартна страст и лична емоционална неустановеност. Ърнест Хемингуей, показал на света живота-фиеста, ще даде път на тъгата като неудовлетвореност, ненамерил за себе си отговорите в реалността.

Тъгите на българския XX в. обаче все още предстоят. Те ще трупат усещане за неосъществимост на мечти и идеали, въпреки опита си да реализирт на практика тези мечти и идеали. Но този опит няма да остави удовлетвореност, а ще породи съмненията, които в последните десетилетия на века довеждат до промяна. „Тъгите на краевековието“ ще стане мотив за вглеждане в направеното в XX век и възможните валенции за приближаващия XXI век, такова поне е посланието на книгата на Бойко Пенчев с аналогично заглавие (1998). Важно и симптоматично в избора на начина, по който литературознанието ще премине от XX в XXI в., е желанието за отърсване и от меланхолното преживяване и писане от първите десетилетия на века, и от постмодерното преживяване и писане в последните десетилетия – желание, което ще поеме трудната задача да опази културната патина на емоциите, затворена в изповедните текстове, често имащи манифестен характер. Талантливо и прогностично това желание е уловено от Клео Протохристова в базовия за разчитане на „*тъгите ни*“ изследователски текст – „Носталгиите на XX век“[21]. В една друга оптика видян, новият XXI в. ще наследи тъги[22], но и ще изгради свои, търсейки образите на своята идентичност, както би казал Йосиф Бродски, „*с копнежа на следствието по своята причина*“[23].

Тъгите на българския XIX в. обаче все още поставят въпроси, на които се търси отговор. Връщането към времето на XIX в. откроява фигурата на един от олимпийците в българската мисловност, за когото тъгата и резигнацията пораждат не толкова елегизъм и страдалчество, колкото ярост и гротеска. Именно през гнева и яростта, като емоционално вглеждане в своето време, Стоян Михайловски ще съзре провалите по пътя в края на века, написвайки „Поема на злото“ (1889), „Currente calamo. Краевековни стихотворения“ (1890), „Книга за българския народ“ (1897) и други.

Тъгата като културна емоция през българския XIX в. – постепенно и неусетно – ще се трансформира в художествен мотив. Такъв мотив, породен от властното присъствие на емоцията тъга, на огорчението и унинието, е мотивът „*не пей ми се*“[24]. Излизането от това състояние, артистично заявено с мотива на преодоляването – „*жестокостта ми се сломи*“, обаче е значително по-слабо като художествено изразяване на настъпилата промяна у самия Петко Славейков и от променената ситуация в обществото. Отделна и категорична изява има мотивът за тъгата като любовна печал във възрожденската поезия и най-вече у Петко Славейков, с открито демонстрираната виталност, която внася във възрожденската литература, според наблюдението на К. Станева, „*дързостта на индивида да отстоява правото си на плътски удоволствия, сексуалната си самостойност*“[25]. Така любовната тъга прераства в копнежна нега, където страданието и тъгата са неотменна част от радостта от любовното изживяване. Но още през XIX в. мотивът за тъгата, пренесен чрез „*лексемата „меланхо-*

лен" (и нейните семантични варианти), присъства осезаемо в поезията от 40-те–50-те години, превръщайки се в поетизъм на времето", както твърди Анна Алексиева, изследвайки „*симптоматиката на меланхоличното*"[26]. Така именно меланхолното – като страдалчество и в любовното терзание, и в социалната саморефлексивност, отразени в поезията, дава основание за определения от типа „*меланхолиите на П. Р. Славейков*" (Н. Димитров)[27].

Именно това **функциониране на тъгата не само като емоция, но и като мотив**, внася по-различен нюанс в разбирането на ролята и значението на емоциите в културните процеси на Възраждането. Със своето функциониране като емоционални състояния, усетени и предадени от възрожденците, културните емоции на Възраждането, детерминирани от културната ситуация, от настъпващи промени или неосъществени стремежи, насочват реакции и енергия към осъществяване на идеи и намерения, обвързани с тяхната роля в социума. Например усетеният страх от навлизащото ново чрез европейските практики през Възраждането поражда охранителната реакция на съпротива, появяват се публицистични текстове или всякакви дописки, които отразяват неприемането на това ново европейско. Така се раждат различните културноисторически сюжети през XIX в., които се опитват да моделират съзнанието на общността. Но превръщането на емоцията в тема или мотив от художествената практика на Възраждането вече ражда творби, където тази тема или този мотив от художествени сюжети създават образи, чрез които се идентифицираме като народ, образи, които дават профила на конкретното историческо време (например преекспонираният мотив за „нещастната фамилия", темата за „прощаването" или завръщането и пр.). Емблематичен пример за страха от новото европейско в българското съзнание от XIX в. е мотивът за „криворазбраната цивилизация".

В този смисъл е интересен и **паралелът между емоциите тъга и вина**. И двете, като психологически характеристики в поведението на личността, са интровертни състояния, те са дълбоко усетени причини, които пораждат негативизъм в усещания и мисли, обреченост, неудовлетвореност; те не търсят излаз навън, предпочитат затвореното пространство на мисълта и чувствата, безмълвието. И двете са повече лично обладаващи емоции, не толкова на група или общност, колкото са емоции на отделната личност, те са по-скоро асоциални и понякога твърде ясно персонализирани. Същевременно превръщането на емоциите тъга и вина в художествен мотив или в тема, които стават активно функциониращи в словесността на Възраждането, поражда други интересни аспекти. Докато тъгата като тема и мотив в словесността заявява за своя отказ от избор, за отчуждаване и изолация от общността, разкрива повече невяра в собствените сили и плътно настъпващо отчаяние, а личността страда най-вече от неразбиране и недооценка – физиономичният за Възраждането мотив „не пей ми се", то вината като тема и мотив поражда силна и често агресивна реакция. Тя успява да консолидира настроения и идеи, да прозвучи като мощен глас, който обвинява, защото това вече не е емоцията вина, а мотивът за посочената вина, който разкрива основните чувства на гняв и обвинение. Така поне прозвучава в средата на века и възгласът на Раковски „*Знае ли Европа?*", с който той обвинява[28] Великите сили за немарата им към злощастната българска съдба.

Тъги и преодоляване, вини и признаване – емоции и мотиви, които, функционирайки през Възраждането, създават културноисторическата ситуация на обнова и на търсене на устои за изграждане и защита на идентичното. Все тази оптика на идентифициране на тъги, печал и угнетение с борби и преодоляване присъства и у Ботев, чийто христоматиен стих означава равносметка и съпротива едновременно: *„В тъги, в неволи младост минува// кръвта се ядно в жили вълнува...“*.

***

Тъгата е емоция, която се включва в немалко класификации на различни емоционални състояния. За най-ранна класификация се приема предложената от Рене Декарт в „Страстите на душата“ (1649 г.), според която те са шест: *„удивлението, любовта, омразата, желанието, радостта и тъгата*“, като Декарт допълва, че *„Всички останали са съставени от някои от тези шест или пък представляват техни разновидности*“[29] . Именно при емоцията тъга тези „разновидности“ са от пряк синонимен ред – често се срещат „скръб“, „униние“, „угнетение“, „мъка“, дори страдание, терзание, горчивина. Възприемана като деструктивна емоция, тъгата често е тълкувана и като един вид отстъпление от всички основни емоционални класове, чиято проява в голяма степен е предимно външна или най-малкото поражда странични външни реакции (дори омразата, която, макар и неразкрита веднага, ще се изяви в грубост, обида, а често и в директно нападение върху личността). Докато тъгата сякаш **отвътре** руши без непременно да дава израз **навън.** Именно тази нейна затвореност вътре в човека я прави сложна за тълкуване и изисква задължително вербален израз или някакъв знак, който да я осветли, изясни. Тъгата е безизразна. Това е тайната на тъгата като емоция, тя е твърде лична.

Потопен в емоцията тъга, човекът сякаш отстъпва от тази емоционална цялост, от изработените стереотипни представи за поведение при изживяване на различните емоции[30]. Тъгата е значително по-трудна за идентифициране и изисква по-тънък резец на психосоциално вглеждане. Потопен в емоцията тъга, човекът е склонен да разтегля времето, привлича го статиката, а не динамиката, покоят, а не движението. В преживяването на тъгата като емоция също има своеобразна вътрешна динамика, но тя е обусловена от други измерения на времето, от други представи и условности, и невинаги е застинала. И ако за останалите емоционални преживявания може да се каже, че са ясно разположени във времето – моментно избухване на гнева или потапяне в смях, директна реакция на срам, страх или буйна радост, то за тъгата е характерна **протяжността във времето**. Субектът в изживяването на емоцията тъга е скъпернически настроен към всеки миг, който би го отделил от обекта на страдание и тъга, той скъпи време и представи, отдавайки се с една поглъщаща същността му страст. В това масирано усещане за ранимост и незащитеност той естествено търси заслон – това е затварянето в себе си, често свиване в ъгъла на чувствата, отказ от избор, желание за пропадане, скриване. Тъгата влече надолу, към едно желано пропадане, където субектът може и иска да изгуби себе си без в тази дълбока самота да намери опора. Тъгата **подкопава** устои и убеденост, радвайки се на щедър прием, защото истинското страдание изисква щедро отдаване. В такъв смисъл може да се каже, че **тъгата ерозира вътрешната емоционална цялост**

на личността, тя е един вид разпадане (поддаване на неустойчиви мисли, разчупване на защитата и сигурността пред заплахата от враждебния заобикалящ свят). В този разпад човекът иска и се стреми да е сам.

Почти всички емоции търсят партньорства, споделяне. Тъгата ограничава, тя е силна в личното ѝ осъзнаване. Тъгите могат да бъдат формулирани, назовани, разбирани, но не споделени. Тяхното изричане в писма, стих, дневник или публицистичен текст е жест на доверие, но **самото преживяване на тъгата е строго индивидуално**, поради това е и невъзможно да бъде истински споделено. Огласяването ѝ често е израз не само на реалната горест на субекта, но и имплицитно съдържа обвинение, като тази публичност е характерна най-вече при заявено оттегляне от обществото.

Именно **несподелимостта на тъгата** я разграничава от останалите емоционални преживявания, прави я уникална, изцяло персоналистична. Всяка тъга е силно индивидуална, съотнесена към усещания, представи, менталност на всеки отделен човек. Всяка тъга е различна за всекиго, породена от неговата лична чувствителност, от неговото разбиране за живота и света. Драматично мислещият субект, пред когото стоят „*свръхземните въпроси, които никой век не разреши*“, изпитва непрестанно неудовлетвореност, духът му е неспокоен и той не може да постигне покоя на простата човешка радост, защото зад него съзира хилядите други и чужди тъги и вини, които връхлитат, и с които той се ангажира. Но, съответно, „извличането“ от състоянието на обреченост, тъга и униние, става отново лично и отново щедро. Но то също е предопределено от вътрешния избор на личността, който често може да бъде повлиян и от външни фактори (напр. признанието на Неофит Рилски, че с приятелството си Райно Попович го е извлякъл „*из глубокого рва*“ на отчаянието и самотата).

Подобна и съвсем не по-слаба деструктивност притежава и емоцията гняв – при нея също има разрушаване на устоите на самоличността, често водещи до промяна на идентичното. Но докато гневът е моментна емоция, силен взрив на нестаявано напрежение, реактивен израз на поведение в дадена ситуация, слово или образ, то емоцията тъга е един вид уседнало чувство, натрупано и натрупващо се напрежение, стаявано и затваряно в рамката на страданието, самообвиненията, угризенията. Тя също може да промени самоличността на човека, внасяйки в поведението му несигурност, налагащо се отчаяние, довеждайки до неизбежното отчуждение. Този сложен комплекс от усетена душевна болка, породена от/и пораждаща страдание, и едновременно осъзнаването ѝ като изпитание, към чието преодоляване човекът се стреми, е характерологичен белег в **разгръщането на тъгата като културна емоция**. Няма универсална методика за справяне с различните емоции, те са субектни изживявания и именно поради това освобождаването от тях е индивидуален избор на личността.

Интелектуализирането на тъгата, осмислянето ѝ като неизбежен образ на поведението в резултат на осъзната дистанция от заобикалящия свят, на обида или огорчение, последвалото затваряне в себе си и предаване на отчаяни мисли, често спохожда личности, вглеждащи се в себе си, в своите мисли и усещания, които се самоубеждават, че е невъзможно и безсмислено да променят живота си. Този вид тъга, изречен в изповедните текстове, ражда елегизма, който през втората половина на българския XIX в. навлиза в литературата, а през XX в. намира отзвук в меланхолните състояния на модернизма.

Същевременно, сравнено с меланхолията, елегичното е по-семпло чувство, в известен смисъл несложно и еднопосочно усещане на отчуждение, изолация, страдание, обида, горест, огорчение. Трудно е за идентифициране, ако няма знак, който да го изрази (признание от типа на Неофитовото „*незаслужено страдах*"), защото остава интровертно изживяване и често не получава екстравертен израз. И елегичното, и меланхолното са астенични чувства, но при меланхолията има ясно изразена саморефлексия, тя е с по-силен депресивен синдром и притежава по-дълбока същност, неслучайно става основа на декадентството през XX в. като същностен акцент в предаването на страха, тревожността и угнетението в поезията на българския модернизъм. Основата му обаче е европейският символизъм от XIX в., поезията на Бодлер, Маларме, Верлен, Рембо, поети, които заживяват с усещане за социална изолация, безнадеждност и обреченост. В литературата това състояние на обреченост, на униние и печал е назовано с понятието **spleen – сплин**[31]. „*Седемдесетте и осемдесетте години на 19 век са за френската култура епоха на глобално разочарование* – пише Розалия Ликова. – *Като трагичен израз на отчаянието и безизходицата се изтръгва викът на Рембо: „На кого да се доверим? На какъв идеал да се молим?... Каква цел да направиш своя?". Върху социалната основа на загубени илюзии, на неверие в активното начало на живота се раждат духовното декомпозиране на личността, тревожното чувство за сплин (унило настроение, тъга, отегчение), опитът за спасение в гордостта на собственото страдание, в изключителността на това страдание и в неговата интензивност*"[32]. Още през 1857 г. в „Цветя на злото" Бодлер включва раздел „Сплин и Идеал", с който въвежда усещането за отчужденост и същевременно за стремеж към красотата, но и за изолация – духовна и социална. Симптоматично за разбирането на поезията на Бодлер е и поетическото тълкуване, което прави Теодор Траянов в „Полилеят на сатаната", творба от неговия „Пантеон" с посвещение „В памет на Шарл Бодлер": „*И с монотонен мрачен шепот// настъпи оня тежък сплин,// де всички думи сякаш клепат:// живей ненужен и самин*!"[33]

Меланхолното, като поетически израз на реалността, в която има страдание и печал, е **тъгата на духовното скиталчество**[34], ненамерило себе си и света. И елегизмът, и меланхолията са изяви на преживяваната емоция тъга, породена от неудовлетвореност, от неразбиране и неоценка. Тази емоция спохожда личности с по-сложна чувствителност, усъмнени в своя избор, неразбрани, чийто жест към обществото е и недооценен. Саморефлексивното им вглеждане безпощадно назовава причините за тъгата и отчаянието, дава израз на бунта срещу общността, която ги поставя в изолация. Тези личности често са духовни водачи, защото са сред знаещите, сред познаващите изпитанията, но и невъзможността да се освободят от тях, без да ги преодолеят: „*Който трупа познание, трупа тъга*", казва Еклисиаст (1:18).

Тъгата може да бъде и креативна емоция, да съгражда. Именно тъгата е живителният полъх за творчество, защото само в тъгата творецът усеща най-пълно себе си и своята връзка със света. В тази среща със света – в бягството от него и в щастливото завръщане – творецът изпитва себе си. Едва ли друга емоция може да постави личността пред такава бездна – на самооценка, самовглеждане и самокритическа рефлексия, на подкопаващо увереността в живота и в себе си изживяване – като тъгата. Затова и изправен пред собствената си изло-

женост на тъга и страдание, на уязвимост и същевременно на преодоляване, извличане, творецът може да достигне до дълбини и върхове едновременно, да улови неуловимото. Усещането за тъга е усещане за творчество, усещане за съдба: „*погледай, връх е – самота*“.

***

Всепризнатият лидер на българската емиграция в Румъния Любен Каравелов реализира в творчеството си – публицистика, проза и поезия – различни и силни емоционални състояния. Може да се каже, че гневът е водеща емоция в публицистиката му, а не по-слабо демонстрирана е любовта му към поробения български народ, към хъшовете – съратници и следовници, наричани „братя“. Не са му чужди както отчаянието, така и надеждата, както гневът, така и радостта. Творбите му дават възможност да се разграничи **боравенето с тъгата като емоция и, от друга страна, тъгата като тема и мотив.** В разказите на Каравелов – от „Войвода“, „Неда“ „Стана“, „Слава“, „Дончо“, „Мъченик“ и други, до някои от повестите, там, където има тъга, тя не е културната емоция тъга, а е мотивът за тъгата и безнадеждността във възрожденската словесност, прераснал във възрожденски сюжет. Докато в публицистиката, писмата и мемоарите плътно присъства емоцията тъга, детерминирана от социума, разкриваща изолацията на личността, породена от неразбиране и враждебност. Тъгата, проявена в публицистиката му през 1874 г., дава възможност да се проследи изборът на личността, мотивациите и желанието за затваряне от света. Така и при Каравелов, който принадлежи на „България и българите“, мотивът „*не пей ми се*“ прозвучава мощно през 1874 г., заявявайки отказ от активна революционна дейност. Но **този мотив е вече проекция на изживяваната културна емоция тъга**, на постигналите го в резултат на нейното изживяване – униние, отчаяние в обречеността на борбата, която доскоро е била кауза:

„*Братия българи! В продължение на последните пет години аз се борих за българските интереси енергически и оставям публицистичното поле с чиста съвест и със спокойно сърце. С една дума, аз заплатих вече своя дълг на отечеството си... И така, прощавайте! Аз съм принуден от самите обстоятелства да напусна своите досегашни занятия... Журналистиката е тежка и неблагодарна длъжност*“[35].

Значително по-ясно и поради спецификата на личното писмо – изповедно, споделящо, доверяващо се – е разкрита драмата на оттеглянето на Каравелов в писма до Иван Драсов[36]. В тях емоцията тъга присъства като натрупана болка, плътно присъства усещане за безнадеждност и обреченост, същевременно силата на духа се опитва да намери изход. Тези писма очертават един не особено привлекателен характерологичен образ на българското, видян от един от най-проникновените му тълкуватели:

„*Ако у нас да би се появил Александър Хумболт, то българите би го распели на кръст. Благодарете бога, че нямаме велики хора. Аз работя своето, не ща да зная никого. Комуто се харесва вестникът ми, нека го чете; а комуто не се харесва, нека го хвърли. Човеческите убеждения не са настрадиновска фурна. Нека говори кой що ще*“ (писмо до И. Драсов, 1 март 1874 г.);

„*Положението ми е тричаво*“ (писмо до И. Драсов, 29 март 1874 г.);

„...*Колкото за нашите обществени работи, аз не зная и какво да ти разказвам. Няма хора, няма с кого да работиш. Даже г. Панайотов се крие по дупките и работи на своя глава. Всичко е бош. Аз съм останал сами, но моята сила е още цяла. Ще видиме.*[37]“

Тъгата е състояние на душата, тя е, както пише Каравелов, „положение“, в което е изпаднал, което е „тричаво“ – трудно се преодолява, бавно се изживява, защото прекомерно тежи и е затлачено. Проблемът за историческата „свада“, по думите на Димитър Страшимиров[38], между Каравелов и Ботев е изследван от литературната история на XX в. Разкрита е проекцията на този сблъсък върху съвременниците, търсени са вини, отправени са обвинения, направени са опити да се обясни изборът на Каравелов, изказвани са различни мнения, защитени са различни становища. Но масираното усещане за униние и безнадеждност с признанието „*всичко е бош*“, емблематично извежда на преден план не вината и виновността на избора, а емоцията тъга. Чрез единственото в българската хуманитаристика изследване – с автор Стилиян Чилингиров – се прави опит да се обясни изборът на Каравелов с „*кризата в неговата душа*“[39]. Тази „криза“ според Чилингиров е проекция на социални несъответствия, на дълго натрупвано огорчение, породило унинието, обидата и оттеглянето. Същевременно тази „криза“ внася в българската литературна история особения привкус на нещо, неподдаващо се и досега на ясно обяснение, а текстът на Чилингиров е опит, който отпраща към модерните за 20-те години на XX в. психосоциални методи в хуманитаристиката.

Търсейки проекциите на културната емоция тъга във възрожденската словесност, очертаваща в немалка степен емоционалния профил на възрожденското време, неизбежно се налага, освен **емоционалната характеристика на преживяването у Каравелов**, и един друг ракурс . Това е своеобразният, рядко срещан и поради това ценен аспект на **представяне на тъгата чрез емоционалния регистър на цяла една творба** – повестта „Маминото детенце“ (1875). Многократно литературната история е обръщала внимание на основните проблеми и мотиви в тази Каравелова повест, на сарказма при изобличението на героите, на „*моралното пропадане*“ на Николчо (каквото и да означава това „пропадане“). **Тъгата не е** сред основните теми или мотиви на тази Каравелова повест. По-скоро в „Маминото детенце“ има повече злъч, ирония, гротеска, отколкото във всичко, писано от Каравелов. Но същевременно общата емоционална картина на повестта не е в разкриване на гнева, нито дори толкова чрез посочване на срама, не е в удивлението, в обвинението, нито в съжалението или вината. Мотивите в повестта са много и различни, те крият и безнадеждност, и драма, и обреченост. Но повестта „Маминото детенце“ е наситена с пределно много тъга, с униние, с крайно отчаяние. Те струят буквално от всеки ред на тази Каравелова творба. Както точно улови това Вера Мутафчиева: „*Струва ми се, че авторът си е поставил обаче свръхзадача по-значима: той не е изобличавал, а бичувал целия тогавашен социум, застинал по вековна привичка в „тишина и спокойствие“...Никой из обрисуваната българска общност не се противопоставя дори с помисъл на улегналия ред на нещата – ни движение, ни стремеж, ни жажда за що-годе духовна храница. Пък и злото там е някакво*

никакво – лъжа, изнудване и кражби вътре във фамилията, кръчмарски безобразия, гузни изневери, махленски сплетни. И всичко това сякаш не би могло да не бъде, то Е. Не му се вижда краят. **От тази Каравелова повест се излъчва не само безмилостен сарказъм, но и песимизъм, безнадеждност, печал**“[40] (подч. мое – Р. Д). Така една художествена творба, претворяваща характерни за историческото време мотиви и теми със сарказъм и ярка сатира, на практика облива обществото с тъгата, отчаянието и безнадеждността, преживявани от нейния автор Л. Каравелов още от 1874 г. със заявеното напускане на в. „Независимост“ и революционната борба. На следващата 1875 г., когато излиза „Мамината детенце“, вижда бял свят и първа книжка на новото Каравелово списание „Знание“ с позабравения девиз на Френсис Бейкън „Знанието е сила“ (*„Бекон говори, че човекът може само тогава, когато знае*“[41]) – открива програмната статия, формулирана като „Предисловие“, в която Каравелов, оттегляйки се от активно участие в политическия живот, излага основните принципи на новото списание: *„умственото богатство е главният източник на материалното благосъстояние и на нравствеността*“[42].

През същата 1875 г. в „Знание“, на първа страница на брой № 9, излиза и най-популярното Каравелово стихотворение „Хубава си, моя горо“. Всеки стих от него разкрива една тъжна констатация, размисъл за раздяла, невъзможност да постигне забрава: първите две строфи от стиха обикновено са утвърждаващи, следващите две – отричащи, предпоставени с едно „но“, „че не може“ и др. (*„... но вселяваш, в сърцата ни// само скръб и жалост*“, *„...той вечно жалее// че не може, под твоите// сенки да изтлее*“, *„...той не може, дорде е жив// да те забрави*“). Същевременно, в последните два стиха **мотивът за тъгата и забравата се преобръща в мотив за радостта от вечното преобразяване и възраждане в природата и в света.** Осъзнаването на преходността на красотата поражда тъга, но и надежда – в цялото стихотворение се чувстват и тъгата, и радостта. Дори когато *„като куршум пада на сърцето*“, което е вечно готово за преживяване на дълбока тъга или силна възхита, неопровержимата мощ на природата отново повелява на сърцето „да поплаче“, но вече от възторг и преклонение, натежали от емоции пред великата вселенска сила на обновлението:

.....
Всичко, казвам, понякогаж,
Като куршум пада
На сърцето, което е
Всякога готово
Да поплаче, кога види
В природата ново,
Кога види как пролетта
Старостта изпраща
И под студът, и под снегът
Живот се захваща.[43]

В това стихотворение тъгата е силен мотив, едва ли има по-носталгично стихотворение в цялата българска литература на XIX в. Неслучайно именно „Хубава си, моя горо“ заживява своя самостоятелен живот на най-популярната

възрожденска носталгична песен. С преобръщане на емоциите в края на стихотворението – от тъга към радост, от обреченост в раздялата и невъзможност за спасителна забрава към оптимизма на новия живот, който „се захваща“, Любен Каравелов показва едно непознато за възрожденската литература (а и рядко срещано въобще в българската литература) умение: претворява една вечна тема за непреодолимото в живота и в природата, като борави равностойно с два противоположни, но еднакво силни мотива – **за тъгата и радостта.**

Единственото друго стихотворение в българската литература, неповторимо боравещо с двата мотива – за тъгата и за радостта – което остава в българската културна памет най-вече като градска песен, е „Докле е младост, златно слънце грей…“ от „Сън за щастие“ (1907) на Пенчо Славейков[44]. Ясно разграничената противоположност на тъгата и на радостта като емоции се прехвърля и в боравенето с тях като художествен мотив в тази Славейкова миниатюра. В общото си звучене тя заявява, че за тъгата младото сърце е недосегаемо, защото за него „*всичко е шега*“, „*докле е младост леко път се ходи*“, поносими са и „*световните несгоди*“. Този жизнеутвърждаващ смисъл на стихотворението се установява плавно до момента, когато поетът трябва да докаже всеобемащата мощ на младостта. Постепенното наслагване на убеждаващи аргументи обаче сякаш не е достатъчно, необходимо е посочване/сблъскване на две равностойни по интензивност, но противоположни като преживяване емоционални състояния. Тяхната среща трябва да е категорична и неопровержима, почти доведена до абсурд, за да убеди. Така именно мотивът за тъгата – като страдание и философско състояние на духа – и мотивът за радостта в осъзнаването „*докле е младост*“, се срещат в стихотворението, обединени от усилващата частица **„дори**“, която трябва да опровергае невъзможността на твърдението, че **тъгата може да породи радост**: **„дори тъгата извор е на радост“.** Този оптимистичен финал трябва да докаже, че радостта от младостта облива живота, помага ѝ дори и тъгата.

Радостта като усещане и настроение владее цялата творба, а чувства ли се тъгата? Може би тъгата – с нейната **тягост, тежест** – е имплицитно присъстваща именно в това противопоставяне на **лекотата** на младостта, с която тя посреща житейските трудности. А може би нейната първа поява в стиха – „*не хвърля сянка на сърце тъга*“ – загатва за **властта на тъгата** върху душевните / сърдечните изживявания на човека, но с категоричността на отрицанието („*не хвърля*“) подготвя следващия стих, убеждаващо започващ с „*дори*“. Проницателно е и наблюдението на Миряна Янакиева във вглеждането ѝ в последния стих на творбата „*докле е младост, ах, докле е младост*“: „*Дали на болка или на възхита е израз онова „ах“ в последния стих? Може би и на двете*“[45].

* * *

Емоционалното преживяване през Българското възраждане съдържа богат спектър от емоции – страх, срам, гняв, вина, тъга, радост, безпокойство, угризение, гордост и други. Всяка от тях очертава **различен профил на културното поведение на възрожденеца,** на ставащото през възрожденското време. В общия емоционален регистър има доминиращи емоции, каквито са страхът, гневът и срамът. От своя страна, емоциите тъга и вина, които не са сред доминиращите емоционални преживявания на Възраждането, внасят специфичния

нюанс във времето на историческия преход, като очертават по-различни характерологични белези.

Разглеждането на някои аспекти на тъгата като емоция в настоящия текст бе повлияно от стиха на Френсис Томпсън, в който бяха отделени – „*бърза радост*“ и „*бавна тъга*“ – като бяха потърсени основанията за подобно определение, а също и проекции на тъгата в различни прояви на словесността. Емоцията радост също има своите основания и специфични прояви през епохата на Българското възраждане – без да е много активно изявена, тя обаче присъства във възлови текстове и възрожденски изяви.

Радостта е емоция със сложна модалност – нейното избухване често е съпроводено с гръмките демонстрации на слава или гордост, на възторг или възхита, но нерядко нейни агенти са завистта, егоизмът, злорадството. В културната практика на Възраждането радостта е свързана най-вече с изразяването на успехи и постижения, с патетиката на приобщаването към напредналите народи. Негативното представяне на радостта – през завист или злорадство – също може да бъде проследено в словесните изяви, то е щрих към човешката характерология. Както и при другите емоции, изразяването на емоцията радост става **израз на личен жест,** който в същностното ѝ значение по-скоро издава съпричастие, гордост или възторг.

Томпсън пише, че е „*бърза радостта*“. Дали защото радостта в емблематичното си значение на възторг и преклонение пред успехи, победен ход или щастлив миг всъщност е мощен стимулатор на активно действие, самата тя намира израз във възкликване, във възторжен жест? Или защото, за разлика от тъгата, радостта не се застоява дълго в душата на човек, тя търси излаз, търси споделяне, търси изказ? С психосоциалното тълкуване на емоциите става ясно, че **радостта сякаш бърза да се изяви, да спечели съмишленици и приятели, да завладее пространства, да се пренесе и във времето.** И ако във Възраждането се усеща едно неспокойствие, породено често от несигурност, но и от устрема да се причисли българското общество към напредналите европейски народи, то в голяма степен именно радостта като емоция **разгръща потенциала** на възрожденеца и очертава друг образ на това неспокойствие, издавайки едно нетърпение, но и показвайки и неговата градивност.

Примерите за емоцията радост във Възраждането не са малко. Но сред тях се открояват водещи моменти, отразени в някои от изповедните текстове на възрожденските дейци – писма, дневници, автобиографии, спомени. Сред тях е и „Автобиография“ на Григор Пърличев – писана на склона на живота му, тя отразява станалото през целия възрожденски период. Сред емоционалните центрове в нея е разказът на Пърличев за спечелването на лавровия венец през 1861 г. на конкурса за поезия в Атина: „*Но когато Рангавис каза: „Най-после имаме една поема, много по-малка от другите и надписана „Арматолос*“, **тогава усетих в себе си едно неописано вълнение, каквото никога не съм усещал; тогава никой не би ме познал: бех вън от себе си – явно, че мой беше венецът**“[46] (подч. мое – Р. Д.). В този текст емоцията радост се излива спонтанно и мощно, въпреки че е писан десетилетия след отминалия биографичен момент. Този пример, наред с възгласа на Неофит Рилски „*Тщастие болгар*!!“ в писмото до

отците от Рилския манастир във връзка с изкопирването на хрисовула на цар Иван Шишман, може да се каже, са представителни за разкриване на емоцията радост във възрожденската словесност.

Българското възраждане дава изява на различни аспекти на отделните емоции. Самата епоха е епоха на промяна, на трансформации в мисленето и поведението на възрожденския човек, съотнесени към утвърдените като модерни и перспективни европейски културни практики. Различните сфери на дейност във възрожденското време дават различни представи за проявата на отделните емоции, но една немалка част от тях се изявяват на страниците на възрожденския периодичен печат и най-вече получават прием в публицистиката. Поле за навременен коментар на събития и всякакви изяви, възрожденските вестници, макар излизащи извън българските предели, са мястото, където възрожденецът е изразявал своите страсти, своя гняв и своята радост, своя възторг и своята тъга. Многократно, особено в рубрики от типа „Книжевност“ или „Известия“, е изразявана радост от излязла книга, като се подчертава нейната роля за обществото и времето и се казват ласкави думи за автора, радост от успешно представяне на годишни изпити и проч. Като силен контрапункт на цитирания текст на Каравелов във вестник „Независимост“ (1874), където тъгата и огорчението са водещи, може да се посочи дописката към статия във вестник „Свобода“ няколко години по-рано – „*Хаджи Димитър е жив*!“ (вж. в-к „Свобода“, 8 ян. 1870 г. и също 27 юни 1870 г.), внушаваща още от Възраждането подтика за написването на гениалната Ботева творба. Тя дава мощен израз на емоцията радост, разпространява се във възрожденското време, провокира текстопораждащ рефлекс.

И отново в творчеството на Любен Каравелов: на тъгата и унинието в повестта „Маминото детенце“ може да противостои като емоционална опозиция единствено **емблематичната за Българското възраждане радост в лирическото признание „Обичам те, мое мило отечество…!“**.

Юли–август 2012 г.

Библиография. Бележки

---

[1] Вж. *Go, songs, for ended is our brief sweet play;*
Go, children of swift joy and tardy sorrow:
And some are sung, and that was yesterday
And some unsung, and that may be tomorrow.
(Francis Thompson, 1859–1907)

[2] Цит. по Писма по народното ни пробуждание...– ПСп, кн. XXXIV, с. 507–510.

[3] Писма по… – ПСп, кн. XXVI, с. 928.

[4] **Снегаров**, Ив. Принос към биографията на Неофит Рилски. – София, 1951, с. 282–283.

[5] За писмата-елегии вж. **Дамянова**, Р. Писмата в културата на Българското възраждане. – Шумен, „Библиотека: Литературна наука на 20 век“, 1995, с. 92–94.

[6] **Пелева**, И. Ботев: тялото на национализма. – София, 1998, с. 203–204.

[7] **Кирова**, М. Проблематичният реализъм. – София, 2002 , с. 24–45.

[8] Anne Vincent-Buffault. Histoire des Larmes. Petit Biblioteque Payot, 2001 (I изд. 1986). Вж. и английския превод на книгата **Anne Vincent-Buffault.** A History of Tears: Sensibility and Sentimentality in France, 1700–1900. Translator T. Bridgeman. Palgrave Macmillan, 1991. Благодаря на д-р гл. ас. Бисерка Стоименова, която ме насочи към това изследване.

[9] Вж **Цанева**, М. Из поетичния свят на Иван Вазов. Литературно-критически статии. – София, 1965.

[10] **Неделчев**, М. 1907: българската година на интелигентите. // *Култура*, № 29, 25 юли 2007; също и в **Неделчев**, М. Литературноисторическата реконструкция. – София, 2011, с. 193–203.

[11] **Неделчев**, М. Цит. съч., с. 195.

[12] **Неделчев**, М. Цит. съч., с. 198.

[13] Пак там.

[14] Пак там.

[15] **Неделчев**, М. Цит. съч, с. 193.

[16] **Неделчев**, М. Послепис: Литературна година на краищата, година на началата. // **Неделчев**, М. Литературноисторичеаската реконструкция. – София, 2011, с. 204.

[17] **Кьорчев**, Д. Тъгите ни. Цит. по „Критическото наследство на българския модернизъм". Т. I. София, 2009, с. 314.

[18] **Кьорчев**, Д. Цит. съч., с. 335.

[19] **Кьорчев**, Д. Цит. съч., с. 334.

[20] Проблемът за литературните години е въведен в българската хуманитарна наука от Клео Протохристова в „Литературна история и литературни години". Вж. **Протохристова**, Клео. Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи. – Пловдив, 2003, с. 293–306.

[21] **Протохристова**, К. Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи. Пловдив, 2000, с. 269–274 (II изд. 2003 г.). Вж. и историкосоциологическото изследване на Г. **Фотев** „Българската меланхолия" (2010).

[22] Такова е томително откровеното потапяне в тъгата и съответно извличане чрез гротеската в поезията на Константин Павлов – от „Сатири" до „Спомен за страха", „Агонио сладка", „Елегичен оптимизъм" и др.

[23] **Бродски, Й.** Кеят на неизцелимите. // *ФАКЕЛ. Литературен алманах.* – София, 2011, с. 460.

[24] В българската словесност от края на XVIII и първите десетилетия на XIX в. се разпростират аналогични по интензитет емоционални преживявания в обсега на емоцията тъга и нейните синонимни изяви като мъка, угризение, униние и проч., отразяващи културноисторическата ситуация, и в някаква степен трансформиращи се в тема или мотив. Те нанасят свой щрих върху емоционалната картина на Българското възраждане – достатъчно е да се видят в текстовете на Паисий, Софроний, Бозвели и други, но са обект на отделно изследване – б. а.

[25] Вж. **Станева**, К. Фрагменти от любовния дискурс на Българското възраждане. Петко Славейков. // **Станева**, К. Гласове на Възраждането. – София, 2001, с. 179.

[26] Вж. **Алексиева**, А. Линия на пасивната страдалност. Меланхолиите на субекта. // **Алексиева**, А. Българската поезия от 40-те и 50-те години на XIX век. Роли на субекта. – София, 2012, с. 86–115.

[27] Вж. **Димитров**, Н. Меланхолиите на П. Р. Славейков. // Петко Славейков. Нови изследвания. Сборник по повод 175 години от рождението му. – Велико Търново, 2003.

[28] Вж. находчивото определение, което дава К. Станева с израза „великите вини на Великите сили". // **Станева**, К. Акустиката на гласа, който „гърми и тътне": великите вини на Великите сили според Христо Ботев. *Език и литература*, 2007, № 1–2, с. 23.

[29] **Декарт,** Р. Избрани философски произведения. – София, 1978, с. 656.

[30] Често именно стереотипизирането на поведението в резултат на преживяване на емоциите дава отговори на въпроси, които също са в стереотипното, като цитираният възглас „Знае ли Европа?", вменяващ вина, от която Българското възраждане така и не се освобождава.

[31] Понятието сплин е въведено от Джордж Чейн в труда му „Английска болест или трактат за всеки вид нервни болести, такива като сплин, видения, отпадане на сили, като ипохондрични и истерически разстройства" (1733), като обяснение за психосоматичните проблеми на разстроения човек. Навлиза в литературата на европейския романтизъм през XVIII в., а по-късно през XIX в. изразява меланхолното състояние на душата в творчеството на символистите, появявайки се в поезията на Бодлер.

БАН БИБЛИОТЕКА

[32] Вж. **Ликова**, Р. Художествени насоки на българския символизъм. – София, 1988.

[33] **Траянов**, Т. Съчинения, т. 3, „Пантеон", 1934. София, с. 126; За Т. Траянов и българския модернизъм вж. библиографията, публикувана от **Вълчева**, Н. „Литература за Теодор Траянов 1914–2007". // Сб. „Теодор Траянов и неговата епоха". – София, 2008, с. 294–327.

[34] Този синдром сполита през XIX в. младите българи, които учат в чужбина – в Одеса, Москва, Букурещ, Прага, и за които отдалечеността от отечеството поражда носталгията по родното, усещането за изолация и незащитеност – емблемни творби са елегиите „Тъга за юг" на К. Миладинов, преди това по-малко известната „Плач от самотия" на Н. Геров, известният текст на Раковски като мото към списание „Братски труд": „Бащино огнище не забравяй/ стари обичаи не презирай", множеството писма и др. Любопитно е и находчивото наблюдение на М. Кирова за носталгичната раздяла с родното **и** като „възторжено случване на една съкровена надежда" в две творби на Н. Геров – „Плач от самотия" и „Мисл връла ми влезна в главата…" – вж. „Христо Ботев и нарцистичните травми на Българското възраждане". // **Кирова**, М. Проблематичният реализъм. София, 2002, с. 46–75. Масираното усещане за самота, изолация и отчуждение десетилетия по-късно ще стане водещо в творчеството на българските модернисти с техните меланхолни изживявания и видения, в които ще се открои един друг и по-различен образ на родното.

[35] В-к *Независимост*, № 52, 12 октомври 1874.

[36] Вж. **Арнаудов**, М. Публицистиката на Любен Каравелов. – София, 1958.

[37] Цит. по **Арнаудов**, М. Публицистиката… Цит. съч., с. 612.

[38] Вж. **Страшимиров**, Д. Т. Свадата между Ботева и Любен Каравелов. // *Мисъл*, 1897, кн. 4.

[39] **Чилингиров**, Ст. Любен Каравелов. Принос към кризата в неговата душа. – София, {1929–1939 ?}.

[40] **Мутафчиева**, В. „Тишина и спокойствие" – предговор към Каравелов, Л. „Българи от старо време", „Маминото детенце". – София, 1999, с. 11; като своеобразен ракурс към темата вж. **Манолакев**, Хр. Из европейските изкушения на българската възрожденска литература („Стоян и Рада", „Изворът на Белоногата", „Маминото детенце"). // *Лит. мисъл,* 2007, кн. 1.

[41] Предисловие [отделен лист].//[„*Знание*"]. 12 декември 1874 г.

[42] Пак там.

[43] Българска възрожденска поезия. Антология. Подбор, редакция и уводна студия проф. Кирил Топалов. – София, 2012, с. 469–470.

[44] **Славейков**, П. П. Съчинения. Т. II, „Лирика" (съставителство, коментар и редакция Стоянка Михайлова, Камен Михайлов). – София, 2003, с. 92 (пореден № 84).

[45] **Янакиева**, М. От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие". – София, 2011, с. 129.

[46] **Пърличев**, Гр. Избрани произведения. – София, 1989, с. 277.

АКАДЕМИК ГЕОРГИ ЦАНЕВ

Иван Сарандев

Милена Цанева е дъщеря на поетесата Пенка Цанева–Бленика и на забележителния литературен критик и историк Георги Цанев.

Не зная защо, не зная по какви сложни и неизвестни пътища се е раждало това усещане у мен, но винаги, когато съм се замислял върху съдбата на българския критик, асоциациите са извиквали неговото име. Може би защото в критическата му дейност и гражданско поведение се съдържа нещо типично, нещо общовалидно за ролята на българския критик в нашия литературен и обществен живот.

Много е трудно да се ситуира един критик в панорамата на времето, още повече творец с натюрела и темперамента на Г. Цанев. Той съчетава в себе си съвсем естествено две същности – на критик и историк. Започнал критическата си кариера както малцина щастливо, с една възторжена рецензия за стихосбирката на Христо Смирненски „Да бъде ден!“, той се свързва с творчеството на пролетарския поет, а чрез него и с цялата пролетарска литература. По-късно критическите интервенции се разширяват и задълбочават по посока на литературноисторическото изследване. Този процес не е еволюция, не иде да отрече критика, за да постави на неговото място историка – не, историкът само допълва с исторически аргументи оценките на критика. Проблемът, струва ми се, има още един аспект – това е потребността, която всеки критик на определен етап от развитието си чувства – да се издигне над отделните факти, да ги обхване в рамките на единния литературен процес, за да го обозре в цялост и разкрие общозначими закономерности. В една от статиите си той оприличава критическия усет на стрелка върху скалата на естетическите ценности, която показва точното измерение на художественото явление. Дълбокият и траен интерес към историята всъщност подмени скалата на феноменологическите оценки с всеобхватността на историзма, където оценките получават широта и мащабност, разкриват своя действителен естетически смисъл.

Усетът, в съчетание с темперамента, прави от критическото му творчество до Девети септември чувствителна мембрана, която резонира на явленията и събитията в литературното всекидневие.

В основното, в голямото, когато се отнася до оценката не само на отделното произведение или автор, той не сгреши, защото критическия си усет и темперамент постави в служба на реализма.

Г. Цанев е един от малцината критици и писатели, които не само активно участват в литературния живот от 30-те и 40-те години на миналия век, но и па-

ралелно с това разсъждават върху задачите и смисъла на критическата дейност, стремят се да отговорят на многото въпроси, с които критиците се сблъскват в непосредствената си творческа практика.

Така през 1931 г. той публикува в „Златорог" статията си „За литературния критик". След един увод, в който излага не особено оптимистичните факти за отношението на големите писатели, като Андрей Бели, Александър Куприн, Антон Чехов, Шели, та дори Гьоте към критиците, неговият зов – „Убийте това куче – той е рецензент!", – не се различава особено много от отношението на изброените по-горе писатели. Само Александър Пушкин реално е на негова страна: „Да презираме критиката – това би значило да презираме публиката (от което – боже, опази!)".

Затова авторът на статията желае докрай да разкрие всички негативи, преди да се заеме със същността на своето изложение в защита на критическата дейност и за смисъла от нея. „*Малцина допущат у него* – пише Г. Цанев за критика – *благородни подбуди, малцина долавят и чувствуват огъня на изкуството и в неговата душа.*" Отбивайки тази атака срещу критика, той се позовава на италианския философ и естетик Бенедето Кроче, че „*както никой критик не може да направи художник оногова, който не е художник, така и никой критик не може нито да унищожи, да убие... истинския художник*".

Оттук следва един от главните изводи и формулировката на задачите, на функцията, в която е впрегната критиката: критикът не създава художника, а разкрива пред читателя художествените богатства, особеностите на неговия талант и „*тайните сили на неговата творческа индивидуалност*".

В своята дейност критикът се ръководи единствено и постоянно от чиста любов към изкуството, която му налага „*абсолютна искреност и честност, въпреки всичко*". Ето защо критикът няма близки и приятели и когато той пристъпи към оценката на една творба, всички са равни и равнопоставени.

Няма съмнение, че непосредственият усет е решаващото изискване в дейността на критика. Само чрез него той може да възприеме художествената творба като цяло, което, от своя страна, означава, че ще е в състояние да се реализира като критик, т.е. като художник. Основание за тази съпоставка е фактът, че чрез вживяването и анализа на сътвореното от писателите критикът разкрива част от себе си.

Критическата дарба „*е много по-рядка, отколкото се мисли. В света има толкова големи поети, но малцина са големите критици*". Ето защо, когато се оценява дейността му, би следвало това да става не по грешките, а по всичко положително, което е сътворил и така е подпомогнал развитието на литературния процес, да се оценява по новооткритите таланти, с които е свързал името си.

Към тази материя Г. Цанев се връща още веднъж в статията си „Мисли за рецензията". Неговите постановки в много пунктове съвпадат с мислите на Владимир Василев, който определя рецензията като „*един от най-тънките и изящни родове литературна критика*". Нещо повече, той счита, че тя е „*най-острият и трепетен нерв на едно списание за съвременността*".

В критическия актив на Г. Цанев личат имената на цяла поредица млади поети и белетристи, чиито първи книги е утвърдил без уговорки. Днес те са влезли отдавна в читанките и христоматиите. За „Да бъде ден!" на Смирненски той писа: „*Изразител на колективните чувства, мечти и идеали на пролета-*

риата – той заслужава всичката му обич, похвала и насърчение. Той заслужава нашата радост и буди големи надежди. А младостта му е гаранция, че има тепърва да се развива". Високи оценки са получили и първите книги на Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев, Атанас Далчев – „Прозорец" и втората му стихосбирка „Париж", и др. Заслужава да се отбележи специално и неговата блестяща рецензия за „Старопланински легенди". Неслучайно Вл. Василев му пише: „*За рецензията ти за „Старопланински легенди" май ме е яд: мислех, че никой няма да се сети за едни работи – уловил си ги, че си ги казал*". Ще приведа само завършека на тази проникновена и вдъхновена преценка: „*С тези си качества на зрели художествени произведения „Старопланински легенди" са не само връх в творчеството на Йовков, но и една от най-хубавите книги в българската литература*". А в рецензията си за „Ако можеха да говорят" Г. Цанев пръв лансира мнението, че по същество Йовков ни предлага един модерен роман с отворена композиция.

Погрешно е обаче, ако от приведените примери се остане с впечатление, че той е критик, който раздава щедро само похвали и овации. Достатъчно е да се надзърне в литературната периодика от онова време, а и в сп. „Изкуство и критика", редактирано от него, за да се убедим в противното. Когато поводът дава основание за негативна присъда, той не се колебае да я изрече решително и ясно.

Увлечен от стихията на събитията след Девети, той временно пренесе в жертва на утилитаризма критическия си усет. Обстоятелството, че и другите грешаха, не е аргумент, смекчаващ и оневиняващ грешките. Но не в това е същината на проблема. Възвръщайки похитените права на непосредния усет за смисъла и стойността на явлението, той сравнително бързо преодоля естетическите и психологическите травми. Обърна поглед към критическото си творчество и в него откри необезценени стойности – „Писатели и проблеми" възвърна самочувствието му и импулсира историка. А през 1967 г. Г. Цанев постави началото на една поредица, с която направи опит да обгледа явленията и тенденциите в развитието на българската литература след Освобождението. И неслучайно я озаглави „Страници от историята на българската литература (1967–1975). В самото заглавие се крие предупреждението, че поредицата не е история със завършена концепция и цялостен обхват на литературния живот след Освобождението, което в никакъв случай не намалява значението на тези страници.

Първият том – „С патоса на възторга и изобличението" – обхваща периода от Освобождението до края на 80-те години на XIX в. и завършва със студията „Начало и развой на критическия реализъм в българската литература". Вторият том – „На прелома между две столетия" е посветен на Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Елин Пелин, Димчо Дебелянов и на литературното дело на Димитър Благоев и Георги Кирков. В „По нови пътища" историкът обглежда творчеството на Хр. Смирненски, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, А. Каралийчев и Гео Милев. Последният – четвърти – том от поредицата включва разработки от най-различни области – литературната история, литературнокритически очерци за писателите Христо Радевски, Никола Вапцаров, Стоян Загорчинов, Константин Петканов, Георги Бакалов, Боян Пенев и др.

Критикът следователно се доосъществи чрез историка, като прибави към всичко най-стойностно от критическата си дарба още и широтата на естетическите си обобщения, подплътени с историческите и духовните въжделения на времето.

ПОЕЗИЯТА НА БЛЕНИКА И ДВОЙНАТА ОПТИКА НА „НОВИЯ“ РЕАЛИЗЪМ ОТ ВРЕМЕТО МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Биляна Борисова

Днес позната на тесен кръг специалисти и любители на поезията, поетесата Пенка Цанева–Бленика е едно, макар и не от най-шумните, но все пак достатъчно симптоматични женски поетически присъствия в българската литература в периода между двете световни войни. Връщането към нейното поетическо творчество, непосредствено провокирано от статията на проф. Милена Цанева „*Но знам, земя, че ти живота си ми дала...* Поетичният свят на Бленика“, публикувана в сборника „Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война“, ми позволява да разсъждавам върху въпроса за мястото на поетесата и ролята на поетическото ѝ творчество от периода между двете световни войни в сложната парадигма на преодоляващи се, прехвърлящи се и дефиниращи се естетически норми и идейни разбирания в българското междувоенно изкуство (а защо не и европейското, доколкото това е времето, в което българското и европейското изкуство се развиват относително синхронно), като полагам разсъжденията си върху културната и художествена стойност на творческото усилие и на поетическия артефакт.

Погледнато в тази перспектива, творчеството на Бленика от 30-те и 40-те години на XX век изцяло попада в напреженията около естетическото явление „следвоенен реализъм“ в изкуството. На пръв поглед то изглежда безвъпросно, от самосебе си ясно и безпроблемно, органично и естествено. Но всъщност това съвсем не е така, защото, както сполучливо формулира парадокса на реализма Джорджа О`Кийф – *„Нищо не е по-малко реално от реализма“.* И в български, и в европейски контекст този „нов реализъм“ („нова предметност“, „Nouveau realisme“, „New Realism“) в изкуството след Първата световна война се явява като естествено завръщане след бурните и разнопосочни лутания сред обилието от стилистически направления в предвоенния и военния период (футуризъм, дадаизъм, експресионизъм, вортицизъм, кубизъм..., а за български условия – и символизъм). Той вкарва (по определението на Керстин Щремел) „нова форма на яснота“[1] в изображението, изобразяваното и разбирането и носи видимо облекчение за мнозинството любители на изкуството, превръщайки се в най-популярния и най-лесен за разбиране метод на художествено изображение след агресивните атаки на предходните -„изми“ с техните художествени практики, подлагащи на изпитание възприемателните способности и умения за

съждение на публиката. Този процес е изключително ясно видим във визуалните изкуства, но и в литературата също.

Мирогледното отрезвяване в годините на Първата световна война, емоционалният стрес от преживения реален жизнен ужас от масовата смърт и тоталното материално разрушение изтласкват много бързо и радикално изкуството в полюса на видимото и сетивно достижимото, оттласкват го от трагиката на метафизичното и водят творците към доброволно попадане във властта на физическата материя и сетивния свят. Българското изкуство не прави изключение от тази общоевропейска тенденция. Не само новите „млади", творците от следвоенното поколение, но и заклети символисти в предвоенния период като Николай Лилиев и Теодор Траянов например, след войните сменят очевидно и рязко своя художествен подход и обект на творческо възсъздаване.

В търсене на обяснение на този процес, разбира се, най-простата причина може да се открие в изместения, променен „*кристализационен център*" (М. Цанева). В този смисъл „новият реализъм" не идва просто като поредния „нов" художествен метод (в който впрочем няма почти нищо ново), а като поредната „нова" отправна точка и цел на изкуството (ако употребя сполучливия израз на Джон Бергер „*Реализмът не е метод, а отправна точка и цел*"[2]). Независимо обаче от уточнението към смисъла на понятието, отнесено към част от художествения материал, създаден в периода между двете световни войни, реализмът и на следвоенното време си остава в основата „наподобяващо изображение" тип trompe-l`oeil, „измама на окото" (виждаме го особено ясно в живописта и натюрморта от времето!). В плана на историята на изкуството той продължава да има и в следвоенното време смисъла на антипод на идеалистически ориентираните школи и да се възприема като метод на натуралистично възсъздаване на действителността. Но този реализъм не просто възсъздава, той включва в себе си и интерпретацията, и оценката на изобразения мотив и по този начин предлага вариации на продуктивна конфронтация с действителността такава, каквато тя се явява на сетивата сама по себе си. Така след абстрактния сецесион и агресивния експресионизъм идва междувоенният „нов" реализъм. Неслучайно през 1920 г. Паул Клее започва своето есе „Творчески изповеди" с категоричното „*Изкуството не пресъздава видими неща, но прави нещата видими.*"[3], а Бертолд Брехт, макар и пресилено, оптимистично твърди „*Реализмът не показва реалните неща, той прави нещата реални*"[4]. Двете формули, макар и неизречени от българи, категорично работят и в български контекст. Логично идва и въпросът – реализмът само въпрос на форма ли е? Ако мислим междувоенния период – със сигурност не. В напрегнатото междувоенно време самият обхват на реализма е сложно определим. По-точно е да говорим не за „един" („единен") реализъм, а за реалистични тенденции.

В български условия, що се отнася до изобразителното изкуство от периода, тук със сигурност трябва да визираме творчеството на художниците от движението „Родно изкуство", както и сдружението на „Новите художници", създадено през 30-те години от новото следвоенно поколение творци. В областта на литературата към тези нови тенденции се отнасят, от една страна, постсимволистичната естетика (Христо Смирненски и „метаморфозата" на поетите-символисти, преживели войните), и т.нар. „предметна поезия" или литературата на „новата предметност" (ако използваме европейския термин) (Атанас Далчев и

творците от поколението), от друга страна, постекспресионизма – творчеството от 30-те години на онези творци, които всъщност създават експресионизма в българското изкуство – Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев..., от трета страна, в този процес участват и т.нар. „лява" пролетарска литература от 30-те години (Христо Радевски, Ламар...) и най-младото поетическо поколение от периода – това на поетите от 40-те години (Богомил Райнов, Александър Геров, Александър Вутимски, Иван Пейчев, Никола Вапцаров). Във всички тези случаи става въпрос за създаване на една особена реалистична форма като чисто художествен похват, постигане на визуалност, сродяваща поетическото изображение с визуалното изкуство – релеф, очертания, перспектива. Тази нова визуалност и в словесното, и в изобразителното изкуство създава пряка асоциация за вдъхновение, идващо от фотографията. Това буквално ново изкуство, родено в самия край на XIX в. и довело, както добре знаем, до фундаментални промени не само в живописта, но въобще в изкуството на Европа, дава опиянението от „рисуването със светлина" (каквото буквално значи фотография – фос: светлина и графис: писец, четка) и възстановява вярата в наличното съществуващо чрез техническата възможност за съхраняване на видими образи. В този смисъл, наподобяващо фотографското, „новото" реалистично изображение и в литературата, и в изобразителното изкуство черпи интензивно и без притеснение мотиви и похвати от него, като ги превръща от технически похват (при фотографията) в поетически и конструктивен способ, позволявайки на творците да превърнат творбите си в добре композирано платно/снимка/поле. Творбите на двете изкуства от периода щедро ни предлагат перфектно конструирани портрети, пейзажи и натюрморти (в смисъла на жанрове в живописта), с линейно, светлинно и тонално построени изображения, ориентирани в перспектива и изградени около смислов център.

Изключително за илюстрация ще дам само два литературни български примера от 30-те години – стихотворенията на Ат. Далчев „Работник" (1932) и „Огледало" (1937)[5], и стихотворението „Нива" (1937)[6] на младия Б. Райнов. Изображенията в Далчевите творби, изградени като фотографски портрет и широкообективна снимка – на работника и на хамалина, пренасящ огледало, са и кинематографично раздвижени в променливата перспектива на движението (ту приближаващо се, ту отдалечаващо се). Селската нива на Б. Райнов е един истински малоформатен пейзаж. „*Малка и самотна, / като черга, просната на хълма*", / „*под небето, стара и закърпена.*", с двете дървета, селякът, който иде, врабците по клоните, браздите, камъните по склона, разорана земя под слънцето, тя буквално стои като положена върху платно – изразителна в детайла, релефна в очертанията, сдържано колоритна по асоциация (заради характера на изразното средство – езика). И трите живописно изградени изображения обаче са здраво удържани от смислов център, композиционно съвпадащ с поантата на творбите – финалните двустишия при Далчев и финалното четиристишие при Б. Райнов: „*Над главата му сияе / запалената лампа като нимба.*" („Работникът"), „*Носи той в ръцете си човешки цял един/нов и дивен свят.*" („Огледало") и „*И изглежда всичко вече като приказка: / нивата – като килимче шарена / кончето със златните копита / и червената брада на стареца.*" („Нива"), чиято функция е да не позволят изображението да остане буквално натуралистично или фотографски безстрастно информативно. Не ни ли напомнят тези приме-

ри, особено последният, картините от 30-те години на Цанко Лавренов (напр. „Старият Пловдив"), на Златю Бояджиев („На трапезата"), или забележителните портрети и пейзажи на Васил Стоилов (с едрия щрих и плътна краска)?...

Така „новото" реалистично („предметно" – с широкоизползвания български термин) междувоенно изкуство поставя и една нова връзка между изкуство и действителност – то е едновременно „проглеждане" за нея като обективно съществуваща, зрима, осезаема реалност, но и нейна интерпретация, вадене на смисъл, „четене".

В този художествен и естетически контекст попада и създаденото в периода и от Пенка Цанева–Бленика. Вярно е, че масовото впечатление е за творчество, фондирано върху темите за любовта, майчинството и преклонението и обичта към родната земя. Но също толкова вярно е, че начинът, по който поетесата ги поставя и разработва, няма нищо общо с импресионистично сантименталната и мелодраматична трактовка, позната от „масовата" „женска" поезия, която, страхувам се, е надисторическо явление, съществувало винаги като откровено графоманство и очевидно без надежда да изчезне някога, но независимо от това отявлено и реално вредящо чрез поддъжане на интуитивен предразсъдък към написаното от жените-поетеси. Тук, си мисля, лоша шега е изиграл и митът за псевдонима – неправилното разчитане на името, импресионистичното подхлъзване по идеята за бляна и блену̀ването, по безкритичната представа за една аморфна романтическа сантименталност – нещо, което няма нищо общо с избора на поетическо име – метафора. Бленика – цветето-билка, вещният реалистичен израз на двойствеността: едновременно лек и отрова, халюцинаторно видение и смърт, замъгляване на съзнанието и проясняване на вътрешния поглед. Какъв по-точен израз на двойната оптика на художествения поглед?!

Независимо от силата на предразсъдъка, в разработването на тези схващани по силата на една дълбинно формирана мисловна инерция „традиционни" „женски" и в този смисъл най-малко „модерни" теми, гледано от избрания от мен ъгъл, ясно се вижда „натискът" на глобалната, водеща „реалистична" художествена тенденция на времето. Абстрактен обект на изображение като чувството любов – независимо дали това е любовта на жената към мъжа, на майката към детето или на човека към неговата родна земя, получава своя „вплътнен", веществен израз. Дори в много ранни стихотворения като „Странник" (1920), „В стаята" (1920), „Сантименталност" (1920) любовното чувство е предадено като сдържан **портрет** на „*странник непознат*" с грейнал поглед в „*чиста светлина*" на фона на лятна градска вечер („Странник") или като **лиричен пейзаж** – тъмен вечерен парк сред уханни липи, стара скамейка под клоните на млада бреза, протягаща да прегърне и скрие, които и да са двама влюбени, в клони – „сребърни ръце" и самата любов – зрително представена като издълбан в сърцето на дървото стих („Сантименталност"). В „Съкровище" (1932) детето като най-голямата скъпоценност за една майка и безпределната майчина любов към него са намерили съвършения си минималистичен, но ярък визуален израз в изчистена, перфектно композирана **портретна скица** на спящо дете, стискащо в ръчичка най-обикновено камъче – „*Очичките ти морно са притворени, / но малката ръчица / как здраво стиска скъпото съкровище – / намереното малко камъче, / което всеки е подритвал / в градската алея*".

Не е необходимо особено вглеждане, за да се забележи тази така откровена и запомняща се визуалност на обекта. И тук има интерпретация – затова изображението не е натюрморт, а пейзаж, не е умъртвяване, а негово съживяване и „раждане отново" – любовта е вечна, любимият е очудняващ и изпълващ със смисъл света, а детето е „*мъничка вълшебница*", преобразяваща чудодейно „*камъните в злато*", т.е. откриваща истинската съкровено осмисляща и съкровищна същност на живота.

За разлика от останалите поети от поколението, при Бленика обаче няма да открием онзи стремеж към непременно присъстваща заключваща поанта. Тя умее да създава едно особено вътрешно разширение на картината. Поетическото изображение е положено, ако се изразя на езика на художествената критика, на платно без рамка в рамката. Създава се една невидима, в смисъла на немаркирана, отвореност, която „вкарва" читателя направо в картината (изображението). В този смисъл стиховете на Бленика не носят границата, рамката на Далчевия визуален свят и много повече се отнасят към визуализациите от поетическите изображения на Багряна от 30-те години, на Лилиев (цикъла „При морето", 1934) и на т.нар поети от 40-те години.

Ако тези характеристики се отнасят за ранното творчество на Бленика, колко ли повече те важат за наистина зрелите ѝ творби от втората половина на 30-те и началото на 40-те години. Особен интерес представляват стиховете от третата стихосбирка – „Сребърни ръце" (1943), съдържаща творби, писани в периода 1937–1943 г., но не трябва да пропускаме и отделни стихотворения в книгите „Брегове" (за периода 1920 – 1932) и „Бяла птица" (за периода 1933 – 1936). Творби като „Търново" (1931), „Прага" (1928), „Дунавска балада" (1932) от стихосбирката „Брегове", „Ливада в планината" (1934) и „Несебър" (1936) от стихосбирката „Бяла птица", „Далмация" (1937), „Сплит" (1937, особено 3. „В палатите на Диоклециана" и 4. „Мъченици"), „Дубровник" (1937), „В Стария град" (1938), „В родния край" (1941) и „Нощ в Копривщица" (1943) от стихосбирката „Сребърни ръце" показват поетесата като истински принадлежаща към явлението „новите реалисти" в периода. Не е случаен фактът, че именно в творчеството от този период любовта (към любимия, детето, земята, родината, хората...) и въобще чувството като абстрактен обект видимо отстъпват място на реалната вещественост, на зрително и тактилно достижимите форми. Пространството, средата нахлуват като самостоен обект на поетическо, художествено изобразяване. Затова в стиховете оживяват стръмните скали и крайбрежията на Янтра, склоновете на Търново („Търново"), Вълтава, каменните грамади, безбройните улици-лабиринти, стени и коридори, старинните кули, часовниците на стара Прага („Прага"); крепостните бойници и кули на Несебър („Несебър"); вечно менящата се дунавска шир и каменните разгърнати брегове, дунавският вятър и белите параходи („Дунавска балада") или бреговете на Далмация, спокойно дремещото Адриатическо море с „водите чисти и лазурни", римските храмове, палатите на Диоклециан, огромната статуя на Григор Нински, улиците, мраморните зали, храмовите врати, светещите прозорци („В палатите на Диоклециана"), арената, амфитеатърът (в „Мъченици"); златният Дубровник, кулите и стените, гербовете по вратите, градският часовник, черните кипариси, звездите и златният месец (2. „Нощ", „Дубровник"), старото Търново с улицата, църквата, чешмата, Янтра, малката черковна улица, черниците, надвесените над

тъмните речни води чардаци на старите къщи („В стария град“), роднят Тутракан – с полята, майските цветя, разцъфналите зелени ниви, лятната тишина на площада, бащиният праг, роднят двор, тишината, станът под навеса („В родния край“), старинна Копривщица в звездната нощ, хайдушките гори, овчарският звън („Нощ в Копривщица“)... Едно истинско тържество на окото, на сетивата, пиршество на визуалното!, ясни релефни очертания, геометрично построени композиции, синестезия (смесено възприятие) на изображението. Словесното платно предлага смесено и едновременно възприемане на няколко сетивни обекта – зрителни, тактилни, слухови, цветови. Оживяват материи, структури, консистенции, тонове... Читателят вижда, но едновременно с това и чува, и докосва. Цялото изкуство на периода предизвиква това възприятие. Със спецификата на изразните си средства и литературата, и живописта постигат ефекта на двойната оптика: графично реалистичното изображение, зад и успоредно на чиято вещна форма се конструира втори пласт на значение и означение – мисъл, чувство, внушение. Такива са и зримите изображения на Бленика. Творбите ѝ имат структурата на „картина“ в картината. Композицията е визуална йерархизирация на материални, вещни обекти (улици, къщи, дворци, зали, статуи, кули, часовници, прозорци, брегове, води...), изключително много напомняща създаващите първоначално впечатление за скупченост, но всъщност прецизно подредени в три или четири нива на една и съща равнина визуални обекти в картините на Цанко Лавренов („Старият Пловдив“, „Рилският манастир“, или цикълът „Света гора“ (1935–1936)) или далеч не чак толкова усложнените, но построени на същия принцип картини на Владимир Димитров–Майстора („Фамилия“ (ок. 1928), „Сватба“, „Пейзаж“, „Портрет на момиче“...). В същото време тази композиция „оживява“ в една „втора“ равнина, втора „картина“. Така един град – независимо дали е Търново, Несебър, Дубровник, Тутракан или Копривщица..., от „натура“, обектна nature morte се превръща в емоционално наситен жив субект-обект – със собствен живот, история като минало и история като разказ, със свой оразличителен глас, звук, мирис... Един пример само – в нощта в Копривщица („Нощ в Копривщица“) в сенките на нощния старинен град, графично очертан като „натура“ под светлината на звездите оживяват старите бунтовни времена – *„и в мрака картината вае / на бунта, оттук възвисен: // ... Пак мургави люде се стичат / със пушки и саби в ръце, / из тежките порти надничат / девойки със плахо сърце. (...)“* В тази втора, вписана „картина“ са и разбунтувалите се жители, и Каблешков, и Бенковски, и безчетните борци, пушките и знамената... В двойната оптическа перспектива този – „вторият“, обект получава също толкова ясно графично изрязана, но вече емоционална и понятийна релефност. В нея самите „свобода“, „смърт“ и „бунт“, „жертва“ и „подвиг“ получават визуално, сетивно достъпно тяло. Чрез прокарване на същия принцип в по същество пейзажните изображения, в стихотворението „Несебър“ се „появяват“ като в миражна видимост войниците на крепостта, болярин̀ът, пиратът в старата църквица... В стихотворението „В родния дом“ се вместват в зрителното ветрило аз-спомените от различни времена, а в стихотворението „Писмо от Дубровник“ в пейзажното платно на града се виждат не само паметниците – знаци на неговата многовековна история, но и самотата на единствената жива човешка фигура, бродеща из този град от каменни вериги: един тъжен автопортрет, вписан в пейзажната каменна рамка на града.

Тази вписана втора „картина“ като композиционен похват носи смисъла на, нека го нарека, заимствайки термина от американското художествено развитие, „романтичен регионализъм“. Терминът „регионализъм“ в случая ми е необходим, за да означа понятийно онази магическа амалгама на място и смисъл, онази натрапваща се на възприятието подчертана пристрастеност към Мястото, региона като географска единица, и определението „романтически“, за да назова емоционалното му осмисляне, преживяване и виждане: Мястото, което вече само по себе си е колкото обект на изображението, толкова и герой на композицията чрез смислите, паметта, емоциите, които носи.

Този начин на художествено концепиране и изобразяване на действителността се превръща в онзи *„подчертано свой художествен свят, видян от един моделиращ действителността творчески поглед“*[7], създаващ не само самобитното „лице“ на Бленика като творец, но и вписващ я в тенденцията на „новия реализъм“ (като обобщено понятие) в българската литература и изкуство в годините между двете световни войни. От една страна, той ѝ осигурява не институционална „школска“ принадлежност към една или друга естетическа групировка от периода (каквито всъщност има доста), а място във водещата тенденция на общия художествен процес на епохата, в която участие взимат не само най-младите, последното поколение творци, но и автори от предходния период (напр. Лилиев с неговия показателен цикъл от 1934 г. „При морето“), както и тези от средищния период – Багряна (стихосбирките „Звезда на моряка“ (1931) и „Сърце човешко“ (1936)), и Далчев (със стихосбирките „Париж“ (1930) и „Ангелът на Шартр“ (1943))...

От друга страна, точно защото Бленика няма това първенствуващо привилегировано положение като това на Багряна или Далчев например творчеството ѝ от това време като органично автономно е едно от основанията наистина да се говори за тенденция на „новия реализъм“ през 30-те и 40-те години на XX в., обхващаща не само визуалните изкуства и музиката, но и литературата.

Библиография. Бележки

---

[1] **Щремел,** К. Реализъм. Tashen. Алианс-97, с. 6.
[2] Цит. по Щремел. Цит. съч., с. 9.
[3] Пак там, с. 8.
[4] Пак там, с. 9.
[5] „Работник“

Той е един добряк с лице широко
и малки, но усмихнати очи
със гръб голям като калкан на къща
и със нехаен, разлюлян вървеж
на силен мъж. Той е работник; носи
широки кадифени панталони,
пристегнати на глезените; връзва
червена кърпа на врата си; пуши
весден лула; чете „L'ami du peuple“.
Ний сме съседи двамата. Дели ни
един пустинен тесен двор и моят

прозорец гледа в неговия точно.
И всяка вечер аз го виждам как
след дълга тежка работа вечеря
със лакти върху дървената маса.
До него, седнала на стол, жена му
говори за домашните покупки,
а малката им дъщеря стои

и гледа нежно как яде баща ѝ
или издухва сребърната пара
от супата му. Той яде сериозен
безмълвно. Над главата му сияе
запалената лампа като нимба.

„Огледало“

Ти го чакаш от години цяли –
чудото дохожда всеки час.
Виж хамалина пред нас,
който носи огледало.
Той върви. И в огледалото израстват
улици, къщя, стобори,
а от дъното му светло идат хора
и като от клетка птици автомобили изхвръкват бясно.
В миг разлюшкват се площади;
дървеса;
стрехи и балкони падат.
Блясват сини небеса.
Ти не се учудвай, че хамалинът
е приведен и върви едва!
Носи той в ръцете си човешки цял един
нов и дивен свят.

[6] „Нива“

Нивата е малка и самотна,
като черга, просната на хълма,
като черга просната високо
под небето, стара и закърпена.

Две дървета тихо се оглеждат,
за да видят как селякът иде,
и от врабци клоните натегнали
в дружелюбен поздрав се превиват.

Селянинът, побелял от скърбите,
впряга бавно кончето си в ралото
и посърнал малко, и прегърбен
често си почива покрай валога.

А врабците пеят насърчително,
и дръвчетата подкрепят кончето,
браздите, с камъни посипани,
вече се разтягат върху склона.

Привечер дохожда тук и слънцето.
Свършило с оранта небесна,
то присяда морно върху хълма
и във бъбрене с орача се заплесва.

И изглежда всичко вече приказка:
нивата – като килимче шарена,
кончето със златните копита
и червената брада на стареца.

[7] **Цанева,** М. „*Но знам, земя, че ти живота си ми дала...* Поетичният свят на Бленика". В: Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. – София, 2009, с. 408.

ИЗБОРЪТ
В КОНТЕКСТА НА ХРИСТИЯНСКИТЕ ИЗМЕРЕНИЯ В РАННАТА ПОЕЗИЯ НА БЛЕНИКА

Живка Симова

Година след излизането на първата стихосбирка на Пенка Денева-Цанева – Бленика „Брегове“ (1932) поетесата е приета в Клуба на българските писателки. Този факт едва ли би могъл да се пропусне. Напоследък страниците на българската литературна история се обогатиха с нови проучвания за разностранната и недостатъчно оценявана мащабна дейност (допълваща цяла културна епоха в българската култура до 40-те години на миналия век) на Клуба на българските писателки. В първите десетилетия на миналия век пишещата жена в България вече е избрала пътя на едно и дръзко, и елегантно определяне на себе си в литературния и обществен живот.

Първата стихосбирка на Бленика не само че излиза в малък тираж, но по-голямата част от него е откраднатa от някакъв пътуващ книжар. Може би и затова днес тя е по-ценна, независимо че след години някои от стиховете в нея са включени в сборника „Сребърни ръце“ (1943, изд. Хр. Г. Данов). Показателно е, че за дебюта лично Владимир Василев изразява одобрението си пред младата авторка[1]. Да припомним и това, че втората ѝ книга „Бяла птица“ (1937, изд. „Хемус“) е повод да получи от споменатия вече Клуб премия за най-хубави стихове, написани от жена през 1937 г. Премията е учредена на името на Лидия Шишманова след смъртта ѝ и след дарението от 5000 лв. от Димитър Шишманов.

Няма съмнение, и двете книги на Бленика участват по своему в контекста на българското културно случване през 30-те години на миналия век. И не само заради престижната персонална и публична оценка във времето на издаването им. Те изявяват един от немногото още индивидуални женски гласове в българската поезия, ясен – в житейския си избор, донякъде разпознаваем – в традиционната образна и емоционална инертност на женското поетическо споделяне, но и самобитен, открояващ се – заради смелостта да се търси по-различен поетически език, пропукващ персоналното херметично преживяване, за да го пренесе в измеренията на човешкото и света, да го положи в контекста на християнското преживяване и светоусещане като вътрешна необходимост, а не като търсен ефект.

Такъв тип поетическо изживяване е достатъчно ясно изразимо в стихосбирката „Брегове“ – от любовта като божествена предопределеност през модерната

поетическа интерпретация на изповедта пред иконата до авторската интенция да сътворява/оживява липсващ в Библията текст (примерно – страданията на Мария), както се е случвало неведнъж в българската поезия.

Книгата на Бленика започва със стихотворението „Въведение“ – своеобразен старт в буквален и в символичен смисъл – въведение в книгата, но и в някакво друго живеене – отвъд „заключената врата“. За този все още не много ясен тип живеене очакването се превръща в празник – романтичен, свенлив, невинен. Едно дете... „само, *като пред свято Въведение*“, а може би една девойка, отправя молитва към изгрева. Появата на „незнайния странник“, който по-късно ще бъде експлициран като божествено знамение, напомня добре познатия от романтиците мотив. „Едно дете ... / молитвено към изгрева посяга / и чака пътник да го поведе...“. Да припомним как е преживян мигът на влюбването в първата и единствена книга на Екатерина Ненчева „Снежинки“ (1909), чиято героиня открива „*Други Бог*“ в очите на любимия:

Преди, кога се взирах в небесата,
всевишний бог ми пълнеше душата;
но днес, кога се в твоя поглед взрях,
там други бог захласната видях!

При Бленика далечната поетическа идентификация на Любимия с Христос ситуира още по-задълбочено и детайлно не само очакването, а самата любов. Първата среща не е само предчувствие. Тя вече е празник. Тя вече е избор. Да се довериш. Но на кого?

Сякаш запленена
тръгвам с теб и знам –
в светъл край магесан
Бог ни води сам.

В първите стихотворения от книгата (лирическия цикъл „На тебе“) се наблюдава събитийна последователност, наподобяваща фрагменти от лирически разказ. Споменатият *странник* вече присъства като заглавие в следващото стихотворение, за да бъде положен в контекста на поантата и в третото „*... от своя зачарован плен аз / не търся никакво спасение!*“. Пътят на любовта дава поетически смисъл на пространството и безвремието – простор, необятност, виталност, неизвестност, и ... радост от желаната затвореност в дома („*В стаята сме двама – портрета ти и аз...*“). Странно е, че тази затвореност не тежи (поне в първата книга), така както се случва в лирическия свят на Багряна. Любовта в стихосбирката „Брегове“ се чувства уютно и в една стая с портрет. Подобно пространство също може да бъде част от един „*светъл край магесан*“, в който „*Бог ни води сам*“. Наред с този не нов мотив в българската лирика, героинята на Бленика не е далеч от традиционното разбиране за женското смирение в любовта. Но се откроява една особеност – това разбиране не е положено изцяло в контекста на патриархалното. Навярно защото е продиктувано от личен, а не наложен от семейни или роднински обстоятелства избор. Дори и когато се наслагват поетически образи от предишни животи – от времето на шатрите и вождовете – навярно и повлияни от „Потомка“ на Багряна, – като че ли се търсят атавистичните корени на този избор:

И моето смирение,
и твойта стара власт,
събудени отново
усещам днес у нас.
(„Странник")

Внушението за някаква желана подчиненост в друго стихотворение е изместено от идеята за Божествената предопределеност („Все едно"). Един доброволен плен, бих казала дори – един страстен доброволен плен, от който не се търси никакво спасение. И отново... защото Бог е пожелал така.

...
ти не можеш с нищо измени,
Бог в сърцето ми, което сам е писал.
...
И все едно – любов ли или кръст
за мене е отгоре отредено –
от своя зачарован плен аз
не търся никакво спасение.
(„Все едно")

Оформящият се в някои творби корелат смиреност – предопределеност подсказват някаква екзистенциална съдбовност, осъзнавана обаче чрез личния избор – с приемането на всички рискове, които са „отгоре отредени". Тази открояваща се връзка с Божественото напомня донякъде стиховете на Мара Белчева („*И гледах го как той...*" – сб. „На прага стъпки", 1918), „*Гласът ти чух ...*", „*О! Докога ще ме изпитваш ...*" – сб. „Сонети" , 1925), но при Бленика има съществени разлики. Очевидно е посланието на ранните ѝ стихове – Божествените книги са навсякъде – във всеки човек, в сърцето на влюбения, на страдащия, на щастливия, на отчаяния, на пътуващия, на затворения... Стига да намериш начин, ключ към тях. Да се довериш на сетивата си, но не толкова, за да се почувстваш обичан, а да дариш обичта си – явно, щедро, безрезервно.

Подобно доверяване откриваме в едно очаквано като образност (подсказана от заглавието), но изненадващо като поетически внушения стихотворение – „Кой запали огнената жътва". С темпераментен творчески устрем творбата на Бленика минава границите на установеното, уседналото, за да търси чрез екстаза на споделянето, чрез цветната си поетика, чрез изненадващи образи, които по-късно ще полагат нови идеи в екзистенциалните ѝ стихове („Сърце", „Пръст" от „Бяла птица", 1937 и др.) мястото си отвъд битово фиксираното ежедневие. Ето и първата строфа:

Кой запали огнената жетва
кой запали тоя зноен ден,
та гори кръвта ми в светла жертва,
и ликуват пламъци край мен?

Романтичното, почти пасторалното звучене на любовното щастие рязко е изместено от друг тип образност в цялата творба. Първата група символични

маркери са: „жетва“, „пламъци“, „кръв“, „жертва“. Втората обаче – „Божата любов“, „свята литургия“, „иконостаса“, „за Христа покров“ ... – изненадващо оформят друго семантично гнездо. Но... не само на молитвата. Може би стихотворението е спонтанно откровение за избора като „*светла жертва*“, като желан/преминаван (от другите) праг към женствеността? Може би излъчва лека като полъх тъга за бързопреходната младост? Или някаква стаена тревога? Страх от скоростно сбъдната мечта? А защо не и тържество – заради нарушаването на установен ред, внушено чрез предизвикателната звукописна, образна и синтактична организация на последната строфа?

Но защо от иконостаса
някой гледа в мене с укор строг,
и дими поднесената чаша
до устата на самия Бог!

Алитерацията на „з“, „с“ тук подсилва асоциацията за свистене на пламъци. Впрочем, в това стихотворение всичко „гори“ – „жетвата“, „деня“, „кръвта“, „кандилото“... Но ... каква чудна поетическа трансформация във финала – кандилото се превръща в „*димяща чаша / до устата на самия Бог*“. ... Няма дори и въпросителен знак. Сякаш удивлението, изненадата от някаква събитийност са по-силни от самия въпрос. Може само да си представим какво би се случило, ако стихотворението бе включено в една предполагаема антология „На Острова на блажените“ през 30-те години. Казвам го не заради личните предпочитания на Бленика към Славейковата поезия или пък заради далечното ѝ роднинство с рода Славейкови (баба ѝ е братовчедка на бащата на Петко Славейков – Рачо Казанджията), а заради изключително смелата откровеност на един женски глас през 30-те години на миналия век.

От целия текст на „Кой запали огнената жетва“ искри жаждата за истински живот, изконният стремеж на жената да отдава/разгадава себе си на/пред обичания мъж. Да му се посвети. При Бленика тази посветеност е част от истинското живеене. Да, тя се отнася до любимия, но в още по-голяма степен и до майчинството, което авторката издига в поетически култ. Този факт не пропуска нито един неин изследовател – и Кръстина Михалчева, отбелязала, че поезията на Бленика е „*свободна от всякакви преструвки*“, че в нея „няма разхвърляност, няма мъгла ...“[2], и проф. Елка Константинова[3], и Румяна Узунова[4], и Дора Колева[5], и Людмила Малинова[6] и др.

С оглед на избраната от мен тема, ще се спра на още две стихотворения от лирическия цикъл „Съкровище“ – „Пред разпятието“ и „Свята нощ“, но преди това бих искала да привлека вниманието ви към един малко познат факт.

В цитираната вече анкета на Желязков с Бленика четем: „*Вкъщи имаше и много черковни и религиозни книги, понеже баща ми се беше готвил и за свещеник (...). Първите книги, които прочетох, освен буквара на брат си, бяха: „Чудесата на св. Сисой“,...„ Сънят на Св. Богородица“ и др.*“[7].

Откривам връзка между последното заглавие и стихотворението „Пред разпятието“. Апокрифният текст представя пророческия сън на Св. Богородица, от който тя научава за бъдещи страдания на сина си и за възкресението. Любопитно е, че апокрифът завършва с указание-формула за сбъдването на някакво чудо, късмет, облекчение, спасение, ако всеки, прочел текста, запази „Съня“

при себе си. Образът на Богородица населява често българската поезия. Да припомним част от стихотворението „Святата“ на Багряна от „Вечната и святата“:

Аз те знам, Богородице бледа,
с младенец осиян на колене.
(...)
И наричат го син на небето,
и наричат го цар на земята,
но ти чуваш „Друг друга любете!“
и над люлката виждаш разпятие.

В стихотворението на Бленика поетическият образ на Божията майка се идентифицира с едно всечовешко страдание, любов, споделеност, изповедност. Впечатляват смелата диалогичност, откровението, дори и повелителната форма: „*...всели ти братство и любов / сред своите деца – стани, Мария*!“. Може да се каже дори, че това е доста дързък избор в българската поезия у нас до 30-те години.

Лежиш ти обезсилена в праха от мъка –
връз тебе капе топлата му кръв –
и чакаш с вековете да замлъкне
последната вълна от вълча стръв.

Спонтанният диалог-монолог сякаш е част от едновременното приближаване и отдалечаване на света. Стиховете събират, визуализират страданието в няколко измерения. Библейската картина, отдалечена във времето на конкретното си случване, всъщност е в близък поетически план, а „вековете“ – в един от които е положено и нашето „овълчено“ битие – са далечни, мечтани, непостижими като пожелателното време, когато ще замлъкне „*последната вълна от вълча стръв*“. С цялата си експресия, с пластичния си рисунък в тази творба „сънят на Св. Богородица“ е вече жива картина, а не пророчество. Може би авторката все още е пазела от детството си спомена за текста-апокриф. Може би и тя е повярвала в „чудото“ след прочитането му, чудо, за което става дума в „Съкровище“ („*Спи, моя мъничка вълшебнице, която / превръщаш чудодейно камъните в злато....*“) и в „Свята нощ“ („*Потръпваше сърцето ми все още / от тайната и чудото велико...*“). Първото е посветено на дъщеря ѝ Милена, второто – на сина ѝ Румен.

Когато разлиствах за първи път стихосбирката, ми направи впечатление архитектониката на „Свята нощ“ – една от малкото творби в книгата с астрофична организация. Стори ми се, че графичното обособяване на три части (а всъщност те са четири) ясно отделя, разслоява няколко картини на съня с пулсиращи образи – понякога черно-бели:

Но сплетени усещах своите нозе, ръце –
тежеше камък бял на моето сърце,
и тънех аз и сещах, бездната под мене как расте...

друг път – ярки, пъстри, динамични: ... „*Нощта разкри огромен кръгозор, / и огнени кълба безмерната вселена / опасваха във кръг пред моя смаян взор...*“.

Сънят постепенно добива приказни измерения: явява се спасител „*в синя мантия*“, във вселената се раждат нови светове, откроява се незнаен „*нежен глас*“:

Над теб небето спусна светлина, о, майко,
и малката звезда, която гря на Бога у нозете,
лежи сега до тебе и сияе
като безценен камък до сърцето ти –
„Ела, новородена майко!“

Редуването на статичност – „*лежах на някакъв незнаен бряг*“ – I ч.; динамика – „*И – ето – изведнъж / една вълна, надигнала се в мрака мощно / отново ме заля...*“; статичност /динамика – III ч. („*В миг топъл дъх над мене се надвеси... /загърна ме и някъде понесе...*“ ; и отново статичност – последна част („*Когато сепната очи отворих...*“), като че ли разширява и свива вътрешната пространственост на съня. И ако се придържаме до определението за метафората като паралелизъм (който се разгръща във времето), сведен в една точка според наблюденията на Р. Якобсон[8], то тревогите и щастието на първите месеци на майчинството и двуполюсното онирично преживяване се събират в една точка – сънят се превръща в метафора на някакъв нов живот („*ела, новородена майко*“). Така нощта добива двоен знак. Тя е „свята“, затова защото християните знаят само една „свята нощ“. Тя е свята и заради тази свещена любов, която познават и изживяват само майките. Самият избор да бъдеш майка вече е ново жизнетворчество, направлявано от Божествената светлина, за която става дума в „Свята нощ“.

Може да се каже, че много от творбите в книгата „Брегове“, а и някои от покъсните произведения (баладата в две части „Исус в планината“ от лирическия сборник „Бяла птица“, „Сребърни ръце“от едноименната книга – 1943 г. и др.) биха могли да се включат в недостатъчно огласявания дебат, но припомнен през 2003 г. от Калин Михайлов в доклада му „Един критически дебат за българската религиозна поезия“ на една научна конференция в СУ „Св. Кл. Охридски“, има ли или липсва религиозно чувство в българската поезия. Без да се впускам в подробности, ще кажа само, че частичен или пълен отговор дават някои от творбите на Иван Вазов, Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Дора Габе, Елисавета Багряна, Иван Грозев, Емануил Попдимитров, Асен Разцветников, Йордан Стубел, Змей Горянин, Димитър Пантелеев, Никола Ракитин, Владимир Русалиев, Николай Райнов и мн. др. Всъщност, това е един от малко изследваните аспекти в българската поезия, аспект колкото естетически, толкова и културологичен... Заслужава си да има научна конференция, визираща само тази тема.

От друга страна, ранната поезия на Бленика се вписва, обогатява и разширява една по-малко обговаряна линия в света на българските поетеси до края на 30-те години пък и по-късно (и не само като контрапункт на Багряна, за която са говорили вече изследователите). *Тази линия е направлявана от съкровеното позоваване на божественото като избор, празник, радост от живота, предопределеност, съдба, изпитание, тревожна диалогичност, спасение...*

Началото е белязано от Ненчева, в чийто поетичен свят преобладава нежна почти ажурна образност и трагична напрегнатост, за да продължи при Мара Белчева където прераства от тревога и тъга до смирение и спасение. В дебютната книга на Бленика личният избор на жената съществува и като екзистен-

циален проблем, и в контекста на християнските ценности. Заради този избор нейният житейски път е цялостен, балансиран, хармоничен, с всички знаци на женствеността. В тази поезия и в много от стиховете ѝ до средата на 40-те години се открояват поетически инвенции, екзистенциално-философски идеи, обобщения (каквито откриваме още в стихотворението „Земя" от първата ѝ книга) като своеобразен катапулт за преодоляване на житейските граници и за разширяване на духовния, интелектуалния, естетическия хоризонт на българското светоусещане.

Библиография. Бележки

---

[1] **Желязков**, Ил. Анкета с Бленика. // *Литературна история*, 1988, № 14, с. 55.
[2] **Михалчева,** Кр. Българската женска лирика. //*Философски преглед*, 1937, № 4–5.
[3] **Константинова**, Е. Нравствено осмисляне на женската съдба. // *Литературен фронт*, № 6, 7 февр. 1974.
[4] **Узунова**, Р. // *Литературен фронт*, № 6, 1979.
[5] **Колева**, Д. // *Литературна мисъл*, 1981, № 8.
[6] **Малинова**, Л. Български поетеси между двете световни войни. – София, 1999.
[7] В цит. анкета, с. 49.
[8] **Якобсон**, Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. – Москва,1921, с. 48.

С ЖЕНСКА ЧУВСТВИТЕЛНОСТ И ДЕЛИКАТНОСТ
(Щрихи към портрета на Бленика)

Лилия Кирова

Ако в сръбската литература Десанка Максимович заговаря заедно с още две жени – Исидора Секулич и Аница Савич Ребац, нашата Бленика крачи заедно с Дора Габе, Елисавета Багряна, Магда Петканова, Мария Грубешлиева. И двете балкански поетеси поемат по свой самостоятелен път в изкуството. Творейки в епохи, в които се сплитат в сложен възел различни тенденции и направления, те се отдалечават от дотогавашната традиция и утвърждават новата, с „европейски" белези култура. Светли, емоционални натури и двете не се блазнят от авангардни естетически идеи, не посягат към скалпела за поетическо експериментиране, не участват в модните „културни конвулсии" и не принадлежат към нито една школа, макар творбите им и да кореспондират с някои от съвременните им литературни стилове.

Лириката на Бленика и Десанка Максимович е ярка багра в общия развой на балканската поезия, в българското и сръбското словесно изкуство от двадесетото столетие. Вече далеч от възрожденската стихия на подражанието[1], те достигат до вътрешно богати изповеди със завидна художествена сила. Впечатляват широкият регистър от лирически емоции, „законите на конкретността" и непосредствеността на изказа. От „Теменуги" (1908) на Дора Габе и „Снежинки" (1909) на Екатерина Ненчева до „Брегове" (1932) и „Бяла птица" (1937) на Бленика у нас ни облъхва тъкмо онази динамика на емоциите, на сърдечните вълнения и мисловните търсения, характерна за екрана на „женската" поезия през XX в.

През 1930 г. е създаден „Клуб на българските писателки" (своеобразен център на европеизъм, ратуващ за взаимно съдействие на полето на културната дейност). И много от писателките започват да се борят *„като удавници, за да изплуват на повърхността, да се утвърдят в културния живот"*, по думите на поета Атанас Душков, репортер на вестниците „Зора" и „Заря". Наистина пробиването бронята на патриархалността и филистерския морал, деструкцията на традиционните балкански поведенчески модели, превъзмогването манталитета на „старата чаршия" е било трудна и *„напълно съзнателна и целенасочена борба"* (Милена Кирова). Ала женското присъствие в изкуството в онази епоха на модерност е неотлъчно от утвърждаването на културната виталност, от жадното реципиране на европейската другост, от интереса към чуждите култури. Неслучайно Мара Белчева учи в Женевския университет, сръбската поетеса Д.

Максимович следва в Белградския университет и по-късно е стипендиантка в Сорбоната (1924–1925). От нейните произведения бликат стремежът към жизнена пълнота и очарованието на простия веществен свят, струи неповторимата земна светлина на нещата около нас. Лирическата героиня, въплътила духовните устреми на времето и жаждата за разкрепостяване, със своята поривност, с копнежа си за преоткриване на света силно импонира на читателя.

Настойчиво превеждана, Д. Максимович е един от талантливите творци, допринесли за създаване на вярна представа за духовните прозрения в сръбската поезия на миналото столетие. Само до 1977 г. Максимович е представена в България с 6 антологии, над 160 стихотворения и 15 разкази и приказки. Нейната любов към България е осезаема в многобройните ѝ преводи, писма и гостувания в страната ни – особено след 1934 г., когато като участничка в делегацията на югославските писатели, гости на софийския ПЕН-клуб, посещава България. В онова време редица представители на българската и сръбската интелигенция следят отблизо културния живот в двете страни, общуват и проектират общи дела. През 1937 г. „Српски книжевни гласник" публикува преведени от Максимович няколко творби на Бленика, получили възторжен отклик у читателите.

По-насочен интерес към творчеството на Максимович започва именно след нейното идване в София. „*Природата и любовта – това са двата лайтмотива на нейната творческа същност...*"[2] – подчертава Стела Янева в бележката си за сръбската писателка. Същата година във „Вестник за жената" (1934, №560) се представят видни югославски творци; от Максимович се открояват няколко творби в художествено пълноценния превод на Бленика: „От мене до него", „Млечен път", „Пир в ливадата" и „В сянката на небето". Разнообразните преживявания са освободени от абстрактността, свързани са с непосредствената действителност, с конкретния миг, с определената ситуация.

Младата Бленика публикува в „ЛИК" (1934, №13) и няколко изящни стихотворни превода, в които любовта е основа на връзката на лирическия субект със света – „Зимен ден", „Предчувствие", „Езеро", „Септември", „Празник", „Колко лица имаш ти?" и „Мрак в прозореца". Постигнатата завладяваща поетическа атмосфера утвърждава у българския възприемател представата, че зад конкретното и разнолико докосване до света в стиховете на Максимович се крие едно мъдро спокойствие и отсъствие на каквато и да е поза и притворство.

„Зимен ден" и „Предчувствие" са поместени и в антологията „Сръбски поети" (съставена от Емил Георгиев и Иван Леков, 1946). Трябва да открои качествата на преводаческата интерпретация на двете творби, своеобразен богослов на реалността, на неутолимата жажда за живот и искрените човешки чувства. На преден план изпъква устремът, а не сантименталната унесеност. Любовта е своеобразна постоянна величина, онова ключово чувство, към което Максимович винаги се връща. Затова в нейната поезия думи като „живот" и „сърце" са ключови, те стават художествено значими във взаимодействие с други слова – „младост", „пролет", „копнеж". Мъдрото съзерцание на отминалите дни и трепетното щастие от близостта на любимия са умело предадени от преводачката, в чиято поезия също се открояват меките контури, нежната обич към живота, безмерната радост от света, а гласът на лирическата героиня звучи тихо и нежно.

Познах те, когато пиян бе денят,
от звън и от свежест замаян,
и сякаш отдавна ми беше познат,
познат, без самичка да зная.
Нежно поглеждах в белия сняг
твоите стъпки пред мен
и знаех, че ще ми бъдеш ти драг,
драг до последния ден.
(„Предчувствие")

Бленика успява да ни внуши, че Максимович идеализира любовта, че я пресъздава лирически като идеално, а не като емпирично действие, разгръщащо се в релацията „тя–той". Чувството непрекъснато нараства и неговата интензивност е в хармония с природните картини – с топенето на снега и приближаването на пролетта. Така неусетно изповедта за една искрена обич се превръща в химн на неповторимата материална реалност, на конкретно-сетивните форми на действителността, на неутолимата жажда за живот. Интересна е тук общността между творческото „аз" на Бленика, запленена от сродения с вечността и вечната пролет живот и същността на чуждото произведение. Има много сходства и в неповторимата позиция към любовта на двете поетеси, любовта, видяна като „човешка съдба", като крепително чувство, без което човешката екзистенция е невъзможна. Оттук и умението на Бленика да улови и предаде както материалното и външносетивното в стиховете на Максимович, така и дълбокото им мисловно съдържание. Със сигурен усет за съвременните ѝ интонации в поезията, Бленика плътно се приближава да емоционалната сила на стиховете, в които любовта е повече привлекателна красота, отколкото физическо преживяване: *„щастието радва, само докато се очаква, докато е само намек и мълчи"*.

Само докоснат от любовта, човек може да живее пълноценно. Това е и убеждението на Бленика, поетесата. Силната женственост и топлота на нейната лирическа героиня, отдадена и на дълга си да създава живот (*„Ще се стопи плътта ми като сняг, / кръвта ми твойта плодна пръст ще всмуче / и някой стрък случаен – сок и сила пак / като дете от мене ще засуче..."*) сякаш благоприятстват за адекватното предаване на чуждия текст при преводите (творби като „Млечен път", „Пир в ливадата", „В сянката на небето"). Както лаконично отбелязва Милена Цанева за светоусещането на естествената земна жена в поезията на Бленика, тъкмо вярната на земния си произход жена чувства безпогрешно и *„повелята на природните сезони... И съзнанието ѝ измерва хода на времето не с години, а с пролети, лета и зими"*[3].

Преводачката показва умение да остане плътно до оригинала на Д. Максимович, наистина „закрепила" поезията здраво върху земята, и в известния призив за мир и хармония „Богомилска молитва" (публикуван в „Литературен час", 1935, №2). И този превод е свидетелство не само да се „разчита" сполучливо оригинала, но и да се подбират богати смислови и емоционални оттенъци на думите. Той ни прехвърля с лекота в чуждия поетически свят и ни кара да го възприемем като наш собствен. Така Бленика допълва с нови черти творческата физиономия на сръбската авторка на български език.

Преводите на Бленика на творби от Д. Максимович и други сръбски писатели, както и на някои полски, чешки и руски творци в епохата на един променящ се свят между двете световни войни, запознават българския възприемател със силни творчески индивидуалности. Привършвам впечатленията си от преводите ѝ на Д. Максимович (авторка с внушителна съвременна рецепция) и виждам, че извън погледа ми са останали немалко стихотворения. Навсякъде обаче в поетическия рисунък на „живия живот“ и на радостното преоткриване на света се откроява женската чувствителност и деликатност на преводачката и поетесата Пенка Цанева–Бленика.

Библиография. Бележки

---

[1] Вж. по-подр.: **Кирова,** М. Жените и канонът: мярката, която не е една. В: Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. – София, 2009, с.10.

[2] **Янева,** Ст. Десанка Максимович. – Вестник на жената, 1934, №560.

[3] **Цанева,** М. Но знам земя, че ти живота си ми дала... Поетичният свят на Бленика. – В: Неслученият канон..., с. 410.

ПОСВЕТЕНИ ТЕКСТОВЕ

Калина Лукова

Текстът посвещение има специален статут, защото е наречен на единствен, избран, специален Адресат. През 2005 г. излиза поетическият сборник „Не, не беше илюзия“ от Иван Г. Пенев с посвещение „На Милена Цанева – посветени“. В своята недоизказаност посвещението естествено се свързва със стихотворенията (31), но носи и друго значение – посветени са не само текстове, посветени са и години, защото хронологията на писането обхваща периода 1956 – 2004 г. Всяка година пише любовния, поетическия разказ и се самоотбелязва чрез свое символно стихотворение или чрез две (1960, 1963, 1968, 1981), чрез три (2002) и четири (1974), демонстрира своята специалност чрез изключителността на преживяното. Житейските години се превръщат в поетически, а словото поема времето; животът се осмисля и съизмерва с поетическия разказ, изравнява се с него.

Посветеността е всеприсъствена, тя променя представата за изтичащото време, като го заключва в усещането за вечност, обгръщаща големите любовни истории. То, времето, е зададено в емблематичните стихове от първото стихотворение, написано през 1956 г.:

Нима не съм те някога обичал.
Нима не ще те някога обичам.

Предпоставеното послание предопределя останалите 30 стихотворения като свои варианти, изграждащи мегатекста на посвещението. В дълбоката си изповедност и нестихващо обожание на любимата, книгата на Ив. Пенев асоциира класическите лирически сборници. Сборниците с любовни стихотворения на римските неотерици от I в. пр.Хр. не надхвърлят 30 стихотворения, посветени само на една жена. Книгата на Данте „Нов живот“, посветена на Беатриче („носеща благодат“), включва 31 стихотворения (23 сонета, 4 канцони, 1 балада и 1 станца).

Класическият ренесансов „Песенник“ на Петрарка, посветен на мадона Лаура, е конципиран на хронологически принцип. Той включва 366 стихотворения, колкото са дните на високосната година, писани в продължение на повече от четири десетилетия, почти до смъртта на Петрарка[1].

Асоциативният прочит на поетическите сборници се опира на едно основно сходство: в тези книги любовта се е превърнала в съдба и като такава осмисля и конструира във времето текстове изповед. В класическите модели ефектът

на посвещението е пряко свързан със значещото име на любимата. В книгата на Ив. Пенев името е изписано само в паратекста, но присъства във всяко стихотворение чрез разнообразни синонимни реализации. Най-често то се замества с обръщението „любима", изпълняващо номинативни функции. Всъщност поетът непрекъснато се връща към името на любимата, превръщайки го в „*святото ти име*"; „*името твое – възхвала и радост*"; „*името ти до полуда виках*".

Извикването на името бележи неизменната лирическа ситуация, с постоянни герои: поетът и любимата. Субектно-обектната структура мултиплицира посвещението във всяко стихотворение. Изповедта не иска да бъде монологична; напротив, тя е нестихващ диалог с любимата и с времето за смисъла точно на тази любов, или за нейните смисли. В множество микросюжети, интериоризирани и екстериоризирани, авторът разговаря с любимата: за самотното страдание и ревността, за срещите и разделите, за преходното и вечното, за „*стенещите години и големия час между двама ни*"; за паметта и „*букетите от илюзии разкошни*".

Любовната споделеност прераства в себеоглеждане: оглеждам се в другия, който е мой, който съм аз:

Моята обич е твоя.
Твои са моите дни.

Аз не мога без теб, аз съм чужд на реалните връзки
и нереални са часовете ми, в близост с хората,
само в твоя глас аз забравям за моята гибел,
Само в твоите очи аз забравям, че сам ще си ида.

Себеоглеждането и себечуването („*и пак поглеждам скришом любимото лице*", „*името ти до полуда виках / само ехото дойде*") са реализации на огледалната метафора („*кристална яснота*", „*чувствата в кристали светят*", „*аз съм тихият спомен в твоята памет*") като образ на основното съполагане: любовта като „*илюзии разкошни*", „*пълни букети илюзии*" и любовта, която „*не, не беше илюзия*". Целият текст чрез съдържателната и художествената си тъкан отрича любовната илюзия, изправяйки срещу нея във времето фигурите на Незабравата, Смисъла, Вечността, Чудото.

Очите са доминиращ отражателен образ и същевременно основен метонимичен конструкт в поетическия профил на любимата. Откриваме ги в стихотворенията от 1960, 1966, 1977, 1982 г., назовани „*две очи*", „*твоите очи*". Връзката с Яворов е по посока на мотива за ангелско-детското. В съседно-позиционираните текстове от 1964 и 1966 г. представата за „*две очи*" буквално се свързва с обръщението „*моя малка и моя добра*", повторено и през 1970 г.: „*огромен е светът, огромен, / а ти си толкоз малка...*", както и в цялата молитвено-ореолна лексика в книгата.

Мотивът за ангелизацията на любимата като „*райско творение*", който всъщност тръгва от късните трубадури, устойчиво присъства в структурата на посвещението. Образът на любимата е фрагментарен, но сакрализиран във всички детайли: „*святото ти име*", „*Нека бъде за теб отреден / ореолът на този свят ден*"; „*и ти си там, като сияние*", „*ти яви се случайно, неземна...*".

Любимата сакрализира и самата любов, нейните триумфи над времето. Юбилейното стихотворение „След четвърт век“ се възприема като благослов на любовта:

И благословихме, о, Господи,
Началото на любовта ни.

Обожаването на любимата се постига и чрез вписването ѝ в характерни екстериори. Морето е мярка за вечност, включително и на чувството: *„осребреното старо море / тъгува за твоята ласка...“*.

Тази камерна, дълбоко лична поезия-посвещение се разпознава чрез специфични жанрови и стилистични особености. В жанра лирико-импресивен дневник на чувството са включени 31 миниатюри – най-често осемстишия и дванадесетстишия, и един сонет („Малко ли е...“ от 1967 г.). Поне шест от тях („Среща“, „Сребрее нощем старата гора“, „Не остаряват старите въпроси“, „В тоя мир на тихи трепетлики“, „Чиста, пречистена свети“, „Аз съм тихият спомен в големия дъжд“) се идентифицират като ноктюрни.

След като изследвах символистичното градско ноктюрно[2], сега съм изкушена от съвременните ноктюрни на Ив. Пенев. Още повече, че те са близки до класическите модели, най-вече до Д. Дебелянов. Бих посочила, че ноктюрното в този поетически сборник най-адекватно изпълнява посвещенските функции, защото превръща любовната изповед в нощна музика-благослов.

Най-често нощта е елегично пространство на спомена:

Аз съм тихият спомен в големия дъжд,
който шумно в прозорците трака,
който шушне в нощта като блатен камъши
люлее молитвено мрака.

Минорната звуковост е рефренно внушение на стиховете *„аз съм тихият спомен“* и тишината на молитвата.

Още по-близо до Дебеляновото любовно ноктюрно е стихотворението „Среща“, с активизиране на емблематични образи, фиксиращи „миговете“ на преживяването:

На рамо ще склониш глава.
Ще пее тишината святото ти име.

Появява се и образът на *„пламналата ръка“*, но авторът пренасочва темпоралната посока от спомена към бъдещето, включвайки я в характерната двойственост на времето: минало–бъдеще.

Музикалният сюжет на ноктюрните разказва за пеещи обекти (*„нейде птици пееха щастливо / и изгаряше във страст нощта“*), за езотеричната звуковост на оксимороните (*„тихи трепетлики“, „ще пее тишината“*), за призоваването на ехото и акустиката на мълчанието. Той събира различните стилистики на книгата, но подчинени на общата романтична нагласа: интимно-импресивна, свързана с представите за импресивния дневник на чувствата, молитвено-ангелска, приказна, сецесионно-пищна и синестезийна:

Ти –
смисъла,
утрото бяло
на белия свят.
На розите дъх,
синева на морето.

Специално ще отбележа сребристо-нощната живопис в ноктюрното „Сребрее нощем старата гора“ и „Не остаряват старите въпроси“ („*в нощта голяма и разнежена / на любовта витаят сребърните мрежи*“), които някак напомнят за „Провинциално ноктюрно“ на Алберт Самен. Откроените междутекстови връзки са важен литературен акцент на посвещението, много подходящ, като се знае кой е адресатът.

В тази литературна перспектива отново се връщам към поетическата книга на Данте „Нов живот“, наречена от него „книгата на моята памет“ – памет за любимата и любовта. Книгата на И. Пенев е посветена на любимата като памет за любовта: „*Аз съм тихият спомен в твоята памет*“. Но тя продължава да се пише...

Библиография. Бележки

---

[1] Вж. наблюденията на **Хаджикосев**, С. Западноевропейска литература. Част I. – София, 2000, с. 284.

[2] Вж. **Лукова**, К. Литературните сюжети на печата. – Велико Търново, 2008.

УЧАСТИЕТО НА ЧЛ.-КОР. ПРОФ. МИЛЕНА ЦАНЕВА В ИНИЦИАТИВАТА НА МОМН „ЛИТЕРАТУРНИ ОЛИМПИАДИ“

Анна Михайлова

В началото на 80-те години на XX в. започнаха да се изявяват все по-силно българските ученици на национални и международни олимпиади по математика, физика, химия. За техните успехи пишеха и говореха всички. По това време нас, специалистите по български език и литература „разяждаше ни ревност и жалост“, че нямаме и ние олимпиада, която да ни позволи да се откриват и осъществяват творческите и специфичните филологически способности на учениците. Най-после в началото на 1981 г. беше даден път на олимпиадата по български език и литература, за което голяма заслуга имаха проф. Милена Цанева, проф. Петър Пашов и особено покойният вече главен експерт по български език и литература на министерството – Мария Шейтанова.

Статутът на олимпиадата предвижда учениците, участвали в последния национален трети кръг и получили най-малко оценка отличен (5,50) да имат право да я използват като оценка, равностойна на тази от конкурсния изпит по български език и литература във ВУЗ.

От първата олимпиада в продължение на десетилетия неизменно председател на централното жури е проф. Милена Цанева. Още от първата година проф. М. Цанева успя да наложи идеята, че от олимпиадата се очаква да покаже литературното обучение на по-високо равнище в съответствие с подчертаните литературни интереси и с по-високия интелектуален ръст на включените в нея ученици. Тя убеди членовете на Централната комисия, че не обемът (самоцелното разширяване на учебната информация), а по-задълбоченото научно-теоретично осмисляне следва да бъде критерият при оценката на писмените работи. Много внимателно следва да се поощряват богатата читателска култура, развитието на аналитичните, естетико-оценъчните и художествено-творческите способности на младите хора.

При проф. М. Цанева тези високи критерии винаги се съчетават с изключително внимание и доброжелателност към младите хора. Неизменно в навечерието на провеждането на олимпиадата тя се среща с участниците, разговаря с тях непринудено, отговаря на всичките им въпроси; опитва се да разбере доколко литературното познание им е дало възможност за удовлетворяване и развитие на техни специфични филологически интереси и способности.

В продължение на няколко години републиканският кръг на олимпиадата се провеждаше в Сопот. Участниците имаха щастието за Иван Вазов да им го-

вори проф. М. Цанева – да се потопят в една неповторима атмосфера – в родния дом на Патриарха на българската литература, в метоха, в манастира. А когато на следващото утро, в потъналото в цъфнали бели рози училище, те започваха да пишат след обявяването на темата, цареше някаква особена празничност. А председателят на журито се вълнуваше – разбрали ли са темата, дали не ги е затруднила, стремеше се да вдъхне кураж на всеки, който в момента се чувства объркан, притеснен.

Известно е, че проверката и оценката на писмените работи от олимпиадата са анонимни. Всеки от членовете на Националната комисия чете всички разработки, но няма право да отбележи върху текста това, което счита за грешка или пропуск, като нанася в отделен протокол своята оценка. Обсъждането на получените оценки налага много внимателен анализ, това се отнася особено за оценените с отличен от повечето членове на комисията писмени работи. Тук присъствието и активното участие на проф. М. Цанева е водещо. Тя винаги се вълнува кои са победителите, от кое училище са, кои са техните учители и особено как ще се развиват в бъдеще. Така едно от големите открития на олимпиадата по български език и литература е Галин Тиханов – първенец още на първата олимпиада, университетските преподаватели Инна Пелева, Татяна Ичевска и др.

Дългогодишното сътрудничество с проф. Цанева ни учеше как достойно можеш да спориш с опонентите, как да отстояваш своята позиция и най-важното, че успехът в училище е свързан с висока професионална подготовка и с огромна обич към младите хора, защото те трябва търпеливо и внимателно да се учат.

Участието на проф. М. Цанева в провеждането на олимпиадата по български език и литература е особено приносно и е още една черта към нейното професионално и човешко присъствие в нашия ден.

ОТ ОВЧАРЧЕТО ДО ПАСТИРА: БИОГРАФИЯ НА ЕДИН ЕСХАТОЛОГИЧЕН МОТИВ СПОРЕД РАЗКАЗА ЗА БИБЛЕЙСКИЯ ЦАР ДАВИД

Милена Кирова

Когато бях овчарин
и овцете пасях,
бях много благодарен,
макар и сиромах.

Щом пукнеше зората,
изкарвах ги навън
и свирях из гората,
подпрян до някой пън.

С тези познати думи започва носталгичното стихотворение „Овчар" на Вазов[1]. В тях трептят копнежите на модерен градски човек от края на 19 в.; един поет, който не е роден и не е пораснал на село, мисли Златното време на своя живот в типична пасторална картина, конструирана от традицията на западното културно въображение. Овчарският свят като изгубения, но автентичен *locus amoenus* на човешкото битие е много устойчива митологема, наложена с идиличния дискурс на Вергилий, обогатена с просвещенския мит за Добрия дивак, възвисена от популярната рецепция на библейските символи. Едва ли ще се учудим тогава, че западната християнска традиция има склонност да представя (нерядко в противоречие с биографичните факти) някои от своите основополагащи фигури в овчарска символика, започвайки с фигурата на Исус. Исус-овчар е образ, на моменти (например в раннохристиянската живопис) толкова обилно разпространен, че популярността му е надхвърляла дори популярността на Разпятието[2]. Макар и в обратен ред, оттук бихме могли да тръгнем, за да си отговорим на един важен „библейски" въпрос: защо великият Давид, съвършеният човек на израелската древност, е **трябвало** да бъде овчар?

Противно на всички европейски изображения от по-късно време, географско-историческата реалност, в която трябва да е живял истинският Давид, не предразполага особено към идилични овчарски картини. Вместо тучни зелени пасбища – гола, хълмиста и камениста земя; вместо ромон на весели поточета – изсушена от слънцето, безводна повърхност; даже заветният пън от Вазовото стихотворение не изглежда възможен поради липсата на всякаква гориста растителност. Накратко казано, местността край Бет-лехем, родното градче на Давид според Библията, е изглеждала точно толкова идилично, колкото истин-

ската Аркадия (най-сухата, бедна и пуста област в Северна Гърция) по времето на Вергилий. Отговорът на нашия въпрос, както изглежда, не трябва да се търси в зоната на обективните факти, а в режима на човешката потребност от въображаеми продукти на културния опит.

Младият Давид-овчар е образ, който изглежда автентичен и убедителен като продукт на библейския текст, но нека все пак да видим къде по-точно е представен и посредством кой тип авторство е (бил) съграден? Отговорът е удивително лесен и кратък: тази представа дължим изцяло на писателя-второзаконник, който я разгръща в две съседни глави (16 и 17) на *Първа Книга Царства*. Единственото друго място, което актуализира биографичната версия за момчето-пастир, е *Втора Книга Царства* 7:8, и тя отново е част от корпуса на Второзаконовата история.

Какво можем да прочетем, ако разгърнем свитъка на пророк Самуел?

– *1 Царств. 16:11*. Самуел избира бъдещия цар между синовете на Йесей. Липсва единствено осмият, който – по думите на баща му – ***„пасе овците“***. Това е първият момент, в който научаваме нещо конкретно за Давид; разказът е съсредоточен в рамката на приказния мотив за „най-малкия брат“.

– *1 Царств. 16:19*. Действието се развива в царския двор. Обзет от зъл дух, Саул праща да доведат Давид, който умее да свири добре и живее край Витлеем, ***„при стадото“*** **на баща си**.

– *1 Царств. 17:15*. Филистимците нападат Израел; царят свиква опълчението. С него заминават тримата най-големи синове на Йесей, а „*Давид се бе върнал от Саула,* ***за да пасе овците на баща си във Витлеем***“.

– *1 Царств. 17:20*. Давид е изпратен от баща си да занесе провизии на своите братя в лагера. Той „*стана сутринта рано,* ***остави овците на пазач*** *и, като взе товара, тръгна*“.

– *1 Царств. 17:28*. Вече сме на бойното поле. Голиат надменно предизвиква еврейските войни, а Давид внимателно подпитва какво ще даде царят на този, който победи Голиат. Това разсърдва Елиав, най-големия брат, и той гневно го пита: „*защо си дошъл тук и на кого остави* ***малкото ония овци в пустинята****?*“. По-точният превод по-добре би изразил презрителното отношение на едрия, красив Елиав към неговото братче-пастирче. Към думата *стадо* е прибавен префикс за умаление и фразата най-често е превеждана като „онзи със стадо“. Тя очевидно представлява реторичен похват в дискурса на Елиав, тъй като Йесей е сред най-богатите хора на Витлеем и едва ли има толкова малко овце. Все още сме в сюжетните граници на мотива за най-малкия брат.

– *1 Царств. 17:34–36*. Сякаш за да превърне в реалност упреците на своя брат, Давид обявява, че ще излезе на двубой с Голиат. Царят изпитва съмнения, като вижда пред себе си неопитно младо момче, но Давид му отговаря с един прословут монолог:

> *... твоят раб* ***пасеше бащините си овци****, и когато се случваше*
> *да дойде лъв, или мечка, и отвлечеше овца от стадото,*
> *аз се спущах подире му, нападах го и отнемах я от устата му;*
> *ако пък той се хвърляше върху ми, аз го хващах за космите, ударях го*
> *и го убивах;*
> *лъв и мечка е убивал твоя раб, и с тоя необрязан филистимец*
> *ще стане същото, както с тях...*

Ако читателят на тези стихове в български превод се почуди как е възможно да се победи лъв, като се хване „за космите", можем да уточним, че на иврит думата е брада, каквато лъвът наистина притежава. Очевидно е, че този разказ за голямо юначество не звучи твърде реалистично, но смисълът, който влага авторът, изисква тъкмо такова противоречие с „обикновения" реализъм. Самият Саул, не на последно място, едва ли е успял да повярва, че това дребно рижо пастирче би могло да пребори лъв с голи ръце. Остава му само едно обяснение: ако Давид, срещайки лъв (много правдоподобна ситуация), все още е жив, фактът не се дължи на неговите лични (неправдоподобни) способности, а на някаква особена милост от страна на Яхве, който щедро се е намесил. Така вече следва логичното заключение, че ако Бог е помогнал на своя любимец веднъж, той ще му помогне и втори път, а чудото е единственият начин да се победи огромният Голиат.

– *1 Царств. 17:40.* Настъпва сюблимният момент на двубоя. Давид тръгва срещу филистимския великан, предвидливо прибрал пет гладки камъка в своята **овчарска торба**.

Ето, това са – доста подробно представени – всички „овчарски" моменти в библейската биография на Давид. Те са струпани на едно място, в необичайно подробна история, чийто сюжет има силно изявени характеристики на фолклорна приказка. Възможно ли е тези грижливо оплетени помежду им детайли да представляват историческа и житейска истина? През последните три десетилетия сред академичните изследователи рязко ескалира съмнението; обобщено ще го представя с две изречения на Стивън Маккензи: „*Този много известен образ на Давид като млад се появява само в четири контекста от централния библейски разказ за него [току-що ги видяхме и четирите]. Във всеки от тях той представлява много повече литературно творение, отколкото биографична реалност*"... „*метафората е била възприета, за да се обясни произходът на Давид*"[3]. Съществуват, разбира се, и достатъчно аргументи в подкрепа на тези съмнения. Ето някои между тях:

Цялата история с избора на Самуел и с първото помазване е късна добавка към второзаконовия наратив. Нищо в останалите части няма отношение към това помазване; то сякаш изобщо не е известно на автора. По-късно е прибавен и целият разказ за Голиат, който отначало трябва да е съществувал като самостоятелна легенда с друг герой, всмукана от сагата за Давид. Точно преди стих 19 да вметне, че Давид се намира „*при стадото*" на баща си, стих 18 вече го е описал като „*човек храбър и войнствен, който умно говори и е хубавец*". Това със сигурност не са чертите на момче, което по цял ден скита след овцете самичко, ляга и става с тях... От друга страна, ако истинският Давид е бил адекватен на това описание, той със сигурност не би стоял при овцете, където няма място нито за войнственост, нито за реторични умения. И по-нататък, веднага, след като е победил Голиат, Давид се оказва прославян от жените на цял Израел като човек, който е убил „*десетки хиляди*" врагове; текстът многократно настоява на тази фраза. Дори да познаваме склонността на древния исторически наратив да преувеличава героизма на своите фаворити (тук работи фолклорният принцип *десет с един удар*), пак не можем да разберем как победата над един-единствен (макар и голям) човек моментално се е превърнала в убийство на десетки хиляди чужди бойци; очевидно е, че тук логиката пропада в някакви обстоятелства, които текстът съзнателно не иска да спомене.

Без да продължаваме с изброяването на други подобни логически и сюжетни несъответствия, можем да стигнем да заключението, че се налага да бъдем скептични към историческата валидност на представата за Давид като малко овчарче в пустинята. Най-доброто желание да повярваме в биографичната истинност на библейския текст (а друг източник за Давид просто нямаме) ще ни доведе до предположението, че дори да е имал нещо общо с овцете на своя богат баща, Давид по-скоро е трябвало да наглежда и ръководи неговите овчари. Така стигаме до един въпрос отвъд дебата за повече или по-малко правдоподобната историческа истина: защо писателят-второзаконник полага толкова много усилия, за да изгради последователно и да внуши убедително „овчарския" план в биографията на героя Давид като свързващо звено между неговата (напълно анонимна) по-ранна младост и встъпването му в царския двор?

Да започнем с един извънбиблейски факт, щедро документиран в археологически паметници на древния Близък изток. От Месопотамия на север до Египет на юг царете са били изобразявани с атрибути на овчарския (понякога и на говедарския) занаят. Още шумерската култура развива традицията да нарича своите царе „*пастири*"[4]. Владетелските знаци на фараоните от най-ранно време са включвали гега и пастирски камшик. Според Джон Уилсън самата египетска дума за гега е дала произход на един от термините, означаващи *властвам*[5]. И макар че не са открити много останки от древния Ханаан, няма причина да се съмняваме, че същата традиция е била разпространена сред местните народи и племена. Пастирската метафора, с други думи, има дълбоки корени и добре отработени политически конотации много преди да се появи в библейския текст, който (и в това отношение) може да бъде разбран като типична проява на културния опит в своя регион.

Ако поискаме да се съсредоточим върху разказите за овчари в Еврейската Библия, ще трябва да отделим най-много време на *Битие*. Най-кратко казано: всички патриарси са изобразени като овчари, започвайки с Аврам, който натрупва стада по обичайния си „измамнически" (трикстер) начин. Но не само патриарсите, „матриарсите" също са представени като работливи пастирки. Престарелият слуга на Аврам намира подходяща съпруга за сина му, Исак, край извора на един град, където всички идват, за да поят добитъка. Яков, синът на Исак, на свой ред също се среща с Рахил край кладенеца на друг град, където тя е довела дребния добитък на своя баща. Тези срещи, изпъстрени с битови детайли и перипетии, биха изглеждали като типични пасторални картини, ако европейският пасторал не беше създаден пет века по-късно от Публий Вергилий Маро.

Минават векове, след като е живял последният патриарх, но Библията продължава да разказва живота на неговите потомци в овчарски сюжети. Сега вече като пастири се появяват едни от най-значимите фигури на еврейски пророци. Пръв по време и важност сред тях е Мойсей. Той пасе овцете на тъст си Йотор, когато се случва едно много важно събитие: срещата с Бога пред горящия храст. Първият между т.нар. „пишещи пророци", Амос, е представен като текойски пастир (Текоа е малко селище край Витлеем). Изглежда, че с Мойсей е поставен един много важен модел на способността за пророчество, който се възпроизвежда в сюжетни разклонения сред по-късните пророци на Израел. Всъщност матрицата на овчаря като избран човек има изключително ранно присъствие в

библейския свят. Още първият любимец на Бога, живял сред второто поколение хора – Авел, е пастир, и точно с даровете на своя поминък спечелва благоразположението на Яхве за разлика от своя брат-земеделец, злощастния Каин. В по-късните (и юдейски, и християнски) теологизации образът на Авел се превръща в прототип на Праведния човек, докато убиецът Каин се свързва с възникването на градовете, изкуството и занаятите.

Макар че прегледът на библейски овчари дотук е много непълен, вече ясно можем да видим, че в древния Израел (или поне в неговата писмена култура, представена от текстовете, които по-късно ще бъдат канонизирани) е съществувал култ към овчарството като автентичен, праведен и угоден на Бога човешки поминък. В земите на Ханаан то обикновено се е практикувало чрез номадски или полуномадски начин на племенен живот. И макар че до този момент никой не е предложил окончателен отговор на загадката дали древните израелтяни са били номади, полуномади или уседнало местно племе, със сигурност можем да кажем едно: идеологията на библейския текст възприема овчарството като метафора на човешката способност да бъдеш близо до Бога и да си склонен към праведен и невинен живот. Възможно е тук да намерим една от причините, накарали древните (и по-скоро уседнали) израелтяни да възприемат митология, в която типични нравствени ценности и сюжети на номадското битие са придобили първостепенна важност.

Както и да са били разположени в различните степени на вариация между уседналия и номадския тип живот, древните евреи са ценели високо овцете и всяка работа, свързана с тях. Сред всички животни овцата заема първо място по присъствие в Еврейската Библия: ще я срещнем 273 пъти заедно с още 145 места, където се споменава овен, общо над 400 отделни места[6]. За нейното назоваване са употребени дванайсет различни думи, най-разпространени сред които са *рое* и *цон* (група овце). Сред останалите десет думи е и *рахел* (буквално овца), която се използва и като женско име. Всъщност точно така (на български преведена Рахил) се нарича и любимата съпруга на Яков, обаятелната майка на Йосиф и Вениамин. Днес може да ни се стори странен жестът да наречеш обичаната жена „овца", но в древния Израел това животно е било символ на полезност и кроткост, иначе казано – на сътрудничество между човека и природния свят.

По-късните библейски коментатори неведнъж ще се спират върху натрапливия план на пасторалните ценности в Петокнижието и ще се опитват да обяснят „овчарските" пристрастия на древните израелтяни. Както винаги, най-колоритни в техните обяснения са еврейските автори-равини. Така например Бахия ибн Ашер, много популярен проповедник, живял в Испания през първата половина на XIV в., се занимава с въпроса защо овчарството е представлявало „идеално занимание" за библейските патриарси? Много практично ибн Ашер обяснява, че то е носело добра печалба от добив на вълна, от доене на мляко и продажба на млади животни; овчарството при това е „*занимание, което не изисква тежък труд, големи усилия, а и нищо греховно не се включва в него*"[7]. Мнозинството от праведниците и пророците според ибн Ашер съзнателно са избирали да бъдат овчари, тъй като това занимание им е давало възможност да стоят далече от обществото и градовете, а следователно и от човешките пороци, характерни за живота там. „*Колкото по-далече стоиш от човешките обита-*

лища, толкова по-далече си от безчестието, от кражбите и грабежа, и от всички други пороци"; единствено самотата в пустинята може да те накара да отправиш всички свои мисли към Бог"[8]. Ясно виждаме как в Късното европейско средновековие номадските ценности (реални или въобразени) на древния Израел са се наложили като отправна точка за съществуващата идеология на отшелничеството/пустинничеството и самотата, процъфтяла и в християнската религиозна практика.

Абраванел, друг популярен еврейски учител, живял през втората половина на XV в. в Лисабон, също подхваща (очевидно авторитетната в еврейските коментари) линия на обяснение за лекотата на овчарския труд. „*Да гледаш овце не изисква нито труд, нито усилия. Всичко, което ти трябва, е да водиш стадото и да следваш природата. Ето защо праотците Аврам, Исак и Яков, синовете на Йосиф, Мойсей и Давид са били все овчари, а не земеделци*"[9]. Ако пак си спомним историята на (земеделеца) Каин и (скотовъда) Авел, ще стигнем до заключението, че в Библията даже Господ не одобрява извършването на особено много и тежък труд.

Но нека се върнем вече към историята на цар Давид и особено към двете глави (16 и 17) на *Първа Книга Царства*, където се изгражда представата за неговата овчарска младост. Въпросът, който ще ни интересува сега, можем да формулираме по следения начин: след като вече е изградил подобна представа, каква полза успява да извлече от нея библейският разказвач в по-нататъшния сюжет на легендарната сага?

Да се вгледаме в качествата, с които Книгата надарява момчето Давид и които стават възможни, но и типични само в контекста на пастирското битие. Те личат особено ясно в неговия самохвален монолог пред Саул: „*когато се случваше да дойде лъв, или мечка, и отвлечеше овца от стадото, аз се спущах подире му, нападах го и отнемах я от устата му...*". Храбростта, най-лесно видима върху семантичната повърхност на това изречение, далеч не е най-важното качество в нашия случай. Има нещо много по-важно, върху което авторът на Второзаконовата история акцентува. За да го разберем, ще направим малко отклонение към образа на друг – и не по-малко велик – библейски овчар, Мойсей. Скромният епизод с неговото пастирство покрай овцете на тъст му Йотор е предизвикал богато разклонение на равинска литература от типа *мидраш*. Всички текстове са обединени от общото им желание да хиперболизират изключителното внимание и топлите грижи, които Мойсей проявява към всяка една поотделно – дори към най-малката и най-незначителната – овца от стадото на Йотор. Ще преразкажа накратко две от тези легенди.

Тъй както ходи след стадото, един ден Мойсей разбира, че се е изгубило агне. Тръгва той да го търси, минава през планини и пустини, отлитат месеци... (Разбира се, легендарната логика не се вълнува от въпроса какво е станало с останалите овце през това дълго време.) Когато най-сетне го намира, агнето се е превърнало в млада овца; в същия момент Мойсей преживява и най-важната за него теофания: гледката с горящия храст.

Според втората приказка Мойсей отново пасе овцете, когато забелязва, че от стадото се е отлъчило агне. И пак тръгва той да го търси, и пак минава време, докато открие, че агнето се е спряло да пие вода от един поток. „*Ако знаех, че си жадно* – му казва Мойсей – *щях да те взема на ръце и да те занеса при по-*

тока". В същия миг се чува глас от небето: *„Жив да си, ти си годен да станеш пастир на Израел"*[10].

В тези две истории ясно се вижда, че не храбростта, а грижовността е истинската сила на добрия пастир. И в двата случая сюжетът ни среща с пътешествие-изпитание от типа ***quest***. Героят е подложен на проверка: може ли да забрави всичко друго, за да мобилизира живота и силите си в спасение на една овца, на единица от стадото, което му е поверено да води? Той издържа проверката, устоява на изпитанието и тогава разбираме, че всъщност е ставало въпрос за инициация. Появата на Бог в края на двете истории означава възлагането на мисия със свещен характер. Преминал успешно през изпитанието, Мойсей прекрачва невидимия праг между избраниците и обикновените хора. Скромната грижа за една овца в този случай представлява ***imitatio dei***, идентификация с божествената функция на грижа за всеки отделен човек.

Щом се върнем към поведението на момчето Давид, забелязваме същата всеотдайност, същата склонност към пълно себеотдаване на задълженията в пастирския занаят. Тук обаче ролята на затрудняващи обстоятелства (или сюжетни перипетии), които в мидраша се изпълняват от времето и пространството (преминаването през планини и пустини; месеците, прекарани в търсене на изгубеното агне), е възложена на животните – лъв и мечка (персонаж, очевидно многозначителен в контекста на предстоящата битка). Структурата на разказа и посоката на легендарната логика обаче са идентични. Застанал на границата между свое и чуждо (от едната страна – израелският лагер, от другата – войската на филистимците), вътре (семейството, емблематизирано от подигравателните думи на най-големия брат) и вън (светът на възрастните или „големият" свят), долу (позицията на най-малкия брат) и горе (перспективата да стане царски зет) – героят ще направи избор със съдбоносен характер. Правилното решение ще го отведе на мястото, където живеят малцина: той ще стане *машиах* (помазан човек) – и буквално (предстоят му още две помазвания, преди да навърши трийсет години), и в символичен план.

За разлика от другите хора избраният да бъде пастир не познава отстъплението и не се отказва от нападение дори тогава, когато битката изглежда непосилна или напълно изгубена. Неговата сила има необясними, ирационални корени; тя идва от безрезервната вяра в Бог. Точно за тази вяра говори Амос, пророкът-овчар, когато предава на своя народ едно послание за спасение: *„Тъй каза Господ: както понякога пастирът изтръгва от лъвски уста два пищяла или част от ухо, тъй ще бъдат спасени синовете Израилеви"* (Ам. 3:12). Нищо в това изречение не може да бъде разбрано със средствата на обикновената логика. Не можем да разберем защо пастирът трябва да сложи главата си в устата на лъва, за да измъкне оттам два пищяла или част от ухо. Трудно е да повярваме, че тяло, от което са останали неизядени само дребни парчета, подлежи на спасение. На такова знание и на такава вяра е способен само Избраният. А пък овчарството е онзи тип битие, чрез който библейският текст създава ситуации за проверка на бъдещите царе и пророци. Затова и Филон Александрийски, вече в първия век от новата ера, ще каже: *„Съвършен цар може да бъде само този човек, който е добре обучен в изкуството на овчаря, защото работата на овчаря е подготовка за царските задължения на всеки, който е предопределен да властва над това най-склонно да бъде управлявано от всички стада – човеш-*

което“[11]. Затова и сам Господ нееднократно използва овчарска терминология, за да изрази отношението си към Давид: „*Аз те взех от овчето стадо, за да бъдеш вожд на моя народ Израиля*“ (2 Царств. 7:8); „*ти ще пасеш Моя народ Израиля, и ти ще бъдеш вожд на Израиля*“ (2 Царств. 5:3). Според логиката на тези фрази пастирската функция на мъжа крие един особен, неподражаем аспект на свързаност между човека и Бога. През ситуацията-инициация на добрия пастир избраните хора доказват, че притежават онзи особен „ирационален разум“, който се смята за специфичен аспект на божественото; само чрез него владетелят е в състояние да реализира сакралната функция на своята (земна) власт.

Тази връзка между знание (за божественото), власт и грижа (за човешкото стадо) можем да видим особено ясно символизирана в един от най-известните писмени паметници на древността, т.нар. *Кодекс на Хамурапи*. Около 1800 г. пр.н.е. аморитският (аморейският) цар Хамурапи, основател на Вавилонската империя, увековечава създадения по негово разпореждане Законник (изключителна сбирка от закони, които обхващат всички области на социалния живот), като поръчва да го изпишат върху двуметров обелиск от черен диорит. В горната част на монумента има релеф с изображение на самия цар. Хамурапи дава лице на законите, които подреждат земния свят, в пълно снаряжение от типичните за онова време регалии (знаци на царската власт). Сред тях, здраво стисната в лявата му ръка и добре откроена в най-едър план, изпъква именно овчарската гега.

Широкото разпространение на символичния образ владетел-пастир в библейските книги много добре показва принадлежността на древноеврейската култура към по-обширния план на древната близкоизточна цивилизация въпреки упоритя културно-религиозен сепаратизъм на съставителите. Видяхме, че с Мойсей се задава един модел на пророчество, който ще търси сюжетни и символични пътища за възпроизводство както в корпуса на Второзаконовата история, така и сред богатата пророческа литература.

Най-типичен в сюжетен план е случаят с Амос. „*Аз не съм пророк и не съм син на пророк* – разказва самият той; – *аз бях пастир и събирах диви смокви. Но Господ ме взе от овците и ми рече: иди, пророкувай при Моя народ Израиля*“ (Ам. 7:14–15). Наистина, събирането на диви смокини не е занимание, което бихме нарекли подвиг, но затова пък се разполага изцяло в плана на праведния и лесен живот като белег на благодат, осигурена от Бога. Юдеецът Амос е изпратен от Господ в (северно)израелския град Бетел (Ветил); там той трябва да пророкува срещу упадъка на царския двор (по онова време царят се казва Озия) и на народа от Северното царство, изправено пред скорошен плен.

Ако се върнем още веднъж при царете, ще видим, че Давид всъщност не е първият, когото грижата за животните отвежда към помазване и корона. Преди него Саул се озовава на мястото, където живее пророк Самуел, „случайно“, докато странства в търсене на две изгубени магарета от добитъка на своя баща. Историята е много подробно разказана в цяла глава (1 Царств. 9). И в същото време с края на разказа за Давид овчарската линия сякаш изчезва от сюжетния план на Второзаконовата история. Това обаче не може да ни учуди, тъй като биографията на Давидовия син (Соломон) е въвлечена в други наративни и символични модели, а веднага с края на Соломон идва времето на упадък и прегрешения сред владетелите на (вече разцепената) монархия.

И все пак метафората остава в текста, само че изтласкана в пространството на символичната образност, готова да покълне сюжетно веднага, щом разказвачът долови печелившата комбинация от характеристики в поведението на някой цар. От външен поглед изглежда парадоксално, че първият владетел, наречен пастир непосредствено след Давид, е чужденецът, завоевателят Кир. Но нека да не забравяме, че точно вторият персийски владетел над Вавилон издава специален едикт, с който разрешава на евреите, отведени някога в плен, да се завърнат по родните си места и да започнат наново строежа на разрушения Храм. Заради това негово отношение сам Господ (според пророк Исайя) го назовава с фрази, които са ни добре познати от разказа за Давид: *„той е Мой пастир, и той ще изпълни всичката ми воля"* (Ис. 44:28). Много ясно виждаме как работи механизмът за производство на библейски пастири. Кир е цар, Кир е велик и се грижи за малката, полупретопена в гигантския етнически котел Вавилон „овца"/група на заточените евреи. Тяхното спасение се случва в плана на чудото – точно така както Давид побеждаваше лъв и мечка с голи ръце, а Господ препоръчваше да се мисли за спасение дори тогава, когато от плячката беше останала само „*част от ухо*".

И тъй като библейското мислене е ясно разположено в режима на двойките от контрастни ценности, би трябвало да очакваме, че срещу редицата на добрите пастири ще се оформи и друга, не по-малко внушителна поредица от лоши и грешни „овчари". Наистина, разказвачът-второзаконник и още повече пророците са положили цветисто изразени усилия да съществува и тази опозитивна линия. Отново не наличието на някаква биографична или историческа истина, а съображения от митологично-символичен порядък са дефинирали присъствието на конкретни фигури, специфични за нея. Тук ще срещнем голям брой „свои" царе (между разцепването на Монархията и Вавилонския плен), които са отклонявали Израел от практиките на монотеистичния култ и са „блудствали" подир чуждите божества – „*разни вааловци и астарти*". Характеристиките на лошия пастир изглеждат като огледално обърнато отражение на „добрите" черти, които сме срещали до този момент. „*Слабите не подкрепяхте, болна овца не лекувахте, ранена не превързвахте, прокудена не връщахте и изгубена не дирехте, а ги управлявахте с насилие и жестокост*" – формулира общите обвинения пророк Йезекиел (Йез. 34:4) в една много силна глава с пастирска символика. „*Вие ядохте тлъстина и се обличахте с вълна, клахте угоени овци, а стадото не пазехте*", продължава той. Думите му внушават лошия пастир като анти-Мойсей, анти-Давид, отрицание на всички символични добродетели, които притежава мъжът-водач.

Сред извивките на пророческата реторика успяваме да доловим и една нова черта, един цветист белег на злото, който сякаш не притежава положителна огледална реплика. Лошият пастир е не само хищник, който изтребва покорното стадо, но и самозабравил се канибал, който изяжда себеподобните си овце, защото в крайна сметка и царят е само една (човешка) овца в очите на Бога. Владетелят-канибал избира най-угоените животни за себе си и дебелее от тяхната тлъстина. Като се има предвид, че според библейския ритуал най-угоените овце се заделят за (жертва на) Бога и че тлъстината на жертвеното животно задължително се принася на Бог, ясно се вижда причината, която най-много е разгневила Яхве. Лошият пастир е отрицание на водаческата функция, която трябва да

изпълнява всеки владетел. „*Вие разпръснахте Моите овци, прокудихте ги и не се грижите за тях*“, казва от името на Господ Йеремия (Йер. 23:2). Това обаче не е всичко, най-лошото идва оттук нататък. Владетелят-канибал е и отрицание на земното място, отредено за всеки човек. Той не „пасе“ другите хора **вместо** Господ, а се е разположил в неговата позиция и „пасе“ най-вече себе си. Ще цитирам отново Йезекиел: „*горко на Израилевите пастири, които пасоха сами себе си*“ (34:2); „*Моите пастири не търсиха овците Ми, понеже те пасоха сами себе си*“ (34:8). Можем да кажем, че абсолютно-лошият-цар е този, който посяга към мястото и прерогативите на самия Бог, защото никой друг освен Бог няма право на пълна екзистенциална самозатвореност и самозадоволеност. Лош пастир е мъжът, способен на хюбрис. А хюбрис, както помним от времето на Адам и Ева, е най-безпощадно забраненият начин на поведение за всеки човек. Нарцистичната себе-свето-затвореност е самата граница, която разделя земния от небесния свят.

И все пак лошият пастир има едно парадоксално предимство в (нашето интерпретативно) сравнение с добрия пастир. Той е модел на самия себе си[12]; не съществува демонично или есхатологично създание, което да му задава матрица. За разлика от него и най-добрият овчар не може да прилича на себе си, защото матрицата на доброто пастирство не е у човека, а в Бог. Еврейската Библия изобилства с реторика и символика на Яхве-пастир, те са разпръснати във всички книги, но достигат най-голяма сила на емоционално въздействие и най-последователен художествен израз в псалмите и в профетичните текстове. Най-известен и много красив е *Псалм 22*. (Според популярното мислене той е написан от Давид, докато се крие от Саул в пустинните пещери на Негев.)

> *Господ е Пастир мой, от нищо не ще се нуждая:*
> *Той ме настанява на злачни пасбища и ме води на тихи води,*
> *подкрепя душата ми, насочва ме по пътя на правдата...* (1–3)

Друг псалм (с анонимен автор, най-вероятно от Северното царство) допълва тематичната посока *Бог/пастир/водач на праведните души*:

> *Пастирю Израилев, послушай! Ти, който водиш*
> *като стадо Йосифа ... вдигни силата Си и дойди да ни спасиш.* (Пс. 80:1–2)

Божието овчарство притежава не само символични/духовни, но и „конкретни“ (доколкото митологичната историография може да бъде конкретна) черти. Те са най-често отнесени към дълбокото минало – бягството от Египет и странстването из пустинята до навлизането в Обетованата земя. Яхве води своето стадо от бивши роби, храни ги с небесна храна (манна) и пасе уморените им души. Овчарската метафорика го представя най-вече като идеален водач и грижовен баща на своя народ. Вече споменатата *Глава 34* от *Йезекиел* подрежда истински каталог на онези черти и качества, които бележат идеалната (потенциална) способност на библейския мъж да ръководи другите хора, да гарантира реда, който преобразува в космос (хаоса на) земния свят:

> *Както пастир проверява стадото си ... тъй ще прегледам Аз Моите овци...*
> *Ще ги изведа между народите и ще ги събера от страните...*
> *Ще ги паса на добро пасбище, и кошара ще имат*

на високите Израилеви планини... (34:12–14);
Моите овци Аз ще ги паса и ще ги отморявам, каза Господ (34:15);
Изгубената ще намеря и прокудената ще възвърна,
раната ще превържа и болна ще укрепя, а закъсняла и буйна ще изтребя;
ще ги паса с правда (34:16).

В този контекст дори овчарската гега (и царският жезъл) – обичайни знаци на силата и овластения ред – могат да придобият един неочаквано „кротък" аспект. Сега те символизират милостта и състраданието, характерни за Бог: „*Твоят жезъл и твоята палица ме успокояват*", казва Давид на своя небесен пастир (Пс. 22:4). Все пак в поезията, дори когато е много древна, не трябва да очакваме непременно здрав разум и логика на социалните отношения.

След като вече знаем, че Бог е матрица на добрия овчар, а неговият помазаник – земна реплика на пастирската функция[13], какво можем да кажем за „стадото" или за „овчето" битие на обикновения, ежедневен човек?

Да тръгнем оттам, че в образа на овцата и в отношението към нея библейският разказвач не влага онзи пейоративен нюанс (глупаво, плиткоумно създание), който ще стане характерен за популярната култура в Европа. Самото битие на древните израелтяни е било центрирано върху отглеждането на овце и благополучието на един човек/род обичайно се е измервало в количество притежаван добитък. (Да си спомним как забогатяват Аврам и Яков.) Самата овца – тъй като все още има реликти от времето на примитивния анимизъм – се е смятала за участник в синкретичната цялост на социално-природния свят. Със своята кроткост и търпеливост тя е материализирала една от представите за доброта, една посока на отношенията, които водят до разбирателство в човешката общност. (Неслучайно, както вече посочих, *рахел* може да бъде името на красива и умна жена.)

В същото време пастирският опит, натрупан от жителите на древния свят, е водел до заключението, че овцете (дори когато са в стадо) не могат да се придвижват сами, те трябва да бъдат събирани и водени в определена посока, иначе винаги са готови да поемат по грешен път. Но нима има в Еврейската Библия (колективен) герой, който по-често да кривва от пътя (на правдата) и да поема в грешна посока от Избрания народ – Израел? Всеки човек поотделно – в своята безпомощност и готовност за грях – е овца в очите на Небесния наблюдател. Всеки народ (и най-вече Избраният) е стадо от безсилни (пред стихиите на съдбата), но неизменно предразположени към заблуда овце. „*Всички ние се заблудихме като овце, отбихме се всеки в своя път*", казва пророк Исая (Ис. 53:6). „*Израил е като пръснато стадо; лъвове го разгониха*", добавя Йеремия (Йер. 50:17). Яхве също мисли своя народ като изгубено стадо, неспособно да се опази само и да се приюти на сигурно място без волята на добър пастир:

Моят народ беше като загинали овци ... скитаха се те
от планина на хълм, забравиха леглото си (Йер. 50:6);
Моите овци бяха изоставени да бъдат разграбвани и,
нямайки пастир, станаха плячка на всички полски зверове.
И пръснаха се те без пастир...
Скитат се Моите овци по всички планини и по всеки висок
хълм, и по цялото земно лице се пръснаха Моите овци... (Йез. 34:5–6)

Много често „овчият" символизъм комбинира нравственото внушение с исторически факти. Думи като „разпръснати", „разграбени" и „плячкосани" обикновено сочат към времето на Вавилонския плен, а лъвовете и „полските зверове" са чуждите царе-завоеватели и разрушители на Израел.

И все пак в образа на разпръснатото, разграбено стадо се крие един положителен, доброжелателно-спасителен аспект на Божието отношение към човека. Колкото и да греши отделният индивид, накъдето и да е кривнало цялото стадо, земното същество, направено по небесно подобие, си остава „овца" – създание, податливо на управление и следователно – на спасение. Добротата е заложена най-малкото в проекта на неговото сътворение, поради което човекът-овца винаги крие в душата си възможност за разкаяние и завръщане в правия път. Неслучайно Господ изрича най-често в овчарска образност своите обещания да спаси заблудения народ, да го изтръгне от челюстите на поредния лъв:

> *... ето, Аз Сам ще издиря Моите овци и ще ги прегледам...*
> *и ще сключа с тях завет за мир и ще премахна от страната*
> *лютите зверове, тъй че безопасно ще живеят в степта и ще спят*
> *в горите.*
> *... ще живеят безопасно, и никой не ще ги заплашва.* (Йез. 34:11–28)

Тези цитати не променят общото внушение в употребата на пастирския символизъм, за който говорихме до този момент, но все пак ни помагат да направим още две заключения. На първо място – ясно се вижда неговата двойствена структура и диалектическата динамика, която я управлява. Не може да има стадо без пастир, но също така – и пастир без стадо. Овцете имат нужда от водач, но и водачът не може да бъде адекватен на своята функция, ако няма овце, които да води. Дори Яхве изглежда прикован към своето стадо, което може да води, съди, наказва и награждава, но не и да изостави напълно, защото тогава няма как да бъде Пастир. Овчарят и овцете са две неделими, възможни единствено в своята свързаност, страни на земното битие.

До второто заключение ще достигнем, ако си представим как изглежда светът, който Яхве обещава да въздаде на своето стадо: място със „*злачни*" пасбища, „*безопасно*", в което цари вечен мир, премахнати са „*лютите зверове*" и никой не „*заплашва*" спокойствието на добрите овце. Тази идилия на човешкото битие, неслучайно изречена с устите на пророци като Йезекиел и Исая, има есхатологичен характер. По всичко изглежда, че тя ще се случи отвъд някакъв решаващ, „последен" ден (есхатон) – в онова бъдеще, което провижда единствено Бог.

Есхатологичният аспект на пастирския символизъм се е развил най-вероятно по време на Вавилонското заточение. Лишени от родина, царство и храм, жреците в изгнание съграждат идеология, която трябва да компенсира всички липси на историческата реалност с надежди за идеалното бъдеще, което ще дойде тогава, когато Бог си спомни за своя народ и му прости извършените прегрешения. Днес бихме казали, че само обещанията за светло бъдеще, с което ще завърши историческият цикъл на „днешното време", могат да съхранят и консолидират колективната идентичност на група от хора, озовали се посред дълбоки политически сътресения и нравствена криза. Няма по-добър лек срещу „лошия" реализъм на настоящето от безкомпромисния не-реализъм на надеждите за това, което ще дойде след него.

VI в. пр.н.е. е време на дълбоки и важни промени в геополитиката на Близкия изток. Епохата на малките независими царства (между които и тези от Ханаан) изглежда напълно отстъпила пред една нова историческа реалност, в която доминира „битката на гигантите" – огромни империи, които се сблъскват и унищожават взаимно, прекроявайки така съдбата на целия регион. След Асирия, която поглъща и Северното еврейско царство в 722 г. пр.н.е., идва Вавилония, после Персия (най-напред на Медите, после на Ахеменидите); Египет също продължава да се намесва в борбата за контрол и владичество. „*Тези развития са били наблюдавани отблизо от юдейските общности, заселени във Вавилон, Египет, Юда, които са виждали в тях свидетелства за Божия план, разгърнат в мащаби, по-широки от всякога досега.*"[14] Успоредно с промените избуяват надеждите, че сега вече Бог – след като е наказал достатъчно своите неверни избраници – отново ще се обърне към тях с благосклонност, позната от заветите с патриарсите и Давид. Новият завет ще бъде последен: той ще изведе окончателно разкаялия се, изстрадал народ в „злачните пасбища" на благоденствието и сигурния живот. За да изпълни своите намерения, Господ, разбира се, ще има нужда от (поредния) медиатор, от земна реплика на пастирската функция. И ако се върнем назад към библейската история на еврейското царство, ще открием, че там последният цар/водач, наречен пастир, е Давид.

Сега вече ясно разбираме защо надеждите за бъдещото спасение могат да бъдат свързани единствено с „издънка" или „младочка" от семето на Давид. Иначе казано, профетичните очаквания на библейските автори от времето през и след Заточението са фиксирани върху идеята за бъдещ пастир, който ще поднови последния завет, сключен между Яхве и цар от „бейт давид", къщата/династията на Давид:

И ти, Витлееме Ефратов – обръща се към родното място на Йесей и синовете му пророк Михей, – *малък ли си между хилядите Иудини? От тебе ще Ми излезе Оня, който трябва да бъде Владика в Израиля и чийто произход е от край време...*

Ще застане Той и ще пасе с господня сила ... и те ще живеят безопасно... (Мих. 5:24)[15].

Наистина, лексиката в този цитат от Синодалния превод е доста помпозно окичена с главни букви, каквито в еврейския текст не може да има. Християнизацията ясно личи и в термина *владика*, който отвежда към идеята за организиран църковен живот, който се доминира от един конкретен „владетел". Пророк Йеремия също изглежда доста конкретен, изричайки Господните обещания в своя дискурс:

> *И ще събера остатъка от Моето стадо ... и ще ги върна в кошарите им...*
> *И ще поставя над тях пастири, които ще ги пасат...*
> *... и ще въздигна на Давида праведна младочка, и ще се възцари Цар, който ще постъпва мъдро...* (Йер. 23:3–6)

Така се оформя и налага идеята за идеалния цар, който ще ръководи „*със знание и благоразумие*" (Йер. 3:15), ще постъпва винаги „*мъдро*", ще изведе Израел на мястото, което му се полага. Пастирът-който-ще-дойде е фигура на профетичното въображение. Най-напред той се мисли в конкретните измерения

на помазаник (т.е. цар, тъй като главно царят е бил помазван с миро, изливано от овчи рог); много известната дума на иврит в този случай е *машиах*[16]. С края на VI в. пр.н.е. обаче тя започва да губи конкретните си политически измерения, още повече че новият Израел (свит в скромните граници на невзрачната персийска провинция Йехуд) никога не придобива истинска независимост и следователно – „царскост" на своите владетели. *Машиах* става все по-малко цар и все повече избраник, призован от Бога човек. Като напълно метафоричен цар той се появява в християнски контекст (Исус), след като Септуагинта вече е превела на гръцки термина с доста по-познатия ни *месия*.

През 539 г. пр.н.е. Кир II Велики издава указ, с който *„събира заедно всички поданици (изгнаници) и ги връща по домовете им"*[17]; тогава част от вавилонските заточеници се връщат обратно в някогашната Юда. С тях тръгва и един принц от Давидовото коляно, Зоровавел, внук на Йоахин, последния цар преди превземането на Йерусалим и разрушаването на Храма. Надеждите на яхвистките свещеници се възраждат. *„Това, което следва обаче, представлява поредица от събития с дългосрочен ефект, водещи до окончателния крах на надеждите да се сбъднат земните претенции на Давидовата династия. Така националният монотеистичен култ на Юда започва да се превръща в онази религия, която всички познаваме като юдаизъм"*[18].

Зоровавел не само не става цар, но всъщност е последният представител на Давидовата династия, опазил някаква владическа роля над Израел (той е съ-управител на новата персийска провинция Йехуд). Едва по времето на Хасмонидите бихме могли да говорим за някаква политическа независимост на миниатюрното царство (167–37 г. пр.н.е.), но тези владетели, често наричани Макавеи по името на първия между тях, Юда Макавей, се опитват да утвърдят своя династия встрани от „давидовската" линия на пророческите нагласи. Образът на Давид и надеждите за спасение, свързани с него, се пренасят в еврейски религиозни секти, алтернативни спрямо групата и идеологията на храмовите свещеници. Тук продължава да се създава литература с есхатологичен характер, центрирана върху фигурата и спасителските функции на царя-пастир, който все повече се разбира като универсален модел на богоугодно и праведно поведение. Показателен е един от ръкописите, намерени край Мъртво море, известен на изследователите с означението 4Q505. Този текст, писан в периода II–I в. пр.н.е., представя Давид в изцяло провиденческа перспектива: той е водачът, който ще властва над Израел „вовеки", тъй като Господ го е определил да бъде пастир и цар на неговия народ[19]. Възвръщането на пастирската метафора е симптоматично за алегоричната посока, в която се е развила интерпретацията на термина *помазаник*, след като надеждите за буквален месия/цар са се изместили към универсалистката визия на окончателния Спасител.

И все пак политическият аспект на про-давидовския месианизъм оживява в конкретни исторически ситуации, особено в първия век на новата ера. По това време сред юдеите в Палестина назрява готовността за въоръжен бунт срещу римската власт. Въпреки яростната (и в крайна сметка разумна) съпротива на елинизираната аристокрация, въстанието избухва в 66 г., за да завърши с катастрофални исторически последици, включително с окончателното разрушаване на Втория храм през 70 г. Между основните мотиви на желанието за съпротива е била много разпространената през това столетие вяра, че бунтът ще получи

помощ от Бога – именно онази помощ, която пророците на „последните дни", религиозните привърженици на месианистичния култ, свързан с фигурата на Давид, винаги щедро са обещавали на своите последователи.

Ще завърша разказа за надеждите, свързани с политическата реализация на земния цар-пастир, като преразкажа един куриозен опит да се симулира чудотворна материализация на обещания от Бога месия. Знаем за него от Йосиф Флавий, историка-съвременник на тези събития, който ги е описал подробно в своето съчинение „Юдейските войни"[20].

Римската обсада на Йерусалим, ръководена от Тит, син на генерал (и бъдещ император) Веспазиан, достига своя драматичен финал. Легионите са навлезли в града, Храмът е разрушен, когато един от последните живи водачи на бунта, Симон бар Гиора, прави отчаян опит да режисира чудо. Както ни казва Йосиф Флавий, *„представяйки си, че ще успее да надхитри римляните, като ги изплаши, той се облякъл в бяла туника, закопчал пурпурна мантия отгоре и се въздигнал от земята на същото място, където доскоро стоял храмът"*. Чудото завършва трагично. Римските войници навярно не са знаели нищо за обещаната поява на еврейски Спасител, защото хванали злощастния фокусник, смъкнали му пурпурната мантия и го изпратили окован в Рим. Там той бил екзекутиран за развлечение на тълпата, която празнувала победата на Тит и Веспазиан[21].

След тези драматични събития юдейският месианистичен култ бързо се отлива в пространството на религиозното въображение и на духовното преживяване. В тази си форма и още през следващите векове той ще процъфти в книжовната практика на равините, в мистичната еврейска литература, но може би най-силно и с най-дълбоки последици за модерния Запад – в християнското религиозно учение. *„Цялата сила на Давидовата традиция* – пишат Финкелщайн и Силбърман – *мощно прелива в личността на Исус, за да го превърне в окончателния наследник на обещанията, дадени някога от господ на Давидовата династия, и в дългоочаквания Спасител на всички хора от Израел*[22]". В християнската литература и до днес няма съгласие дали самият Исус по време на своите обиколки из Юдея и Галилея открито се идентифицира с родовата линия на Давид. Що се отнася до авторите на евангелия и до останалата ранохристиянска литература, виждаме, че те полагат изключително единодушни усилия да изградят и да отстоят тази връзка. В общата им митостроителна дейност важна роля се пада именно на пастирската образност, макар че сега тя изцяло напуска биографичния план и се установява в полето на символичния смисъл. *„Пасторализмът за Исус е имал изцяло символичен характер: в живота си той е бил дърводелец, а притчите му са изпълнени със земеделска образност ... единственото преживяване, напомнящо пасторализъм в Евангелията, е оттеглянето в пустинята*"[23]. *„Образът на овчаря придобива до такава степен метафорично значение, че в Новия Завет има само едно място на неговата буквална употреба*"[24]. Доналд Рей Шварц, който пише последното изречение, навярно има предвид *Евангелието на Лука*. Там вестта за раждането на Исус е съобщена най-напред на овчарите в полето край Витлеем (Лук. 2:8–20). Този момент ясно събира в легендарния план на сюжета родния град на Давид, спомена за неговата овчарска младост и появата на наследник-спасител. Вече пораснал, Исус обича да се самодефинира в образа на пастир, докато разказва на учениците притчи; пасторалният симолизъм е най-богато разгърнат

в Десета глава от *Евангелието на Йоан*. Там в неговия дискурс сякаш дочуваме преплетени гласове, които идват право от традицията на Еврейската Библия:

– *Аз съм добрият пастир* – казва Исус пред учениците си така, както най-малкият син на Йесей се представи някога пред царя и неговата военна свита (10:11);

– ... *и душата си полагам за овците* – продължава той с думи, които точно биха описали поведението на Мойсей според легендите на равините (10:15)[25];

– *Моите овци слушат гласа ми, и Аз ги познавам, и те вървят подире Ми* – главните букви вече сигнализират, че сме навлезли в реторичното поведение на еврейския Бог, посред някой момент на благоразположение към неверния му народ (10:27);

– ... *наемникът, който не е пастир ... вижда вълка, че иде, оставя овците и бяга; а вълкът разграбя и разпръсква овците.* – Този упрек ни е чудесно познат; това е именно образът на лошия пастир, когото познаваме от книги като *Йезекиел* и *Йеремия (10:12)*.

„*Великият Пастир на овците*“ (Евр. 13:20), „*Пастироначалникът*“ (I Пет. 5:4), „*Пастир и Пазител на вашите души*“ (I Пет. 2:25)... – посланията на Петър и Павел неуморно наслагват метафори из реториката на юдейския месианизъм. И отново хората са овце, чиито души трябва да бъдат водени към небесните пасбища на свещената благодат. Както някога из пустините край Мъртво море, така сега по целия свят те блуждаят, гонени от „полските зверове“, и търсят гласа на добрия пастир, защото само „*нему вратарят отваря, и овците слушат гласа му, и той зове овците си по име и ги извежда*“ (Йоан 10:3). След него апостолите на ранната християнска общност ще продължат да пасат душите на заблудените хора и ще ги насърчават с думите на някогашните пророци от Израел: „*защото бяхте като овци блуждаещи (без пастир), но сега се завърнахте при Пастира и Пазителя на вашите души*“ (I Пет. 2:25). Символиката на овцата, стадото и пастира – дошла от древните култури на Месопотамия, Египет и Ханаан – се е заселила в световете на хора, които все по-малко ще знаят как са изглеждали пасбищата на изток от Средиземно море, какви зверове са дебнели из пустинята, как се е произнасяло името на еврейския Бог, но все повече ще имат нуждата от Водач, който би пожелал да пасе измерените им от неверие и съмнения земни души.

Библиография. Бележки

---

[1] Образът на овчаря, а и темата за овчарството изобщо имат важно присъствие в символния репертоар на Вазовите творби. От една страна, това може да бъде популярната алегорична фигура на щастливото детство, както в стихотворението „Овчар“. От втора страна – темата успява да изтласка на преден план „примитивните“ аспекти в публичното присъствие на възрастен мъж (тук попада например прословутата дефиниция на Захари Стоянов като „*този исторически овчар*“ в романа „Нова земя“). От трета страна – и може би най-често заради романтическия режим на Вазовата лирическа мисъл – овчарството е изведено в най-високия план на неговата алегорична значимост: Пастирът е водач на своето племе, апостол на своя народ. Върха в този модус на символичната употреба заема образът на Исус Христос.

[2] Вж. **Schneidau,** Herbert N. Sacred Discontent. The Bible and Western Tradition. Lousiana State University Press. Baton Rouge, 1976, p. 130.

[3] **McKenzie,** Steven. King David. A Biography. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 49.

[4] Вж. **Brettler,** Marc Zvi. God is King. Understanding an Israelite metaphor. Sheffield University Press, Sheffield, 1989, p. 36.

[5] **Frankfort,** Henri, Mrs. H.A. Frankfort, John Wilson, Thorkild Jacobsen. Before Philosophy. The Intellectual Adventure of Ancient Man; an essay on speculative thought in the ancient Near East. A Pelican Book: Penguin, 1959, p. 88.

[6] Вж. **Schwartz**, Donald Ray. Noah's Ark. An Annotated Encyclopedia of Every Animal Species in the Hebrew Bible. Jason Aronson Inc., Northvale, New Jersey, Jerusalem, 2000, p. 21.

[7] **Jacobs**, Louis. Jewish Biblical Exegesis. New York, 1973, p. 77.

[8] Пак там, с. 77–78.

[9] Пак там, с. 126.

[10] Преразказано по: **Schwartz,** D.R. Noah's Ark, p. 13.

[11] Philo of Alexandria. The Essential Philo (Nahum N. Glatzer, ed.) Schoken Books, New York, 1971, p. 304.

[12] Наистина, Господ е всичко, всецялост (и в този смисъл трябва да предположим, че и лошото се намира у него), но тази всецялост, от друга страна, не се измерва в категории и критерии на човешката нравственост.

[13] Да не забравяме че в древния Израел, за разлика от Египет например, царете никога не са мислени като същества от порядъка на божественото.

[14] **Finkelstein,** Israel and Neil Asher Silberman. David and Solomon. In Search of the Bible's Sacred Kings and the Roots of Western Tradition. Free Press: New York, London, Toronto, Sydney, 2006, p. 216.

[15] Михей се смята за един от ранните пророци, живял най-вероятно през втората половина на VIII в. пр.н.е. В свитъка под неговото име обаче има части, очевидно писани около век по-късно, вече след отвеждането в заточение. Голяма част от глави 4 и 5 (към които принадлежи и нашият цитат) се определят като по-късни добавки.

[16] В трийсет и един от трийсет и деветте случая, когато Еврейската Библия употребява термина *машиах*, става дума за цар; в останалите случаи може да се споменава помазан свещеник или патриарсите като цяло. За разлика от юдейската и християнската традиция Еврейската Библия никога не употребява машиах за бъдещия идеален цар. Вж. **Brettler,** M. Zvi. God is King, p. 35.

[17] Нов библейски речник. С., Изд. Нов човек, 2007, с. 539.

[18] **Finkelstein,** I. and N. A. Silberman. David and Solomon, p. 217.

[19] За месианизма в Кумранските ръкописи вж. по-подробно в: Collins, J. J. The Scepter and the Star: The messiahs of the Dead Sea Scrolls and Other Ancient Literature. New York, 1995.

[20] Съчиненията на Йосиф Флавий на руски език могат да бъдат намерени в сайта www. biblicalstudies.ru. В случая става въпрос за: Сочинения Йосифа Флавия. Иудейская война 7:2.

[21] Вж.: http://www.biblicalstudies.ru/Flavius.html

[22] **Finkelstein,** I. and N. Silberman, David and Solomon, p. 244.

[23] **Schneidau,** H. Sacred Discontent, p. 130.

[24] **Schwartz,** D. R. Noah's Ark, p. 437.

[25] Още по-подробно и точно набелязва измеренията на (навярно вече съществувалата тогава) легендарна традиция за Мойсей друг евангелист, Матей: *„Ако някой има сто овце, и една от тях се заблуди, не ще ли остави деветдесет и девет, и не ще ли иде по планините да дири заблудената?“*

„БЪЛГАРСКИЯТ“ СОЦИОКУЛТУРЕН ДИСКУРС НА АНТИЧНАТА ДРАМА

Кирил Топалов

Още със създаването си античната гръцка драма налага и основния социокултурен дискурс на цялата литература от тогава до днес, проявяващ се, най-общо казано, в две основни идеологически корелации: човек–човек и човек–общество. Това е логичен резултат на обстоятелството, че тази драма възниква и се развива в епоха, когато в живота на античното гръцко общество протичат процеси, които са съдбовно важни както за самото него, така и за цялото развитие на човешката цивилизация по-нататък и които по същество задават моделите на това бъдещо развитие. Модели, които можем да видим в почти непроменен вид и до най-ново време: отхвърлянето на тиранията и диктатурата (както своя, така и чужда), победата на демокрацията над претендиращата за божествен произход олигархична аристокрация, по-късно неизбежната криза на тази демокрация и превръщането ѝ в нов вид вътрешна или външна тирания, създаване на партии като алтернатива на едноличното управление и бързото им превръщане в средство за защита не на обществения, а на партийния и личния користен интерес и т.н. От театъра атинското общество е искало не само (може би и дори не толкова) естетическо развлечение, колкото повод за съучастие в обществено-политическите дела на държавата. Така погледнато, съвсем не само обективни биографични обстоятелства се оказват фактите, че Есхил е бивш боец от Маратона и Саламина и в епитафията си самият той посочва именно това като най-важно за себе си, а не писателската си дейност, с която става баща на гръцката и световната трагедия; че според едни най-голямата награда на Софокъл за безсмъртната му „Антигона“ е назначаването му за стратег в Самоската експедиция на Перикъл, а според други – няколко стиха от Еврипид са били в състояние да спасят живота и свободата на атински войници, пленени по време на неуспешния поход срещу Сицилия... Мит, литература, политика, общество влизат в сложни взаимоотношения помежду си, за да изразят възможно най-пълноценно душевния космос на античния човек, който все още живее в синкретичното пространство между приказката и действителността, който вярва и не вярва на своите жреци, почита и не почита своите богове, готов е на саможертва, за да помогне на близките си, на родината си, или пък за да запази своята или родовата чест и в същото време може да погуби децата си само за да накаже баща им, или да да убие бащата на децата си, за да заграби властта или парите му. „Очовечавайки“ вторично митовете, античната драма извършва най-демократичния социолитературен акт, позволявайки на простосмъртния зрител

да се идентифицира с божествения герой, който до този момент се е намирал на немислима за преодоляване дистанция, да повярва на красивата илюзия, че и самият той е носител на божествената искра на безсмъртието, да се подготви за вече чукащата на вратата на човешката цивилизация християнска истина, че „бог стана човек, за да стане човекът бог".

Да, цивилизационните модели се повтарят и откакто свят светува, под слънцето няма нищо ново: най-старите митологии и религии се превръщат във все по-нови, преминават през Античността и Средновековието и стигат до нас във вид на съвременни идеологии или идеологеми, останали в основата си същите като онези, от които са се родили; устните фолклорни разкази се превръщат в „Панчатантра" или „Илиада", в Тракийска, Олимпийска или някаква друга митология, в „Библия", „Калевала" или нещо подобно; Буда, Мойсей, Христос и Мохамед и днес с не по-малко настървение и често нечовешки жестока непримиримост, отколкото преди хилядолетия или столетия, воюват за своята квота от душите на вярващите; най-старите азбуки се превръщат във финикийска, тя – в гръцка, а пък тя – в латинска, българска и по-късно в обща за половината славянски свят, още по-късно, във време, което помним, – и за неславянските бивши съветски републики и някои бивши съветски сателити, като например Монголия, която и до днес употребява тази азбука. По същата цивилизационна логика и античната драма не само пропътува успешно двайсет и петвековния си път до нас, но и с всяка от епохите, през които преминава, става като че ли все по-актуална, разкрива нови полета на общуване с човека и неговото време. Затова тя не бе съвсем забравена дори и през епохите на най-враждебното към Античността християнско Средновековие, затова бързо се превърна в един от основните духовни фактори на Европейския ренесанс и Просвещението, затова се оказа така актуална в епохата на балканското, и особено гръцкото, Възраждане и Просвещение през XVIII и XIX в., затова беше така необходима във времето на изграждането на новите балкански държави след освобождението им от турско робство, когато бързо бяха забравени идеалите и жертвите на борбата за свобода и независимост, истинските борци и герои бяха избити или репресирани, за да дойде на власт една нова, псевдоаристократична олигархия. Затова идеите на Есхил, Софокъл или Еврипид се оказваха и се оказват така необходими и вдъхват кураж и на гърка, и на българина, когато неведнъж през XIX и XX в., та и до днес, някоя личност или група от хора, някоя недемократична идеология, някоя регионална или глобална политическа идея решаваха да върнат човека и обществото на стадия на предатинската демокрация от преди две хиляди и петстотин години. Едно по-подробно изследване непременно би установило в този смисъл интересна зависимост между политическите събития в обществото и засилването или отслабването на интереса на театрите към определени антични драми или на превеждането и издаването на едни или други от тях както в самата Гърция, така и например в България. Тъй като театралната съдба на античната драматургия в България е отделна и голяма тема, аз я оставям за друго изследване и тук насочвам вниманието само към онази част на интересуващата ни проблематика, която е свързана с *превеждането и издаването* на драмите на Есхил, Софокъл, Еврипид и Аристофан.

Като се има предвид културната ситуация, в която балканските народи се намират през почти петте века турско робство – с отсъствието на каквато и да

е културно-образователна институционалност, с принудата писаното слово да се спасява почти изключително зад слабите църковни и дебелите манастирски стени, с неизбежното ограничаване на литературно-книжовния канон предимно до текстове с практически-литургичен характер, не е трудно да се обясни защо античната драма влиза по-сериозно в полезрението на новия българин едва към средата на XIX в., със създаването на силната група на учителите и книжовниците – елинисти, някои от които са получили образованието си в реномирани гръцки учебни заведения. Така например от едно писмо на Гаврил Кръстевич, получил образованието си в прочутото Коручешменско училище в Цариград (Σχολή ξηροκρήνη, Η Μεγάλη του Γένους σχολή), в което освен него са учили и други видни български възрожденски дейци, като Георги Раковски, Иларион Макариополски, Сава Доброплодни, Иван Найденов и др., научаваме, че са се изучавали „Прикованият Прометей“ на Есхил, „Плутос“ и „Облаци“ на Аристофан, както и други антични произведения[1].

Сред малкото изключения можем да посочим превеждането и включването в ръкописния „Тиквешки сборник“ от XVII в. на една византийска преработка в религиозно-християнски дух на Едиповата легенда за кръвосмешението, чиято цел е да внуши християнската идея, че извършеният грях може да се изкупи чрез разкаяние[2]. В широко разпространените през XVII, XVIII и XIX в. сборници със смесено съдържание, писани на живия говорим език и поради това достъпни и разбираеми за всеки, който е притежавал елементарна грамотност, се срещат често подобни преработки или по-точни преписи и на т.нар. „Александрия“ (известният роман за живота на Александър Велики), на „Троянската притча“ (историята на Троянската война), биографията на Езоп (приписвана на византийския автор от XIII в. Максим Плануд), на византийския разказ за падането на Цариград и други подобни текстове, които е трябвало да дават исторически знания и да внушават определени морални идеи.

Освен споменавания в писма и други текстове, цитирания, позоваванията на имена и заглавия от античната драматургия (като например мотото, което Иван Стоянов поставя на своя книга, използвайки мисълта на Еврипид, че наученото в младостта остава у човека до дълбока старост)[3] в средата на века се появява и интересното обявление на известния български учител и книжовник от Велес Йордан Хаджиконстантинов-Джинот, че е превел „Антигона“ на Софокъл и събира абонати за издаването ѝ[4]. Този факт е особено показателен за един важен аспект на процеса на изграждането на българската градска култура през средата на XIX в., все още няколко десетилетия преди освобождението на България от турско робство. Това е периодът на все по-засилващия се конфликт на българското общество с фенерската патриаршия за замяна на гръцкия език с български в църковната служба и в училището. Самият Джинот е един от най-активните дейци на тази борба в югозападните български земи, заради което е бил изпратен и на заточение в Мала Азия, а при арестуването си е така жестоко малтретиран, че загубва едното си око. Въпреки драматичната сложност на отношенията си с гърцизма обаче той се заема да преведе „Антигона“ и да я въведе в новобългарския социокултурен и политически ареал, защото общественото възпитание в този момент се нуждае именно от политическия и нравствен урок на античния мит за саможертвата в името на запазването на родовата чест и на човешкото достойнство. В не по-малка степен „Антигона“ е привлякла вни-

манието на пламенния обществен борец Джинот и с политически актуалната тема за тиранията и за необходимостта от съпротива срещу нея, а подразбиращо се – и за отхвърлянето ѝ. Сигурно не е без значение и обстоятелството, че митът за саможертвата се вписва успешно и във вече все по-активно разгарящата се по това време дискусия в българското общество за необходимостта от женското образование и въобще за мястото на жената – дъщеря, любима, майка, учителка, писателка – в новобългарското общество. Само привидно апорийно, а всъщност логично е и обстоятелството, че това става не в някой друг край на България, откъдето, осмелила се да се опълчи на предразсъдъците на консервативното общество, вече се е афиширала в печата, в предговора или в послесловието на някоя учебна книжка една или друга млада учителка или поетка, не и в Одеса, откъдето Елена Мутева вече е дала знак на връстничките си, че младата българка може да съперничи и с образованието, и с таланта, и със социалната си реализация на мъжете, а в онази част на отечеството, която традиционно се е смятала за крепост на строго консервативния патриархален морал – Македония. Настъпило е времето за създаване на обединяващи цялото общество морални и политически ценности и манталитетът на това общество неизбежно започва да се променя. Преводната литература от гръцки, руски и големите западноевропейски езици играе в това отношение извънредно важна роля, а „Антигона" е без конкуренция във всички личностно-морални и социалнополитически параметри на женската парадигма в световната драматургия.

Още в първите години след Освобождението в програмата на българското средно училище са включени Омир (с „Илиада"), Есхил (с „Прикованият Прометей"), Софокъл (с „Едип цар") и Еврипид (с „Медея"). В том II на предназначената за учениците „Българска христоматия" от 1884 г. Иван Вазов и Константин Величков поместват откъс от „Облаци" на Аристофан, а целият текст на комедията, преведен със съвсем малки съкращения от Д. Т. Душанов, влиза в III том на издадената през 1900 г. от Ст. Костов и Д. Мишев „Христоматия по изучаване на словесността в горните класове на гимназиите". Това е важна индикация колкото за мъдростта на институциите, които организират тогава българската просвета, толкова и за добрия обществен шанс в този процес да участват активно и писатели, като Вазов и Величков. Античната драма намира успешно своето място в изграждането на новобългарската градска култура след Освобождението, като се нарежда сред факторите, формиращи социокултурните и политическите ценности на българското общество в младата държава, на която предстои почти половин век след новата гръцка държава и две хиляди и петстотин години след Атинската република да измине своята Голгота от тиранията към демокрацията, от демокрацията към нейната криза и от нейната криза към връщането към различните, но повтарящи се в същността си форми на нови, свои политически тирании, кога скрити зад демократична фразеология, кога откровено искащи или налагащи по-кратковременни или подълги периоди на еднолично и безконституционно управление, кога осъществяващи некадърна външна политика, водеща до национални катастрофи. Затова очевидно съвсем неслучайно един от европеизаторите на българската култура в следосвобожденската епоха, поетът-модернист и нравствен съдник на обществото Пенчо П. Славейков започва, на свой ред, да превежда „Антигона" на Есхил още през първото следосвобожденско десетилетие. Отново „Антигона"

и едва ли случайно. Напротив – съвсем симптоматично. Защото ако преводът на Джинот от преди четири десетилетия се явява в отговор на обществена *нужда*, то Пенчовият превод се явява вече обществена *присъда*. Забравени са възрожденските идеали, саможертвата е обезсмислена, а останалите живи техни апостоли и страдалци са осъдени на преследване или мизерия. От гнева на новите Креоновци не е пощаден и самият негов баща, старият Славейков, човекът-Възраждане, най-пълният духовен еквивалент на една цяла епоха. Неслучайно неоспоримият духовен наставник на българското общество Иван Вазов точно по това време отронва като прометеевски стон своята „Епопея на забравените" и сам заплаща гражданската си доблест с преследвания и унижения. Да, очевидно никак не е случайно, че именно Пенчо Славейков прави превода, нито че го публикува през 1893 г. в списание „Мисъл" – най-високата естетическа и морална трибуна на тогавашното българско общество, както не е случайно и че съвсем скоро това общество прави живота на поета невъзможен в родината му и го осъжда да завърши живота си в нерадостно изгнание.

От тук нататък все по-симптоматично активизирането на превеждането и издаването на български на античната драматургия съвпада с периодите на максимално напрегната социалнополитическа и духовна активност на българското общество. Такъв период са годините непосредствено след катастрофалните за българския народ Балкански войни и преди или по време на Първата световна война. По обясними причини се превеждат Еврипидовите „Вакханки" и „Ифигения в Авлида", Есхиловият „Прикованият Прометей", а най-големият специалист по старогръцка литература професор Александър Балабанов се заема да преведе войномразеца Аристофан и един след друг излизат преводите му на „Ахарняни", „Облаци", „Женска управия". Едно от силните оръжия на интелектуалеца е неговата ирония и митичният професор-присмехулник намира успешно най-добрата форма на лечение на духовно болното българско общество – Аристофановия смях. В случая се оказва смях през сълзи, защото точно по това време националните катастрофи идват една след друга, но пък и точно в такива епохи обществото, разбираемо, има нужда от затвърждаване и развиване на рефлекси, за чието „посаждане" в националния български манталитет вече са поработили здраво и старият Славейков, и Иван Вазов, и Алеко Константинов още в края на предишния век. Средата на следващото десетилетие – с кървящите обществени рани в резултат от само частично успелия опит на външни сили да потопят през 1923 г. България в ада на гражданска война като онази, в която двайсет години по-късно същите сили успяха да потопят почти цяла Гърция, провокира превеждането и издаването на Еврипидовите „Медея" и „Ифигения в Таврида", както и на Есхиловите „Агамемнон" и „Прикованият Прометей", все от неуморимия проф. Балабанов, който все по-успешно води своя интелектуален диалог със своето време чрез посредничеството на митологическото му осмисляне и политическите внушения на античните драми, които превежда и издава. Любопитно е, че „Прикованият Прометей" се оказва трагедията, която чрез преводите си от 1914 г. на П. Желев[5], от 1945 и 1954 г. на проф. Ал. Балабанов[6], от 1946 г. на Николай Врачев[7] и от 1947 г. на Веселин Бешевлиев[8] хвърля мост между две в някаква степен близки по смисъл и трагизъм епохи в българската история – националната катастрофа след Балканските войни и още по-голямата, този път цивилизационна, катастрофа след отпадането на България в края на Втората световна

война от групата на свободните европейски демокрации. (Още по-любопитно е, че през същите тези години – 1945, 1946 и пак 1946 – излизат три издания и на „Едип цар“, първото – по стар превод на Гео Милев, а следващите – нови преводи от Ал. Балабанов и от Александър Ничев; несъмнено трагедията на Софокъл се е вписала в общественополитическата ситуация с идеята си за измамността на властта-щастие, предшествана от извършено кърваво престъпление и довела според логиката на своето предопределение не само до кръвосмешение, но и до нечовешки страдания в личен и обществен план.) Няма друго произведение от световната литература, което в разстояние на три години да е преведено и издадено в България от трима различни преводачи, както това се случва с Есхиловата трагедия, чийто герой, несправедливо прикован на скалата от жесток и тираничен бог, символизира най-силно и убедително трагичната съдба, сполетяла българския народ след Втората световна война с ликвидирането на демократичната политическа система. Българската интелигенция и в този случай реагира с оръжията, с които разполага, само че този път не я неглижират или прогонват в изгнание, както в някои предишни епохи, а просто безмилостно я унищожават физически. Ако третата част на трилогията – „Освободеният Прометей“ – беше запазена, сигурно с държавна поръчка и с държавна награда щеше да бъде преведена от някой слаб казионен поет, така, както през следващите десетилетия някои университетски преподаватели щяха да превеждат неуморимо на овехтял и безкрил поетически език вече преведените (както стана ясно – някои и многократно) драми на гръцките класици, придружавайки ги с елементарен преразказ на съдържанието им, от който – в духа пак на догматичното казионно мислене – ставаше ясно преди всичко, че героите на старогръцките трагедии активно са се борили главно срещу религията и религиозните заблуди и предразсъдъци.

Нашият текст пропусна много заглавия на антични драми и комедии, които през годините са превеждани безразборно и в чието превеждане и издаване не се оглеждат така систематично и симптоматично процесите и закономерностите, които ни занимават тук. Иначе би могло да се каже, че в периода от Освобождението до днес всичко, или почти всичко, от старогръцката драматургия е преведено на български. И че дори и без видима връзка със значими социокултурни или политически феномени все пак в една или друга степен античната драма е изиграла своята позитивна роля в естетическото и политическото образование, както и в духовната профилактика на българското общество.

През втората половина на XX в. се направиха и споменатите опити за поцялостно превеждане на творчеството на Есхил, Софокъл, Еврипид и Аристофан, но с изключение на „Прометеевия“ бум в самото начало на периода по обясними причини политическите и митологическите аспекти на античната драматургия не са били свързани по-нататък с някакви значими драматични социокултурни или общественополитически процеси поради простата причина, че, както ни е известно, в тоталитарната система такива процеси не се допускат, в нея всичко е строго подчинено на определена идеология с железни правила, които изключват непредвидени социокултурни или политически реагирания. И все пак четенето или гледането на спектакли на античните драми винаги е поддържало у гражданина на тази система жив рефлекса за истински духовни стойности, както и надеждата, че може би и прикованият Прометей, подобно на вече очакващия своя ред да бъде прикован (само че на кръста) негов следходник

(ето как отново се върнахме на темата за генеалогичната свързаност на митовете!), все някога ще възкръсне. Това възкръсване (на което случайно станахме свидетели) отново потвърждава жизнеността и устойчивостта на културноисторическите, митологическите, политическите, а и личностно-психологическите модели, които ни предлага античната драматургия и които човечеството перманентно и циклично ту забравя, ту си припомня, наблюдава, сравнява, цъка с език на човешката (сиреч на своята) глупост, скърби за героите си или пък ликува с тях, мрази тиранията и се ядосва на демокрацията и все още не винаги е готово да се бие като спартанец при Термопилите с онзи, който с делфийска проницателност го убеждава, че добрата тирания е по-добра от недобрата демокрация. А това не означава нищо друго, освен че за Есхил, Софокъл, Еврипид и Аристофан тепърва има още много работа.

Библиография. Бележки

---

[1] **Пенев**, Б. История на новата българска литература. Т. 3. – София, 1977, с. 190.

[2] **Пенев**, Б. Цит. съч. Т. 1. – София, 1976, с. 343.

[3] **Стоянов**, Ив. Две советователни слова Плутарха Херонея о возпитание детей и Идократа Ритора о благонравии юности. – Белград, 1845.

[4] *Цариградски вестник*, № 424, 28 март 1859.

[5] Прикованият Прометей. Трагедия. Прев. от П. Желев. – Шумен, 1914.

[6] Прикованият Прометей. Превод дословно от старогръцки език и в размера на оригинала от Ал. Балабанов. – София, 1945.

[7] Прикованият Прометей. В стихове, Николай Вранчев. – София, 1946.

[8] Окованият Прометей. Трагедия. Прев. В. Бешевлиев. – София, 1947.

УТЕХАТА *ВАЗОВ*

Георги Господинов

Съзнавам колко невъзможна е задачата ми да кажа няколко думи тук по повод сто и шестдесет години от рождението на Иван Вазов. Това значи да се говори за литературата изобщо, за писателя и за езика като цяло. Освен това обичам рожденика, но не обичам юбилейното, или юби(е)лейното говорене. Затова ще говоря лично.

Има писатели, които измислят личните спомени на един народ. Вероятно във всяка литература ги има. В нашата, струва ми се, това е Вазов. Толкова неговите думи са станали част от нас, че понякога можем да разкажем като лично преживяване онова, което, оказва се, сме прочели в книгите му. Защото ние не просто мислим в границите на един език, ние помним и съществуваме през този език. А Вазов отдавна е част от него, от всекидневния език, на който разговаряме. Ние дори не подозираме кога изричаме нещо свое и кога цитираме. „*Образ невъзможен*“ казвахме някога на юношеския си жаргон от 80-те, без да си даваме ясна сметка, че цитираме „Епопея на забравените“. Рада Госпожина беше прякор на наша съученичка, Мунчо викахме на градския луд.

Най-хубавите ми спомени за събиране на цялото ни семейство отвън под асмата в дълбоките вечери на детството ми са всъщност силно повлияни от първата глава на „Под игото“. В личния ми спомен винаги е „*прохладна майска вечер*“, а масата е „*сложена както по обикновение, под лозата, между бистрия и студен чучур на барата... и между високите бухлати чемшири, що се тъмнееха край зида...*“ Спомням си и онова „*Пийте бре, маскари*“, на което ние само топвахме пръст във виното и го облизвахме. Никога няма да разбера докъде се простира личният ми спомен и откъде диктува Вазов. Сега дори не съм сигурен имахме ли бара и чемшир. Какво повече би могъл да мечтае един писател, освен да се измъкне измежду кориците на книгите си и да стане част от живота на своите читатели. Някои наричат това безсмъртие. Вазов си го знае приживе – „*и мойте песни все ще се четат*“.

След като прочетох в детството си „Под игото“, и особено след главата „Пиянството на един народ“, никоя череша вече не беше невинна, не беше просто дърво. В нея винаги дремеше едно бъдещо черешово топче.

Вазов е част от азбуката на българската литература, но и на българското живеене.

Ако нациите наистина съществуват, то някой непременно пише техните сънища. Нашите сънища могат да бъдат писани поне от трима големи – Ботев, Яво-

ров и Вазов. Има значение в чий сън пребиваваш. И в чии безсънници. Българската литература е била честита да има и от мрачините на Яворовата „Нощ", и от светлите Вазови „Поля и гори". Яворов е дълбокото, пропастта, бездната, каньонът на този канон. Вазов е планините и долините, и *великата рилска пустиня*, и *един кът от Стара планина*, но огрени от слънцето на една класическа хармония.

Пред Ботев винаги сме във вина. Яворов ни препраща в бездните на собствените ни травми. Къде в тази Света Троица на българската литература е Вазов?

Вазов е голямото българско утешение. Големият български утешител.

Знам, че този отговор не е юбилеен, не е достатъчно патетичен. Утешението не се смята за героически жест. Героическо в тукашния канон винаги е било друго.

Нека го кажа пак. Вазов е голямото българско утешение. Първо, утешението, че имаме литература във всичките ѝ родове и жанрове, написана *„в чистий бляск"* на българския език. Често го изричаме, но дали можем да си представим наистина какво означава да работиш във всички жанрове на една прохождаща литература, да поставяш основи, да си ковач на образцови форми, без да имаш готови образци пред очите си. В работилницата на българския език и на българската литература всички сме чираци на Вазов.

Второ, има времена, когато литературата трябва да окуражава, да зове, да решава проблеми на нацията. Това са по-лесните времена. Вазов е минал през тях. Но истински голямата литература се познава след *„гърма на победите"*, когато ентусиазмът е изчерпан и *„линее нашто поколенье"*, а героите са забравени. В заглавия като „Тъгите на България", „Епопея на забравените", в стонове като *„разгром на моя свят дочаках..."* е онзи Вазов, който също ми се ще да честваме. Вазов, който има сълза за всеки. При когото можеш да отидеш, като охладнее вярата ти тук и сега, *„под нашето небе"*. Защото той е познал и разочарованието, и разгрома, макар юбилейно ние винаги да го рисуваме като вечно пиян от българско щастие. Само да спомена, че последният ред на едно от най-светлите, любовни към отечеството стихотворения, писани някога – *„Отечество любезно, как хубаво си ти..."*, та последният ред гласи: *„и ние в тебе, майко, ще умрем чужденци"*. В скоби, като говорим за Вазов, нека признаем правото му на тъга. Защото само при позналия тъгата и разочарованието можеш да намериш утеха за собствената си тъга.

Това обяснява и онази тъжна процесия пред дома му след подписването на Ньойския договор, за която всички знаем. Всъщност едно от най-големите признания, отдавани от българи на българин.

Рядко, да не кажа почти никога, български писател се е радвал още приживе на толкова топло и дълго признание в собственото си отечество. Много е трудно да продължиш да живееш с товара на такова признание и любов. Вазов го е направил достойно. Успял е да запази онази тънка дистанция, която по тези места обичаме да прекрачваме, границата между интимността и фамилиарността. Няма как да си фамилиарен с Вазов.

Днес честваме деня на рождението му, на няколко метра от витошкия камък на гроба му. Между тях е Вечният огън с неговото *„Българийо, за тебе те умряха..."*. Особено е това място. В студените зими на 90-те съм виждал вечер бездомници, които се топлят на Вечния огън и сричат стиховете. *И те за теб*

достойни, майко, бяха... Все на този площад бяха митингите на онова време, енергиите, които после изтляха. 160 години по-късно Вазов си е тук, с тъгите и с възторга. А ние?

Позволете ми накрая да кажа, че истинското честване е, като се приберем сега вкъщи, да отворим „Чичовци“ или „Под игото“ и да препрочетем няколко страници... Да почетем от Вазов. Да почетем Вазов.

Слово, четено на 9 юли 2010 г., рожденатa дата на Вазов, пред паметника му в София.

ГОЛЕМИЯТ ОТСЪСТВАЩ: ВАЗОВ И БОТЕВИЯТ МИТ

Пламен Антов

1.

„Големият отсъстващ" – това, разбира се, е клише, отнасящо се до отсъствието на Ботев от „Епопея на забравените". А в по-общ смисъл – и до силно разколебаното му присъствие в цялостния националномитологичен проект на Вазов, осъществен основно през 80-те години на XIX в.

Всъщност точно това е проблемът, който тук ще засегна, макар и в един по-стеснен, специфизиран аспект. Предварително искам да уточня, че няма да ме занимава емпиричната широта на проблема – как Ботевата фигура присъства изобщо в творчеството на Вазов, а още по-малко биографично-идейният аспект на отношението между двамата. Това вече е изяснено в ред изследвания, от Александър Теодоров-Балан[1] до Кирил Топалов[2] и Милена Цанева[3].

Ще се съсредоточа върху един по-частен проблем – за ***митологичния потенциал*** в употребите на Ботевата фигура от Вазов, и по-специално в неговата поезия, която, по думите на М. Цанева, направо поема функциите на *„създаващата и съхраняваща националните митове народна памет"*[4]. Литературните явления ще ме интересуват преди всичко като симптом на процеси, протичащи на едно инфралитературно равнище, в сферите на дълбинно митологичното – там, където работят мощните, но скрити механизми на онова, което М. Цанева нарича *„народна памет"* и което без никакво оперативно насилие можем да мислим и като *колективно несъзнавано*.

Народната памет е, можем да кажем, позитивисткият етикет на сложен, синкретично действащ на различни равнища комплекс от сили и отношения, чиято механика е подвластна изцяло на *митическото*, не на историческото. Историческите явления биват допуснати само след коренната си премодификация – след като изгубят историческия си характер и заживеят по законите на мита.

Българското възраждане през XIX в. се разгръща като процес на ускорена и радикална модернизация на българското общество, засягаща всички сфери на публичното битие – от най-„външните" му проявления в стопанския и институционален живот (църква, образование и т.н.) до всички онези скрити сфери на колективната менталност, които специално ни интересуват, т.е. изграждането на едно свръхвтвърдено ядро от колективни представи, около което се оформя усещането за национална общност. Ядрото на тези представи е несъмнено *историческо*, но те могат да придобият същинската си функционалност само след силното „омекотяване" на историческото в посока към митологичното. Модерният феномен на нацията – този централен императив на Възраждането – е здраво положен върху дълбинни психически структури на митическото.

Тази механика е толкова мощна, че действа и на метаравнище, в акта на самата артикулация, подчинявайки такъв несъмнено модерен феномен, каквато е литературата. Включена в този процес, като основен производител на националномитологичния разказ, самата литература функционира по законите на митическото, „регресирайки" обратно към най-първичните си – *инфралитературни* – равнища към собствените си генеалогически основания, затъмнени в процеса на историческия ѝ развой. В най-скритите, в дълбинните си пластове тя изпълнява архаични идеологически функции да гради общността, произвеждайки лепилото на нейните колективни идентификации, включително и чрез фигурите на предците-герои, синкретично разположени едновременно в полето на историческото и митическото.

Процесът на производство на национална митология като мощен националноконститутивен фактор, набирал мощ през цялото Възраждане, ескалира особено през първото следосвобожденско десетилетие, когато окончателно се стабилизира онова свръхвтвърдено ядро в литературата, което по-късно ще наречем *етноцентричен канон*, а като централна фигура в него се налага Вазов.

Уникалността на Вазовото творчество е, че то е перфектният „ек" на „народната душа", на колективното, и още по-точно – на *колективното несъзнавано*. Вазов е „народен" поет не защото „отразява" народния живот в неговата „външна", всекидневна видимост; и не в един чисто литературен, *модерен* смисъл на понятието (реализъм и т.н.). Дори не просто защото следва народа в неговите исторически подеми и крушения. Вазов е „народен" поет най-вече защото творчеството му е абсолютният израз на един *усреднен*, *масов*, *колективен* тип мислене. Вазов е българският колективен човек.

И забележителното е, че това става не толкова в резултат на някаква целенасочена писателска стратегия. Тази колективна представителност е налице по-скоро на едно *спонтанно* равнище. Самият Вазов като манталитет е толкова „типичен" за своя народ, че дори когато изразява себе си (в модерното разбиране на поезията като артикулация на уникалния Аз на поета), той неволно артикулира колективни представи.

Точно тук, мисля, трябва да търсим и истинския смисъл на Вазовия консерватизъм – не на равнището на модерната буржоазна идеология, а в дълбинните сфери на колективното несъзнавано. Колективната менталност, „народната душа" е *винаги* консервативна – най-малкото защото изцяло пребивава в едно „вечно", аисторическо време.

Ако Вазов е българската колективна душа, то Ботев, обратно, е една мощна индивидуалност. Тази мощна индивидуалност обаче е изразена по един сложен, диалектически начин, защото тя е абсорбирала скрити колективистични структури и енергии.

Ботевата фигура е дълбоко, яростно раздвоена между *митическо* и *модерно*; и в раздвоеността си – органично цялостна и монолитна. Другаде вече се постарах да аргументирам този феномен[5]. Двадесетте Ботеви стихотворения без никакво затруднение се разделят на два едри дяла – *митофолклорен* и *модерен*: онези, които се основават на древни архетипови модели, активират ги, за да ги поставят в услуга на яркия романтически Аз, и един втори дял творби, които по радикален начин боравят с модерните идеи на XIX столетие. Двата дяла по

уникален начин се сращват и взаимопроникват, произвеждайки най-мощния персонален мит в националния митопоезис. При което обаче – диалектическият обрат в сюжета, проницателно отбелязан от Гео Милев – тъкмо в своята крайност и абсолютност този персонален мит е всъщност върхова проява, еманация на акумулирани колективни енергии – енергии, които сам той подхранва и зарежда.

Митът „Ботев" се генерира в зоната на интерференция, там, където *модерно-политическото*, заедно с изцяло вписания в него *биографичен жест*, са асимилирани от поетическото слово и – чрез него – вкарани в надперсонални и надисторически архетипови структури. Арена на тази дифузия е основно митофолклорният дял в творчеството на поета, творби като „На прощаване", „Хайдути" и особено баладата „Хаджи Димитър" – най-мощният митогенен текст в Ботевия мит и в националния митопоезис изобщо. Именно тези творби осъществяват органичната слятост между историко-биографична конкретика и митически универсализъм, поглъщането на първото от второто.

Вазов не успява да проникне по рационален начин в сложната структура на Ботевия мит. Макар смътно да усеща неговата комплексност, тъждеството на съставляващите го антитези, на строго персоналното и национално значимото, той мисли в йерархична разграниченост отделните аспекти и равнища в Ботевата фигура. В духа на възрожденския позитивизъм абсолютизира колективното, но в неговия модерен, конкретно-политически аспект – изцяло в един хоризонтален план, в плоскостта на профанното.

От друга страна, Вазов редуцира Ботев – в един силно *уедрен* план и най-вече в поезията си – до име от списъка на мъчениците, паднали за българската свобода. Макар да чувства вътрешното единство на Ботевия характер, той не приема този характер в неговата сложно, дори антагонистично съставена цялост и в конкретните му психобиографични измерения. Категорично отхвърля онова, което му се струва „*купешко*", „*книжно*", заето от Европа, т.е. *собствено модерното* и универсалното в неговата личност и идеология (критическата студия „Христо Ботев", 1891).

Тезата на настоящия опит е, че тази партикулация на Ботевата фигура е един подчертано *рационален* акт.

Но на едно друго равнище Вазовата колективистична нагласа се проявява не в сферите на актуално-политическото, а в диахронните проекции на митологичното. Не в строго рационалния дискурс на „критическото", а в спонтанния наивитет на поетическото. Вазов успява истински да се докосне до Ботевия мит по един по-скоро спонтанен начин, в най-ранната си и „незряла", рационално нерефлектирана поезия.

Прието е раздвоеността в отношението на Вазов към Ботев да се мисли *в статичен, хоризонтален аспект*. Но освен хоризонтални измерения, тя има и своята *вертикална, хронологическа* динамика. Тази динамика е особено интересна, защото емпиричната, биографичната онтогенеза на Вазов е израз на скрити културно-исторически сюжети. Сюжети, които имат и своите *жанрово-дискурсивни* проявления.

Ботевата тема у Вазов се разделя на два периода, които са много различни помежду си – и като отношение, и като жанрово-дискурсивна артикулация на това отношение.

Първият период се изчерпва с няколко ранни стихотворения – преди всичко „Радецки", създадено при първите известия за слизането на четата при Козлодуй и включено в първата книга на поета „Пряпорец и гусла" (1876), както и части от стихотворението „Подъл ли е българският народ?" и от цикъла „Бунтът" от втората му книга „Тъгите на България" (1877). Към тях принадлежи и стихотворението „Песен на юнаците на „Радецки", което поетът обаче не включва в книга (хронологически най-ранно, то по една случайност е написано в деня на смъртта на Ботев, както показва датата под него: 1876 Май 20).

Създавани синхронно на Ботевия подвиг – похода му в България и героичната смърт, – тези стихотворения изразяват една *спонтанна* реакция и в психологически, и във фактически аспект: често те се основават на слухове, които чак по-късно историческото знание ще коригира и уточнява.

Можем да определим този първи период като ***спонтанно-митологичен***, съдържащ определящи белези на наивното, домодерното митосъзнание – на начина, по който самата общност мисли и рефлектира. Отношението към Ботевата фигура тук отразява националноидеологическия синкретизъм на възрожденската епоха изобщо, безрезервната подчиненост на патриотичния патос. Патос, самопонятно осъществим чрез спонтанните митоградивни енергии на *поетическия жанр*.

Вторият период от Ботевата тема в творчеството на Вазов – след 1878 г. – се характеризира с *жанрово разнообразие* и значителна усложненост на отношението.

В *жанров аспект* той покрива максимално широк спектър: художествени мемоари („Неотдавна", „Даскалите"), белетристика („Немили-недраги", „Една българка"), публицистика (критическата студия „Христо Ботев"), както и някои късни пътеписи („Волът. Един исторически връх"), отделни юбилейни изказвания и автобиографични бележки… И няколко стихотворения (на които ще се спра отделно).

Като цяло тук отношението се определя не от първичната емоция, а от ред други фактори – политически, идеологически и т.н. То е силно рационализирано, подложено на ред охладителни процедури, които отменят митосъздаващия патос на поезията от първия период, разсейват го в посока към мемоарно-белетристичното, но особено към аналитичния критицизъм на очерковия дискурс.

Всичко това е толкова по-забележително, доколкото се случва главно през 80-те години, когато Вазов целенасочено гради своя националноидеологичен проект – впрочем, един *модерен* по същество акт. Темпорално и концептуално Ботевата тема е част – или *би трябвало* да е част – от този проект.

Това жанрово-дискурсивно различие между първия и втория период, между ранната Вазова поезия до 1878 г. и след това, има, разбира се, своите естествени – възрастови, биографични, психологически – основания (личното писателско и идейно развитие на поета). В един емпирично-биографичен план то без съмнение следва, както пише М. Цанева, изживяната от Вазов след Освобождението „*регресивна еволюция*", откъсването му от революционния патос на младостта и попадане под влиянието на реакционната славянофилска идеология по време на емиграцията му в Русия[6].

Но тази динамика в отношението към Ботев е израз и на една културно-историческа закономерност.

Промяната снема в себе си цялата модерна сепаратизация на общественото мислене, която бързо нахлува след Освобождението, разпадането на национално-идеологическия моноразказ.

Израз на тази закономерност е замяната на лирическия изказ с исторически по-зрели жанрово-дискурсивни форми, каквито са белетристичното и особено очерковото. Отказът от поетическия език освен всичко друго представлява специфичен акт на ***секуларизация*** в посока от същностно митологичното към модерното рационално и критическо отношение.

Налице е фундаментална разлика между двата периода, свързана с начина на артикулацията, на жанрово-дискурсивния изказ.

Намиращ се изцяло в полето на специфичния възрожденски монодискурсивизъм, през първия период Вазов някак естествено, самопонятно използва *органично митогенния език на* ***поезията***.

През 80-те години (в условията на разножанровост, рационализъм и усложнено, включително и *политически* детерминирано отношение към Ботев) тъкмо поезията продължава да поддържа националноидеологическия патос на първия период. Но го прави по един същностно променен начин. Ботев вече не е обект на отделна творба, а е инцидентно употребен (два или три пъти) по един изцяло *знаков*, *езиково стилизиран* начин – във функцията на образ-икона, заедно с други фигури от пантеона, въплъщаващи абсолютния сюблимитет на близкото минало, за да бъде противопоставено то на дребнавото, профанното „сега". Тази употреба е налице в стихотворения като „Дипломираните" (1881), „Всичко пада" (1882), „Епилог. Общество и певец" (1883), в пролога към книгата „Сливница" (1886). В поемата „Загорка" (1883) тази стилизаторска тенденция достига своеобразен връх в устойчивия епитет „храбри", който неизменно съпътства името на Ботев при всяко споменаване.

Говорейки за поезията, можем да обособим наличието и на един **трети,** *много по-късен период* в разгръщането на Ботевата тема у Вазов, но той е с принципно различен характер. Дори когато изглежда, че присъствието на Ботевия образ е по-категорично, при по-внимателен прочит тази категоричност се оказва измамна. Стихотворението „Той не умира" например активира Ботевия мит, но го прави някак „отвън". Същинският му контекст разкрива една различна дискурсивна ситуация. То всъщност е част от една пътеписна, пейзажна книга – „Скитнишки песни" (1899), с красноречивото подзаглавие „Впечатления и усещания в Мала и Голяма Стара планина". Централен, отключващ тук е не образът на Ботев, а този на върха Вола като географски обект, в качеството му на „един кът от Стара планина". *Генетически* стихотворението спада не към героико-митологичния разказ, а по-скоро към пейзажната лирика на поета. Неслучайно то е вариант на пътеписа „Волът. Един исторически връх". Интересът към Ботев тук е изцяло „исторически". Макар и искрен, патосът е рутинен, казионен, той отразява една вече окончателно и абсолютно състояла се институционализация на образа, въпреки намесването на стария мотив за забравата, за безкръстния гроб, сам по себе си превърнал се в част от каноничното говорене. (Впрочем, в резултат на същото пътуване из Искърското дефиле е създаден и разказът „Една българка", който, заедно с „Дядо Йоцо гледа", също е част от мимолетното краевековно завръщане на Вазов към националнореволюционната проблематика.)

Още по-сложен, напълно отдалечен от Ботев, е случаят със стихотворението „Тих бял Дунав се вълнува", поместено в късната книга „Нови екове" (1917). Демонстративно изтъкнатата чрез заглавието „ботевска връзка" всъщност е фиктивна, тя не отива по-далече от интертекстуалната обвързаност с класическата творба на Вазов „Радецки". „Ботевското" е подхлъзнато в посока към „вазовското". Творбата е откровен автоцитат, чиято ефективност е изцяло в рамките на Вазовия текстуален корпус и на равнището на самия език; смисловият пласт изобщо не е свързан с Ботев. Напротив, той е от свръхактуално, *политическо* естество; нещо повече, това по много знаков начин отбелязва тъкмо безвъзвратната приключеност на митологичното време и влизането в безпощадния реалитет на Историята: писано по време на Първата световна война, стихотворението обслужва официозния, „държавния" патриотизъм на поета, който в новата поствъзрожденска ситуация се е слял с шовинистичния патос.

Можем да обобщим: през 80-те години тъкмо поезията парадоксално се оказва нефункционална спрямо Ботевия образ. От една страна, тя си остава максималният периметър на митологичното, включително и по отношение на Ботев. И като такава тя по необходимост борави с максимално уедрени, стилизирани представи, които тъкмо затова са идеологически ефективни. Но, от друга страна, тази идеологическа монотонност обеднява образа, свежда го до клише, до идеологически знак, схематизира го (каквато изобщо е същността на идеологическото говорене).

Именно на този фон още по-значимо – и несъмнено *фатално* в някакъв смисъл – се оказва отсъствието на Ботев от „Епопея на забравените", където идеологическият разказ е най-зрял и ефективен. Ефективен е защото, наред с виртуозно усвоени литературни похвати, той се ползва щедро и от ресурсите на онова наивно, архаично митотворчество, характерно за първия период.

Вазов се налага като „идеолог на нацията" през 80-те години, когато, по думите на Вера Мутафчиева, целенасочено се заема „*със сигурна ръка*" да иззида стените и да положи покрива на националния пантеон[7].

Но именно със своята целенасоченост, с предпоставеността си този националноидеологически проект е една същностно *модерна* и *модернизационна* процедура. Една напълно рационална употреба на митологията в услуга на модерни, буржоазни феномени, каквито са *държавостроителният* патос и изграждането на *нацията*.

Истинската митологизация на Ботев се е случила по-рано, с не чак толкова сигурна ръка, в няколкото незрели и художествено непълноценни стихотворения.

Но тъкмо тази незрелост – психологическа и художествена – е по своему симптоматична, значеща. Или по-точно, *тя самата е максимално ефективен митогенен фактор*, доколкото по перфектен начин отразява, снема в себе си дълбинния наивитет на самото колективно, предмодерно митосъзнание. През този първи период Вазов пребивава в митическото и действа като митолог *наивно*, за разлика от 80-те години, когато националномитологическото е ясноосъзнатата стратегия, мащабен проект, съобразен с историческите нужди на нацията.

Пример за тази спонтанна наивност е „употребата" на Ботевата фигура в стихотворението „Подъл ли е българският народ?". И като повод за възникването си, и като патос, то е положено в сферите на актуалната политическа конкретика, както изобщо е характерно за Вазов. (Именно тази пределна конкретност

на възникване на голяма част от ранните Вазови творби, писането „по повод" и „по горещи следи", предизвиква и бързото им остаряване – нещо, което принуждава поета впоследствие да ги снабди с бележки под линия, за да припомни породилия ги фактически, историко-политически контекст.) Но под тази отявлена, „външна" актуалност можем да открием скритото действие на други, противоположни сили.

Бележка под линия пояснява, че откъсът за Ботев в стихотворението е породен от „*мътни слухове*" – „*уж че бил жив още и че се скитал с дружината си по тия места*". Но на едно второ равнище тази достоверност маскира едно дълбоко народно, митофолклорно отношение – широко известният сюжет за *незагиналия герой*, който се скита високо в планината (отвъдсоциално, едновременно пустинно и сакрално пространство) или спи в някоя пещера, изчаквайки решителния момент, за да се притече в помощ на общността, на своя народ. Мотивът е познат в почти всички митологии, включително и в цикъла за автохтонния фолклорен герой Крали Марко. Впоследствие той многократно ще бъде възпроизвеждан на едно „историческо" равнище; сам Ботев тръгва от него и от слуховете за живия Хаджи Димитър, за да създаде великата си балада. По-нататък стихотворението разгръща в широта аналогията герой–природа чрез един монументален анимизъм, когато самата природа съучаства активно в сюжета („*Витоша вене*", „*Янтра тъжовно стене*", „*Тъжа тъжи*", Юмручал „*мълком гледа*"). Това дълбоко архаично, митологично сближаване на герой и природа достига своя максимум в поетовия патос:

Стани, о Ботев, и разсърди се!
И ти, Балканьо! я намръщи се
и с вихри, бури ведно ревнете...

Чрез уподобяването си с героя природата е антропологизирана, както е характерно за наивния анимизъм. И обратно – чрез уподобяването с Балкана е постигната уникална свръхмонументализация на героя; още повече с оглед особената роля, която тази планина има в националния митопоезис.

Ако през 80-те години Вазов е *осъзнат, рационален* митолог, през 70-те той се проявява като *спонтанен* митолог – спонтанен по начина, по който функционира домодерното митосъзнание, лишено както от критическа рефлексия върху действителността, така и от саморефлексивни способности.

Именно в ранната поезия на Вазов е налице истински ефективно митоотношение към Ботевата фигура. В спонтанния си наивитет то се генерира чрез поредица същностни характеристики на възрожденската поетика: многословие, обстоятелственост, особено внимание към конкретното, близост до емпиричната фактура, стремеж към „достоверност" – да се фиксира събитието, името, датата... Поетът неизменно тръгва от един максимално конкретен, емпиричен факт (а стихотворението „Радецки" така и не успява да надхвърли равнището на случката, подробно разказана с всичките ѝ перипетии).

Подобен пиетет пред **конкретното**, пред „истината" като механична съвкупност от конкретни детайли, е същностно близък до спецификата на наивния реализъм. По-близо е до архаичния, предмодерния тип митосъзнание, отколкото до същностно *модерната* специфика на литературата такава, каквато ни е зададена тя от модерността. Фундаментално качество на наивното, предмодер-

ното мислене е неговата основаност върху „познанието за конкретното“, както ще го определи Леви-Строс[8]. Абстракцията, обобщението, синтезът са качества на по-късни етапи в еволюцията на човешкото отношение към света, когато то постепенно акумулира рационалното и заедно с това се отмества в посока от колективното към индивидуалното, от „външното“ към „вътрешното“.

Наивното мислене е строго реалистично, но неговият реализъм се свежда до най-елементарните си проявления, до подробностите на външния наглед, до събитието.

Ранните Вазови стихотворения – „Радецки“, „Вислец“, откъсът от „Подъл ли е българският народ?“ – притежават една специфична митопораждаща енергия, дължаща се тъкмо на този дълбинно архаичен, инфралитературен субстрат на всички равнища в тяхната структура. Този пласт на наивен митологизъм (отчасти наследен и „олитературен“ впоследствие от романтизма) генерира митическото отношение на едно по-примитивно, но точно затова и по-дълбинно равнище, доколкото някои натрапващи се чисто литературни похвати, например помпозният одически патос или натруфените сравнения с митологични и културни образи.

Остатъци от този архаичен митогенен пласт оцеляват и в „Епопея на забравените“ – върхов текст от същинския, „високия“ националномитологичен разказ на Вазов през 80-те.

Митопроизвеждащият механизъм в цикъла действа на две равнища. „Епопеята“ успява по перфектен начин да балансира рудименти на наивното митоотношение към героите, основаващо се на близкия поглед към конкретното и детайла, с модерната абстракция. Но механизмът е ефикасен не толкова с абстрактния реторичен патос, не чрез сравненията с общокултурни реалии, както обичайно се смята – не чрез патетичното намесване на Христос, Юда, Хус, Колумб, Спарта, Картаген. Това е един чисто *литературен* пласт в творбата, нещо средно между бароков орнаментализъм и неокласицистична реторика в манера на Юго. Този пласт заема едно най-повърхностно – именно *литературно* – ниво и няма решаващ дял в митогенния капацитет на цикъла, дължащ се тъкмо на конкретното, на имената, топонимите, датата, случката, диалога, доколкото това са ефекти не просто на „историческото“, както изглежда на пръв поглед, а на фундаменталната обсесия на митосъзнанието от конкретното.

Конкретното име е, което гради пантеона и мартириалния списък. Неслучайно изграждането на Пантеона започва тъкмо със ***списъка***, с припомнянето на ***името***, на конкретния ***жест*** (родоначалната статия на Захарий Стоянов „Имената на българските въстанници, които са посегнали сами на живота си“). „Записки по българските въстания“ и „Епопея на забравените“ впоследствие продължават и абсолютизират тъкмо тази „памет за конкретното“. Модерният, историческият тип митопроизводство „помни“ и се ползва от механизми, работещи дълбоко под повърхността и на историческото, и на артикулиращата го модерна литературност. Монументални, опростено изградени герои, акцент върху жеста (чието първично литературно-епическо значение, да припомним, е *подвиг*, *геройство*), внимание към името, към поредицата от имена – това са определящи белези, общи за всеки тип идеологическо митотворческо говорене, неизменно наивно и примитивно в същността си – както християнското житие на мъченика-светец, така и архаичният митофолклорен епос (от Херакъл до Крали Марко). Именно тези механизми – не модерно-историческият компо-

нент, личащ на повърхността, още по-малко неокласицистичната литературна реторика – осигуряват същинската митопораждаща мощ на тези творби, функцията им на национални епопеи.

2.

В своята спонтанност и наивност, в отсъствието на сложна рефлексия и не на последно място чрез положеността си изцяло в поетическото, ранните Вазови стихотворения за Ботев неволно активират готови архетипови схеми, вместват се в тях. Схеми, които самата Ботева поезия е абсорбирала в мощната си автомитогенна ефективност.

Митът „Ботев", продукт на безостатъчната взаимопроникнатост на поетически и биографичен жест, се крепи на две основни, конститутивни за него ядра. Те са съсредоточени около символичните топоси на ***границата*** и ***върха*** и свързаните с тях сюжети. Първият от тях е сюжетът за преминаването на героя-Аз през инициационната граница, отделяща сакрализираното родно пространство, насила отнето и подлежащо на повторно завоюване от него. Вторият сюжет е абсолютното постигане на това завоюване в акта на една сюблимна героично-саможертвена смърт в аксиологическия максимум на родното пространство – навръх Балкана.

Тези ядра са конструирани по образцов начин от стихотворенията „На прощаване" и „Хаджи Димитър", които подготвят и антиципират носещия скелет на мита „Ботев", маркиран чрез върховите си пунктуми „Радецки" и „Вола" – *преминаването „през тиха бяла Дунава"* и *загиването „там на Балкана"*.

Когато възпява Ботевия подвиг в поредицата стихотворения непосредствено след смъртта на поета-войвода, Вазов следва същата митогенна структура, криеща се под „външната", биографичната фактология. Стихотворението „Радецки" разработва и трайно налага в Ботевата иконография мотива за *преодоляването на инициационната граница* (Дунав), а стихотворението „Вислец", четвъртото от цикъла „Бунтът" – мотива за *чудесната смърт на героя „там на Балкана"* (Веслец в случая е семантично равен на Вола).

Но влизайки в митологичната матрица, Вазов я трансформира *отвътре*, историзира я, изпълва я с биографично, фактически коректно съдържание.

Това особено личи в „Радецки", където поетът най-явно споделя възрожденската страст към „истината", към репортажното трупане на детайли и пиетета към максимална точност. Фабулата отблизо следва събитията, като централно място е отделено на два сравнително обемни монолога на войводата – обръщението му към капитана на кораба и към четниците след слизането им на брега. Колкото и да са натоварени с емоционалния патос на творбата, тези монолози се стремят към пределна близост с фактическата истина. Предполага се, че Вазов пряко е ползвал писмото на войводата до капитан Englander и пътниците на кораба, публикувано във в-к „Нова България" (бр. 6 от 16 юни 1876). В първата си редакция стихотворението включва и две строфи, посветени на случая с парахода „Германия". За съвременниците случаят „Радецки" е здраво обвързан със случая „Германия"; самият Ботев подчертава това в писмото си до капитан Englander. Двете строфи са се намирали в първия монолог на войводата. Впоследствие Вазов ги премахва тъкмо в стремежа си да се отдалечи от фактическата „истинност", за да засили литературността на творбата, в общата посока

към абстрахиране и обобщение, в която изобщо преработва стихотворенията си (най-краен в това отношение е случаят с „Левски“ от „Епопея на забравените“, където е премахната цялата „външна“, фактическа конкретност, налице в първия вариант на творбата). Същинската цел на тези преработки всъщност е опит за преход от наивен към модерен тип митологизъм.

В случая с „Радецки“ обаче този опит се проваля по един много значещ начин.

Съвсем скоро след появата си стихотворението се оказва със силно лабилна, неустойчива литературност, превръща се в колкото литературен, толкова и фолклорен факт – нещо не толкова необичайно за епохата; и това, както ще видим, е съществена част от митологичната аура на творбата. Двойственият статут на стихотворението е дори номинално фиксиран: като литературна творба то съществува под заглавието „Радецки“, но придобива истинската си популярност под „песенния“ си наслов „Тих бял Дунав се вълнува“, както неизменно е цитирано от съвременниците. Фолклоризацията на творбата ще бъде приета в един момент дори от самия Вазов (в късния очерк „Волът. Спомени и видения...“ от 1920 г. той сам нарича стихотворението си „Тих бял Дунав се вълнува“).

Този първи стих е явен интертекст с една от най-митогенните по отношение на Ботевия мит творби на поета – „На прощаване“, която задава първото ядро в структурата на мита – *преодоляването на инициационната граница* между чуждото и родното пространство, между профанното и сакралното. Преминаване, което е сюблимният акт на завоюване на отнетото отечество, едновременно героичен и саможертвен. Цялото стихотворение „Радецки“ е епически разгърната парафраза на два ключови за Ботевия мит стиха: „*...ах, утре като премина / през тиха бяла Дунава*“. Стихове, чийто мощен заряд се дължи тъкмо на скритата им автобиографичност и профетична енергия. Вазовото стихотворение възпроизвежда същия митопоетичен комплекс, но в обратен ракурс – чрез биографичния жест, „сбъднал“, осъществил поетическото визионерство. Но ролята на това свръхсетивно визионерство, на митогенния релативитет между реторичен и биографичен акт е ясно изтъкната чрез началния цитат-интертекст.

Но за да оценим ролята на Вазов, трябва да припомним един факт. Биографичните конотации на този цитат, оказва се, по онова време са били доста по-размити, отколкото днес сме склонни да смятаме, манипулирани от категоричността на канона. Както изтъква един изследовател, направил си труда да се порови „отвъд“ него, образът „тих бял Дунав“, дълбоко фолклорен по самата си структура, е фразеологизъм, широко популярен през епохата, клише, което преди Вазов срещаме у поети като И. Кършовски още през 1871 г. (когато е публикувано и самото „На прощаване“) и Ст. Бобчев през 1872 г.[9] Тоест емблематичният стих, който осъществява пряката връзка, интертекста на Вазовото стихотворение с Ботевата творба и още повече с Ботевия поетико-биографичен мит, оказва се, вече е „фолклоризиран“ тъкмо в *ботевската* си мито-биографична употреба и с това е изтръгнат от сюблимната уникалност на Ботевия персонален мит, силно затъмнен е неговият митогенен профетизъм (у Кършовски и Бобчев изразът е употребен в съвсем различен, неботевски, патриотично-географски контекст). Така, диалогизирайки с Ботевия мит и с породилата го творба на поета, Вазов неволно е въвлечен в по-широки контексти, инкорпорирани от мита, при което литературното се е оказало изместено в посока към фолклорното, към

едно общо, колективно достояние, девалвирайки по този начин „съдбовната", екстатичната си обвързаност с персоналното, конфесионално-биографичното и в крайна сметка затъмнявайки митогенната си мощ.

Именно тази затъмнена връзка Вазовата творба по категоричен начин успява да възстанови. Тя прави това в полето на реалната, биографичната конкретика. Тръгвайки от изначалния профетизъм на словото, по-нататък тя остава изцяло при породената от него биографична реалност, чете и постулира тази реалност – през призмата на началния цитат – именно като максималната реализация на мита.

Вазовото стихотворение целенасочено, тенденциозно се стреми да остане максимално близко до фактическата истина. И успява, въпреки че „истината" по това време все още не е отделена от слуховете, пък и от нарочните пропагандни манипулации, обичайни за тогавашната преса, и официозната, и емигрантската. Дори поетовият брат Кирил Ботев, който сам е бил сред четниците на „Радецки", в късните си спомени се позовава пряко на стихотворението „Тих бял Дунав се вълнува", както той го нарича[10]. Самият Захарий Стоянов ще признае, че „*известната Вазова песен „Тих бял Дунав се вълнува" се основава на чистата действителност и факти*"[11].

А може би тази „документалност" на стихотворението, абсолютната му коректност към факта, има обратно действие. Може би не то следва събитието такова, каквото то се е случило на борда на „Радецки" и при слизането на Козлодуйския бряг; може би самото стихотворение, или по-точно не стихотворението „Радецки", а песента „Тих бял Дунав" със своя мощен митогенен заряд е моделирала значително по-късно създадените мемоарни свидетелства за събитието, доколкото за самите участници в него е било невъзможно да го мислят извън Вазовия текст. Много от тези свидетелства буквално цитират творбата, особено репликата на войводата към уплашения капитан. „*Слушай мене, капитане! Туй аз искам, не се моля. Тука аз заповядвам; ще изпълняваш моята воля!*" – цитира в пряка реч Йордан Кършовски в спомените си[12]. Същата реплика е предадена от Цанко Минков така: „*Не, тук се слуша мойта воля, аз съм капитан!*"[13] У Атанас Свещаров тя звучи по следния начин: „*Сега съм аз капитанин. Тук се слуша мойта воля!*"[14]

Впрочем, същият А. Свещаров дори свидетелства, че при слизането си на брега четниците пеят не друго, а песента „Тих бял Дунав"[15], с което Вазовото стихотворение, с посредничеството на фолклорно-песения си вариант, пряко се включва в събитието, което описва.

Но и без тази дълбоко симптоматична грешка на мемоариста е ясно, че творбата на Вазов по един сложен начин не просто възпява Ботевия подвиг, а моделира мита „Ботев". Вазовият разказ фикционализира историческия факт не само пряко, като го възпява *такъв, какъвто е*, но и като ретро-модифицира самите исторически свидетелства, *които го правят* такъв, какъвто той е.

Тази своя мощ Вазовият текст, да подчертаем отново, дължи не на литературния си статут, а на фолклорно-песенния. Съвсем скоро след публикуването си стихотворението се откъсва – при това категорично и завинаги – от литературния си образ и заживява пълноценно в сферите на „масовото", фолклорно-песенното. По-късно поетът сам ще се запознае с един от авторите на тази трансформация: „*Много по-после – спомня си той пред Шишманов, – когато бях в Берковица, Начев, тогава пристав в града и бивши другар на Ботйова,*

ми каза един ден: „Виж, какъв глас ѝ турихме!“ Начев пръв ми пя „Тих бял Дунав“[16]. Това щастливо преобразуване на литературната творба в песен става изцяло по законите на митофолклорното мислене, не само напълно живи по онова време, но и по-силни от тези на литературната рецепция.

Пред тях отстъпва дори самият поет. Още преди да чуе песента, Вазов решава да препубликува стихотворението „Радецки“ във втората си книга „Тъгите на България“. Той все още се смята за абсолютния господар на творбата си, затова си позволява да направи съществени промени в сравнение с първоначалния вариант в „Пряпорец и гусла“. Началото на стихотворението е основно променено; то придобива вид, който е, меко казано, непривичен за днешното ни ухо:

Тих бял Дунав лей със слава
хладни си вълни
и по них Радецки плава,
буйно ги пени –

но веднага в парахода
чуй се тръбен глас
и байрякът за свобода
вдига се тогаз.

Млади български юнаци
явиха се там;
на чела им левски знаци,
в очите им плам.

Горд и ясен си застана
Ботев между них,
че каза на капитана
с глас бодър и тих...

По-късно обаче поетът възстановява, с няколко съвсем незначителни стилистични поправки, първоначалния вариант. Можем да се досетим за причината – чул междувременно песента, институционализирала тъкмо първия вариант на творбата, той отстъпва пред масовата воля, давайки си вероятно сметка, че именно в тази фолклоризирана форма творбата се е сдобила с истинската си социална стойност; в литературния си вид тя е по-скоро посредствена и никакви поправки не биха променили решаващо ситуацията.

Дори напротив, можем да си позволим и крачка по-нататък в сюжета, който тук разгръщаме. Именно недостатъците на *литературния текст* „Радецки“ се превръщат в достойнства на *песента* „Тих бял Дунав“. Простотата, наивитетът, художествената елементарност, силният наративен елемент и ясната фабула, следствие от епизма на творбата, разказваща поредица събития в тяхната проста, линейна хронология, както и ярката монументалност на главния герой – всичко това, заедно с простия хореен ритъм, е спомогнало за бързата и успешна фолклоризация на творбата. Фолклоризация, която в крайна сметка е максимално ефективната реализация на митогенната ѝ мощ. Тъкмо качествата, които изразяват *недостиг на литературност*, гарантират на творбата максимална мито-ефективност, благодарение на една фундаментална близост до наивитета на масовия, долитературния тип съзнание.

Впрочем, жертва на подобен ефект е и самата Ботева поезия в онази реална ситуация, послужила за фактически денотат на стихотворението. Повечето свидетелства са единодушни, че четниците слизат на българския бряг не с Ботева песен на уста, а с наивните стихове на неговия съавтор Стефан Стамболов[17], а З. Стоянов набляга, че „сам войводата" вървял начело и пеел „*Не щеме ний богатство, не щеме ний пари*"[18]. Единственото свидетелство, че четата пеела „*Жив е той, жив е, там на Балкана*"[19], можем да окачествим като анахронизъм от типа на цитирания вече спомен, че е пята „Тих бял Дунав" – не толкова в резултат на стремеж за нарочно разкрасяване на ситуацията, колкото на по-късни напластявания в съзнанието на мемоариста. Дори в мощната си положеност в дълбините на митофолклорните схеми, Ботевата поезия е твърде „лична", азова, за да удовлетвори една масова потребност.

Нещо, с което „Тих бял Дунав" по перфектен начин се справя.

Сега да видим как Вазов използва, надгражда и трансформира второто ядро на Ботевия автомит – за геройската смърт.

Когато в анкетата на Шишманов поетът признава, че подтик за създаването на „Епопея на забравените" е намерил в посочената статия на Захарий Стоянов, както и в съчинения на Рунеберг и Юго, той като че ли пропуска опита на една ранна своя творба – цикъла „Бунтът". Един цикъл, който на различни равнища съдържа в зародиш всичките определящи белези на „Епопеята" – от цялостния патос до отделни образи и реторични обрати (напр. стихът „*О, дни за памет вечна! О, страшно потресение!*" емоционално и синтактично е в отявлена близост с известното начало на „Кочо": „*О, движенье славно, о, мрачно движенье, / дни на борба горда, о, дни на паденье!*"). Налице е явна морфологична близост между двата корпуса – близост, която ни позволява да четем цикъла „Бунтът" като протовариант, първообраз на „Епопея на забравените".

Впрочем, на друго място в Шишмановата анкета Вазов, не съвсем прецизно, сам причислява цикъла към „Епопеята" – принадлежност не буквална, композиционна, а заради „*същия дух*"[20]. Тази близост се разгръща на различни равнища и започва още от подзаглавието, което ясно задава цялостната тенденция – „В памет на погиналите за свободата" и чиято обобщителност допълва и компенсира еднозначната конкретност на самото заглавие.

В композиционен аспект цикълът съдържа ядрото на „Епопеята", т.е. няколко фигури от Априлската епопея, и преди всичко Волов и Ботев, на които специално са посветени две от частите му, които единствени са озаглавени – „Волов" и „Вислец". Ако първото заглавие пряко отпраща към пантеонния принцип на изграждане в „Епопея на забравените", то второто игнорира героя за сметка на топоса, на обстановката, сцената на действието, природата[21]. Ала тъкмо с тази подмяна Вазов попада в самата сърцевина на Ботевия модел на героичната смърт, сюблимно вписана в един природно-космически пейзаж, чрез което на конкретно-историческото се придава универсален характер. Вазов продължава и тук да държи на достоверното, дори репортажното звучене на творбата си. Но този външен репортажен стремеж е абсорбирал под повърхността си мощни митологични енергии. Конкретният факт, родоначален за създаването на творбата, е само образ, повторение на онзи митомодел, който самата Ботева поезия е задала в „Хаджи Димитър". Чрез патоса на романтическата поетика историко-биографичният сюжет е скрито подменен с митопоетически.

Но Вазов не просто заема и надгражда Ботевия митомодел, но го и преобръща. Налице е своеобразна символна инверсия. В неговата интерпретация *върхът* функционира като *долина* („*Вислец! Долино пуста!*“); минусово ситуирана, природата е „*гробница проклета*“, яма, погълнала героя. Втората строфа на фрагмента „цитира“ баладичната Ботева одухотвореност на природата, но – с обратен знак: звярът дреме, вятърът мълчи.

Тази инверсия обаче по значещ начин дописва „Хаджи Димитър“, където в топографската си извисеност и символна сюблимност върхът („*там на Балкана*“) всъщност обозначава едно хтонично, инфернално пространство – абсолютният максимум и абсолютният минимум по вертикалната ос на космоса елиптично са съвпаднали.

Колкото и смел да ни се струва подобен преход, ще отбележим, че Вазовата реплика-преинтерпретация на Ботевия митомодел подсказва посоката, в която по-късно ще поеме Яворов в стихотворението „Угасна слънце“, за да преобърне радикално модела[22].

Привидно близки в общата си противопоставеност на Ботевия модел на героичната смърт навръх Балкана, снемането ѝ долу, в абсолютния минимум на хтона като ефект на сюблимен трагизъм, подходите на Яворов и Вазов са диаметрално различни, противоположни както по генералната си целеположеност, така и по изпълнението си. „Угасна слънце“ прелокализира Ботевата „външна“ природа („*звяр и природа*“) в сферите на *метафизичното*, вътре в съзнанието, или по-точно в подсъзнанието на героя, при което жалеещият звяр се е превърнал в хищно чудовище. „Вислец“, обратно, настоява тъкмо на физиса, на конкретния детайл, на епическата екстатика, изразена чрез опит за пластично описание на сражението и на Ботевата смърт в нейната телесна, жестова нагледност:

Балканът с гръм бе пълен, въздухът с дим претварен.
Ехтят скалите диви от яростния бой.
Внезапно сред ехтежа куршум писна коварен
и падна кървав Ботев, балканският герой!
Падна̀! И взор му огнен угаснал се претвори,
лицето му увехна, бега му хубостта.
Той пак откри клепачи, зина да проговори
и думата замръзна на ледни му уста.

Загатнатото намерение за баладично извисяване на героевата смърт е бързо осуетено чрез „слизане“ в реалното. Вместо това думата взема самият поет, за да обобщи ситуацията в еднозначна поанта, в която поетико-баладичното е заменено с една обичайна за възрожденската поетика склонност към алегория, при което конкретно-политическото, заявено с ясна, почти публицистична прямота, се явява под маската на едри клиширани абстракции („*в борба живя със мрака, със злото и с тирана / и пак в борба загина под пряпореца свой*“).

Вазов пише „Радецки“ и „Бунтът“ през 1876 г., непосредствено подир историческите събития и успоредно с идещите от България вести, по-точно слухове за тях. Двете творби добиват особена популярност сред емиграцията в Румъния. Популярност, която ражда и подражания.

Малко по-късно, през април 1877 г., във вестник „Стара планина“, бр. 63 от 14 април, е публикуван диптих на скромния възрожденски поет Христо Недялков с простото, но ясно в намеренията си заглавие „Христо П. Ботев“. Двете стихотворения активират по аналогичен начин двете централни ядра на Ботевия мит и са красноречиво онасловени с обичайната възрожденска склонност към описателност – съответно „Ботев с четата си на „Радецки““ и „При гроба на Ботева“.

Очевидна е пряката повлияност на Хр. Недялков от Вазов, особено в първото стихотворение. Сходен е и начинът, по който двамата поети интерпретират Ботевия мит, като водят диалог с онези Ботеви стихотворения, които са го произвели. Успоредният прочит откроява черти на един общ механизъм, интересен и значим тъкмо със своята спонтанност и наивност. С това, че първични митогенни енергии в него все още сравнително ясно прозират под чисто литературния пласт. Повърхностни, зле асимилирани сантиментално-романтически влияния не успяват да скрият автентичната свежест на едно отношение към света, към актуалните исторически и политически феномени, което е подчинено на дълбинни митологични и митообразуващи механизми.

Библиография. Бележки

---

[1] **Теодоров (Балан),** Ал. Ас и двойка. Поетическа среща. // *Български преглед*, 1895, № 12.

[2] **Топалов,** К. Ботев и Вазов – различни и близки. // *Родна реч*, 1969, № 8.

[3] **Цанева,** М. Христо Ботев в творческия път и в поетичния свят на Вазов. // **Цанева,** М. *Патриархът. Етюди върху творчеството на Иван Вазов*. С., 2000. (Също и: **Цанева,** М. Христо Ботев и творчеството на Иван Вазов. – Славянска филология. Т. 20. Литературознание и фолклор. Доклади и статии от X международен конгрес по славистика. С., 1988, с. 107–119.)

[4] **Цанева,** М. Вазовият прочит на Перущенската битка. // **Цанева,** М. Цит. кн., с. 26. В непосредствения си контекст това наблюдение на проф. Цанева се отнася до одата „Кочо“ от „Епопея на забравените“, но то е напълно валидно за целия онзи дял от поезията на Вазов, който има най-голяма роля за превръщането му в стожерна фигура в националния канон.

[5] Вж. по-подробно в: **Антов,** Пл. Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика. С., 2009.

[6] **Цанева,** М. Христо Ботев в творческия път и в поетичния свят на Вазов. // **Цанева,** М. Цит. кн., с. 128.

[7] **Мутафчиева,** В. За българската национална митология. // *Септември*, 1981, № 2, с. 183.

[8] **Леви-Строс,** Кл. Дивото мислене. Плевен, 2002, гл. I.

[9] **Ракьовски,** Цв. Отвъд каноните. Носталгиите на високата българска литература. С., 2001, с. 127.

[10] **Георгиев,** К. Един час при брата на Христо Ботев. // *Литературен глас*, № 318, 3 май 1936. Цит. по: Ботевите четници разказват. Сборник от писма, документи и материали. Съст. Никола Ферманджиев. С., 1975, с. 376.

[11] **Стоянов,** З. Христо Ботйов. Опит за биография. 1888, с. 361.

[12] Ботевите четници разказват, с. 28.

[13] Пак там, с. 329.

[14] Пак там, с. 106.

[15] Пак там, с. 107.

[16] **Шишманов,** проф. Ив. Д. Ив. Вазов. Спомени и документи. 1930, с. 190. Името е погрешно предадено, става въпрос за Димитър Ночев, Ботев четник (**Каракостов,** Ст. Ботев в спомените на съвременниците си. Т. 1, 1977, с. 69).

[17] Вж. напр. спомените на Цанко Минков и Никола Обретенов – Ботевите четници разказват, с. 330, с. 394.

[18] **Стоянов,** З. Цит. съч., с. 397.

[19] На Никола Кючуков – Ботевите четници разказват, с. 143.

[20] **Шишманов,** проф. Ив. Д. Цит. съч., с. 194.

[21] Тази подмяна, както сам поетът отбелязва, се дължи на едно недоразумение. В късните си спомени „Волът. Спомени и видения" той пише: „Най-после узнахме повече нещо за Ботев. Един от четниците му, *Христо Иванов* от Сопот, завърнал се от похода, ни разправи, че Ботев бил убит в един бой при Веслец, във врачанските лозя две хиляди башибозуци и черкези притиснали четата. Голямо униние и скръб! Пръв път чутото име „Веслец" се обви във въображението ни с плащът на трагическо величие. Аз написах стихотворението „Веслец", влязло в сбирката ми „Тъгите на България", в което предавах на Веслецкия бой размерите на едно Ватерло!" (**Вазов,** Ив. Събр. съч. Т. 10. С., 1977, с. 282.)

[22] Вж. подробно в цитираната моя книга.

„КОЧО“.
ЗА ФИГУРАТА НА ОБУЩАРЯ

Антония Велкова-Гайдаржиева

Българските поколения *знаят* Вазовите стихове, дори и да не са ги заучавали. Защото те са самото сърце на реалната и фикционалната, на действителната и въобразената национална идентичност. По трудно обясними, езотерични механизми, родовата културна памет обживява, ритуализира, превръща тези стихове в неделими от високото, пантеонно говорене за българското. Творбите от Вазовия цикъл в своята текстуална цялост не са само епопейно прославящи „разкази“, не са само иконични героически визии. Те са примерен „сценарий“ за това как се прекъсва светското (робското, профанното) време и се навлиза в Голямото, вечното време. „Епопея на забравените“ действително конструира в себе си параметрите на българското религиозно-церемониално време, за да ни възвръща периодично към illud tempus (онова време) на героическите първоначала. В този смисъл „Епопея на забравените“ не е цикъл от дванадесет поетически фрагмента; тя е мегатекстът на високото национално самоопределяне. Епопейните „разкази“ на Вазов могат да бъдат „рецитирани“ в белязано, свещено време на мобилизация и консолидация на общността. Нещо повече, рецитирането им е равнозначно на могъщо заклинание. Защото героите на Вазов „повтарят“ образцовата родово-съборна драма на спасението.

В мащабния корпус от текстове, обговарящи смислите на „Епопеята“, неведнъж се е интерпретирала самата концепция на народния поет за националната съборност, за „*всякоя възраст, класа, пол, занятье*“. Емблематичен пример за участие в Априлското въстание и на обикновения, неукия, непросветения човек е Кочо, „*простият чизмар*“. Образът на обущаря се осмисля като носещ демократичния патос на борбата[1]. Изобщо в контекста на звездното си обкръжение от фигури като Левски, Бенковски, Каблешков, Караджата – дори и на интонационно-стилистично равнище „Кочо“ звучи някак по-обикновено, по-скромно, по-непатетично. Ако останалите герои наистина са се превърнали в институционализирани визии за героическа жестовост, Кочо се мисли в регистрите на по-периферното, на масовото и неизключителното. В същото време обаче личностното съдържание на „Кочо“ добива смисъла на *магическа парола*, утаила в себе си не просто актуалните реалии на Априлската епопея, но и вековните духовни пластове от религиозно-християнската и българската свещено-канонична история.

Пред проф. Константин Гълъбов творецът споделя, че твърде добре е познавал фактите около перущенската защита, бил е наясно, че не Кочо Чисте-

менски, а Спас Гинов е първият, посегнал на близките и на себе си, но се спира на Кочо: „*...по съображения от художествено естество. Неговият случай е по-прост, отколкото случаят със Спас Гинов, който избива няколко свои деца, жена си и други свои близки. Ако бях избрал неговия случай, стихотворението ми можеше да добие известна описателност...*“[2] Едва ли обаче само заради пространността на разказа и разточителността на примерите авторът избира Кочо. Вазов обича и безкрайно да разказва истории, и да трупа аргументи в защита на националноидеологическите си възгледи. В избора на историята с Кочо има още нещо, което поетът може би не е успял да изясни, тъй като не е имал рационално обяснение, за да го стори. Вазов е творец с удивителен художествен усет, с мощна интуиция за архетиповите начала в националната съдба. И вероятно някъде дълбоко в гънките на културната му памет е заговорило пред-знанието за особената, уникална фигура на *обущаря* в осветените полета на българската история, в мащабните хоризонти на родово-съборния религиозен канон. „Кочовата история“ крие в себе си художествена и митопоетическа тенденция, поради което изборът ѝ предполага „*елиминирането на другите алтернативни истории*“.

Многократно в литературнокритическите интерпретации се акцентира предимно върху просточовешките реакции, въплътени от перущенеца в екстремни за общността моменти; върху участието и на не-героите в класическия смисъл на думата, върху демократичното начало на епическите сблъсъци. Нашите разсъждения ще бъдат в друга смислова перспектива. Ще се съсредоточим върху архетипния заряд на фигурата на обущаря и върху жестовостта на перущенския чизмар като нейна проекция. В българската (и християнската) миторитуална и религиозно-канонична памет делото на обущаря е пропито със свещена атмосфера. Той се ползва с изключителния престиж не просто на homo faber, а на ревностен защитник на християнската вяра. Обущарят е култова фигура в националното ни съзнание, а Кочо е една от конкретно-историческите ѝ персонификации.

Тук е мястото да припомним, че през 1555 г. в София е мъчен и убит с камъни обущарят Николай, отстоявал храбро християнската вяра и превърнал се в пример за подражание на православните българи. Той бива признат за светец мъченик от „великата църква София Сардикийска“, а изпълняващият длъжността „ламбардий“ към Софийската митрополия Матей Граматик пише „Житие на Николай Нови Софийски“, достигнало до нас в препис от 1564 г.[3] Припомняме тази творба на българската книжовна традиция, за да покажем, че *обущарят* не е просто номинация на определен вид занаятчийство, а се превръща в образец за религиозно-героическо мислене на нацията. Така и перущенският чизмар, и софийският обущар от по-далечно време изграждат парадигматичния хипостас на достойния бранител на християнството. Поведението на двамата персонажи кодира в себе си архетипни послания, знакови социалноорганизиращи функции.

Нещо повече, *обущарят* е фигура не единствено с национални свещени импликации. В християнската обредно-канонична традиция инструментите на обущаря са емблема на св. Криспин (Crispinus). Криспин е светец на западната църква. През 287 г. по време на жестоките гонения на християните заедно със своя брат той е упражнявал обущарския занаят. Двамата се считат за патрони

на обущарите. Легендата разказва, че те са крадяли кожа, за да изработят безплатни обувки за бедните християни. Поради тази си мисионерска, безусловно добротворческа християнска жестовост са били хвърлени в котел с разтопено олово[4].

Според архаичните вярвания на много народи обувката притежава окултни способности, респективно обущарят владее тайното изкуство на занаята да създава чудодейни по функция предмети. На обущаря се гледа като на избрана, белязана фигура. Оттук са може би и засвидетелстваните връзки в житийната традиция между обущарите и войните на християнството като посветени хора. Освен това в обущарството има отгласи и от ритуалния комплекс на ковашките професионални братства, притежавали свои собствени мистерии. Най-общо обущарският занаят се свързва с ритуалите на преминаване поради това, че очовечава и облагородява материята чрез практиките на arcana artis (тайното изкуство). Обувката е символ на *пътника* в измеренията на отсамното и отвъдното. Тя означава прекосяване на границите, сила за надмогване на земните гравитации, на обикновените житейски страхове, на егоцентричните тревоги. В този смисъл обущарят е човек, сдобил се с виза за прекрачване на просточовешките предели. В Послание до Ефесяните (6:15) св. ап. Павел призовава вярващите: „*обуйте нозете си в готовност да благовестите мира*". С други думи носенето и правенето на обувки означава и благовестие. Обущарят владее тайното наречие на висши истини, той е служител на Бога, негов наместник и довършител на творенията му. Така на различни културни равнища съществува вътрешна връзка между изкуството на „чизмаря" (който е и ковач, преобразуващ материята), окултните практики и мисията на християнското религиозно войнство. Нерядко обущарят, като *фигура на общественото утвърждаване и авторитета*, се мисли като съдия в споровете, като висша инстанция в социалното.

След казаното дотук, имайки предвид дълбоко религиозното възпитание, устроеност и тип мислене на Вазов, смеем да твърдим, че на пръв поглед в „простия чизмар" той е предусетил митопоетичен заряд. Зад видимостите на обикновеното житие народният поет е разчел знаците на необикновеното, на потенциално легендарното, поместващи едрите мащаби на историята в пластовете на уж обикновеното човешко съществуване. Досега в интерпретациите се обръщаше най-вече внимание върху това как екстремно историческото е навлязло, просмукало личната биография. Всъщност в творбата на Вазов става дума по-скоро за обратния механизъм – личната биография се проектира върху високите новозаветни, християнско-канонични, житийни и историографски образци, естествено свързани с разтърсващи исторически контексти. Както винаги Вазов задава няколко наративни ключа – на библейския, на светоотческия, на житийния и личнобиографичен разказ. В лироепическия текст те взаимно се препрочитат, остойностяват, означават. Така „Кочо" е обущар и мъченик, прост и светец, обикновен и митологичен. Той е достойната алтернатива на Левски, Бенковски, Раковски. Персонализирайки Голямата история по различен начин, той е *другото четене*, „разночетенето" на тази история. Четейки за Кочо, всъщност ние четем на приниципа на палимпсеста и за Николай Нови, и за св. Криспин, и за ап. Павловите послания...

И на други места твърдим, че народният поет актуализира в „Епопеята" стари жанрови канонични образци[5]. В случая ще маркираме на типологично

равнище общите места между „Житието“ на Матей Граматик от 1564 г. и Вазовата лироепическа творба от 1881 г. Двамата автори, водени от художественотворчески и социалномобилизиращи мотиви, интерпретират, всеки по своему, индивидуалния живот на героите си. Те по своеобразен начин пренаписват личните им биографии, представляващи легитимация на драматично извоюван статус, на ранга на мъченик в името на родова и верска принадлежност. В крайна сметка значимостта на личнобиографичното е също социална конструкция. И в двата случая съживената памет за героите носи контрапрезентни спрямо настоящето функции. Николай Нови Софийски и Кочо Чистеменски играят роли, фундаментално предопределени от колективните потребности. Самата българска (християнска) общност „пише“ сценария и „раздава“ драматичните им роли (dramatis personae).

Ролята на *обущаря* в християнската традиция и в националната сакрализирана история очевидно е знаково натоварена. Индивидуалните „актьори“ в социално-историческата драма (Николай, Кочо) разиграват зададените роли, влизат във вече матрично предписания за героическо съществуване модел. Но тъкмо затова са уникални. Николай обущарят и Кочо чизмарят се превръщат в колективни емблеми не защото са се потопили (и претопили) в социално предписания им ролеви модел, а тъкмо обратното – придали са идентичност и незаменима човешкост на този модел. Въплътили са го в неговите онтологични основания. Според наблюденията на Ю. Лотман всеки тип култура изработва свои модели на „хората с биография“ и „хората без биография“ според системата от културни кодове на епохата[6]. Но независимо от конкретно-историческата различност между отделните епохи, независимо и от жанровата определеност на биографическите разкази (жития, одически възхвали, мемоарни спомени, класически биографии) на типологично равнище с биография се сдобиват хората, които надскачат обичайното, конвенцията, стереотипа. Човекът с биография прави съдбовен избор дори когато от позицията на общонормативното избор не съществува. В композиционно-съдържателно отношение например средновековните жития са повторящи се, предсказуеми, трафаретни (Житието на Матей Граматик наподобява твърде много това на Поп Пейо за Георги Нови Софийски), но поведението на светеца е индивидуално, резултат на свободен избор. То е поведение – подвиг, ексцес, волево усилие, еманация на идеала.

Погледнато в тази перспектива, личността нерядко се схваща като: „*...репертоар от роли, всяка от които е подходящо въоръжена с определена идентичност. Широтата на отделната личност може да се измери по броя на ролите, които индивидът може да играе*“[7]. Така „старобългарският обущар“ Николай и „възрожденският чизмар“ Кочо са едновременно обикновени хора, изкусни в занаята си, но и необикновени, митологични в жертвеното си мъченичество за род и вяра. Те изиграват своите драматични роли в епически величавата пиеса на българската общност, наистина в мигове на върховни изпитания. В ролята си на обущари мъченици те са безусловно автентични, защото играят *себе си* заради другите и заради идеала. Всъщност в сакрализирания наратив на българското „обущар“ и „мъченик“ означават едно и също нещо. В скромната си и смирена „роля“ на обущари те са носили със себе си професионалния кодекс на поведение. Придържането към този кодекс очевидно е допринесло за извоюваний авторитетен символен статус спрямо останалите членове на общността.

Така например Николай от Житието на Матей Граматик дружи дори с етническия противник (участва в угощения заедно с турците), заема подобаващо място в тогавашната социална структура, макар и враждебно настроена спрямо християнството. Но в мига, когато осъзнава стореното с него в пияно състояние (турците го напиват и обрязват), той изживява дълбока вътрешна драма, за да вземе най-съдбовното решение в живота си. Отхвърля настояванията на поробителя да изпълнява мохамеданските обреди, да се разведе с жена си или и тя да се помохамеданчи. Обикновеният обущар *избира* да умре, но да остане праведен християнин. Естествено изборът му на християнски „воин" и мъченик е съпътстван от лобно място и духовногероическа смърт. Аналогичен е и случаят с Кочо, който в екстремен момент за собствения живот, за живота на семейството, рода, Перущица и „България цяла" – избира най-ужасяващото, но и най-свято решение – смъртта на себе си, детето си, съпругата си. Заради спасението в измеренията на метафизичното.

И Николай, и Кочо са примери за това как човекът и в смъртта доказва стремежа си да бъде автентичен. А да съществуваш автентично, означава да живееш с пълното съзнание за неповторимото, за уникалното на личностното си битие. Така четени един след друг, но и един до друг Николай Нови Софийски и Кочо Чистеменски изграждат митопоетичната фигура на *обущаря*. Макар че ги дели тъмната зона на повече от три робски столетия, те са изразители на един и същ патос на живеене – отстояването на земя, кръв, род и вяра.

Съвпаденията между „житието" и „одата" обаче не са само на равнище типология на героя, но и на равнището на топиката, образността, реторичния патос, разбира се, при цялото своеобразие у отделните автори. В творбата на Матей Граматик се откроява твърде обширен фрагмент с историко-географско, прославящо-патетично описание на София. За жанровия житиен канон присъствието на възхвала на родното място на светеца или мястото на неговото мъчение е абсолютно задължителен елемент. Както сочат наблюденията на Д. Петканова, вниманието към географската среда и екскурзията към величавото минало на града е традиция, положена в старобългарската литература от Константин Костенечки[8]. Според патетичната стилистика на „Житието" София е „*един от преславните и велики градове*", „*такъв голям град няма в цяла Македония, Арабия, Палестина, Египет и в източните страни*". София е град на „превелики планини", на лечебни извори, на героически разкази. Тя е свещен център на християнската и българската идентичност.

Не по-малко възторжена е Вазовата възслава на Перущица, за която Милена Цанева убедително твърди, че не е лирическо отклонение, а самата сърцевина на поемата, превръщаща я в ода. Перущица от „глуха провинция", от периферен в геостратегическо отношение за нацията топос („*нищожна*", „*без крепост*", „*без мощ*", „*без никой вожд*", „*без минало славно*", „*без примери славни*") се превръща в град – духовна светиня, в град – „сърце" на идеята за Родина. Тя е „*гнездо на герои*", чиято „пепел и гроб" осветяват „*нашта свобода*"; тя е гордо отмъщение, ново слово, засияло в историята на Отечеството. Тя е пример за това „*как да мре народа... в общата тревога*". Със „*смъртта си страшна и храбри моми*" Перущица „*Картаген надмина, Спарта засрами*". Реторичният патос у Вазов не е просто изискване на одическия жанр, нито пък е само почерк на автора. Реторическото при народния поет не е само украше-

ние, многословие, „парад на думите“. Както казва Лотман: „...реторическото изказване не може да бъде изразено по нереторичен начин. Реторичната структура лежи не в изразната, а в съдържателната сфера“[9]. Реторичното е начин на мислене, изразяване, шифър, *структура на съзнанието*. Реторичното е активност на чувства, емоции, екстаз. Реторичното не е единствено в градуса на говоренето, то е в прекодирането на житейските с митологичните ситуации, отъждествяването на реалните хора с персонажите на ритуала и мита, вписване на обикновеночовешкото в аналите на историята. Реторичното само по себе си предполага идеализация, уедряване на хора, пространства, епохи.

Има още нещо, което сближава „градските“ визии в творбите на Матей Граматик и Иван Вазов. Героят – мъченик (жертва) и градът, който той обитава, са взаимозаменяеми, хомологични, „метонимични“. Не само героичното държане на персонажа осветява пространството, на което принадлежи, но и уникалността на пространството прави още по-велик героя. В по-горе очертаната йерархия на световете герой и град се оглеждат и прекодират в акта на номинацията. Създава се отношение на отъждествяване между собствено, нарицателно име и топоним. Казано по друг начин: „*...митът и името по природа са пряко свързани. В известен смисъл те са взаимоопределяеми, едното се свежда до другото: митът е персонален (номинационен), името е митологично*“[10].

Тук трябва да подчертаем, че нито софийският ламбардий, нито народният поет мислят с типичните категории, присъщи на митологичното съзнание. В техните творби митът е метаезикът на символното обозначаване на човешкия космос. И в света на „Житието“, и в света на лироепическата възхвала социално активното професионално име преминава функционално в категорията на собствените имена. За да се превърне *обущарят* в наративна метафора на духовния авторитет, в митологема на живота – жертва и подвиг.

Друга точка на съвпадение между творбите на старобългарския и новобългарския автор е в представянето на чуждоетническия противник – турците. В „Житието“ на Матей Граматик те са „*побеснели убийци*“, „*събрани в хилядно множество начело с яздещия пред тях епарх с първенците си, тържествено и суетно носещи мъчителски жезли и сопи и придружени от някакви викове и крясъци*“, „*цепят въздуха с молитвите си*“. Те са диви, безчовечни, гаврещи се с жертвата. Поробителите са „*сбирщина*“ от убийци, „*безбожна агарянска сган, прилична на диви лъвове*“. Фанатичното, садистичното, атавистично-разрушителното са основните характеристики на насилника. Макар и по-различни като интонация и градирана емоция, като динамика на оценъчното, определенията за турците в „Кочо“ са типологично същите: „*враговете диви, побеснели*“, „*сган башибозуци*“, „*сган, упита от лакома стръв*“, „*гладна за блудство, за месо и кръв*“. Поробителите „*фучат*“, „*гърмят*“, „*надават рев*“, „*скърцат със зъби*“ и т.н. И тук дивото, необузданото, варварското, деструктивното са знаците на насилието.

Тези примери показват как два текста, на пръв поглед съвсем различни в жанрово, образно и стилистично отношение, отдалечени един от друг като време на създаване повече от три столетия, маркират по един и същи начин робското пространство[11]. Нещо повече, те четат почти еднакво героичното и не-героичното, честта и позора, потисничеството и свободата чрез архетипната фигура на *обущаря*. Което за сетен път, разбира се, доказва съществуването на единния митопоетически текст на общността.

За общата „херменевтика на робството и свободата“ говори и „огнената“ метафорика в двете произведения. Както в миторитуалния сценарий, така и в християнския религиозно-обреден комплекс огънят играе ролята на инициационно изпитание, както и на средство за пречистване и преобразуване. На заплахите, че ако не приеме мохамеданската вяра – ще бъде изгорен на огън, Никола Нови отговаря: „*Труд си правиш само, нечестивецо; защо заплашваш със смърт вечния ми живот? Па ми показваш и огъня; ти и тия, които мъдруват с тебе, ще изгорите във вечния огън, задето се отрекохте от Христа... Сегашният огън не може да ме разлъчи от любовта на моя Христос и Бог. Аз се надявам, че той ще превърне огъня в хладина, както направи някога с трите момци в пещта, когато превърна пламъка в роса*“. На наративното разгръщане на огнената символика в „Житието“ съответстват Вазовите сгъстени образни сравнения и метафори: „*Оградата беше прилична на пещ*“, „*задушена, пълна с въздух горещ и със дим барутен*“, главата е „*пламнала в огън*“, а Господният храм е обвит с „*гъстия дим*“.

Както св. Николай притежава духовна сила да надмогне смъртоносните пламъци на огъня, тъй като безусловно вярва в Христовото всемогъщие, така и перущенските мъже и жени отстояват огнената реторта с някаква мистична, чудодейна сила на родовата воля и християнската вяра. В случая магико-религиозният престиж на героическата жестовост се доказва от „владеенето на огъня“, от готовността да изгориш, но да останеш „отсам“ оградата, в пространството на своето, българското и християнското. На родолюбието и честта.

И отново да се върнем към митопоетичния заряд на образа на *обущаря*. Дали е Николай или Кочо, той обозначава пътешествието „от земята до небето“, от „ужасите на историята“ към спасението и свободата. Обущарят е антропоморфен инвариант на пътя от отсамното към отвъдното. Напускането на земното обаче не означава поражение и примирение спрямо жестокостите на живота. Напротив, напускането на земното означава сила на духа и достолепно отстояване на честта. Обущарят е белязаният посредник между обикновено човешкото и трансцендентното.

Според житийната реторика на Матей Граматик такава е ревността на светците: „*За тях смъртта е като сън, като красота; те преминават от смъртта към живот вечно млад, защото са готови да изпълнят брачния чертог. Какво щяха да кажат за това ония, които треперят от смъртта и живеят постоянно с ниските си страсти*“. Тук реторическото е част от стратегията на убеждаването. Но по-важно е сравнението на смъртта със „сън“. Във Вазовата творба Кочо също замахва да обезглави чедото си „*като в някой сън*“. Във фолклорната и шаманско-религиозната традиция „сънят“ е равнозначен на временна (мнима) смърт, пътуване в отвъдното, или, с други думи казано, полет към метафизичното. Сънят е небесна сила, божествена информация, „скрижали“, получени от мъртвите. „Сънят“ е проверка за колективната готовност за смърт. Онази доброволно приета смърт, която поставя пред личността и общността въпроса за съпринадлежността по драматичен начин. Защото именно в контекста на непоносимия опит човекът/народът укрепва чувството си за съпринадлежност и солидарност.

Така „Кочо“, от една страна, е Вазовата визия за това, как обикновеният, небелязаният, анонимният човек, единият от многото други в екстремна ситуа-

ция се превръща в модел за поведение. А от друга, „Кочо“ е конкретно-историческо въплъщение на архетипа на обущаря, който най-общо беше изяснен по-горе. В този смисъл Кочо активира, пробужда стари културни пластове от миналото, от времето на първоначалата, при което перущенският чизмар събира в себе си обикновеното и необикновеното, случайното и предписаното. Кочо е и простият чизмар, но и образцовият авторитет, направил пробив в робския насилнически свят.

Кочо е реалният робски занаятчия и героическият надвременен пример за поколенията. Той е „актьор“ върху сцената на реално протичащата история, но и върху сцената на идеализираната, сакрализирана реалност. Като национален романтик с невероятен усет за архетиповото начало, за митопоезиса на културните феномени, Вазов в цялостното си творчество умее да събира, да преплита двете равнища на националното съборно живеене – конкретно-историческото и надвременно-идеалното. Поведението на неговите герои почти без изключение е ритуализирано и театрализирано. А знаем, че за изобразителната стилистика на романтизма е присъщо проникването на театралните норми и в пласта на битово-всекидневното.

В „Епопея на забравените“ героите разиграват уедрено представените от Карлайл героически модели в световната предистория и история[12], въплъщавайки необходимите за конкретната епоха „*стабилни набори от амплоа*“. Ето защо избраната „роля“ във всяка една творба от „Епопеята“ е съпроводена и с определен избор на жестове, които задължително са семиотизирани, колективно значими – трагично-героически, възвишено-патетични, затрогващи: „*Майката мълвеше: „Чедо! Не се бой!“/ И даваше сину напълнена пушка;/ и старата баба, що едвам се люшка,/ носеше куршуми в свойта пола,/ и мъжът учуден имаше крила...*“, „*Една жена викна: „Чуйте! Срам!“ и пушна/ към войската царска и падна бездушна...*“, „*Слисаните майки с поглед страховит/ блъскаха глави си о голия зид/ и падаха, други – с настръхнали власи/ във свойте колене душаха деца си*“.

Движенията на всички граждани, съзнаващи се като съкровена част от целокупна Перущица, се превръщат в ритуализиран език на жестовете. Те носят нещо автентично сегашно, но и нещо от културната памет на грандиозната сцена, наречена история. Това, че перущенци са пропаднали в самата бездна между своето и чуждото, между живота и смъртта – означава, че те apriori са излезли в измеренията на надбитовото, при което вече не се оценяват самите им постъпки, а техният символичен смисъл. Смисъл, който ще бъде зазидан със златни букви в духовните темели на родната история.

„Епопеята“ е текст, който институционализира, сакрализира образи, статуси, роли. „Перущица“ не е просто поредната разтърсваща сцена от една вековна борба. Перущенци действат така, сякаш пишат историята. Самият факт, че перущенци не са в топосите на обикновено-прагматичното, а са в *храма* съборен, показва, че те са включени в силно семиологизирана ситуация, в дискурса на националноидеологическото. Абсолютно всички движения на майките и бабите, на старците и децата, на болнавите и здравите, на богатите и сюрмасите, на „*русите главички и белите власи*“ са представени като свръхзначими, като кодиращи в себе си върховен смисъл. Оня „таен“, „чудодеен“ смисъл, който сполита при срещата с доброволно избраната смърт.

Както отбелязва Милена Цанева, Вазов не пресъздава цялата десетдневна история на Перущенското въстание, а финалния, най-напрегнатия и трагичен момент на решителния и последен бой, когато оцелелите перущенци се събират в старата църква „Св. Архангел Михаил". Поведението на всеки, попаднал в храма, патрониран от Михаил – вожд на небесното войнство, е резултат на избор. То е въплъщение на свободната активност на човека, безусловно включил се в сценария, предписан от „*мъртвите те*". Архангел Михаил е покровител и говорител на покойниците...

В тези „*три деня*", когато „*храмът гърмеше отчаян*", за перущенци смисълът на историята, смисълът на живота и смъртта са побрани вътре в свещената обител. В храма перущенци не са петвековните роби, а „тайно общество", което изрича особени слова, което разиграва особени действия. Общество, подготвящо се да *изиграе до смърт* „сценария" на свободата. Защото в храма смъртта е най-истинският живот. Защото в храма историческото съзнание е неотменно свързано с митичното, изначалното правреме, в него е градената памет на поколенията. В храма всеки отделен перущенец постига интерсубективната споделимост на общата вяра и общата родина.

Храмът „Св. Архангел Михаил" е незаменимият фундамент на гражданско-религиозното сплотяване на общността пред лицето на смъртта, когато всякакво вътрешно различие се заличава от колективните конструкции на идентичността. Храмът е онова свръхсвято място, което генерира магически формули; което създава смисли и образува символи. Храмът е онази територия, в която общностната физическа смърт се превръща в критерий за самоуважение, траур и солидарност. Всяко изречено слово в храма е вече метафора на съборното безсмъртие: „*По-добре да мрем!*", „*Мълчи! Да се борим!*", „*Спогодба не става между тях и нас!*" Всяка поредица от жестове, извършени в храма, са не просто наративно разгърнат разказ, а символна репрезентация на общността, надмогнала екзистенциалния страх от историята. Една изстрадала общност, постигаща себе си в самия опит на жертвите, солидаризираща се в самия акт на вярата. А народният поет прекрасно знае, че романтическата „употреба" на историята е националноидеологическа кауза.

В анализа си на творбата М. Цанева акцентира върху: „*...любимото Вазово „изведнъж", с което той ни въвежда на няколко пъти във възловите преломни моменти на „Епопеята*"[13]. В такъв преломен момент на алтернативно-безалтернативното положение между позора и смъртта – на трагическата сцена на борбата се появява Кочо: „*Във тоя миг Кочо – простият чизмар,/ наранен, отслабнал и бунтовник стар,/ повика жена си...*" Сцената с Кочо и изобщо сюжетът „Кочо" наистина се разгръща в граничната зона между отсамното и отвъдното. Сюжетът „Кочо" е *магически* за българската нация – едновременно сгъстен и епически, случил се в безумния „хаос" на историята, но и „композиционно организиран", за да бъде запечатан в сакралните полета на духовността. Сюжетът „Кочо" се превръща в сърцевина на българската идентичност. И е много трудно да се определи в тази националноромантическа визия действителността ли подражава на фикцията или обратно; сценичен или реален персонаж е Кочо, или единият и другият едновременно.

Още повече че реалният Кочо е участвал с вдъхновение в любителските представления на Шекспир[14]. Житейското и театрализираното, интимно-лично-

стното и историко-визионерското, частното и общото като езици на епохата се сливат в екстремалната точка на една жестока, многовековна схватка между човека и историята.

Цялата творба внушава тъкмо това, че Кочо не е изключение, а е един от всички останали перущенци. В същото време Кочо е другото име на Перущица. Кочо е индивидуалният „изговор" на груповото живеене. И затова колкото е по-изключителен, толкова е по-типичен. Кочо сякаш се е готвил (или поне според внушенията на творбата е така) да влезе в държавностроителния календар на българското. Самият той се превръща в представителен език на героическото говорене. Той е едновременно реално-конкретен субект на историята, но и нейна парадигматична конструкция.

Перущенецът Кочо като посветен в тайното изкуство на обущарството, кодира *инициационната функция на страданието*. Нещо повече – посвещава се на страданието и смъртта, които, той знае, ще изведат към възкресението. Според „морфологията" на архаичните култури кървавото приношение е условие за всяко сътворение, както и за преминаване в ново измерение на съществуването. Новият живот на българите може да зачене само от друг, пожертван живот. Сътворението, пише М. Елиаде, е жертва: „*Сътворението може да се оживи само като му прехвърлиш собствения си живот (кръв, сълзи, сперма, „душа")*"[15].

Така че семейството на Кочо се оказва идеалната „света троица", пожертвана в името на свободата. Семейството на Кочо е посечената архетипална жертва („*виж, настая сеч*"), чиято кръв ще проникне в гънките на майката земя, за да роди свободата („*И Кочо ножът си извади кървав из гърди ѝ*", „*и чучур червен бликна и затече*", „*и кръвта детинска с майчината се смеси*"). Материнската и младенческата кръв носят в себе си очистителна сила. Тя означава смъртта, но и животосъзиданието; мрака, но и светлината. Кръвта на Кочовото семейство е по необходимост пролятата кръв. Тя е едновременно пуснатата „мръсна" (робска) кръв, но и посвещенската, кръстената кръв на обновата. Тя е кръв, легитимираща свободата, онази, която ще узакони новото раждане. Така че Кочовото семейство е конкретно-историческото продължение на архаичната инициационна традиция в ситуация на битиен предел. Неговата смърт е възможно най-екстремното освобождение от временното и постигане на абсолютното.

Едва ли е случайно, че простият чизмар е допълнително назован като „*бунтовник стар*", а жена му като „*млада хубавица*". Тези възрастови характеристики не назовават толкова голямата разлика в годините между съпрузите, а по-скоро акцентът е върху зрелостта на индивидуалното съзнание на обущаря. Кочо е стар бунтовник, т.е. с богат житейски опит, с ясна представа за собствена идентичност и за сложните, непрозрачни смисли на битието. Според П. Бъргър зрелостта е състояние на ума; зрялото съзнание на човека е това, което има „*епистемологически привилегирована позиция*"[16]. Именно в периода на зрелостта безусловно заработва селективното възприятие, което отделя по-важното от по-маловажното в биографичен път от люлката до гроба. Именно зрелият Кочо може в повратната точка, преобръщаща живота му в смърт, да направи най-адекватния, макар и най-драматичен, биографичен избор. И, разбира се, този избор е най-вече свързан със сферата на интимността.

Индивидуалната биография е неминуемо обвързана с близките същества, по-скоро те конструират нейните истории. Те удържат представата за споделимост, цялостност и автентичност. В крайна сметка човек избира съпруга и приятели в акт на същностно самоопределяне. Също така в акт на върховно самоопределяне човек избира и да умре за родината.

Родината е институция, така както и бракът е институция. В името на родината човек е готов да предефинира света, радикално да пренареди акцентите на битието си. Готов е да се самоотрече от щастието в дома си, от любовта на жена си и детето си. Но не само „*бунтовникът стар*", а и жена му „*млада хубавица*" е готова да поеме пътя към смъртта–живот.: „*И клетата майка,/ бледна, луда, няма и без да завайка,/ сложи си детето с трептещи ръце...*" Тя е приела алтернативата за скок в „лудостта", защото е способна да бъде свободна. Кочо и съпругата му, като емблеми на безусловно българското, са „осъдени на свобода". „Адресът" на тяхната свобода е реалната робска и възжеланата освободена Перущица. Затова и съпрузите се разбират почти без думи. Това, което си казват в мига пред смъртта, е *отвъд езика*. Техният език е езикът на трагическата жестовост и мълчание, на безкористните молитви, на зова за помощ и подкрепа към най-ближния и към Бога.

Кочо и съпругата му са се врекли в свещена вярност един към друг. За тях непосредствената близост в живота или в смъртта е по-същностна от пребиваването в света. Мълчаливите жестове на съпрузите са самата болезнена, драматична визуализация на *самопринасянето*, на страданието като върховна жертва, като *служба* и мисия. Доброволно избраната смърт е отговорност за най-съкровено ближния: „*и кат го целуна в бялото челце,/ застана и рече: „То да е отзади!/ Удряй!...*" В отговорността за другия – на живот и смърт – наистина: „...добиват смисъл прилагателните: безусловен, неизбежен, абсолютен, които служат за квалифициране на свободата..."[17]

Застанали в самия предел на земно-българското и християнското си битие, в самия травматизъм на близостта със смъртта, Кочо и жена му изпадат в страховитата, но и преобразяваща екзалтация на жертвеността. Жертвеност заради отговорността и привързаността към другия, чрез които смъртта добива смисъл. Именно там, в разказа за смъртта, личнобиографичното се превръща в дял от голямата история. Инициационната смърт на обущаря и неговото семейство носи космогоничен заряд. Защото тя е смърт от духовен порядък и неин примерен модел е *космогонията* – жадуваното възкресение на свободна България. Смъртта на Кочо е смърт-връщане ab origine (от началото).

Кочо е „простият", но и незаменимият перущенец. Онзи, върху когото тегне родовият свят с цялата болка и страдание. Кочо не може да избяга от най-драматичния призив на ближния – призива към смъртта: „*То да е отзади! Удряй!*" **Кочо** е натоварен със страданието на своето семейство и с отговорността за него. **Чизмарят** е натоварен с болката на целия български космос и е отговорен за него. Кочо-чизмарят е самата средищност на връзката между човека, рода и историята.

Една от проповедите на Йоан Кръстител в Иудейската пустиня огласява следното откровение на Светията: „*аз ви кръщавам с вода за покаяние; но Оня, Който иде подире ми, е по-силен от мене; аз не съм достоен да му понеса обущата; Той ще ви кръсти с Дух Светий и с огън*". Цитираме Библейското слово,

за да го привлечем като аргументация за избора на Вазов. От тримата перущенски герои (Спас Гинев, Кочо Чистеменски, Спас Спицеринът) народният поет с присъщия си художествен усет избира Кочо[18]. Защото именно *той* е достойният да сътвори за поколенията реалните и чудодейните „обувки" на един град, но и на цяла една национална общност, упътила се към смъртта–живот. Вазов е избрал чизмаря Кочо, тъй като той е бил посветеният човек с „виза" за небесното царство. Човекът, който *има правото* и другите да посвети с дух и огън. Човекът, който в „простото" си мирско битие моделира материята в човешки форми (обувките), но и човекът, който в граничността на битието преобразува простоземното в свещеноземно. Така че Кочо е не единствено реално съществувал обущар от Перущица, издигнал се до общонационален пример по време на Априлската епопея. „Кочо" е национално сказание, притча, народностно-верският „език", чрез който поколенията надмогват ужасите на темпоралността. „Кочо" е обущарят изковал и сшил „обувките" на българското живеене post mortem.

В тази забележителна творба на образцова националногероическа жестовост Вазов тръгва от масовата патетика на събитията към частния, личнобиографичен избор в граничността между живота и смъртта. В същото време отделният случай се оказва типологичен, вариация на архетипа в измеренията на историчното. Вазов умее да формулира биографическия разказ като ядро на общосподелима значимост. Биографичен разказ, който надмогва личното и се превръща в митологема много по-ярка и сакраментална от историческите клишета за епохата.

„Кочо" е уникален български текст, национален „самоучител" за жертвеногероическо поведение. „Кочо" е пример за това как обикновеното може да бъде изключително, а изключителното да се превърне в общосподелима норма. Чизмарят наистина успява да трансформира естествения страх от смъртта в поезия на честта и на съборната свобода. В този смисъл Кочо съвсем не е пленник, зазидан в темелите на историята, не е поредният биографичен епизод от величавия вихър на Априлската епопея. „Кочо" е самият *екстаз* на жертвата. Застанал лице в лице с хаоса и мрака на робското битие, той е културният герой, усвоил, „опитомил" и преобразил историята. От „Кочо" нататък и Перущица заживява в други ритми – на осветено българското. От „Кочо" нататък Перущица вече е митологизирано пространство в националната литературна география.

Обувката като универсален символ е знак за авторитет, достойнство и за поемане на отговорности. Респективно обущарят е човекът, който не само притежава, но и генерира качествата чест, справедливост, мъдрост. Той е опитомителят на дивото и хаотичното, на варварското и разрушителното, на безумните и атавистични човешки нагони. Кочо наистина е незаменимият занаятчия, който и смъртта превръща в убежище. Затова и перущенският чизмар посреща смъртта с „отворени очи". Той е разбрал, че да живееш и умреш заради вяра и родина, е великата мъдрост да служиш на любовта.

Кой е Кочо – простият перущенски занаятчия или митопоетичният обущар? Кочо е робският и свободният, заклещеният в капаните на историята, но и освободилият се от бренното човек. Кочо е „старият майстор", владеещ тайното изкуство на занаята да извае чудодейните обувки на цяла една общност, за да може да пропътува тя през апокалипсиса на земното и се прероди в пространствата на свободата.

Кръвта, родът и вярата са фундаментални митологеми на личностното и общностното живеене. Една от Господните повели към синовете човешки гласи: „Но си връзвай превръзка и *обувай нозете си с твоите обуща*, брадата си не закривай и хляб от чужди не яж“ (Книга на пророк Иезекииля, 25:17).

Библиография. Бележки

---

[1] Вж.: **Цанева**, М. „Кочо“ или „Защитата на Перущица“ (Лирически патос и художествена структура). // Цанева, М. Автори, творби, проблеми. – София, 1990.

[2] Пак там, с. 122.

[3] Вж.: **Петканова**, Д. Старобългарска литература IX–XVIII век. – София, 1992, с. 518.

[4] Християнство. Енциклопедический словарь, т. 1. – Москва, 1993, с. 849.

[5] Вж.: **Велкова-Гайдаржиева**, А. Литературнокритически прочити. – Велико Търново, 2002, Идеята за национален некропол в „Епопея на забравените“ и „Сливница“.

[6] **Лотман**, Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте. В: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – Москва, 1994, с. 804.

[7] **Бъргър**, П. Покана за социология. – София, 1999, с. 110.

[8] **Петканова**, Д. Цит. съч., с. 519.

[9] **Лотман**, Ю. Култура и информация. – София, 1992, с. 277.

[10] Пак там, с. 39.

[11] Чудесен прочит на Вазовата херменевтика на робското пространство прави В. Стефанов.

[12] Вж. **Велкова-Гайдаржиева**, А. Цит. съч.

[13] **Цанева**, М. Цит. съч., с. 114.

[14] Пак там, с. 121.

[15] **Елиаде**, М. Ковачи и алхимици, 2000, с. 25–26.

[16] **Бъргър**, П. Цит. изд., с. 60.

[17] Вж.: **Левинас**, Ем. Другояче от битието, или отвъд същността, 2002.

[18] Вазов изповядва пред проф. К. Гълъбов, че е получавал и писмени, и устни упреци защо е избрал Кочо, а не Спас Гинов. Обвиняван е бил дори, че е пристрастен към Кочо, тъй като му бил роднина. Народният поет държи да се знае, че изборът му е бил продиктуван изцяло от съображенията на твореца – и реалист, и романтик. Вж.: **Цанева**, М. Цит. съч.

„ЛЕГЕНДИ ПРИ ЦАРЕВЕЦ“

Николай Чернокожев

В своето стихотворение „1910“, което звършва така:

И ние тъй ли ще живеем
кат сянка в есенна мъгла
и в суха жажда ще копнеем
за нови родни светила?

Пред тебе в таз земя проклета
жив огън ще ли затрепти,
о, деветстотин и десета,
кажи, не носиш ли го ти?!

Димчо Дебелянов сякаш между другото задава въпроса:

А Вазов пак ли ще ни храни
с патриотически лъжи?

От определена гледна точка въпросът получава отговор чрез книгата „Легенди при Царевец“, но долко тя попада само и единствено в сектора „патриотически лъжи“ е отделен въпрос, защото това е книга, чието усилие е насочено, от една страна, към съхраняването ѝ като цялост от предговор и стихотворения, и която, от друга страна, свободно обитава (в своята цялост, но най-вече в своята разподобеност – предговор и лирически текстове) множество контекстуални сфери, в които двете ѝ части сякаш нямат нужда една от друга.

Тя излиза през 1910 г., но – ако се доверим на датировките на самия автор – през тази година е писан само предговорът. Всички останали текстове, които трябва да са същината на книгата, т.е. да се вместват в жанровоограничаващите и ориентиращи думи „Балади и поеми“, са писани по-рано и то през: 1899 – 2 творби, 1905 – 4 творби, 1906 – 20 творби (14 от тях през януари 1906), като се има предвид, че текстът на „Проклятие въз Иванка“ въобще не е датиран.

Но последните три произведения в книгата, включително двете от 1899 г., са уговорени със следната бележка под линия към „Клепалото бие“: „*Това стихотворение и останалите две, вдъхнати от други местности, приложих тук, хармонирайки по дух и настроение с предишните.*“ – те са „приложени“, и може би са „приложения“, защото в тях лирическият субект се вписва в страдалческото „ние“, очакващо предвещаваната гибел, която е наказание за греховете, за да бъдат надвити тръбите „*от орди агарянски*“ от изпискването на влака, което

изтръгва човека от този „*блян зловещ*“ („Блян в стара черква“) и го връща в днешния ден; или Азът остава с мълчаливата среща с последния български цар, който не пита какво е (о)станало след него, може би за да не бъде утешаван, а просто изчезва, тъй като сякаш му е достатъчно да пробуди емоции, да предизвика мисли у човека. Духът, сянката изчезва – човекът излиза от „*таз гробница студена*“, връща се в живота, излиза от тъмнината (тъмницата) и вижда синия свод, слънцето, обливащо душата му с възторг, и усмихващата се в зеленото поле нова столица („Боянската черква“). Особено последните две стихотворения са подчертано вгледани в черквите, т.е. в местата, където могат да се срещат живи и мъртви, да се доближават и да се изживяват едно друго различни времена и т.н.

Така с годината на издаване остава свързан само предговорът и в литературноисторически план именно той се утвърждава като представителен, засенчващ, дори маргинализиращ лирическите текстове. Именно предговорът поставя книгата *при* Царевец (обяснява как могат да бъдат четени и интерпретирани-оживявани знаците на и от миналото), извисява я там, възлага ѝ епопейни амбиции, разполага я в голямата и сложна тема „ИСТОРИЯ“, мислена като обобщение на десетилетен опит, но и на едно последно десетилетие – първото на XX в. Именно предговорът ангажира Вазовата книга с другите, появили се през 1910 г., важни български книги. Иначе казано, читателят е провокиран не само и дори не толкова да потъне в легендното, колкото е предупреден за необходимостта да удържа в съзнанието си различните времена, да отчита различните говорения (нелирическо/предговор и лирическо/балади и поеми) и по този начин – съзнателно или не, е поставен в една усложнена (модерна/немонолитна) ситуация. Защото ако за младите поети, както ги вижда Вазов, е характерно бягство от света „тук“ и „сега“ в неразбираемостта, самият народен поет осъществява своето бягство от света „тук“ и „сега“ в разбираемостта на разказаните не толкова непознати, колкото сякаш нежелани или пренебрегвани от големия исторически разказ на и за миналото хора и събития. И ако се погледне книжовният контекст на годината и от множеството книги се обърне внимание само на станалите канонни творения на Пенчо Славейков и Яворов („На Острова на блажените“ и „Подир сенките на облаците“), струва ми се, веднага става ясно, че Вазов сочи на своите читатели *островът* „Царевец“, островът, наречен българско минало, с неговите слави, драми, трагедии и травми, което е толкова непознато, колкото и островът на блажените; той тласка читателя си да се вглежда и вслушва в едни други *сенки* – тези на предците, а не да се изгубва след сенките на облаците.

„*Защото – това е една истина – ние още не познаваме историята си.*“ Тази популярна теза на Вазов за съжаление е станала обект на популярни и популистки интерпретации и инструментализирания. Без да бъде идеализирано подхождането на Вазов към миналото, при него, струва ми се, познаването е свързано не с научаване, а с размишляване. Но сходно (като посока на обработване) свиване на смисли сполита и апела на Паисий историята да бъде четена не само за да бъде научена, но за да бъде узнавана.

Тук ще си позволя само да отбележа в скоби, че в излязата през 1922 г. „Литературна история на чехословаците, южните славяни и българите“ д-р Йозеф Лео Зайферт пише: „*Съвсем нови и разнообразни мотиви открива неговата сбирка „Легенди от Константинопол“, в която той във великолепно видени*

исторически сцени възвеличава миналото на своя народ.“[1] Не е необходимо да се оценява истинността или коректността на написаното. Показателно е, че превръщането на *Царевец* в *Цариград/Константинопол* не само подчертава трудната графична различимост на тези думи за несвикнало с кирилска графика око, но и невнимателното вглеждане в имената, дори от страна на западен човек, който е специалист – пише история на литературата. Подмяната обаче може да бъде и сигнал за възприемателните инерции, които са в подкрепа на въпроса на Дебелянов, както и да насочва познаващите Вазовото творчество към други текстове на поета.

Това, разбира се, е само едната контекстуална сфера.

Другата е вазовската и именно върху някои нейни параметри ще се концентрирам.

Разказът в „Легенди при Царевец“ може да бъде мислен като говорене, чрез което се бяга от сегашността посредством познат романтичен жест на пренасяне назад във времето, разигран в българската литература още от Раковски („Отлъчие ...“) и от Чинтулов („Двама приятели“), а преди тях и от Паисий. Към легендите, попили в съзнанието на поета от броденето из Търново, се подхожда не в тяхната самодостатъчност като запазени, съхранили се в „народната памет“ през вековете, а чрез гледането на тях през оптиката на историческата проученост: легендите са „проверени“ и едва тогава допуснати до литературна обработка. А както е известно, Вазов използва често осигуряването на художествените текстове с епиграфи, бележки, списъци на научна литература и др. „укрепващи“ ги (удостоверяващи историческа истинност) елементи. Особено разположените в края на някои негови белетристични текстове библиографски списъци имат неедноизмерна реализация в съзнанието на читателите от различните пластове на времената. В този смисъл Вазов напомня на читателите си позитивисткия исторически проект и едновременно чрез своите текстове им дава другата история на родината им, истинската история на емоции, тъмни страсти, престъпления и наказания; историята, към която малцина поглеждат, тъй като тя е зад победната героичност на направеното от великите владетели.

Книгата „Легенди при Царевец“ може да бъде мислена и като опит за създаване на модерен (двадесетовекски) „аналог“ на „Епопея на забравените“, защото бавното и дълго „завръщане“ на Вазов в далечното минало е може би и резултат от две потребности: да се освободи от собствената си свързаност с (подчиненост на) монументалното „неотдавна“ и от потребността да общува свободно и до голяма степен много по-критично с българското минало, с което не е лично свързан и за което свидетелстват и текстове като „Светослав Тертер“ и „Иван Александър“. А предговорът към „Легенди при Царевец“ подчертава и едно друго, възрожденско напрежение между разказаното и показаното минало и в този сектор Вазов ще си позволи да представи себе си чрез „Към пропаст“ и „Борислав“ – първата, „извлечена от повестта“, а втората, останала във възрожденския модел на правене на историческа драматургия (и през фолклора):

И онова, което ратува още за моята мисъл, то е, че самият народ обича миналото си, обича да слуша за него, каквото и да е било то, защото то е част от неговия живот и е близко до сърцето му. И въпреки тоя дух на отрицание на своето, на родното, който вее у нас от години насам, въпреки неразумната пропаганда да се охлади националното чувство народът, във всичките си

обществени слоеве, остая дълбок националист, той обича отечеството си и заветите му, и историята си с нейните светли и тъмни страници; тя пази за него странно обаяние, когато му се рисува в художествена реч. Особено когато миналите му съдби се възкресяват пред погледа му във феерията на сцената. Друмевата драма „Иванко", при всичките си недостатъци, но носеща печата на таланта, в продължение на четирийсет години не слезе от сцената, извиквайки вълнения и трепети в народната душа: да припомня пътьом – нека ми се позволи тая малка суетност – и приема, сторен на моите скромни драматически трудове: „Към пропаст" и „Борислав".

От друга гледна точка „Легенди при Царевец" предизвиква вниманието на читателя със смисловите потенциали на ***при*** независимо дали предлогът се чете през речника на Геров, или в други сфери на натоварване. *При* може да сигнализира отиването там, на Царевец и около него, отиването, за да се търси и намира високият смисъл в легендите, които могат да бъдат дочути в шепота на руините, и т.н. А мястото на чуването е по неизбежност свято, както самото чуване не е достъпно всекиму и в този смисъл Вазов вече заявява своето право да бъде песенна памет на своя народ.

Тази амбиция сякаш е заложена в книгата и е подсказана по още един начин. Вазов като че ли не изпитва интерес или не се решава да погледне по-назад, отвъд Второто българско царство, което е въведено в плътността на разказването за миналото още в „История славянобългарска", защото освобождаването от гръцко робство е провиденциален знак за възможното освобождаване и от турско, то е знакът за началото на новата история. (Неслучайно и в „Под игото" този именно естествен, спонтанен и неизбежен за българското мислене върху закономерностите на историята преход от едното робство към другото взривява крайгодишния изпит.) А не са малко текстовете от българския XIX век, които по различни начини „дописват" Паисиевата история – такъв опит могат да представляват и „Легенди при Царевец".

Вазов очертава релефа, великите извисености на Търново и собствената си извисеност там. А за Вазов Търново не е рòден, в плана на личното, интимното топос – то е Друго място на българското, чиято емблемност следва да бъде открита и разкривана отново и отново. В книгата са събрани подчинени на или достойни за легендата „балади и поеми", а легендата е живото, живеещото минало, за което става дума в предговора. Легендата дарява разказвача, или поточно казано – този, който я изживява, защото ясен „аз" от началото на XX в. се явява едва в трите, „прикачени" в края на книгата стихотворения – със свободата да въобразява миналото на своя народ, да го вижда в ярките му не само героични, но и драматични, зловещи изявености. Но и самото конципиране на героическото вече не се нуждае от разгърнати представяния – в някакъв смисъл Вазов е приложил Карлайл още в „Епопея на забравените", нещата са веднъж (и завинаги) изяснени, така че оттук насетне може да се разсъждава върху други страни на живота на българите от един или друг век, върху рушенето, деструкцията, престъплението и наказанието. А от гледна точка на последните две категории пак са налични утвърдили се разполагания на исторически фигури, обгърнати от вниманието на литературата. (Колко сюжетът *Иванко* е харесван от българската литература може да се проследи от Друмев до последната четвърт на XX в.)

Освен това в света на „Легенди при Царевец“ са изключително важни ексцесните прояви на присъдата свисше, като някои от текстовете показателно възпроизвеждат антични митологични сюжети – *Проклятие въз Иванка* (неприемането на тялото на грешника в земята), *Балдуин* (невъзможността да се постигне освобождаване от трагедията дори в и чрез загадъчната смърт), *Куманката* (лудостта, предизвикана от появата на окървавения дух на Калоян), *Кир Тодор в Търново* (превръщането на заслепеността в слепота, посредством присъдата), *Калиман II* (поредното появяване на дух-пазител на българското, който е и дух-отмъстител за узурпатора) ... и т.н., та чак до безглавия конник, вампирясалия *Чоки* (епиграфът е от *народна песен*: „*Недей отваря, Стоене, / вампирът тропа на порта.*“) и до диаболистичната картинност на *Жидов гроб* и трупащата се над него грамада. Показателно е, че още като бележка под линия към заглавието на тази творба Вазов пише: „*На запад от Търново стърчи рид: Картал-баир (Орлов връх), въз който има трап, називаем днес, Жидов гроб. Според преданието, там е отишъл и легнал трупът на евреина, който предал Царевец на турците. През вековете на робството търновци са отивали при тоя трап и са фърляли камъни в него, проклинайки евреина издайник. Мнозина правят това и днес.*“

Последното изречение представлява акцент върху дълбинната, ритуална, невинаги съзнавана свързаност между българите в различните времена, върху онзи акт на удържане на легендата в паметта благодарение на хвърления камък. Мрачната, зловеща историческа баладност е шокиращо поучителна, показваща безкрая на неизчерпващото се наказание – не светлата героична вечност на безсмъртието. Защото явно помненето, биването в паметта (на народа) може да дарява с покой, но и да наказва със самото не-забравяне.

Също така обаче са важни онези хипотези или по-точно размишления за българската история, които Вазов загатва в други свои текстове, но откроява именно в „Легенди при Царевец“. Най-смелото от определена гледна точка като размах и апокалиптичност тълкуване е свързано със Сара. В „Послесловие“ (XXXII) към повестта „Иван Александър“ Вазов пише:

Оженването Александрово за еврейката, голяма политическа и религиозна съблазън за онова време, беше събитие чревато със съдбоносни последствия. Нему се дължи по-после, след Александровата смърт (1365 г.), разцепленеието то на и така немощното царство.

.....

От Сара бе родена – в това историците са съгласни – и прославената от народната песен Мара – жената на Мурада II по-после, която му роди син – Баязита Илдъръма, – завоевател на България и унищожителят на Търново в 1393 г.

И човек неволно пада в дълбоки размишления пред това стечение на историческите събития. Мисълта се лута скрьбно из тъмната област на догадките ... Кой знае дали, ако вместо Шишмана, български цар бе станал правият наследник, по-старият му брат Срацимир, роден от влахинята Теодора, съдбините на царството не биха взели друга, по-благоприятна посока? Кой знае дали, ако не съществуваше Мара, да роди Баязита, съдбата на царството и на Търново не би била по-инаква? Защото ако събитията са по-силни от хората, често хората водят събитията, и случаите ги раждат... И дали и в тоя

случай не би могло да се каже за България онова, което историята казва за Троя – че една жена я е погубила? София, 1906, септ. 29

А „Сара“ завършва със следното двустишие:

...бъдещата майка нежна
на свирепий Баязита[2].

Тук вече е съществено конципирането на разбирането за греха и наказанието в неговата дълговечност – внукът на Сара и Иван Александър погубва България, а осъзнаването на тежестта на тази греховност не е фигурализирано посредством безглавите, вампирясали тела или блуждаещите, безумни сенки, тъй като плодът на греха е по-ужасен в привидната му (детска) невинност: става дума вече не за цареубийство, а за родиноубийство.

В същия контекст е показателно и друго едно свързване – на „Светослав Тертер“ с „Татарска царица“, като, разбира се, в последния текст отсъства Светослав – братът освободител на родината. Спасението постига сестрата, независимо от това, че е предала съпруга си, чрез думите на беловласия старец, изречени в самия край на текста:

– България щом те прощава
и господ простил те е вече!

И макар в тези думи да е проявена определена ценностна, оценъчна йерархия и родината да е подсказана като проявление на божественото на земята, а инстанцията родина да е посредник между земното и божественото, стихотворението загатва за докоснатия от редица Вазови текстове и зареден с изключителен трагичен потенциал сюжет за принесената в жертва (в името на царството) дъщеря на владетеля. (Личните жертви в името на династични бракове, когато те са следствие на царската воля и политическата целесъобразност, са представени от мъжка гледна точка в произведението на Евгений Константинов „Сватбите на Йоан Асен“.)

По-значимо ми се струва именно внимателното, но бегло загатнато и неразгърнато в текстова тъкан, вглеждане на Вазов в самите истории, особено в тези на героините и най-вече в драматичните и травматични измерения на самите техни истории, пред които българската литература сякаш се стъписва, за да се концентрира предимно върху дъщерята на Георги Тертер още от драмите на Войников. Ситуацията на пожертваната царска дъщеря се оказва харесвана от литературата, тъй като и „Дъщерята на Калояна“ на Фани Попова-Мутафова борави с Войниковата и Вазовата матрица, разполагайки я във време на възход на българското царство, а не в ескалирането на натрупващите се съдбовни знаци на пропадането.

В хронологията на жертването на девича невинност в „Легенди при Царевец“ Вазов ще стигне до изпровождането на Мара, както е запомнена царкинята в и от народната песен.

„Легенди(те) при Царевец“ са в по-голямата си част легенди за силата на проклятието, за смазващата тежест на греха, но и за възродимостта на нещата и успокояването (смиряването) на безпокойните духове и души, за възможното постигане на необходимата битийна хармоничност, независимо в какво отстояние във времето се случва тя – легендите са разкази за драми и травми на фона

на вечността; духовете от миналото могат да се успокоят/да заспят дори след векове; миналото живее в странни, загадъчни прозвучавания или необясними появявания. Именно мрачната страна на легендното битие е изявявана в тези текстове, в които светлите сенки се борят с мрака на историческите събития и единствено светлите събития могат да им дарят покой.

А това е подчинено на Вазовата употреба на *сенките,* и то в парадоксалната ситуация на „сенки, витаещи из руините", сенки, обитаващи мрачни църкви или разрушени светове, но копнеещи за времето преди разрухата; сенки, желаещи да затворят кръга на времето (да възкресят славното, величаво минало), да върнат на земния свят неговата съграденост и хармоничност. Емблемата на екзистенциалния модерен трагизъм – „човек без сянка" – не може да се случи в легендния свят на Вазовата книга, защото сенките са тук (сега, днес) не само сред руините, те са появявания-припомняния и на великия героичен дух, те участват и днес в правенето на историята и особено когато става дума за бранни подвизи и съдбовни сблъсъци („В Преславските развалини", „Симеон при Мраморно море", „Радостта на сенките", „Сенки при Аркадиопол").

Но извън необходимостта (и задължителността) книгата „Легенди при Царевец" да бъде четена през предговора, тя може да бъде мислена и в мащабите на съзрените от Вазов литературни трагически потенциали на миналото, което може да бъде по-пълноценно и цялостно изживявано от читателя през литературните проекции на това минало, в които злото и грехът не са сводими до жаждата за власт и цареубийството. Миналото е постигаемо в художествените текстове и тогава, когато е освободено от задължителността да бъде обичано и да е основно и едва ли не единствено повод за гордост. Така Вазов насочва погледа на читателите към секторите на дълбок трагизъм и мистично проникване в смислите на отдавнашни събития, рефлектиращи в по-късни неудовлетворености и духовни дисхармонии.

Но Вазовият предговор сякаш не се осмелява да стигне до тъмните бездни на проблематиката и завършва по начин, който сигнализира ценностната стабилност на Вазовия проект за описване на националната историческа съдба: „*А аз жаля толкова млади таланти, които се хабят в безплодни усилия да следват модата, и им казвам: „Млади поети, бъдете българи, синове на своя народ. Чувствувайте и пишете по български. Черпете вдъхновение не от чуждите души, а от българската, от богатата и здрава българска душа. И разкрийте ни я, осветлете я. Засявайте в девствената ѝ почва заедно с почитта към родното и благородните семена за любов към доброто, към истината, към човека, и тя ще ви се отзове с благодарност.*"

София, 1910 г.

Авторът"

И макар в текстовете, идващи след предговора, да има много болни български души, за Вазов е потребен императивът на *българското* като синоним на духовно богатство и духовно здраве, като подлежащо на култивиране в секторите на посочените добродетели. Така именно предговорът като текст, който стабилизира образа на Патриарха, оставя в сянка сенките на фигурализиращото се модерно, на близките до схващанията на модерността, осъзнаващи или не своята разкъсаност души в баладите и поемите, събрани в „Легенди при Царевец".

[1] **Dr. Josef Leo Seifert**. Literaturgeschichte der Čechoslowaken, Südslawen und Bulgaren. München. 1922. S. 230.

[2] Според повечето историци тая името Шишманова сестра, Мара, по-после се е оженила за Мурада III и тя е родила сина му Баязит, завоевателя на България.

С ИВАН ВАЗОВ НА ПЪТ В СТРАНАТА НА ИЗЯЩНИТЕ ИЗКУСТВА

Бойка Илиева

Когато се търсят някакви допирни точки на Вазов с Италия, обикновено вниманието се насочва към едноименната стихосбирка и пътуването, което я инспирира. Настоящото изложение ще се опита да предложи и други възможни аспекти към присъствието на Италия в живота, поезията, публицистиката и обществените изяви на Вазов.

Вазов и италианската литература

Най-ранното докосване на Вазов до италианската литература, макар и неосъзнато, се осъществява още в детството. Досегът с непознатата чужда култура е свързан с личността на майката, начетена за времето си жена. Тя притежава сбирка от книги, сред които фигурират и няколко преводни заглавия: *„Помня много добре, че в тяхната дълга соба... се събираха често нейни приятелки и роднини, на които тя четеше при всеобщо внимание „Памела уженена“ или „Синтип философ“. Четеше им и „Бертолда“ при всеобщ хохот... Навремени, за да се посмеем и за почивка, ми препрочиташе Бертолда. Особено се любувахме на грубоватите фигурки в книжката.“* (Шишманов 1916: 454) Тук се налага уточнението, че в личната си библиотека Съба Вазова е притежавала двата най-ранни превода на италиански произведения на български език.

Една от тези книги е комедията на Карло Голдони „Омъжената Памела“ (1759)[1], преведена през гръцки език от Ирина Попгеоргиева Екзарх. Драмата е отпечатана през 1852 г. на страниците на редактирания от Александър Екзарх „Цариградски вестник“, а през следващата година е издадена в отделно книжно тяло[2]. Книжката „Големите хитрости на Бертолдо“ от Джулио Чезаре Кроче (Le sottilissime astuzie di Bertoldo, 1606) е преведена от карловския учител Христо Попвасилев, отново чрез посредничеството на гръцкия език. Издава я през 1853 г. пътуващият книжар хаджи Найден Йоанович, колоритна фигура от националното ни Възраждане[3]. Историята за хитрия селянин Бертолдо добива голяма популярност, макар че критиката ни (в лицето на Нешо Бончев и особено на Каравелов) я окачествява като лекомислена и я захвърля в нископрестижния дял на народната книжнина, където да съжителства с календарчета, съновници и песнопойки. Въпреки съмнителната си литературна стойност, слушаните в детството забавни разкази се запечатват трайно в паметта на поета. Стихотворението „Старий книгопродавец“[4] пресъздава образа на народния будител

хаджи Найден Йоанович, то свидетелства за огромната популярност на народната книга за Бертолдо и възприемането ѝ от „*простите селяне*“. Творбата е достоверна илюстрация на личността и многостранната роля на възрожденския книгопродавец, който, подобно на народния певец, е четял и тълкувал книгата пред необразованите слушатели:

Как се веселяха и смеяха с глас
За хитрий Бертолда, кога им прочитах
Челяк да се смее, и то е добро;
А тоз Бертолд дявол, истина е смешен:
Еднъж кат показвах образа му грешен,
Сбра се да го гледа цялото хоро.

Твърдението ми, че това ранно Вазово докосване до италианската литература е неосъзнато, се основава на факта, че често през Възраждането преводните произведения присъстват в родния културен контекст с променена самоличност. В случая и двете творби са преведени от гръцкия вариант, което ги прави още по-трудни за идентификация. Възрожденският читател не е имал никаква представа за автора и за националната принадлежност на оригинала.

Години по-късно Вазов се запознава с образцови произведения от италианската литература, а пред Иван Шишманов сам назовава авторите, чието творчество цени – „*вечните поети Тасо, Данте, Петрарка. Чел съм и тримата в преводи.*“ (Шишманов 1976: 241) Първите двама Вазов увековечава в стихосбирката „Италия“. Те фигурират като репрезентативни примери и в съставената съвместно с Константин Величков „Българска христоматия“ (1884), където е поместен очерк и за писателя-карбонар Силвио Пелико. Списъкът от предпочитани италиански автори може да бъде допълнен с имената на романтика Джакомо Леопарди и на Вазовия съвременник Джозуе Кардучи. Очевидно той е познавал добре поезията и на друг съвременен автор – Лоренцо Стекети[5], за което говорят някои очевидни литературни заимствания. Така например стихотворението „Аз рекох...“ стои доста близо до „Spes, ultima dea“ на италианския поет:

Ho detto al core, al mio povero core:
– Perchè questo languor, questo sconforto? –
Ed egli m'ha risposto: – È morto amore! –

Ho detto al core, al mio povero core:
– Perchè dunque sperar se amore è morto?
E m'ha risposto: – Chi non spera, muore[6]*,*

Аз рекох: „О сърце,
защо си убито?“
– Любовта умряла –
рече жаловито.
Пак рекох: „Но що се
ти надееш, клето?“
– Който се не нада,
мре – каза сърцето.

Оригиналът е част от стихосбирката „Посмъртна“ (Postuma, 1877), обвързана с интересна литературна мистификация – авторът симулира, че става дума за стиховете на някой си братовчед на име Лоренцо Стекети, починал от туберкулоза[7].

В българското културно пространство Стекети става известен чрез няколко лирически произведения, отпечатани в списанията „Мисъл“, „Библиотека Све-

ти Климент“ и „Летописи“, в превод на Кирил Христов и Константин Величков. Вазовото стихотворение „Просекиня“ има за прототип друга негова творба. При съпоставка на двата текста лесно се забелязва прекомерната им прилика:

...Signor... la carità... per un pezzente.	*Signore, милост, гладна съм и гола,*
Vede... ho fame... Son nudo...	*дари ми нещо, мола,*
Per l'amor del suo Dio...	*за любовта на Сан Памфила!*
...Non ti dò niente...!	*– О, нямам дребно, бягай прочье!*
... Per gli occhi del suo amor...	*– За любовта на мойте очи! .. ...*
Prendi... uno Scudo... [8]	*– Вземи три солди, мила!*

Тези подражания са изобличени за първи път от Пенчо Славейков в очерка му за Велко Меруда („На Острова на блажените“): *„Живи и непосредствени впечатления от Италия няма почти никак в тия песни, а неотдавна се намери кой и да покаже, че те са 9/10 преводи от италианските поети, главно от Стекетти и Панцаки. Не само най-хубавите песни от цикъла (Екове, Везувий, В Помпея, На един нещастен поет, Неапол, В помпейския музей и др.), но и най-безсмислените, и те, са преводи. Дори нашите български четци могат да видят, че работата стои тъй – по превъзходната сбирка от г. Ив. Вазов.“* (Пенев 1973: 252)

В дневника си Боян Пенев отразява реакцията на Вазов по този деликатен въпрос. В бележка за първото си гостуване в дома на поета през юни 1919 г. той отбелязва: *„Стана дума и за Пенчо Славейков, за „На Острова на блажените“, онова място, дето Пенчо пише, че в сбирката „Италия“ повечето от стихотворенията били крадени от италиански поети. Вазов каза, че се ползувал изключително от мотивите на тия стихотворения, които цитира Пенчо. Нищо повече. Всичко друго е съвсем оригинално.“* (Пенев 1973: 216)

Въпреки възраженията си, при следващите издания на стихосбирката „Италия“ Вазов изключва двете цитирани стихотворения.

Сред най-високите образци в литературните представи на Вазов е творчеството на Данте Алигиери. Както сам споделя, до 1906 г., когато Константин Величков за първи път превежда „Ад“ на български език, *„малцина бяха запознати с него по руските преводи, също и аз, като бях остал очарован от дивните хубости на произведението му“* (Вазов 1979б: 483). В „Българска христоматия“ Вазов и Величков поместват откъс от най-драматичната песен на „Ад“ – тридесет и трета, която разказва потресаващата история на Дантевите съвременници граф Уголино и архиепископ Руджери. В изданието не е упоменат преводачът, нито езикът, от който се превежда. Възможно е преводът да е направен през руски език, тъй като Величков заминава за Италия три години по-късно, през 1887 г.

Когато при пътуването си в Италия Вазов посещава хълма Пинчо, той остава поразен от монумента на Данте: *„стоях в благоговение пред това чело, сега мраморно, което преди шест века бе родило гениалната „Божествена комедия“, плод на една велика и необятна творческа мисъл“* (Вазов 1979б: 483). Вдъхновен от тази необикновена среща, той създава сонета „Пред бюста на Данте в Пинчио“, който е част от стихосбирката „Италия“.

В „Българска христоматия“ е включен откъс от четвърта песен на епическата поема „Освободеният Йерусалим“ (La Gerusalemme Libertata, 1580) от Торквато Тасо. Преводът, направен от Вазов през руски език, по-късно е публикуван и в стихосбирката „Из големите поети“ (1911). Поетът проявява траен интерес към късноренесансовия автор – той пише и биографичната бележка за него, съпътстваща превода в христоматията. В стихосбирката „Италия“ му посвещава стихотворението „Пред бюста на Торквато Тасо в Пинчио“.

През 1882 г. Вазов написва стихотворението „Леопарди“, в което прави опит да съпостави мировата скръб и душевната неуютност, характерни за поезията на италианския романтик със собствените си несгоди и разочарования:

Защо за скръб, горчевини
Поета, боже, си орисал?
Защо го ти обремени
Със твоята висока мисъл?

(Вазов 1974: 52)

За творбата, включена година по-късно в стихосбирката „Звукове“ (1893), Вазов споделя: *„Това стихотворение написах в моменти на силно угнетение от гоненията, подигнати против мене от завистливи събратя и критици. Дали Леопарди е бил гонен като мене и по същите причини, това не знам. Знаях обаче и от стихотворенията му, които съм чел на италиански, че е бил много нещастен.“* (Шишманов 1976: 215–216)

Вазов проявява подчертан интерес и към поезията на своя съвременник Джозуе Кардучи. Първият нобелист в историята на италианската литература е познат на българския читател от 1888 г., когато се поставя началото на неговата рецепция у нас. Негови стихотворения в превод на К. Величков и Ал. Балабанов се появяват на страниците на различни литературни издания[9]. Удостояването на Кардучи с Нобелова премия за литература през 1906 г. провокира появата в родната ни периодика на няколко очерка за поета с автори Р. Канудо[10], О. Олберг[11] и С. Радев[12].

За интереса на Вазов свидетелства и спътникът му в Италия Михаил Маджаров: *„В Рим книгата, която той много четеше, бе съчиненията на Кардучи. Аз не съм ги чел, но от онова, което се мъчеше понякога да ми преведе сам Вазов, заключавам, че той е взел от него някои хубави идеи, на които даде отпосле своя поетическа форма.“* (Маджаров 1968: 746) Пример за такова заимстване е стихотворението „Във Ватикан“ с подзаглавие „По Кардучи“, което следва мотиви от популярната поема на италианския поет „Химн на Сатаната“ (Inno a Satana, 1863). Самият Вазов споделя, че е чел стихосбирката „Варварски оди“ от Джозуе Кардучи в оригинал: *„Бях чел Poeisies barbares от Кардучи по италиански“*[13]. (Шишманов 1976: 242)

Тук особено любопитен се оказва въпросът, доколко Вазов е знаел италиански език. По повод стихосбирката си „Звукове“, той отбелязва: *„Някои от възпетите поети съм чел не само в преводи, но и в оригинал. Аз мога и днес да се ползувам направо от руската, френската, италианската и румънската поезия. Сръбски и хърватски чета лесно. Английски – не.“* (Шишманов 1976: 243) В мемоарите си Маджаров също засяга този въпрос: *„Вазовият италиански език не беше много чист, а смесица от румънски и французки думи.“* На друго място той заявява, че поетът знае по-добре от него италиански, *„тъй като си помагаше с румънски“* (Маджаров 1968: 740).

Вазов в Италия

Вазов посещава Италия два пъти. През 1884 г. двамата с М. Маджаров предприемат частно пътешествие. В продължение на двадесет и пет дни те посещават Неапол, Помпей, Рим и Бриндизи. За съжаление Вазов, който е автор на значително число пътеписи, не документира непосредствените си впечатления, въпреки че подобна идея не му е била чужда. Вестник „Народний глас" (Пловдив) в броя си от 28 юли 1884 г. наред със съобщението за предстоящото излизане на стихосбирката „Италия", уведомява читателите си и за проектиран от Вазов пътепис със заглавие „Атина, Неапол и Рим". В крайна сметка като своеобразен лирически документ за пътуването остава стихосбирката „Италия".

Възможен начин за реконструкция на обстоятелствата и атмосферата на пътуването е чрез сглобяване на фактите, съдържащи се в два мемоаристични текста – спомените на М. Маджаров и автобиографичното интервю на Вазов пред Ив. Шишманов.

В мемоарите си, публикувани четиридесет и четири години след пътуването, Маджаров обособява главата „С Вазов на път". Той отделя подобаващо внимание на реакциите и оценките на спътника си, като ги съпоставя със собствените си наблюдения. Още в началото авторът диференцира мотивите за пътуването:

Целта на това пътуване не беше еднаква за двама ни. У Вазова имаше чисто поетически подбуждения: да види страната на изящните изкуства, да посети отечеството на Петрарка и Данте, на Рафаел и Микеланджело, да види чистото и прозрачно италианско небе, възпявано от толкова знаменити поети, да зърне Ватикана и Колизея, да стъпи под сводовете на най-големия и великолепен християнски храм, да мине през улиците на Помпей и да се полюбува поне отдалеч на огнения стълб, който всяка вечер се издига като чудовище над Везувий. Моето главно желание беше да изуча как функционира предварителната контрола на бюджета в Италия. (Маджаров 1968: 720)

В съприкосновението си с италианската история и култура, та дори и с ежедневието на съвременността, Вазов е еднакво възторжен и патетичен, за разлика от Маджаров:

Вазов се превъзхищаваше от всичко италианско. И ние с него твърде често се закачахме и препирахме за своите противоположни възгледи и оценки. Аз постоянно му сочех опакото, а той постоянно търсеше прекрасното, от което да се възхищава. И в това си предразположение той се мъчеше да хвали и да възпява всичко италианско. (Маджаров 1968: 740)

Вазов се диви от старините и от природата на Италия, от икономическото благосъстояние на италианците, от красотата на италианките. В стихотворения той възпява две неаполитанки – продавачката на цветя Каролина и кръчмарката Джованина:

Той често я спираше (Каролина – б.а., Б. И.) *по няколко минути да се радва не толкова на цветята ѝ, колкото на нейното румено лице и на нейните палави очи. Той се мъчеше да говори на италиански, но виждаше се, че прави груби грешки, та разсмиваше цветопродавачката. Но Вазов намираше наслада в нейния смях.* (Маджаров 1968: 741)

Книгата „Животът на поета, както ми го разказа той сам“ (1916) съдържа отделна глава, озаглавена „Италия“, която съживява спомените на поета от пътуването. Пред Шишманов Ив. Вазов споделя, че с посещението на Италия е изпълнил *„една своя отдавнашна мечта“*. Следвайки маршрута на пътуването, тридесет и две години по-късно, той се опитва да реконструира факти и впечатления. Разказът е съвсем лаконичен, като на всяко посетено място поетът отделя по две-три изречения. Най-яркият и колоритен образ, запечатан в паметта му, е този на Неапол: *„Тук с възторг се любувах на Неапол, покатерен живописно по хълмовете, и на димящия недалеч Везувий. Вътрешността на града обаче ме разочарова: тесни улици под високи многоетажни къщи, дрипава тълпа, гъмжаща из тях, шум, врява, тласканица.“* (Шишманов 1916: 495)

Интересно е да се успореди емоцията на този спомен с настроението, запечатано в сонета „Неапол“[14] :

Обичам твойта нега, аромат
и багри; твойте празници безумни
и пусти храмове, и стъгди шумни,

и пъплещий из тебе дрипав свят,
и бедност весела, и лазарони,
и ваклите моми, и макарони!

И в двата текста наблюденията са сходни – градът е шумен и многолюден, а жителите му – бедни и дрипави. В стихотворението бедността е весела, оживлението се свързва с усещането за волност и безгрижие, неаполитанците са назовани *„дрипав свят“*. Тридесет и две години по-късно същата тази картина буди разочарование и потиска с бедността си. Оживлението се възприема като гъмжене, шум, врява, тласканица, а неаполитанците са наречени *„дрипава тълпа“*. Промяната в настроението и отношението на Вазов към италианците едва ли е случайно. В годината 1916, когато Шишманов документира биографичните му разкази, поетът обнародва на страниците на „Военни известия“ стихотворението „Габриел Д`Анунцио“, в което изразява гневното си отношение към шовинистичната външна политика на Италия и в частност към обществената позиция на Д`Анунцио.

За втори път Вазов посещава Италия през 1914 г. Заминал на лечение в Швейцария, след като напуска Шезиер, той се отправя към Северна Италия. С цел да се ободри, поетът отсяда в градчето Стреза, на брега на Лаго Маджоре. Единствен документ от неговия престой там е едно писмо до Евгения Марс, с дата 22 юни 1914 г. В него Вазов споделя интересни впечатления за Италия, като ги съпоставя с швейцарската действителност. Той се възхищава от италианската природа, която се отразява благотворно на неговата душевност: *„...тука действително е място във висша степен хубаво и романтично. Тук имам съвсем друга панорама и изгледи. Вместо снежните и колосални степи на дивите Алпи тук картината е много мила и идилична. Лазурно езеро между цветущи наклонни брегове, кипнали в зеленина, развеселени от безчислени вили. Лодки и параходчета – сновят радостно по тихите светли вълни и носят посетители на крайбрежните красиви паланки и на трите знаменити островчета (Les iles Boromees), възпети от поетите.“*

Друг интересен аспект в това писмо е изразеното отношение на поета към италианките. Тридесет години след пътуването си с Маджаров, при което възпява в стихове красотата на неаполитанките, той отново потвърждава своето впечатление: *„Другото преимущество тук е това, че човек гледа вече хубави лица – италианки с класически форми. А то швейцарките са всичките, както си спомняш, грозотници без изключение.“* (Вазов 1979: 123)

С Италия са свързани и някои изяви на Вазов като общественик. Едната от тях отпраща към далечната 1876 г., когато БЦБО в Букурещ пише до седалището на Балканската конфедерация в Милано благодарствен адрес до италианския народ, *„който издигна гласа си в защита на българския народ“*. Текстът на писмото е обнародван във вестниците „Нова България“ и „Български глас“. Сред обществениците, подписали адреса, е и младият Вазов.

Другата изява е от 1921 г. – последната година на житейския му път. Тогава Българо-италианското културно дружество в София организира тържествено честване на 600-годишнината от смъртта на Данте. Официален гост на събитието, Вазов произнася възторжено слово, което завършва твърде емоционално, в присъщия си патетичен стил: *„Поклон на Данте! Поклон на Италия!“*.

Библиография. Бележки

Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 3. – София, 1974.
Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 19. – София, 1979.
Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 20. – София, 1979.
Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 21. – София, 1979.
Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 22. – София, 1979.
Маджаров, М. Спомени. – София, 1968.
Пенев, Б. Дневник. Спомени. – София, 1973.
Шишманов, Ив. Д. Животът на поета, както ми го разказа той сам. **Цит. по Иван Вазов.** Събрани съчинения в 22 тома. Т. 10. – София, 1977.
Шишманов, Ив. Д. Вазов, спомени и документи. – София, 1976.

[1] La Pamela maritata, commedia di carattere in seguito della prima intitolata Pamela, del celebre Sig. Avvocato Carlo Goldoni, da rappresentarsi nel teatro Capranica in Roma nel Carnevale MDCCLX. Dedicata all'Illma. Signora, la Signo a A. Maria Giulia Mellini Falconieri, in Roma MDCCLX, nella Stamperia di Girolamo Mainardi. Con lic. De' sup.

[2] Памела уженена. Комедія отъ Карола Голдоніо. Сега перво на Болгарски преведена отъ Девица И. П. Г. Е. (Уроженница Ески-Заарская). Цареградъ. Въ Типографіята Ц. Вестника, 1853.

[3] Високи умни хитрости Бертолдови, в които ся показува един селач хитър и остроумен: който подир с различните си страдания и с остроумния си ум стана царски съветник. Преведени първо в Белград, в Княжеско-сербската книгопечатня, 1853.

[4] Стихосбирката „Поля и гори“, 1884.

[5] Лоренцо Стекети (Lorenzo Stecchetti) е един от най-популярните псевдоними, с които подписва творбите си Олиндо Гуерини (Olindo Guerrini, 1845–1916) – италиански поет, писател и литератор.

[6] Буквалният превод от оригинала гласи:

„Казах на сърцето, на моето клето сърце:
– Защо (е) тази мъка, тази безнадеждност? –
А то ми отговори: – Любовта е мъртва! –
Казах на сърцето, на моето клето сърце:
– На какво тогава се надяваш, ако любовта е мъртва?
И ми отговори: – Който не се надява, умира.“ (прев. мой – Б. И.)

[7] Книжката донася огромна известност на поета. Достатъчно е да се има предвид фактът, че при излизането си тя надминава по продажби „Варварски оди“ на Кардучи, а до смъртта на автора си претърпява около 32 издания.

[8] *„...Господине... милост... за един просяк.*
Виждате... гладен съм... Гол съм...
За любовта на Вашия Бог...“
„...Нищо няма да ти дам...!“
„...За очите на Вашата любов...“
„...Вземи... едно скудо...“ (прев. мой – Б. И.)

[9] Библиотека Свети Климент (1888/89); Лъча (1891/92); Художник (1906/07); Библиотека.

[10] Мисъл, кн. 2, 1907.

[11] Ново общество, кн. 3, 1907.

[12] Художник, кн. 7–8, 1906/07.

[13] Става въпрос за стихосбирката *„Варварски оди“* (Ode barbare, 1873–1889), чието заглавие Вазов цитира неточно.

[14] Стихосбирката „Италия“, 1884.

ЦЕНЗУРАТА НАД ВАЗОВИТЕ „ПЕСНИ ЗА МАКЕДОНИЯ“

Вихрен Чернокожев

Има сред 22-томното издание на Вазовите събрани съчинения от 70-те години на миналия век една малка книжка, която свръхидеологизираното ни соцреалистично литературознание десетилетия наред старателно потулваше. Нейното име е „Песни за Македония. 1913–1916“ (Книгоиздателство „Т. Ф. Чипев“, 1916) и то може би обяснява всичко. Изкуствено създаденият от тогавашната Европа-хищница още през 1878 г. след Берлинския конгрес „македонски въпрос“ и в наше време се решаваше както през 30-те години силово – по коминтерновски – с постановления на ЦК на БКП. Чудно ли е тогава, че във вече споменатото издание Вазовите „Песни за Македония“ са старателно цензурирани от страх да не излязат наяве стари вражди и съперничества. Там няма да намерите „Па шта си ти?“, „На Македония“, „На сръбските поети“, „Мъртвите долини в Македония“, „Освободените градове“... Ето как соцреализмът прочиташе и почиташе Вазов. Тук ще припомня едно Вазово обръщение към социалистите:

Ние виждаме рояк проповедници и социални буреносци, които от стълповете на журналите ни говорят с патос за работнический конгрес в Берлин, за разделението на труда и капитала, за еволюцията в политико-економический бит на Западна Европа, за разни „нравствени задачи“ и „подкладки“, развиват ни теориите на социализма, разгромяват поезията, нещастната габровска фабрика и ръкоплещат на пожара ѝ, реформаторствуват, пишат Господ с малко г, садат велики принципи, сеят грандиозни идеи! Господа, сейте гори! Пò ще бъдете полезни за България, ако отгледахте през живота си пет урата дъбов лес, отколкото с цяло море заучени фрази, с които тя не знае какво да прави...(в. „Македония“, № 26, 1 юли 1998 г.).

Едва ли има смисъл да изброявам всичките скрити, зачеркнати, Вазови стихотворения. Като това например:

Скрий, че си българин в най-българския край;
че си потомък Самуилов, на Атонский
Паисий внук; скрий на коя си майка син,
на кой язик пей мътний Вардар, синий Дрин,
и езерата, и горите македонски.

От памтивека Македония е земя на българския дух, „*люлка на гиганти и на слава*“; нали тъкмо българите от Македония – Паисий Хилендарски, Йо-

аким Кърчовски, Кирил Пейчинович, Неофит Рилски, Григор Пърличев, братя Миладинови, Йордан Хаджиконстантинов-Джинот, Натанаил Охридски, Партений Зографски, Райко Жинзифов – положиха там темелите на Българското възраждане. И ако днес България официално е признала независимостта на Македония, трябва ли да се отказваме от културната си памет? През 1990 г. Тончо Жечев казва, че Македония и съдбата на македонските българи „*продължават да са живата, кървяща рана на България и българите*". Не съм сигурен дали и тогава, и днес – през април 2005 г., това е така; сега политическите реалности са други, не можем да си искаме Македония и езика, нито Беломорска Тракия между долните течения на Марица и Струма. Когато обаче откъм Скопие пак, и пак се чуват гласове, че и Паисий бил техен, как да забравя Вазовата патриотична ревност, с която той не се умори да повтаря и потретя в македонските си песни: „*Но таз земя е наша, наша, наша!/ Светата българска я реч оглаша,/ земя е скъпа нам*". Да се откажем от Македония като земя на всичко българско, означава да се отречем от националната си идентичност. Как да забравим свещения трепет и преклонение на братя Миладинови пред разпятието на Македония в „Македонски сонети" (1883):

Там, там душите и сърцата, братя!
Там нашите стремления, мечти;
там нашите очи, умове, обятья,
там нека всичко българско лети.

Във все по-глобализиращия се свят е пò на мода да си европеец, отколкото българин, но който не е отнякъде, той е отникъде. Е, като сме европейци, не сме ли вече българи? Нация без национални идеали е „тяло без душа". Това, което някога с лека ръка беше наричано „великобългарски шовинизъм", не са ли просто българските болки на паметта заради всичко българско? Днес колективната историческа памет все повече избледнява, може би някой ден по „Песни за Македония", които се появиха във второ издание едва през 1995 г., ще учим историята си. Не просто защото те са част от българската национална епопея, а защото по своему разказват историите на хиляди хора, въвлечени във „*вихъра на зла омраза*". През 1920 г., вече в залеза на своя живот, Вазов ще каже по повод на знаменитите 14 точки на Уилсън, че трагичната съдба на Македония е „*светотатско посегателство върху разума, съвестта и чувствата*". Ала не чувството за мъст подкрепя ръката на поета; него неизлечимо го боли Българията. Затова и в стихотворението „На сръбските поети" отговоря на хулителите си:

На вражди не съм сеяч,
ни певец на озлобление,
мойта песен днес е плач
на сърца, души ранени.

Кой, ако не Вазов беше орисан да заговори в тия бранни дни с гласа на България? Неслучайно в отзива си за „Песни за Македония" Кирил Христов ще напише: „*Никой друг в нашата млада културна история не е бил щастлив като Вазова да бъде изразител на преживяванията на своя народ през толкова разнообразни исторически събития, през толкова голям период, тъй богат на съдбоносни пертурбации...*"

Вазовите македонски песни повече няма как да бъдат смотавани под миндера; то значи, че сме обидили най-напред кръвта си. Не прословутата Бакалова „муза в мундир“ е написала „Българският Бог“, „След Сливница“, „Полковете“, „Allons, enfants de la Patrie!“, „На англо-френските пленници“, „Свети Клименте“, „Радостта на сенките“, „Нашите дни в историята“, „Там, в Солунския край“... През 1916 г. България е разпъната на кръст и крахът на националната идея е повече от очевиден, но въпреки всичко Вазов се е надявал поне в песните си да събере Отечеството цяло. Те бранят не само откъснатите от живото тяло на България земи; те бранят границите на човешкото ни достойнство, надеждата за ново духовно възраждане. И не на последно място – традиционните общочовешки ценности: мир, труд и творчество. Другата Европа, която да е „*жрица на духа*“ – нея мечтаеше поетът. Дори когато балканската взаимност изглежда мираж, Вазов пее: „*О, Боже, дай любов, дай сговор.*“

В Националния исторически музей в София има една дълго скривана „Историческа карта на Велика и обединена България“ от 1943 г. с Охрид, Тракия и Западните покрайнини. Там всеки град е отбелязан с портретите на националните ни герои. Охрид и Силистра едва ли ще са пак в едни граници, но върху картата на българската духовност, начертана вдъхновено от Иван Вазов, те остават сега и завинаги едно Отечество. Само национални поети като Вазов имаха мъжеството да повярват, че даже това, което ни убива, ни прави по-силни.

Когато през 1915 г. българската армия воюва със сърби, французи, англичани, Македония е част от Сърбия. В редовете на македоно-одринското опълчение през 1912–1918 г. заедно с българската армия са 20 000 доброволци. Българската армия тогава се предвожда от генерали, родени в Битоля, Охрид, Ресен, Щип. България не воюва като окупатор, а в защита на историческите си корени и националните си въжделения. Да припомням ли, че през същата тази 1915-а година Димитър Талев посреща българските войски в родния Прилеп. И нему не простиха – както и Вазову – „поетическата география“ на Македония, която той публикуваше във в. „Македония“. Днешните млади българи не знаят нищо за публицистиката му в същия вестник, заради която е осъден и затворен в лагера „Куциян“. Това е друга, мъчна и заплетена тема, но тя се докосва и до съдбата на още българи от Македония като проф. Любомир Милетич, проф. Александър Станишев, проф. Александър Балабанов, Симеон Радев, Йордан Бадев...

Макар да са композирани в маршова стъпка, „Песни за Македония“ таят по-дълбок смисъл от полеви дневник на дълга, дневник на българските победи и покруси. Там историята – такава, каквато е станала – си е все същата незащитима човекоядка, трагически величествен спектакъл, в който нито фанфарите на победителите, нито стоновете на победените заглушават безсмислието. Вазов цял е в трагичното чувство за историята с престъпленията, бедствията, жестокостите. Тя е „*триумфи, слава*“, но и „*стихия на коварство*“. Там няма справедливост, хуманни идеали, там няма победители и победени; в края на краищата бедствието на войната поглъща и тираните, и жертвите. Всяка война – дори и „справедливата“ – е бягство от разума. В бурни времена фанфарите съвсем естествено заглушават поезията. Откакто свят светува врагът и от двете страни на бойното поле е „*подъл и коварен*“ и само „*мъртвият не ни е вече враг*“. Но въпреки патриотическите си екзалтации и даже „бойни“ викове, Вазовите „Песни за Македония“ не таят омраза към чуждия, към врага. Преодоля-

ването на омразата е най-голямата победа. И Вазов, както българският войник, е готов на *всеопрощение към вчерашний враг*. Врагове ли са ония, които по волята на случая делят съседни болнични легла; дори и войната не прекъсва пътеката от човек до човека. Там светът невинаги е разполовен на добро и зло, приятели и врагове. Далечните „*французи, кафри, сенегалци*", избрали да подкрепят „*издъхващата сила на тирана*" вместо равенството, братството, свободата, са „*роби*" и „*страдалци*" на собствения си избор, „*глави навели под срамът*".

В есето си „Физиология на грабежа" (1848) Фредерик Бастия пише: „*Има само два начина за придобиване на средствата, необходими за запазване и подобряване на живота – съзиданието и грабежа*". Вазов избра съзиданието; въпреки че едва ли е чел Бастия, интуицията сигурно му е подсказала нещо, което и съвременният тероризъм още не знае: грабежът винаги носи в себе си бацила, който ще го унищожи.

РАЗМИСЛИ ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА ВАЗОВ

Марина Смолянинова

Иван Вазов, един от най-големите български писатели класици, поети, прозаици, драматурзи, в писмо до критика Кръстю Кръстев съобщава за себе си: *"... и от класическите, и от новите литератури, съм чел по малко, шарено и безсистемно, както всеки самоучка в България. Изключения са само Виктор Хюго и Байрон, които съм чел цели и страстно – в по-младите си години. Същото мога да кажа и за Пушкина и въобще за рус*[*ката*] *литература*"[1]. Вазов казва, че от Пушкин и Лермонтов се е учил на тайните на стихотворчеството, музиката на речта, красотата на формата, изразителната краткост на мислите. И не е удивително, че още в първото му стихотворение – „Борба" (1870) се долавят отзвуците на пушкиновото „Тълпа".

Вазов посвещава на руския поет две стихотворения: „Пушкин" (1885) и „Стогодишнината на Пушкина" (1899). В първото от тях той признава, че музата на поета му помага да преодолее трагичната безизходност в дните, когато животът не е мил и поетът е готов да умре, че тя го спасява от отчаяние, като го призовава да превръща житейските мъки в художествени творения, като го учи да претопява сърдечната болка във висока поезия. В стихотворението „Стогодишнината на Пушкина" Вазов споделя, че Русия има своя Орфей, че Пушкин е гений, влял в славянската реч и мощ, и непозната преди сладост и е уверен, че славата на руския поет през вековете ще нараства.

Най-ярките произведения, посветени на Русия, влизат в своеобразната поетична трилогия, създадена от Вазов през 70-те години на XIX в. Става дума за първите три поетични сборника на поета: „Пряпорец и гусла" (1876), „Тъгите на България" (1877) и „Избавление" (1878). Темата за Русия в тази трилогия заема особено място. През 1877 г. Вазов, в качеството си на член на Българския централен комитет в Букурещ, подписва „Възвание към българския народ", в което изразява надежда за избавянето на България от чуждо робство с помощта на Русия.

Стихотворенията от сборника „Пряпорец и гусла" отразяват патриотичния подем на българския народ в навечерието и по време на Априлското въстание от 1876 г. Много от стиховете, публикувани в тази книга, призовават към сваляне на тиранията, възпяват героизма, саможертвата („Свобода или смърт", „Пряпорец", „Отмъстител", „Радецки"). Основният герой в тези произведения е романтическият „отмъстител" (в духа на народните песни), патриотът, готов да се жертва за свободата на отечеството.

Героите от отделните стихотворения фактически се сливат с лирическия облик на самия автор. В град Сопот, където е роден поетът, Тодор Каблешков организира таен революционен комитет, чийто член става и младият Ив. Вазов. Вярата си в близкото освобождаване на Родината той свързва със свидната за него идея за общославянското братство, с надеждата за помощта на Русия.

В поетичния сборник „Тъгите на България" поетът с болка и гняв осъжда зверствата на турците, разгромили Априлското въстание от 1876 г., изклали населението в Батак, изпепелили много села и градове, избили хиляди деца, жени и старци. Тези, които днес наричат годините на турското робство „османско присъствие" (а такива формулировки се срещат днес в българската преса), не е зле да опреснят в паметта си стиховете на Патриарха на българската литература, на летописеца на Българското възраждане: Вазов сравнява османското иго с мъките на ада, нарича го „Голгота". В неговото описание на общонационалната трагедия се чувства епичен размах. В стихотворението „Жалбите на майките", публикувано в книгата „Тъгите на България", той пише:

Виж ти нашите неволи,
как лейм сълзи като град,
как сме болни, как сме голи,
как умираме от глад![2]

В стихотворението „Русия", написано пет месеца преди началото на Руско-турската освободителна война (през ноември 1876 г.), Вазов призовава Русия:

навред, по всичка Българ̀ия,
една се дума чуй сега,
един стон, един глас: Р у с и я!

* * *

затуй зовеш се ти С в е т а,
затуй те любим кат баща
и чакаме като месия:
Затуй си ти Р у с и я !

И Русия откликва на стона и гласа на България. След април 1876 г., когато антитурското въстание на българите е удавено в кръв и цял свят очаква: „Как ли ще постъпи Русия?", – Фьодор М. Достоевски пише в „Дневника на писателя" (през юни 1876 г.): „... *Проблем ли е това?... Русия ще постъпи* ***честно*** *– ето отговора на въпроса.... Но какви са интересите на Русия? Интересите на Русия са в случай на необходимост тя да забрави всякакви свои интереси, да се самопожертвува, но само и само да не измени на справедливостта. Русия не може да измени на великата идея, завещана и от векове, и досега следвана от нея неотклонно. Тази идея е освен всичко друго и обединението на славянството; но това обединение не означава завземане и насилие, то е в името на общочовешкото дело.... в тази самоотвержена безкористност на Русия се проявява цялата ѝ сила, тъй да се каже, цялата ѝ личност и цялото бъдеще на руската мисия*"[3].

С цената на огромни човешки жертви руският народ освободи България от петвековното робство.

Той бе единен (от мужика до царя) в стремежа си да помогне на угнетените българи. Не ми се налага да търся надалеч примери. Моят прапрадядо – предприемачът и меценат Тимофей Савич Морозов е влизал в състава на Славянския комитет, бил е член на „Българската комисия“ (заедно със славянофила Иван Сергеевич Аксаков). Той е финансирал „Българската дружина“ от воини-старообрядци*, които се сражавали на Балканите[4]. А жена му Мария Ф. Морозова заедно с жената на Ив. С. Аксаков помагала на сираците, деца на руските офицери, загинали по време на Руско-турската освободителна война от 1877–1878 г. Прекрасното чувство за великодушна помощ към своя брат обединявало, по думите на Достоевски, всички слоеве на руското общество. Вазов, както и Достоевски, подчертавал безкористието на Русия в тази освободителна война.

В заключителния сборник на поетичната трилогия – „Избавление“ е изразено ликуването на българския народ и неговата признателност към русите, освободили България. Всъщност тази книга представлява поетичен летопис на Руско-турската война от 1877–1878 г. В стихотворенията „Падна Плевен!“, „Здраствуйте, братушки!“, „Топът заехтя!“ и други е прославено руското оръжие. Наблюдавайки историческото придвижване на руската армия начело с княз Николай Николаевич (отначало в Румъния, а след това в България), Вазов пресъздава поетическата хроника на войната. Поетът смята този период за една от най-великите епохи за българите. За художественото му съзнание литературата е и летопис на националната съдба и подчертава, че докато другите мълчат, той е длъжен да пише (макар „*че за тая епопея // трябва Омир, Пушкин, Тас;*“). „*Нека тая епоха да се отрази малко-много на литературата ни*“[5].

Поетът посвещава редица стихотворения на членовете на императорската фамилия. В „Ода на императора Александра II“, написана по случай триумфалното влизане на царя в Букурещ през юни 1877 г., поетът в духа на класицизма възпява героя, който тръгва на война, не за да пороби България, а за да я освободи. Той сравнява руския император със слънце, пръскащо надежда и топящо с жара си робските вериги. В съветско време „Ода на императора Александра II“ на руски език, естествено, не се превеждаше, също както не се превеждаха и стихотворенията „Царят в Свищов“ (Свищов, август 1877 г.), „Царят в Бяла“ (Свищов, август 1877 г.), „Николай Николаевич“ (Букурещ, 10 май 1877 г.). Тези Вазови стихотворения и оди за съветския читател, който не знаеше български език, не съществуваха. По напълно разбираеми причини те не бяха включени в шесттомното „Собрание сочинений“ на Ив. Вазов, издадено през 50-те години на XX в. В онези времена не беше прието да се публикуват произведения, възпяващи доблестта, благородството, мъжеството и алтруизма на руските управници, помогнали на българския народ да отхвърли 500-годишното османско иго, да си върне свободата. Тези произведения не са преведени и до днес.

Ако одите, посветени на членовете на императорската фамилия, са величави и тържествени, то стиховете на Вазов за загиналите руски войници са изпълнени с болка и състрадание. В стихотворението „Погребените солдати“, публикувано в сборника „Избавление“, поетът скърби за гибелта на освободителите:

---

* Старообрядците са привърженици на средновековната руска православна обредност, които се опълчват срещу църковните реформи на цар Алексей Михайлович и патриарх Никон през средата на XVII в., положили началото на църковния разкол в Русия – бел. прев.

Но спят те в хладен сън
безвестни и бездомни,
печални, неми, скромни
и няма кой навън
за тях да си напомни!

Август 1877, Свищов

Той изпитва болка от това, че хиляди руски войници и офицери ще загинат и никога няма да видят своите деца, жени и майки, никога няма да се върнат в Русия. Особено остро е изразено това чувство в стихотворението „Разходка до Баняса", написано в началото на Руско-турската война (през юни 1877 г.). На фона на ослепително красивата природа поетът вижда руската конница:

Те идеха с песни на врани коне!
(Като че на сватба, а не на клане.)
.....
и кат гледах тия силни ескадрони
улани, хусари, войнствени драгони,
на степите дяца, родени за бой,
волни кат небето, буйни кат порой,
и като помислих, че всичките тия
идат да умират зарад Българ̀ия,
и кат си помислих, и като гледàх
всичко туй – плакàх!

Букурещ, юни 1877

Истински поет, изтънчена натура, очите на Вазов се наливат със сълзи в предчувствие за гибелта на руските воини, които ще положат костите си върху олтара на българската свобода.

В неговите произведенията са отразени универсалните идеи на християнството (за доброто и злото в този свят, за християнската култура, за отношенията на Бога и човека). Вазов вярва, че Освобождението на България от русите е *Божи промисъл.* В стихотворението „Здраствуйте, братушки!" (1878), напечатано в сборника „Избавление", майката казва на сина си за русите:

Тях ги бог прати насам,
да помагат, чедо, нам. -

Същият мотив звучи в стихотворението „Падна Плевен!" (29 ноември1877 г.) и в „Ода на императора Александра II" („*Теб бог ти предаде съдбината наша*", – обръща се поетът към героя на одата).

Велик е приносът на Вазов за сближаването на българския и руския народ. Любовта към руския народ вдъхновява поета през трудни периоди от живота му. И не случайно, когато след падането на русофобския режим на Стефан Стамболов България решава да подобри отношенията си с Русия, в състава на приетата през 1895 г. от Николай II българска делегация, е включен и Ив. Вазов, известен с русофилските си настроения.

В съвременната научна литература в някои изследвания се наблюдава преоценка на ролята на Русия за освобождаването на България от 500-годишното турско иго.

Пламен Митев в книгата си „Българско възраждане“ критикува грубите тактически грешки и неуспехите на руската армия, недооценяването от руска страна на силите на противника.

Австрийският историк Ото Кронщайнер поучава българите, че е мит руснаците да са освободители. В книгата на Иван Лилов се изопачават факти.

Появиха се „митоборци“ и при осветлението на Априлското въстание от 1876 г. Австрийският историк Улф Брунбауер и българският изкуствовед Мартина Балева наричат днес „мит“ масовото унищожаване на българите от турците в Батак. По мнението на учените този мит, видите ли, стимулира омразата на българите към мюсюлманското малцинство. Псевдоучените се стремят да докажат, че петте хиляди загинали жители на Батак са „мнима, преувеличена“ цифра.

Слава Богу, че ги има произведенията на Ив. Вазов, които не само доставят естетическа наслада, но и представляват художествен летопис на националната история. В неговите произведения могат да се намерят отговори на много въпроси, повдигани в работите на онези „митоборци“, които подлагат на ревизия ролята на Русия за Освобождението на България.

Ив. Вазов отразява в произведенията си както трагичните събития в Батак – в стихотворението „Възпоминания от Батак (Разказ от едно дете)“, 1881 г., така и перипетиите на Руско-турската война от 1877–1878 г. Той заклеймява западноевропейските дипломати, поощряващи турското насилие (в стихотворенията „Към Европа“, „Векът!“, „Дизраели“, „Политика“ и други). В стихотворението „Голгота“ той пише:

на тия кръволейци,
на тая дива сган,
на тия зли злодейци
самите европейци
им точат ятаган!

Че дор пищи покрусен
народът ни в беда,
там някой мъж изкусен,
там някой Джон Бул гнусен
се смее от душа;

че да държат илоти,
да има кой за тях
да гний и да работи,
на хиляди голготи
осъждат ни без страх.

Фьодор М. Достоевски е бил потресен от равнодушието на Европа към масовото избиване на българите. В главата „Най-последната дума на цивилизацията“ в „Дневника на писателя“ (юли–август 1876 година), т.е. три месеца след Априлското въстание и осем месеца преди началото на войната,

Достоевски пише: *„Тази последна дума вече ясно се изрази;... изведнъж всички заедно (почти всички) в дадения момент дружно обърнаха гръб на милиони клетници – християни, човеци, техни опозорени и погиващи братя – и чакат, с нетърпение и надежда чакат: кога най-сетне тия хора ще бъдат стъпкани като змийчета, като дървеници, та да замлъкнат най-сетне отчаяните им вопли и призиви за помощ и спасение, които тъй досаждат на Европа и тъй я притесняват. Именно като змийчета и дървеници, дори по-зле: десетки, стотици, хиляди християни се унищожават като вредна плесен, премахват се от лицето на земята из корен, до дъно. Пред очите на умиращите братя биват обезчестявани техните сестри, пред очите на майките се похвърлят нагоре деца и се набучват с щиковете на пушките; изтребват се цели села, църкви се сриват, всичко се* ***унищожава*** *поголовно – и го прави дивата, гнусна, мюсюлманска орда, заклетият враг на цивилизацията... Разбойниците действуват по указанията, по разпорежданията на министрите и управниците, на самия султан. А Европа, християнската Европа, великата цивилизация, очаква с нетърпение... кога най-после ще премахнат тия дървеници! Нещо повече, в Европа оспорват фактите, отричат ги в народните си парламенти, не вярват, или се правят, че не вярват. Всеки от тия вождове знае за себе си, че всичко това е истина, и всички непрекъснато си пускат взаимно прах в очите: „Не е истина, не е имало такова нещо, това са преувеличения, българите сами са избили шейсет хиляди свои българи, за да наклеветят турците“*[6].

Достоевски, както и Вазов, също съчувства на руските войници, които излагат живота си на смъртна опасност. Но той смята, че освобождението на „разпънатия брат“ е висока цел, дълг на по-силната славянска страна. Той предполага, че защитата на „унижените и оскърбените“ е „православно дело“. Обаче не изключва възможността, и даже е уверен, че саможертвата на руските воини след 100 години няма да бъде оценена по достойнство. Някои факти от съвременната действителност потвърждават това предвиждане на пророка, на гения на руската литература. Достоевски предсказва, че след 100 и няколко години ще се появят псевдоучени, омаловажаващи ролята на Русия за Освобождението на България: *„...истинска, например, всенародна руска война, на целия руски народ, с Царя начело, започната срещу изверзите за освобождаване на нещастните народи – как мислите, оцениха ли тази война, в крайна сметка, славяните? Но аз не говоря за сегашния момент, при това ние още сме нужни на славяните, ние ги освобождаваме, но по-късно, когато ги освободим и когато те учредят държавността си – ще признаят ли те тази война за велик подвиг, извършен за тяхното освобождаване, решете сами. За нищо на света няма да признаят! Напротив, ще кажат, в качеството на политическа, а по-късно и научна истина, че ако я нямаше през всичките тези 100 години освободителката Русия, те отдавна сами биха се освободили от турците благодарение на своята доблест или с помощта на Европа, която, ако я нямаше на света Русия, не само че нямаше да има нищо против тяхното освобождение, но и самата тя би ги освободила. Това хитро учение навярно вече съществува при тях и сега, а впоследствие то неминуемо ще се развие в научна и политическа аксиома. Нещо повече, даже за турците ще започнат да говорят с по-голямо уважение, отколкото за Русия... Те ще се подмазват пред европейските държави, ще*

клеветят Русия, ще сплетничат за нея и ще кроят интриги срещу нея ... О, аз не говоря за отделните хора: ще има и такива, които ще разберат, какво е означавала, означава и ще означава за тях Русия винаги. Те ще разберат цялото величие, цялата святост на делото на Русия. Но тези хора, особено в началото, ще са толкова малко, че ще бъдат подложени на насмешки, ненавист и даже политически гонения"[7].

Васил Друмев (митрополит Климент Търновски) е един от тези русофили, подложени на политически гонения заради своите убеждения. Той е бил заточен от Стамболов в Гложенския манастир само 15 години след Освобождението на България (през 1893–1894 г.). Бил е освободен едва след смъртта на Стамболов. Друмев е разбирал значението на жертвата, принесена на олтара на българската свобода от руския народ.

След Освобождението на България от турско иго, през 80-те години на XIX в., Вазов пише цикъл лироепични поеми „Епопея на забравените" (1881–1884), посветени на дейците от епохата на Възраждането (Паисий Хилендарски, Георги Раковски, братя Миладинови, Васил Левски и др.), които са връх в патриотичната поезия. През този период са написани поемите „Грамада" (1880), „Трайко и Риза" (1881), „Загорка" (1883), „В царството на самодивите" (1884) и др. Централна тема на поемата „Загорка" е съпротивата срещу турското иго. По-късно Вазов използва сюжета на това произведение за пиесата „Руска", наречена така по името на героинята на поемата.

Когато живее в Пловдив (1880–1886), писателят активно участва в културния живот на Южна България. Той е председател на Пловдивското научно книжовно дружество, главен редактор е на научно-литературното списание „Наука" (1881–1884). Заедно с Константин Величков издава литературното списание „Зора", двамата редактират вестник „Народний глас". В списание „Наука" той помества спомени за Априлското въстание – „Неотдавна". През 80-те години той публикува поетичните сборници „Гусла" (1881), „Поля и гори" (1884), „Италия" (1884), „Сливница" (1885). Лириката му се отличава с тематично и жанрово многообразие. Поетичните картини от българската природа се редуват в тези книги с остра сатира за съвременното общество. Стихотворенията, които отразяват впечатления от пътешествия, се съчетават с произведения, посветени на събитията от Сръбско-българската война от 1885 г. През 90-те години излиза сборникът „Скитнишки песни" (1899), през 1900 г. – „Под нашето небе". В тези книги много стихотворения са посветени на трудната съдба на българското селячество.

Прозата на Вазов от 80-те години първоначално се опира на спомените на автора, за живота от последните години на робството. В първата повест „Митрофан и Дормидолски" (1881) писателят използва впечатления от живота в Берковица. През 1885 г. излиза повестта „Чичовци", в която хумористично е изобразен животът в българската провинция в навечерието на Освободителната война. Още през 80-те години са създадени произведения, които влизат в златния фонд на българската класика: повестта „Немили-недраги" (1882–1883), посветена на живота на българските емигранти в Румъния, обезсмъртила патриотизма на борците за свобода, и романът „Под игото" (1894), написан в Одеса. Този роман, изобразил основния исторически процес на Възраждането – превръщането на мирните българи в бунтовници, сражаващи се за свободата на отечеството, – представлява широка епична картина, запечатала живота на българския народ

през последните години на робството. Действието се развива в родния град на автора. Патриархалният дом на чорбаджи Марко е домът на бащата на писателя Минчо Вазов. Като прототипи на другите образи също са послужили земляци на писателя. Описвайки живота на провинциалното градче, той, като в огледало, отразява облика на цяла България през един от най-значимите моменти в историята ѝ (1875–1876). Главната сюжетна линия на романа е подготовката на въстанието от революционера Бойчо Огнянов (Иван Кралича), на когото помагат доктор Соколов, студентът Кандов, воденичарят Стоян, обущарят Беспортев, селянинът Боримечката и др. В романа има повече от четиридесет действащи лица. Всеки персонаж има определена функция за създаването на колективния образ на българския народ. За пръв път в българската литература Вазов изобразява народа като съзнателна движеща сила на освободителното движение. Реалистичното описание на кървавите сражения, любовните сцени, живописните пейзажи, празничните обреди, театралните представления, релефното изображение на обществените, семейните нрави на различни социални кръгове на обществото (селяни, занаятчии, интелигенция, буржоазия, духовенство), създаването на типични национални характери, правдивото изображение на бита и битието – всичко това прави творбата на Вазов истинско епично произведение. Романът свидетелства за високото художествено майсторство на писателя, който умее да насити всекидневието с полъха на историята, да предаде духа на революционната епоха. Произведението съчетава реалистичното повествование със занимателната приключенска интрига. Вазов е усвоил както традициите на българските прозаици (Любен Каравелов, Васил Друмев, Илия Блъсков), така и опита на руските и европейските писатели. На романа не е чуждо и публицистичното начало (особено в главите „Пиянството на един народ“ и „Пробуждане“). Авторът дава своята оценка за въстанието, като вижда и неговите трагични страни, увековечава го, показва ентузиазма, патриотичния подем на нацията, рисува незабравими образи на българите от онова време.

През 90-те години вниманието на писателя е обърнато към съвременността. През 1891–1893 г. той издава „Повести и разкази“ в три тома, след това – книгите разкази и очерци „Драски и шарки“ в два тома (1895), „Видено и чуто“ (1901) и др. Авторът саркастично изобличава нравите на новобогаташите, на негодниците, безогледно устремили се към постигането на користните си цели („Епоха – кърмачка на велики хора“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Кардашев на лов“ и др.). Романът „Нова земя“ (1896) пресъздава живота в съвременна България. Авторът показва борбата на политическите партии, сатирично изобразява българската действителност от края на XIX – началото на XX в.

Историческите драми на Вазов: „Борислав“ (1909), „Към пропаст“ (1910), „Ивайло“ (1913) със сюжети от живота в средновековна България, драматургичните варианти на повестта „Немили-недраги“ – „Хъшове“, на романите „Под игото“ и „Казаларската царица“, играни на сцена, комедиите: „Кандидати на славата“ (1901), „Службогонци“ (1903) открояват голямата роля на Вазов за създаването на българския национален театър.

Той откликва в творчеството си на всички най-важни за страната му събития. Естествено, Първата световна война, в която участва България, намира отражение в поезията му. Стихотворенията за тази война влизат в поетичните

сборници: „Песни за Македония“ (1916), „Нови екове“ (1917), „Не ще загине!“ (1920). Вазов създава поетичен летопис, отразил страданията на българите по време на войните 1912–1918 г.

Първата световна война е предшествана от двете Балкански войни (1912–1913 г.). С публикацията на сборника „Под гръма на победите“ (1914), където е възпят героизмът на съотечествениците, поетът откликва на първата победоносна за България Балканска война от 1912 г. Той горчиво преживява поражението на България в Междусъюзническата война от 1913 г., в резултат на което Македония е разделена на Сръбска (Вардарска), Гръцка (Егейска), Българска (Пиринския край) и родината му изгубва част от територията си.

Вазов внимателно следи военните комюникета от полетата на сраженията на Първата световна война и остро реагира на съобщенията от фронта. Първите месеци на войната са победоносни за българската армия, която води настъпление в Македония, нанасяйки поражения на сърбите. Писателят е вдъхновен от идеята за освобождаването на македонските българи, от възможността да бъде осъществено националното обединение. Поетът не може да бъде хладнокръвен и безучастен в съдбовните за народа дни. Той признава на своя приятел Иван Шишманов: „*Знаеш ли, че има някои мои близки хора, които осъждат патриотическите ми пориви. Но какво да правя. Как да задуша чувствата си? Аз нямам рибя кръв.*“[8] Всичко лично за поета остава на втори план, неговите мисли, чувства са „Там!“ – в Македония, на бойните полета. Вазов се възхищава от мъжеството, храбростта на българските войници, които печелят победа след победа! Той възпява подвизите им в справедливата, от гледна точка на поета (пък и на повечето българи), война. В сборника „Песни за Македония“ често официалните фронтови комюникета или други съобщения от вестниците се използват като епиграф към стихотворенията му. Така например, стихотворението „Там!“, написано на 18 октомври 1915 г., е предшествано от сведения за това „*Всички плачеха от радост. Възторгът бе неописуем!*“. (Официално съобщение). В същата книга стихотворението „Христос, възкресе!“ (21 ноември 1915 г.) е предхождано от епиграфа: „*И като не бяха привикнали да викат ура, селяните, просълзени, поздравяваха нашите храбри войници с думите: „Христос възкресе!*“ (Из една дописка от Македония). Стихотворението „Езикът наш“ (януари 1916 г.), публикувано в сборника „Песни за Македония“, е с епиграф: „*В новозавоюваните земи войници, чиновници и офицери се мъчат да говорят на населението по сръбски, когато самото население много добре разбира български език.*“ (Из статията на един вестник). И веднага след този епиграф следва втори: „*О, неразумне и юроде! Поради что се срамиш!... Ти, Болгарино непрельщайся, знай свой род и язик!*“ *(Паисий).*

Стихотворението „29 ноември 1915 година“ има епиграф: „*На 29 ноември е освободена цяла Македония и на нейна територия вече няма нито един неприятелски войник. Този е денят на нейното освобождение.*“ *(Бюлетин на щаба на действующата армия).* Поетът е уверен, че този славен, благодатен ден завинаги ще остане в историята на България и че родната реч вечно ще звучи в светия за българите край:

И вечно ще се вей там,
и вечно ще се лей там
светата родна реч –
дор слънцето изгрява,
дори в десница здрава
грей българския меч!

Когато пристига вестта за освобождаването на Охрид (ноември 1915 г.), Вазов пише стихотворението „Охридско езеро“, публикувано в сборника „Песни за Македония“. Лирическият герой на това произведение мечтае за вихрени крила, за да полети към родното езеро, за да слуша в плясъка на вълните му светите легенди на милата старина, да усети великия дух на българския цар Самуил, управлявал тези земи през X–XI в., укрепвал и разширявал българската държава, нанасял тежки поражения на войските на византийския император Василий II. Това произведение е посветено както на славното минало на България, така и на победите на българските войски през Първата световна война. По мнението на поета, подвизите на великите прадеди трябва да вдъхновяват съвременните герои. В стихотворението „Радостта на сенките“ (февруари 1916 г., сборникът „Песни за Македония“) лирическият герой призовава духа на цар Самуил:

Но чувам викове победни.
Потомство ново се роди!
Я ставай, Самуиле бледни,
войските пак си поведи!

И духът на Паисий Хилендарски сякаш възкръсва за нов живот. Той е готов да допълни своята история:

Но днес ухо ми песни слиша!
Смилил се, виждам, Бог за нас...
Ех, час велик, да стана аз
историята си да допиша.

Сенките на братя Миладинови също се радват на освобождаването на Македония. Димитър и Константин Миладинови, родом от Македония, през 1861 г. съставят и издават сборника „Български народни песни“, който полага началото на изучаването на българския фолклор. Борбата на братя Миладинови срещу турското владичество и надмощието на гръцкото духовенство завършва с вкарването им в затвора, където те, както се предполага, са отровени. Възхитен от подвига на братята, Вазов още през 1882 г. им посвещава стихотворение, после включено в поетичния цикъл „Епопея на забравените“:

А бедните братя в предсмъртни страданья
изпущаха свойте последни стенанья.
И вече обзети от гробния хлад,
те пращаха сбогом на божия свят
и шушняха тихо с гаснееща сила:
„Как много те любим, Българио мила!“

В стихотворението „Радостта на сенките“ (сборник „Песни за Македония“) Миладинови сякаш се връщат към живота в освободена Македония:

Ний пак сме живи, майко, чувай:
с теб заедно и ние пеем.

В социалистическа Югославия сборникът „Български народни песни“ на братя Миладинови е преиздаван под съкратеното заглавие „Народни песни“. Думата *„български“* дразнеше слуха на учените и издателите от Югославия, защото директно посочваше, за какви са се смятали братя Миладинови и на какъв език са пели песни жителите на Македония. Произведенията на писателите на българското национално Възраждане, родени в Македония, пределно ясно отразяват тяхното българско самосъзнание.

Ив. Вазов, сам възрожденец, споделя възгледите на своите предшественици-писатели от Възраждането. Неговото национално самосъзнание по нищо не се отличава от самоидентификацията на братя Миладинови, Р. Жинзифов и другите писатели от онова време. Прадядото на Вазов е бил бежанец от Македония. За Вазов Македония е неотменна част от България, от нейното тяло и дух. Тук, в Македония, в Охрид, се е трудил българският просветител Климент Охридски (840–916) – един от основоположниците на старобългарската литература, ученик и сподвижник на Кирил и Методий. В стихотворението „Свети Климente!“ (декември 1915 г., сборник „Песни за Македония“) за епиграф служи откъс от писмо на един български полковник: *„Отидохме с другарите в църквата „Св. Климент“ и се спряхме пред иконата на светеца. Бедно облечена жена доближи до нас и каза: „Господине, „Златният“ ви доведе да ни отървете от проклети сърби. Ние все на него се молим“. По щастлива случайност, Охрид бе освободен в деня на Св. Климента (25 ноември)“. (Из писмото на полковник Ж.).* Стихотворението е написано във формата на молитва, отправена към свети Климент.

Не само сенките на великите прадеди помагат на „българските витязи“, но и самата природа на Македония – планините, горите, езерата, реките. Подобно олицетворение на природата е характерно и за юнашкия епос. Поезията на Вазов, откликваща на събитията от Първата световна война, е тясно свързана с фолклора. В стихотворенията „Крали Марко“, „Крали Марко събуден“, „Македонските витязи“, „Радост на македонските долини“, „Трите наши езера“, „Охридско езеро“ поетът широко използва народните предания, фолклорните мотиви, системата от изобразителни средства, характерни за народните песни. Обръщането към образите на фолклорните юнаци, хайдутите отговаря на духа на героико-романтичната поетика в редица стихотворения от военното време. Като възприема творчески фолклора, Вазов създава самобитни произведения, изразяващи идеите на неговото време. Преосмисляйки фолклорните образи, той изразява своето отношение към света.

Военната лирика на Вазов въздейства върху широка маса читатели, особено върху онези, които непосредствено участват в боевете. Поетът получава множество благодарствени писма от фронта, от обикновени войници. По случай годишнината на *„войната за обединението на българите“* (именно така възприема Вазов победоносните боеве в Македония) поетът през 1916 г. пише стихотворението „Тревожна и бурна година“ (сборник „Нови екове. Дисонанси“) – художествена прослава на доблестта, храбростта, издръживостта на родината.

През 1916–1917 г. Вазов пише стихотворения, в които повече осветлява трагедията на войната, отколкото героичните подвизи: „Световната война“, „Епилог“, „Всемирната война“. Умората от войната, желанието за мир е доминиращият мотив на стихотворенията от онова време. Световното клане, потоците от кръв, страданията на народа разтърсват поета. Вазов все повече е измъчван от мисълта за онези, които са загинали на бойните полета, защитавайки интересите на Родината. Колкото и да се радва той на подвизите на войниците, искрено желае по-скоро да настъпи мир и народите отново да започнат да живеят човешки. През 1916 г. Вазов пише яркото стихотворение „Световната война...“, за епиграф на което са използвани думите на чешкия поет Ярослав Връхлицки: „*Плачи, поете!*“. Писателят скърби за страданията на народите, за потоците кръв, предизвикани от световната касапница:

Недрата на Молоха
натъпкани бидоха
с тела без чет:
те йоще ще приимат,
дан кървава ще взимат
от клетий свет.

Небето се чумери...
Историята трепери
от страх, уви,
че листовете свои
пак с кървави порои
ще изчерви!

Гърми от ярост века!
На богочеловека
гласът мълчи.
Цял в кърви си, о, свете!
Мислителю, поете,
тъжи, плачи.

Вазов изразява копнежа на своя народ за мир:

За мир душите тръпнат,
таз дума всички шъпнат,
но никой глас
висок се не издига
да каже смело: Стига!
О, грозни час!

В стихотворението „Епилог“ (1916), последното в сборника „Песни за Македония“, макар и да скърби за безбройните жертви, поетът оправдава Родината си, която не е започнала първа страшната схватка:

Ти жъдна бе за мир – показаха ти меч,
за правда ти моли – неправдата се смя...

В произведения на Вазов за войната звучи скърб, предизвикана от влошаването на отношенията между България и Русия. Та нали именно русите са освободили България от 500-годишното османско иго, и поетът на времето е възпял подвизите им. А сега България и Русия са врагове: на Северния фронт те се сражават една срещу друга. Вазов засяга тази тема в редица стихотворения: „На руските воини", „Една любов", „Тайна", „Скръбта на Александра II" и др. В последното стихотворение поетът обвинява Николай II, който е изпратил руските войници да воюват с българите в Добруджа. Той е сигурен, че Александър II би сметнал такова сражение за позорно, безславно и не би одобрил постъпката на внука си.

През последните месеци на 1917 г. и през цялата 1918 г. Вазов почти не пише за войната. Той е уморен от нея, изпитва душевни терзания, чувства, че приближава национална катастрофа, че се рушат всички съкровени надежди. През лятото на 1917 г. пише само интимни, лирически стихове. „*Чудно нещо* – казва той на Ив. Шишманов. – *Как ще си обясниш това, – не бих могъл сега да напиша ни едно войнствено стихотворение. А какво беше то по-напред? Мина ми вече вдъхновението. Сега ме вълнуват пак нежни мотиви*"[9]. Поетът почти проклина своите военни песни, на разрухата и войната противопоставя съзидателната сила на труда.

През 1919 г. излиза поетическият сборник „Не ще загине!". В него е публикувано стихотворението „Кулата", което е отклик на подписването на Ньойския мирен договор между държавите победителки и България. Този договор предизвиква у българския народ чувство на дълбоко унижение и му нанася огромни материални и морални щети. България губи значителна част от територията си. Вазов е уверен, че Ньойският мир е дълбоко несправедлив:

Тоз мир на мъст – е мир на пясък сложен,
висок градеж върху блатиста почва:
едвам сглобен – да се тресе започва,
тоз мир е нов рат, малко поотложен;

Поетът се оказва пророк – след две десетилетия се разразява Втората световна война.

В поетичните сборници за войната Вазов публикува не само произведения за сраженията и подвизите на съотечествениците, но и изповеди, в които прави равносметка на творческия си път („Дъб", „Моят път", „Мойте песни"). Това е обяснимо – поетът наближава седемдесетте. В стихотворението „В бъдещето" четем:

И аз на своя ред ще си замина,
трева и мен ще расне над прахът,
един ще жали, друг ще ме проклина,
но мойте песни се ще се четът.
.....
Те жив са отклик на духа народен,
а той не мре, и дор сърца туптйът
от скръб и радост в наший край свободен,
и мойте песни се ще се четът.

И това пророчество на поета се сбъдна.

Многостранното творчество на Вазов има огромно значение за развитието на българската литература. От една страна, писателят продължава традициите на културата на националното Възраждане, от друга — той е създател на нови жанрове, проправящи нови пътища в литературата. Вазов твори във всичките три литературни рода (епос, лирика, драма), създавайки шедьоври. Той обогатява националната литература с първия български роман, разширява тематичното и жанровото многообразие на поезията, утвърждава жанра на реалистичния разказ, обогатява литературния език. Творчеството на Ив. Вазов принадлежи не само на българската, но и на световната литература. Неговите произведения са преведени в 52 страни. Права е литературоведът Милена Цанева, която утвърждава: *„... Иван Вазов – последният възрожденец и, същевременно, първият професионален писател в нашата култура – създаде художествен национално-исторически космос, който не е само литература от най-висок разряд, а и хранител на историческа памет и обединяващи обществото духовни ценности, неразривно обвързани с изграждането на нашата национална идентичност. И това превръща Вазов в послание, изискващо постоянно обновяващи живота му прочити. Широкообхватно послание на миналото към бъдещето, на дедите към потомците и на българина към света“*[10].

Превод от руски език: *Радослава Илчева*

Библиография. Бележки

---

[1] **Вазов,** Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 21. София, 1979, с. 108.

[2] Всички цитати от поетични творби на Иван Вазов са по: **Вазов,** Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Том 1 – 4.

[3] Цит. по: **Достоевски,** Ф. М. Събрани съчинения в дванадесет тома. Т. 10. София, 1986, с. 370–371.

[4] ЦИЛМ, фонд 357, опис 1, д. 18, л. 11–14, 18 и др.

[5] **Вазов,** Ив. Събрани съчинения в двадесет и два тома. Т. 21. София, 1979, с. 16–17.

[6] Цит по: **Достоевски,** Ф. М. Събрани съчинения в дванадесет тома. Т. 10. София, 1986, с. 389–390.

[7] **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 23. Ленинград, 1981, с. 45.

[8] **Шишманов,** Ив. Ив. Вазов. Спомени и документи. София, 1930, с. 99.

[9] **Шишманов,** Ив. Ив. Вазов. Спомени и документи. София, 1930, с. 124.

[10] **Цанева,** М. // *Култура,* бр. 12, 31 март 2000, с. 4.

ЗАГЛАВИЕТО „ПОД ИГОТО“
Иван Вазов „спори“ с Лев Толстой

Светлозар Игов

На проф. Милена Цанева

Неотдавна отново, за кой ли път, препрочитах „Анна Каренина“ и открих в романа един пасаж, на който преди това не бях обръщал внимание. Намира се в XV глава на последната осма част, почти в края на романа.

Последните глави на романа проследяват живота на Константин Левин в имението, където преживява поредните си нравствени кризи и се отдава на семейното си щастие. При него пристига брат му Сергей Иванович, който съобщава, че е пътувал заедно със заминаващия на война Вронски. Започва спор за войната.

– *Моята теория за войната е следната* – споделя своите възгледи Левин – *войната, от една страна, е такова животинско, жестоко и ужасно нещо, че никой човек, като не говорим дори за християнина, не може лично да поеме отговорност за обявяването на война, това може да направи само правителството, което е призвано за това. От друга страна, и от научна гледна точка, и от гледна точка на здравия разум, в държавните дела и особено когато става дума за война, гражданите се отричат от личната си воля.*

Неприязънта на Левин към войната – а конкретният повод в целия спор между героите е Руско-турската война 1877–1878 г. – е очевидна.

Сергей Иванович и Катавасов разгорещено оспорват мнението на Левин, че самият той и народът „*нямат и не могат да имат непосредствено чувство към угнетяването на славяните*“.

Според Сергей Иванович „*в народа са живи преданията за православните хора, страдащи* ***под игото*** (подч.а., С.И.) *на „нечестивите агаряни*“. Към Левин се присъединява и старият княз, който споделя, че „*още преди българските ужаси никак не разбирах, защо всички руснаци изведнъж така са обикнали братята славяни, а аз не чувствам никаква любов към тях... но виждам, че има и други освен мен, които се интересуват само от Русия, а не от братята славяни*“.

Тук не е мястото за подробен анализ на отношението на героите на романа към Руско-турската война, важно е само да се отбележи, че Левин е скептичен и към войната, и към официалните кръгове, които оправдават започването на войната с всенародното руско съчувствие към „*братята славяни*“, стенещи – особено след „*българските ужаси*“ – „*под игото*“ на „*нечестивите агаряни*“.

Не само защото в „Анна Каренина“ Левин най-често е рупор на идеите на автора (какъвто във „Война и мир“ е Пиер Безухов), а и защото цялата последна осма част на романа е посветена на започналата война, съм склонен да мисля, че и авторът споделя изцяло изразеното от Левин отрицателно отношение към войната и към официалните мотиви за обявяването ѝ. Толстой не е вярвал в тях – в съчувствието към братята славяни. За него тази война не е била „*народна*“ и „*отечествена*“, а имперско-завоевателна.

Едва при този прочит на „Анна Каренина“ разбрах и защо Толстой е написал тази последна част на романа, която преди ми се струваше излишна; смятах, че истинският финал е самоубийството на Анна. Едва сега, при новия прочит, разбрах, че посветената на войната последна част на романа е необходимата историческа рамка на екзистенциалната трагедия на Анна Каренина. Художествената философия на Толстой е в разширяването на все по-непреодолима пропаст между екзистенциалното и историческото.

Но догадката, която ме осени при този нов прочит, е, че именно „Анна Каренина“ е един от импулсите за написването на „Под игото“, а думите на Сергей Иванич за „*страдащите **под игото** на нечестивите агаряни православни хора*“ са подсказали на Иван Вазов и заглавието на романа му.

Но догадката си е догадка, необходими са аргументи за потвърждението ѝ.

Лев Толстой пише последните части на „Анна Каренина“ през 1876–1877, по времето на „българските ужаси“ и започването на Руско-турската война, а романът излиза от печат през 1877–1878 г. Вазов, както е известно, пише „Под игото“ през 1888–1890 г., по време на изгнанието си в Одеса, близо десетилетие след романа на Толстой. Не е било възможно Вазов да не е чел Толстоевия роман, но това предположение само по себе си не е никакво доказателство. Не е такова доказателство сама по себе си и фразата на Сергей Иванович „*под игото*“ (*на нечестивите агаряни*), защото по това време тя е фраза-клише в пропагандния арсенал на руската преса. Трябваше да търся други, по-убедителни доказателства. И отново се зарових в съчиненията на Вазов и изследванията за него, за да открия възможна връзка между двата романа.

Творческата история на „Под игото“ е добре проучена, на няколко пъти я е споделял и сам Вазов, най-вече подтикван от своя Екерман, проф. Иван Д. Шишманов.

В третата част на анкетата на И. Шишманов с Вазов, публикувана посмъртно по ръкописа на автора от Михаил Арнаудов през1930 г., Вазов разказва творческата история на своите творби. Сравнително обстойно е разказано възникването на замисъла:

Когато наченах в Одеса да пиша романа си, мен се мяркаше да съчиня нещо подобно на Miserables на Виктор Хюго, както се вижда и от началото на романа: избягването на Огнянова в къщата на чорбаджи Марка напомня донегде нощното посещение на Jean Valjean в дома на свещеника Bienaime.

*Поставих си за цел да изобразя живота на българите в последните дни на робството и революционния дух в епохата на Априлското въстание. **Идеята, родена една нощ*** (подч.а., С.И.) *в главата ми, скоро почна да се осъществява. С усърдие и въодушевение аз се предадох на работа и заживях с образите на своето творческо въображение, усещайки голям подйем...*

За възникването на романа Вазов говори и в първата, биографична част на анкетата, в раздела за емигрантството си в Одеса:

В Цариград скоро почнах да се усещам усамотен и нещастен. Емигрантската психология, тъй добре обрисувана от Мицкевича в Pan Tadeusz по живота на полските емигранти в Париж, се прояви и между българските политически бежанци, станали мнителни, раздразнителни и озлобени един против друг. Аз лично се задушавах в гъстата атмосфера на политическите интриги и комбинации и намислих за това да замина за Одеса, дето и пристигнах през зимата... В първите дни бях очарован от живота в Одеса. Новите впечатления в страната на моите славянофилски мечти изгониха грозните спомени за близкото минало... И тогава, за да запълня времето и заглуша скуката на безделния живот, намислих да напиша романа си „Под игото“...

В раздела за творческата история на „Под игото“ Вазов разказва на анкетьора си и за избора на заглавието:

Питаш ме как съм избрал името „Под игото“ за романа си. Аз имах не едно, а десетина имена (между другото и „Кървава заря“). Един ден ги написах в Одеса на едно листче и предложих на приятели да си изберат кое харесват. Всички харесаха най-първото „Под игото“. Него взех и аз. Подчиних се на плебисцита.

Дори и този почти анекдотичен „плебисцитен“ избор на заглавието да е истински, все пак показателно е, че приятелите са избрали това, което и самият Вазов е смятал за „най-първо“ заглавие – „Под игото“. Но предположението, че тази обща фраза все пак е избрана от „Анна Каренина“, продължаваше да търси потвърждение. Тъй като зная, че невинаги това, което търсим, се намира там, където очакваме да го намерим, продължих да търся. В това търсене впрочем открих неща, които не търсех, но потвърждаваха мои концепции – например това, че „повест“ не е отделен жанр, а славянската дума за роман (на едно място в анкетата Вазов например говори за **романа** си „Немили-недраги“).

Търсенето се увенча с успех – на едно място, доста след разказа за писането на „Под игото“, след разказа за срещата си със Стефан Стамболов, Вазов е споделил с анкетьора си следното:

*След като се срещнах със Стамболова и се успокоих, аз можех, разбира се, да седна вече да работя, но бях, за жалост, много уморен, па и страдах от една мъчителна нервна болест на лявото око, която бях придобил в Одеса, благодарение на това, че **цяла една нощ бях чел „Анна Каренина“*** (подч.а., С.И.) *при слабото осветление на една лампа.*

Значи, все пак, Ив. Вазов е чел романа на Толстой точно по време на пребиваването си в Одеса, където започва да пише „Под игото“. И няма съмнение, че един внимателен читател като Вазов не е могъл да остане равнодушен към дебата за Руско-турската война в последната, осма част на „Анна Каренина“. Също както няма съмнение, че чувствителен читател като него не е могъл да не усети, че зад скептичното отношение към войната и нейните „*братскославянски мотиви*“ на Левин се крие отношението на самия Толстой. И въпреки цялото уважение, което е питаел към писателското величие и интелектуалния авторитет на Толстой, Вазов не е могъл да не почувства оскърбени от това отношение на Толстой към „освободителната“ война своите „славянофилски мечти“.

Именно това според мен е травматичният импулс за написването на „Под игото“, а не одеската „*скука на безделния живот*“, която била го накарала да се заеме с работа. Нито примерът на „Клетниците“, нито примерът на „Пан Тадеуш“, според мен, имат така важно значение за написването на „Под игото“, макар че Вазов охотно говори за тези си образци. Не само в „Под игото“ Вазов ползва наративните техники на Юго и други френски „*френетични*“ романисти, а и не е бил чужд – като всеки емигрант – на „носталгията“, която струи от полския епос. Но нито „Клетниците“, нито „Пан Тадеуш“, които споменава сред своите образци, са били така импулсивни, според мен, както „Анна Каренина“, която премълчава по силата на оня механизъм, който Харолд Блум нарече anxiety of influence („страх от влияние“). Защото „влиянието“ се изразява не само чрез образците, които следва един писател, а – и може би много повече – чрез „образците“, от които се оттласква и с които спори. „Под игото“ според мен е един дискретен спор на Вазов с позицията на Левин-Толстой по отношение на Руско-турската война.

Една друга голяма творба на славянските литератури, впрочем, също е родена – и то не като дискретен, а – като открит – спор с Толстой. „Пепелища“ на Жеромски е творба, която представя полската – в противовес на „Война и мир“ – гледна точка към Наполеоновия поход в Русия. Завоевателната за руснаците война на Наполеон, за поляците е била освободителна. Някои френски критици свързват и „Травнишка хроника“ с „Наполеоновата тема“, но Андричевият роман има не така пряко – както „Война и мир“ и „Пепелища“ – отношение към нея. „Под игото“ и „Анна Каренина“ – макар и дискретно – си противостоят, така както „Война и мир“ и „Пепелища“. Противостоят си впрочем и самите Толстоеви романи – във „Война и мир“ войната според Толстой е „народна“, в „Анна Каренина“ – не е „народна“; етноцентричното отношение към войната във „Война и мир“ е заменено в „Анна Каренина“ от антропоцентрично.

Няма съмнение, че прочитът на последната част на „Анна Каренина“ е бил за „славянофилския мечтател“ и патриот Вазов потрес и нищо чудно „очната“ му болест от времето, когато чете романа на Толстой, да е психосоматична реакция на потреса, предизвикан от този прочит. Защото не ще да е било леко за русофила и славянофила Вазов да приеме, че считаната от него за „*народна*“ и „*освободителна*“ война е отричана от любимия на Толстой герой Константин Левин като „не-народна“, което ще рече – завоевателна и имперска.

Затова няма нищо чудно във факта, че Вазов – съзнателно или несъзнавано – скрива негативния импулс, който е получил от „Анна Каренина“ за написването на „Под игото“. Но и не е случайно, че той споменава одеския прочит на „Анна Каренина“ не когато говори за възникването на „Под игото“, а при срещата си с русофоба Стамболов, който навярно е мислел за „освободителната“ война същото, което и Левин. Както и не е случайно, че свързва „нервната“ си очна болест с нощта на прочита на „Анна Каренина“. Симптоматичният контекст на споменаването на одеския прочит на „Анна Каренина“ през **една нощ** – срещата помирение на поета с диктатора и свързаността на прочита на Толстоевия роман с нервното очно заболяване – говори за това, че идеята за „Под игото“ и писането му са свързани с травматичния импулс от прочита на „Анна Каренина“. Защото несъгласието на Вазов с Толстоевата трактовка на „освободителната война“ в осмата, последна част на романа му, е най-вероятно един

от най-важните импулси за написването на „Под игото“, а фразата *„под игото на нечестивите агарянци“*, която споменават в Толстоевия роман спорещите за войната с Константин Левин, навярно е предпочетена за заглавие от Вазов именно след одеския му прочит на „Анна Каренина“.

Защо Вазов не експлицира връзката на този травматичен прочит на „Анна Каренина“ с творческата история на своя роман „Под игото“ е разбираемо. Горещият родолюбец, русофил и славянофил Вазов не е искал да признае публично своето несъгласие с представянето на „освободителната“ война в романа на „великия писател на руската земя“, но това несъгласие – което според мен става един от травматичните импулси за написването на „Под игото“ – несъмнено го е измъчвало.

С това не искам да кажа, че „Под игото“ е **пряк спор** с „Анна Каренина“, но вътрешното несъгласие на Вазов с Толстой е несъмнен импулс към написването на първия български романов шедьовър. И по един несъзнавано зашифрован начин Вазов прави това скрито признание в травматичния спомен за нощта на одеския прочит на „Анна Каренина“.

ПОСЛЕПИС. Този текст бе написан през 2001 г., като един от замислените „Два етюда за Вазов“, които исках да посветя на най-изтъкнатата съвременна изследователка на „патриарха“ проф. Милена Цанева. Все не успявам да допиша втория от тези етюди, може би защото още не мога да открия „аргумента“ за потвърждението на една своя догадка. Затова се реших да публикувам вече написания етюд „Заглавието „Под игото““ по повод осемдесетгодишнината на проф. Цанева.

ДРУГОТО ЛИЦЕ НА БУНТА

София Ангелова

Вместо въведение. *Юбилеят е особено време и особено пространство – на празника, на високите слова и тържествените речи, на фанфарите и цветята, на наградите и почестите. Но юбилеят, особено този юбилей, за щастие е и времето и пространството, където притесненията отпадат и можем да си позволим открито да заявим и препотвърдим това, което всички чувстваме и знаем, но което би звучало неуместно в делника:*

Професор Милена Георгиева Цанева е фигура на емблематичното духовно майчинство за цяло едно литературоведско поколение. От София, през Пловдив, Благоевград, Бургас и Лондон – ние всички сме духовните деца на проф. Цанева, отгледани и възпитани от примера на нейния висок академизъм, професионална етика, трепетна грижа за по-младите и толерантност към чуждото мнение. Разбира се, като всички деца, ние често сме неблагодарни и опърничави, отклоняваме се от начертаните от нея пътища, увлечени от мощните енергии на актуални за момента литературоведски подходи или просто от симптоматиката на порастването. А тя с присъщата си душевна щедрост не само ни прощава, но и ни се радва. Защото ни гледа през очите на най-възвишената и пречистена обич – обичта на духовното майчинство.

По щастливо стечение на обстоятелствата в българския литературен живот и в историята на българската литературоведска мисъл празното място до литературната патриаршеска фигура на Иван Вазов се запълва от достойната литературоведска „матриаршеска" фигура на Милена Цанева.

По тази причина трудният избор на тема за това юбилейно четене отвежда неизбежно към Вазов, неизбежно към „Под игото" и, вече съвсем съзнателно, към другото лице на бунта – женското.

Свободата като отклонение. Романът „Под игото" във всеки свой ред крепи зададената от паратекста си („Под игото. Из живота на българите в предвечерието на Освобождението") задача. От една страна, осъществява първия по време и ненадминат по силата на своето послание в българската литература художествен експеримент на тема какво се случва с душите „под игото". От друга – чрез органичното сливане на двете художествени линии – „*битово-реалистичната и романтично-приключенската*"[1], задава богата и цялостна картина на българското общество в края на робството – както подготовката на бунта и апостолската мисия, така и мирния бит – теферичи и любовни триъгълници, седенки и безобидни разпри, гостувания и театрални представления, разговори в кафенето и (казано на днешен език) външно оценяване в училище, съчета-

вайки с неповторима художествена мяра авантюрно и битово, романтично и реалистично, героично и смешно, възвишено и низко. Съвместяването, пресечната точка на тези две задачи е в мотива за лудостта – в апостолската фигура и функция като „лудост", провокираща „полудяването" на нормалните за идеята и волята за свобода, което в прочутия автоцитат, в кулминацията на романа, води до необичайно интензифицираното метафорично „порастване" на всички.

Темата за „порастването" е разработена в „Под игото" чрез няколко преплитащи се, взаимоотекващи и допълващи се мотива, при което мотивът за съня на роба и пробуждането му за свободата от предосвобожденската литература отзвучава в сложното взаимодействие между мотивите за лудостта и нормалността, пиянството и трезвостта, слепотата и проглеждането, предателството и верността, осиротяването и бащинството. Тези мотиви функционират на две различни равнища в романа, в поредица от съответствия и превключвания между битово-реалистичното и героично-романтичното, разиграват се, преплитат се, зазвучават в един общ акорд и се фокусират именно в мотива за лудостта[2]. Поставянето на тъждество между свободата като воля и действие, от една страна, и лудостта, от друга, е обусловено от „*Вазовата концепция за епичното, която предполага случването на историческото събитие именно в лудостта. Епичното се ражда в моментите на прекъсване, в прагови топоси между митология и профанна реалност*"[3], а лудостта представлява точно такова прекъсване, отклонение, пропадане отвъд пределите на реалността, интерпретирано по този начин от гледна точка на практическия разум като същностно нормативен (едновременно насочен към и мотивиращ интенционални действия, но и осигуряващ критичното им ръководство).

Мотивът за лудостта в съответствие със структурата на романа функционира на три различни равнища – от лудостта като болестно състояние – Мунчо, през симулираната, изиграната, театрализираната лудост – г-н Фратю, до метафоричната „лудост" като порив за свобода на цял един народ. Различните ѝ прояви са преплетени в тематична мрежа, обхващаща смисловите равнища на целия текст, и са в съответствие с цялостния замисъл. В полето на тези съответствия е положен и нейният език: езикът на лудостта-болест, езикът на метафоричната лудост-свобода и езикът на театрализираната лудост.

Имитативният език на мнимата, театрализираната лудост (г-н Фратю) е продължен по логиката на повествованието от езика на мнимата свобода („*езикът на liberté-то*"[4]), която бързо захвърля театралния костюм на патриотизма и леко изминава обратния път от *Vivat за българското liberté* до *Да живее негово величество султанът!*

Лудостта-болест (Мунчо) е интерпретирана и като невъзможност за пребиваване в разбираемостта на езика. Неговата недостатъчност намира своите проявления в откъслечността на фразите, в накъсани, елиптични, безглаголни или безподложни изречения („*Р-у-с-и-а-н при воддд-е-ницата. Турр-рци!*"; „*Русианн!...*") или в най-ниското на речта – попържните, а недостатъчността на смисъла („*Мунчовите заплетени думи*") се компенсира от невербалния език на жестовете („*И вместо да продължи думата си, той направи движение с ръцете си, като че копае*"; „*И като махна с ръка на север, той още по-енергически хвана да си коли гърлото с показателния пръст*").

Търсейки своите основания в езика, свободата намира своя езиков еквивалент единствено в лудостта. Основният аргумент на тази операция, по логиката на повествуването за „живота на българина в предвечерието на Освобождението", т.е. все още „под" игото, е в общата им трансгресивност. От една страна, дискурсът на лудостта е „репресиран", „дисциплиниран", „изтласкан" и пр.[5], но такъв е и дискурсът на свободата (една от сюжетните линии се завърта именно около забранения и репресиран революционен дискурс – в. „Независимост" и бунтовническата прокламация). От друга, речта на метафоричната лудост/свобода е екстатична, излизаща извън границата на логиката и залагаща друг ред на означаемост. Тя не търси своите основания (защото не би могла да ги открие) в прагматиката на езика. Тя е високо емоционална, състояща се предимно от оптативни и възклицателни, накъсани, недовършени, елиптични, безподложни или безглаголни изречения („*Огън, огън, братко!*"; „*Да полудееш!...*; „*Кръв! Кръв!*"; „*Вива! Да живей! Радост и слава!*"; „*Джаста-праста! Джаста-праста! Бай Марко!*"). Често влиза в противоречие с практиката на ежедневния език и логиката на здравия разум („*Радвайте се, братя! Полудейте и аз ще полудея!*"). Придружена е от невербалния език на екстатичния жест („*сечеше с лява ръка въздуха, тропаше с краката при всяка силна фраза и стреляше с мълниени погледи*"; „*викаше ... като безумен, хвърли си феса нагоре, пляскаше с ръце, скачаше...*"). Тоест по своите външни характеристики тя е максимално приближена до речта на Мунчо. Речта на метафоричната „лудост" на желанието за свобода и речта на болестното отклонение се уподобяват, доколкото речта на метафоричната лудост е интерпретирана като единствено възможната, трансгресивна реч, която да изведе роба от практиките на бита и прагматиката на езика в еуфоричните, отвъдни спрямо робската битийност пространства на свободата.

Тази задача и този език са адекватни на самата апостолска функция, която по дефиниция е трансгресивна – да генерира масовото преминаване в друго състояние, в друг режим на самовъзприемане, самоизживяване и самоидентификация, т.е. тя се състои в генерирането на желание и воля за прекрачване на граница – ментална, психологическа, нравствена, езикова. И именно необходимостта от подобен жест обуславя пресемантизацията на лудостта, превръщането ѝ в „базисно понятие", „кулминационна ценност", „кулминация на духа" във времето на 1876[6].

„Отклоняващите се" героини или „женското" лице на бунта. В общата схема на отклоняващото се, престъпващото границите, трансгресивното е вписан и основният женски персонаж в романа. Защото бунтът е подривен спрямо вековните устои на феодалната империя, но по силата на своята логика бунтът изобщо преобръща и преподрежда света и йерархиите в него. По тази причина той е дълбочинно подривен и спрямо устоите на самия патриархален ред. Романът имплицитно крепи внушението, че „*всякоя възраст, класа, пол, занятие*" („*от старци до бозайници*" в интерпретацията на чорбаджи Марко) вземат участие в подготовката на въстанието и максимално го хиперболизира във финала на гневната чорбаджи-Юрданова тирада („*И котките ми варънджа ще станат бунтовници, ако тъй отива...*"). Забавният за читателя гняв на чорбаджията изговаря немислимото (за поведението на героите в „Чичовци" например) – идеята за свобода е проникнала в самата светая светих на

роба, в приватното му, единствено защитено пространство, в самото сърце на бита му. Извършила е съществена, макар и все още маргинална на пръв поглед, трансформация – центробежната сила на бунта е въвлякла във водовъртежа си и периферно позиционираните спрямо публичното – жените. Превърнала ги е от ревностни къщовнички, предани майки и съпруги в съратнички. Промяната влече след себе си неизбежни последици за традиционния български свят, доколкото „излизането на жената по принцип от сферата на домашното и присъединяването ѝ към обществено-политическия живот води до пропукване на патриархалността“[7]. Тази функция – на девиантното, на отклоняващото се от фигурата и реда на бащата, сумирана от чорбаджи Юрдан в емблематичното съвместяване на семейното и институционалното интерпретиране на патриархалната функция като единствено осигуряваща и символизираща закрилата, защитата и грижата („*Бунтуват се! Против кого! Против царя,* ***против баща си*** *и доброжелателя, който ни пази като двете си очи, влакно да не ни падне от главата...*“), изтегля в полезрението на повествованието и маргиналния на пръв поглед в този момент въпрос за еманципацията на жената. И заедно с това придава значимост на отклоняващи се по един или друг начин спрямо патриархалното героини. Това отклонение е двупосочно – от една страна, е функция, а от друга, предопределя позицията им по отношение на бунта – Рада, кака Гинка, Лала, Марийка, Стайка, Милка Тодоричина. Въпреки това те не само не се изписват от общоприетата представа за женственост, но повествуването нееднократно акцентира върху тяхната женственост и хубост[8], а външността на Стайка е в рамките на определен тип хумористично-интерпретиран и фолклорно-стилизиран образ на селската мома, разпознаваем в по-късната литературна традиция, макар и в съвсем друг, пародиен контекст в образа на Нане Джурова Грозданка. Този интерпретативен модел е показателен (макар и незадължителен), от една страна, за Вазовото разбиране, че женската хубост често е израз на духовната същност на жената (срв. разказа „Урок“ например). От друга, доизгражда асиметриите между обвързаните, всяка посвоему, със света на бунта героини и противопоставената им, отблъскваща не само като поведение, но и като външност Хаджи Ровоама – *куца, злъчна и сплетница*, чийто негативен портрет се допълва от ироничните намеци (на повествователя и на Стайка) за мустаците ѝ, като външен белег за непринадлежност към положителните образи на женското. В този ред е вписана и безличната Юрданица, чието присъствие в романа е показателно със своите липси – на собствено име, на каквато и да било характеристика, освен като придатък и подгласница на съпруга, вгледана единствено в бита (грижите за здравето на Юрдан) и поела функциите да бъде „женското“ лице на патриархалния ред, проявяващо радикално негативния си облик не само и не толкова в упреците към непокорната кака Гина, колкото в липсата на чувствителност, в слепотата и глухотата по отношение на преживяванията, стремежите, чувствата на собствените ѝ дъщери (повествуването не само не прави дори и намек за евентуална възможност за диалог между майка и дъщеря, независимо че Лалка е сгодена и омъжена против волята ѝ, но дори акцентира върху деспотизма на средата, в която е израсла и възпитана).

Независимо че прекрачват или понастъпват границата на патриархалната норма (Рада е невенчана невеста на Огнянов, Лала предава съпруга си, кака Гинка в отношението към мъжа си е комично преобърнатият образ на разби-

рането за женска еманципация, Стайка пристава на Боримечката), повествователят не просто намира оправдание за „простъпките“ на героините, но всъщност ги изобразява като максимално представителни за високите критерии на патриархалното. Изписвайки се от патриархалния ред и неговите предписания и представи за женско поведение, те същевременно се оказват максимално вписани в неговото разбиране за присъщите на женското качества, като преданост, състрадание, съчувствие, всеотдайност и жертвоготовност. Оправданието на отклоняването от нормите се основава на съпричастието им към „лудите“ и „лудостта“, тълкувани като еманация на духовното израстване на нацията[9]. Нещо повече, повествуването оценностява това отклонение, превръщайки го в единствена мяра за нормалност и определител за нравственост, чийто максимално експлицитен израз са и финалните изречения на романа. Именно тази мяра преразпределя констелациите в обществото, преобръща ценностните йерархии и превръща маргиналите в образци на достойно – неробско – поведение. Особено интересен е този подход спрямо радикално маргинализираната, изтласканата отвъд границите на социалното – блудницата.

Маркирайки образа ѝ, повествуването изтегля невидими нишки, прави неявни паралели с два други женски образа. От една страна, създава любопитни асиметрии със споменатата бегло в началото на романа игуменка Христина, която също има „*лоша слава*“, „обичана“ е от много мъже („*обичат я дяконите*“) и дори един мъж (Левски!) е пренощувал у нея. Заедно с това, както вече е отбелязала българската критика[10], в реда на съответствията между високите персонажи и маргиналите, текстът набелязва симетрии между Рада – ***безсрамница*** и *безумница* в квалификациите на Хаджи Ровоама, и блудницата на Бяла черква. Милка Тодоричина е не само страничен, но и един от най-загадъчно смълчаните (една единствена, но пък знаменателна реплика), притаени, непредставени в техните вътрешни изживявания, бегло маркирани женски образи в „Под игото“. Спасяването на̀ Соколов изглежда естествено в контекста на цялостното преобръщане на разбирането за чест, достойнство и доблест и техните носители в края на романа, когато „пропадналите“, „отхвърлените“ и „опозорените“ проявяват „висок героизъм“ на фона на „благоразумните безсърдечия“ и „честните низости“.

По тази причина повествуването само бегло загатва едно от възможните обяснения: „*…няма за какво да се бои, какво да губи, какво да жали...*“, оставяйки на читателя да потърси и други отговори. От една страна, обитаването на социалната и пространствена периферия (Мунчо, Колчо, фигурата на девойката сирак – Рада и Марийка, на грешницата – Милка) получава от един момент нататък привилегирована позиция, доколкото, независимо от лишенията – от разум, зрение, социално положение, чест, осигурява „*силна подвижност*“ и друга гледна точка[11]. Заедно с това естествената човешка благодарност към Огнянов провокира доверие и ответни жестове от страна и на Рада, и на Марийка, и на Милка. (Тук се налага да вметна, че рицарските му жестове[12] – във воденицата, на изпита, пред дома на Милка и пр., макар и да извеждат към един от възможните генеративни кодове на книгата[13], нямат самостойна роля. Рицарството на Огнянов е пресемантизирано по-скоро като функция на апостолската му мисия („*и това той върши несъзнателно, без да си обяснява как...*“), щрих към и естествено продължение на героико-романтичния образ на революционния

апостол не само като „пратеник“ на свободата, но и като фигура на застъпничеството за онеправданите и страдащите.) В този контекст обяснението на Милкиния жест неизбежно насочва към образа на евангелската блудница, тъй като сцената със Стефчов и Милка, откроявайки рицарския жест към врага, имплицира и приглушени аналогии със сцената с Христос, защитаващ грешницата от камъните. През фигурата на Милка Тодоричина обаче дискретно проникват в дълбочинните пластове на текста мощни митологични потоци, доколкото фигурата на Спасителя е традиционно съпътствана от фигурата на разкаялата се и саможертвено предана му блудница[14]. И първият значим роман в българската литература, инкорпорирайки във финала си популярната версия на евангелския разказ, вписва образа на блудницата в епическия разказ за националната съдба и националния характер. Макар и много внимателно, аналогиите с евангелския текст биха могли да се продължат и стават възможни именно през женските образи, тъй като единствено жените – Рада, Марийка, Милка, кака Гинка, всяка според отредената ѝ роля и функции, отстояват своята преданост към дейците на свободата, не се усъмняват в тях и не им изменят до края (редом с жените е положен само лудият Мунчо, чийто език – езикът на лудостта-болест, единствен е останал да изговори протеста, отчаянието, обичта, порива към свобода, да изговори човешкото именно чрез своята лишеност, убогост и недостатъчност, когато всички други езици се смълчават, отричат се от предишната си реч или биват насилствено смълчани – в смъртта).

Фигурата на блудницата е значима и защото изтегля в полезрението на повествуването и актуализира в контекста на порива към национално освобождение не само продължаващия 2000 години в християнската цивилизация спор за грешницата и правото на наказващите, но и защото, прехвърляйки мостове към бъдещето, провокира размисли за отношението между всеобщата свобода и малките, частни, парцелирани свободи, за границите между женската еманципация и нравствената деградация. Спорът остава неразрешен, прекъснат от необходимостта всеки от участниците да отстоява вижданията си в реалността, но той артикулира няколко съществени послания: Комичните евфемистични усилия на поп Ставри поставят знак на равенство между разпътната жена и „републиката“, което е показателно за обществените нагласи спрямо институционалното и патриархалното; Изговаря за първи път в българската литература не само идеологическото, но и чисто езиковото неразбиране между интелигента и останалите, при което и двамата спорещи (Кандов и поп Ставри) имат нужда от превод от български на български; независимо от несъгласията (на герои и повествувател) с изпреварилите времето си и неприложими на българска почва идеи на Кандов за женските права, Огнянов, последователен през целия роман в отстояването на справедливостта, защитата на онеправданите и свободата, в реалностите на възникналия конфликт отхвърля насилието над женската воля и човешкото унижение, т.е. въпросът за женската свобода остава отворен.

* * *

Вазовото безпогрешно чувство за художествена мяра обаче набелязва, без да преувеличава, деликатно, внимателно и пестеливо, като играе с възможностите и на премълчаното, внушава тези мотиви, дозирайки проявленията им, доколкото те, както и всички останали мотиви, трябва да допълнят, според полагащото

им се място, цялостната картина на българското общество в предвечерието на Освобождението.

В този смисъл „Под игото“ е наистина основополагащ текст, доколкото, покрай основното си послание, задава (макар и само загатвайки, прибирайки ги в границите на художествената мяра и житейската достоверност) редица възлови теми, които самият Вазов, както и българската литература, предстои да интерпретират през 90-те години на XIX и началото на XX в. – мястото и ролята на интелигента, отношението „*народ–интелигенция*“ (при цялата условност на тези назовавания), проблемите за неразбирането, за загубения общ код между тях в разпадането на възрожденски единната представа за българското и т.н.[15] И не на последно място, „женската тема“, освен че задава първообразите на редица устойчиви персонажи и мотиви на литературата – на учителката (Рада), на травестийно интерпретираната еманципирана българка (кака Гинка), на тихата женска саможертвеност (Лалка), на женската хубост като опрощение за греха (Милка) и пр., изговаря и същностния проблем за перспективите, ролята, мястото и границите/ограниченията в свободата на българската жена. Провокира съществени за по-късните литературоведски търсения въпроси, които на българската литература през следващия XX в. ѝ предстои с променлива интензивност да задава и на които с променлив успех и литературата, и литературознанието предстои тепърва да отговарят.

Библиография. Бележки

---

[1] **Цанева**, М. Писатели и творби. – София, 1980.

[2] За „лудостта“ във Вазовото творчество като една от трите ключови „думи-образи, в които именно цялостното отношение на автора към живота и света е активирало определено тяхно значение и е създало около тях специфични ореолни значения“ вж. в **Цанева**, Милена. За три ключови думи в поетичния език на Вазов. // Сб. Патриархът. Етюди върху творчеството на Иван Вазов. С., РИК-I-C, 2000.

[3] **Кирова**, М. Йордан Йовков. Митове и митология. – София, 2001.

[4] **Стефанов**, В. Участта Вавилон. – София, 2000.

[5] **Хранова**, А. Литературният човек и неговите български езици. Пловдив, 1995.

[6] **Хранова**, А. Цит. съч.

[7] **Стойчева**, Т. Род и национализъм. В: Теория през границите. Въведение в изследванията на рода. – София, 2001, с. 59–90.

[8] Кака Гинка – хубавелка още, красивото ѝ лице, пленителна в траурните си дрехи; Рада – високо, румено, чернооко момиче, високо, стройно и хубаво момиче, с простодушен и светъл поглед и с миловидно, чисто и бяло лице, Миловидното ѝ лице, оживено от вълнение, по причина на тържествения час, и осветлено от големи влажни очи, ставаше обаятелно-прелестно; Лалка – хубавото си бяло лице, спокойно и бяло лице, разцъфтяло и добило повече женственост; Марийка – Под небрежната му външност личеше стройна снага на бъдеща хубавелка; Милка – хубавичко, момиче младо, хубаво, Милка беше сега още по-хубавичка.

[9] Пресемантизираната всеобща „лудост“ е вменена като отличителен белег на две жени героини. Едната, Рада, е вписана в линията на романтико-героичното и охарактеризирана от Хаджи Ровоама като „безумница“, а на другата, кака Гинка, като част от битово-реалистичното и в неговите рамки, охарактеризирана като лудичка, пѐрната, лудетина, луда и пр., е предоставено да изговори същностното разграничение между „лудостта“ и „нормалността“ във времето на радикалното преобръщане на ценностите: Не съм луда, ами съм народна българка!

[10] **Стефанов**, В. „Под игото“ – от страничния ъгъл на три образа. // Творбата – безкраен диалог. – София, 1994.

[11] **Стефанов**, В. Цит. съч.

[12] „Рицарска природа“ според повествователя, „моят хубав рицар“ според Рада, „рицарство“ според самия Огнянов.

[13] **Чобанов**, Г. Куртоазно-рицарският модел в романа „Под игото“. // Сб. „Под игото“ на Иван Вазов. Критически прочити. – Шумен, 1996. Макар и да има своите основания, куртоазно-рицарският модел е само един от няколкото разпознаваеми генеративни модела на „Под игото“. И неразбирането на тази му природа като съзнателен авторов избор е в основата на недоуменията и критиките. Именно в органичното преплитане и съчетаване на различни модели, както и в ироничното им преобръщане, в играта с жанровите определености, според мен е една от сполуките на романа, доколкото той се оказва по-богат от жанровите етикети, които непрекъснато се опитваме да лепим по него.

[14] Представата за Мария Магдалена като разкаялата се грешница от Евангелие на Лука, гл. 7, добива широка популярност и е окончателно затвърдена от папа Григорий Велики през 591 г., макар че православието отрича идентичността между двете жени, а от края на 60-те години на XX в. католическата църква се опитва да ревизира това схващане. Независимо от това, в популярните представи, формирани и под въздействие на творбите на изкуството, образът на каещата се блудница се идентифицира с Мария Магдалена като най-преданата и непоколебимо вярна сред приближените на Христос (неподдала се на страха и обезверението, обзели останалите му ученици след смъртта му). По тази причина тя е единствената сред множеството следващи го неотлъчно до смъртта му жени, която е провъзгласена от църквата за „равноапостолна“ (т.е. равна на светите апостоли мъже).

[15] За подробности вж.: **Ангелова-Дамянова**, С. Езикът на разделението или разделението на езиците (Аспекти на метаезиковата проблематика в българската литература от 90-те години на 19 век). // *Български език и литература.* 2004, кн. 1.

РЕАЛНОСТ И МИТ
(За „Синовете на човека с каменното сърце“, „Под игото“ и „Записки по българските въстания“)

Петер Юхас

Поколенията, подготвили революции и освободителни борби, жадуват за реалност и истина (вж. произведенията на Петьофи и Ботев), докато преживелите трагичния погром и жестоката мъст не са в състояние да понесат суровата реалност и неподправената истина за катастрофата. Сред отчайващия провал те имат нужда по-скоро от утешение, от „вяра в по-добрите времена“ и лековити блянове. Това споделя за себе си и самият Мор Йокаи в заключението на романа си: „*Много време мина от голямата бран! – Двайсет години. – Една пета от века: една младост. Пролетта на човечеството напъпва в ново поколение, което при всяка среща ни внушава онова, което ни е толкова трудно да повярваме: че вече сме остарели. В парка на крепостта в Буда тревата е избуяла зелено и на зелената трева под златистите лъчи на светлината засмяно дете играе с бяло агънце и сплита от сини и бели полски цветя венец на врата на агънцето... Милостив е Бог! – Дарява зелена трева на напоената с битки земя; бяло агънце на зелената трева; невинно, кротко ангелче на агънцето за другарче в играта; – балсама на забравата за дълбоката рана; – надеждата за по-добри времена на изстрадалата унгарска нация.*“

Следователно в тежка за нациите епоха, каквато бе тази след разгрома на освободителната борба през 1848–1849 г. и Априлското въстание от 1876 г. и в Унгария, и в България романтиката става историческа необходимост. Историята има велики, сияйни периоди, за които реализмът е неизбежно актуален, и има мрачни, кризисни епохи, сред които мъжделеят единствено проблясъците на романтиката. Във времето, последвало бруталната военна деспотичност на Баховата епоха (1850–1859) и разгрома на Априлското въстание, и в двете страни се чувства нуждата от бягство в един приказен и митичен свят. „*Нищо по-естествено от това – в години, тежки за народа... да се потърси духовна опора в миналото, да се почерпят сили и бодрост в героизма и величието на историческите събития.*“ – пише знаменитият български критик Георги Цанев („За историческия роман“).

За Мор Йокаи и Иван Вазов бе важно да дадат пример на своите съвременници. Те подчертават подвига на изключителни личности. Така стигат до романтиката, водени от стремежа да събудят спомена за героичното минало, от страстното си желание да станат спасители на нацията. В най-кризисното вре-

ме те подкрепят народната душа, осъзнават, че само с помощта на романтиката могат да отсъдят справедливост на падналите герои. Вазов добре е разбирал това: „*Априлското въстание беше недоносче, заченато под упоението на най-пламенна любов и задушено от майка си в ужаса на раждането. То умря, преди да поживее. Това въстание нема даже история. Тъй биде кратковеко. Златни надежди, вяра дълбока, сила гигантска и ентусиазъм – капитал от няколко страдалчески века, – всичко нахалост отиде в един миг!*

Страшно пробуждане. А колко мъченици! Колко жертви! Колко смърт и падения! Да, и малко героизъм! Но какъв героизъм!“

И двамата се обръщат с пламенен идеализъм към романтиката, водени от националния си светоглед. Насочват вниманието си към типичната родна среда, към унгарските, респективно българските, образи в нея. Отказват се от градените като антитеза героични персонажи на романтиката: от разни Квазимодо до самотните титани, от съдбовното отмъщение. Героите им са хора, които живеят в хармония със средата и със самите себе си. И Йокаи, и Вазов търсят националното в борбите от близкото минало. Те смятат, че макар и най-възвишеното превъплъщение на националното: прекрасната епоха на дръзките начинания, на самопожертвователни и бляскави личности да е било потъпкано в калта от 204-хилядната руска армия, от башибозуците и редовната турска войска, то би могло да се спаси в поетично видение за настоящето и бъдещето със средствата на поезията, забулена в искрите на романтиката. „*Поезията само би го простила и увенчала с лаври геройски – за хатъра на въодушевлението, което изкара кротките анадолски абаджии на средногорските височини – сюблимни височини – с черешовите топове...*

Едно поетическо безумие. Защото младите народи, както и младите хора са поети.“

Ясно е – и най-прочутите им прозаични произведения „Синовете на човека с каменно сърце“ (1869) и „Под игото“ (1894) са героични оди на освободителната борба. Самият Мор Йокаи е замислял романа си като „Песен на нибелунгите“ на новото време: „*Самотният народ на една малка, изолирана от света страна със свои сили да се защити с триумф и слава от набезите, надвиснали над него от девет посоки! Да не може да се справи с него само „един“ гигант! Да се насъска срещу му и другият колос на Европа, а той да се пребори и с него, и пак да се налага да се примири сам, да се остави да го погазят! Отде е взел тоз народ митичната си сила за тази Нибелунгова песен на новото време.*“

Йокаи и Вазов говорят патетично за националната жертвоготовност, за бляскавите примери на родолюбие. Патриотичният им плам е чужд на съвременните им западни романтични писатели. Дори „1793“ на Виктор Юго е по-аналитична и скептична. (Това е разбираемо, тъй като националната проблематика вече от векове не е въпрос на живот и смърт във Франция.)

Друг аспект на романтиката у Йокаи и Вазов е идеализацията. Те създават нови художествени образи, по-пълнокръвни, изпълнени с повече патриотизъм от техните прототипи. Характерните герои в произведенията им са истински хероси. Йокаи пресъздава цяла поредица от благородни персонажи от епохата на реформите и на освободителната борба, носители на забележителни добродетели, в типично унгарската атмосфера на провинциалните курии (Золтан Карпати, Иван Беренд, тримата Барадлей и т.н.). Вазов не е можел да изобрази

героите си в двора на български нотабили и това е естествено, ала подобно на Йокаи с етнографска точност описва чудесния задушевен и поетичен свят на заможен чорбаджия в навечерието на въстанието. И картината на тоя изпълнен с щастливо жужене кошер е наситена с национални багри: „*Тая прохладна майска вечер чорбаджи Марко, гологлав, по халат, вечеряше с челядта си на двора. Господарската трапеза беше сложена, както по обикновение, под лозата, между бистрия и студен чучур на барата, който като лястовичка пееше деня и нощя, и между високите бухлати чимшири, що се тъмнееха край зида, зиме и лете все зелени. Фенерът светеше, окачен на клончето на едно люляково дръвче, което приятелски надвисваше миризливите си люлеки над главите на челядта.*“

Йокаи и Вазов не обрисуват с точност събитията от своята родна история, те изобразяват не суровата действителност, а небесното ѝ подобие, въздигнато в сферата на поезията. За тях националното освобождение и въстанието са само материал, който те преработват според своите представи, и се отдалечават от истината. Те са певци на националното единение. За тях и назадничавостта е простимо прегрешение в сравнение със смъртния грях на родоотстъпничеството.

И в двата романа може да се открие характерна двойственост, произтичаща от личността на техните автори: преплитането на поетична приказност и действителност, на илюзия и реалност. Типичните им образи са бляскави хероси, които ту са прекалено близо до обикновения човек, ту са прекалено идеализирани. На пръв поглед не виждаме в това някакъв поетичен произвол, но в романтиката и на двамата автори наред с възторга има и опиянение, което води до известно насилване на историческата действителност. Това, което правят Йокаи между 1820 и 1850 и Вазов от 1876 до 1894, е блестящ пример за митотворчество и национална самозаблуда. Те са закачили литературата на вимето на мита. Тази многообхватна митология в романите „Синовете на човека с каменно сърце“ и „Под игото“ всъщност се гради не толкова на конкретните събития от освободителната борба и въстанието, а по-скоро на визията, която отделни епизоди от историята са създали във въображението на Йокаи и Вазов. Митът така е омагьосал действителността, че и до днес виждаме единствено през призмата на този мираж унгарската освободителна борба и българското въстание. По тоя начин те получават ново внушение. Те превръщат гибелта в героична победа. Тъкмо това налага да си представим само какво биха писали Петьофи за освободителната борба и Ботев за въстанието, ако бяха останали живи! Това – което и Захари Стоянов. Нека сравним картината, с която Захари Стоянов добросъвестно описва въстанието в своята същина, със съвършено различната, която ни е оставил Вазов след одеското си митотворчество в романа „Под игото“!

Очевидно „Под игото“ е пример и за това до каква степен емигрантското мислене може да отвлече човека от трезвата преценка за живота. Дори в букурещките съчинения на Ботев могат да се открият характерните за емигрантското светоусещане „изопачаване“, „емигрантско късогледство“: отъждествяването на бляновете и мечтите с действителността. Докато „Под игото“ се различава от действителността като летящото килимче от истинското, Захари Стоянов инстинктивно попада на наивната и неподправено реалистична жилка на българ-

ската проза, която от Софроний Врачански насам се сбира като подземен поток. При него митология е самият живот, както и при Врачански. При тях няма религия, няма евангелие, няма метафизика. Кой западен писател би се осмелил да напише без всякакво метафизично вълнение за смъртта на жена си това, което Софроний без сантименталности е поверил на хартията: „*Подир някой ден се разболя попадията, лежа болна шест месеца и се помина, та и тоз харчилък ни нападна.*“ (Подчертано от П. Ю.) Практическият усет на българина е изразен с това изречение. Същата трезва практичност е карала народните въстаници, борещите се за святата свобода на родината си в Априлското въстание, да притичват между сраженията до вкъщи, за да нахранят добитъка – както описва З. Стоянов – и пак отивали да воюват.

Ясно е: неумолимият поглед на автора на „Записките“ понякога учудва читателя. Тази неумолимост му е била в кръвта. Поглед, който се противопоставя на схематичните внушения на „учените глави“. Светът му обаче не е мрачен като на натуралистите. За въстанието разказва не един натуралист, а самата натура, която не се е поддала на шаблоните на „учените глави“. Нещо повече: З. Стоянов стига дотам, че цени в творбата яростната страст повече от претенциозния и игрив вкус. Симеон Радев, един от малкото българи с европейски манталитет по онова време, на въпроса коя е най-пламенната българска творба, отговорил: „*Те са две... Стиховете на Ботев и „Записките“ на Захарий Стоянов. Жаравата и под двамата е била цяла клада.*“

Едва ли е случайно, че С. Радев се възхищава не от „Под игото“, а от „Записките“, които до най-малката подробност са верни на действителността и така носят духа на своето време. Всеки образ, всеки факт на З. Стоянов е шедьовър на реалистичния усет. Той издига в идоли героите мъченици на народната революция, апостолите на националното възраждане, ала разпознава и най-тайните им мисли, планове, намерения, с други думи: и тъмното у човека. Ако измерение за художествената сила на писателя беше това с колко страсти, греховност и слабост може да натовари героите си, без те да загубят достойнство и привлекателност, то тогава З. Стоянов е българският писател, надарен с най-голяма художествена сила. Той е единственият, който съумява въпреки всичко да намери за героите си път към сърцата ни. Нека си спомним само за „ученатa глава“, апостола Волов, който плаче като дете със свито сърце на Оборище, или за Джендо (Захари), който се прави на луд, за да си спаси кожата, или за Бенковски, който подпалва къщите на своите въстаници, за да не се връщат у дома от бойната линия да хранят животните.

Изречем ли думата въстание, пред нас се изправят не Бойчо Огнянов и Рада, не Боримечката и слепецът Колчо, не чорбаджи Марко и кака Гинка, а Бенковски, Волов и Джендо от „Записките“ (1884), опитите за биографии на Дякона Васил Левски и Ботев (1883, 1888), както и Филип Тотю, Хаджи Димитър и Стефан Караджа от „Четите в България“ (1885). Що за власт, по-силна от мита? Властта на реалността, която и у нас се оказва по-силна от създадения от Йокаи мит, и при мисълта за освободителната борба в съзнанието ни изплуват не тримата синове на Барадлай от „Синовете на човека с каменното сърце“, а светлите образи на Петьофи, татко Бем и тринайсетте арадски мъченици. Затова е неизмерима празнотата в унгарската литература, която няма своя З. Стоянов.

Искам да се спра на още един въпрос във връзка с идеализацията и романтиката: романите „Синовете на човека с каменно сърце“ и „Под игото“ са некролог за загиналите герои. Реализмът не е характерен за некролозите. И народът казва: За мъртвите или добро, или нищо. Разбира се, Йокаи и Вазов са се придържали към тази народна мъдрост. З. Стоянов обаче с присъщата си по варварски неметафизична твърдост е считал, че смъртта не е алиби, дори и да е героическа. Затова е точен при предаване на събитията от Априлското въстание. В „Записките“ е очертан оня български път, по който литературата би могла да навлезе в световната литература. Тъкмо затова самият З. Стоянов е един от гениите, които си е заслужавало да познава цяла Европа.

Но май някои и днес не желаят да видим истината в нейната същина, иначе отдавна щяхме да сме се включили в европейското кръвообращение не чрез импорт на западна кръвна плазма, а като донори с нова кръв. Възприемайки постиженията на западната литература, дори когато създаваме съвършени произведения, творбите ни ще си остават за Европа само *слабо вино*. Упадащите, изтощени култури винаги са били опреснявани от варварските народи, носещи нова кръв, своите скрити резерви. Развитието на Месопотамия е било обновявано от неизследваните все още култури на семити, касити, асирийци, персийци. Гръцките полиси са се нуждаели от помощта на Александър Македонски, за да елинизират Изтока. А германските варвари вливат нова кръв в Рим.

И тъй: митологизациите на Йокаи и Вазов лишават унгарската и българската литература от възможността да поемат по нови пътища. В края на XIX в. у нас, извън захранваната от Запада култура на „учените глави“, се шири необхватна и автономна народна култура. Вазов и Йокаи прорязват такива дълбоки коловози по литературното трасе, че десетилетия наред ни един писател, посегнал към националната тема, не успява да излезе от него. Ето защо литературата ни не бе в състояние да върви в крак с Европа, нито да даде шанс на народното мислене и народната културна съкровищница да се реализират във високи образци.

Разбира се, въпреки тия резерви „Синовете на човека с каменно сърце“ и „Под игото“ имат и благоприятно влияние. Йокаи и Вазов оказват ферментиращо и стимулиращо въздействие върху формирането на модерната унгарска и българска проза. В литературата ни като наследство и до днес е жив специфичен модел на романтика и поетичност. Следите му откриваме както при Геза Гардони, Ференц Мора, Гюла Круди, така и при Йордан Йовков, Фани Попова-Мутафова, Стоян Загорчинов, Константин Петканов или при Димитър Талев, Генчо Стоев и Антон Дончев. Доколко това влияние е наистина благотворно, може да се спори. Несъмнено е обаче, че и двамата са класически тип писатели на средноевропейската романтика. Твърдо и смело защитават позицията, че изкуството има възвишени национални и културни задачи във време, когато следовниците на модерните течения вече доста рязко провъзгласяват своите предпочитания, че само бездарни творци, схващащи ограничено собствената си роля, посвещават таланта си на националните тежнения.

Те са на писателското поприще повече от половин столетие. През цялото това време с неутолима жажда търсят красотата и с огнен плам служат на националното дело. Посвещават се изцяло на родината. Средноевропейско е и това, че патриотичната национална тема изтласква от произведенията им общо-

човешките чувства, макар и да виждат общочовешкото в националната борба. В произведенията им и любовната интрига е само втори план и напомня на сантименталните романи от XVIII в. Култът на Русо към чувствата звучи в една и съща тоналност както в съдбата на Рихард и Едит, така и в живота на Бойчо и Рада. Ала истинската любов според Йокаи и Вазов е любовта към родината. Това не е случайно, на младини Вазов с дръзко упорство задушава любовните си чувства, както и лиричния им израз, преди смъртта си обаче резигнирано и със съжаление говори, че родината е обсебила изцяло поезията му и поради това не е намерил сили да разкрие най-потайните кътчета на душата си („Недопята песен").

В това има доста истина, но ако е вярно, че писателят умира тогава, когато вече никой не чете произведенията му, то тогава Йокаи и Вазов и днес са сред най-живите писатели. Наред с националния заряд на произведенията им друга важна причина за това е богатият език, закърмен от народното слово, изящният стил и искрящият им оптимизъм. Нишки на ведрост и надежда са втъкани дори и в онези от творбите им, които изобразяват мрачните картини на робството. Няма писатели, чието творчество да е така пропито с духовната атмосфера на народа както тяхното. „Синовете на човека с каменно сърце" и „Под игото" са постоянни спътници на всеки унгарец и всеки българин през целия му съзнателен живот. И той чувства толкова близки и родствени не само езика на творците, а и житейските им схващания, емоционалния и мисловния им свят, че дори не забелязва, че вече век гледа през техния поглед родните простори, борбите на народа си, победите и мъчителните поражения. Ето защо много добре зная, че за широките читателски кръгове ще прозвучи като светотатство дори мисълта, че това е не само заслуга, а и грях. Ала нима са виновни големите дървета, че и сянката им е голяма? Изключително ерудираният poeta doctus на българската литература Гео Милев още преди седем десетилетия заявява, че поезията може да бъде обновена само чрез „варваризация", а прозата по наше мнение чрез захаристояновизация. Защото З. Стоянов е последният български писател, под чието перо литературата умира и творчеството му поразява човека не със словата на литературата, а със словата на живота.

София–Будапеща, 1999–2012

ИВАН ВАЗОВ В ДИАЛОГ С НЕМСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Емилия Стайчева

Академичното четене в чест на чл.-кор. проф. д-р Милена Цанева е основание да припомним диалога на Иван Вазов и с немската литература. Защото знаем, че М. Цанева е идентификацията на българското вазоведение и че в широкия обхват на своите изследвания включва и този проблем – интереса на Ив. Вазов към творчеството на Хайнрих Хайне.

Опирам се на утвърдилото се в смисъла на теорията за интертекстуалността схващане, че никой текст не съществува сам за себе си, което насочва към разкриване диалога на един текст с друг, към поставяне на литературните явления в системата на литературните отношения и в наднационален план.

На фона на заниманията на Ив. Вазов предимно с руска, френска и румънска литература, интересите му към немскоезичната са по-малко познати. Авторите, привличали вниманието му, са Гьоте, Шилер и Хайне. Позната е формулировката на Вазов в писмо до д-р Кр. Кръстев от 5 февруари 1889 г., което цитира и М. Цанева: „*Колкото за мене, аз споделям Вашия ентусиазъм за Гете, но не за „Фауста*“ му, в който философията задушва поезията, а за чудното онова създание „Херман и Доротия“, дето блика извор от висока и непостижимо сладостна поезия [...]. Наравно с Гете и Шилер ме пленява със своя висок идеализм, но от сичките ми е по-мил Хайне. Той е оставил най-дълбоко впечатление у мене“[1]. Изборът на тези три имена и редът на изброяването им отговаря на философско-естетическото разбиране на поета за класическото и модерното. Именно Хайне е определян многократно в изследвания на неговото творчество като „лирик на прехода“, който придружава литературния развой в различни периоди[2]. Пак М. Цанева отбелязва, че няколко години по-късно, през 1895 г., Ив. Вазов отново споменава Хайне, този път наред с Юго, Толстой и, в юношеството си, Сю, отговаряйки на въпроса „Кой писател предпочитате?“[3]. С основание тя регистрира, че докато по-късно отношението на поета към Юго не е вече толкова възторжено, към Хайне остава непроменено, като го цени в лириката наравно с Гьоте.

Една от формите, в които се проявява интересът на Ив. Вазов към споменатите имена, са художествените претворявания, които осъществява на техни произведения. Така той лично участва във въвеждането на немска литература в българския литературен живот, което ще рече, че осъществява функцията на превода като посредник в системата на световната литература. Известно е, че Вазов се запознава с творчеството на немски автори, например с това на Хайне, чрез посредничеството на руски преводи. Но това не изключва, както отбелязва

М. Цанева, че той не е чел някои произведения и в оригинал. Пак в информация за Иван Шишманов поетът споделя, че е започнал да учи немски език още през 1873 г. в Перник[4]. Един от импулсите е бил да прочете пиесата „Разбойници" от Шилер на оригиналния език, с която се е запознал във френски превод. Със своите преводи на лириката на Гьоте, Шилер и Хайне, почитаните от него немски поети, Ив. Вазов продължава една започнала през Възраждането традиция, заложена във възприемане на западноевропейската литература.

Ако първите преводи на поетичното творчество на Гьоте през 1853 г. от Никола Катранов са стихотворенията „Нима ти тръгна веч от мене" и „Ти знайш ли този край", то Ив. Вазов, въпреки заявената си дистанция към „Фауст", превежда началния диалог в произведението между Фауст и Мефистотел[5].

От Шилер, радващ се през Възраждането на активна рецепция у нас с пиесата „Разбойници", преведена от Димитър Шишманов през 1851 г., след което от Станко Разбойников под заглавие „Хайдуците" и през 1870 г. от Нешо Бончев, чийто превод е и публикуван, Ив. Вазов претворява на български наред с явление 10-то от I действие на „Орлеанската девица"[6] и явление 4-то от III действие на „Мария Стюарт"[7] и стихотворението „Дележът на земята"[8].

По отношение на българската рецепция на Хайне Ив. Вазов е първият, който превежда негови стихотворения след Освобождението. Постоянното присъствие на Хайневото творчество в българския литературен живот започва в периодичния печат през 1866 г. с превод на Петко Р. Славейков на стихотворение под заглавие „Либе и змия" и продължава през 70-те години на XIX в. най-вече благодарение на преводите на Любен Каравелов през руски език. Принос на Ив. Вазов е постигнатият художествен превод на стихотворението „Бор", публикуван през 1884 г. в съставената с Константин Величков „Христоматия" и преиздаден през 1911 г. в сборника „Из големите поети". Обстойна интерпретация на превода на стихотворението „Бор" и неговата история представя М. Цанева[9].

Сред немските писатели, към които Вазов проявява също творчески интерес, са представителят на „Бурни устреми" Георг Бюхнер и свързаният с романтизма Адалберт Шамисо. Поезията им го провокира да претвори на български език „На труженика" и „Утешение" от Бюргер[10] и „Съвременний рицар" от Шамисо[11].

Същественият творчески диалог на Ив. Вазов с немската литература е онагледен с неговата продуктивна рецепция на едни от значителните произведения на Хайне и Шилер, респективно на поемите „Германия. Зимна приказка" и „Вицлипуцли" и на драмата „Разбойници". Разкриването на диалога между произведенията се осъществява благодарение на съотнасянето на рецепционно-естетическия с продукционно-естетическия аспект.

Творбите на Вазов, продукт на рецепцията на „Германия. Зимна приказка" и „Вицлипуцли", както той сам споделя пред Ив. Шишманов, са поемите „В царството на самодивите" и „Моята съседка Гмитра". Ив. Вазов започва да пише своята поема „В царството на самодивите", с която ще се опитаме да онагледим творческото му възприемане на Хайне през 1884 г., т.е. точно четири десетилетия след възникването на „Германия. Зимна приказка", и я завършва през 1893 г.

Вазовите дискурси за Хайне формират архетекста, който е заложен във възникването на поемата „В царството на самодивите" и допринася за анализа на Вазовия диалог с Хайне.

Диалогът се изявява най-вече в структурата, която тълкуваме, опирайки се на Михаил Бахтин, Юлия Кръстева и Зоран Константинович, като отношения, в които „всяко явление е само благодарение на друго явление това, което е“[12].

На фона на принципните различия в националните и обществено-политическите позиции на двамата поети, сравнителната интерпретация разкрива обединяващото предимно в сферата на поетологията. И Хайне, и Вазов се опират на естетиката на романтизма, когато възлагат на фантазията структурно-образуваща функция. Границата между реалния и нереалния свят е заличена.

И двамата, утвърдили се вече в пътеписа, въвеждат в творчеството си нов жанр – „пътепис в стихове“, както го нарича Хайне. Вазов обаче не използва т.нар. вагантна строфа на Хайне с нейните метрически свободи. Вазов, изглежда, не е бил запознат с тази строфа; в руския превод, използван от него, тя не е реконструирана. Ако Хайне парафразира със средства на отчуждението известни пасажи от класически произведения, то Вазов привежда цитати из собствената си поезия. Двете поеми са изградени от самостоятелни глави, обединени от фабулата. Вазовият лирически Аз – по подобие на този на Хайне – лети от едно географско място към друго, при което среща герои из света на античната и фолклорно-романтичната митология, на средновековната и новата история. В двете произведения героите са свързани посредством диалог, а лирическият Аз се обръща и към читателя. Хайневият герой Фридрих Барбароса е в романтично-политически разговор с Рейн, а Крали Марко на Вазов с Марица и Вардар.

И Хайне, и Вазов посягат към един мит, който в съответните национални литератури е вече разработен. И двамата поети актуализират, политизират и иронично развенчават митичните образи съответно на Фридрих Барбароса и Крали Марко. В двете поеми лирическият Аз (поетът) посещава легендарния герой, който от столетия очаква в пещерата си в бойни доспехи заедно със своите воини деня, в който ще освободи народа си. В „Германия. Зимна приказка“ Хайне развива свързаните с легендата за Барбароса илюзии:

Господин Ротбарт, извиках силно,
ти си старо фабулно издание...
Премисля ли нещата съвсем точно,
то нямаме изобщо нужда от император[13].

За разлика от Хайне, Вазов оставя юнака сам да каже, че времето му е минало:

С мойта памет, сили еки, виждам,
там не съм потребен,
виждам аз, че тук навеки
с мойто име съм погребен[14].

Установеният контакт между „Германия. Зимна приказка“ и „В царството на самодивите“ разкрива един трансформационен процес, който води до нови структурно-функционални явления в българското литературно развитие, по-конкретно в жанровата история на българската поема.

С хипотезата за появата на пиесата „Хъшове“ от Ив. Вазов в резултат на продуктивна рецепция на Шилеровите „Разбойници“ се има предвид, че сам Вазов няма съзнание за каузално-генетичната, макар и не пряка връзка меж-

ду двете произведения. „Разбойници“ на Шилер са залегнали в съзнанието на писателя и имат за възникването на „Хъшове“ функцията на архетекст. За изясняване на случая се имат предвид двете основни тенденции в съвременното разбиране на интертекстуалността, както теорията за диалог само на междутекстово ниво, така и тази за обхвата допълнително на надтекстови културни отношения.

Диалогът с „Разбойници“ на Шилер придружава творчеството на младия Вазов. Както е известно, популярността им се разраства особено с началото на 70-те години на XIX в. в атмосферата на подготвяното въстание срещу османската власт. Неслучайно Вазов съобщава в спомените си за емигрантското време в Румъния и срещата си в Галац с Христо Ботев, който изповядва, че непременно иска да играе Карл Моор[15]. Културно събитие с обществено въздействие, включено в предисторията на „Хъшове“, е и първата документирана постановка на Шилеровите „Разбойници“, подготвена от читалище „Зора“ в Русе, чиито активни сътрудници са били членът на революционния комитет Коста Григоров, бунтарите Никола Обретенов и Тома Кърджиев; на сцената като актьор е байрактарят на една хайдушка чета. Премиерата се е състояла през 1876 г. в салона на хотел „Излях-хане“ с участието на Димка Блъскова, сестра на автора на „Изгубена Станка“ Илия Блъсков, в ролята на Амалия. Представлението е провокирало широк отзвук в периодичния печат за и против революционния дух на пиесата.

Ив. Вазов е духовно съпричастен към осъществената в Русе постановка на „Разбойници“. Нека припомним думите му за Фр. Шилер: „Мога да кажа, че знам всичко негово, каквото заслужава да се чете... Обичах неговата духовна чистота и възвишеността на чувствата“[16]. Ив. Вазов създава драмата „Хъшове“ през 1894 г., една година след „В царството на самодивите“, като преработва и допълва новелата „Немили-недраги“, написана десет години по-рано. Ако Шилер впоследствие разработва документалния момент от сюжета на „Разбойници“ белетристично в разказа „Престъпникът от загубената чест“, то Вазов извървява обратния път от повестта към драмата.

Вазов сам означава времето на действие в своята драма „Хъшове“ под необичайната форма на подзаглавие: „1871–1876“. Действието се развива в Браила и завършва в Букурещ. Симптоматични за връзката му с изясненото за рецепцията на Шилеровите „Разбойници“ в последните години на Възраждането са споменатите два факта – че първият публикуван превод на пиесата е през 1870 г., а първата ѝ документирана постановка – през 1876 г. Литературните, театралните и обществено-историческите дати очевидно съвпадат.

И „Разбойници“ на Шилер като рожба на „Бурни устреми“ през 70-те години на XVIII в., и „Хъшове“ на Вазов в последните години на XIX в. са израз на една „литературна революция“ в търсене на нови естетически методи за активиране на литературата, а с нея и на театъра като променящ обществото фактор.

За естетическата база, която дава основание за тази аналогия, говори обстоятелството, че в периода, в който Вазов пише „Немили-недраги“ и „Хъшове“, се публикуват три превода на Шилеровата статия „Сцената като морална институция“. Самият сюжет на двете пиеси разкрива типологически при всички разлики помежду им сходно изграждане на характери, констелации на фигури, мотиви и теми. В двете произведения става дума за група, която заради стремежа си

към свобода и активен протест е извън обществото. И в двата случая сюжетът е свързан с близкото минало. Ако Шилер привлича за прототип на Карл Моор Йохан Шваб, син на гостилничар, то Вазов изгражда фигурите на Странджата и Владиков по прототип на стария бунтовник Нено Тодоров-Странджата от Велико Търново и на учителя в Браила Велико Попов, приятел на Ботев.

Подобието между двете драми е най-вече между групата на „разбойниците" и тази на „хъшовете". Защото, когато възникват произведенията, и в двете литератури липсва изграждането на група от герои като колективен протагонист. Разлика установяваме в отношението група–вожд. При Шилер масата е ръководена от „силната личност" Карл Моор. При Вазов формалният идеолог и главатар на емигрираните бунтовници Владиков не стои над другите, а е интегриран като главен герой в масата. Изцяло обаче българският писател не се отказва от „силната личност". Той я изгражда в представители на групата като Странджата и Македонски. И Шилер, и Вазов влагат в понятията „разбойник" и „хъш", съответно в различния национален и исторически контекст, типологически подобно съдържание. Петер Михелсен подчертава, че според Шилер трябва да се „възхищаваме" от разбойника и да го обичаме „като някой, който надхвърля мярката за обикновения човек"[17]. В повестта „Немили-недраги" Бръчков, в който Вазов изобразява себе си, казва, че хъшовете са „по-висши същества, родени за страдания, борба и слава – не като другите смъртни"[18].

Основната ос във фигурната констелация на двете драми се различава една от друга. Мотивът за враждуващите помежду си братя Карл и Франц, върху който Шилер изгражда част от творбата, липсва при Вазов. Евгени обаче в „Немили-недраги" е като „философка, патриотка, революционерка"[19], едно разгърнато съответствие на Амалия. Връзката между Амалия и Карл намира своя еквивалент в тази между Евгени и Владиков. В аналогичния конфликт между вярност към любимата и дълг към „разбойниците" за разлика от Карл Моор Владиков се връща при другарите си. Могат да се приведат редица подобни примери.

Приликата между двете произведения е налице и в художественото им изграждане. Наред с еднаквата структура от пет действия, с богатия на жаргонни изрази и ругатни език, с вплетените песни и др. Може да се отбележи като специфичен израз на сродство и патетичният жест на героите, заявен в режисьорските бележки. Прилаганото от Шилер средство чрез разширяване на паузите да вкаменява на сцената някоя група е използвана от Вазов за „жива картина" след края на V действие, за да завърши творбата си с една амбивалентна поанта от илюзия и утопия.

Използването на театрални средства е характерно за двамата писатели. Ако Шилер от една антикласицистична позиция прилага за „Разбойници" театрални похвати на лудвигсбургската и щутгартската барокова опера, то Вазов придава на жестикулациите на своите хъшове театралния патос от епохата на Възраждането.

Комплицираното преплитане на рецепцията на Шилеровите „Разбойници" с духовно-историческата ситуация в България през 70-те години на XIX в. продължава своето излъчване до възникването на Вазовите „Хъшове". Когато Вазов конципира своята драма, отбелязва в „Българска христоматия": „Разбойници" на Шилер като *„съчинение пълно със страст и сила и в което диша протест против узаконений деспотизъм в обществото"*[20].

Иван Вазов изразява своето лично възприемане на оценените от него немски поети, като ги въвежда като лирически герои в собственото си творчество, в посветени на тях стихотворения портрети. Интерпретацията на стихотворението-портрет изисква транслитературно тълкуване на интертекстуалността, защото предполага асоцииране на извънлитературни аспекти, свързани с личността на поета, като характер, жизнен път, естетически платформи и др. Посветените на продуктивно реципираните от Вазов немски поети Гьоте, Шилер и Хайне стихотворения осъществяват чрез срещата между българския и немския поет контакт между две култури. Вазов ги наименува по имената на поетите – „Гете", „Шилер", „Хайне" – и ги включва през 1885 г. наред с още четири стихотворения в цикъла „Поет". Навярно започва не само заради спазване на хронологията със стихотворението „Гете", а и за да заяви своята съпричастност с основните естетически разбирания на немския поет. Реторично, под формата на теза и антитеза, той се противопоставя със своите единадесет четиристишия на популярното по това време в Германия епигонство: „*Поетът нищо ново веч не пей, /...*"[21]. Със стиховете си Вазов подкрепя твърдението на Гьоте:

– О, не! Не е изчерпано докрай
ни тайните на таз природа свята
ни този живот – ужасен пъкъл, рай,
ни глъбините всички на душата[22].

Ив. Вазов разбира поезията в смисъла на класическо-романтичната традиция като хармонично изкуство, което извира от вдъхновението и което „*на наший век жестокото съмнение*" не е „*убило всяка висота*"[23]. Вазов акцентува, че „красивото" като естетическа категория е обвързано с наличните в живота „*любов и красота*"[24].

Посмъртно е публикувано още едно стихотворение на Вазов със заглавие „Гете", съчетаващо в духа на немския поет жизненост с любовна нагласа[25].

Със стихотворението „Шилер" Ив. Вазов декларира с художествените средства на лириката разбирането си за Шилер, което по-късно ще сподели и с д-р Кр. Кръстев, че „*Шилер го пленява със своя висок идеализм*"[26].

Идеализмът на Шилер е символично изобразен като „*синьото небе*", от което поетът „*проси мощ*"[27]. Идеалите на Шилер Вазов тълкува в духа на българските просветители от Възраждането. „Синьото небе" му дава сила да твори, смелост да „*се бий с нощта и канарите*" и когато „*земята всичко погребе*", да „*дири път във синьото небе*"[28].

Че Хайне е „най-мил" на Вазов проличава във факта, че му е посветил две стихотворения – „Хайне" и „На Хайне" – още когато пише „В царството на самодивите". В цикъла „Поет" Вазов включва стихотворението „Хайне", в което, прилагайки поетически средства на немския поет, има предвид единствено лириката на Хайне. Лирическият герой успокоява двете паднали със струпленото гнезденце лястовички, че с „*труд [...] и малко дух дордето бъде жива / в гърдите любовта*"[29] ще си свият ново гнездо. Тристъпният ямб, кръстосаната рима и интонацията на разговорната реч провокират асоциация за типична песенна форма на Хайне. Подобие със стихотворната структура на Хайне откриваме в силна концентрация върху мотива и символично използваните предметни образи.

Второто стихотворение, „На Хайне“, се явява като пандан към първото, което проличава и в еднаквата структура. Ако стихотворението „Хайне“ има предвид само лириката на немския поет, то второто под формата на имагинерно обръщение към него рефлектира върху личността му. Отбелязвайки родното му място „*под бледавото небе*“, Вазов го характеризира и с познатите му качества романтично да мечтае и наред с това да иронизира. За Вазов Хайне, най-милият му немски поет, остава „*се ... [тъй] / приятен и велик*“[30].

Настоящият опит да се очертае диалогът на Ив. Вазов с немската литература обобщава творческия му интерес към нея. Възприемането на нейни водещи представители като Гьоте, Шилер и Хайне предлага един аспект от широкия му отворен хоризонт към световната литература и става пример за участието му в наднационалните междулитературни отношения. Със своите преводи и изказани мнения той допринася за присъствието и на немска литература в българския литературен живот, а с продуктивната ѝ рецепция – за появата на нови явления в нашия литературен развой, както и в системата на литературните отношения.

Библиография. Бележки

---

[1] **Цанева**, М. Иван Вазов и Хайнрих Хайне. В: Немско-български културни отношения 1878–1918 – София, 1993, с. 46.

Вазов, Ив. Събрани съчинения, т. 20. – София, 1957, с. 104.

[2] **Staitscheva**, E. Zur Präsenz Heines in der bulgarischen literarischen Entwicklung. In: Germanica. Iahrbuch für deutschlandkundliche Studien, Jg. 4, 1997, S. 135.

[3] **Цанева**, М. Цит. съч.

[4] **Шишманов**, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи, 2 изд. София, 1976, с. 94.

[5] **Вазов,** Ив. Цит. съч., т. 4, 1956, с. 485.

[6] Цит. съч., с. 474.

[7] Цит. съч., с. 464.

[8] Цит. съч., с. 446.

[9] Цит. съч., с. 389. **Zaneva**, M. Heinrich Heine und die poetische Entwicklung Ivan Vazovs. In: Germanica. Iahrbuch für deutschlandkundliche Studien, Jg. 4, 1997, S. 164.

[10] Цит. съч., с. 462.

[11] Цит. съч., с. 443.

[12] **Konstantinovic**, Z. Weltliteratur. Verlag Herder Freiburg im Breizgau 1979, S. 9. [Приведените немски цитати са в превод от Е. Ст.]

[13] **Heine**, H. Gesammelte Werke in sechs Bänden, Bd. 2. Aufbau-Verlag Berlin 1955, S. 52.

[14] **Вазов**, Ив. Цит. съч., т. 4, 1956, с. 218.

[15] **Бурмов**, А. Христо Ботев през погледа на съвременниците си. Хр. Чолчев. – София, 1945, с. 55.

[16] **Найденова-Стоилова**, Г. Шилер и революционните борби на народите през XIX век. // Из историята на световната литература. – София, 1962, с. 123.

[17] **Michelsen**, P. Studien zu Schillers „Räubern“. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart 1964 (VIII), S. 95.

[18] **Вазов**, Ив. Цит. съч., т. 5, 1956, с. 115.

[19] Цит. съч., т. 16, 1957, с. 56.

[20] Цит. съч., т. 18, 1957, с. 460.

[21] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 177.

[22] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 178.

[23] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 177.

[24] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 178.
[25] Цит. съч., т. 3, 1955, с. 531.
[26] Цит. съч., т. 20, 1957, с. 104.
[27] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 180.
[28] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 181.
[29] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 183.
[30] Цит. съч., т. 2, 1955, с. 252.

ПРЕПРОЧИТАЙКИ „КАЗАЛАРСКАТА ЦАРИЦА“...

Дитмар Ендлер

За романите на Иван Вазов безпощадният д-р Кръстю Кръстев през 1905 г. отсъжда: „...„*Под игото“ е единственият негов роман със значение... „Нова земя“ отколе е забравена, а „Казаларската царица“ скоро ще я последва, тъй като е фалшива в своята психология от единия до другия край ...*“[1] Не по-милостиви са повечето други рецензенти от онова време, които се произнасят за излезлия през 1903 г. роман. По-късно Вазов си спомня, че *„българската критика (с малко изключение на обективни и правдиви оценки) ... бе свирепа към бедната „Казаларска царица“, тя не одобри поне една запетая от нея. Яростта ѝ беше равна само с успеха на романа.*[2]“

Но въпреки изявеното тук високо самочувствие на автора, „Казаларската царица“ десетилетя наред води само скромно съществуване в литературния живот. През 1914 г. Вазов драматизира романа за сцената, след това вече не се връща към него. Романът се преиздава през 1922 г. в Паскалевото издание на Вазовите съчинения, с някои съвсем дребни корекции, а обичайното за Вазов поправяне в по-голям мащаб тук напълно липсва, може би поради смъртта на автора. „Казаларската царица“ после се включва в „Библиотека Иван Вазов“, в „Събрани съчинения“ на Иван Вазов под редакцията на Михаил Арнаудов (т. XVII, 1948 г.), в „Събрани съчинения в XX тома“, издавани 1955/57 г., и в „Събрани съчинения в XXII тома“ от 1974/79 г.

Освен няколко отзива, печатани веднага след появата му, романът дълго време не буди интерес сред литературни критици и историци. И по-късно той се разглежда обикновено само в рамките на по-обхватни изследвания на Вазовия творчески път, респективно на неговото романово творчество. Едно ново, отделно издание на романа излиза през 1994 г. с предговор от Луко Захариев, който ни смайва със заглавието „Най-хубавият ни любовен роман“[3]. Определянето като любовен роман не е без основание, но чак най-хубавият? Много убедително е представеното напоследък от Ваня Колева проучване, което характеризира този роман като *„панорама на социокултурната ситуация от края на XIX и началото на XX век“*[4] .

Няма съмнение, че в йерархията на Вазовите творби „Казаларската царица“ заема по-скромно място. Също така е безспорно, че романът има доста слабости. Редица персонажи не са убедителни. Някои критици говорят в случая за роман á thése (Цветан Минков[5]), други отбелязват *„щампувани места в характеристиките на лицата“* (Малчо Николов[6]), *„сантиментални измислици и субективна идеализация“* (Божан Ангелов[7]), или *„наивно морализаторство“* (Пантелей Зарев[8]). Тези критически бележки са обосновани, в романа има такива слабости и

би било смешно те да се отричат. Но той не може да се свежда до тях. Въпросът е каква тежест имат те в една по-цялостна оценка на произведението. Почти всички изследователи, например Георги Цанев[9], констатират, че Вазов си служи с повествователна техника, която напомняла булевардно-сензационните френски романи, но въпросът е дали тук става дума за слабост, или за особеност...

Интересен е и погледът отвън върху този роман. Георг Адам (1874–1948), приятел на България, познавач и пръв сериозен преводач на български стихотворения и разкази на немски, който към края на XIX и в началото на XX в. печата в сп. „Das litterarische Echo" своите „български писма" за литературния и културния живот в България, през 1906 г. пише: *„Da ist der Roman von Iwan Wasoff „Die Zarin von Kasalar" ..., der sich als Schilderung es heutigen Lebens gewissermaßen als Fortsetzung in die Gegenwart Wasoffs bekannten früheren Romanen „Unter dem Joch" ...und „Neues Land"...anschließt, in denen er von dem Leben des bulgarischen Volkes in der letzten Zeit der Türkenherrschaft und den ersten Jahren nach der Befreiung ein farbenreiches Bild entwarf. Im Vordergrunde dieses Romans, in denen die Darstellung der Wirklichkeit vielfach durch eine gewisse Idealisierung im Sinne des Dichters beeinträchtigt wird, steht die des modernen Bulgarien, deren rechte Charakteristik Wasoff allerdings durch seinen etwas altväterlichen Standpunkt erschwert wird. Psychologie war auch nie seine Stärke, er gibt dafür eine Fülle romantischen Beiwerks, bunter Handlung, Frische und Lebendigkeit der Erzählung, wobei denn manche treffliche Szene abfällt aus dem Parteigetriebe und Strebertume der Hauptstadt, den Kreisen der dekadenten Jugend, d.h. der bulgarischen Decadence, dem Wirken der Lehrer und Lehrerinnen auf dem Dorfe usw. Vor allem hat auch Wasoffs prächtige, innige Naturschilderung immer wieder ihren Reiz."*[10] Оценката, която дава Георг Адам, е въздържана, тя назовава и слабости например, че Вазов е слаб психолог, но, общо взето, е обективна, макар Адам да е бил в приятелски отношения с Пенчо Славейков.

Когато четем написаното за трите романа на Ив. Вазов от българската критика, впрочем в случая и от Г. Адам, оставаме с впечатлението, че романите „Нова земя" и „Казаларската царица" без всякаква уговорка обикновено се съизмерват и сравняват с „Под игото". (Както се вижда от по-горе приведения цитат, още д-р Кръстев постъпва така.) А не подвежда ли такъв подход към прилагане на едва ли не еднакви критерии за различни по структура произведения? При трите романа – „Под игото", „Нова земя" и „Казаларската царица", имаме работа с три различни типа или разновидности на романовия жанр. „Под игото" е творба с подчертан стремеж към широко епично платно. Това е роман за велики, героически събития, разказ за героично време в живота на народа. Роман, който подканва съответно нагласения възприемател да досътворява прочетеното. „Нова земя" също е с широки измерения, но това е Zeitroman, за да използвам едно немско определение на този романов жанр, обществен роман – за състоянието не на героично време, а на следосвобожденско общество, който се вглежда в изтрезняващото делнично битие на обществото през определен период на съвремието[11]. Романът „Нова земя" може и да не излъчва онова обаяние, което пленява читателя на „Под игото", но той е убедително композиран, чертае широка панорама и пленяващи читателя събития от живота на хората *„през първите години след Освобождението"*. В канавата на двата романа са вплетени любовни интриги и те си имат там своята функция, но те не са главна опора на сюжета и не изпъкват на преден план.

Друго е при „Казаларската царица“. Този роман не притежава нито „епичността“ на „Под игото“, нито панорамността на „Нова земя“, жизненият и национално-исторически терен е доста стеснен[12]. Броят на персонажите е обозрим, действието се разгръща в сферата на личното и протича в две ту взаимносвързани, ту взаимноизключващи се сюжетни линии, устремени към, общо взето, щастлив завършек. Тук не трябва да търсим широко епично платно. Носещ черти на психологически роман, той е близък до любовния роман, а също така и до социалния, доколкото личната драма, която е канавата на сюжета, си има социални координати.

В центъра на романа е заглавната героиня, селската учителка Цонка, на която поради роля, която е играла в любителско театрално представление, селяните са прикачили прозвището *Казаларската царица*, една миловидна, премного доверчива и, както се оказва в хода на разказа, прелъстена и забременяла мома. Тя обича страстно привлекателния, но безскрупулен красавец Трайчев и за да успокоят патриархално мислещите съселяни и да избегнат хорски одумки, двамата се представят за женени. Вазов още в първата глава въвежда персонажа на Трайчев, у когото вижда нещо „антипатично“, а един от спътниците го определя като *„казаларски дон Жуан“*. Това не е случайна реминисценция, защото образът на дон Жуан се споменава във връзка с Трайчев няколко пъти (*„донжуански притежания“, „донжуански вид“, „донжуански мустаци“, „донжуански похождения“*). Вазов обича да цитира, респективно да назовава в произведенията си автори, заглавия и най-често образи от световната литература, с което показва своята съпричастност към други литератури, отношението си към други писатели, като същевремнно и „доизяснява“ своите герои. Той характеризира Трайчев и чрез този герой от южноевропейските предания и литературни творби (например в пиеса от Молиер, спомената още в „Българска христоматия“) – Дон Жуан, безсъвестен женкар, който прелъстява, мами и след това изоставя обектите на своята похот. И Трайчев вече се е наситил на доверчивата мома, изоставя я и се стяга за политическа кариера в столицата, като я подсигурява с подходяща женитба.

За тази сюжетна линия Вазов използва истинска случка, за която научава при пътуване до Търново през 1902 г. от мил събеседник – *„...дойде дума за съдбата на една основна учителка в село Стражица, в Търновско, излъстена подло от един малък чиновник. Историята на тази учителка ме покърти, направи ми дълбоко впечатление и дълго занимавá ума ми, додето ми вдъхна мисълта да я взема за канава на един социален роман“*[13]. Основният конфликтен възел на романа е свързан с Цонка. Всички действащи лица в една или друга степен се съотнасят към тая злощастна учителка, като по този начин открояват своя характер и морал. Стремежът на Цонка към лично щастие се проваля, досега уважавана от съселяните и обичана от децата учителка, тя изведнъж се оказва блудница, „паднала“ жена, извън господстващите морални норми и изпада в остра жизнена криза.

В сюжета присъстват моменти, характерни за любовния роман, но от друга страна, конфликтът, в който е въвлечена Цонка, се дължи на социално-нравствени измерения, които изпъкват в романа. Когато Вазов сам характеризира „Казаларската царица“ като социален роман, той няма предвид само своите наблюдения върху обществения живот в столицата и провинцията, но и изострената ситуация, в която попада Цонка.

„Казаларската царица“ донякъде напомня за оная поредица романи, които немският писател Теодор Фонтане (1819–1898) е посветил на женски образи и които, в една или друга степен, разглеждат конфликти между стремежа им към лично щастие и обществените норми (и предразсъдъци) – „L'Adultera“ (1882), „Cécile“ (1887), „Effi Briest“ (1895) и други. Критиката ги нарича понякога „женски романи“, като под този термин не се разбират евтини развлекателни книжлета за непридирчиви читателки, а романи за социални аспекти в живота на жената. Всъщност в тези романи женските образи са едновременно и медиум за осветляване на основни проблеми на дадено общество изобщо. В този смисъл и „Казаларската царица“ е и „женски роман“.

Между многото оценки, давани в литературни истории и вазоведски публикации, заслужава да се замислим за становището на Малчо Николов, който в своята „История на българската литература“ сред интересните проблеми, поставяни в този роман, на първо място изтъква тези *„за свободата на жената, (...) за борбата с остарелите обществени предразсъдъци и условности“*[14]. Наистина, в „Казаларската царица“ Вазов поставя въпроса за свободата на жената.

Най-очевидно и пряко това се осъществява чрез персонажа на актрисата Фотина. Еманципирана жена, която ревностно пази своята независимост, брани своето достойнство според девиза „живей и презирай“, тя е, както бихме казали днес, самоопределяща се жена. Фотина от своя страна се опитва да помага на Цонка, подканва я и я окуражава да живее свой живот. Вазов неслучайно открива такава смела изява на самочувствие и кураж именно сред артисти, едно съсловие, за което през онова време сред „порядъчните“ хора са се ширели доста предубеждения.

Но защо да не свържем Вазовия въпрос за свободата на жената и със заглавната героиня? Цонка е влязла в конфликт с господстващия морал, включително с неговите предразсъдъци, и, бихме казали днес – с мейнстрийма. Поради това тя изведнъж е „белязана“. Оттук именно идва основният конфликт на романа. И дори онези, които имат положително отношение към Цонка, изведнъж се стъписват и проявяват ту по-голяма, ту по-малка резервираност към нея. Поп Деян я обича като дъщеря, дори я приютява известно време в къщата си, въпреки мърморенето на съселяните, той ѝ съчувства, милостив е и я утешава с божията милост, като цитира по своему евангелието от Лука (*„прощават ѝ се многото грехове, задето много обикна“*, Лука 7:47), но и за него тя само в *„душата си“* е чиста и невинна[15]. Поп Деян набляга върху моралния аспект на случилото се, пледира за прощаването на *„греха“*. А защо да е грях?

Мотивът за прелъстителя и за прелъстената е много отдавнашен в световната литература[16] и Вазов ще е знаел доста примери. Не е изключено да му е бил известен руският превод на романа „Der Büttnerbauer“ от Вилхелм фон Поленц (1861–1903), към който Лев Толстой е написал предговор (1899; български превод излиза през 1906 г.). Романът разказва за разоряването на едно селско семейство в резултат на новите имуществени отношения, които нахлуват в селото и подкопават старите патриархални устои. На този фон Паулина се бори за брак със станал лекомислен в казармата момък, с когото вече имат дете, докато братовчедката ѝ Тони, която също има извънбрачно дете, пропада и става проститутка. А за романа „Възкресение“ на Толстой Вазов откликва веднага след отпечатването му, като подчертава, че доминиращата тема тук е *„великото*

чувство за милост и справедливост към окаяните на тоя свят... Двете главни фигури – развалената жена, Маслова, и княз Нехлюдов... застрастяват читателя с дълбокия трагизъм на душите си"[17].

Вазов застъпва консервативни схващания за любовта и за семейството, поне в книгите си, той се изказва дистанцирано за литературни персонажи като Анна Каренина или мадам Бовари, а с Ибсен и неговата героиня Нора направо полемизира в озаглавена с нейното име повест. Но винаги храни поне съчувствие и състрадание към оставени и обидени. Затова рискува дори да не е убедителен, когато заставя поп Деян и особено Фотина, вместо да окуражават Цонка в стремежа към самоутвърждаване, да се опитват да напомнят на Трайчев неговия *„дълг"* да постъпи *„честно"* и по този начин да спасят връзката им. Това е още по-малко убедително, като се има предвид, че писателят изобразява Трайчев като твърде семпла фигура, просто бездънно похотлива и себична. Това завоалира донякъде остротата на конфликта и го измества върху чисто лична основа. Но истинският конфликт не е в личното нещастие на Цонка, а в отношението на заобикалящите я хора, на обществото към един нещастен човек в името на *„морала"*.

Голяма е заслугата на Вазов, че въпреки известна непоследователност, която се крие зад неговото морализиране, е тематизирал този конфликт. Безизходицата е толкова непреодолима, че тласка Цонка към опит за самоубийство. В драмата си „Мария Магдалена" (1846) Фридрих Хебел също погубва героинята си, която е забременяла от безсъвестен човек и която знае, че баща ѝ няма да преживее *„срама"*, но авторът се издига над живота, който изобразява с хуманно послание, заклеймява робуването на привиден морал, на фарисейството. Впрочем романовият завършек при Вазов е доста проблематичен. Изненадващо за читателя Цонка по чудо оцелява. И се намира достоен човек, Денков, влюбил се отдавна в Цонка и свободен от предразсъдъци, който се оженва за нея и двамата заживяват щастливо. Как точно изглежда тяхното късно щастие, в романа не става ясно. Научаваме само, че дори Бавкида и Филемон не били познали щастие като тяхното, т.е. авторът се позовава на старица и старец от гръцката митология, които обглеждат своята живяна идилия. Вазов действително мисли за идилия и подчертава това, като сравнява щастливата двойка с *„Теокритови пасторални любовници"*. Трудно му е да пише за модерен брак от своето време. Щастливото спасение на Цонка звучи като кичозен хепиенд, но може да е замислено и като предизвикателство към ония, които робуват на предразсъдъци. В драматизацията на романа този завършек отпада.

Вазов едва ли би написал роман, в който централен персонаж като Цонка да няма и положителен еквивалент. Той се стреми към хармонизация. Затова изгражда романа върху две сюжетни линии и противопоставя на нещастната любовна история на Цонка щастливата любов на сестра ѝ Милка Хрусанова и Христо Бранков. И двамата живеят в София, но се запознават едва във влака някъде между Горна Оряховица и Шумен. Бранков пламва от любов към Милка, но се въздържа, запазва благоприличие, според автора той побеждава *„звяра"* в себе си. Вазов подсеща за романа на Емил Зола „Звяр-човек", излязъл по онова време на български и много сполучливо тая реминисценция изплува в мислите именно на Бранков, който скоро е завършил висшето си образование в Париж. В любовната връзка между Милка и Бранков няма тъмни и загадъчни страсти,

тя е кристално чиста, искрена и всеотдайна. Образът на Бранков е толкова добродетелен, че става дори скучен, но той и без това е може би повече служебен персонаж, нещо като фон, на който по-ярко да се откроява образът на Милка. Защото в този образ авторът залага някои малко по-смели за времето виждания за жената и за брака. Милка счита *„мъжа и жената юридически и морално равни помежду си*“, бракът за нея е *„съюз, циментиран от ... почитание на личността и човешкото достойнство на всекиго едного от тях*“. По-свободомислеща от други жени в нейната среда, тя си запазва правото сама да си избира съпруг, по-самоуверено се движи на публично място, не се подчинява свенливо на разни клюки и на мнението на хората – поне в определени граници. Вазов показва силни жени и в други романи, да спомена само Гинка от „Под игото“, мъжът на която се нарича Генко Гинкин. Но в „Под игото“ това остава в сферата на битовото, на семейното, докато Милка до известна степен – макар и плахо – се опълчва вече срещу някои устои на патриархалния живот. Вазов тук надраства над себе си.

В началото на XX в. българските романи се броят на пръсти. Българската белетристика постига своите върхове предимно в документалната проза – „Записки по българските въстания“ (1884/92) от Захари Стоянов и „Строителите на съвременна България“ (1911) от Симеон Радев. Наред с двата големи романа на Ив. Вазов се появяват още няколко прощъпалника от рода на „Борба за самостоятелност“ (1888), опит за исторически роман от Добри Ганчев, „Смутно време“ (1899) и като по-сериозна творба – „Есенни дни“ (1902) от Антон Страшимиров, „Сред мрак“ (1901) от Димитър Т. Страшимиров. Вазов, който през 1907 г. отпечатва „Светослав Тертер“ и „Иван Александър“, и Ан. Страшимиров („Среща“, 1904) остават фактически единствените романисти през първото десетилетие на XX в. Едва през 1914 г. ще се появят две нови имена – Андрей Протич с „Русалка“ и Димо Сяров с „Песента на Пана“. За оживление в областта на този жанр допринасят редица преводи: Оноре Балзак – „Евгения Гранде“ (1898), Лев Толстой – „Анна Каренина“ (1899) и „Възкресение“ (1900), Емил Зола – „Човек-звяр“ (1900), Чарлс Дикенс – „Давид Копърфилд“ (1897), Херман Зудерман – „Грижа“ и „Котешката пътека“ (1904) и някои други. Романът прохожда. Вазовата „Казаларска царица“ внася нещо ново в този релеф.

Но това е литературна история. По-важно е, че романът може да привлича и днешния читател със заинтригуващ сюжет, с колоритни персонажи и със значима, вълнуваща проблематика. За днешния читател езикът, както и някои разсъждения са малко старовремски, за да не кажем – старомодни, но поне напомнят на читателя, че чете оригинален текст от и за по-старо време. Вазов като сладкодумен разказвач не се задоволява с една гола канава на повествование дори и тогава, когато теренът на действието е ограничен. При него около главните герои се движат и „странични“, „епизодични“ персонажи, които внасят нещо от многообразието и колоритността на живота в повествованието. В „Казаларската царица“ такъв образ е поп Деян, някога войник на турска служба, после бунтовник, по-късно търговец, не дотам грамотен, но прям, *„с добро сърце“*, съпричастен към теглилата на хората около него и симпатично наивен в търсенето си на справедливост всред морално покварения политически елит. Малко книжен и наставнически е образът на Чолаков, който работи за културния и икономическия напредък на селото и сам дава пример в образцовото си

стопанство. Тук писателят реагира на новите веяния на времето. Изпълнени едновременно с хумор и трагизъм са сцените от живота на артистите от драматическата трупа „Театрален напредък“, която репетира и представя „Отело“[18]. За отбелязване са и географските измерения, извървявани от романовите герои, в първата част, от село в Шуменско до Варна, а във втората част, която разкрива столичния живот, героите се изкачват чак и на Черни връх...

Вече споменахме, че Вазов често е упрекван от критиката, че изгражда романовото действие с помощта на разказвателни техники, които е взел от френския булевардно-сензационен роман. Като констатация това е напълно приемливо, а като упрек – едва ли. Тези разказвателни техники са характерни за Вазов като романист, те се дължат на условията, при които той е израснал като автор – понякога придават на повествованието му напрежение и увлекателност, понякога наистина дотягат на читателя, но без тях Вазов-романистът е немислим. Важно е, че и в този роман умението да фабулира, да разказва увлекателно, да създава напрежение не изневерява на автора. Романът убеждава и като композиция. С пълно основание Милена Цанева подчертава тук завоеванията на Вазов в техниката на романа, наличието на центриран сюжет и на стремително развиващо се фабулно действие[19].

И какво лошо има в това, че някои похвати водят своето начало от френския сензационно-булеварден роман? Нима и днес няма криминални и приключенски, та и други книги, нима няма филми и пиеси, които се възползват от такива стари похвати? Трудно се осъществява едно непредубедено, мотивирано само от читателско любопитство доближаване до литературна творба, когато тя предварително бива обременявана с критерии, извлечени от „високите“ жанрове с „класически“ (каквото и да се разбира под това) мащаби. Да, в „Казаларската царица“ се натъкваме и на последно място черти на тривиалния роман, което се изразява в известна лекота и дори наивност при изобразяването на вътрешни преживявания на персонажите, в тяхната често черно-бяла обрисовка, в прибързано решаване на някои конфликти, както и в наличието на псевдоконфликти, в известно морализаторство и не на последно място в стремежа към благополучен завършек. Да, някои от тия моменти не са чужди на разгледания тук роман. „Казаларската царица“ стои на ръба между възвишеното и „тривиалното“. Днес в литературата и изкуството границите между едното и другото често се размиват. Няма нищо лошо в това един голям автор да използва и „тривиални“ похвати, за да изненада читателите си с добре написан роман, който се чете с увлечение. Няма окончателни присъди в литературната история...

Библиография. Бележки

---

[1] **Цанева,** М., **Тодоров,** И. (Състав.), Българската критика за Иван Вазов. – София, 1988, с. 43.

[2] **Вазов,** И. За „Казаларската царица“. Съвременни бележки. В: Иван Вазов. Събрани съчинения в двадесет тома. Том XIX. – София, 1957, с. 185.

[3] **Вазов,** И. Казаларската царица. – София. 1994.

[4] **Колева,** В. Романът на Иван Вазов „Казаларската царица“ – панорама на социокултурната ситуация от края на XIX и началото на XX в. // Liternet 15.11.2002.

[5] **Минков**, Цв. Български писатели. Т. IV. – София, 1929, с. 62.

[6] **Николов**, М. История на българската литература. – София 1947, с. 234–237.

[7] **Ангелов**, Б. Българска литература. Ч. II. – София, 1923, с. 276.

[8] **Зарев**, П. Панорама на българската литература. Т. I. – София, 1977, с. 501.

[9] **Цанев**, Г. Страници от историята на българската литература. Т. I. – София, 1967, с. 304.

[10] **Adam**, Georg. Bulgarischer Brief. 1903–1906. В: Das litterarische Echo. Stuttgart, г. VIII, кн. 15, 1.5.1906, с. 1098 и следващите. „Пред нас е романът „Казаларската царица“ от Иван Вазов, който роман като описание на днешния живот, тъй да се каже, продължава до нашето време известните по-раншни романи на Вазов – „Под игото“ и „Нова земя“, в които се рисува пъстра картина от живота на българския народ през последните години на турското господство и първите години след Освобождението. На преден план в този роман, в който изображението на действителността често се накърнява от известна идеализация според вижданията на поета, стои действителността на съвременна България, чиято вярна характеристика обаче се затруднява, поради донякъде старовремско становище на Вазов. Психологията никога не е била неговото предимство, но за сметка на това той дава многобройни романтични аксесоари, пъстър сюжет, свеж и жизнен разказ, при това и една или друга точна сцена от партийните борби и кариеризма в столицата, от кръговете на декадентската младеж, т.е. на българския декаданс, от дейността на учителите и учителките по селата и т.н. Преди всичко и Вазовите прелестни и задушевни природоописания отново възхищават читателя“.

[11] **Ендлер**, Д. Фридрих Шпилхаген и Иван Вазов. // В: Балканите. Ние сред другите и те сред нас. София, 1998, с. 164–172.

[12] **Цанева**, М. В търсене на героя. – София, 1979, с. 241–254.

[13] **Вазов**, И. За „Казаларската царица“. Събрани съчинения в XX тома. Т. XIX. – София, 1957, с. 184.

[14] **Николов**, М. История на българската литература. – София, 1947, с. 235.

[15] **Вазов**, И. „Казаларската царица“. Събрани съчинения в двадесет тома. Т. XIV. – София, 1956, с. 151. – Ваня Колева има заслугата да посочи многобройните отпратки към Библията в текста на Вазов. Тя дори смята, че притчата за блудния син (Лука 15: 11–32) представлява нещо като макрорамка за построяването на този роман. Срв. Ваня Колева. Романът на Иван Вазов „Казаларската царица“ – панорама на социокултурната ситуация от края на XIX и началото на XX век. В: Литературен свят. http://literaturen sviat.com/?p=9253

[16] **Frenzel**, E. Motive der Weltliteratur. – Stuttgart, 1992, с. 274 и следващите.

[17] **Вазов**, И. Събрани съчинения. Т. XVIII. – София, 1957, с. 723.

[18] Вж. **Тотев**, П. Краят на представлението и началото на спектакъла. В: Иван Вазов. Сборник материали от научната сесия по случай 125-годишнината от рождението на писателя. – Пловдив, 1976, с. 165–174.

[19] **Цанева**, М. В търсене на героя. – София, 1979, с. 241–254.

ПОВЕСТТА НА ИВАН ВАЗОВ „НОРА“. ЩРИХИ КЪМ ПОЕТИКАТА

Емилия Алексиева

Повестта на Иван Вазов „Нора“ излиза през 1907 г. и почти единодушно е призната от литературната критика за най-слабата му творба. Това важи както за тогавашните оценки, така и за сегашните и като че ли обезсмисля занимание-то с нея. Все пак мисля, че си заслужава върху анализа на самия текст да се види в какво конкретно се изразяват слабостите на повестта. Както е известно, тя не е включена в събраните съчинения на Иван Вазов от изданията на Паскалев и това говори за самокритиката, която писателят си е направил.

В своята „История на българската литература 1878–1944“ Светлозар Игов отбелязва следното: „*Най-слабата повест на Вазов „Нора“ (1908) може би поради факта, че е писана за религиозното издание „Духовна пробуда“, носи белезите на един дидактичен морализъм, близък до подтиците на Толстой към „Анна Каренина“, но твърде далеч от неговите художествени резултати. Повестта на Вазов е приета с неодобрение от почти цялата критика, която вижда в нея упадък на таланта му. Най-строг в това отношение е Бакалов в статията си „Българската Нора“, където обвинява Вазов в консерватизъм и утвърждаване на „еснафски морал“*“[1].

Както и да се анализира повестта и в какъвто и литературен контекст да се поставя, тя не би могла да бъде на едно художествено равнище нито с пиесата на Ибсен, нито с романа на Толстой. Самият Вазов не си е поставял подобна амбициозна творческа задача. Той е заимствал чуждата теза и я е поставил в български условия. Самото заглавие „Нора“ е всъщност названието на пиеса-та „Куклен дом“ на Ибсен, поставена на руска, а и на наша театрална сцена. Повестта на Вазов е един задочен спор с тезата на норвежкия драматург. Тя е неговият отговор на стремежа на жената към разкрепостяване в един свят, за-владян от условности, фалшив морал и лицемерие. Анна Каренина слага край на живота си; Нора на Ибсен напуска дома си, безкрайно разочарована от чове-ка, с когото е живяла години под един покрив, без да опознае докрай същността му. Както казва героинята: „*Трябва да открия кой е прав – аз или обществото.*“ Финалът на Ибсеновата драма е отворен за зрителското въображение – как ли ще протече по-нататък животът на Нора, с колко ли трудности би се сблъскала тя?

Вазов поставя чуждия литературен модел в своя и по този начин изгражда поетиката на повестта си. В диалога между Любица и госпожа Лаврова се пред-поставя една идея, която писателят цели да обори в хода на повествованието:

– Любице, как ти се видя представлението и въобще пиесата – запита госпожа Лаврова Любица.

– Играта бе удовлетворителна, а пиесата ми много хареса.

– А Нора?

– Тя е именно, която ми най-много хареса. Тя постъпи достойно, тъй както би трябвало да постъпи всяка жена, която уважава себе си. Това е един силен характер, пред който аз се прекланям.

– Аз, напротив, я намирам твърде много жестокосърда и се възмущавам от нейното поведение.

– Защо? – попита Любица.

– Как защо? Може ли една добра майка, нежна и любеща своите деца, да ги напусне така безмилостно, само затова, защото се разочаровала от мъжа си? Не е ли това жестоко?

– А нима трябва да търпи неговите грубости или подлости до живот заради децата си?

И Любица погледна почти с гняв госпожа Лаврова.

– Ти забравяш, Любице, че майката живее само за децата си. И за тях тя е в състояние да пренесе всички нещастия, па и сама да стане жертва. Майката надвива жената. Децата са веригите между съпрузите.

Любица повърви малко замислена.

– Аз не съм съгласна – каза тя. Деца от един недостоен и отвратителен мъж не могат да бъдат тъй мили и затова Нора ги напусна. Да страдаш през целия си живот, да изгубиш младостта си само зарад децата си, толкоз повече, че децата остаят все пак твои. Ти от тях се не отказваш.

Лаврова я погледна учудена.

– Странно. Деца твои, отрасли без тебе, без твой надзор, отгледани и възпитани от чужди хора и после да си с претенции, че са твои! Ролята на майката не се заключава в това да роди само детето, а истинска майка ще бъде тогава, когато го отхрани и възпита.

– Преди всичко всеки човек трябва да има свое аз, да има честолюбие и да бъде горд. Ето де е истинския човек. Ако сам по себе си човек не е достоен, той не може да създава и такива. Аз ръкопляскам на Нора – каза Любица, като се загъна по-добре с връхната си дреха, защото беше хладничко[2].

Ето как оценява пиесата Иван Гойчев – съпруг на Любица: „*– И защо ни трябва нам всичко това? Какво ни трябва нам тоя прословут Ибсен с неговите прекалено модерни идеи, каквито са тия, които ни проповядва с тая драма? Ние зяпаме, слушаме и ръкоплещем. Защо?... Защото е Ибсен. Мода е да се показваме, че се възхищаваме. Е добре, най-глупавата драма има повече смисъл у нас, у отколкото тия гениални дивотии... Кой е морала в тая Нора? Уверявам те, че сума жени, недоволни нещо от мъжете си, ще дадат право на тая Нора и ще бъдат готови да последват примера ѝ. Това е отвратително. Ние поднасяме отрова на семействата си... Как съжалявам, че дойдохме тука! Защо ни е тоз Ибсен, защо ни е тая Нора? Отвратително.*“[3]

Позволих си този обширен цитат, защото той е в основата на поетиката на творбата. Първата, но много съществена разлика между Вазовата повест, романа на Толстой и драмата на Ибсен е в сериозността на *подтика* към действие на героините. При Вазов е въображаемо семеен и въображаемо социален – той

е главно литературен. В разсъжденията на Любица има и рационални моменти – за запазване човешкото достойнство на жената. Но нейните действия се разминават с думите ѝ, защото, напускайки дома си, тя не поема по свой самостоятелен път, не търси ново поприще за себе си извън семейните задължения и целият ѝ бунт е всъщност каприз на добре осигурена в материално отношение жена. Любица не е и не може да бъде нито Анна, нито Нора; тя само *разиграва* една ситуация. Затова при нея има завръщане към началото, а в другите два случая – не!

Мисълта на писателя, че „*тая драма не е по нашите нрави и за нашето общество*“ се доказва чрез по-нататъшното развитие на действието. Вазов акцентира върху семейно-битовия характер на историята и до края на повестта той не го променя.

Както пише в една своя статия Милена Кирова: „*И днес, както в началото на века, дискурсът на Вазов е институция на идеята за българската идентичност. Той работи по законите на митологично-патриархалния демиургичен модел: подрежда хаоса на неусвоените и разпръснати стойности в домашна вселена, огражда в чуждото свое, отгражда своето от чуждия свят; нормализира модели на добро и лошо в социалното поведение, дисциплинира историческото съзнание, осъзнава потребността от история; историзира колективните митове, митологизира историческите процеси... В един по-общ смисъл Вазовият дискурс се чете като онтология на желанието за българска принадлежност.*“[4]

Анализът на повестта „Нора“ потвърждава тези констатации. Стремежът на писателя действително е да покаже на своите читатели, че да се подражава на чужди образци не е безопасно и че оставането в рамките на родното, на българското в най-широк смисъл на думата е синоним на добро, на защитеност.

Повестта е решена в типичния за времето си мелодраматичен стил и подобни истории явно са имали своята вярна читателска аудитория. В този смисъл не е изключено вкусът на литературните критици да се е различавал от масовия вкус. На страниците на тогавашните „жълти“ вестници често са се отпечатвали подобни сърцераздирателни, но и нравоучителни истории.

Повестта „Нора“ разкрива един класически „любовен триъгълник“, което отвежда по-скоро към Толстоевия модел, но без трагизма на великия руски роман. В нашенския вариант сълзите са много, чувствителността прекомерна, преценките – неточни, атмосферата – провинциална, а краят е щастлив пак по нашенски – връщаме се там, откъдето сме тръгнали, защото и желанието за някаква промяна е въображаемо. Любица напуска своя дом не за да воюва за своята самостоятелност, а за да се опита да замени Гойчев с Тихов. Тя пак мечтае „*за венчило*“ по думите на Вазов. Така че и в своя кратък бунт тя е различна от Ибсеновата героиня.

В текста на повестта писателят неведнъж използва епистоларната форма. Героите му изливат емоциите си върху белия лист. Така те не само разкриват по-нататъшните си намерения, но и обясняват мотивите за постъпките си. По този начин писмата могат да се разглеждат не само като „текст в текста“, а като неделима част от сюжета, подготвяйки любопитния читател за предстоящите събития. Любица обяснява на своята приятелка, че е решила да напусне съпруга си поради това, че представите ѝ за семейно щастие са се разминали с ре-

алността. Напълно в духа на сантименталното четиво героинята преувеличава случващото се: „*Той не е по моя характер. Човек рязък, суров, не знаейки що е любов, човек на грубата действителност, без никаква поезия, с душа суха, корава, прозаична: това е той.*“ и по-нататък: „*Аз искам да последвам примера на Нора, героинята на Ибсена – сигурно ти си я виждала в София, – без да искам да му мисля за бъдещето.*“ Вазов прокарва идеята, че *под влияние на литературата*, като се подражава на измислени персонажи, и то чужди на нашия бит и манталитет, не би могло да се живее спокойно, без сътресения. Дори в момента, когато се прощава с детето си, Любица се превъплъщава в друга жена и за пореден път разиграва своята роля в своята житейска пиеса: „*Тя си помисли, не беше ли по-добре да пожертва себе си вместо тях? Но след минута пак се окуражи. Ами Нора не бе ли човек като нея и с две деца? Нали и тя ги напусна? Ако беше умряла, какво щяха да правят без нея? Нали щяха да се примирят и да живеят? Е добре, нека я считат за мъртва.*“

Очевидно е, че писателят съвсем съзнателно развива сюжетното действие в две плоскости – игрова (в която нещата се случват като в прочетеното или видяното) и реална. По-нататък двете разменят местата си. Онова, което на пръв поглед се е струвало на героинята по-близо до мечтата за романтична любов, се оказва грубо и пошло, а семейството, което ѝ е изглеждало прозаично, се превръща в единственото житейско пристанище.

В повестта „Нора“ читателят се среща още веднъж с елементите на сензационната литература. Става въпрос за случайната среща на Любица с адвоката Станев във влака за София. Може да се потърси аналогия със срещата на Анна и Вронски или на княз Мишкин с Рогозин – оказали се съдбовни и в двата случая. Тук обаче очакванията на читателя не се оправдават. Младата жена се запознава не с пошлия си софийски ухажор, а със събеседник, който, за да минава времето на пътуването по-бързо, ѝ разказва ужасяващ криминален случай от своята практика. Извършено е зловещо убийство и престъпницата е майка, умъртвила собствената си дъщеря от ревност. На пръв поглед общото между разказаното и онова, което предстои на героинята да преживее в столицата, е само в паралела с „любовния триъгълник“, но Вазов е имал и друга задача (като оставим настрана прекалените натуралистични подробности) – да уплаши своята разглезена и капризна героиня и да провокира угризения на съвестта ѝ. „*Тая зловеща история я потресе. Тя с радост се видя сега освободена от неприятния спътник.*“ Опомнянето е моментно и тя продължава замисленото – да напусне семейството си и да се установи при своята приятелка.

В хода на сюжетното действие писателят разказва за миналото на своите трима герои – една предистория, която има отношение към онова, което изживяват, и главно към начина, по който го правят – всеки посвоему. Любица е дъщеря на заможен човек, донася на съпруга си немалка зестра. Това е добре подчертано от Вазов. Тя е живяла в охолство, завършила е гимназия и спокойно се е посветила на любимите си френски романи. Когато заминава, тя знае, че за невръстното ѝ дете има кой да се погрижи. В къщата си има прислужница.

Съпругът ѝ Иван Гойчев е човек с образование. Завършил е в Белгия и явно се справя добре, защото е успял да направи кариера и да натрупа състояние. Писателят акцентира върху чувството му за отговорност. Тихов – софийският ухажор на Любица – е моден франт, без установена професия, пропилял цяло

състояние в Париж, но не за да учи, за което е бил изпратен там, а за да гуляе по заведенията. Естествено, прибира се в България без диплома, но въпреки това протекциите на баща му му осигуряват високоплатена длъжност, за да не върши нищо. Естетически този образ е най-добре поставеният в повестта „Нора". Дори външният му вид подсказва що за човек е и какво ще се случи. Любезностите свършват, когато му става ясно, че Любица очаква от него да прояви сериозността на намеренията си.

Условно пространството в повестта може да се раздели на провинциално и столично. Тъй като действието се развива първоначално в Русе, река Дунав е съвсем естествена част от пейзажа. Там е и театралният опит за самоубийство на разкаялата се Любица, спасена в последния момент от предания Гойчев: *„Няма спасение – каза си тя, – вечна мъка и вечен срам. Защо да живея? И де са границите на мъките ми? Границата им е в тая вода. Един миг – и спокойствие, вечно спокойствие... Да умра, да умра! – И тя пак завърви към водата.*

В тоя същи миг някой тичаше зад нея и я хвана за ръката. Това беше мъжът ѝ..." Естествено, всичко това става пред публика, макар и малобройна.

Домът като най-съществения елемент на хронотопа не е описан подробно от писателя. Този факт не е случаен. Вазов е показал, че нарушената хармония в отношенията между съпрузите неминуемо се отразява и върху начина, по който те възприемат дома си – или сякаш не го забелязват, защото се превръща от място за живеене в място за пребиваване, или изпитват досада (Любица) и бързат да го напуснат. Домът на приятелката, при която отива, си остава чужд – колкото и удобства да предлага – просто едно място за срещи с Тихов – светски салон. В столичното пространство писателят описва модните места за разходка на софиянци – Борисовата градина и Княжевския път. Точно там показността е особено голяма и игровото поведение на героите – силно подчертано.

В заключение ще изброя онези недостатъци, които са причина повестта да бъде определена като слаба.

Образите са схематични, мотивировката за постъпката на героинята – недостатъчна и психологически творбата е неубедителна. Освен това стилът на Вазов е непрецизен. Въпреки това повестта „Нора" заслужава внимание като текст и като част от литературното наследство на Вазов. Тя представлява интерес с опита да бъде побългарен един чужд литературен модел и трябва да се отнесем с разбиране към тезата на писателя, че независимо от превратностите в живота, семейството е в основата на съхранените ценности на всяко общество – независимо дали е патриархално или модерно.

Библиография. Бележки

---

[1] **Игов,** Св. История на българската литература 1878–1944. – София, 1991, с. 40.
[2] Цитатите са по изд. **Вазов,** Ив. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 6.
[3] Пак там.
[4] **Творчеството** на Иван Вазов: Критически прочит. – Шумен, 1995, с. 38.

ЕДИН ЗАДОЧЕН СПОР ЗА „ВЕЛИКАТА РИЛСКА ПУСТИНЯ“

Николай Аретов

Иван Вазов олицетворява доминиращата в българската литература представа за писателя, за писателското отношение към света, към българина, към българската природа. Тази представа охотно е подета от образователната институция, до голяма степен – и от критиката – и оформя мисленето на другите пишещи и особено на читателската публика. Но съществуват и други, алтернативни гледни точки, които закономерно се изявяват и чрез открити или завоалирани възражения към каноничния писател Ив. Вазов. Тук ще бъде разгледан един случай на подобни несъгласия, приели формата на задочен спор за „Великата“ Рилска пустиня, и нейния автор. Те се откриват в текстове от средата на XX в. и са дело на един подчертано неканоничен писател – Асен Христофоров.

Няколко думи за него. Ас. Христофоров (1910–1970) е до голяма степен писател по неволя. Той завършва London's School of Economics през 1934 г., връща се в България и се отдава на академична кариера, съвсем млад става професор по икономика. По това време дебютира в литературата със „Скици из Лондон“ (1945), автобиографична книга, която може да бъде определена и като пътепис и която се радва на забележителен успех. Няколко години по-късно Христофоров е уволнен, а след това и разследван за шпионаж и изпратен в Белене. До края на живота си няма възможност да се върне към академичните си занимания, но в средата на 50-те години започва да публикува преводи, литературни творби със силен автобиографичен елемент, краеведски изследвания и др. Голяма част от времето си прекарва в Говедарци, селото присъства в много от текстовете му, било с реалното си име, било с по-старото Мацакурци. В практически всички литературни и краеведски произведения на Христофоров присъства Рила.

Творчеството на Христофоров заслужава специално внимание, а един от най-интересните за изследователя му аспекти са многобройните интертекстуални връзки, а и автотекстуални връзки. Особено място в творчеството на Христофоров заемат Алеко Константинов и Ив. Вазов, с които той се поставя в един контекст, наистина по съвсем различен начин при двамата. Много от Алековия тип писане, Алековата представа за литература присъства у Христофоров. Веднага се забелязват сходните елементи в интереса и представянето на англосаксонския свят, видени и от журито на Писателския съюз, което присъжда на дебютната книга „Скици из Лондон“ наградата „Алеко Константинов“. В тази книга, а и след това, у Христфоров се открива интерес към типа Бай Ганьо. Както и преклонението пред българската природа, на първо място планината

(при Алеко обаче отсъства Рила[1]), сатиричното отношение към съвременността, иронията. Двамата автори са близки и в предпочитанията си към не толкова високите и не толкова престижни жанрове.

Много специфично е отношението на Христофоров към Вазов, с когото той в известен смисъл се съпоставя, дори има чувството за собствено превъзходство по един конкретен показател – отношението към планината (към Рила) и нейното представяне в литературата. И в това отношение Христофоров несъмнено следва А. Константинов. Авторите на „Бай Ганьо" и „Под игото" стоят на различни политически позиции, членуват в различни партии, а и имат несъмнено различни литературни вкусове и разбирания, които едва ли могат да се обяснят само с разликите в произхода и принадлежността към различни поколения. Между двамата има и някои допирни точки – сатиричният поглед към съвремието и особено отношението към природата и към пътеписния жанр. И въпреки че и тук съществуват несъмнени различия, в отделни, но важни случаи по-младият Алеко ще се обърне с уважение към по-възрастния, а и несъмнено по-авторитетен Вазов.

Всъщност дори прочутото „*Опознай родината, за да я обикнеш*", у Алеко – „*Господа, изучете България, за да я обикнете*" („Покана") е (или е представено като) цитат от Вазов. Нещо повече, народният поет откликва на поканата и участва в това паметно за българската литература изкачване на Черни връх, а Алеко не пропуска да го документира – „*Господин Вазов, вий бяхте очевидец – опишете тази поражающа със своето величие картина.*" („*Невероятно наистина, но факт: 300 души на Черни връх*").

Ако се прочете в един по-широк контекст, зад почтителното обръщение „*господин Вазов*" може да се открие и известно желание не толкова за цялостно съизмерване, още по-малко претенция за неговото място в литературата, колкото за премерване на силите в един конкретен жанр, дори една конкретна тема.

Още по-ясно е това прй Христофоров. По повод на „*изчезналия свят*" на Рилския манастир от началото на XX в. писателят ще възкликне:

Такъв един мъничък свят бе и тоя на манастирските пастири в дебрите на Рила. Той не е съществувал по времето, когато Вазов е писал своя ***незабравим*** *пътепис за великата рилска пустиня. [...] Рила е била дива, зловеща и непристъпна. Такава я описва и Вазов, останал докрай само възторжен любител на планината – без да я покори, без да премери сили с природните стихии и после да я погледне гордо като победител*[2].

Вазов присъства и на други места в творчеството на Христофоров, който го е виждал като ученик. Публикуван десетилетия по-късно, споменът за тази среща като че ли само маркира факта. Паметта на писателя е съхранила доста подробности за обстановката и нищо от думите на вече канонизирания класик. По повод седемдесетгодишния си юбилей (24 октомври 1920 г.) Вазов посещава Пловдив и учениците го посрещат „*на площада пред градината*". За разлика от любимия си учител Малък Стойчо, Христофоров няма усещането за нещо необикновено и остава хладен и дистанциран.

Там, недалече от главния вход, бе издигната малка дървена скеля с площадка връз нея и парапет от тънки летви отпред и встрани. Пристигнахме първи и се строихме точно пред площадката. Малък Стойчо застана като

страж под нея, само на крачка пред нашите първи редици, и с присъщата на родопчанина упоритост не позволи на гимназистите и гимназистките от двете средни училища, нито на курсистите от Учителския институт да ни изместят от това почетно място. (...)

И той дойде – сух, висок и побелял, покачи се на площадката, почака да стихнат овациите, изслуша нечии приветствия и заговори. Говореше бавно, натъртено, почти без жестове. Не помня нито дума от речта му, макар всяко слово ясно да отекваше над главите ни. А и какво ли бих могъл да запомня, когато и аз като другите го гледах и си мислех, че тъкмо тоя чичко пълни нашите христоматии със стихотворения и четива, които трябва да запаметяваме, да разказваме и преписваме. Далеч зад нас тълпата шумеше, из въздуха се носеше бръмченето на хиляди ученици. Дали и те не мислеха същото?! Чие ли обучение по български език и литература не се изграждаше почти изцяло върху творчеството на Иван Вазов! Но Малък Стойчо слушаше внимателно. Застанал почти на метър под височката площадка, той бе вирнал по неволя глава и целият зачервен от възбуда, вперил поглед в стареца, благоговейно попиваше всяка негова дума. И слушаше тъй прилежно, че нито веднъж не се извърна към нас, за да ни смъмри и умири. А на другия ден забрави да ни изпитва в клас и възторжено ни преразказа словото на поета. Разбира се, и от тоя преразказ нищо не помня[3].

По време на това посещение на Вазов Христофоров все още не е навършил десет години. Но то е написано от писателя в зрялата му възраст (всъщност, публикувано е в годината на неговата смърт) и няма как да не носи нещо от покъсното отношение на мемоариста към класика.

Основната творба на Вазов, към която Христофоров на няколко пъти се обръща, е, разбира се, пътеписът „Великата рилска пустиня", която за него е и образец, и предизвикателство. Още в сборника „Скици из Рила", публикуван през 1957 г., се появява първата, все още плаха реплика към класика:

Тъкмо тази езерна меланхолия ми навява все същата мисъл, колчем прелиствам страниците на „Великата рилска пустиня". Неволно се питам защо Вазов, възпял с поетическо вдъхновение долините и реките, а най-вече високите върхове на Рила, е отделил само двадесетина реда за прекрасните езера, тия сини очи на планината. Навярно друг не би могъл да го възхвали и наполовина в цели двадесет страници, но тая странна занемара ме завежда на мисълта, че меланхоличният повей, който лъха от рилските езера, би нарушил възторжения и оптимистичен тон на пътеписа. Ако народният поет бе преночувал поне веднъж на открито край някое рилско езеро, той би ни оставил чудни страници за езерата, пропити с топлина и любов, и ухаещи на летни нощи в Рила. Той е видял няколко езера отдалеч и сякаш не е могъл да прозре отвъд меланхолния им лик, доволен да загатне за тях с няколко реда, които бледнеят пред неговите описания на върхове като Манчо, на потока Друшлявица или на гъстата някога гора над него[4].

Подобно отношение може да се потърси и в ръкописните „Скици из Рила", където Любка рецитира Вазов. Не е ясно кога точно е записано това, вероятно след публикуването на едноименната книга, но споменът е за време, когато Христофоров вече е университетски преподавател, макар и млад. Коментарът отново е дискретно дистанциран:

– Скитал си – казваше тя, – години из Европа, а не познаваш своята родина. Вазов сякаш за теб е написал онези хубави стихове...

– Какви стихове?

– Нима не помниш вече! Или ще кажеш, че отдавна си завършил гимназия? Тогава слушай:

Рогачът в планините по-много те обича,
По-харно те познават крилатите певци,
Но ний не видим нищо, нам нищо не ни тряба,
Доволно е, че даваш покривката и хляба,
И ние в тебе, майко, ще умрем чужденци...

Действително, тя беше завършила гимназия девет години след мен, а човек не може да помни всичко!

И малко по-долу:

И тъй, до лятото на четвъртата година от брака ни, когато в ръцете ѝ попадна някаква книжка в проза. Едва прочела десетина страници от нея и тя възкликна в приятна възбуда:

– Чел ли си – запита ме тя – „Великата рилска пустиня" от Вазов?

– Не си спомням, може и да съм я чел...

– Невъзможно! Не си я чел, такива работи не се забравят[5].

Същият Вазов текст, както се видя, на друго място и в друг контекст Христофоров определя като „*незабравим* пътепис". Може ли един добър ученик толкова лесно да *забрави* произведение на автор, който „*пълни нашите христоматии със стихотворения и четива, които трябва да* ***запаметяваме****, да разказваме и преписваме*"... От друга страна, както се вижда от публикуваните „Скици из Рила", Христофоров не само че не е забравил, но и често *прелиства* пътеписа на класика.

Заслужава си сравнението с един друг автор, който в известен смисъл е диаметрално противоположен на Вазов – напълно забравен от всички, но не и от Христофоров. По пътя към Рилския манастир в съзнанието на повествователя от „Трима с магаре..." мислите на повествователя правят не съвсем очакван завой:

Тогава си припомних с каква радост бях открил между купищата стари книги едно прекрасно, ала забравено съчинение, излязло преди повече от половин век изпод перото на някакъв анонимен Петроне. То беше озаглавено „Из Рилските самотии" и в него се разправяше и за манастира. Беше пълно с хаплив хумор! Вървях и мислех за анонимния автор, останал чужд на всяка суета[6].

Иронията на Петроне, подобно на Христофоровата, е насочена към съвременните му политици, но не прощава и на „обикновените" хора, които среща по пътя – монаси, файтонджии, ханджии, манастирски поклонници; нерядко авторът се глуми и със себе си. Наред с някои общи места за подобни текстове (например оплакванията от дървениците в хотелите или закачките с неадекватните почитатели на планината), Петроне представя колоритни обитатели на Рила – монаси, пастири, дори турски граничари. Два примера представят добре стила му. Те са коментарите му към бележки в Паметната книга на манастира:

Не знаем какви са грижите и изкушенията на Ж. Д. от София; но ако ги счита непоносими, вместо да облажава рилските отшелници, той няма освен да наметне расото като тях и да остане тук в манастира по-дълго време. Нашето мнение е, че той ще се насити скоро на блаженството на отшелниците и ще предпочете да се върне пак при своите грижи и изкушения...[7]

По повод написаното от министър Д. К. Попов, Петроне подхвърля:

Попов е наистина щастлив човек; нему е провървяло навсякъде. Той престоял тук само два дни и вече успял да види Бога. Така скоро и лесно. [...] Но да не би г-н Попов да е сторил някоя грешка? той пише горното през 1904 г., като министър, когато следователно вече можеше да вижда княза отблизо. Да не би оттук едно смешение[8]*?*

Христофоров може би наистина не е знаел „анонимния автор". Но той не е напълно неизвестен – това е Владимир Г. Шишманов (1860–1941), един от директорите на Народната библиотека (1902–1903), а след това – и на Статистическото бюро. Той е публикувал още три книги, всички подписани с псевдонима Petrone[9]. Сравнението между текстовете на Вл. Шишманов и Ас. Христофоров е интересна задача, която заслужава повече внимание, тук забравеният автор е споменат заради контрастния начин, по който Христофоров говори за него и за Вазов. Повествователят волю-неволю се идентифицира по-скоро с автора на „Из Рилските самотии", отколкото с автора на „Великата рилска пустиня". Подобно на Петроне Христофоров се чувства встрани от високата литература, която пълни читанките, за разлика от Вазов той като че няма и подобни амбиции.

На други места Христофоров засвидетелства безусловно високото си мнение и, бих казал, приятелските си чувства към един друг „забравен"[10] автор, който пише за Рила. Несъмнено Делирадев е по-сериозен познавач на Рила, но дали Христофоров не предпочита (съзнателно или не) да се идентифицира със „забравени" автори, с маргинални, по една или друга причина, в един или друг смисъл фигури. Струва ми се, че силовото му изхвърляне от науката и запращането му в периферията на обществения живот само отчасти обяснява идентифицирането с маргиналите и особено заемането на външна гледна точка, което в някаква степен присъства още в „Скици из Лондон".

От известна гледна точка значителна част от творчеството на Христофоров може да се разглежда като своеобразен, на места полемичен диалог с Вазов. По-младият писател има самочувствието, вероятно основателно, че познава по-добре Рила, не само съвременната, която е различна от Вазовата, но и някогашната, от времето преди народния поет. Христофоров е убеден, че за Рила и за нейните обитатели, а и въобще може да се пише по по-друг начин – дистанцирано и иронично – нещо, което Вазов всъщност също прави в други свои произведения, на първо място в „Чичовци". От друга страна, Христофоров не е чужд на патетични изрази на възхищение и преклонение пред планината, с които директно следва класика, състезава се с него на негова територия.

Библиография. Бележки

---

[1] Въпреки че не особено многобройните планинарски пътеписи на Алеко са за Витоша, Стара планина, Родопите (Чепино) и западните покрайнини, той решава да нарече туристическия клуб, който възнамерява да основе, Мусала. Вж. **Константинов**, А. *Съчинения*. Т. 2. – София, 1989, с. 284.

[2] **Христофоров,** Ас. В дебрите на Рила. 2 изд. – София,1968, с. 167. Подч. Н. А.

[3] **Христофоров,** Ас. Откровения. Поля, гори и хора. – София, 1970, с. 41–42.

[4] **Христофоров,** Ас. Скици из Рила. – София,1957, с. 154–155.

[5] Вж. Национален литературен музей (НЛМ), № а5224/88. Цитатът е краят на „Отечество любезно, как хубаво си ти!“. Стиховете са уточнявани с поправки на ръка.

[6] **Христофоров,** Ас. Трима с магаре из Рила. – София, 1973, с. 92. Христофоров цитира съвсем точно въпросната книга – Petrone. *Из Рилските самотии. Бележки на един отшелник; Командирован или шум за една стая*. – София,1906.

[7] **Petrone**. Из Рилските самотии..., с. 69.

[8] **Petrone**. Из Рилските самотии..., с. 72. Обект на иронията тук вероятно е Димитър К. Попов (1855–1908) известен публицист и преводач, министър на обществените сгради, пътищата и съобщенията (1893–1894, 1892–1893, 1893–1895) в кабинетите на Стефан Стамболов, Стоян Данев и Рачо Петров. З няколко месеца е и управляващ Министерството на търговията и земеделието (1903) в кабинета на Р. Петров.

[9] За него вж. *Българска книга. 1878–1944*. Библиографски указател. Т. 4. С.: НБКМ, 1979, с. 441. Симеонова, Ружа. *Българската национална библиотека и нейните директори (1979–2009)*. С.: Хр. Ботев, 2009, с. 6–12. Не е изключено Христофоров да е познавал Вл. Шишманов или да е чувал за него покрай общите им професионални ангажименти със статистическите институции.

[10] Думата присъства в заглавието на кратката вестникарска бележка за П. Делирадев. Вж. **Христофоров**, Ас. Забравена годишнина. // *Литературен фронт*, 9 февр. 1967, № 7, с. 2.

VOYAGE SENTIMENTAL... ПО ЕВРОПА. СТРАТЕГИИ НА ПРОФЕСИОНАЛИЗМА

Любка Липчева

Разходка е дума на Вазов, която пресича или по-скоро събира в странен (но все пак валиден за устойчивите употреби) фокус цялата текстовост на българския класик, а и немалка част от разказите и коментарите за него. Дори когато го наблюдават/рисуват/помнят като „разхождащ се“ (на кон или не, но винаги с кучето Хектор), писателят нито за момент не губи достолепието на патриаршеската си осанка. За Вазов разхождането съвсем не е празно светско забавление: „*Предупреждавам всекиго, който под думата разходка разбира място, оживено от пъстрия рой на чинно вървящи назад-напред в модни премени лица от двата пола, които се срещат и разменят учтиви усмивки, светски поклони и безчислени шапкоснимания, че много ще се измами...*“ (Вазов 1976: 258).

Разходката в текстовете на Вазов би могла да бъде равнозначна на политически жест („Разходка до Баняса“) или да инсценира парадокса на срещата между българската непрозрачност, неразчетимост за външния поглед на европееца французин и толкова семплата истина за българина от собствената му историческа памет („Разходка из историята“). Една „зимна разходка“ може да се окаже добър мизансцен, сред който да откънти (без да допуска фалш) умората на цивилизования градски човек; разхождането може да е препоръчана лечебна процедура или просто благовиден претекст да си с нея („*Драга Женичка! Днес по три часа ще дойда у вас за разходка до Княжево ...*“)[1]. Като движение („*напред-назад*“) разходката е „обърнато“ целеполагане на пътуването – значимо е обещанието за завръщане, за временно прекъсване на сегашната, тукашна уседналост, за съхранение на актуалния хабитус[2]. Това несъмнено смекчава натиска на антитетичните модели (свое и чуждо; познато и непознато; цивилизовано–диво; център–периферия и всички произвеждани от тях импликации) и разрешава почти безопасно пребиваване в някакъв тип различие. Но преди всичко друго за Вазов разходката е професионална отговорност на пишещия човек – тя (а не пътуванията) създава текстове: „Из Владайското устие“, „По висините и в самотиите“, „Погановският манастир“, „Великата рилска пустиня“, „В недрата на Родопите“, „Скитнишки песни“, „В лоното на Рила“, „Един кът от Стара планина“ и др.

Че пътуванията на биографичната личност Вазов нямат толкова пряко отношение към творчеството на Патриарха, можем да се уверим чрез „косвените улики“ на множество отсъстващи текстове – липсват ни (тъкмо като читатели на национална литература) Вазовите пътеписи за Виена, Прага, Париж, Интер-

лакен и т.н. Европейската карта на пътуващия Вазов е отбелязана с твърде малко литература: „Извън България“, „Пилат“, „При брега на Дъмбовица“, „Един ден в сръбската столица“, „България при Босфора“ и др.[3] Колкото и малобройни да са на фона на обемното му творчество, тези текстове все пак ясно демонстрират лекотата, с която писателят влиза в наративната роля. С тях Патриархът като че ли небрежно (пътьом) отбелязва: *Ето така бих могъл (мога) да разказвам, описвам, пресъздавам за вас пътуванията си, да прокарам българските литературни пътища по Европа, стига да смятах, че е важно, че е моя задача.*

Швейцарските му бележки, останали всъщност в единственото число на една „бележка“ за един-единствен ден в Швейцария („Пилат“), нахвърлят цял регистър от възможни гледни точки и съответстващи им стилистики. Устойчиво е спазена жанровата маска – наблюдаването, способността за съзерцателна дистанцираност, но и за скъсената перспектива на фактичното, балансът между спонтанност на чувствата и информативната стойност на знаенето, между дескрипцио и фабула са постигнати. След ироничното вмятане за разликата между барометъра на жителите на Люцерн (връх „Пилат“) и барометъра на софияни (Витоша) сдвояването на перспективата на наблюдение привидно е напуснато, за да се завръща след това многократно при всеки детайл на описанието, при всяко включване на информационни данни („*Той е висок 2123 метра над морето. Почти колкото Черни връх на Витоша*“), при изблика на възторжено почитание („*Аз си смислих за нашата Витоша, от която се отваря панорама, наистина от друг характер, но не по-малко величава, даже повече от тая...*“)[4].

И докато траекторията на описанието криволичи след маршрута на пътуването, динамиката на възможните наративни позиции съвсем не се изчерпва с резките преходи между *свое* (родния топос) и *чуждо*. Описващият, сам сред тълпата туристи, е отчужден не по силата на културни, етнически, езикови, социални граници, а през ролята си на творец. Техният текст, произведен като матрица на масовата потребност и тиражиран в неизбежния за туриста пътеводител, и Неговият не се засичат, противоречат си в мярата за красиво, в устойчивостта на погледа, в числата и цветовете, в смешното на името (върхът, висок почти колкото витошкия Черни връх носи битово ниското име „Езел“ и оттук нататък в описанието ще е просто „чуката Магаре“) или пък във възвишеното на името (никакви преводи, никакви иронии по отношение на „Юнгфрау“ не са позволени – думата е белязана с почерка на Шилер, или беше Хайне?). Динамиката на тази наративна стратегия има своя собствена кулминация. След може би най-пространния пасаж на „чисто“ пътеписно поведение, в който изкачването по вертикалата сгъстява до максимум глаголната температура („*Ето ни и до облаците вече... Големи късове облаци пълзят по пустинните скали, които набучват високите на Пилат... Ето влезнахме в облак... Издигаме се над облаците...*“), след чистия възторг от преодолените граници не на сетивността, а на самото фантазно, следва пряк сблъсък с чуждия (масовия) текст: „*И за всичкия тоя вертикален вървеж в пътеводителя ми стои само „*Voir, admireret ne rien lire*“. И как може човек да чете при такова фантастическо пътешествие!*“ (Вазов 1977: 278–279)

Четенето, сякаш твърди Вазовият пътешественик, трябва да се е случило предварително, да е провокирало чувствата, мисълта, въображението, да е начертало истинския път на пожеланите срещи с природата, с чуждото и не-

познато пространство. Четенето, разбира се, на правилните текстове като тези на Юго например: „... *цял Пилат сякаш ликуваше или празнуваше някаква неизвестна на човеците своя радост. Виктор Хюго вярно е казал за него: ...Le Pilate fumant,// Qui sonne tout entire comme un grand instrument*“ (Вазов 1977: 281). Или като текстовете на Пушкин, Толстой, Надсон, Гогол, Хомяков, които буквално подреждат маршрута на младия български писател през културните пространства на Русия.

За своите европейски пътувания българинът несъмнено разполага с достатъчно богат избор на качествени чужди текстове „пътеводители“, разполага със собствен естетически опит, трупан постепенно през последните десетилетия. И ако пътуванията на Вазов по Европа оставят толкова малко следи в българската литературна текстовост, едва ли разграничението свое–чуждо (Вазов, твърди клишето, е пристрастен почитател на природата, но в нейните български граници) само по себе си е в състояние да обясни тези липси[5]. Някой трябва да поведе читателя по българските земи, да създаде маршрути на въображението му, да го зареди с фантазиите на пожеланото пребиваване, да го научи да чува как Искър „*невидим шуми в полите на Стара планина*“, да вижда и разчита „*поемата от дивни пейзажи, хубави и тайнствени долини, скалисти вратоломни стени*“, която е „*начертал из самотиите*“ на планината. Някой трябва да накара четящия да се почувства „*нравствено зашеметен, потресен*“ от скитане „*по гребени и хълбоци шеметно-стръмни, върхове надоблачни*“, да разшири ареала от устойчиви митизми на езика му като Мон блан, Елбрус, Олимп, Сиера Невада с една нова топонимия: Мусала, Амбарица, Юмрюкчал, Мургаш, Белмекен. Това е задача, която Патриарха не може да подмине, не и ако иска да бъде български(ят) писател, още повече че тъкмо той съзнава най-добре обширното работно поле, което тя разтваря. Съзнава и нещо друго – конкуренцията на почерците, които се заемат с неговото попълване. В раздела „Описания и пътешествия“ на том първи от „Българска христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения“ съставителите Вазов и Величков включват цели четири български „образци“: „Копривщица“ на Любен Каравелов и „Дели Орман“ на Илия Блъсков, очертаващи предходното писане[6], и два откъса, които са маркери на актуалния литературен процес и които носят едно и също авторско име: Иван Вазов[7]. Далеч преди да се разгърне като гъвкав литературен мотив, позволяващ свободна комбинаторика в нивата на текстоизграждането; преди да стане „*модерна потреба*“ на новия градски човек; преди да се превърне в комуникативен навик – щедър жест към наблюдаващата публика, но и шанс да бъдеш видян и разпознат като нейния автор[8]; преди всички методически вариации на емоционалното, естетическо, социално възпитание разхождането несъмнено е задача и професионална отговорност за писателя Вазов.

Два текста на Вазов стоят в напрегната позиция на взаимно отрицание, но и на отрицание по отношение на току-що очертаната матрица за функционална разноредовост на понятията *разходка* и *пътуване* и тъкмо затова заслужават специално внимание. И двата следят маршрути, и двата са сравнително ранни по отношение на биографичния път на писателя Вазов – стихотворението „Сантиментална разходка по Европа“, включено в стихосбирката „Гусла“, е датирано с 1880 г.; стихосбирката „Италия“ излиза през 1884 г. и повечето от текстове, подредени в нея, носят същата датировка. Разграничителните линии

между двете произведения са далеч повече и вероятно за мнозина биха били достатъчно основание за несъстоятелност на каквито и да било съпоставки: жанрова разноредовост; опозиционно структуриране на съотношението *фактично* и *фикционално*; противоположна фунционалност на стилистичните избори; единичност и множественост на лирическите субекти и редица други. И все пак мотивът за пътя е структуроопределящ и за двете произведения, нищо, че първото го назовава още в озаглавяването си като разходка, а второто предпочита да го премълчи тъкмо в заглавието.

За съвременния читател заглавието „Сантиментална разходка по Европа" едва ли е цитатно. Ако държи да го разбере, усвои и заплете в интертекстуалната мрежа на литературното отвъд българските му сюжети, подобно четене вероятно ще тръгне по следите на „Promenade sentimentale" на Пол Верлен, ще му се наложи да свери датировки (стихотворението е публикувано през 1866 г.), да потърси фактични опори (кога и как ще да е стигнало до Вазов) или да навлезе дълбоко в процедурите на иронично деструктивното цитиране, за да открие, че противно на очакваното съществуват и текстове, които няма как, напълно непродуктивно е да бъдат подчинени на повелята за диалогичност[9]. Подобно горчиво преживяване не може да се случи на българския читател. Превод на заглавието би могъл да подведе френскоезичен читател (Promenade sentimentale en Europe), българският обаче е предпазен от напразните усилия на филологическите страсти просто защото самият Вазов се е погрижил затова. Пред Шишманов писателят подрежда друг тип интертекстуална верига, спрямо която творбата остава едновременно и свободна, и ангажирана: „*(Стихотворението е) плод на едно весело настроение, което ме нападна, когато дадох свободен полет на своята фантазия и хумор. Не съм се водил от никакъв образец. Беше ми направило само впечатление заглавието на един роман на Флобера: Voyage sentimental. Но самият роман не бях чел*" (Шишманов 1976: 232).

Матричното следване на чуждото образцово литературно битие (за периода това безспорно означава френска литература) е отхвърлено като неактуално, но пък контактът с него е повишен в степен, защото дори мимолетният досег до една негова фраза е напълно достатъчен, за да се отключи поетическата енергия. Поетът не забелязва никаква сгрешеност на препратката към Флобер (все пак откровеното споделяне „*самият роман не бях чел*" само предполага, без непременно да твърди „*по-късно го прочетох*"), а академикът не намира за необходимо да поправи или просто да коментира погрешното помнене. При това семантичната траектория, зададена от фразата заглавие на оригинала (L'Education sentimentale), е двойно отместена в заглавието на новия текст. Първоначално възпитанието и образованието (Education) са разчетени/запомнени през метафоричния пренос на пътуването (Voyage), а след това самата метафора е трансформирана в семантиката на *разходката* (Promenade). От друга страна, употребата на чуждицата *сантименталeн* (сантименти, сантиментално, сантименталност, сантименталнича) само привидно остава вярна на оригинала. У Вазов (и не само) тя проявява склонност към допълнително пейоративно оцветяване и често активира богата палитра от иронични конотации[10]. Съотнесена с мъжколичния аз на лирическото говорене в творбата, употребата на тази чуждица „превежда" заглавието в недвусмислено ироничните варианти на

прочувствена, трогателна, покъртителна... и в някаква степен задължително романтично преекспонирана разходка. Ако изобщо можем да открием поддържаща интертекст семантична съотнесеност между заглавията на Флобер и на Вазов, то тя неизбежно попада в режима на санкцията. Възпитанието на чувствата и разхождането „по Европа" като проява на чувствителност, която трябва да бъде възпитана, образована и лечебно изтръгната от свръхдозираността на емоцията си.

Творбата на Вазов доста стриктно изпълнява подобна процедура, като дори предварително обявява и намеренията си, и средствата, чрез които ще постигне търсения „възпитателен" ефект:

Нека да оставя за една минута
нашта румелийска столнина прочута.
Искам да се дигна мислено, с духът
горе в небесата, из синята твърд
и яхнал на мойта фантазия лека,
да се впусна вихром в разходка далека
...
Всичко, щото видя, вярно ще предам,
тяхната природа ще опиша вам
и за да не бъде разказът ми гол,
аз ще го поръся... с атическа сол.

(Вазов 1975: 45)

Шеговитата фриволност на начинанието, поддържана последователно в цялата творба от ритъм, рима, звукопис, проектира чувството за безпределна освободеност, която като че ли се наслаждава на собствената си енергия, на чистата способност за движение. Разхождането по Европа настоятелно е определяно като безцелно, удоволствено, като проява на некултивиран каприз, а оттук и движението се описва като хаотично безметежно – няма маршрути, само прищявки на фантазното („*на мойта фантазйя на ветра послушен*"; „*На юг, на юг фъркам*"; „*Но мойта фантазйя, лека и блудяща,// на брегове други бърже ме изважда*"; „*Но сега мързи ме там да слазям аз*..."). Движи се самата мечта по пътуването, по неспирното прекосяване на нови и нови пространства. Да не беше „*атическата сол*" на възпитанието, фантазното едва ли някога би се завърнало в лоното „*гнездо*" на аза.

Свободното реене всъщност е успоредено от политическа сатира, в която картата на една пространствено и времево преобърната Европа плаши и стряска (прекроява) прекомерната чувствителност. Изместен е преди всичко модусът на тази другоцентрична европейска картография, защото при цялата си демонстрирана фриволност фантазното движение всъщност категорично запазва ориентира на изходното като свой тълковен речник: румелийското, „*нашта столнина*" и дори „*ние отсред Румелия*" са операторите както на визиите, така и на коментарните им приложения. Движението в пространството е и движене назад във времето и драмата на историята (разказът за нея, достигнал до румелийското) често е единственото, което е способен да „види" разхождащият се. Неслучайно дескрипциото, естественият наративен избор при пътеписа, е вклинено в експлицитно заявения модел на гатанката: „*Кой е тоя старец в държавата*

осма“; „*Кой е този остров, потопен в морета// и пълен с машини, с пари, с колелета?*“; „*Но коя е тая страна, пълна с студ*“; „*Кой е този болен, легнал при Босфорът?*“. Описателното заместване/разгадаване на имената на държави, нации и територии е постигнато през контаминация на унаследени сатирични модели на възрожденската публицистика (Петко Славейков, Каравелов, Ботев) с цитати от езика на актуалната политическа сатира и карикатура[11]. Проведено последователно само по отношение на политическите колоси Германия, Великобритания, Русия, Франция, сатирично-алегоричното се проявява дори и там, където фантазният полет открива повече уютност и мечтана красота (Шпания, Италия). От него като че ли е опазен единствено финалният топос, постигнат чрез рязкото свиване на мащаба на изображението: от европейската „разходка“ към родното пространство (Хемус, Марица, „*полята родливи кат райска градина*“), към любимия град („*Пловдив! Пловдив! Ето трите му могили – // сред полето равно легнали камили*“), към улиците му и ежедневния им пъстър, многоезичен и празен шум до абсолютния уют и идиличната хармония на дома („*мойто тихо гняздо и скромен подслон*“). Дали пък разходката не е била напълно излишна?

При последната редакция на творбата (1893 г.) Вазов доста сериозно „окастря“ текста, като свива не свободата на реенето, а сатиричната острота, „атическата сол“ на коментиращия език. Отпадат ругателната откровеност на описанието на гърците и гръцката политика; изрязана е гротескната грозота на разръфания труп на българската държава („*Какво е туй тяло без глава, без плещи, без крака, без ръце, а с търбух вонещи?*“), отпадат и яростните обвинения към „цяла Европа“, едновременно създател (баща), мащеха и надзирател на това създание, „*що от слабост гине, мре от анемия*“. Съкращенията премахват дълбинната опозиция между сантименталното (прочувствено, трогателно, покъртително…) разхождане по Европа и „целостта“ на опознатата Европа, попълнена детайл по детайл от сатиричния пъзел. С това българското заживява като органична част от обгледаното европейско пространство, която имитативно побира и пъстротата („*тая каша от язици, вери и наций безчет*“), и грозотата на големия контекст („*със свойте интриги, калове, вони*“). Насмешливо снизходителният автопортрет на завръщащия се у дома „*морен пилигрим*“, чийто свят сега самодоволно ще се измерва с отстоянието между „*тихото гняздо*“ и „*срещний балкон*“ на милата съседка, зазвучава утвърдително. Нещо повече – финалът на окончателната редакция като че ли стимулира затварянето в индивидуалното, в чистата и неподправена емоционалност на отделния индивид, и при цялата осъмненост по отношение на предимствата на модерната рационална цивилизация сантиментализмът (вече не в битовия му, домашен смисъл) се оказва избраният метод за „възпитаване“ в човешкост.

Първоначалната редакция е несъмнено друг текст[12]. В него сатиричното доминантно налага своята интерпретативна призма и подрива всякакви възможности за съотнасяне между лирически говорител и лирически персонаж отвъд ироничната деструкция. Разхождането – плъзгане по повърхността на европейската карта – е безсмислено начинание, напълно безплодно както по отношение на публицистично пледираната кауза на българското, така и по отношение на индивидуално личностното. Пилигримът, фантазьорът, поетът са само маски, с които капризното настроение на една еснафска сантименталност временно си е

поиграло, за да се върне отново към насладите на бита „*аз и милата съседка*". „*Предупреждавам всекиго...*" ще подхване в друг текст Вазов недоволството си от празното, светско разиграване на „разходка" и ще заяви подобна социална роля като немислима за истинския творец.

В стихосбирката „Италия" пътуването до и във чуждото пространство е антиподно ценностно положено по отношение на фантазната разходка по Европа. Стихосбирката конструира маршрут и старателно бележи поетическия текст с маркери на фактична (времева и топосна) съотнесеност между пътуването и самия творчески процес. И най-малката възможност за чисто фикционална игра с мотива за пътя е старателно зачеркната. От заглавието („Пред бюста на Данте в Пинчио") до финалното указателно датиране под текста (Рим, май 1884), а понякога дори в педантично отбелязана последователност между тях[13], всяка творба нанася своя белег за пребиваване, попълва поредната времева позиция в дневника пътепис. Авторът разгръща целия арсенал от възможни фактологични отпратки: подзаглавия (Пред картината на Страшния съд; Разговор в Солунското пристанище), бележки под линия („... *по онова време (1884 г.) Италия се счита за една от благоденствующите страни в Европа*..."), посвещения („*На една руска пътешественица в парахода*"), жанрови уточнения (Песен на неаполитанска цветарка) и т.н.[14] Това съвсем не е единствената Вазова стихосбирка, натежала от паратекстови напластявания, но със сигурност е единствената, в която паратекстът е ценностно надположен. Не поетичното слово, а местопребиваването му в Италия – в свещената земя на поезията – е носител на основното послание.

Трикратно използвано като заглавие, името *Италия* е свръхозначеният семантичен център на стихосбирката. Чрез отделните текстове топонимът „Италия" се раздипля в богат синонимен речник, в който имена на градове като *Рим, Неапол, Венеция, Помпей, Капуа* тълкувателно се преливат в имена на площади, хълмове, музеи, в имена на велики личности или на показно случайни запознанства. Името *Италия* дори е погълнало името *Гърция* и стихосбирката бележи пътя през гръцките територии като прекосяване на мъртви полета, сънно замръзнали в спомена за някогашна Елада.

Описанието на топосното, от друга страна, доста свободно се съотнася с „виденото и чутото" в цялата стихосбирка. Текстовете от първата ѝ част са доминантно алегорични („Фар", „Морска скала", „Над морските вълни сънувах...", „Екове") и въпреки че „пътуват" към срещата с Италия, вместването им в друг текстови корпус, сред контекста на друга стихосбирка, би протекло семантически гладко и безконфликтно. Пътеписните сюжети („Партенон", „Везувий", „Статуята на Мойсея", „Колизей" и т.н.) трудно биха изненадали (тогавашния) начетен български читател, поне не този, който е внимавал в съответните учебни часове от гимназиалния курс на обучение по география, история и литература. За такъв читател Италия несъмнено е земята „*на вечните поети,// на Тасо, Данте, на Петрарка*" (284), на величествения Везувий и Помпей; Рим пък е сборно понятие за Колизеума („*Игри и хляб! Игри и хляб!// Крещи великата тълпа...*"(292), за Ватикана и „*статуята на Мойсея*" („*И, блед, настръхнал, полудял дори,// той грабна чука и блъсна Мойсея// в коляното, кат викна: „Говори!*" (292); а и къде другаде, ако не в Неапол, читателят

би могъл да срещне пламенната, мургава девица, „*вакханката Джованина*“ и да се наслади поне за една вечер на нейния начин на живот:

Налей, Джованино,
вакханко, наливай,
разпаляй ме, с вино,
с очи ме упивай. (289)

Стихосбирката не просто изобилства от трафарети, тя стриктно следва мярата им за фактичност. Споделящият лирически глас в тези текстове носи напълно осигуреното, притежавано в готов вид, предзнание на европейския мит за Италия и не допуска каквито и да било други тълкувателни възможности. Туристическият тип поведение и пътуването с комерсиална цел са отхвърлени като еднакво нефункционални, а всяко вглеждане в реалиите на една прозаично делнична и дори грозна Италия, което превръща лазурното ѝ синьо в „пепеляво“ и забелязва „*продавачките на дрипи,// що се пощат на площада*“ (304) е с нулева информационна стойност. Този тип нагласи са периферно отбелязани и служат по-скоро за логически акцент, чрез чието отрицание ефектно се препотвърждава единственото „истинно“ знание – пребиваване в Италия. Достъпът до „*земята благородна на венчаните поети*“ (303) изисква рефлексивно ограничаване както на очевидностите, така и на всякаква практическа логика. Пътеписното в класическата му жанрова определеност е прочистено, за да се открояят видимостта на полето на мита и видимостта на присъствието на аза в него.

Срещата с културата на ренесансова Италия, с първоизвора на модерна Европа, не е нито лично преживяване, нито поредното жанрово експериментиране – тя е акт на професионална инициация, чиито ритуали не могат да бъдат променяни. Ето защо знанието/преживяването/разказът трябва да бъдат преместени (придвижени) до обекта на своето случване. Неслучайно лирическият аз поддържа устойчива идентификационна матрица в рамките на цялата стихосбирка. Той пътува като поет, при това в една от най-разпознаваемите за масовия читател творчески роли – на поета страдалец с разбитото сърце. Цялата му рефлексивност е съсредоточена в продуцирането на поетически текстове; всеки негов жест символно отпраща към харизмата на конкретен културен феномен, а оттам и към валидизираната дефиниция за творец. В Италия, в автономното поле на поетичното, лирическият аз проектира своя глас като „ехо“ („*по Кардучи*“) и продължение на гласовете, постулирали спецификата на поетичното. Миметичността на поведението му е удивителна – той следва стилове, теми, сюжети, жанрове. Пише сонети в „*земята на сонетите*“, проговаря като Микеланджело („*Творец съм твой, и бог, и се гордея!... Говори!*“ (292)), разговаря с Данте и Торквато Тасо, инсценира завръщането на митеми. Това ритуално задържане в повторителността ехо е продължителен процес на „проверка“ на таланта и цялата стихосбирка всъщност функционира като „доказателствен“ материал, като сертификат за успешно преодолените изпитания, поднесен на българската читателска аудитория. Тъкмо тя би трябвало да разпознае без проблеми както митичното поле, така и пребиваването, „венчаването“ на своя поет в него и да го приеме като валидизиращо статута му в родното културно пространство[15].

Оттук нататък случването на домашните ритуали, на знаменателното юбилейно честване на поета на нацията, въпреки всичките драматизми на

привидните избори (Петко Славейков и/или Иван Вазов), е въпрос само на добре организирано и търпеливо изчакване. Оттук нататък биографичното време (на частната личност) и биографичният разказ (за Поета и Патриарха) ще загубят „спонтанността" на съвпадането си. Единствено разходките – сред българската природа, но и сред българските читатели – ще носят същата символна означеност. Колкото до пътуването „*по Европа*", то променя не траекториите си, а субектното си конструиране. Защото единственият начин за поета да достигне до чуждото пространство, да утвърди себе си като усвояване на диалогичните перспективи на другите, е да изпрати текстовете си в тяхното културно поле. Преводите, проговарянето на чуждия език, са истинското (несантиментално) пресичане на граници, което може да разгърне битие на творец, и отново Вазов е сред първите български автори, осъзнали значимостта на подобно пътуване.

Първоначално преводното навлизане на Вазовите текстове в европейското културно пространство се случва някак самостойно, независимо от каквито и да било планове или професионални амбиции на младия творец, отвъдно по отношение на каквато и да било институционалност. Преводите или по-скоро информациите за тяхната поява „застигат" българския автор и без непременно да го ласкаят или пък изненадват, несъмнено го мотивират в избрания биографичен път:

„Жалея, че не съм получил Vienac, за да видя стихотворението си, как стои на хърватски. ... Впрочем не е зле да ми пуснете по пощата оня брой на Vienac, в който бе стихотворението ми." (14–26. 01. 1878 г.; т. 21, с. 17); „... бързам да Ви изкажа моята гореща благодарност за вниманието, оказано на моите трудове. Исках да изпълня тоя дълг още миналата есен, по повод превода на „Грамада", но не можах да узная Вашия адрес. ... Превъзходно е излязло стихотворението „Раковски", предадено в отличен амфибрахий. Мисля, че Вие сте го взели от „Периодическо списание" (28. 12. 1887 г.; т. 21, с. 64–65); „Пишат ми от Петербург, че през май ще излезе на руски сбирка от български произведения (Каравелови, Ботеви, Славейкови и мои). Не знам доколко ще излезе свястно" (26. 04. 1888 г.; т. 21, с. 78); „Ти си приел сръбското списание „Явор", книжка 3, дето имало нещо от мене; проводи ми, моля, тая книжка да я видя и още днес ще ти я върна чрез човек" (21. 01. 1889 г.; т. 21, с. 106–107).

Разбира се, в непреднамереността на европейското пътуване на тези първи преводи има много малко случайности и още по-малко спонтанност. Бурната политическата събитийност отдавна е привлякла вниманието върху българите, събудила е интерес към фолклора (Венелин, Вайциг, Безсонов, Дозон), към „*историята им*" (Иречек) „*езика и литературата им*" (Ягич), към успехите и провалите на новата им държавност. Любопитствата отвън, независимо от това дали са идентификационно мотивирани и съответно търсят позитивен алтернативен модел на своето (хървати, чехи, словенци, поляци и др.) или са „страничен" ефект на големите геополитически проекти на века (интензивно развиващата се славистична наука например), в еднаква степен се нуждаят от актуални имена екземплуми. Имена, към които да привържат и направят емблематично разпознаваема за достатъчно широк социален кръг визия за България, българ-

ско, българин. За Константин Иречек и Луи Леже, едни от най-авторитетните представители на западната славистика от периода, няма съмнение, че името на българския поет Ив. Вазов е сред най-подходящите кандидатури. И двамата познават лично Вазов още от началото на 80-те години, и двамата много скоро ще се изявят като страстни почитатели на творчеството му. В писмо до Вазов от 1881 г. Иречек, съставителят и издателят на първия български книгопис, не се колебае в преценките си и не пести похвалите си: „*Вашите стихотворения са едно украшение на книжките на старото браилско Периодическо списание и това, което обнародвахте в последно време, четох и чета всякога с най-голямо наслаждение, защото такива хубави неща на български език няма…*“ (21: 321). Л. Леже подрежда в представителна за българската литература преводна извадка три имена: С. Врачански, Л. Каравелов и Ив. Вазов като единствен автор на актуалния литературен процес. Високата му оценка в предговора към френския превод на романа „Под игото“ всъщност се разпростира върху цялостното творчество на българския автор и ролята му в културното настояще на българите. Колкото до необятната рускоезична читателска аудитория, която вече познава Жинзифов, Славейков, Чинтулов и Каравелов благодарение на изключително популярната антология на Гербел „Поезия на славяните“ (1871 г.), през 80-те години преводи на текстове като „Неотдавна“, „Грамада“, „Раковски“, „Пред Беласица“, „Нощна песен“ ще превръщат името *Вазов* във все по-устойчивото й „знание“ за българската литература, но и за българите като част от славянската културна общност.

Че изборът на поета Вазов не минава съвсем без съучастието на самите българи, се вижда най-ясно от позиционирането на първите преводи – те се появяват там, където буквално има струпване на български емигранти и най-често това са студенти: в Загреб, в Нови сад, в Петербург, в Киев и др. Студент в Загреб е Спас Вацов, „*един истинский и съчувствующ приятел*“ на Вазов (21: 7), който също има творчески амбиции и с когото Вазов дори се кани (поне не възразява срещу идеята) да издаде съвместна стихосбирка. Вацов осигурява връзката с издателите на „Виенац“, препраща биографични сведения, дадени от самия Вазов, дори превежда на хърватски стихотворението „Жалби“[16] . Пак Вацов организира „българска вечер“ в Загреб, на която студенти тържествено рецитират Вазови стихове. Страстни почитатели, а и рецитатори, на поезията на Вазов са и двама студенти в Лайпциг: Кръстьо Кръстев и Иван Шишманов.

Студентите обаче съвсем не са единствените разпространители на творчеството на младия поет извън България. При пристигането си в Одеса Вазов е посрещнат „*много радушно*“ от три различни емигрантски кръга: българските офицери русофили, българските студенти („*дадоха ми банкет*“, споделя писателят пред Шишманов) и представителите на „Одеското славянско благотворително дружество“. В Петербург и приемите, и запознанствата са на друго социално ниво: „*Тук се запознах с княза Васильчикова, с литератора Панаев, с поета княз Голенищев-Кутузов и с много други руски писатели. Видях се и с професорите Ламански и Флоринski и забелязах с учудване, че името ми е доста познато в тия кръгове*“ (Шишманов 1976: 116). През 80-те години Вазов действително е „изпреварван“ в пътуванията си от преводното скиталчество на собствените си текстове. Дори и изненадата да е била премерено изиграна светска роля (пред посрещачите, пред знатното общество на банкетите или пък значително по-къс-

но пред академика приятел), впечатлението от застигащото го ехо на преводите несъмнено е повлияло на чисто професионалните стратегии на писателя.

Можем да проследим тази промяна в кореспонденцията на Вазов с руския му преводач В. Уманов-Каплуновски. От първото му писмо (28. 12. 1887 г.) става ясно, че инициативата е на самия преводач и че авторът не се е намесвал по никакъв начин в избора на произведения за превод. „Горещата благодарност" на поета буквално засипва адресата от всеки пасаж, от всяка споделена дума: *„Аз съм Ви задължен толкова повече, че моите стихотворения в превод на руски език са излезли напълно сполучливо и даже, благодарение на поетическия талант на преводача, по-добре отколкото са в оригинал. Това ми потвърдиха и живеещите тука съотечественици, запознати с моите произведения*" (21: 63–64). Поне за днешните представи тонът в благодарствените излияния е позагубил мярата за искреност. Какво точно мисли Вазов за качеството на преводите на Уманов-Каплуновски, откриваме в друго писмо, адресирано до С. Костов: *„Напълно съм съгласен с Вас относително превода на руски на моите стихове: преводачът пише хубаво на руски, но слабо знае български – ето де е една от причините за несполучливото предаване на руски някои от стихотворенията ми. „Грамада", която е преведена по-лани, още пò е неудовлетворителна*" (21: 77–78). Става дума за същите преводи и същия преводач. Тъкмо тия „неудовлетворителни" преводи Вазов разпраща до приятели в България и недвусмислено изисква да се появи информация за тях в родната преса[17]. В първото си писмо до Уманов-Каплуновски писателят предпазливо предлага да му изпрати „Епопея на забравените" заедно с други свои произведения и го информира, че приключва работата си по роман, посветен на живота на българите *„в навечерието на Освобождението"*. Следващото запазено писмо (от 22. 11. 1888 г.) вече е придружено от стихосбирката „Италия" и от кратък списък на думи, които „случайно биха могли да затруднят" преводача. Вазов съобщава за преводи на текстове от стихосбирката на други славянски езици и на италиански, предлага да изпрати все още непубликувана рецензия на д-р Кръстев по повод на друга стихосбирка („Звукове"), а когато на финала уверява, че изпраща книгата си „не толкова заради желанието да я види на руски, колкото за да информира за този опит в един нов за българската поезия жанр", все пак ще трябва да му повярваме. Целта на това несъвсем деликатно вмешателство в работата на преводача наистина не е превод на стихосбирката „Италия". Предстои издаването на втория том на сборника „Баян" и тъй като името *Вазов* доста обстойно присъства в първия, заплахата да бъде прескочено в следващия е напълно реална. Ето защо са обяснителните бележки за експерименталния, нов жанров модел на стихотворенията от „Италия", пък и щедрото предложение за „помощ" при подборката на български автори за втория том.

Оказва се, че Уманов-Каплуновски действително се нуждае от помощ, но не при подбора на имена (той вече се е спрял на авторитетната писателска фигура на Каравелов), а при откриването на текстове – както на самия Каравелов, така и за него. В две поредни писма Вазов усилено информира: не може да намери качествени текстове на българския автор; попаднал е на списание „Знание", подбрал е и предлага четири стихотворения в буквален превод, но те са сатирични и *„за съжаление най-добрите от чисто лирическите му произведения*" не са сред тях; затова пък сатирата всъщност е истинската стихия на писателя.

Критичната интерпретация на творчеството на Каравелов, която предлагат двете Вазови писма, несъмнено заслужава специално внимание. И най-повърхностният прочит обаче не може да пропусне остротата на демитологизиращия критичен език. Противно на очакваното не стиховете на Каравелов са подложени на яростна атака. Вазов като че ли не се съмнява в очевидността на дефектите им, пък и добрите, които не могат да се открият[18], все пак „*са написани под силното влияние на Шевченко*“. Прозаичните произведения на Каравелов изглежда са предизвиквали повече тревога: „*поради бързането си, с което ги е писал*“, повестите на Каравелов из българския бит са „*недодялани и слаби, те са лишени от интерес и често дъхат на фалш, тъй като авторът е жертвал на тенденцията реалната правда на живота*“ (21: 98). И тук водещ е упрекът за неоригиналност на творческата изява: „*Любен подражаваше в повестите на М. Вовчук, но несполучливо*“ (21: 99). Създаден е портрет на активна политическа фигура, притежавала ярък публицистичен талант, проявен най-вече в статиите – стилът, „*блясъкът на ума, бойкостта на похватите*“ в журналистическите изяви на революционера Каравелов са многократно подчертани. Високата честота, с която се използват определения като „*деятел*“, „*агитатор*“, „*революционер*“, натрапчиво се откроява на фона на единствената употреба на „*писател*“, при това съчетана с недвусмислено негативна оценка. Колкото до идеологическите възгледи на Каравелов, Вазов не се колебае да посочи и произхода им („*руския нихилизъм*“), и актуалното им политическо проявление – тъкмо тази „*школа на Каравелов*“ се откроява сред българската партия, довела до разрива с Русия[19]. Обобщаващият извод, че „*влиянието на литературното му творчество върху съвременната българска литература не се забелязва*“ (21: 99), се появява като очаквано и успешно защитено предложение за пропускането на това авторство от бъдещата славистична антология. „*Нека се каже някое ново и трезво слово за Любена Каравелова. Стига тоя наш безусловен, овчи култ...*“ ще напише Вазов в писмо до Константин Величков година по-късно (21: 131), а засега миролюбиво ще поощри преводача Уманов-Каплуновски: „*Вие добре сте решили да почакате пълните събрани съчинения на Каравелов. Няма съмнение, че там ще откриете много по-добри стихотворения...*“ (21: 110).

Веднага след „Баян“ Уманов-Каплуновски издава сборника „Славянски поети в руски превод“ (1888 г.), като представените поети всъщност са двама: А. Шеноа и И. Вазов. До 1903 г. антологията „Славянска муза“ излиза в три поредни издания и във всяко ново издание постъпателно нарастват единствено текстовете на Вазов. Включен с цели 13 превода, българският поет всъщност заема централно място в цялата антология – нито един от чешките, словенски, сръбски и хърватски поети не е получил нито толкова много „поетическо пространство“, нито толкова обстойно тематично и стилово представяне[20]. Напълно ахронично името *Вазов* открива чисто българската извадка, следвано от Л. Каравелов, представен с един-единствен текст („На Царя Освободител“), Ботев – с три текста, М. Москов и Пенчо Славейков – с по две лирически творби. От стихосбирката „Италия“ преводачът е подбрал седем текста, сменил е няколко заглавия и е оформил вътрешен цикъл („В морето“). В обяснителните бележки за Каравелов личи помощта, оказана от Вазов, и пак в съгласие с дадените на преводача напътствия името на помощника е изцяло спестено[21]. Още първото издание на антологията предизвиква много широк интерес. Появяват се множе-

ство рецензии, които чертаят пътя на книгата – от руските „Славянские известия“ и „Славянское обозрение“, през хърватските „Виенац“ и „Хърватска“ до френския „Пари хроник“. Не може да се отрече, че епистоларната стратегия на Вазов се е оказала напълно сполучлива.

Вазов знае каква битка е повел. Престоят в Одеса, гостуването в Петербург, участието на тържествата в Киев по случай 900-ата годишнина от покръстването на русите са разтворили перспективата за истинското творческо пребиваване „навън“. Много преди другите участници на българския литературен хоризонт Вазов е разбрал, че европейското пътуване на текстовете му може да бъде решаващо за българското им битие, че думите там могат да редят позициите у дома, а синтагмата „български писател“ придобива стойностите на изключително представителство само в съпоставката с чуждите фигури на подобна емблематичност. Формулата *„нашият Вазов като техния Юго, Гьоте, Байрон...“* се нуждае първо от обратното, преводно прочитане – техният Вазов като нашите Юго, Гьоте, Толстой… Новият роман, за чието завършване Вазов своевременно уведомява мнозина, ще трябва да предприеме тъкмо това пътуване, да постигне точно тази обратимост.

Рядко и с неприкрито неудоволствие, само под натиска на външните принуди ще напуска България Иван Вазов. И все по-целенасочено, упорито ще работи за преводното пътуване на текстовете си *„по Европа“*. До края на века романът „Под игото“ е преведен на английски, шведски, полски, френски, хърватски, румънски … на общо 12 езика за по-малко от седем години. Сюжетът с изпреварващото му публикуване като самостоятелно издание на английски е предизвиквал любопитството на мнозина интерпретатори, в истински топос на българското критично говорене се е превърнал обаче контрастът между високо позитивните чужди оценки за произведението и остро негативните коментари за него в българската преса на 90-те години на века. Студиите на д-р Васил Балджиев и Илия Миларов, критичните интерпретации на Пенчо Славейков и д-р Кр. Кръстев вече са многократно коментирани. Не че през периода липсват положителни български рецензии или пък броят им е значително по-малък. Напротив, похвалните слова за Вазовия роман са изобилни, но всички те страдат от един основен дефект и Инна Пелева го е откроила с недвусмислена яснота: *„Големият аргумент на поддръжниците е всъщност аргумент, взет назаем – отзивите „pro“ почти винаги поантово се позовават на добрите думи, казани за романа в чужбина... Авторитетното чуждоземно слово, благоговейно цитирано или преразказвано, за известно време се оказва изглежда основната инстанция, произвеждаща Вазовия текст в ценност тук.“* (Пелева 1994). Зад постигането на тази отвъдна институционалност стои грижливо обслужван процес, внимателно „менажиране“ на личности, интереси, амбиции (литературни и/или политически); стои цяла коалиция от единомислещи, задвижвана всъщност от поета и писателя Вазов[22]. Преводите на „Под игото“ са само сполучливото начало на един процес, превърнал се в неизменна част от професионалната реализация на Патриарха.

Колкото до отрицателите на Вазовото пътуване/четене/звучене по Европа, безспорно аргументите им са разнообразни, проявяват различни нива на естетически избори и теоретична подготвеност, но лесно могат да бъдат сведени до едно домашно, несъвсем теоретично определение – сантиментално, твърде сантиментално им се струва началото на това пътешествие…

Библиография. Бележки

Вазов, Ив. Сантиментална разходка по Европа. // **Вазов**, Ив. Събрани съчинения. Том 2 (ред. Г. Цанев), Лирика 1881–1888. – София, 45–51.

Вазов, Ив. Италия. // **Вазов**, Ив. Събрани съчинения. Том 2 (ред. Г. Цанев), Лирика 1881–1888. – София.

Вазов, Ив. Пейзаж. // **Вазов**, Ив. Събрани съчинения. Том 7 (ред. П. Динеков, И. Тодоров), Разкази 1881–1901. – София, 258–266.

Вазов, Ив. Пилат. Швейцарски бележки. // **Вазов**, Ив. Събрани съчинения. Том 12 (ред. П. Динеков, И. Тодоров), Пътеписи. – София 275–285.

Вазов, Ив. Събрани съчинения. Том 21 (ред. В. Вълчев). Писма 1872–1908; Том 22 (ред. В. Вълчев), Писма 1909–1921. – София.

Минков, Ц. Иван Вазов – http://liternet.bg/publish10/cminkov/vazov.htm (14.02. 2003).

Кръстев, К. Последното лято на Иван Вазов. // **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. – София, 9–17.

Пелева, И. Идеологът на нацията. Думи за Вазов. – http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=125&WorkID=3237&Level=3.

Трашлиев, И. За два ранни превода на Вазови творби. // *Литературен форум*, бр. 2, 16–21. 01. 2001.

Шишманов, И. Иван Вазов. Спомени и документи. – София.

[1] Вазов 1979:105. Всички цитати от кореспонденцията на Вазов са дадени по публикацията им в „Иван Вазов. Събрани съчинения“ в 21 и 22 том. Числата в скобите при следващите цитирания съответстват на номера на тома и конкретната страница.

[2] Текстовете на Вазов изобилстват и от синонимни на *разходка* употреби като *излет, посещение, навестявам, поклонение, скитня* и др.

[3] Подложен на редукцията на един по-строг жанров модел, списъкът с европейските пътеписи на Вазов съвсем ще се свие. „Извън България“, безспорно „най-пътеписният“ от тези текстове, показателно е останал встрани от активния интерес на българските изследователи. Причината за това е най-вероятно същата, която кара и Вазов да публикува текста в сп. „Денница“ под псевдонима *Х.* да прикрие през заглавието маршрута на „пътните си бележки“ и да го мистифицира в обяснителна бележка под линия като „едно пътешествие по някои страни на източна Европа (Русия, Австрия и Сърбия)“. „Пътувания из Русия“ е заглавие, което авторът ще си позволи чак през 1921 г. Темата „Вазов и Русия“ изглежда обречена на четене през изменчивия политически прагматизъм на темата „България и Русия“.

[4] Вазов 1977: 279.

[5] Клишето греши поне в още една посока – далеч не всички измерения на родната природа (не „България цяла“) вълнуват писателя. Родната природа у Вазов твърде пестеливо познава равнината – тя е видима и значима само през планинските вериги, които я ограждат и съответно са в състояние да я степенуват ценностно: „*Триж по-малка от Пловдивското поле, Софийската равнина, ако няма величието от безкрайност на простора му и кръгозорите му, обладава по-голяма гиздавина и повече живописност. Венецът от планини, който я заобикаля, е по-тесен и по-закръглен и от всяка нейна точка по-ясно се видят тия върволици от ридове, безкрайно разнообразни по форма, по строеж, по големина, по багри, по изненади на линиите и очертанията...*“ („Софийската долина“). В този смисъл Добруджа например няма никакъв шанс на видимост и дори свръхпозицията на Розовата долина в ценностния релеф на българската география е разфокусирана. Когато е самостоен обект на описание, полето може да е негация на истинския живот, да е разпознаваемо като предупреждение за неизбежността на смъртта („На полето“). Цветан Минков забелязва и редица други „ограничения“ в общуването на поета с природното битие: „... природата не е за него всеобемно единство. Напротив, той предпочита само известни моменти от живота ѝ, дори известни часове на денонощието. Вазов вижда само планината, донейде доли-

ната. Морската шир, небето със своите звездни тайни, нивата на труда, нощта, есента, зимата не му говорят нищо, остават чужди на душата му, някои от тях му са дори противни“ (Минков 2003).

[6] Включен е и текст на П. Р. Славейков („Нестинарите“), но той е с етнографска насоченост и съответства по-скоро на „описанието“ в тогавашното му жанрово концепиране.

[7] Следи от напрегната конкурентност предлагат различни нива на културната ни памет, но картата на обичайните туристически маршрути на съвремието ни (на днешния разхождащ се българин) откроява и нещо повече – територииите, белязани с един или друг авторов почерк: *Вазовата пътека през Искърското дефиле, Вазова поляна край Велинград, Вазов дъб в Банкя, Вазов връх (Дамга)* и *Алеково езеро, Алекови водопади, връх Алеко, хижа Алеко* и т.н. Поне аз не открих да има пътека, езеро, поляна, водопад или кладенче по туристическите ни маршрути, кръстени на другия пътеписец от периода – Антон Страшимиров – и едва ли благозвучието е предрешило тази липса.

[8] Вазовите пътеписни текстове проявяват интересна идентификационна матрица по отношение на фигурата на разказвача. Устойчива при нея е волята на наративния аз за игра със социалния статус (а и престиж) на писателя. В голямата част от текстовете разхождащият се настоява на „инкогнитото“, под чието прикритие посещава глухи провинциални градчета, села и махали, гари, манастири. Погрешната идентификация на фабулно равнище (писателят е разпознаван от селяните като иманяр, като политически агитатор и веднъж дори усъмнено проверен за разбойничество) е иронично обърната към читателя, който несъмнено знае кой е писателят Вазов. В пътеписи като „Разходка до Искър“, „Планината се събужда“, „Бов“, „До Радомир“ и др. фабулирането е насочено към друг тип „развръзка“ – в тях името и текстовете на Вазов изпреварват пътника (разхождащия се) по маршрутите му из родното пространство и той неизбежно е „разкрит“ и почетен като специален гост. В частта „Радушно гостоприемство“ от обширния пътепис „В недрата на Родопите“ откриваме дори предсказан (все пак с различна знаковост) сюжетът на разказа „Негостолюбиво село“. Играта на двойно взаимно изпитване между публика и национален поет ще да е била удоволствено често разигравана, щом дори успява да породи мемоарни текстове (Вж. Кръстев 1988).

[9] Би могъл, разбира се, да потърси цитатна обвързаност и с емблематичния за европейския сантиментализъм роман „Сантиментално пътешествие по Франция и Италия“ на Л. Стърн („A Sentimental Journey Through France and Italy“, 1768), но най-вероятно резултатът ще е подобен.

[10] Когато е експлицитна авторова квалификация, сантименталното в речника на Вазов проявява способността да дели значенията си на позитивни, отнесени към женския тип чувствителност, и иронично принизяващи, деструктивни, отнесени към мъжките фигури. Няколко примера от Вазов ми се струват напълно достатъчни като илюстрация на това твърдение: *„Да, понеже Бойчо не ѝ казва да живее, не я почете ни с едно словце, то тя ще умре... Такива и подобни размишления, плод на отчаянието в една нежна и сантиментална душа, съкрушена от нещастието, се въртяха като буйни облаци из главата на Рада, когато госпожа Муратлийска с плач я дърпаше и молеше да я последва. Но Рада беше неумолима.“* (Под игото. XXXVI. Рада); *„Според този любопитен слух Карадидов ще си е бил пресякъл нишката на живота поради едно сантиментално страдание.“* (*Нова земя. XVII. Самоубийството*); *„На един стобор нанизани редове просташки картини; наваляк любопитни – очевидно с много непридирчив вкус – зяпат пред тях в нямо удивление; отляво, в едно празно място, надгробни плочи, паметници-статуи за продан; един коленичил плачущ ангел там чака от години вече някой сантименталeн и неутешим вдовец да го купи“* (*Кардашев на лов. VIII. Из голямата артерия на столицата*); *„Узнахме, че тая ухораздирателна песен има още около триста стиха! Цяла Орфенова поема! Mersi. Най-после Кара-Пипер, който от половина час очакваше нетърпеливо да запее нов макам, ги изпсува страшно по турски и изпроводи безцеремонно из вратата. Свиреп човек беше този Кара-Пипер – в сантименталните минути!/“* (*Утро в Банки. На карантина*) [подч. а., Л. Л.].

[11] Подобни цитати са включването на името *Джон Бул* като нарицателно за англичаните например или карикатурата на Бисмарк: *„старец ...с глава увенчана само със три косма,// с увиснали вежди, с сърдито чело,// което предсказва нещо недобро?!// Той се е замислил кат някой художник или кат оракул въз своя триножник// и всички съседи със напрегнат взор// чакат, за да чуят някой приговор.“* Това описание доста плътно следва една от най-популярните карикатури на германския канцлер: „Бисмарк без маска“, публикувана за пръв път в „Дер варе Якоб“ през 1879 г., но обиколила всички големи европейски вестници. На карикатурата трите косъма са алегорично означение за основните инструменти в политиката на Бисмарк: щик, флаг, сатанински рог.

[12] Това, разбира се, не означава нито по-добър, нито непременно по-интересен или по-значим за творчеството на Вазов текст. След втората редакция на текста (1881 г. в „Гусла“) поетът

включва в раздел „Сатири и епиграми“ на „Българска христоматия“ под същото заглавие, но като „откъслек“ само частта, отнасяща се до България. Третата редакция (1893 г. в „Поля и гори“) прочиства този тип политическа сатира.

[13] За автора явно е важно уточнението, че стихотворението „В Помпейския музей“ е писано след посещението на музея в хотел „Диомед“.

[14] Вазов 1975: 287; 282; 406; 278; 288. Следващото цитиране от стихосбирката е по същото издание и в скоби е дадена конкретната страница.

[15] За успеха на тази комуникативна стратегия говорят популярността на стихосбирката, множеството рецензии и споровете, които предизвиква (Вж. Димов 35–38; 46–47). През 80-те, когато домашната преса все още си позволява да поставя приложението поет към името Вазов в кавички (Вж. М. Цанева 2003: 20–23), стихосбирката „Италия“ се поява като ярка демонстрация на талант, надмогнал чисто българското си звучене. Неслучайно в стремежа си да уязви авторския статут на Вазов, Пенчо Славейков на два пъти прибягва тъкмо до тази Вазова книга – в рецензия за „Нова земя“ ще го нарече „авторът на Италия“, а в очерка за Велко Меруда от „На Острова на блажените“ ще обяви миметичността на гласа на „венчания поет“ за акт на безпомощно плагиатство.

[16] В списанието са публикувани два превода, за които се твърди, че са дело на издателя А. Шеноа (вж. Трашлиев 2001), но в писмо от 18. 01. 1879 г. Вазов пише на Вацов със специална молба: „Стана ми нужда за двете мои стихотворения, преведени на хърватски: „Жалби“ и „Радецки“ (преведена от Вас „Жалби“ изгубих), затова Ви моля да ми пратите копията им, както са по хърватски“ (21: 21). Вероятно става дума за различни преводи, възможно е дори „загубеният“ от Вазов превод на приятеля му да не е отговарял на естетическите му критерии, безспорно е обаче, че преводното присъствие на Вазовите текстове тръгва от инициативата на С. Вацов. Следващите преводачи (Аугуст Харамбашич, д-р Фран Гундрум-Ориовчанин) не се колебаят в избора си по отношение на представителното за българската литература авторско име.

[17] „*Приех тия дни няколко брошурки с превода на руски на някои мои стихотворения. Пратих и Вам една чрез брата Никола, също и до редакцията на „Периодическо списание“ в София. Ако се видите с г. Пеева, кажете му да спомене в списанието си за това поне като една литературна новост*“ (21: 72).

[18] Струва си да си припомним, че вече е излязла двутомната христоматия на Вазов и Величков, в която са харесани (одобрени и включени) 17 текста на същия автор. Дори да е било проблем набавянето ѝ в Одеса, Вазов би могъл да поръча изпращането ѝ, а и несъмнено е разполагал с други възможности да открие качествени текстове на Каравелов. По това време той усилено кореспондира с издателя на следващата христоматия – С. Костов, изпраща му свои стихотворения, контролира с какво и как ще присъства в това издание. Месец преди първото му писмо до Уманов-Каплуновски той вече разполага с екземпляр от новоиздадената христоматия на Костов и Мишев: „Приятелите, които видяха тук Вашата христоматия, също я одобриха“ (21: 92).

[19] Високата доза политическа заплаха, която инспирират тези констатации, не подлежи на съмнение. В пътеписа „Извън България“ Вазов не само задава въпроса „Що е нихилизмът?“, но има и ясен, категоричен отговор: „Един фанатизъм, противопоставен на друг. Ужасно, конвулсивно движение на руския дух подир вековен натиск и застой. … Бомбата, която разкъса най-идеалния руски цар, е последното изражение и аргумент, на тоя отвратителен продукт на руския живот“ (Вазов 1977: 329).

[20] За сравнение – сръбският поет Й. Йованович Змай е включен с пет текста, а А. Шеноа – с четири.

[21] „*Моля никакво съобщение за мене да не се прави в случай на заемане нещо от моите сведения*“ (21, 102).

[22] Изразът „менажиране“ е на Вазов: „*Аз от опит се убедих, че в Румелия, дето честните характери са тъй редки, г. Ив. Ев. Гешов е человекът, който и по миналото си, и по характера си заслужава уважение и ние трябва да го менажираме… Инак на сцената ще излизат личности като Салабашева, Бенева et consorts*“ (21: 39). Мнозина изследователи допускат, че инициативата за издаването на английския превод на романа, предизвикал външния интерес и провокирал серия последвали преводи, принадлежи на същия Ив. Евстр. Гешов. Засега поне липсват преки историографски доказателства за това, разполагаме обаче с едно любопитно писмо на Вазов до Гешов от 14. 06. 1893 г. Писмото приключва със странна молба: „*Понеже романът ми ще влезе в сборник и ще се продължи вероятно печатането му, то недейте иска изпращането му, както Ви молих*“ (подч. а., Л. Л.; 21:168). Инициативата ще трябва все пак да е била на самия Вазов. Този и редица от следващите сюжети на преводното пътуване на Вазов ще бъдат коментирани другаде.

„БЪЛГАРСКА ХРИСТОМАТИЯ“ ОТ ИВАН ВАЗОВ И КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ: МОДЕЛИРАНЕ НА КУЛТУРНАТА ИДЕНТИЧНОСТ

Огняна Георгиева-Тенева

„Българска христоматия“ (1884) от Иван Вазов и Константин Величков е създадена като помагало по литература, но надхвърля първоначалното си предназначение, разкривайки потенциал за въздействие в широка културна перспектива. Забележителното издание събира класически образци на словесното изкуство, с което обогатява литературния хоризонт на българина и съдейства за формиране на висок естетически вкус. Наред с тази чисто христоматийна функция двутомникът изпълнява и ред други: той преразглежда установеното през Възраждането съотнасяне свое – чуждо, като го трансформира от опозиция в диалог; разгръща осмислянето на българското освен в национални и в универсални категории; залага изграждането на младия човек като личност с хуманистичен кръгозор, с гражданска позиция и критична мисъл. И още една заслуга има Вазово-Величковият двутомник, свързана с поместения в нея „Преглед на новобългарската литература“: за създаването у нас на литературноисторически дискурс, с което съдейства за укрепване континуитета на родната традиция и едновременно с това за утвърждаване на една европейска научна парадигма.

Посочените приносни значения на „Българска христоматия“ се отнасят до различни културни редове – изкуство, образование, наука (за литературата). Същностният синтезен резултат, към който води христоматията, е *изграждането на модерна културна идентичност на младия българин*, съчетаваща национално и европейско в нови пропорции и на нов принцип. Тук следва да уточня, че понятието *идентичност* ще употребявам в смисъла на „*чувство за себетъждественост и непрекъснатост*“ (Ериксън 1996: 12); че постигането на идентичността ще мисля в нейната свързаност с Другите и едновременно в оразличеността от тях (Ериксън 1996: 8). Определението *модерна* към *културна идентичност* ще употребявам с оглед на историческия контекст, при който до националния проект, при все че е непостигнат, започва да си намира място един нов – културен проект, позициониращ духовното не толкова в традициите на нашето „тук“, колкото във „външния“ свят, наречен Европа.

Изложението, което следва, ще има за цел, първо, да разкрие какви отговори залага Христоматията на въпроса *Кои сме ние и накъде вървим?* и, второ, да проследи механизмите, впрегнати да формират културната самоличност на следосвобожденския българин.

* * *

„Българска христоматия“ е двигател на модерното образование у нас. Тук съзнателно избягвам определението „литературно“ към референта „образование“. Причина за това е широкият образователен захват на Вазово-Величковото издание. Разбира се, основна негова задача е да образова в областта на литературата, но успоредно с това и на географията, историята, епистоларното наследство, реториката, обобщено казано – да разгърне пред читателите широк културен хоризонт. В този смисъл „Българска христоматия“ донякъде прилича на енциклопедия, представлява – ако си послужа със съвременната терминология – поле на интердисциплинарни взаимодействия със значение за цялостното хуманистично и гражданско конструиране на личността.

„Българска христоматия“ днес стои на кръстопътя на две научни направления – история на литературата и история на образованието. В ред изследвания Вазово-Величковото издание е получавало и продължава да получава висока оценка. В полето на литературната наука в по-ново време следва да посочим най-напред аналитичния и едновременно с това концептуален прочит на „Българска христоматия“ от Милена Цанева (Цанева 1966: 140–143), която вижда в двутомника вдъхновител на високи граждански и естетически идеали. Значимостта на „Българска христоматия“ за литературния ни живот изтъкват и съвременните справочници по българска литература[1], ред обзорни литературноисторически проучвания[2], в отделни случаи и нарочни изследвания[3]. Внимание на Вазово-Величковия двутомник отделят и някои историци на образованието[4].

При ясното съзнание, че всяко историзиране е *само една* от многобройните възможности за обглеждане на минали събития от позициите на съвременността, ще изложа събраните от мен факти в опит за собствено разкриване многоизмерната културна значимост на „Българска христоматия“ и ролята ѝ за моделиране на българската културна идентичност.

На пръв поглед една христоматия може да се стори недотам съществен изследователски предмет. Това би било така, ако подходим към Вазово-Величковия труд с обикновения днешен аршин. Случаят с „Българска христоматия“ обаче не е „обикновен“, нито е „днешен“.

Ще започна аргументацията срещу възможното недовиждане значимостта на „Българска христоматия“ като специален изследователски предмет с имената на двамата ѝ съставители. Тук не е необходимо да припомням какво са Вазов и Величков за българската литература и култура. Ще изтъкна обаче няколко факта от многостранната им съзидателност, които имат отношение към изграждането на модерното образование у нас.

Известно е, че близостта между Вазов и Величков се дължи на родство не само в литературните, а въобще в културностроителните идеи. Нещо повече – в паралелни, а често и съвместни действия за постигането на тези идеи, сред които възлови са следните: и двамата са били учители – Вазов в Калофер и Свиленград, Величков в Пазарджик, Цариград и Солун; и двамата са били депутати в източнорумелийското областно събрание, с ангажимент към образованието, а Вазов и като „*застъпник на литературата*“ (Шишманов 1976); заедно редактират в. „Народний глас“, участват в редакционния комитет на сп. „Наука“ и създават сп. „Зора“; и двамата, наред с другото си литературно творчество, издават по една стихосбирка за деца (Вазов осмисля написването на „Стихотво-

рения за малки деца“ като „педагогическа дейност“) (Шишманов 1976: 108); и най-накрая, и двамата са били министри на просвещението след Съединението, в кабинета на Константин Стоилов, като К. Величков преди това е директор на просвещението и вероизповеданията в Източна Румелия – точно в годината, когато излиза от печат „Българска христоматия“. В контекста на тази успоредност на обществени, институционални и лични творчески ангажименти в полето на просветата появата на „Българска христоматия“ като общо дело на Вазов и Величков съвсем не е случайна – тя е „логичен“ плод на взаимно споделяна културностроителна, в частност образователна, целенасоченост, както е „логично“ Вазовото лирическо откровение за К. Величков „Ний в живота братя бяхме“, направено в „Люлека ми замириса“.

Съставителството на Вазов и Величков самò по себе си не е същностното основание за оценностяване на „Българска христоматия“ – трудът има собствена културна тежест, която не се нуждае от авторитета на своите създатели, а обратното – тя допринася за него.

Между „Българска христоматия“ от Вазов и Величков и днешните христоматии стоят повече от 120 литературни, но и учебни години, в които дискурсите на образованието и на художественото слово се обособяват и специфизират; години, които не позволяват механичното пренасяне на днешни представи върху някогашни същности. Ето защо на „Българска христоматия“ не бива да гледаме като на една от многото христоматии, а като на първата, при това в много отношения уникална христоматия.

В Речника на българския език от Найден Геров (Геров 1904) думата *христоматия* я няма – това може да се тълкува като непряко доказателство за отсъствието на референт, популярен в тогавашните образователни практики. В опита ми да издиря сведения за употребата на думата *христоматия* през XIX в. много полезен се оказа трудът на акад. Иван Радев „Другото лице на възрожденската литература“ (Радев 2006), който регистрира всичко на всичко три появи на тази словоформа до 1878 г.: веднъж у Неофит Рилски (Рилски 1852) и два пъти у Каравелов (Каравелов 1869; Каравелов 1874), който всъщност посочва не наличие, а липсата у нас на христоматия за децата и призовава към създаване на такова помагало с преведени произведения от чуждестранни автори.

Пионерската същност на Вазово-Величковия труд, индиректно указана от ограниченото разпространение на думата *христоматия*, намира потвърждение в библиографски трудове (Български книги (1878–1944) 1983) и в извороведски проучвания (Странджева 2010: 294–300): до излизането на Вазово-Величковия труд единствената книга, чийто наслов включва думата *христоматия*, е от Н. Рилски – „Христоматия славянского языка“. Този сборник обаче е предназначен не за училището, а за църквата – той съдържа откъси от богослужебни книги на църковнославянски език – руски и сръбски редакции.

Създадената от Вазов и Величков Христоматия е *първа по рода си у нас*. Учебникарският корпус, в чието начало стои Рибният буквар (1824 г.) на Петър Берон, до 1878 г. възлиза на близо 800 заглавия, сред които буквариte са около 70, читанките – около 60 (Странджева 2010[5]) и нито една книга, онасловена като христоматия (по литература).

Разбира се, отсъствието на наслов *христоматия* не е достатъчно основание да се твърди, че през Възраждането изобщо липсват книги с няколко или

с много художествени текстове. Такива книги са сборниците и тяхното значение, включително в сферата на училищното обучение, не подлежи на съмнение. Най-тясна връзка с предмета *словесност* имат изданията с литературни произведения, съставени от Йоаким Груев, Сава Радулов, Сава Доброплодни, Никола Михайловски и др., но те имат по-скоро приложнообразователен, а не толкова естетически облик.

Сред множеството учебни книги по словесност се открояват две, които в най-голяма степен покриват днешното понятие за учебник по литература. Ще се спра накратко върху тях, тъй като имат пряко отношение към разглежданата тук проблематика. „Елементарна словесност" от Т. Шишков (Шишков 1873), плътно следваща руския образец на Н. Минин, както се посочва в пространното подзаглавие, съдържа теоретични знания за словесността и за литературата като нейна част, подкрепяни с кратки откъси от чужди автори, но – и това е голямата заслуга на Т. Шишков – и от български литературни и фолклорни произведения. „Ръководство по словесност" от Добри Войников (Войников 1874) подпомага възрожденската традиция, според която на занятията по словесност се дават теоретични знания за основните речеви жанрове, художествени и нехудожествени, като за илюстрация привежда малки по обем примери. Литературното изкуство, както и при Т. Шишков, се представя във фрагменти, с по няколко стиха при поезията и няколко изречения при прозата – колкото да се покаже в „жива" среда работата на метафора, епитет и пр., или да се онагледи обяснението за даден жанр.

Вазово-Величковият двутомник е с принципно различно съдържание – той не е учебник, а учебно помагало – христоматия (етимологията на тази гръцка дума отвежда към „полезен" и „уча" – Речник на чуждите думи 1978), и художествените текстове в него не са илюстрации на теоретично знание, а са самите себе си – произведения на литературното изкуство, образна действителност, сътворена със словеснохудожествени средства, т.е. те не са в подчинение на научно-образователния дискурс, а сами изграждат дискурс – литературен дискурс. Компенсирайки слабото присъствие на сборници с произведения от българската, от западноевропейската и от руската литература в превод на български език, Вазов и Величков правят възможна срещата на българите с високи образци на словесното изкуство.

И още едно измерение в значимостта на „Българска христоматия" – *тя става гръбнак на гимназиалното литературно образование у нас*. Стойността на този факт изпъква контрастно при експонирането му върху екрана на образователната ситуация в България от 80-те години на XIX в. А тогава процесите на образователната модернизация в „двете България" – Княжество България и Източна Румелия, текат без строги институционални правила, при силна зависимост от личностния учителски избор – не само на методи и похвати за обучение, но и на учебно съдържание. Самостоятелната държава по условие създава възможност за планомерност и системност в образователното дело, но обемите на тази възможност се изпълват със съдържание постепенно. При временното руско управление с активното съдействие на Марин Дринов се издава Временен устав на народните училища (28 август 1878 г.) – първият просветен законодателен акт в Княжеството, който конструира училищната институция. Непосредствено след края на руското наместничество и избора на българско

правителство (юли 1879 г.) образователната ситуация у нас принципно не се променя. Неблагоприятно за учебното дело обстоятелство е и ограниченият ресурс от добре подготвени учители – мнозина от онези, които са преподавали до Освобождението, преминават на служба в държавната администрация. Сходна е образователната обстановка в Източна Румелия, където Дирекцията на народното просвещение, първоначално оглавявана от Й. Груев, урежда училищното обучение с Временни правила. И в Княжеството, и във васалната на Турция част от България основният образователен документ има едромащабен конституиращ характер, без слизане до „подробности" като образователни цели и учебни програми по литература, разписани по автори и произведения. За задачите на настоящото изследване от особена важност е фактът на „*тежкото положение с учебниците, повечето от които издадени преди Освобождението*" (Даскалов 2005: 353).

В тази среда, „изградена" от липси и непълноти („*Нямахме нищо, а трябваше всичко*", казва Вазов – вж. Шишманов 1976), появата на „Българска христоматия" е събитие за образованието ни – не само по литература и не само за текущата или за близките няколко учебни години, а в дългосрочна перспектива. След смъртта на Вазов Ив. Шишманов свидетелства, че сборникът „*не е загубил и досега значението си*" (Шишманов 2004: 319). Става въпрос за значение, надхвърлило школската аудитория – М. Цанева посочва, че Христоматията „*широко се разпространява и извън училището*" (Цанева 1966: 142).

В реда на по-нататъшното оразличаване на Вазово-Величковия труд от днешните помагала от този тип ще припомня, че съвременните христоматии са приложение към учебника по литература за съответния клас[6], като целта е пътят на (недотам) любознателния ученик към програмното произведение да е максимално скъсен, докато през 80-те години на XIX в. институционално осигурена дидактическа книжнина принципно няма – „много предмети са се изучавали по записки" (Даскалов 2005: 353). Ако днес средното образование „естествено" разполага с предостатъчно учебни книги (комерсиална издателска мечта на мнозина), тогава липсват учебници, да не говорим за христоматии към тях. Като красноречив довод за това твърдение може да вземем думите на Константин Иречек: „*...липсваше всичко: образовани учители, методически подготвени ученици, учебници, учебни пособия*" (Иречек 1899: 290). Драган Манчов – най-известният, наред с Христо Г. Данов, тогавашен книгоиздател, специализиран още от Възраждането в учебници и школски помагала, се заема и с „Българска христоматия", впрочем „*най-дебелата книга в българската книжнина от това време, като се изключат дневниците на Народното събрание*" (Цанева 1966: 140).

И няколко щриха в дълбочината на литературнообразователния релеф от 80-те години на XIX в. Учебният предмет, който в Княжество България се нарича български език и литература, по учебния план за гимназиите от 1882 г. се изучава от VIII до XI клас, без да са изяснени целите и задачите (Учебен план 1882). В Източна Румелия предметът също се нарича български език и литература и се преподава в същите гимназиални класове (Учебен план от 1883 – Източна Румелия). От крайно лаконичните тогавашни програми се разбира, че предметът български език и литература има два основни дяла – български и старобългарски език, като в рамките на първия дял сред оскъдните бележки за разпределението на материала по класове се посочва задачата „*Запознаване с*

описание, повествование и разсъждение. Четене на образцови съчинения", както и „*Заучване на стихотворения и басни наизуст*" (Програма на предметите в трикласното училище 1881)[7]. Съотношението между дяловете не е определено. От позицията на днешния ден всеки, дори без да е тесен специалист, може да схване институционалната неразвитост на литературното образование, зародишното му състояние. Именно в този вакуум се появява „Българска христоматия" от Вазов и Величков – не само за да подаде на гимназиалното литературно образование художествени четива, а и за да *конституира това литературно образование*.

Навременността и успехът на Христоматията сред конкретния адресат – учители и ученици, е богато документиран в тогавашния периодичен печат. Том 2 от „Иван Вазов. Библиография" (Иван Вазов. Библиография 2003) регистрира множество текстове от различен жанр – отзиви, рецензии, благодарствени писма и др., които дават израз на широко удовлетворение от появата на учебната книга. Пловдив, Сливен, Хасково, Мустафа паша (днес Свиленград), Станимака (днес Асеновград), София публично споделят възторжената си оценка за „Българска христоматия". Авторитетното „Периодическо списание" помества утвърдителна рецензия от Петър Пешев, „*лидерът на тогавашната литературна критика*" (Кръстев 1988: 41), акцентираща върху факта, че „*съставителите са отбрали, превели и напечатали за пръв път много нови образци от иностранните поети и списателье*". Аналитичното вглеждане съдържа и критики – към структурата на двутомника, към избора на някои от произведенията и най-вече към преводите (Пешев 1884: 140–143). Утвърдителен глас се чува отвъд границите на България: Луи Леже оценява по достойнство *Христоматията* и с очевидно поласкано национално чувство отбелязва публикуваните в нея преводи от френската литература (Леже 1889).

За създаването на „Българска христоматия" Вазов и Величков черпят идеи от популярни в онзи момент чуждестранни помагала от този род. Пред Ив. Шишманов Вазов споделя: „*за образец ни послужи Галаховата христоматия*" (Шишманов 1976: 108). Сравнителният прочит на българската и руската христоматия (Галахов 1881) показва ред прилики: съдържанието е разположено в два тома – първият, посветен на прозата, а вторият – на поезията; прозата обхваща художествени и нехудожествени текстове; нехудожествените текстове са с близка или дори еднаква тематика, някои са буквално заети. Налице са и ред съществени различия, свидетелстващи за творчески подход към идеите на образеца. За разлика от Галахов, който включва в христоматията си преди всичко произведения от руски автори, особено в том I, при Вазов и Величков чуждестранните текстове преобладават. Освен това „Българска христоматия", за разлика от христоматията на Галахов, съдържа съвършено оригинални части, каквито са Предговорът и Краткият исторически преглед на новобългарската литература. Тоест заимстваната от Галахов, от Хербел[8] и от други автори идея за христоматия не е буквално пренесена, а е гъвкаво съобразена с различната читателска среда, със специфичната културна задача за ориентиране на тази среда към европейската модерност.

Христоматията загребва от българското и от европейското словесно творчество с широк размах, като захватът ѝ обгръща и нехудожествени текстове от публицистичен, научнопопулярен, епистоларен и риторичен характер. Жан-

ровото многообразие е заявено още в заглавието: „Българска христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения, с приложение на кратки жизнеописания на най-значимите списатели".

Настоящото изложение няма как да обхване всичко поместено в христоматията[9]. Вместо изчерпващо описание тук ще представя композиционните ядра на двутомника, с акцент върху тяхната роля за изграждане културната идентичност на читателите.

В началото на „Българска христоматия" стои „Предисловие", което самò по себе си е знак на модерността. Известно е, че предговорът като паратекст няма корени в домашната традиция – той е белег на модерната словесна комуникация, който усвояваме още с Паисиевата „История славянобългарска" и в годините на Възраждането системно утвърждаваме. Предговорът поначало представлява жест на уважение към читателя, израз на желание за диалог и духовно сближаване, на зачитане на Другия в процеса на писменото общуване, а в скрит план това означава приемане ценностите на модерния индивидуализъм.

Предисловието към „Българска христоматия" предлага, подобно на повечето предговори, рецептивен ключ към книгата, предварително общо насочване в нейното съдържание и, по-важното – в целите и задачите ù, в принципите на съставителството. В Предисловието Вазов и Величков разкриват като водещо желанието си да въведат българския читател в европейската литература: „*Необходимо е да имаме на езика си сбор образци от списанията на великите европейски списателе.*" Двамата автори изтъкват включването „от всичко, каквото имаме добре написано на родний си език", но „*чуждите списатели както по изобилието си, така и по достойнството на съчиненията си, естествено захващат по-широко място там*". Независимо от намека за различия в „*достойнството*" родните литературни постижения са съположени с чуждестранните: България чете Европа, но България и пише. Културното завъртане е факт: само пет години след Освобождението двама от най-влиятелните писатели и дейци на образованието чрез институцията, призвана да зададе система от ценности, да моделира ориентации и културен идеал, представят като съредни, без излишни национални комплекси, български и европейски литературни образци. Чувството за принадлежност към европейската култура и отвореността към Другия откриват тенденции, по-късно широко разгърнати от кръга „Мисъл": „Българска христоматия" хвърля семена, които при знаменитата четворка ще намерят плодотворна почва за развитие.

Вторият дял от „Българска христоматия" – „Кратък исторически преглед на новобългарската литература", дава нови основания за осмисляне на Вазово-Величковия труд като влог в културата на българската модерност. За литературното ни образование историзиращото метатекстово говорене не е новост: вече са направени опити за отговор на въпроса, какво е история на литературата – в своя учебник Т. Шишков очертава граници на това научно направление (Шишков 1873: 194–201); Д. Войников изтъква необходимостта българските ученици „*да се приготвят за историята на литературата*" (Войников 1874: 4). В учебната ни книжнина обаче липсва всякакъв опит за хронологично структуриране на литературноисторическа верига – той се появява с „Българска христоматия". „Кратък исторически преглед на новобългарската литература" (който не е и толкова кратък – над 20 страници) всъщност *въвежда историческия план в бъл-*

гарското литературно образование. Днес историзмът е измерение на методологията за съставяне на учебната програма и принцип при структурирането на учебното съдържание[10], а хронологическият принцип, историко-типологичният метод в литературното образование и изучаването на история на литературата в училище са обект на специални методически разработки[11]. През 1884 г. обаче всички тези форматиращи историчността на литературното образование функции се поемат от „Българска христоматия". Нещо повече – *те се създават от нея*. От днешните учебни помагала не се очаква да произвеждат образователни концепти – те са техен популяризатор, а генератор са науките за образованието, в (желан) синхрон с образователните институции. През далечната 1884 г. обаче у нас не съществува наука за образованието, няма академични структури, които да моделират литературното образование[12], нито стабилизирани нормативно-регулативни образователни учреждения. В тази неразвита образователна среда „Българска христоматия" поема ролята на институция, функционирайки вместо / като нея. Историята на българската литература като аспект на литературното образование у нас официално се въвежда едва през 1890 г., с програмата за мъжките гимназии (Тодорова 1975: 76–77).

Но и това не е всичко. „Кратък исторически преглед на новобългарската литература" в „Българска христоматия" представлява *един от първите опити у нас за създаване на цялостен исторически разказ за българската литература*. Този преглед е метатекст, обособен от оперативното критическо говорене – заченат в него, но вече ясно отграничен в самостоен дискурс на знанието за процесуалността на българската литература, който, изразявайки съзнание за нейната историчност, фигурира хронологична линия – от Паисий Хилендарски до Ботев и Вазов. Така „Българска христоматия" публикува една от най-ранните реализации на копнежа по непрекъсваема литературна традиция, по литературна процесуалност – след прощъпалника, направен от Георги Теохаров, Васил Друмев, Райко Жинзифов, Л. Каравелов и М. Дринов (Радев 1997: 441), и три години преди „Българска литература" от Димитър Маринов – изследването, което мнозина смятат за първата самостоятелна българска монография по история на българската литература[13] (Маринов 1887). Краткият исторически преглед на новобългарската литература в „Българска христоматия" не е подписан. Според М. Цанева той „*най-вероятно е колективно дело на двамата съставители*" (Цанева 1966: 141). Като колективно дело е представен и в „Био-библиография на Иван Вазов" (Био-библиография на Иван Вазов 1985).

Централното и най-обширно място в христоматията е отредено на литературните произведения. Тук поради обемни ограничения ще ги представя по жанрове, както впрочем са групирани, и с имената на някои от най-значимите автори.

Част I включва: приказки: български народни; преводни литературни – от Ханс К. Андерсен, Жан Пол Фридрих Рихтер и др., общо 12; басни – от Иван Крилов, К. Д. Ушински и др., общо 13; роман и повест – от Мигел де Сервантес, Валтер [У.] Скот, Виктор Юго, Александър Пушкин, Чарлз Дикенс, Лев Толстой, Л. Каравелов, В. Друмев, Светослав Миларов, Ив. Вазов и др., общо 14.

Част II включва: *Епическа поезия:* 1) басни и приказки – Ив. Крилов, К. Величков, Димитър Великсин, А. Пушкин, Васил Попович и др., общо 16; 2) балади – Адам Мицкевич, Ив. Вазов и др., общо 7; 3) идилии – Теокрит и

Петко Р. Славейков, общо 2; 4) поеми – Омир, Данте, Т. Тасо, Байрон, Лермонтов, Н. Козлов и др., общо 24; *Лирическа поезия:* 1) ода – Хораций, Державин, Л. Каравелов и др., общо 14; 2) елегия – А. Пушкин, Сава Филаретов, Ив. Вазов, Хр. Ботев, Некрасов, Ламартин, Стефан Стамболов и мн. др., общо 25; *Песни*: 1) народни песни – общо 60, 2) художествени песни – Хр. Ботев, Добри Чинтулов, П. Р. Славейков и др., общо 16; 3) сатира и епиграма – Хораций, Ювенал, Шамисо, Каравелов, Лесинг, Ботев и др., общо 24; 4) антологогически пиеси, сонети и други стихотворения – Гьоте, Шилер, Хайне, Шели, Добролюбов, Каравелов, Пушкин, Цани Гинчев и мн. др., общо 39; *Драматическа поезия*: 1) трагедия – Софокъл, Шекспир, Корней и др., общо 6; 2) драма – Пушкин, В. Друмев, К. Величков и др., общо 8; 3) комедии – Аристофан, Молиер, Д. Войников, Гогол, общо 4.

Всяка христоматия събира, избирайки. Имената на писателите, включени в „Българска христоматия", говорят за висок естетически критерий при селекцията, за отлична ориентация в българската, западноевропейската и руската литература, за усет към художествена и идейна ценност, за целенасоченост и системност в следването на стремежа да се представят произведения, които утвърждават свободата, гражданската доблест и хуманизма.

Във Вазово-Величковата христоматия, наречена „Българска", чуждестранните произведения са многократно повече от родните. Защо тогава *Христоматията* е наречена „Българска"? Обяснение за това може да е фактът, че всички текстове в нея са на български език (преводите от френски са на Вазов, правени от оригинала, а преводите на немски и английски произведения са от руски език – вж. Шишманов 1976: 108). Наред с това обяснение обаче може да има и друго, по-продуктивно: да се подскаже на читателя, че в литературата родното и чуждото пространство не са непроницаеми – че заедно създават художествена територия на високите достойнства. Свързването на български и европейски литературни произведения в единен интертекст е жест за отваряне на културните граници, за съизмерване на българско и европейско. Чрез учебна книга, която, първо, е сред най-високотиражните издания у нас и, второ, се ползва с авторитета на образователната институция, Вазов и Величков представят националното като втъкано в универсалното. По този начин „Българска христоматия" формира културна самоличност с две органично сплавени измерения – българска и европейска, които взаимно се оглеждат в поместените текстове и заедно проблематизират универсални идеи като гражданска отговорност, национална независимост, хуманизъм.

„Българска христоматия" не само „изразява" налични хоризонти, но и създава нови: това е *книга на модерната перспектива*. Това е книга, зад чиято концепция стои прозрението, че идентичността се конструира, че тя е въпрос на въобразяване, ако използвам понятията от популярната днес теза на Б. Андерсън (Андерсън 1998). И още – че за да се усвои другото като свое, а не да се възприема като чуждо, е необходимо взаимодействие. И христоматията го задвижва – български и преводни художествени произведения в нея водят диалог. Те създават пространство на духовна близост и споделени ценности.

Училището, както е известно, формира базови мисловни модели. „Българска христоматия" създава предпоставки нейните читатели да мислят себе си едновременно като българи и като европейци.

Както бе посочено в началото на настоящата статия, двутомният труд на Вазов и Величков съдържа не само художествени текстове. Това е в съответствие с традицията от Възраждането за широкоспектърен обхват на обучението по „словесност", което освен българския език и литературата в днешния тесен смисъл на понятието включва и стилистика, риторика, писма и пр.

В Част I на „Българска христоматия", веднага след дял „Приказки", е поместен дял „Описания и пътешествия". Той съдържа 26 жанрово разнообразни текста – откъси от пътеписи; научнопопулярни описания на земен релеф и водни басейни, на растителност, животински видове и пр.; пейзажни картини от художествена проза и др., които калейдоскопично сменят природния отрязък. Читателят „се среща" с най-различни природни обекти – морета, пустини, планини, океани, вулкани, водопади; „вижда" Египет, руската степ, Копривщица, Арабия, Рейн, Делиормана, Ливан, Лисабон, Старо Търново, Рим..., които фигурират в един богат географски атлас. Негови създатели са знаменити естествоизпитатели (Бюфон), известни учени, писатели и политици (Волней), видни класици на историографията (Тацит), български творци на словото (Вазов). С географската си част христоматията на Вазов и Величков продължава богатата традиция в географското образоване отпреди Освобождението, когато за 40 години (от 1835 до 1874 г.) се издават 41 учебника по география, без да се броят преизданията[14]. Важно е да се изтъкне, че двутомникът е продължител на центростремителната и едновременно с това на центробежната насоченост на географското знание, като под „център" разбираме България. Ако в петкратно издавания учебник по география на Й. Груев ключов е въпросът „Що е Европа?", то в географската си част Вазово-Величковата христоматия поддържа Груевото конципиране на Европа като висок еталон за следване по отношение на търговия, поминък и просвета. С това учебната книга продължава да работи за идеята българинът да разпознава себе си като европеец.

Дял „Писма" – третият по ред в Част I на *Христоматията*, съдържа 10 послания от знакови за европейската култура и история фигури – Наполеон Бонапарт, Жорж Санд, Жан-Жак Русо, Волтер, П. Расин и мн. др. Българското възраждане, както е известно, е време на специфична епистоларна култура[15], към която училището проявява обясним интерес. Публикуваните в христоматията писма имат образователен заряд в няколко посоки: те възпитават вкус към красноречивото и убедително изложение по значим за обществото въпрос, предлагат модели за структуриране на собствено писмо, служат като пример за гражданско мислене. С всичко това „Българска христоматия" става не само ценен източник на епистоларна култура и помагало по писмено общуване, но и наръчник по гражданско образование, стъпващ върху висок европейски критерий.

Дял V – „История", съдържа откъси от исторически съчинения, които се вписват в обучението по развитие на повествователната реч. Текстовете от Б[ь]окл, Николай Карамзин, Юрий Венелин, Георги Раковски, М. Дринов и др. – общо 15 – отварят широк исторически хоризонт, който разчупва популярната през Възраждането рамка, изрязваща „българския участък" от общите знания за миналото, и осигурява „излаз" към други общности и събития. Известно е, че всяка история е начин за изграждане на идентичност. Включвайки разкази както за българския, така и за други европейски народи, христоматията импли-

цира концепцията, че историята е наука за миналото като тоталност и едновременно с това, че е неотменима даденост, към която трябва да се отнасяме успокоено, без традиционния възрожденски патос, без националноцентристко късогледство. Несъмнено излизането вън от локалния исторически кадър, както и научната дистанцираност спрямо драматизма на миналото съответстват на цялостната модерна промисленост на *Христоматията.*

Дял VII – „Красноречие" – предлага образци от европейското ораторско изкуство, с което продължава възрожденската традиция, обучението по словесност да развива „слух" за риторичното майсторство. 80-те години на XIX в. унаследяват възрожденския образователен стремеж, младите да ценят риторичното майсторство и да изграждат собствени речеви умения. Интензивното държавно строителство, свързано с парламентаризма и правната система, с модерната журналистика и образование, повишава изискванията към боравенето с публичното слово. „Българска христоматия" представя европейската реторика в три поддяла: „Красноречие на старите времена", „Политическо и съдебно красноречие" и „Духовно красноречие". Подбраните текстове, 9 на брой, съчетават езиково-стилова издържаност с високо хуманистично, гражданско и демократично съдържание. За хора без ясно понятие за институционален живот политическото, съдебното и религиозното красноречие на Цицерон, Хенрих IV, Мирабо, св. Василий, Йоан Златоуст и др. вероятно е изглеждало като посвещаване в чудо, сътворено със слово.

За модерния си образователен облик „Българска христоматия" особено много дължи на дял VIII – „Разсъждения", който стимулира аналитичната мисъл и защитата на собствено твърдение – ценности, залегнали в основата на Европейското просвещение. Включването в *Христоматията* на *разсъждения* е заявка за приобщаване на българския читател към идеите на просвещенския хуманизъм. Тук специално трябва да се подчертае приносът за изграждане на една неособено популярна в онзи исторически момент (и не само тогава) черта у българина – гражданското чувство. Със 17-те материала от дял „Разсъждения" *Христоматията* залага нов принцип за структуриране съзнанието на младия човек, отчитащ не само националните, но и гражданските ценности; залагащ не само любов към традицията, но и живо оценъчно отношение към настоящето и усет за хуманното и доблестното. Текстовете от Хърбърт Спенсър, Франсоа Фенелон, Каравелов и др. със своя блестящ либерализъм са образец за гражданско мислене – те биха били достойни за всяко съвременно помагало по гражданско образование. Знаменитото есе на Ла Боеси „Доброволното робство", поставено на първо място в дял „Разсъждения", може да се чете като своеобразен ключ към гражданските ценности, които „Българска христоматия" утвърждава.

Обособявайки специален дискурс на критическата социално-политическа мисъл, христоматията демонстрира приобщеност към модерния идеал за личност с гражданска култура, която едновременно е и независима, и съпричастна към състоянието на общността и перспективите пред нея. Образците на самостоятелна разсъдъчност, популяризирани чрез христоматията, насърчават рефлексивното отношение към събитията в следосвобожденското българско общество и собственото интерпретиране на видяното. А това ще рече – насърчават култивирането на модерна личност.

Жанрово хетерогенната същност на „Българска христоматия“, събирането в нея на „изящни“ с „приложни“ текстове може да се обясни не само с енциклопедизма, присъщ на XIX в. и в частност на българското обучение по словесност от онзи момент, но и със стремеж към създаване на единно семантично поле, в което „свободният“ художествен образ, от една страна, и образователната преднамереност, от друга страна, са впрегнати в постигането на обща цел: изграждане на модерно самосъзнание, съвместяващо националното с универсалното; формиране на културна идентичност, която позволява родната „самобитност“ да не се бои от среща с Другото, а, тъкмо обратното, да я желае заради богатия ѝ духовен ресурс, да черпи от него и да опложда традицията с хуманистични и граждански идеи от словесната класика на Западна Европа и Русия. Тоест двутомникът на Вазов и Величков е израз на идеята, да се конструира духовна самоличност, която, бидейки *българска*, да е сродена с *европейската* културна парадигма. Или: себетъждествеността, към която води христоматията, е свързана с отварянето на *Ние* към големите културни постижения на *Другите*.

Библиография. Бележки

Андерсън, Б. Въобразените общности. – София.

Био-библиография на Иван Вазов. – София.

Български книги (1878–1944). – София.

Войников, Д. Ръководство по словесност. – Виена.

Галахов, Л. Русская христоматия. – Санкт-Петербург.

Геров, Н. Речник на българския език. Т. V. – Пловдив.

Дамянова, Р. Писмата в културата на Българското възраждане. – Шумен.

Даскалов, Р. Българското общество. Т. II. – София.

Иван Вазов. Библиография. Том II. – София.

Ериксън, Р. Идентичност. – София.

Иречек, К. Българската държава. – София.

Каравелов, Л. Нашата книжевност. // *Свобода*.

Каравелов, Л. Да превеждаме полезното и необходимото. // *Независимост*, 19 февр.

Кръстев, К. Беседа, казана в Елена на 17. VIII. 1905 г. // Сб. Българската критика за Иван Вазов. София.

Леже, Л. Литературното възраждане на българите. Прев. от френски М. Москов.

Лилова, Д. Варварите, цивилизованите и българите: дефиниции на идентичността в учебниците и печата (1830–1878). // Сб. Балканският XIX век.– София.

Маринов, Д. История на българската литература. – Пловдив.

Пешев, П. Периодическо списание на Българското книжовно дружество, № 11.

Програма на предметите в трикласното училище 1881.

Радев, Ив. Другото лице на възрожденската литература.

Радев, Ив. Историография на българската възрожденска литература. // **Радев**, Ив. История на българската литература през Възраждането. – Велико Търново.

Речник на чуждите думи в българския език. – София, 1978.

Рилски, Н. Христоматия славянского языка. – Константинопол.

Ставрев, К. Литературно-художествени сборници и антологии. 1878–1944. – София.

Странджева, А. Времепространствени представи от възрожденската христоматийно-дидактична книжнина. – Пловдив.

Тодорова, Р. За учебното съдържание по литература в учебните планове и програми по български език и литература на гимназиалните класове от 1878 до 1944 г. – В: Известия на НИОО „Т. Самодумов“, кн. XXVIII.
Учебен план за гимназиите от 1882.
Учебен план за гимназиите от 1883 – Източна Румелия.
Учебни програми за задължителна и профилирана подготовка за IX, X, XI и XII клас. Културнообразователна област: български език и литература.
Цанева, М. Вазов, Вазовото, националното и класичното. // *Литературата*, № 1.
Цанева, М. Иван Вазов в Пловдив. – София.
Шишков, Т. Елементарна словесност. – Цариград.
Шишманов, Ив. Иван Вазов. Спомени и документи. – София.
Шишманов, Ив. Българският POETA LAUREATUS Иван Вазов (1850–1921). // **Шишманов**, Ив. От Паисий до Раковски. – София.

[1] Вж. Речник на българската литература. – София, 1976, т. 1, с. 157; Атлас на българската литература, София, 2006, т. I, и др.

[2] Вж. Г. Тиханов. Вазов и европеизирането на българската литература. – Лит. форум, 1991, бр. 18; Ал. Кьосев. Списъци на отсъстващото. // Сб. Българският канон? София, 1998; Н. Аретов, Н. Чернокожев – Българската литература XVIII–XIX век. – София, 2006; Св. Стойчева – Приказката в българската литература през XIX век. София, 2009, и др.

[3] Вж. С. Сивриев. „Българска христоматия“ и представата за TEHNE. – В: Сивриев, С. Чудесното раждане. Шумен, 1995; Колевски, Васил. Руската литература в „Българска христоматия“ от Вазов и Величков. – Българска писател, VII, № 33, 22 ноем. 2000.

[4] Вж. напр. Колев, Й. Константин Величков. Реформаторът на българското образование. Пазарджик.

[5] Изказвам благодарност на доц. д-р Мила Кръстева, задето ме насочи към цитираната книга, както и за ценните ѝ бележки по засегнатите в статията въпроси на възрожденската литература.

[6] Към актуалния момент читанките за I–IV клас и учебниците по литература за V–VIII клас са и христоматии, събрани в едно книжно тяло, а христоматиите за гимназията са в отделна книга поради големия обем на изучаваните текстове.

[7] Изказвам благодарност на Нина Евтимова – ст. експерт в Библиотечно-информационен комплекс по педагогика към НАЦИД, за компетентното ѝ съдействие при издирване на валидните към 1884 г. учебни планове и програми по български език и литература.

[8] Справката в каталога на НБКМ разкрива Н. В. Хербел (на руски Гербель) като автор на „Англійскіе поэты в біографіяхъ и образцахъ“ (1875), „Немецкие поэты в біографіяхъ и образцахъ“ (1877), „Поэзия славянъ“ (1871) и като редактор на руските издания на пълни събрани съчинения на Шилер (1875) и Шекспир (1880).

[9] Съвременният читател, любопитен да се запознае подробно с „Българска христоматия“, може да потърси екземпляр от нея в големите библиотеки (заслужено съхраняван при по-специални условия – в НБКМ при т.нар. „редки издания“) или да прочете в „Литературно-художествени сборници и антологии. 1878–1944“ (Ставрев 2003) заглавията на всички публикувани във Вазово-Величковата христоматия текстове.

[10] По този въпрос вж. Учебни програми 2003: 5–6.

[11] Вж. Йовева 2000: 21–22; 82–85; Йовева 2005.

[12] Софийският университет, тръгнал от педагогическия клас (1887) към Първа мъжка гимназия в София, е открит през 1888 г., а в момента на излизането на „Българска христоматия“ за институционално организираната професионална подготовка на учителите, и то само в началното училище, се грижи Едногодишният педагогически курс във Враца и Шумен, основан през 1881 г.

[13] Според други мнения първият български литературноисторически наратив е на Ал. Т.-Балан, от 1896 г.

[14] По този въпрос по-подробно вж. Лилова 2006.

[15] Този културен феномен е изследван от Румяна Дамянова (Дамянова 1995).

ПРЕПОДАВАНЕ НА ИВАН ВАЗОВ В СРЪБСКОЕЗИЧНА СРЕДА

Албена Иванова

Културните взаимоотношения и контакти между българите и сърбите са дълготрайни по силата на сходните исторически обстоятелства, в които двата народа общуват помежду си и формират свои собствени образи и представи един за друг, основаващи се на измеренията и съдържанието на общославянската взаимност и произтичащи от конкретните геополитически ситуации в превратната съдба на югоизточноевропейския регион на южните славяни. Обширната тема за възприятието на образа на Съседа в българския литературен живот присъства, обединявайки художествените превъплъщения на различни по време и същност периоди на обща българо-сръбска историческа събитийност, пресъздадени под формата на забележителни за изследователя и читателя литературни страници в огромното по обем и широкообхватно по замисъл, тематика и проблематика творчество на Иван Вазов.

Съвременната на Вазов българо-сръбска история е реалистично олитературена съобразно спецификата на светлосенките, хвърляни от разноречиви фактори в живота на двата народа: устойчивото обществено възприятие и усвояване на славянската идея и взаимно създаденото лъчезарно славянофилско светоусещане в представите един за друг като славяни и неразлъчен дял от огромното славянско море, и мрачното им засенчване от братоубийствената Сръбско-българска война (1885 г.).

Търсенето на литературното изобразяване на сърбите и други южни славяни (черногорци, босненци и херцеговци) у Вазов в моите изследователски проучвания беше продиктувано от чисто практическа необходимост по време на мои лекции по българска литература в южнославянски контекст в качеството ми на гост-преподавател в Северно Косово в Катедрата по сръбски език и сръбска литература във Философския факултет на Университета в Косовска Митровица (2006 г.) и в Учителския факултет в Лепосавич (2009 г.) към същия университет. Покани за работата ми като лектор получих от декана на Философския факултет професор Драги Маликович и декана на Учителския факултет професор Радивое Кулич.

Работата ми със сръбски студенти в Косово – зона на етнически и военно-политически конфликти – активира интереса ми към акцента на сръбската тема в творчеството на Вазов. Чрез подбрани за целите на преподаването ми примери и взаимно поддържане на активен интерес към проблематиката: сръбски теми в българската литература чрез лекционни форми, разговори, поставяни от студентите въпроси и отговори от моя страна, учащите се в двете специалности

– сърбистика и педагогика, участваха в пълноценен диалог за кореспондирането между двете култури: българска и сръбска. Разбира се, за това благоприятства отвореността на учебните програми на тези образователни институции за включване в работата им на лектори от чужбина със статут гост-преподавател.

От гледна точка на компаративистиката (сравнителното литературознание) Вазов реципира южнославянската тема, формирайки литературни представи, основани върху взаимодействията между образи, литературни герои, теми, идеи, сюжети, литературна критика и публицистика. Компаративистичният подход обуславя и изнамирането, и подбора на литературния материал, чрез който сръбскоезичните студенти навлизат в нова, но близка за тях тематика поради познаването на културно-историческите връзки, контакти и близост между българите и останалите южни славяни. Подчертавам, че в настоящия текст не се занимаваме с това какъв е количественият дял на славяните в общоетническия облик на българите. Разглеждаме подбраните примери в контекста на славянофилството, което споделя във висока степен като идейно убеждение Вазов.

Традиционно познатият като четиво и задължително присъствие в българските образователни програми роман-епопея „Под игото“ (1889 – 1890 г.) представя и типичните за националноосвободителната епоха възприятия, оценки и коментари относно събитията в региона на южните славяни. Херцеговинско-босненското въстание (1875–1878 г.) е повод за чорбаджи Марко да направи извод за лошата и неблагоприятна геополитическа ситуираност на българите: „*Херцеговците са друго, а ние сме друго: ние се намираме во чрево адово; само да мръднем, и ще ни изколят като овци. Отникъде помощ няма да ти доде*“ (Главата „Пак у Маркови“. – Т. 13, с. 31). Вазовият герой поставя въпроса за местата и цените на свободата, за границите между робството и свободата в региона на южните славяни, за другостта на близкия съсед и геополитическото му различие от българите. Основавайки се на него, чорбаджи Марко дава обяснение на въпроса: защо българите са такива и обяснява, и оправдава тяхната пасивност в условията на робството.

За легендарния герой и войвода на херцеговците Любобратич се говори дори във верноподаническия на султана дом на чорбаджи Юрдан (Главата „У чорбаджи Юрдана“). Нескриваната симпатия на кака Гинка и хаджи Смион към предводителя на това въстание го поставя на пиедестал, в сферата на възвишеното, на идеализацията и героизацията, на високия порив към свобода. Но същевременно, независимо от популярността му сред българите, се чувства липсата на сходна легендарно-историческа фигура на подобен герой в българското пространство. Очевидно е, че в българското робство не е възможно съществуването и разпознаването на подобни личности. Затова и д-р Соколов плаче, „*че нямало у нас Любобратичи*“ (Т. 13, с. 50), затова и колоритната кака Гинка, и хаджи Смион остават само с условността на желанията си: тя да бъде негова байрактарка, а той да е под неговата команда, ако го има сред българите; но него го няма.

Херцеговското въстание е една от централните теми в Ганковото кафене в едноименната глава на романа „Под игото“. Българите говорят с възторг и с възхищение за завоеванията на въстаниците и не вярват на медии с лоши известия за хода на въстанието.

Освободителните действия се схващат като верижна реакция, която ще обхване и България според чорбаджи Мичо: „– *И Босна гори пак. Сърбия мърда и*

готви войски. А мръдне ли Сърбия, то ще бутне и нас...“ (Главата „В Ганковото кафене“. – Т. 13, с. 108).

Противоположна гледна точка застъпва чорбаджи Марко:

„*Такова нещо, не дай боже, то ще бъде пропаст!...* “ (Главата „В Ганковото кафене“. – Т. 13, с. 111). Според него Херцеговинското въстание е образът на онова, което не бива да се случва у нас. Менталната нагласа на героя, формирана в условията на робството, не е съзвучна със свободолюбивите стремежи, с желанието за бунт на всяка цена, свързана е със страха от последствията на освободителните действия за обикновените хора и с обществената неподготвеност за акта на саможертвата.

Сръбско-турската война през 1876 г. осмисля свободолюбивите стремежи на хъшовете в Румъния, които са носители не само на националноосвободителния идеал на българите, но и на общославянската идея за единството на славяните в тяхната освободителна мисия спрямо региона на Славянския юг. Повестта „Немили-недраги“ (1882–1883) пресъздава атмосферата в Румъния, когато се събират доброволците от различни славянски народи: българи, руси, черногорци за участие във войната, и хода на военните действия, завършили с геройската смърт на повечето от хъшовете на Гредетинските възвишения. В това произведение се наблюдава преодоленият страх у българите от робството. Хъшовете, независимо от индивидуалните си литературни физиономии, са образът на безстрашието, необходимо по кървавия път към свободата. Те принасят своята саможертва в безмилостния ход на историята, като надхвърлят тясно националните интереси в името на славянството.

Победното за сърбите начало на войната предизвиква радостен отзвук в гостилницата на хотел „Трансилвания“, където се намират повечето от хъшовете. Славянската съпричастност към сръбската победа се изказва и демонстрира шумно и приповдигнато от Македонски, който донася и телеграмата за важното събитие на деня: „– *Момчета! Новина: вчера първият бой при Бабина глава. Сърбите победили! Вива!*“ (Повестта „Немили-недраги“. – Т. 6, с. 190).

Славянската идея се асоциира с героичното и с безкористната жертвеност. Неслучайно авторът фокусира Македонски като трансмисия на славянското единство. Речевата му изява в този сюблимен момент, когато приветства съпричастните на славянското дело, е наздравицата-благословия: „– *Да живеят доброволците! Да живеят всички славянски юнаци! – извика Македонски, като гаврътна жадно шампанското и се ухили фамилиарно на руските доброволци, като си обриса дългите мустаци*“ (Т. 6, с. 191).

Чрез визуализирането на героя с присъщия му витален темперамент се постига изразяване на духовната споеност на обединеното за общи действия славянство. Македонски е един от ярките български синове, които се ръководят в своя героизъм и самопожертвование от славянската идея. Хъшовете принасят своята саможертва за славянската свобода в боя при Гредетин.

Реалистичната многообхватност на Вазовото творчество поема в себе си не само възторзите от дълбочинно-психологическото разпространение и прояви на славянофилството, но и мрачната страница на Сръбско-българската война (1885 г.). Идеята за братството между двата славянски народа получава сериозен исторически удар. Но литературата успява и в този момент да остане проводник на междукултурното общуване. Отново се появява славянската идея,

този път чрез страданието поради братоубийството. Вазов не само увенчава с лавров венец победите на българския войник, но дава израз и на страданието по изгубените човешки животи на близките чужди в безсмислието на тази война. Поетът съчувства и страда, когато вижда в Драгоманския проход на 11 ноември 1885 г. първия убит сърбин.

Посвещава му едноименното стихотворение („Първият убит сърбин". – Т. 3, с. 19–20). Неотменната сближеност между двата народа е налице и в най-тежкия момент, когато взаимно убилите се сърбин и българин, издъхвайки в окопа, припознават общото си минало в боя срещу турците при Алексинац по време на Сръбско-турската война (1876 г.) (Стихотворението „В окопа". – Т. 3, с. 40–41). Горестен е моментът на братоубийството.

Геополитическите цели и стремежи на тогавашния управляващ сръбски елит не достигат до ума и сърцето на обикновения човек. Много показателни в това отношение са двата разказа „Вълко на война" (1886 г.) и „Иде ли?" (1886 г.). Техните главни герои Вълко и баба Цена нямат самочувствие на победители във войната. И двамата изпадат в недоумение след военната касапница:

Само едно още не можеше да разбере добре тоя прост орач: защо се биха със сърбите? („Вълко на война". – Т. 7, с. 20).

– Все божи християни... Ами защо ли се биха?...чуди се баба Цена. („Иде ли?". – Т. 7. с. 24).

Вазов заема осъдителна позиция към подпалвачите на войната: „*Но мене ми се чини, че има със стотини хиляди прости орачи като Вълка и у нас, и у съседът, които платиха с парата си и с кръвта си луксът на тая война, а още не могат да си обяснят кому беше тя толкоз притрябвала и защо я направиха необходима, когато тям трябваше само слънце и дъжд навреме. Глупава сган.*" („Вълко на война". – Т. 7, с. 20). Писателят морално осъжда виновните за нарушения естествен ход на живота. Той споделя зрителния ъгъл на труженицте от двата народа към необходимите им жизнени цикли, съзвучни с хармонията на природните ритми.

Образът на сръбския крал Милан I, останал в българската история като подбудител и причинител на братоубийствената Сръбско-българска война, се отличава с противоречива интерпретация у Вазов в различни по жанр произведения: поетични и публицистични.

През 1882 г. Вазов отбелязва в кратка статия във в. „Народний глас" (Dubia, Пловдив, сряда, бр. 333, 13 октомврий 1882 г.) идването на крал Милан в България. Авторът в синхрон с народните настроения, на които винаги е бил най-точният барометър, изразява възторжено и приповдигнато отношението си към идеята за южнославянското единство. „ПЪТУВАНИЕТО НА Н. ВЕЛИЧЕСТВО СРЪБСКИЙ КРАЛ МИЛАНА до Русчук в България" (Т. 19, с. 288) е новина № 1 на деня – „*най-важното явление, което днес занимава и привлича вниманието. Тържествеността и блясъкът на приема, които му се правят от българското население, са едно живо доказателство на братските и горещи чувства на български народ към сръбский и към господарят му*" (Т. 19, с. 288). Крал Милан се явява емблематична фигура, способстваща „*още по-силно за укрепването на тия свещени връзки, които от памтивека свързуват двата славянски народа на Дунавът*" (Т. 19, с. 288). На него се възлагат надеждите за

реализация на идеята за южнославянското единство и просперитет на южните славяни. Българите му желаят „*в името на интересите на южните славяни да придобие всичката крепост и мощ за сполуката на великата цел: южнославянското единство и засилване*“ (Т. 19, с. 289).

В цикъла стихове „Бойното поле при Сливница“ (ноември, 1885) лирическият Аз на Вазов се обръща към агресора крал Милан:

Убиецо, о Каине
славянски вероломни,
по-черно злодеяние
вселената не помни!
(Т. 3, с. 13)

Пагубните военни действия имат вселенска всеобхватност, съизмерими са с безпаметството за подобно събитие.

И двата народа понасят последиците от краха на южнославянската идея в този съдбоносен за тях момент:

И брат въз брата дигна ти,
Опълчи два народа
с един завет и бъдеще,
родени за свобода?
(Т. 3, с. 13)

Крал Милан е отъждествен с библейския герой братоубиеца Каин.

В публицистичния цикъл „Ситнежи“ (София, 2 февруари 1899 – в. „Мир“, бр. 642 от 6 февруари 1899 г.) Вазов отразява визитата на крал Милан в София по повод погребението на княгиня Мария-Луиза (1870–1899). Щрихираният му тук позитивен образ е създаден вследствие на лични и непосредствени впечатления от него в общуването му с българите: „*Вежлив, говорлив, остроумен, той е произвел впечатление на добър гост и на добър човек на всички, с които се е сприказвал*“ (Т. 20, с. 286). Авторът държи на разпространението сред читателите на онова, което крал Милан е казал на „*г. Н. И-в*“ *в двореца: „Дойдох самичък в България, за да опровергна мълвата, че съм бил български враг, и да докажа, че аз желая приятелството и братски сговор между българския и сръбский народ*“[1] (Т. 20, с. 286). Чрез присъщата си слятост с всенародното Ние публицистът Вазов заявява:

И ние от все сърце желаем същото (Т. 20, с. 286).

Въпреки кървавата събитийност от 1885 г., публицистичният материал от 1899 г. апелира към възсъздаването на братското чувство у двата народа и духа на добросъседството.

Завършекът на този Вазов ситнеж изцяло и напълно хармонира на цитираната от автора мисъл, изказана от Тодор Икономов в книгата му „Писма за Сърбия“ (Русе, 1883 г.), рецензирана от Вазов в рубриката „Критика и библиография“ на списание „Наука“ (1883, кн. 11–12):

Българите в Сърбия и сърбите в България трябва да се считат у дома си (Т. 19, с. 439).

Посредством тези литературни произведения сръбскоезичната студентска аудитория се запознава с реципирането на образа на Съседа (в случая сърбите) и свързаните с него смисли и място в огромното по обем и значение Вазово творчество. Литературните герои резонират славянофилските идеи, убеждения и представи на големия български писател. Славянофилски ориентирани в своята същност и нагласи, студентите – сърби в Косово – разширяват и обогатяват своите познания за рецепцията на сърбите, видени през погледа на Иван Вазов. Възприемането и прочитът на тези творби се осъществява с голям читателски и аналитичен интерес от страна на тази сръбскоезична аудитория. По този начин се реализира протичането на диалога между двете култури – българска и сръбска, и се утвърждава практическото значение на лекцията като източник на ново литературно познание, необходимо за осмисляне и преосмисляне на историята, на миналото, на взаимоотношенията между двата народа – съседи. Тази форма на общуване на български преподавател със сръбска студентска аудитория е изключително позитивна за изграждането на мостове чрез тълкуване и анализ на създаденото и оставено от бележития български поет и писател литературно наследство. Чрез попадането си в тази студентска среда Вазовото творчество получава и една нова читателска аудитория, като благоприятства отварянето на двете съседни култури една към друга и конструктивния диалог между тях. Със своите послания и апели творчеството на Вазов допринася за обособяването на регионална южнославянска литература, призвана да поддържа славянската идея и единението на двата славянски народа: българи и сърби в културно-историческото им взаимно опознаване.

Библиография. Бележки

Вазов, Ив. Събрани съчинения в 22 тома. – София, 1979.

[1] По всяка вероятност става дума за полковник Никола Иванов, военен министър по това време.

РЕЛИКВА НА ЕДНО ЗАБЕЛЕЖИТЕЛНО ПРИЯТЕЛСТВО

Цветанка Неделчева

Сто и шестдесет години след рождението на народния поет става все по-трудно да се открие неизвестен оригинален документ, свързан с него.

Във фонда на Къщата музей „Иван Вазов" се съхранява оригинална пощенска картичка[1] от Иван Вазов до Стоян Заимов, която бе издирена преди няколко години.

Тя е била запазена от известния историк Ивайло Кораков от София и бе предоставена на музея от съпругата му Лалка Коракова.

Пощенската картичка съдържа следния кратък текст:

Господину Стояну Заимову
Плевен
Сърдечен привет до Грамадния от Синца ни.
И. Вазов
София, 17. IV. 1913 г.[2]

Пощенското клеймо носи същата дата. Текстът свидетелства за близките отношения между двамата титани на нашето Възраждане – Вазов и Заимов. Изразът „Синца ни" започва с главна буква и е подчертан от автора, което не е случайно.

Иван Вазов поздравява Стоян Заимов от името на приятелската компания, в която несъмнено е и проф. Иван Шишманов. На „пощенската карта" е залепена марка с лика на цар Фердинанд Сакскобургготски.

На лицевата страна на пощенската картичка е известната снимка на Иван Вазов с Иван Шишманов и кучето Хектор[3]. Тази снимка от 1913 г. документира привързаността на поета към кучето му Хектор. За този Вазов любимец проф. Ив. Шишманов пише:

На западната стена се опираше писмената маса на поета ...

А под масата дремеше блажено знаменитото му куче, престарелият Хектор, полу-мопс, полу-булдог, без да подозира какви ценности се творят над главата му.

Но тоя верен другар на поета, без който той рядко излизаше, настръхваше веднага уши и почваше енергично да лае, щом се чуваше електрическия звънец отдолу. Тъй живо усещаше той с господаря си всеки миг опасност от нахлуване на някой досаден чужденец[4].

Неслучайно на зададения му въпрос: „Кое животно ви е най-симпатично?“ Вазов отговаря: „Моят Хектор.[5]“

В „Спомени за брата ми“ д-р Борис Вазов разказва и за приятелските отношения на поета със Ст. Заимов:

Брат ми уважаваше Стояна Заимова и обичаше да ходи с него. Обичаше го за неговата неизчерпаема духовитост. Авторът на „Миналото“ беше приказлив и постоянно говореше с каламбури за хората и нещата на деня[6]:

В неиздадения си труд „Вазов – човекът“ Б. Вазов дава по-обширни сведения за отношенията на народния поет със Ст. Заимов. Най-малкият Вазов брат го сочи като един от прототипите на главния герой в „Под игото“:

Образът на Огнянов в „Под игото“ поетът е създал, като е имал предвид революционната дейност на Левски и Заимова. Поетът даже намира, че по структура имал прилика със Заимова[7].

Вазов споделя пред проф. Шишманов:

Б о й ч о О г н я н о в е синтеза от Левски и Заимов, който също беше избягал от един анадолски затвор, но не от Диарбекир[8]:

Б. Вазов разказва за присъствието на известния български възрожденец и революционер Стоян Заимов във Вазовото творчество:

Заимов твърдеше (това съм го чул от устата му), че у Пенча Славейков липсва вдъхновение. В „Японски силуети“, брат ми е изобразил Заимова в образа на високомъдрият и белобрад съсед – старецът Куми-Сапа-Замава, автор на прочутата история „Героичните борби на японският народ с баснословните змейове“ (т.е. „Миналото“, Б. В.) е Заимов. Нечетеният поет Се-Лай-Фуджи-Нико Кхякхя (т.е. Пенчо Славейков, Б.В.) му се оплаква, /че/ никой не чете стиховете му. И мъдрият старец му препоръчва да отиде при вълшебница Идхуца да му даде да пие от чудотворната вода на вдъхновението.

А в злободневната шарка „Беседа над Княжево“... лицето З. е Заимов[9].

В публикуваните „Спомени за брата ми“ д-р Б. Вазов подчертава:

Във своите творения поетът е използвал мислите и личността на Заимов[10].

Авторът на „Миналото“ във Вазовия разказ „Беседа над Княжево“ (29. V. 1906) по думите на Борис Вазов е *„лицето, което говори за нашата интелигенция и как тя подражава на руската“*[11].

Б. Вазов е документирал разговора си с брат си – народния поет, през лятото на 1906 г., когато създава творбата:

Заварих брата си, когато той пишеше тая злободневна шарка – „Беседа над Княжево“. По мое обикновение[12], *за да не го смущавам, аз исках да се отдръпна, но той ме задържа и разменихме няколко думи по предмета. Думите на Заимов му бяха направили силно впечатление и го смущаваха. Но той мисле ше, че ще настъпи отрезвление и че се намираме пред една преходна болест. В България, каквато и да е тя, има простор за всички усилия. И последното селско цървуланче има право да мечтае за министерско място и да го достигне. Намираме се пред подържателни явления, но времето и животът ще*

вразумят. Те – младежите ще видят, че са само синове на България и че, ако трябва, ще си жертват живота за нея, както го пожертва Ботев[13].

Б. Вазов не пропуска да изтъкне големите заслуги на Ст. Заимов за увековечаване на подвига на освободителите:

Както е известно, Стоян Заимов беше председател на комитета „Цар Освободител" и главен почитател и виновник да се създадат паметници за спомен на Освобождението. Такива паметници са: паметникът на цар Освободителя в столицата, къщите мавзолеи в Плевен, Бяла и Горна Студена, които са място на поклонение[14].

Плод на съвместното пътуване на Вазов и Заимов през 1906 г. е пътеписът на народния поет „Ерусалимите на българската признателност. Плевен–Пордим–Бяла (Бегли бележки)".

Колко обич, уважение и признателност към Ст. Заимов лъхат от думите на народния поет, който има щастието да бъде воден от своя приятел, създал паметниците на народната признателност:

Влакът приближаваше към Плевен. От ляво и дясно се задигаха голи рътлини. На някои от тях в далечината се белееха паметници.

Аз пътувах в едно купе на влака с г. Стояна Заимов, ветеран от борбите за независимост, действителния председател на комитета „Цар Освободител". Отивах за Плевен, за Пордим, за Бяла и Горна Студена, дето отиваше и той, за да изпълня едно отдавна галено в душата ми благочестиво желание: да посетя мавзолея и къщите музеи там, скъпи спомени за освободителната война.

И г. Заимов, главният виновник за осъществяването им, защото идеята за тях е негова, защото той е един вид майсторът на тия исторически и национални паметници, на които от няколко години е отдал всичкия си ентусиазъм и неуморима енергия, се чувства вече в стихията си, в царството си. И очите му светят при приближаването на Плевен, и той с въодушевление, като ми сочи тия неми и голи рътове на Телиш, на Горни и Долни Дъбник, свидетели на юнашки битки преди 29 години, разказва ми подробности, споменува ми имена, дати. Той е неизчерпаем и вещ чичероне по тия исторически полета, жива история на сраженията и военните събития, на които са били театър[15].

През следващата 1907 г. Ст. Заимов издава книгата си „Пътни бележки из светите места на признателна България".

Приятелските чувства между двамата велики българи са взаимни. По случай Вазовия 70-годишен юбилей и 50-годишна литературна дейност Ст. Заимов изпраща до народния поет следния „*сърдечен поздрав*" – по думите на Б. Вазов. Той е пропит с уважението, преклонението и обичта на Стоян Заимов към Иван Вазов, който разкрива народната признателност към юбиляря вълнуващо и точно:

Ти възпя хубостите на българската земя. Ти даваше и даваш крила на българската душа. Твоите сълзи и насмешки бяха сълзите и насмешките на българското племе, вековното дете на величествените Балкани. В твоето сърце, като във фокус бяха се събрали златните мечти на това с векове измъчено племе. То, твоето сърце, бе жив и силен отзвук и на дълбоките народни разоча-

рования. Чрез твоите песни българинът си изказа и големите радости, и дълбоките скърби на наболялата му от световни неправди душа. Той,българинът, днес в твоето лице чества не теб, а себе си, преживяното от него с векове в мъки и неволя, в радости и скърби. И в туй честване той си твори нови крила, за да хвръкне, като наранен орел, още по-високо в културните небеса.

Прочее, живейте, здравейте и продължавайте да пейте. И нека Вашата песен по-силно зазвучи под българското небе: има още кой да я слуша[16].

Стоян Заимов – авторът на забележителния исторически труд „Миналото. Очерки и спомени из деятелността на българските революционни комитети от 1869–1877 г.“, на „Васил Левски. Живот и дейност“ и на редица исторически книги буди също Вазовото възхищение. Затова и народният поет заслужено го нарича в пощенската си картичка до него с прозвището „Грамадният“ – един заслужен експресивен епитет, измерение на духовния му ръст, достойна Вазова оценка на възрожденеца, революционера, твореца и общественика Стоян Заимов.

Библиография. Бележки

---

[1] Фонд на Къща музей „Иван Вазов“ – Сопот, инв . № 3561.

[2] **Неделчева**, Цв. Неизвестна пощенска картичка свидетелства за близките отношения между Вазов и Стоян Заимов. // *Диалог днес*, Карлово, бр. 36 /484/, 7–13. 07. 2010, с. 4.

[3] Същата снимка е била изпратена от проф. Ив. Шишманов до проф. Михаил Арнаудов, Петербург, 8. V. 1913 г.

[4] **Шишманов**, Ив. Д. Иван Вазов. Спомени и документи. – София, 1976, с. 428.

[5] Пак там, с. 431.

[6] **Вазов**, Б. Фонд на Къща музей „Иван Вазов“ – Сопот, инв. №3561.

Спомени за брата ми, Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи. – София, 1949, с. 44.

[7] **Вазов**, Б. Вазов – човекът, ръкопис. Архив на Бинка Вазова, с. 133.

[8] **Шишманов**, Ив. Д. Цит. съч., с. 265.

[9] Пак там, с. 133–134.

[10] **Вазов**, Б. Спомени за брата ми, Иван Вазов. Сборник от спомени, материали и документи. – София, 1949, с. 44.

[11] Пак там.

[12] На пръв поглед се касае за употреба на думата „обикновение“ вместо „осмотрение“, но нашето становище е, че това не е грешка. Вниквайки в контекста, разбираме, че Борис Вазов, доктор на юридическите науки, употребява своя дума – „обикновение“, т.е. така както той е постъпвал обикновено – отдръпвал се е, когато завари брат си да пише в кабинета си.

[13] **Вазов**, Б. Вазов – човекът, ръкопис. Архив на Бинка Вазова, с. 136.

[14] Пак там, с. 137.

[15] **Вазов**, Ив. Ерусалимите на българската признателност. Плевен–Пордим–Бяла (Бегли бележки)“. Събрани съчинения, т. 11. – София, 1946, с. 183.

[16] Прослава на Ивана Вазов. Сборник за тържествата и честванията на народния ни поет по случай 50 год. от неговата книжовна дейност. Състави по поръка на г-на министъра на Народното просвещение Ст. Чилингиров. С., 1921, с. 250.

БЕЗ/ПОРЯДЪКЪТ В КРЪСТА НА 1876. НАДПИСЪТ

Иван Русков

В Историческия музей на Панагюрище се съхранява кръстът на 1876 г., познат ни от „Записките“ на Захарий Стоянов[1]. Това е кръстът на черквата „Света Троица“ от Поибрене, известен още като Сребърния кръст, но най-вече като кръста на Хвърковатата чета. Знаменателна е ролята на този кръст за буквалното и символичното разпятие на българина през Априлското въстание; и в този смисъл – и за историята на личностно и общностно себепознание и себеутвърждаване, отключило разноречив диалог с Писанието. По свой начин забележителна и – нестрого казано – уязвяваща „писания и предписания“ е и историята на неговото запазване, съхраняване, архивиране или инвентаризиране: историята на мемориалното му капитализиране и превръщане в музеен експонат. История, в която съхраняване и заличаване на първоначалния ставрографски шифър вървят ръка за ръка и разкриват както принципната двойствена валентност в посоките на осмислянето на стигналото до нас (ветровете в полюсите на безбрежието от автентично до алографично не стихват и в пристаните на музеите), така и институционалната патология на паметта, която далеч не е неизбежната „*сенчеста страна на светлата страна на паметта*“[2].

Витринният блясък в музея е завеса, зад която се простира сцената на (квази)документален сюжет със събития и персонажи, трудни за разпознаване и именуване, макар привидно хронологията на институционалното битие на кръста да изглежда проста. Според публикация на бивш директор на музея[3] кръстът е пренесен от Поибрене в Панагюрище на 5 март 1957 г. По документи обаче, които съм проверил и от които съм снел данните, кръстът е записан в инвентарната книга на музея под номер 345 от 5 юни 1961 г.; там е отбелязано, че е дарение от църквата в с. Поибрене. Хрониката става още по-любопитна, защото съществува договор между Градския исторически музей в Панагюрище и Пловдивската митрополия. Този договор е от 28 април 1975 г. и според него кръстът, ведно с няколко икони, се дава за експониране за 5 години, като изрично е уточнена крайната дата – 28 април 1980 г., след която в срок от един месец експонатите трябва да бъдат върнати. Така според тази забележителна хроника кръстът е в музея от 1957 г., дарен е на същия през 1961 г., а през 1975 г. с договор се разрешава (изглежда някой е забравил, че е имало даряване) петгодишно безплатно експониране. В „наше време“ (юни 2010 г.), тридесет години след края на договора, продължава да тече едномесечният срок, в който кръстът и иконите трябва да бъдат върнати... Както се казва, каквото

дарили, дарили. Каквото договорили, договорили. У нас в такива случаи се казва: станалото, станало.

* * *

Каноничното изречение обаче, както ще видим, е *каквото писах, писах*. Предвид изложената по-горе „хроника" ще преведа изречението на „институционален български език" като каквото подписах, подписах.

След тези предварителни думи, гравитиращи около битието на създадения през 1865 г. кръст, е време да се насочим към представената на неговите две страни (две лица) история, сътворена, както би трябвало да допуснем, според конвенциите на ставрографския канон от „онова време".

От едната страна на кръста е изобразен разпнатият Христос, точно над черепа на Адам, а в четирите малки кръста отстрани са съответно: над Христос – Бог Отец, вдясно – пророк Исай, долу – пророк Иоил, вляво – пророк Иеремия. От другата страна е изобразен тържествуващият Христос, под нозете му липсва част от кръста (предполага се, че липсва надгробната плоча като знак за смъртта и възкресението му), а в малките кръстове отстрани са изобразени четиримата евангелисти. Така в общ вид изглежда описанието на изделието.

Нека сега се насочим към надписа над разпнатия Христос.

Предвид изобразяването на Бог Отец на кръста, при това вписан в малкия кръст, с ръце, наподобяващи молителен жест – но по-скоро с ръце на Въздаващ, – с притворени очи, изразяващи и мъдрост, вглъбеност, но и тъга, надписът на разпятието се оказва обрамчен от знака за вечност, изписан в триъгълния нимб на Отец, от една страна, и в овалния нимб на Сина, от друга – оѡN / о ѡν, знак[4], с който се припомня сюжетът с горящата къпина и разговорът на Мойсей с Господ, явил и въпроса за името на Бога:

Бог отговори на Моисея: Аз съм вечно Съществуващият. И рече: тъй кажи на синовете Израилеви: вечно Съществуващият (Иехова) ме прати при вас (Изход 3: 14).

Неизвестният, поне досега, майстор на Поибренския кръст създава композиция (или следва схема), в която се акцентира върху връзката между Отец и Син, като се експлицира идеята за името вечност, респективно, за името на вечността, и успоредно с това идеята за символичното пред/поставяне на Отец на/в състоянието на Сина. Този акцент е изведен посредством самото изобразяване на Отец в кръста и на кръста, подчертан от позата на ръцете му, израз на молитва и благослов, израз на онтологичен провиденциализъм и ведно с това израз, уподобяващ везна, т.е. синтезирал идеята за справедлива, балансирана в присъдите и преценките всеобхватна и всеприсъстваща сила и промисъл. Това изображение ни напомня, че къпините на правдата като прерогатив на Вседържителя (Пантократора) са водещи във Ветхия завет било в посока на изпитание на вярата, било в посока на инструктивизма, прицелен в постигане на богоугоден модел на регулиране на земния живот:

Неверни къпони са гнусота пред Господа, а право теглене е Нему угодно (Притч. 11:1).

Верни теглилки и къпони са от Господа; от Него са и всички драмове в торбата (Притч. 16: 11).

„Цял свят е пред Тебе като залюлени къпони, или като капка утринна роса, що пада на земята“ (Прем. 11: 23).

Особено показателни със своя драматизъм са думите на Иов: *„... о, да бяха вярно претеглени воплите ми, и заедно с тях да бяха турили на къпони страданието ми! То навярно би дошло по-тежко от морския пясък! Затова думите ми са жестоки. Защото стрелите на Вседържителя са в мене; духът ми пие отровата им; ужасите Божии се опълчиха против мене* (Иов 6: 2–4). *Ако съм ходил в суета, и ако ногата ми е бързала към лукавство, – нека ме претеглят с къпоните на правдата, и Бог ще узнае моята непорочност. Ако стъпките ми са се отклонявали от пътя, и сърцето ми е следвало очите ми, и ако нещо нечисто се е залепило по ръцете ми, нека аз сея, а друг да яде, и нека потомците ми бъдат изкоренени“* (Иов 31: 5–8). Добре известен е и примерът от „Книга на пророк Даниила“ с разтълкуването на думите **мене, мене, текел, упарсин**, изписани от ръка върху мазилката на стената на двореца на Валтасар: *„**текел** – претеглен си на къпоните и си намерен твърде лек“* (Дан. 5: 27).

В композицията от фигури на кръста (Отец, Син, Исай, Иоил, Иезекия) е вписан многопластов диалог между земно и небесно, пророческо слово и сбъдване на предвещаното. Диалог за онтотеологичните везни на съществуването, скрепили своето уникално равновесие в чудото като правда, разгърнато по оста зачеване, живот, смърт, възкресение и възнесение на Богочовека.

На двулицевия кръст остава неясно онова, което изглежда ясно от само себе си. Какво е написано на табелката над разпнатия Христос.

Опитът да се прочете написаното води до провал. Какво е изписал майсторът или реставраторът? *Каквото писал, писал*, не е успокояващият отговор. Впрочем, след като взирането в изделието не дава резултат, нека получим помощ от Светото писание. И тук отговорът е знаменателен.

* * *

„Каквото писах, писах“ – така според евангелието от Иоан отговаря Пилат на опита на първосвещениците да предложат точния модус на формулировката за вината на Христос, лаконично явена в надписа на кръста. Текстът на надписа, както е известно, варира в четирите евангелия[5], но по същество смисълът му се припокрива. Този смисъл се определя от изключително широк и сложен за анализиране онтотеологичен контекст, който има за свой особен фокус конкретния съдебен процес, хулите, подигравките и разпятието на Христос. Отговорът (*„каквото писах, писах“*) не е жест на нетърпящ възражение всезнаещ управник, раздразнен от указанието *„недей писа: Цар Юдейски, но че Той каза: Цар Иудейски съм“*. Подобно на въпроса *„Що е истина“*, който Пилат отправя към Христос, жестът, отхвърлящ указанието на първосвещениците, е знак за многоаспектното пред/поставяне и пред/виждане на ситуацията като цяло. В тази ситуация липсата на модус, който изрично афишира субекта на само/назоваването на Христос, амбивалентно казва и отказва. Казва, че разпнатият е Иисус Назорей, Цар Юдейски, и отказва, че е; изписаното е като почитание, но и като пародия; по/казване какво някой е и питане дали е/би могло да е; то е отговор на народната воля, но и предизвикателство към божествената; то е признание на пишещия за изплъзващата се везна на правдата, за изплъзващата се точка на универсално свето/равновесие, която принципно не е подадена на човека.

Би било едностранчиво да прочетем отговора на Пилат като равнозначен на „зная какво правя, вие не разбирате“; или по-общо – „ние всички не разбираме“. Подвъпросно е самото разбиране, доколкото ситуацията не се вписва в конвенционални рамки, макар че процесът и присъдата се нуждаят от тях, за да се легитимират. Щом обаче бъде усъмнена подобна легитимация, щом се появи възможност самата тя да бъде прочетена като сегмент от замисъла на Въздаващия и регулиращия равновесието на къпоните Вседържител, то онова, което пишем като вид разбиране и убеденост, се оказва използвано разбиране, което в своята ограниченост и конвенционалност практически функционира и като пред/убеденост: както и да напишем, каквото и да напишем, ще бъде все едно, макар и да не ни се иска да бъде така, защото мярката към безпрецедентното не иде от традицията, от познатото. Връзката безпрецедентност плюс предопределеност не може да бъде измерена и съизмерима. В този смисъл са непредугадими и неопределими правилно и неправилно. Затова Пилатовото отговаряне – *каквото писах, писах*, се шири *и* в необятието на каквото има да става, да става; да става, каквото става..., т.е. разпростира се до онази граничност, отвъд която разумът отказва и/или не може да пред/види каузалността на събитията, вписани в казуса.

Не мога да отгатна колко мъдър е бил нашият майстор. Не зная дали той е чел и се е вслушал в думите на Пилат, доколко съзнателно или неволно е плеснал коварният чук, но опитът ми да разбера написаното се проваляше. Тъй че волю-неволю си казвах – каквото писал, писал. И изобщо не си давах сметка, че всъщност цитирам Пилат. Впоследствие, когато вече знаех *какво би трябвало да пише*, четирите букви не прилягаха в привичното, поради което просто реших, че написаното е някаква странна комбинация на писмени знаци от различни азбуки и културни ареали, поради което следва да бъде четено „по-свободно“. И тогава ми хрумна да видя написаното през огледало – да го огледам по-добре, докато се оглежда. Не се получи. Поставях огледалото отляво, отдясно, отдолу, отгоре. Реших, че огледалото нещо не е в ред, смених го. Изведнъж ме осени идеята да погледна написаното отгоре. Завъртях лаптопа, т.е. обърнах го с главата надолу, и по този начин можах да видя надписа от нова гледна точка: видях.

Нашият майстор е изписал INЦI, но така, че да бъде видимо отгоре. От гледната точка на Вседържителя. „Написал го е обратно“ – си казва човек в първия момент. И после си дава сметка, че тук думата „обратно“ не е подходяща. Ясно е, че не става дума за права или обратна перспектива. Че не става дума и за обърната перспектива, но не защото би следвало да определим коя е правилната перспектива в подобен случай, а защото имаме особеност, при която всички перспективи на каноничното светозрение са изтръгнати от талвега на присъщото.

Нека приемем, че написаното е обърнато към Бога. Тук няма да се спирам на проблема за обърнатостта към Бога, за обърнатите към Бога очи на човека, проблем, който идентифицира етико-верската система на библейския монотеизъм. Доколкото обаче на кръста чрез изричното изобразяване на Вседържителя допълнително е подчертана взаимовръзката между Отец и Син, Небе и Земя, Стар и Нов завет, смятам, че обърнатият надпис би могло да се прочете и в контекста на блестящия теолого-метафизичен анализ, който прави апостол Павел в гл. 3 на „Второ послание до Коринтяни“. В него се пледира да бъдем верни

не на буквата, а на духа. Покривалото на Мойсей е осмислено като скриване на преходното сияние на лицето, а появата на Христос – като снемане на покривалото и разкриване на пряк достъп до нетленното сияние на духа, което е и форма на свобода. Тъкмо поради това е възможно доближаване до божественото: *„А ние всички с открито лице, като в огледало, гледайки славата Господня, се преобразяваме в същия образ, от слава в слава, като от Духа Господен"* (Кор. II, 3:18)[6]. В контекста на спекулацията на ап. Павел обърнатият към Бога надпис сякаш иска да внуши обърнатостта на Богочовека към своя Отец и в момента на страстите, респективно, обърнатият към Бога надпис по особен начин кореспондира и с другата страна на кръста, на която е изобразен Христос в своето тържество.

Няма съмнение, че този обърнат надпис може да бъде тълкуван и в съзвучие с подигравателно-хулителните сцени от страстната седмица. Следователно той може да се чете като подчертаване на пародийното отношение към обявилия се за Син, като предизвикателство към Отец. Т.е. това би било заставане, но и застиване в буквата на конвенционалното, на земното, онази буква на закона, която е като покривало пред очите ни и ни пречи да видим славата Господня. Виждащият от/към буквата на закона вижда буквата на надписа, но не разбира смисъла дори когато му се струва, че е прочел и разбрал написаното. Това ни е подсказал нашият Майстор.

Нека не пропуснем още един момент. Започнах с това, че едва когато обърнах компютъра с главата надолу, разпознах буквите, с които се предава надписът. Така кръстът на снимката също се оказа обърнат и Бог Отец бе поставен в непривична позиция – най-отдолу. И всички на кръста бяха с главата надолу, а с краката нагоре. Само надписът „се съгласуваше" с моята „обичайна позиция".

Нашият Майстор ни е подсказал, че с акта на разпятието светът вече не е същият. Всички конвенции се променят до неузнаваемост. Ако се следва буквата и нейната правомерност, рухва битийната ориентираност, настъпва (сатанински) световъртеж.

Малко по-късно осъзнах, че не е необходимо да се обръща мониторът. Нито да се използва ротацията като технически похват за пре/обръщане на отпечатъка в снимката. А трябва да застанем в позицията на Вседържителя и Въздателя. Тогава мониторът стои на обичайното си място, а ние заставаме зад екрана и наблюдаваме отгоре. Така – макар и условно – вече сме в надземното, виждащи с очите на Бог, че и някак застанали над него... И застинали в собствената си илюзия и овластимост за биване *във* и *над* образа на Бога, бидейки в същото време образ Божий.

Изглежда Майстора ни е внушил, че всичко има своя смисъл през очите на Бог, но че и когато се опитваме да виждаме битието (си), домогвайки се до тази гледна точка, ние всъщност оставаме в своята и можем да възприемаме отделни букви, но не и да обхванем изречението на мирозданието.

Не е за пренебрегване и друг въпрос, с твърде спорна впрочем уместност, на който повече или по-малко сме подвластни или неподатливи, но чийто отговор едва ли ще ни спогоди, доколкото не би могъл да снеме усъмняванията и към естеството на питането, и към резултата от него: доколко съзнателно, доколко прицелено е изписаното – „майстор" или Майстор е „завъртял" своя не/проницателен и не/осмислен подпис, своя неканоничен печат? Без съмнение се

движим близко до свещеното лоно на прастария въпрос: „Какво е искал да каже авторът...“; или в „обърнатата“ му версия – „Искал ли е авторът да каже / съзнавал ли е...“, и този въпрос заплашва да възкръсне с цялата си иронистка сила. Ще приемем, че нюансът в питането ни е достатъчна закрила от свещения иронистки гняв: питаме се дали е налице авторство, жест, преорганизиращ и преобръщаш конвенции, присъщия; или грешка на занаятчията, работещ по шаблон, по каноничен модел; или на реставратора. Най-напред си мислех тъкмо това: че обърнатото изписване е „сбъркано“, че е грешка. Или е чиста случайност. Нелепа случайност – следствие от разсеяност на майстора или реставратора, без да е едно и също, разбира се, кому дължим резултата. Макар че заради ред „технически“ съмнения бях в музея на 18 юни 2010 г. и повече от час разглеждах и измервах кръста, то, когато се завърнах пред монитора, „свръхземното“ и „свръхзримото“ ми привилегировано биване се сгромоляса и метапозицията се оказа „въдворена“ в рамката на витрината с кръста, подвластна на желанието за нова и сигурна проверка на „експоната“ – да ми позволят „да дращя“ върху кръста с... Драпане със зъби и нокти към истината или към буквата на нещата. Учудващо е в същото време, че когато имах възможност да направя това „дращене“, без никой да ми попречи, аз наистина го направих с ръка, а по-късно не помнех какво съм усетил. Може би не съм докоснал надписа, а само съм направил жест на докосване, докато питах сътрудниците от музея дали тук е „пипано“ от неизвестния реставратор. Затова не мога със сигурност да кажа дали табелката е прикована към кръста с нитове, или е неразделна част от сребърния лист[7]. По ирония на съдбата не съществуват други качествени фотографии[8] на кръста, направени в предишни времена, тъй че опитът за съпоставка на неговия вид посредством снимков материал е ненадежден. И тъй като не мога, а и не искам да се откажа от идеята, че кръстът е дело на Майстор, след като няма как да докажа грешка на занаятчията, мисля, че си заслужава да се отхвърли бремето на съмнението, бремето на недоверието, и да се направи опит за прочит на тези четири „объркани“ букви, на „грешката“ като своего рода Редакция на утвърден модел. Но за това – на друго място, където институционалният недоимък и приневолност ще бъде изоставен.

* * *

Какъвто и да е обаче случаят, дори и ако в него има подчертан безпорядък, злополучен резултат от реставриране, далеч надхвърлящ бездруго неизбежния ефект от реставрирането като заличаване на автентичност, то това е нашият кръст днес. И друг не бихме могли да имаме дори и ако – в което дълбоко се съмнявам – някой „приневолник“ в държавната машина, опрян на ресурсите на властта и влюбеността си в силата на фактите, ни поднесе резултат от неопровержима експертно-техническа проверка. Какъвто и да е резултатът, кръстът ще бъде „същият“, все така изпълнен с чара на неясното и несекващата разностранна поредица от „защо“. Не само не можем да имаме друг кръст, но и друг не бихме искали да имаме. Това обаче не е иронистко равновесие. Нито провокация към запленените, ако все още има такива, от миража за автентичност и неопровержимост.

Нещо повече, ако не беше такъв кръстът, трябваше да го създадем такъв. Такъв кръст ни отива да имаме. Такъв кръст пасва на безцеремонния Бенков-

ски, на нашата етноисторическа самоличност, в която будно и разблудно често се припокриват от определен ъгъл, релативни са. Такъв кръст въздига (двупосочната предикация ни е нужна) нашата идеография, вписана не само в ставрографската не/изкусност, но и в глъбините на институционалната без/отговорност; тази без/отговорност не е направила задължителния детайлен, педантичен, системен опис на изделието; тя, както стана дума в началото на този текст, е спряла месеца без помощта на Бог, до която прибягва Иисус Навин, и този месец не изтича повече от 30 години. Съвсем скоро ще станат 33. И тогава ще е времето за онова преосъзнаване на миналото и ценностите, за което се говори в неканоничната „Трета книга на Ездра". Изминалото и сбъдналото се по-голямо ли е от онова, което предстои да дойде и стане – пита Ездра Господ. И Господ му обяснява чрез подобие: когато пламъкът в запалената пещ премине, остава дим; когато се излее дъждът от пълния с вода облак, остават капки. „*Тогава той [Господ] ми каза: „размисли си: както дъждът е нещо повече от капки, а огънят – нещо повече от дим, тъй мярката на миналото е взела надмощие, а са останали капки и дим*" (3 Ездр. 4: 50).

Ако преосмислим мисълта на Божиите думи към Ездра, би могло да обобщим така: Мярата за автентичност (каноничност) е взела надмощие, но са останали (само) следи. Знак, че нещо е било (какво точно?), но и капки на съмнението – дали ще бъде. Следходните времена ще пре/създадат своя кръст на 1876 (и/или своята 1876) и не/обърнатия надпис на него. Дали това ще е надписът на постигнатото равновесие, или разлюлените къпони на света ще разклащат завесата от дим, останала след неодухотворената история на вещното и изгубените табели към не/преобразената ни същност.

Библиография. Бележки

---

[1] Вж. Т. 2, гл. II, III, IV, VI и VII. Във финала на глава VII – „Убийството на войводата Бенковски", Захарий Стоянов дава кратка информация за случилото се с кръста след пленяването на отец Кирил. Пропускам специфичния начин, по който в „Записките" се представя кръстът и свързаната с това представяне многопосочна смислова деривация в контекста на релации като шествие – кръст – знаме – победа – разгром – изгубеност и пр.

[2] **Рикьор,** П. Паметта, историята, забравата. – София, 2006, с. 33.

[3] **Меченов,** Л. „Историческият кръст от църквата „Света Троица" в село Поибрене, Панагюрска община". // Летопис на Панагюрския край. Народен музей. Панагюрище, 1972, с. 3–13.

[4] Не изписвам диакритиката. *Този, който е; вечният, вездесъщият Бог, който е бил и ще бъде*; на църковнославянски се среща като *сый (сій) – вечно съществуващ, който съществува, който ще пребъде*.

[5] Цитирам: *и туриха над главата Му надпис, който показваше вината Му: Този е Иисус, Царят Иудейски* (Матея 27: 37). *Имаше надпис за вината Му: Цар Иудейски* (Марко 15: 26). *И над Него имаше надпис, написан на гръцки, латински и еврейски: Този е Царят Иудейски* (Лука 23: 38). *А Пилат написа и надпис, и го постави на кръста. Написано беше: Иисус Назорей, Цар Иудейски* (Иоан 19: 19).

[6] Цитатът от ап. Павел е четен откъм функционирането на катоптричната метафора в средновековната епистемология. Вж. у **Протохристова,** К. Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории. – Пловдив, 2004, с. 43.

[7] Съзнателно запазих текста така, както го четох като доклад по време на конференцията във връзка с юбилея на проф. Милена Цанева. Месец по-късно, на 23 юли 2010 г., посетих отново му-

зея. Бе ми оказано пълно съдействие от директора и сътрудниците. Ще резюмирам: 1. Не долових никакви следи, сочещи, че надписът е бил демонтиран и после монтиран отново; можем да приемем, че обръщането не е дело на реставратор, а на неизвестния някогашен Майстор. 2. В музея са категорични, че надписът не е бил обект на реставриране. Разбира се, „нечути" остават въпросите за това, как е станало самото реставриране, кой е реставраторът, защо и как е избран той, защо липсва документация. В тази поредица на неловкостта и недоумението, която имам основания да разширя и с още въпроси, съзирам неизречена и нежелана някогашна конфронтация – или поне деликатна за решаване ситуация. Личната загриженост на работещите в музея ведно с присъщата за панагюрци гордост и отговорност са се оказали в дилема, при която или е трябвало да се спази буквата на институционалното целомъдрено потъване в бездната на обещанията и отлаганията, отразяващи се все по-негативно върху физическото състояние на изделието, или обратно – да се погази (заобиколи) административната норма, за да се запази кръстът: няма съмнение какво е предпочетено. Затова днес констатираме парадоксалната ситуация, при която тъкмо липсата на документация е знак за грижата и почитта. Но мигар трябва да се чудим, че е така... 3. Табелката с надписа е прикрепена за кръста с два нита, а не е част от основния сребърен лист. 4. Обърнатият надпис не е бил забелязан досега, доколкото съдя от материалите, които познавам, и от проведените разговори.

[8] В началото на май 2009 г., във връзка с редактирано от мен ново издание на „Записките", заснехме кръста. Краткият текст, озаглавен „За кръста", и снимките публикувах в кн. **Дявол на кантар**. Приписки към *Записките*. – В. Търново, 2009, с. 59–65. Тогава не разчетох надписа; и не писах за него. В краткото си обяснение за изобразеното на кръста включих и изречението (с. 60): „Под разпнатия Христос е кръстът с костите и черепът на Адам (смята се, че същият кръст е бил и от другата страна на Сребърния кръст, но е паднал след удар на куршум)." Изписаното в скобата не е вярно – сгреших, защото не бях запознат с ред специфики на ставрографското послание, от една страна, и защото се оставих да бъда пленник на митологията за куршума, от друга. Откъм изображението с тържествуващия Христос би следвало да бъде плочата, знак за гроба и възкресението на Сина. Но защо липсва и защо не е паднала от куршум, е тема за отделен текст. Отговорът обаче отново се преплита с институционалната фриволност.

НАУЧНИТЕ ПРЕДСТАВИ И ДУХОВНИТЕ СТРАТЕГИИ НА ИВАН ШИШМАНОВ – ИЗРАЗ НА КОМПЛЕКСЕН ХУМАНИТАРЕН ПОДХОД В ИСТОРИЯ НА НАУКАТА

(Относно историята на науката и фючърсните стратегии от Френсиз Бейкън Веруламски и Иван Шишманов до Дерек де Сола Прайс и Франсоа Дос)

Магда Карабелова

I. Историко-методологическо въведение към проблема

Само петнадесетина години след Освобождението от османско робство до тридесетте години на XX в. в нашата хуманитаристика и в поведенческите модели на университетската ни интелигенция, изучила се в европейски университети и завърнала се да работи „на ползу роду", наблюдаваме процеси, за които в други култури са били необходими многолетни традиции. Трудно е да се определи дали този процес е започнал при възрожденската ни практика и нагласите от втората половина на XIX в., когато отделни личности с осъзнати духовно-национални задачи са изпълнявали функциите на образователни системи и на духовнокултурни средища, но по определен начин тези процеси не само че не са прекъсвали след Освобождението, когато въпросните институции: културно, образователно министерство или университет вече са налице, а дори се интензифицират. След столетия безвремие и анонимност културната съдба на нацията е споходена от небивал по своята компресия подем, неизменно констатиран от изследователите на литературата и културата, но необяснен и до ден днешен като цялостен духовнокултурен и научно-образователен модел. Онова, което може да са установи, преди да се навлезе в подробности, е комплексната представа на редица наши интелектуалци – хуманитаристи, свързана със споменатия модел за развитие на хуманитарното знание и наука: история, философия, социология, както и на науките за литературата и изкуствата. При това става дума за представа или за система от представи, нагласи и ценностни поведения, в някои отношения толкова модерни и новаторски, че те изпреварват останалата част от Европа, а и северноамериканската наука, претендираща да е конституирала социологията, наукознанието, също и историята на науката като научни дисциплини със свой предмет, изследователско поле и категориален апарат. Думата ни е за първата половина на XX в. и за един млад клон от историята и теорията на науката: наукознанието, което започва да се развива стремително, обосновавайки както общите фундаментални закони за развитие

на науката, така и моделите, процесите и методите, валидни за всички клонове на научното знание.

Доста време е било необходимо на учените да проучат, да покажат или да докажат факта, че науката е единна система от знания и че системният подход, на който ни учи наукознанието, е валиден за всичките ѝ клонове и научни нива. Не по-малко време и научни дискусии са били потребни на европейската и американската наука „да се преборят" за единен термин относно историята на науката, а не за индивидуални наименования на хуманитаристиката с нейната историческа и съвременна част и на останалите клонове като естествени и точни науки, които по-рано са били обвързани с термина **история на науката**. Както ще стане ясно по-нататък, не става дума за формален или институционален спор. Разисква се върху същностни белези на науката като процес и система, като духовна дейност от древността до днес, която се основава на общи, основополагащи методи и на съвкупен развоен модел, който естествено включва както диалектически противоречия, така и различен ритъм и тласъци при отделните ѝ клонове, но притежава общи стратегически характеристики за бъдещето. Както и фючърсни модели, свързани по особено интересен начин с интердисциплинарността. Научно-историческото трасе, което току-що очертахме, както и прилежащата му методология, методи и дискусионна част, бива възведено като важна съвременна наука от проф. Дерек де Сола Прайс, дългогодишен ръководител на Катедрата по история на науката в Йейл, както и поддисциплината „история и философия на научното познание" – области, за чийто самостоен статут Прайс се преборва едва в края на 50-те години на XX в., а ние ги откриваме стройно изложени в два текста на Иван Шишманов още през 20-те години на същия век. Още по-изненадващ може да се окаже случаят със социологията – наука, която не е създадена тогава, когато Огюст Конт обявява, че е добре да се конституира частна, нефилософска дисциплина, която да изследва обществото и обществените процеси с всички дейности и аспекти и на различни изследователски нива, а доста по-късно. Нашият „невъзможен" Раковски обаче, сума ти десетилетия преди това е създал своя „Показалец", едно реално социологическо изследване, стройно и доста изчерпателно.

Връщаме се в сегашната ни действителност, където наблюдаваме, че все още се издигат китайски стени между отделните изследователски територии и проучвателски нива, макар доста отдавна да не би трябвало да ни смущават новите научни клонове, както за онези интердисциплинарни подходи, които потвърждават правилото за основополагащата научна история и за съответните съпоставителни тенденции при изграждането на научни модели и бъдещи стратегии, за които ще стане дума по-подробно. Така формулирани, уводните думи имат пряко отношение към научната представа за делата и позициите на умове като този на Ив. Шишманов, който се явява значим духовен стратег в българското хуманитарно пространство. По същото време личности като Пенчо Славейков, Михаил Арнаудов, Боян Пенев или Борис Йоцов развиват и прилагат стратегиите, за да се стигне до типа хуманитаристика, съществуващ в онзи невероятно силен период на българската наука. За да пристъпим към анализа и моделирането на дейността им като културни феномени в духовността и като *пулсиращи интелекти*[1], се налага да припомним няколко основополагащи

науковедски максими. Едната се отнася до споменатите вече основни методи в науката, присъщи на всеки клон от системата ѝ, на нейната структура и подструктури. Водещ в случая е най-древният и неотменим метод в науката – **този на дискусията**. През вековете науката се развива, спорейки със самата себе си. Всяка научна истина се ражда в дискусия, спор и съпротива. Така е било и в древността: най-яркият пример вероятно е школата на Сократ, така продължава до големите дискусии през XIX и XX в., както в хуманитаристиката, така и в новите клонове на знанието, съчетание от точни и естествени науки. Подобен е и спорът, както и борбата на проф. Прайс за общо наименование на историята на науката, което да отразява и да включва общите методи. Следователно няма как да е само формално напомнянето, че системният и структурният подходи се отнасят до всички науки и научни клонове, както и до структурирането им като действащи научни звена, академични и университетски, при зараждането на тези институции у нас в края на XIX в. и началото на XX в.

Такова напомняне има пряко отношение към способността за изработване на фючърсните програми в началото в един по-общ абстрактен вид, както това се случва при Ив. Шишманов: научни стратегии, чрез които науката се развива по силата на свои, вътрешно присъщи иманентни закони в режим на хуманитарна свобода и свободно деидеологизирано мислене.

Добре известно е именно от историята на науката, че наличието на политическа или друга идеологическа пресия води до тежки деформации у нас през втората половина на XX в., като особено знаменателни са събитията от 50-те години, както и за така наречения нов „Златен век на българската култура“ по времето на Людмила Живкова. Другарката Живкова бе забравила да спомене, споходена от тежка амнезия, че всенародната ѝ програма за естетическо възпитание на обществото е на Пенчо Славейков: наследство от един голям български стратег в културата, който не е имал предвид идеите му да се превърнат в цирково или площадно зрелище, при което едно психически нестабилно момче разрязва лицето на Джокондата – за наш късмет не истинската, иначе нямаше да се изплатим до края на XXI в. Както наукознанието, така и социалната психология, без да са клонове на медицината или психиатрията, имат своите диагнози за подобен тип поведение. Резултатът от предложенията на Л. Живкова е неописуемо объркване и бодри нихилистични анализи, мятащи се от източните философии и творчеството на Николай Рьорих до намерението на комунистическа България да създаде модерен център за изучаване на западните изкуства, езици и литератури със силна историческа наука във всичките ѝ клонове, но без да се засяга партията майка и нейните идеологически директиви, сипещи се върху главата на българското общество конгрес след конгрес. Ето такъв трябваше да се състои новозапланувания „Златен век на българската култура“, който паметта на цар Симеон Велики бе длъжна да понесе като свое съвременно продължение. Бих казала, че изглеждаше величествено смешно! За съжаление липсваше нов Франсоа Рабле или Алеко Константинов, за да разкажат за новите митарства на бай Ганя в рокля на път за Европата.

Защо си припомняме всичко това в настоящия текст? За да си дадем сметка какво е станало с великото ни духовно наследство от началото на XX в. в тоталитарната мелница пет десетилетия след Втората световна война, когато имената на Ив. Шишманов, на П. П. Славейков, на д-р Кръстев и на списания като

„Мисъл", „Философски преглед", „Хиперион" и какво ли още не, бяха изтрити от записите на обществената памет. И по трасето се случиха онези пропадания, които доведоха до безумните деформации в културата ни, осъществявани от нов соцелит от понякога полуграмотни използвачи на словото.

Можем да кажем, че социологията, като една извънредно забранена буржоазна наука от 70-те години на XX в., би имала доста работа в развитото ни социалистическо общество и при културната му неврастения да се ситуира ту в древни контексти (тракологията), ту в източни философии – будизъм, медитации, Лао Дзъ, ту в западноевропейски Ренесанс в живописта, но в американски начин на консумативен живот за соцвърхушката. Това са тема и сюжети, които изискват пространни изложения. Нашата задача е по-различна и ще се опитаме да я осъществим в един не много обширен текст.

Сега думата ни е за метода(-ите), посредством които ще изследваме стратегическите последици, произтичащи от комплексната духовна стратегия на проф. Иван Шишманов. Имаме предвид втория основополагащ метод в историята на науката: *BLACK BOX METHOD*, този на „черната кутия".

Възможността да го използваме вероятно произтича от преимуществото на нашия език да съдържа две понятия, които не са синоними, а са в режим на последователност. Става дума **за познанието като процес** и неговия краен продукт **знанието**. В нашия случай, с проучването на духовното дело на Ив. Шишманов, напомнянето за последователност е особено важно, защото стратегическият ум на големия учен демонстрира резултати в няколко научни програми, които с днешната терминология можем да наречем фючърсни последици от все още неинституционализирани, нелигитимизирани интердисциплинарни области, явяващи се гранични между литературата като изкуство, науката за литературата, философията, аксиологията, социологията и социалнопсихологическите аспекти на литературните процеси, както и общите научни методи, фиксирани посредством междудисциплинната област, заета от наукознанието. Подобно предълго изброяване показва пластовете и нивата, на които можем да „четем" и обсъждаме Шишманов, без да имаме претенцията, че сме изчерпали цялото. Колкото по-актуални стават прогностичните му предложения за нови клонове на знанието и за приложението на предстоящи и за онова време интердисциплинарни методи, макар те да са описани кратко в две статии, толкова по-ясно можем да осъзнаем каква плодотворна научна традиция е била прекъсната през втората половина на XX в. и какво научно наследство (по-точно можем да го наречем „научно бъдеще") сме имали нещастието да загърбим поради злоупотреба с една-единствена методология: марксическата и един-единствен абсурден метод в изкуството: социалистическия реализъм. Да не говорим за редица преминавали покрай ушите ни научни методологии от втората половина на XX в. относно хуманитарните изследвания, които впоследствие трябваше да изучаваме, да наваксваме и догонваме.

Как изобщо е възможно да се очертае общо изследователско поле и да се демонстрират изследователски методи в такъв многоъгълник от хуманитарни клонове при класическия процес на познанието, какъвто Ив. Шишманов демонстрира, съвсем не е формален въпрос. Направил го е едновременно за съвременниците си, но и за нас, като е използвал прогностични и стратегически модели и е демонстрирал съзнание за общност на науката като процес и за исторически

науковедски модел, какъвто по-късно наукознанието обговаря. Както знаем, по Шишманово време тези интердисциплинарни области и подходи все още не са обсъждани детайлно. На практика те не са изследвани достатъчно задълбочено и не са проучени у нас, а това е недопустимо, излиза, че не сме проумели изцяло отношението му към науката и по-специално към хуманитаристиката като пълноправен член от семейството на науките, на които предстои не само бъдеще с общо развитие и прогрес, но и единна история.

Подход, при който се осъзнава научната действителност като нейно вчера, днес и утре и който предлага на изследователя представата за общност. Един процес, състоящ се от много подпроцеси, уж независими и несъчетаеми помежду си, но всъщност здраво обвързани от основополагащи методи и от глобални модели, които допринасят за общочовешкото духовно-научно развитие, а и за конкретно българското, чрез едно значително преимущество: почти завършен инструментариум за прогностични изследвания.

Такъв вид мисловен инструментариум и понятиен апарат е изложен от Ив. Шишманов в един текст, който на практика е програмна статия. Самият той никъде не го назовава така, вероятно му се е струвало, че не е необходимо да обяснява неща, които се разбират от само себе си. От нивото на съвременната наука следва да осъзнаем, че никога не е твърде рано да се появят идеи, които са изглеждали почти непонятни за обкръжението, защото са формирани от представи, дотолкова изпреварили времето си, че едва днес имаме шанса да ги оценим.

Те третират науката като единен диалектически процес, вътрешно противоречив, цикличен в същността си, както бива циклично не само научното, но и цялото човешко развитие. Осъзнавайки горния факт, ние всъщност осъзнаваме участието си в общодуховната ни ускореност след Освобождението и особено през първата половина на XX в., когато небивалият интензитет достига своя апогей; един цикъл завършва, докосват се „начало" и „край" „предпоставка" и „резултат" и се пристъпва към следващия цикъл, който би трябвало да тласне процеса още по-напред и нагоре в духовната йерархия на ценностите.

Със сигурност представите за „предтеча", „основоположник" и „прометеевец" вече са банализирани, но въпреки това, ако се откажем от социалните роли като тези на основоположниците ни, на водителите и стратезите, няма как да обясним произтеклото в хуманитаристиката ни и да го положим в български и европейски контекст, а то е наше реално притежание от Иван-Шишманово време.

При изучаване модела на Иван-Шишмановото интелектуално поведение ще ни води **методът на черната кутия**, който ще ни помогне от днешното ниво на хуманитарната наука да се върнем към началото пред процеса, като „осветлим биографията на Иван-Шишмановите знания и ерудиция". Иначе казано: до предпоставките, повели нашия учен на такова впечатляващо научно пътешествие. Ако успеем, вероятно ще съумеем да си отговорим на въпроса, който за съжаление не съм срещала да се задава относно Шишманов в българското духовно пространство: *в резултат на каква осъзната необходимост и от каква невероятно мощна интелектуално-духовна компресия от началото на XX в. е белязана нашата хуманитаристика и, разбира, се литературознанието ни, та да се стигне до онзи качествен скок в нивото на идеите, който бива*

предшестван от компресията, белязала духовните резултати от Софроний Врачански до Ботев?

За съжаление, продължават да ни липсват редица истории, за които пледира Ив. Шишманов преди повече от осемдесет години. Ние все още не можем да говорим за български вариант на историята, относно хода на идеите – внесените отвън и национални. Не можем да говорим дори за намерение за интелектуална история или за история на интелектуалците, което не е едно и също. Ние все още не говорим за единна българска историята на науките, част от която би била историята на писмеността, една сравнително нова по времето на Шишманов наука, както сам той отбелязва в статията си „Психологичният метод в литературната история / нужда от една наука: литературна социология“[2].

В своето време проф. Ив. Шишманов призовава поне за три вида истории, ненаписани и досега, което означава непростимо забавяне и неосъзнаване общността на процесите в науката, на науките за литературата и писмовността и за тяхното описване. „*Литературната история, както и сравнителната история на литературите е много по-малко от политическата, социалната и културната история, принудена да прибягва до хипотези за обяснение на явленията в своята област*.“ Младият термин „литературна история“ датира от края на Ренесанса на науките и изкуствата. „*Доколкото мога да проследя* – продължава Иван Шишманов, – *той се среща за пръв път в известния методологически трактат на Френсис Бейкън Веруламски Instauratio magna scientiarum Novuum organon*[3] *и по-специално неговата първа част* (която и досега не е преведена на български език – б.а., М. К.) *De diguite et augmentis scientiarum*.“[4]

Време е да обявим и това вече се случва в някои хуманитарни области, но не и в литературознанието, че не сме написали все още история на интелигенцията ни, а така ние няма как да имаме история на „по-високия етаж“: на интелектуалците ни от XX в. А такива ние не само имаме, но те са личности с доживотно осъзнати и осъществявани национални задачи в областта на духовността и науката; със свои идейни и идеологически позиции, които понякога ги приобщават, а друг път ги противопоставят на останалите. За да започнем да мислим по важния въпрос за историята на нашата наука и на хуманитаристиката ни, както и за историите на интелигенцията и на интелектуалците ни, на нас ни се налага все още да прибягваме до чужди изследвания, като току-що преведената на български език монография на Франсоа Дос[5], с чиито тези можем и да не се съгласим напълно, но тя все пак показва, че във френското общество интензивно се дискутира по тази проблематика, както и по-предшестващата я историческа част. Френската монография ни връща към въпроса за общите места в историята на науката и на европейските култури, тъй като нашите интелектуалци от първите десетилетия на XX в. имат предимно френско или немско образование, а при случаи като този на Шишманов бихме казали **паневропейско**, заради изключителната му ерудиция в областта на сравнителните дисциплини, които или преподава, или основополага.

Иван Шишманов, Пенчо Славейков, Михаил Арнаудов, както и някои други се прибират у дома не само с университетски знания, но и с няколко осъзнати стратегически задачи. За първата от тях вече стана дума: представата за национална задача в развитието на българското общество, на неговите култура и наука. Задача по същество доживотна. Втората задача се отнася до изгражда-

нето на научни стратегии и формирането на програми, независимо как точно са били назовавани тези действия, те са предназначени да направляват процесите в науката и в изкуствата, за да бъдат по-понятни и по-малко аморфни от гледна точка на възприятието на националните ценности и на рецепцията на чуждите знания за изкуствата и литературата.

Ив. Шишманов чертае своите стратегии, пише научните си текстове и гради ценностната система на българските реципиенти като на индивиди, принадлежащи към общество, което вече е произвело своя интелигенция и превърнало част от нея в интелектуално съсловие с осъзнати национални функции и задачи, в режим на професионална и творческа самостойност.

II. Същностни характеристики на научните представи и на тип духовна стратегия на Иван Шишманов относно развитието на българската хуманитаристика като съвкупност от науки за духа, ценностите и ума

Появата на нова методология, научен подход или начин на мислене, отразени в теоретичните постановки и в поведението на всеки учен, включително и на българските, винаги са били притегателна сила и повод за дискусия сред хуманитаристите: философи, науковеди, аксиолози, социолози, социални психолози и далеч не на последно място литературоведи – теоретици, компаративисти, историци на науката.

Историята на науката ни учи, че в зависимост от факта дали въпросният учен е наш съвременник или е работил в по-ранен период, научните методи и стратегии, които е споделял и с които си е служил, дават информация не само за личните му творчески възможности и предпочитания, но и за бъдещите му очаквания от съответното национално-духовно пространство, в конкретния случай от българското, както и от неговата научна мисъл – продукт на същата хуманитарна общност. Интердисциплинарното проучване на нивата и степените на литературно-научната мисъл, както и на способността да се моделират процесите в литературознанието ни през различните етапи на развитието му, включително съотнасянето на тогавашното и днешното ниво на науката и на хуманитарната мисъл в български или в европейски контекст, прави възможно многостранното и задълбочено проучване на онова, за което нашата теоретична мисъл е била подготвена или което все още не е имала възможност да осъзнае и приложи.

Подобно поведение на осъзнатост ни дава указания не само за научната подготвеност, за начина на мислене и ценностните нагласи, но и за творческите възможности на конкретен учен или кръг от учени, както и за принадлежността му (им) към определени школи и програми. Статегическият тип научно поведение, което наблюдаваме при малцина наши избранници от първите десетилетия на XX в. и при учен като Иван Шишманов, тръгва от културологичната им нагласа и принадлежността към школа, на която основоположник е Шишманов и която по определен начин следват ярки имена у нас и в европейската наука. В стила на подобна културологична рецептивна насоченост е и добре построената, но не докрай осъществена програма на Пенчо Славейков за издигане на

естетическия вкус на българското общество. Тази мощна програма има за цел да подготви четящите българи за „високата“ литература, за шедьоврите на европейската култура, които се превеждат у нас и които трудно биха могли да се възприемат без съпътстваща образователна програма с лекции, сказки и публикации.

Програмата на П. П. Славейков през 70-те години на XX в. преживява много своеобразен „ренесанс“, както вече отбелязахме, тя бива присвоена от Л. Живкова, която заговорва за всенародно огрaмотяване относно шедьоврите на европейската и световната култура и за интензивен диалог с тях, без да спомене, че идеята не е нейна. Може и да не е знаела, че ограбва Славейков, ако някой от чевръстото ѝ обкръжение от интелектуалци я е подпъхнал, без да я обезпокои, че е крадена. Ще отбележим, че тази кражба само потвърди основополагащото твърдение на наукознанието (не на марксическото, разбира се), че науката и изкуствата се развиват по свои иманентни, вътрешно присъщи закони и няма как да бъдат заменени с команден подход като министерската програма на Л. Живкова за огрaмотяване на населението, завършила печално със споменатото разрязване лицето на Джокондата от момче с психични отклонения. И със смехотворното, а може би по-точно абсурдно-чудовищното твърдение, че е настъпил *„Нов златен век на българската култура“*, който апологетите на Людмила забелязаха на хоризонта, щом усетиха, че тя е готова да раздаде народни пари, за да осъществи безумните си амбиции за хем прозападна, хем будистка култура в режим на тоталитаризъм и развит социализъм. Както се казва, българите притихнаха в трепетно очакване да проследят как марксизмът ще се справи с този *„нов кърджалия в нова полуда“*. Знаем как. Напрежението между несъответната външна форма и вътрешното съдържание доведоха до изкривявания и до някаква балканска каша, понеже Людмила Живкова не беше генератор на идеи. Тя присвояваше чуждите, самата тя не беше творец, тъй че нямаше как да бъде ученичка и следовничка на великите ни умове от началото на XX в. нито да се нареди до тях като последващ „пулсиращ интелект“, въпреки че си е мислила обратното. По подобни причини новият златен век на българската култура просто не се състоя. Истинските стратегии не търпят евтини подмени, нито имитации, защото биват анализирани и оценявани от следващите поколения, които пък малко се впечатляват от неразумни амбиции на по-едри или дребни диктаторчета на културни моди.

Като се връщаме към темата на настоящото изложение, бихме искали да подчертаем, че при струпване на такива светли хуманитарни умове, каквито наблюдаваме през първите десетилетия на XX в. в българското духовно пространство, неизбежно се проявяват както плюсовете, така и минусите на подобно стратегическо поведение, защото то задължително е белязано със знака на диалектиката. „Пулсиращите умове“[6] в нашето хуманитарно пространство със стратегическите си очаквания и намерения излизат далеч извън рамките на тактическото поведение, присъщо за конкретната среда и време.

Далновидността на проф. Иван Шишманов е удивителна, от нея могат да се поучат съвременните учени, тъй като анализите му, както и научните му прогнози, очакванията и насоките за българското хуманитарно мислене указват едно могъщо научно-прогностично присъствие, което е в състояние да замени определени клонове от все още несъздадени научни дисциплини или интердис-

циплинарни тенденции и да предложи възможности за развитието им. Стратегическият тип научно поведение изисква от учения не само информираност и ерудиция, иначе казано, осмислена и интерпретирана информация. Изисква се познаване на възможностите и потребностите, както вече заявихме, на съответното национално-духовно и конкретно литературно пространство. И поне още веднъж се налага да повторим „изисква се": ясен поглед към бъдещето на науката като исторически сложил се процес, от една страна, общ и единен, а от друга – със свои специфични аспекти и тенденции. Именно далновидността на научните предвиждания превръща прогностичното мислене на Ив. Шишманов в цялостно изградена научна концепция и методологически подход, които не само биха допринесли за многостранното, задълбочено, а в някои аспекти ултрамодерно изучаване на процесите и явленията в науката, но биха могли и към днешна дата, в началото на третото хилядолетие, да бъдат един етап от развитието на българската наука, толкова стойностен и актуален, че да послужи за непосредственото развитие на интердисциплинарните практики върху терена на цялата ни хуманитаристика, а не само в кръга на науките за литературата.

Погледната от такъв ъгъл, научната дейност на проф. Шишманов респектира със способността му да се изяви като един от най-ранните ни прогностици. В този смисъл той говори, значително по-рано от проф. Прайс, за **единен термин** относно история на науката, общо назоваване и проучване на историята и философията на научното познание: научна тенденция и съгласие в международната научна общност, които Дерек де Сола Прайс постига с големи усилия и борба едва в края на 50-те години на XX в. и оповестява резултатите в две свои неголеми по обем, но много важни научни монографии „Науката след Вавилон"[7] и „Възлови проблеми в развитието на науката"[8] , преведени на повечето европейски езици, за съжаление не и на български.

Онова, за което Иван Шишманов съветва и настоява преди осемдесет години, все още не е сторено. Ние нямаме университетска катедра или академично звено, което да се занимава с история на науката, а също и с история и философия на научното познание. Сам по себе си фактът е доста тревожен за темповете на хуманитарното развитие, понеже въпросът далеч не е формален. Вероятно поради липсата на достатъчно изследвания и публикации в тази област, в научната ни общност се забелязва една недобра тенденция. Става дума за поставянето на знак на равенство между *познанието* и *знанието*, което води до объркване и опасна подмяна на смисъла. Както добре знаем, връзката между тези две категории е последователна: *познанието е процес, чийто краен продукт е знанието*, а като поставим между тях знак на равенство, трудно бихме могли да осъществяваме исторически изследвания в рамките на една наука.

Методът на „черната кутия" ни сочи, че когато един изследовател тръгне от крайния продукт, т.е. от новополученото знание, и поеме назад през *„тунела на познанието"*, за да го осветли и да ни представи как точно се е стигнало до определено научно откритие, заключение или резултат, въпросният учен трябва да просветли тунела, като го направи прозрачен, и да покаже как е протекъл научноизследователският процес.

Дълбоко ценя приносите на проф. Прайс и извоюваното от него в полза на единното моделиране на историята на науката, заради общата ѝ основа, позната още от древността, когато се е зародил най-старият фундаментален научен

метод – този на дискусията. Но мисля, че ако тези истини не бяха написани на английски и не бяха „произведени" в научните работилници на американския Йейл, светът нито така бързо щеше да узнае за тях, нито така обхватно да ги възприеме. За сметка на това, националната ангажираност на учен от ранга на Иван Шишманов с европейското му образование, но без стратегия за присъвкупяване на българското хуманитарно знание към общоевропейското, както и без превода и разпространението на това знание извън границите ни, е направило така, че ранните, изключително значими постижения на този най-авангарден ум да си останат в националното пространство, където все още няма подготвеност да бъдат възприети и осмислени като единен процес, а не само наука по наука и клон по клон. ***Само комплексно можем да си представим могъщата интелектуална компресия, която произвежда Иван-Шишмановото личностно присъствие и научна дейност в социално ограниченото ни и не напълно подготвено за такова явление българско духовно пространство. В същото време не можем да не признаем, че могъщите присъствия в хуманитаристиката ни и в литературознанието по онова време са многобройни и би трябвало малко да ни е страх да се произнасяме за днешното състояние на същите научни области, които не показват осъзнаване на цялостния принос на това невероятно наследство.***

Разбира се, нито за момент не забравяме, че на практика началото на българската история на интелектуалците и на идеите на съвременността тръгва именно от този период и че ако българската хуманитаристика и духовност се бяха развивали свободно, без пресата на комунистическата идеология през втората половина на XX в. и осакатяващото присъствие на марксизма като единствено позволен методологически подход, сега вече щяхме да имаме национална интелектуална биография, запълнена с големи имена и трудове, а не с емигрантски биографии или забранявани съчинения на философи, с унищожавани библиотеки и дългогодишни мълчания.

Самата Европа не си е давала ясна сметка за това, понеже не чете кирилица и не е била особено заинтересована от силна балканска хуманитаристика и литературознание, тъй като традиционно се е считало, че такова знание се произвежда другаде. Във Франция[9], да речем. В друг текст ще се спрем по-подробно върху монографията на Франсоа Дос, тъй като неговото изследване дава интересна възможност за сравнение не само на духовното и чисто професионалното консолидиране на българските интелектуалци от началото на XX в., но и за тяхното идейно-политическо изграждане като значима и неформална група с определени социални роли, твърде важни и значещи в националното ни пространство, както за изявата на свободния дух и волята на интелектуалеца, така и на неговата ангажираност във важни политически каузи.

Нека завършим най-напред съпоставянето между Иван Шишманов и Дерек де Сола Прайс, засягащо историята на науката в съотношението между количествени и качествени критерии и показатели в науката в световен контекст.

Дерек де Сола Прайс е англичанин, закърмен с европейската наука, завършил математика и физика в Лондонския университет, а през 1948 г. се оказва преподавател в университета в Сингапур. Защитава два доктората, като вторият е по история на науката в Кеймбридж. След 50-те години на XX в. се премества в САЩ, Принстън, и започва работа в Института за авангардни научни теории,

а малко по-късно оглавява Катедрата по история на науката, технологиите и медицината в Йейл, където работи до смъртта си през 1983 г. Необходимо е да повторим, като конкретно обосновем „появата“ и трудовете на Дерек Прайс в един текст за Иван Шишманов. Бих определила причината като основополагаща: това е разговорът за термина *история на науката*, подхванат от Шишманов много по-рано от Прайс, но на български език и без да бъде изведен в дискусия. Като силен прогностик, на Шишманов очевидно му се е струвало съвсем естествено да изкаже аргументите си по такъв стратегически въпрос, като дори не отбелязва, че го вижда като бъдеще за световната наука.

В двете си неголеми монографии Дерек Прайс обосновава необходимостта от единен термин за ***история на науката*, наместо наличието на два термина *хуманитаристика* и *история на науката на точните и естествените науки***, понеже така се прекъсва връзката между двете сфери, които формират единния научен процес в неговата историческа перспектива и общи основополагащи методи за извличане на знание от древността до съвременността. Както и единните иманентни закони за развитие на науката, която отказва да се влияе или да се развива командно, под контрола на формални организации, които да моделират стратегическите перспективи и идейните насоки. Първата монография по история на науката на Дерек де Сола Прайс излиза през 1961 г. и се нарича „Science since Babylon“, но е преведена на повечето езици като „Възлови проблеми на науката“. Следва я „Малка наука, голяма наука“ (1963) „Little Science, Big Science“, която анализира количествените критерии за оценка на научното развитие и стойност на научните открития.

Първата монография на проф. Прайс е посветена на историята на науката, затова оригиналното ѝ заглавие „Науката от Вавилон насам“ звучи точно и привлекателно. Основната идея е споменатата: историята на науката има нужда от един общ термин и общо описание. Втората монография „Малка наука, голяма наука“ предлага модел за количествено изследване на науката и нейното условно разделение на „*малка наука*“ – т.е. индивидуална, фундаментална наука, онази, която има персонален адрес и при която се раждат големите идеи. Такава наука може да се направи в много области, но тя не е за всеки, тъй като активното проявление в „*малката наука*“ означава да си генератор на идеи, теоретик, приносен член на научната общност.

Вторият термин „*голяма наука*“ се отнася до колективната наука и новите интердисциплинарни изследвания в различни области като науките за космоса, генното инженерство, биохимията, биофизиката и т.н. Там работят големи колективи, осъществяващи обемни приложни програми, но това не означава, че сред учените няма генератори на идеи и оригинални мислители, които решават различните научни уравнения.

За съжаление, поради марксическата си обвързаност, българската наука не участваше или поне не го правеше активно в тези големи международни научни дискусии, тъй като имената на университети като Харвард, Принстън, Йейл са от *Бръшляновата лига* и сред първите в света. Те диктуваха научната мода и търсения.

Поради ограничения, българската наука от втората половина на XX в. не съумя да покаже на света, че съществуват проблеми, положени във фундамента на науката, които са били обсъждани у нас и много модерно решавани доста по-рано от дискусията в Йейл. Не можем да твърдим, че проф. Шишманов не

е участвал активно в редица международни форуми или конгреси, но по друга проблематика и можем да кажем, че докладите, изнасяни на тези конгреси от първите десетилетия на XX в., не са съхранявани, нито разпространявани по познатия сега начин, поради което част от идеите и научните теории са останали без подобаваща рецепция и научен отклик, а и самият Шишманов очевидно не е считал този вид интердисциплинарност за своя „задача номер едно". Затова не е могъл да се състои онзи задочен научен диалог, който асистентката на проф. Прайс, по-късно известна като професор от Сорбоната Даяна Крейн, нарече работа на „невидими колегии" в широко разпространената си сред социолозите монография, посветена на въпрос, който е от областта на наукознанието и на социологията на науката, но при това обслужва и цялата наука по принцип.

III. Иван Шишманов – представител на определен тип интелектуална нагласа и връзката му с хода на идеите от XX в.

(Съществува ли история на интелектуалците в България и какво губим, ако не сме се легитимирали като нация с интелектуално представен елит от началото на XX в.)

За мястото на проф. Иван Шишманов в българската култура е писано доста, но са направени малко (или почти никакви) опити да се открие мястото и позицията му в съответната европейска или дори световна научна класация. Както е добре известно, Огюст Конт прави предложение за създаването на частна нефилософска наука, която да изследва обществото, и по тази причина предлага и името: *социология*. Но до началото на Първата световна война не произтича почти нищо, тогава американският професор Джо Бернал институционализира социологията като наука и официалната ѝ биография започва от този момент. Няма да навлизаме в подробности, за целта има социологически речници и енциклопедии, които могат да предложат нужната информация. Ние си припомняме тези факти заради хронологията. Тъй като някои клонове от социологическото знание се развиват и официализират значително по-късно, понеже учените дълго спорят къде да бъдат положени: като част от социологията, на границата между две науки или като социологически аспекти на други науки. Така стои въпросът със социалната психология и със социология на литературата. След дълги и бурни спорове не само в марксическата социология, едва през 70-те години на XX в. беше прието, и според нас правилно, че социология на литературата е част от социологическото знание, а социалната психология е наука самостойна и гранична между социологията и психологията, но със свой категориален апарат, научен терен и изследователски обекти. Проф. Иван Шишманов обаче, още през 1928 г. пише статия, в която, без да е социолог, много ясно очертава както потребността, така и функциите и задачите на една *литературна социология* по негов израз. Около 40 години по-рано от останалия научен свят, който тук и там споделя, че подобна идея може да се окаже добра, но няма никаква стройна представа как точно би изглеждал такъв клон на науката и защо е нужен, Иван Шишманов подробно се аргументира по въпроса.

В статията „Психологическият метод в литературата" той демонстрира удивителна зрелост по отношение на все още несъстоялия се хуманитарен клон. Едновременно с въпроса за социалнопсихологическите аспекти на литературо-

знанието и с проучването на граничните области на литературата като изкуство и на хуманитарните науки като знание, Шишманов разисква въпроса за различните видове *истории на литературата, на културата и на писмеността*. Иначе казано, 30 години преди Дерек Прайс нашият учен задълбочено изучава термина „история" не само на литературата, но и на литературознанието, което е истинска новост. Както на сравнителното литературознание, но не само по себе си, а като дескрипция, която описва собствения си предмет и развитие. С възгледите си Шишманов допринася не малко за бъдещата дискусия относно единния термин за „*история на науката*", кауза, за която Дерек Прайс така самоотвержено ще се бори през 50-те години на XX в.

Дълбочината на Шишмановото мислене не му позволява да изказва прибързани съждения, които увисват във въздуха без аргументация, без конкретно начало и прогностична част. Той издирва първите истории на писмеността и на духовността и ги цитира аналитично в уж краткия си текст. Заедно с първата част на философския трактат на Франсис Бейкън Веруламски, Иван Шишманов сочи очевидното: европейската и световната хуманитаристика през XX в. в известен смисъл разбиват отворени врати. Необходимо е съзнанието, че един цикъл вече е затворен и трябва да се премине към следващия, а не да се правят опити да се повтори първият.

Погледната от такъв ъгъл, научната дейност на Ив. Шишманов респектира със способността му да се изяви като един от ранните ни стратези в изграждането на науките за литературата у нас. Тогава, когато литературнокритическите и литературно-историческите ни изследвания полагат собствените си традиции, върху които ще се гради, той демонстрира в текстовете си една стройна представа за възможностите на интердисциплинарните изследвания, прилагането на философски, социологически и социалнопсихологически категориален апарат и методи и т.н., за което вече стана дума.

Според него учените трябва да извличат от съвременността онова, което ще послужи като обяснение за бъдещите етапи в развитието на науката, ще свърже едновременното или последователното проявление на литературните факти, явления и закономерности в общ процес, какъвто без съмнение е развитието на една национална литература и науки заедно с подготовката на техните настоящи и бъдещи изследователи.

Тази дейност се съчетава с естествения стремеж да се постави проученото и осмисленото в контекста на цялостното ни духовно-литературно развитие и да се обясни то колкото е възможно по-многостранно, без да се насичат отделните явления; една обща интердисциплинна позиция да свързва представата за възможностите на научното „вчера–днес–утре".

Ако за едно развито и добре оформено литературознание казаното дотук може да звучи като обща фразеология – въведение към началните му етапи, – то в една култура като нашата с определена специфика, задръжки, ускорения и съответни пропуски, наличието на ерудирани учени-стратези е гаранция за жизненост на изследванията и за преодоляване на опасността от едностранчиво догматично движение напред.

През този период европейското сравнително литературознание, чиято обща методология и подход според Ив. Шишманов могат да бъдат успешно съчетани със социологическите и социалнопсихологическите проучвания, има ако не бо-

гата биография, то поне заявка за такава. *Сравнителният метод, подчертава нашият учен, може да бъде приложен за извличане на знания в различни области и дава толкоз по-богати резултати, колкото повече нива на изследване са включени и колкото повече аспекти бъдат съпоставени.*

От друга страна, първите десетилетия на XX в. са период, през който нашето сравнително литературознание в областта на балканския фолклор и на славистичните проучвания намира своите талантливи изследователи. Освен самия Шишманов, достатъчно е да спомена и за присъствието на Боян Пенев в литературноизследователския ни живот, а и не само за него.

Оформя се една група от университетски преподаватели и изследователи на литературата, които притежават съзнанието за необходимостта да работят с модерни, многопластови изследвания. Те правят заявка за интегрална научна стратегия. Основополагащата ѝ традиция има за опорни точки няколко изисквания, които нашите учени формулират в редица свои трудове:

– проучването на литературната ни история да бъде запознато и съобразено с най-модерните методи на изследване;

– да бъде подкрепено със сравнителни проучвания – метод, който може да бъде успешно съчетаван с редица общонаучни подходи: философски, науковедчески, социологически и социалнопсихологически;

– изследванията да бъдат съобразени със спецификата на нашето литературно развитие, с формирането и възпитанието на литературната ни публика, а и със задачите на цялата образователна система;

– да се пристъпи към междудисциплинни проучвания, за които нашите специалисти от онова време вече притежават теоретична подготовка и умение.

Дистанцията на времето, от което обглеждаме изследователската дейност и научното дело на нашия забележителен учен проф. Иван Шишманов и на теоретичните му съмишленици, които не се проявяват само като формална група, ни дават основания да заключим, че призванието да бъдеш стратег в една национална наука и култура се състои в това – да виждаш по-ясно от другите бъдещето ѝ, което се предопределя поне от две задължителни условия: теоретична подготвеност на съответната национална стратегия и лично участие в нейното изграждане. Става дума за конкретна проява на онова, което наричаме връзка между теория и практика.

На бъдещите си биографи, които трябва да са сериозно подготвени историци на науката, професор Иван Шишманов предлага да изследват *определен тип интелектуален живот: на една комплексно ангажирана в духовното развитие на нацията личност. Полифоничната душевна настройка на големия учен и неговият професионален стил дават основания да говорим, че делото му прекрачва понятието за „класическа университетска дейност", защото резултатите от дългогодишния му труд са свързани с осъществяването на национална задача, а тя е: да създаде екип от учени, който да докаже с изследванията си, че нацията ни има възможност да върви в крак с най-актуалните тенденции в развитието на науките за литературата. Освен това, че литературата ни е способна да създава високи художествени ценности или да превежда такива от чуждите литератури и науки и да ги тълкува. Че тя има сили и способности да развива пълноценно науките „за себе си", че притежава сетива за сравнимост на резултатите и съпоставимост на извършеното в цялата ни духовна култура.*

Въпросът по същество не е нов, но формулирането му като стратегическа задача на културното ни развитие изисква нов тип научна осъзнатост, каквато Шишманов без съмнение притежава и възпитава у следовниците си.

Библиография. Бележки

---

[1] Вж **Карабелова**, М. Записи из българския път. – София, 2004, с. 225–267.

[2] **Шишманов**, Ив. Психосоциологичният метод в литературната история (нужда от една наука: литературната социология. // **Шишманов**, И. Събрани съчинения. Т. 2. – София, 1966, с. 283.

[3] Instauratio magna scientarinne. Novum organon, преведен на български като Нов Органон, 1968.

[4] De diguite et augmentis scientiarum.

[5] **Дос**, Фр. Ходът на идеите (история на интелектуалците – интелектуалната история). – София, 2007.

[6] Вж. Проблемът за културните енергии и тяхното пулсиране (Пенчо Славейков, Боян Пенев и Гео Милев – пулсиращи интелекти в българското рецепционно пространство). // **Карабелова**, М. Записи из българския път (опит за културологично и социално-психологическо моделиране на художественото знание). – София, 2004, с. 225–267.

[7] **Derek J.** de Solla Price. Science since Babylon, Yale Univ. Press, 1961.

[8] **Derek J.** de Solla Price. Little Science, Big Science. N.Y.: Columbia Univ. Press, 1963.

[9] **Дос**, Фр. Ходът на идеите (история на интелектуалците – интелектуалната история). – София, 2007.

ЗА ВТОРИТЕ ОБРАЗИ В „БАЙ ГАНЬО“

Румен Шивачев

В „Бай Ганьо“ съществува една особена взаимосвързаност между отделните категориални системи и вътретекстови структури. Тя не е силно изразена, но е осезаема и според нас е една от основните предпоставки за наличието на съвсем различни възгледи и дори на взаимоотричащи се мнения за произведението и героя. Например взаимно се обуславят експресивният стил и екстровертността на персонажите, което пък, от своя страна, поставя на една плоскост централния герой и вторите образи, разколебавайки при това тяхната опозиционност. Екстровертността на образа на Бай Ганьо и на неговите разказвачи се дължи на общия характер (дух) на времето. Епохата на Възраждането и следосвобожденската епоха са по същество екстровертни епохи. Затова в произведението на Алеко Константинов целият континуитет на Бай Ганьо и на вторите образи е подчертано насочен навън и на него контрастира единствено този на Иваница Граматиков. Контрастът обаче е твърде анемичен и декларативен и показва преди всичко пълната доминация на колективно и лично изразените тенденции на екстроверсия над всяка по-трайна и по-влиятелна проява на интровертна насоченост; на изключителната им асимилационна интензивност спрямо по-устойчиви интровертни обществени типове и ориентации. Или ако перифразираме автора в речта на неговия герой, „не му е времето за интроверсии“. Тези тенденции са изразени във всички персонажи и тяхната основна задача е не само да разказват Бай Ганьо, но и да демонстрират своите ценностни различия – културни и етически. С други думи, да изразят индиректно качества, които не само се изразяват, но се и постигат преди всичко посредством определени интровертни процедури и практики, насочени към диференциращия Аз.

Разбира се, възрожденската и застъпващата я следосвобожденска национална екстроверсия е резултат въобще на екстровертната ориентация на постготическа Европа, започнала още с Ренесанса и географските открития и също така застъпена от Просвещението, модерния национализъм от началото на XIX в. и технологическата революция. Макар че експресивният език на творбата, разчитаща повече на първите значения на думите и на натуралистичните визии на мисленето, доближава разказващите до разказвания, Ал. Константинов ги поставя в различни сюжетни позиции, за да подчертае противоположните стойности на техните характери. По-голямата сюжетна пасивност на разказващите е намерила своята семантично натоварена и естетически пълноценна завършеност например в *социоинженерния* проект, който прави Марк Аврелий, описвайки как чужденците прекарват в България, на Урвич: *„Чужденците до-*

шли с целите си семейства, надомъкнали провизия, постилки, люлки за децата; насядали сам-там като букети под сенките и си пируват хората. Да ти е драго да ги гледаш. И не да речеш някои заможни, охолни хора, не, а все еснаф, работен свят – тенекеджии, железари, дърводелци. Работи шест дни, седмия – гуляй!". Мотивът в този социален проект твърде много напомня един от обединяващите мотиви на художниците-импресионисти. Съвсем няма да сгрешим, ако дори го назовем с името на известната картина на Е. Мане „Закуска на тревата", сякаш символично създадена при това в годината на Алековото раждане. Подобно по смисъл и съдържание е и платното на Реноар – „Закуска на гребците", в което няма никакви гребци, а най-обикновени хора, които се забавляват на открито с разнообразни разговори, храни и питиета. Тоест за едно „Общество в парка", както пък озаглавява една от картините си А. Вато. Струва си да обърнем внимание, че ако продължим тази ретроспекция и прескочим отвъд Реноар на XIX и Вато на XVIII в., този мотив ще излезе не само от рамките на импресионизма, но и от границите на третото съсловие – гражданското – и ще стигне чак до зората на Ренесанса и Предренесанса. В техните картини бихме могли да съзерцаем как богове и богини подхранват с нектар и амброзия вечната си младост и красота, достолепно подпрени на някоя антична колона и завоалирани с фини мъглици, свидетелстващи за свят от друго измерение. Впрочем, самата „Закуска на тревата" на Мане прави точно тази пряка трансисторическа връзка посредством ансамбъла на голи женски фигури и мъже, облечени в плътната модна линия на XIX в. Нашето отклонение обаче не е, за да подчертае архетипалността на един от „кротките" вечни мотиви в изкуството, атрибуирани с различните знаци на отделните епохи и нации, намерили място и в Алековото произведение. Тъй или инак, в него се преплитат не малко архаични мотиви – изобщо, архетиповите образи са в състояние да актуализират и в най-модерния мотив знаци едва ли не от зората на човечеството, да проникнат и през най-плътните пластове, стоящи в основата на човешката култура.

Това, което искахме да засегнем, е наличието в „Бай Ганьо" на опозиции или на отделни съчетания, работещи на твърде различни равнища. Както забелязва Бистра Ганчева[1], целостта на творбата налага и „*... изисква нечие противопоставяне на централния персонаж и след като функциите на повествователя са се ограничили, това изискване се изпълнява на друго равнище чрез преустройство на структурата*". Но ако авторката концентрира вниманието си предимно върху персонажната система – върху опозицията между централния герой и неговите разказвачи, – то ние бихме добавили, че тази опозиция работи и в други части на *„структурата"* на творбата и би могла да се разглежда анблок, т.е. изтъквайки връзките между отделните нейни системи – персонажна, стилова, естетическа, жанрова и т.н. И ако на внушителния екстровертно-експресивен дух на произведението отговаря една „тиха" и подтекстова импресивно-интровертна опозиция, то съчетанието от двете сътворявания на „съвременния българин" само потвърждава, че едната страна не може без своята противоположна. Първото му сътворение е при неговото тръгване за Европа, а второто – при завръщането му в България.

Завръщането на Бай Ганьо в България е на първо място **новина.** *„Чухте ли новината?"*[2] – така започва разказът „Бай Ганьо се върна от Европа". Новината съобщава запъхтеният Марк Аврелий. Той е преносител на чутото, разпростра-

нител и умножител на вече говореното, които още не са стигнали до ушите на намиращите се в стаята, нито пък са актуални в съзнанието им. Това съвсем не е обикновена новина, а такава, каквато *„не може да бъде“*. Тя шокира сънародниците на Бай Ганьо, заварва ги неподготвени и невярващи. Не само по степен на изненада, но и по степен на значимост и повратност тази новина превъзхожда новината за падането на Стамболов *„Стамболов ефенди боклатмъш. Стоилов сега. – Не може да бъде бе, що думаш! Във вестника ли?“*.

Както се вижда, за спътниците на Бай Ганьо падането на Стамболов е *„не може да бъде“*, а за оформящата се компания на Марк Аврелий *„не може да бъде“* е завръщането на Бай Ганьо. Идентичността на реакциите съвсем не е случайна, още повече, че и в двата случая вестители са лидерите Бай Ганьо и Марк Аврелий.

Началото на тази втора част е парафраза на началото на първата – и тук словото акушира раждането, и тук словото извършва появата, постановява започването на героя, и тук речта го изобретява. С други думи, сътворението се повтаря и тук, но в променен ракурс. В първата част *„всички рекоха“* и сътворяват българина с дружни разказвачески усилия. Във втората обаче ***не*** *„всички рекоха“*, а един. „Съвременният българин“ отново е сътворен – този път като **новина,** като съобщение, което преактуализира първоначалното му жестово и речево сътворение, полагащо го в Европа. Европейското възникване на Бай Ганьо е повторено в друг битиен и речеви модус – вече не масово и консенсуално, а еднолично и след конфликт – от Марк Аврелий, който като апостол го пренася от европейските му краища към българските му начала. Няма да е излишно да напомним, че Марк Аврелий се появява в самия край на първата част като един от песнопойците, ознаменуващи с песни края на европейските приключения на Бай Ганьо, за да се появи като ключова фигура при новинарското му създаване в България.

Завръщането на Бай Ганьо е речево следствие от падането на Стамболов – без практическата смяна на режима (напомняща смяната на всеки режим – на робството с Освобождението, а впоследствие на капитализма със социализма и тоталитаризма с демокрацията), европейските му приключения не биха имали край или пък той би съществувал анонимно и недиференцирано спрямо своите разказващи създатели: в предекзистентната си фаза, фиксирана по блестящ начин също от Марк Аврелий –*„Както си го знаете, преди да тръгне за Европа“*. Неговата новина трансформира политическото (съ)битие и чрез делата на един герой-посредник персонално го **онародностява,** т.е. превръща го в полисоциален етнотип. Въпросът за конкретното, исторически протичащо управление – неговите промени, практикуването и носенето му чрез политиката – интересува събраните в *стаята* българи, преди всичко посредством трансформативната му персонификация, означена от тях като „Бай Ганьо“, т.е. доколкото политиката и управлението **са** той. Така Алековият герой се движи между *„правенето на историята и случването на социалния свят“*[3] като сянка между институционалните здания на осъществяващите управлението и социалните къщи (*стаи,* както е в книгата) на понасящите го; като посредник между историческите събития и делничните случки, между видимите проявления на политическия живот и невидимите му **характеротворящи рефлекси** в обществото. И съвсем не накрая – между историко-политически фигури като Стамболов или Стоилов, които, от

една страна, подяждат и разколебават художествено-условния статус на сюжета (или обратно: които размиват своите конкретики в множеството перспективи на тази художествена относителност), и социално анонимни фигури като Арпакаша или Ожилката, които пък, от друга страна, изтъкват художествено-условната несъкрушимост на сюжетната тъкан (или също обратно: които подяждат и разколебават конкретно-историческите ѝ знаци и смисли).

Както загатнахме по-горе, ако *Стамболов ефенди* не бе свален от власт, щяхме да имаме съвсем друго завръщане на Бай Ганьо. Конкретното историческо събитие е намерило израз в художествен (абстрактен) сюжет, което по категоричен начин свидетелства, че Ал. Константинов превръща съдържанията на рефлексите си в обекти на художествено изображение; че при него връзката между обществено-политическа история и художествено творчество е плътна и гореща, но че и без тази свързаност завръщането на Бай Ганьо, дори чрез съвсем друг сюжет, е имплицитно заложено в самото авторско текстополагане, независимо дали ще бъде конкретно-исторически или художествено-условно обусловено, пък било то и в същия хумористичен дух на „Бай Ганьо тръгна по Европа“[4]. Алековият герой се нуждае от интровертиращ го жест не само в плана на автора (на художествено- публицистичните му, пре-творяващи рефлекси), но и в общия – вече извън-авторски – план на следосвобожденската *съвременност* на разказвания от него българин.

Пътуването на Бай Ганьо първо из Европа е излизане от трансценденцията (в качеството му на митологичен герой) и същевременно е недвусмислен екстровертен акт, отразяващ тенденцията на епохата и нацията. Без интровертиращия жест на завръщането обаче, на прибирането му (вътре) в България, *съвременният българин* ще пътува вечно, без да пристига някъде – дори без да се превръща в обект на говора на сънародниците *му. „Неговото жизнено пътуване“* действително ще остане като *„просто мърдане в пространството“, „само навън и извън себе си“*[5]. Самата идея за завръщането на Алековия герой присъства и в „Бай Ганьо тръгна по Европа“. Като интровертиращ акт това завръщане е предшествано от екстровертното излизане на Бай Ганьо в (пред) света; от сътворението и митарстването му в глобален общочовешки (и общоетнически) мащаб именно като по-важната част от съществуването. С това се обяснява и последователността на повествуването, заложена в двете основни части: героят е сътворен първо за света (Европа) и появата му в него е изтъкната чрез екстровертиращата го ориентация – пътуване из Европа, навън от себе си. Чак след тази поява той е **пре-сътворен** в по-малките мащаби и измерения на етноса си и полагането му в него представя интровертната му насоченост. Независимо че Бай Ганьо се завръща в България и е оставен да действа като общественик (журналист, депутат), т.е. натоварен е с екстровертиращи функции, неговата ориентация в хода на Алековото изложение е типично интровертна, тъй като е въведен и пребивава в колективното вътрешно национално пространство. Интересното тук е, че с увеличаването на отделните текстове с образа на Бай Ганьо, които обаче стоят извън същинското цяло – „Писмо от Бай Ганя до Константина Величкова“, „Из кореспонденцията на Бай Ганьо Балкански“, „Бай Ганьо в двореца“ и т.н. – неговата интровертна насоченост се хоризонтира и се трансформира отново в екстровертност. Ето защо, дори в интровертни позиции той екстровертира, движейки се в своите проблемни територии, в мес-

тата на лабилност, които са толкова много, че периметърът им от *Двореца* до *дружество „Въздържание“* може само да се разширява, но не и да се свива. По този начин областите, населени с *байганизирани компании,* се сгъстяват от външните си европейски периферии към вътрешните си национални хоризонти.

Разбира се, Ал. Константинов никога не стига до онази интровертна плътност на художествения образ, на която да съответства една установена индивидуална психология, независимо дали е интенционално натоварена или е само резултантна, нито пък създава персонаж, към който отношението да е винаги едностранно – или само като към художествено-условен, или само като към конкретно-исторически герой (съответно и произведение). Това обаче не стои в кръга на неговите авторски намерения[6]. Образът на Бай Ганьо се трупа сюжет по сюжет, образува се разказ по разказ. Сюжетните Ганьовци изграждат и надстрояват един фундаментален метасюжетен Бай Ганьо, който иманентно пребивава в примордиалните ни представи. Поради това да се мисли, че разказът изгражда и води образа, би било също толкова вярно, колкото и да се мисли обратното – че образът предизвиква възникването на разказите. Причината за тази негова двустранност е в това, че той не е психологически единен (индивидуалистичен и хомогенен), а и не може да бъде такъв. От позицията на сюжетиката (но и на художественото цяло) първото твърдение ще изглежда по-меродавно. От позицията на образа пък, меродавно ще изглежда твърдението, че той води и изгражда разказа. Първата позиция ще го поставя в условията на доминираща литературност при интерпретациите и тълкуванията на произведението, а втората ще го разглежда в доминиращи психо-естетически и социокултурни ракурси, в които се вписват и социологизиращите интерпретации.

Отсъствието на психологическа единност обаче му „дава свободата“ да се разгръща до мащабите на *„всеобемащо въплъщение на грозните и пошли явления в нашия живот“*[7]. По принцип психологическата единност на образа предполага известна негова ограниченост (дори той да е от така наричаните „събирателни образи“), а Бай Ганьо точно такъв не е. Той е неограничен, затова може метатекстово да се експлицира във всякакъв сюжет, да поема персонално функциите на почти всякакъв социум и въобще да се отнесе извън време-историческите граници на своето създаване (което пък, от своя страна, гарантира *вечно творчество* с името и образа му, и то във всеки жанр). Според нас точно тази **психологическа аморфност** на неговия образ провокира дискусиите от порядъка на *тип ли е Бай Ганьо или не е тип; социален ли е или не е социален; въплъщение на грозното у българина ли е или не е, и т.н.,* които – разбира се – имат своето място в историята на неговото разбиране.

Психологическата му аморфност е пряко свързана и с авторския му генезис. Едва ли има в литературата ни повече и по-ясни свидетелства за неговото творческо възникване, отколкото за друг художествен образ. Затова за краткост ще се позовем на прозорливите наблюдения и убедителните психологистични констатации на Боян Пенев и Пенчо Славейков: *„Преди да му хрумне тази идея* (да напише „Бай Ганьо“ – б.м., Р.Ш.), *преди да дойде до съзнанието му, тя е назрявала постепенно у него... У Алека е възниквал и се е развивал най-напред в твърде общи и смътни очертания образът на един пословичен, комичен герой“*[8]. Двамата по различен начин от авторите, писали за творбата и засегнали в една или друга степен творческия генезис на образа (Александър Балан, д-р

Кръстьо Кръстев, Беньо Цонев, Иван Д. Шишманов, Георги Константинов и др.), проникват в **примордиалната (първичната)** основа на възникването му: *„Духът всъщност е винаги деятелен у Алека – дори въпреки волята си, Алеко наблюдава околния свят; лицата, които се движат около него; събитията, които се извършват пред очите му; постепенно неговите откъслечни наблюдения над българския характер и българската действителност се обобщават в определени възгледи и образи..."*[9]. Критикът обобщава и **последния (авторецептивен)** вид на цялата завършена творба: *„През последните години на живота си Алеко е зает със сума литературни планове – има намерение да преработи „Бай Ганю..."*[10]. По подобен начин и Пенчо Славейков засяга еволюцията на образа от латентната му, несъзнавана фаза до сюжетното му разгръщане в неговата поливариантност и до текстополагането му, т.е., до *„процеса на възсъздаването му, на неговото писане"*[11]: *„Алеко е писал из един дух, повечето под непосредствено впечатление, като е имал пред очи, в най-общи черти мотива, който е засягал въображението му"*[12]. От своя страна, д-р Кръстев направо извежда на преден план един от основните фактори за архетиповото оформяне на образа на Бай Ганьо, изтъквайки, че Алековата *„непосредствена **интуиция** му го е разкрила именно такъв"*[13] (подч.м. – Р.Ш.), и коментирайки важната роля на несъзнаваното както въобще за творчеството на Щастливеца, така и за оформянето на образа на неговия герой: *„... не някакви теоретически мъдрувания, не и **съзнавани художнически съображения** са ръководили Алека в това дело, а само неговия **непосредствен усет. Несъзнателно** – „от само себе" – е творил той, което тук значи: по неизповедимите закони на художественото творчество. И все тъй от само себе образът на бай Ганя, **конципиран изпърво без ясна омисъл**, расте и се развива под перото на своя творец..."*[14] (подч.м. – Р.Ш.). Интуитивното несъзнавано изграждане на образа на Бай Ганьо обуславя неговата психологическа нееднородност. И тъй като Алековият герой не е психологически индивидуален и хомогенен, а е колективно разлят и фикционален, той съответства на разтегливото иначе разбиране за *обществена действителност*, което го приобщава към всяко време. Точно поради това обстоятелство Бай Ганьо се откроява като *образ-архетип*, проявяващ се винаги като *посредник* в множество пресечни точки както на миналото, така и на настоящето (съвремието)[15].

В този смисъл, коментирайки възникването на героя и засягайки неговата многостранна междинност в социалнопсихологическата структура на българското битие, Атанас Илиев изтъква, че *„в различните обществени начинания винаги е трябвало да има фиктивен посредник между възникналата под влияние на западната култура интелигенция и неграмотните народни маси"*[16]. Към това прозорливо наблюдение бихме добавили от увеличената днес дистанция на времето, че както исторически обусловените социални противоречия, белязани от надмощието на една или друга доктринална или идейна тенденция и превърнати във всенародни, *„обществени начинания"* (като следосвобожденската европеизация и така наричаното строителство на социализма), но и въобще промените в тяхната мащабност и в причинно-следствените им връзки спосо6ват Бай Ганьо не само да възниква (тъй като с финализирането на каквито и да било промени съвсем не завършва и неговото съществуване, а само се намалява активността му), но и посреднически да продължава след всяка същест-

вена промяна, която пък е свързана със самата му идентичност. С други думи, в условията на робските или диктаторските режими, или на една относително спокойна демокрация – без особени социалнопсихологически напрежения и трансформации – архетипът *Бай Ганьо* превръщенчески се враства в тяхната социална структура и става трудно индикативна (съпътстваща ги) част от тях, разпростирайки се върху всички разклонения на етническия социум и неговото битие. Той потъва в онова море от *чичовци,* което заедно с множеството от *байовци* и *дядовци* съставлява основната част от едно компактно , „махленско" население и би представлявало интерес само за някой майстор на своето време – портретист или характеролог (като Вазов или дори Влайков), а иначе е толкова обикновено и очевидно, че не впечатлява и не предизвиква внимание върху себе си[17]. Така, възниквайки, появявайки се и продължавайки да бъде, дори в скритите ниши на националния характер, *„в празното пространство между интелигенция и народни маси, в кипежа от търкането между тях при всеки опит да действат* ***от името на целия народ***"[18] (подч.м. – Р. Ш.), *съвременният българин* се проявява винаги там, където възниква нестабилност; избуява винаги там, където царят неустановеност и криза на легитимността (никой не признава никого). Бай Ганьо е фигура на националния кризис и неговата *съвременност* е резултат от динамиката и напреженията на активираните наследствени пластове; между съдържанията на консервативните остатъци в колективното съзнание и съдържанията на настъпващите в него промени – съдържания, които не могат да бъдат изчерпани и трансформирани (камо ли пък изчистени, както това се опитва да извърши така наричаната социалистическа революция) в границите на една епоха, нито да бъдат обхванати в съзнателното ѝ идейно и практическо обществено устройство. Те излизат извън неговите рамки, като протичат и се случват едновременно и несъзнавано у представителите и на двете противоположни страни на колективния национален дух.

Ето защо съществуващата паралелност на отрицателните характеристики на Бай Ганьо и неговите разказвачи поставя опозицията им върху съвсем различни проблемни плоскости например **индивид–колектив.** Тази паралелност разкрива колко е здрава връзката между тях; колко трудно може да се обособи индивидът от още недиференцираната етническа общност, поради което *„срамът, провалът, негодуванието, гневът срещу Бай Ганьо не надхвърлят съзнанието за общност с него"*[19]. Същинската противоположност на разказвачите спрямо Бай Ганьо се дължи единствено на важното иначе обстоятелство, че **говорейки го,** те го изолират от себе си, макар с поведението и отношенията помежду си да приличат на него. Казано на психоаналитичен език, те го изтласкват от несъзнаваното към съзнаваното с надеждата, че постигнат веднъж в съзнанието им, ще се освободят от него.

Такава е и приликата на Бай Ганьо със събраните в *стаята* слушатели на Марк Аврелий. Разводненият или *не-есенциализираният* му образ (ако използваме една от характеристиките на самия автор за него като „есенция") се появява и присъства и в **съвременната** компания на вестоносеца. Тя не е много индиферентна и към самото *завръщане* на „славния българин", макар че за нея то е по-ангажиращо от историческата и социалнополитическа промяна в недалечна София. Сънародниците му като че ли се интересуват повече за **„урвичците"** и използват обширното и неприятно за тях критическо въведение на Марк

Аврелий, за да се заядат с него. Дори без да разширяваме стаята и случката до мащабите на тогавашна България, неминуемо ще констатираме, че и в стаята, и в случката отсъства само редуцираната и сгъстена, пряко назована фигура на *съвременния българин.* Както споменахме, характерът и физиката му обаче присъстват с отделни елементи във всеки назован член на компанията, като при това са показани в тяхната многообразна (и размита) симптоматика. **„Кикотенето"** на Марк Аврелий се сменя с критическо ораторство. **„Добродушната усмивка"** на Арпакаша, **„подръпващ къдравия му мустак",** прелива в **„маслен поглед",** изразявайки нещо средно между съгласие и несъгласие (позиция и опозиция), а всъщност, разкривайки дуалистичния му манталитет. Идеята да се налива цяла **„чаша коняк в гърлото",** за да се сложи край на *„речевия хаос"*[20], не е много далеч от пиянската оргия, организирана преди изборите от Бай Ганьо и тайфата му. Фамилиарното лицемерие, с което Марк Аврелий е пре-наречен и уподобен на **„гълъбче"** и **„Йоан Златоуст",** но също на **„говедо"** и **„оберговедо",** се трансформира в гърлена политична еуфория, в която пък **„Но ка-кви зев-зе-ци наш-ти, кат' видели ба-ба с га-щи..."** се възнася с маршов ритъм из стаята, наподобявайки „Шуми Марица", за да завърши с недвусмислен рев: **„долу!".** Възглас, чиято екзалтираност, подобно на спонтанната реакция **„не може да бъде",** се излива еднакво обилно от гърлата на компаниите както на Бай Ганьо, така и на Марк Аврелий. Наред с всичко друго, краткото единодушие в цялата тази сюжетно разгърната *семантична литота*[21], както би могъл фигурално да се означи цялостният образ на *байганизираната* компания на Марк Аврелий, веднага се разпада вследствие на разпрата, в която Ал. Константинов рядко си прави труда да назове кой кой е. Дори читатели като Б. Пенев са подведени при изброяването на събраните в стаята: *„Всеки от тях си има особено прозвище – Марк Аврелий, Арпакаша, Амонасро Етиопски, Мойше, Ожилката и други"*[22]. Арпакашът и Амонасро Етиопски обаче са **едно и също лице.** Заради шумното си и пречещо поведение, Арпакашът е пре-наречен, сдобил се е с ново прозвище, асоциращо се с нецивилизованите африканци от Етиопия: ***„Ще млъкнеш ли ти,*** *Амонасро Етиопский*". В условно наречената от нас *„българска част"*, включваща „Бай Ганьо се върна от Европа" и „Бай Ганьо журналист", разказвачите и слушателите нямат собствени имена (не отбелязваме очерка „Бай Ганьо прави избори", тъй като в него няма разказвачи и слушатели). Общуването тук се осъществява единствено чрез прозвищата; всеки е *знаен* чрез своето прозвище. Прозвищата в *българската част* са индикация на екстровертните нагласи във вътрешното национално пространство и са вербални аналози на пиктограмите. Чрез тях се *излиза* от природата на нещата (на действителността) и се *влиза* в емоционално-рефлективния пласт на индивида, като посредством асоциативното пренасяне на фрагмент от един или друг обект (явление) се означава (оприличава) една нейна характерност, която я обрисува и наименова. Като изключително важна част от езика липсата на собствени (паспортни) имена – каквито са те например в *европейската част*: Стати, Стойчо, Кольо, Цвятко и т.н. – е достатъчно красноречив показател не само за нивото на общуване, но и за колективното и личното съзнание, възприемане и отношение към света; за статута на личността в условията на задържана етноколективна сраснало ст. Най-точно това ниво може да се илюстрира със сполучливата знакова фраза на самия Марк Аврелий, отнасяща се именно за слушателите му, че

Бай Ганьо е, *„както си го знаете, преди да тръгне за Европа"*. Тоест в едно реминесцирано предишно, далечно (дълбинно) състояние, в което те все още са едно цяло с Бай Ганьо – преди да бъде той отлъчен от общия им *прозвищен свят* и да бъде дезинтегриран от него, за да се обособи в съзнанието и говора им като самостоятелно име и отделен обект за изобретяване на истории. За разлика от *Амонасро,* чието прозвище се появява внезапно (спонтанно), за да измести пък прозвището, с което иначе е *знаен* в своето обкръжение Арпакашът – точно така, както преди него е бил *знаен* и Бай Ганьо.

Впрочем, **Амонасро е персонаж на Верди от операта „Аида".** Тя е поставена за пръв път в Кайро през 1871 г. През 1877 г. пък е играна за пръв път в Мариинския театър в Санкт Петербург. В Русия „Аида" жъне огромни успехи. Както е известно, Ал. Константинов постъпва в пансиона в гр. Николаев през 1879 г., а от есента на 1881 г. е студент в университета в гр. Одеса. Дали тогава, или по-късно той се запознава с музиката и съдържанието на „Аида", няма категорични данни. Според нас обаче, като един от шедьоврите, които култивират музикалния му вкус, тя е добре позната на Щастливеца още оттогава – 15-ина години преди написването на „Бай Ганьо". Тези изводи се налагат от редица факти в биографията му, но ние ще се позовем на най-директните, отнасящи се именно за годините на учение в Русия: *„Операта е негова страст. Той има любими късове из „Демон" на Рубинщайн,* ***из „Аида" на Верди****, из „Хугеноти" на Майербер, из „Танхойзер" на Вагнер."*[23] (подч.м. – Р. Ш.). Тъй или инак обаче, по-интересен е мотивът или липсата на мотив, който да стои зад това нанасяне на името на персонажа от „Аида" като второ прозвище върху всекидневното прозвище на Арпакаша. Според съдържанието на операта, Амонасро е баща на главната героиня, Аида, и макар да е етиопски цар, е пленник на египтяните. Той обаче успява да подслуша разговор на дъщеря си с нейния любим – египетския военачалник Радамес. Доверявайки се на Аида, Радамес издава военна тайна и на следващия ден сражението с етиопските войски е загубено. Вследствие на това неволно предателство, той е осъден и зазидан жив в гробницата, в която обаче се е скрила и Аида.

Както се вижда, не съществува никаква сюжетна и характерологична връзка, асоциация или аналогия между Амонасро на Верди и *Амонасро* на Ал. Константинов. В своята **съпоставителна същност** персонажът у автора на „Бай Ганьо" не притежава интенционална автономност и тежест – той е напълно случаен и произволен, какъвто би бил един Робинзон Крузо, и – макар и фрагментен – обслужва сюжета, доколкото основната му функция е да участва и да удължава ретардацията на въведението, целяща да изобрази невинното веселие и да внуши непринудената бохемска атмосфера, които *новинарят* Марк Аврелий заварва в *стаята.* В семантичен план с прозвището *Амонасро* Арпакашът е означен като груб и нецивилизован африканец – етиопец – лишен от всякакво благородство, каквото дава царската титла дори на един африкански вожд[24]. Доколко обаче при вторите образи съществува някаква интенционирана *прозвищна идеография* е въпрос с повишена трудност, тъй като и при тях на всяко прозвище съответства реално лице, т.е. за автора те са **готови** имена и значенията им механично се експлицират в сюжета чрез готовостта си. Точно тази заложена и изглеждаща неразривна връзка между текста и метатекста е причина в интерпретативно-тълкувателната си работа

изследователите на „Бай Ганьо“ да сменяме за удобство името на персонажа с името на реалното лице.

Така например зад прозвището *Марк Аврелий* някои автори твърдят, че стои юрисконсултът на Министерството на финансите Марко Славчев[25]. От друга страна, в *Марк Аврелий* е провиждан и самият автор Ал. Константинов, заради пропагандираната от героя любов към природата. От трета страна пък, *Марк Аврелий* (Антонин – 121–180 г.) е римски император и автор на философски текстове на старогръцки език. Има и един четвърти *Марк Аврелий* – той е в текста на Алековата творба и притежава като персонаж такава сюжетна автономност, която решително го разграничава от предходните трима свои съименници. Подобна е ситуацията и с разказвача в „Бай Ганьо журналист“ – Гедрос, – който в исторически план е херцог на Литва през XIII в. От друга страна, Александър Ничев допуска, че *Гедрос* е Петър Абрашев[26]. Позовавайки се обаче и на други източници, ученият изказва мнението, че *Гедрос* е не Петър Абрашев, а самият Арпакаш. И накрая – *Гедрос* фигурира също като самостоятелен персонаж, без каквито и да било прозвища или други добавки в текста, освен в хода на пряката реч. Един изчистен от метатекстови обстоятелства и имена прочит на „Бай Ганьо“ ще даде съвсем друга картина на съдържанието му[27].

Но нашата задача не е да изследваме семантичните функции и конфигурации на имената и прозвищата в Алековата творба. Затова ще обобщим, че наличието на прозвища, носещи както имена на културни, исторически и обществено-политически фигури (Амонасро, Йоан Златоуст, Марк Аврелий, Отело, Гедрос), така и на прозвища, които имат съвсем различно естество (Ожилката, Арпакаша, Стувенчо), показва, че героите са полагани с чисто сюжетна цел, а не е отделяно върху тях семантизиращо или идейно-смислово внимание. Като знакови образи те не са интенционално обработвани, а са полагани, според линията и логиката на сюжетите в отделните *невероятни разкази*. Наред с това, доколкото художествената условност на „Бай Ганьо“ е индикатор на процеси извън нея, т.е. отразява условията в обществено-политическата, културната или историческата действителност, общуването чрез прозвища разкрива процесите на етноколективна диференциация, които съвсем не са само социални, а са и езикови, психологически, екзистенциални, битови и т.н. То отразява разпада на относителната колективна неразчлененост (сплотеност) и обособяването на членовете на колектива в техния *първоезичен* (първичен) *изглед* (съответно, вариант) – чрез обозначително именуване, персонифициращо даден фрагмент от действителността. Ето защо общуването чрез прозвища е недвусмислен знак, че в средите на Марк Аврелий и Гедрос личността (индивидът) още не е институционализирана със свое собствено (лично) име, а е подложена на рефлексиите (своеволията, безвластието) на езика.

Връщайки се към въвеждащата част на „Бай Ганьо се върна от Европа“, не можем да не отбележим, че целият епизод е изключително показателен за близостта на колективния образ на слушателите с образа на Алековия герой. Редът на неговото протичане е следният: съобщение за завръщането на Бай Ганьо – прекъснато; случване на Бай Ганьо без неговото присъствие – именно като колективен образ; изолиране на създадения чрез новината Бай Ганьо от колективния образ и обособяването му като индивидуален в събитията около Стамболов и Стоилов[28]. Или, както вече отбелязахме, от периферните социал-

ни случвания към централните исторически събития[29]. След това ретардиращо въведение, представляващо внушителен социалнополитически фарс, някой се сеща за Бай Ганьо и упреква вестоносеца, че е **„поет“,** който разказва **„бабини деветини“.**

Главното действащо лице в целия епизод е Марк Аврелий. Той провокира конфликта в компанията с новината и с критичността си към българската закостенялост и към **„вашата проклета бачка“.** На фона на байганлъците ѝ той изпъква като фигура, в чиято положителност не може да има съмнение и в която е припознаван самият Ал. Константинов (Ив. Шишманов, Л. Котев и др.). В действителност обаче **Алековият вестоносец лъже.** За по-голяма убедителност и автентичност на своята новина той заявява в отговор на непосветените и невярващи: **„Аз го видях, говорих с него“.** Че го е видял, видял го е. Но че е говорил с него е показателна и многозначеща лъжа. В подробния си разказ той съобщава, че Бай Ганьо, след като влиза и сяда в кръчмата, е с гръб към него и **„не можа да ме познае, а че не ме позна, това се видя от думите, които той пусна за наша сметка: „И тези трябва да са се насвяткали. Немска стока!“.** Как тогава е говорил с него?!

Какво следва от тази лъжа, какво означава тя?

„Лъжата има двойна функция в творбата: тя е благородна и долна по една съвсем проста схема на разпределение. Когато лъжат разказвачите, понеже не за себе си лъжат, то лъжат благородно. Когато Бай Ганьо лъже – лъже подло и то отвратително, за лична облага. В мотива на разказвача обаче също има лична облага – да не се осрамя“[30] . Но срамът дебне в Европа. Там той е премеждие, индикация на иманентния Бай Ганьо, оставена без последствия в съмишленическия ентусиазъм на разказвачите – да раздвои самосъзнанието и да дестабилизира самомнението. Ако в Европа такова раздвояващо себе-преживяване е поне регистрирано, то в българия раздвоението не е допуснато, като липсващата му част са интроверсиите (както бе вече споменато, в *българската част,* освен Иваница Граматиков, няма нито един интровертен тип) – те са заменени от неспирно изтласкване към по-далечните места на политиката, вестниците, изборите. В България Европа е въздишка – на Бай Ганьо по Пратера, където въпреки всичко не е бил; на компанията – по Швейцария, по стъпките на героя (Бай Ганьо: **„Ех, Пратер, Пратер“**; Марк Аврелии: **„Въздишаме за Швейцария“**). Европа присъства в България не като ценностен и етически коректив, като критерий за нравите или като битиен модел. Тя е иновация в речевия обмен; идеологема, която като жетон заиграва говорите, оправдава действията, **разделя.** Бай Ганьо я употребява, за да укрепи авторитета си сред своите и да добие властно пространство. Марк Аврелий пък я пренася около Искърските ханчета, проектирайки я по славянски модел в противовес на западняшката Байганьовска европейщина. Той също впечатлява, гради авторитет и се сдобива с властово пространство. Лъжата може да се разглежда като рефлексия на срама, макар да я пораждат съвсем други фактори, макар да преследва и други цели. Марк Аврелий обаче не лъже от срам – зад набързо *„скроената лъжа“*[31] стоят различни мотиви и нагласи.

Преди всичко тя възниква като **рефлекс** на съпротива срещу колектива, който с реакцията си оспорва съдържанието и същността на неговата новина: **Бай Ганьо се върнал. – Не може да бъде! – Говорих с него.** Глаголът *се върнал*

изразява несвидетелския за Марк Аврелий характер на събитието, което пък – обратно – е известено от него със свидетелска автентичност: **говорих.** Тук може да се допусне, че Бай Ганьо отдавна се е върнал, а той току-що или скоро след това е говорил лично с него. Но непознаването в кръчмата потвърждава, че това лъжеговорене се дължи най-вече на рефлекса на вестоносеца срещу критическата санкция на колектива. Рефлекс, който е достатъчно радикален в съдържанието си, за да преобърне обективния характер на едно събитие в субективна интерпретация. Успешността на този рефлекс не само запазва подготвената версия, но и втвърдява въплъщението, в което е влязъл вестоносецът. Лъжата има както външен (социален), така и вътрешен (личностен) аспект.

Лъжеговоренето с Бай Ганьо е признаване и мистично сливане с авторитета му. То присвоява част от неговата субстанциална персона (маска) на злото, за да го поправи (трансформира), приспособявайки я към изискванията на ситуацията и потребностите на колектива от авторитет. Същевременно обаче, лъжеговоренето приспособява и новата персона към съществуващата и с нея Марк Аврелий се идентифицира, изживява и легитимира като вестоносец и оратор. Като такъв той е възприет и идентифициран и от компанията. Наред с това, лъжеговоренето с Бай Ганьо формира и поддържа волята за власт и обособява личността на оратора от колектива. То е за сметка на авторитета и е съобразено с целите и потребностите на ползващия го, които го разграничават и от самия авторитет. Възникнала по необходимост като *„посредник между Аза и външния свят“*[32], приспособяващата се персона на Марк Аврелий обуславя, от една страна, конфронтацията с колектива, а от друга, съгласието му с него. Конфронтацията му се съдържа в отговора **„Как „не може да бъде“, бе господа, аз го видях, говорих с него“,** а съгласието му – в приемане волята на колектива, предявена с ***разказвай***. От своя страна пък, колективът се противопоставя, оспорвайки завръщането на Бай Ганьо като събитие, което ***не може да бъде***, а изразява намерението (волята) си да изслуша новината, която Марк Аврелий знае и носи. Конфликтът е преодолян, кратката речева схватка е последвана от взаимен компромис, при който Марк Аврелий разказва, а колективът слуша. Трябва да подчертаем, че този конфликт е задължителна част от *скоротечния* процес на **адаптация**, тъй като персоната на вестоносеца променя всичко – и себе си, и колектива, и ситуацията. Персоната му, както и новината, така радикално се врязват в средата на колектива, че неговата (на колектива) реакция санкционира не само вестта, но и носителя ѝ. Без адаптиране на двете страни една към друга, сюжетът не би се разиграл или би протекъл в съвсем различно наративно русло. Завършвайки с набързо протеклия процес на адаптиране, е наложително да добавим, че приемането на волята на колектива се съгласува с личното желание на вестоносеца, а приемането на личното му желание се съгласува с волята на колектива да научи новината. Това просто и естествено сближаване на интереси и синхронизиране на нагласи, в което се провижда и възникването на политически субект (партията), стои в основата на описания от нас взаимен компромис между Марк Аврелий и колектива. Вследствие на него се установява авторитетът или **магическият престиж** на вестоносеца-оратор, с който той се налага на слушателите. Тук *„необходим е не само някой, който иска престиж, но и публика, която търси някого, комуто да повери престиж“*[33] . Както пише Юнг, *„основният мотив тук е волята за власт“*, но не само като желание на отдел-

ния индивид, а същевременно и като „*колективна даденост*“[34]. Задължително трябва да добавим, че посредством лъжата новият авторитет на Марк Аврелий само трансформира първичния авторитет на Бай Ганьо, но не се освобождава от него.

С такъв престиж или авторитет не може да се похвали нито един от разказвачите за европейските приключения на *съвременния българин*. Всички те са безлично равни помежду си. При тях наративните форми, техники и стратегии са едни и същи. Няма новинари и слушатели – разказвачите са едновременно и слушатели, а разказите им нямат статут на новини. Разказваческият ентусиазъм е толкова голям, че съществува възможност за пренасищане със сюжети – всеки слушател в този безграничен социум, означен като **„всинца“** (Мато например в „Бай Ганьо в Русия“), е потенциален разказвач, а всеки разказвач е зареден с няколко сюжета (това се потвърждава и от надпреварата им да разказват за Бай Ганьо). Създава се впечатление както за „*боричкане за докопването на думата и завладяването на говора*“[35], така и за неизчерпаемост на европейските сюжети със „*славния българин*“. Започва едно разказваческо избистряне (редене) на *речевия хаос*, както го определя Милена Кирова, при което на героя му е необходимо едно-единствено сътворение. Оттам нататък нарацията го поема и той нито отива, нито се връща, а само се мести от сюжет в сюжет, разкривайки освен всичко друго – и зависимостта си от волята, изобретателността и единодушието на разказвачите.

Във втората част обаче всичко това съвсем не е така. В България малко помнят и знаят (за) бай Ганьо. Българите сякаш са го позабравили. Героят трябва да бъде съобщаван, припомнян и съответно пресътворяван в ракурсите на политически и социален живот. Той до такава степен е врастнат с подсъзнанието им, че са необходими отделни процедури, за да бъде изведен оттам и той да бъде отново актуализиран. Ето защо, преди да встъпят в ролите си на разказвачи, Марк Аврелий и Гедрос от „Бай ганьо журналист“ задължително минават през две ситуации: на съобщение и на конфликт. Конфликтът показва кризата в общността – в съмишленичеството и в комуникациите; разкрива хаоса в плурализма, в който и двамата са призвани да сложат ред. Бай Ганьо не е общата дума, не е говорът на колектива, не е договорният принцип, макар ораторството на Марк Аврелий частично да постига консолидиращ резултат. Положението **„както си го знаете, преди да тръгне за Европа“** е не само едностранна индикация на промяната на българина Бай Ганьо **(„този път с по-импозантна външност“),** но и на цялостното състояние на събраните в стаята слушатели. Познавателните им позиции спрямо героя съответстват на тяхната затвореност и статичност, на консерватизма и изостаналостта им, при които той е все така, **„както си го знаете, преди да...“**. Именно защото той е **„както си го знаете, преди да...“**, те посрещат неговото актуализиране (завръщане) с реакция, която решително го отхвърля: **„Не може да бъде, бе...“**. Събитието обаче е **промяна** и за тях. Марк Аврелий реминисцира в своите слушатели предвербалния хаос на тяхното съществуване, в който ги заварва началото на творбата, Той ги връща там, където героят се знае, но не се обговаря, защото са едно; там, където героят е съ-пребивавал наравно с тях, но е бил още неразличим и неизолиран от недиференцираното колективно цяло, тъй като е, както споменахме, неиндикативна част от него, преди да се заговори за Европа и тя да (му) се случи. Бай Ганьо е

колективно създаденият им **персонален хронотоп,** маркиращ характеристиките на преместването и застоя им. С него започва тяхното летоброене, тяхното разпознаване на света отвън, тяхното излизане от колективната несъзнаваност. Без него пък те остават затворени в хаотичната архетиповост на пред-байганьовското си съ-съществуване; на знаенето априори за някой си – от тяхната черга – Бай Ганьо, което не се различава от линеарното събитийно знаене за някой си незначителен и подобен на тях Арпакаш или Мойше. В колективните образи около Марк Аврелий и Гедрос текстът кодира своето предначало и отговаря на въпросите: кои и какви са тези ***всички***, които му помагат да се наметне и **„рекоха, че Бай Ганьо е вече цял европеец“**. В този ред на мисли е необходимо да обърнем внимание и на една друга особеност на отношенията между второстепенните образи.

Съобщенията и конфликтите се предхождат и съпровождат от дребни на пръв поглед байганлъци; от **смешност**, под чийто пласт прозира сериозна симптоматична нездравост в характека, в отношенията помежду им, в нагласите към света и ставащото в него извън говоренето за Бай Ганьо, но идентично с него. Както споменахме, тези байганлъци са съществена част от **характера** и са останали очевидно от **предевропейското време** на из(от)лъчения вече Бай Ганьо. Те представят тяхното общностно и поединично ниво, което предполага превръщане на всекиго в едноличен Бай Ганьо, ако той формално тръгне за Европа и се върне пак в България. Фактори на промяната им пък са самите съобщения и конфликти както помежду си, така и с новинарите. Последните нарушават техния мир и ги въвличат в превратностите на историческата, социалната, политическата и културната събитийност. **Смешността**, с която *ги наметва* текстът, е характерологично отношение към света и може да се схваща като симптом на специфична социална ентропия при колективното, инверсивно преминаване от робство към свобода; при реализиране на масово (народно) потисната психичност; като отваряне на кутията на Пандора и плъзване на живия психологически багаж към организиращите центрове на устройството.

Смешността – това е жизненото състояние и битност на представените в текста българи в България: повече ангро, повече на подбив, повече *и тако и вако*. Това са душевните им нагласи, **„заразени със смеха“**, както ги описва Ал. Константинов; това е техният modus procedendi, при който им **„идват наум такива комедии“**, проваляйки с парче лимон изпълнението на румънската „Дойна“ („Бай Ганьо журналист“). Смешността не е комично стълкновение – тя е характерен **всесмях,** който се излива безпрепятствено и обилно от гърлата им и се съпровожда с богата гама от жестомимични артикулации, допълващи говора и комуникациите им. Смешно-сладък е за Арпакаша Марк Аврелий; за Марк Аврелий е смешна оплесканата с падането на Стамболов работа на Бай Ганьо, при когото вестителят отива уж с добри и сериозни намерения, които обаче се обръщат впоследствие в издайнически кикот. Ако пък няма нищо смешно, то някой **„дявол Отело“** го създава. И така преминават те – от смях в смях. Така тече сюжетът, така се случва животът, така иде светът. Така ги заварва и вестоносецът-оратор: **„както си го знаете преди да тръгне за Европа“.** С други думи, *„както сте си, преди да речете, че е* ***вече цял европеец***“. Преди *вече* – **още**. *Смешността* е именно заразата със смях и зевзелък, поддържаща връзките със света и общуването им. Тя е заразата, размиваща и подяждаща стойно-

стите на действителността; предпазваща и сплотяваща ги пред всякакви външни угрози от новини, събития и промени. *Смешността* укрива празниците във вътрешния им свят и ги имунизира срещу изкусителността на Байганьовите обществени набези и успехи – затова, макар да разиграват помежду си пиперливи зевзелъци и политически сюжети, слушателите в *българската част* остават политически и социално **невинни, необременени, първично непорочни.** Всесмехът еднакво осветлява индивидуалната и колективната им душевност „с **такива безцеремонни реплики, които никакви творчески съображения не могат да оправдаят“**[36]. Бихме добавили, че авторът се надсмива и над компаниите на Марк Аврелий и Гедрос, независимо че сам той се присъединява към тях като наблюдател, говорейки от първо лице множествено число.

Уместно е да напомним, че Ал. Константинов никъде в творбата си не засвидетелства към героите в *българската част* (но всъщност и към другите герои) тези специални чувства, с които удостоява мрачния си герой; никъде в творбата си той – като автор – не диалогизира с никого и към никого не отправя извинение (дори иронично), освен към самия Бай Ганьо. Независимо от стилово-интонационните диспропорции на подобен завоалиран диалог (стимулирана чрез разказвачите и покриваща цялото повествование хумористично-сатирична дистанция и радикалното и парафинално пренебрегване чрез прякото лично обръщение), тази авторска двойственост в отношението към главния персонаж се отразява и върху функционалната неустановеност, рефлектира върху персонажната система, като я разцентрова концептуално. Краткото **лично внимание** към *съвременния българин*, чистосърдечното иронично оправдателно смигване **„прощавай и ти, Бай Ганьо“** има преди всичко строго субективно-личен-***двустранен*** характер; че вследствие именно на тази двустранност преднамерените художественотворчески стратегии имат вторично значение, т.е. изграждат се (възникват) като рефлексия – образно казано – „недалече“ от самия процес на текстополагане и са силно зависими от емоционалния фактор. Това се обяснява и с обстоятелството, че Алековата литературност е спонтанна, а не например като Вазовата, която е в състояние да нароява множество чичовци-Ганьовци. Точно тази спонтанност позволява на Щастливеца да открие и създаде образа на *славния българин* и да спои в неповторимо единство качествата и недостатъците на своето произведение (един твърде обширен проблем за нашата литературна критика). И не на последно място – че намерението на писателя „*да се смее над всичко – над новото и старото в живота на българина, над простака и над интелигента, над близки и далечни, та че и над самия себе си*“[37] не подминава никого.

Библиография. Бележки

---

[1] **Ганчева,** Б., Повествователят в „Бай Ганьо“ и въпросът „Европа – ние“. // *Литературна история*, 1986, № 15, с. 35–45.

[2] Тук и в целия текст ползваме изданието **Константинов,** Алеко. Съчинения. Т. 1. Съставителство и редакция Илия Тодоров и Тихомир Тихов. – София, 1989, с. 19–127.

[3] **Иванов,** Ж. Бай Ганьо: между Европа и Отечеството. – София, 1999, с. 201.

[4] Тук ще си позволим да вметнем, че според нас преимуществено хумористичното изображение в тази първа част е причина критиката да се отнася към нея като към пълноценно художествено произведение, докато публицизмът и сатиризмът на другите части провокират у нея подчертано стеснени историцистки и социологизиращи интерпретативно-тълкувателни гледни точки.

[5] **Жечев,** Т. Одисеята на Щастливеца и Бай Ганьо. В: **Жечев,** Т. Митът за Одисей. Кн. 1. – София, 1989, с. 92.

[6] Оттук произтичат множеството дискусии и спорове, започнали още от първите читатели на „Бай Ганьо" като Балан и д-р Кръстев и продължаващи и в наши дни – критическото интерпретативно-тълкувателно отношение към героя винаги се колебае между Бай Ганьо като един извън-времеви, над-епохален човек (психологически единен, индивидуален художествен образ със синоним: *цялостната личност*) и Бай Ганьо като колективен тип (множествен, но социално диференциран човек), т.е. представляващ отделна време-историческа прослойка (чорбаджийска, буржоазна, капиталистическа и – по презумпция – друга). Причината за тази фикционална двустранност е, че така описаният ***архетип Бай Гиньо*** съчетава в себе си и цялостност, и множественост.

[7] **Ганчева,** Б. Цит. съч., с. 37. Невъзможността (а струва ни се и отсъствието на авторско намерение) това въплъщение да бъде сугестивно уплътнено е единствената причина Ал. Константинов *„да разхвърли отрицателните акценти в разказа си"* (Б. Ганчева. Пак там), с което всъщност ги „прехвърля" и върху вторите образи в произведението. Затова и налагането на образа на Бай Ганьо като всестранно негативен е пречка за пълноценното му проучване и актуализиране от хуманитарен аспект.

[8] **Пенев,** Б. Как възниква образът на Бай Ганя. Юбилеен сборник на ученолюбивата дружина „Искра" в град Казанлък; по случай 50-годишния ѝ живот и културно-просветна дейност. – Казанлък, 1923, с. 161.

[9] **Пенев,** Б. Алеко Константинов. Биография. – София, 1937, с. 28.

[10] Пак там, с. 49.

[11] **Славейков,** П. Алеко Константинов. Спомени и бележки от Пенчо Славейков. // В: Съчинения на Алеко Константинов. Книга първа. Фейлетони, очерки и разкази. – София, 1901, с. XLV.

[12] Пак там, с. XLVII.

[13] **Миролюбов,** В. Алеко Константинов. Шест статии. – София, (1917), с. 23.

[14] Пак там, с. 61. Макар и несъзнателен, психологическият интерес към произведението и образа на Бай Ганьо, кореспондиращ с първите гледища на едва-що появилата се *аналитична култур-психология,* е по-подчертан и по-траен при изследователите от 20-те години на XX в. Балан, д-р Кръстев, П. П. Славейков, Б. Цонев, Иван Шишманов, Б. Пенев, Д. Михалчев, М. Арнаудов, Г. Константинов са критиците, в чиито гледища за „Бай Ганьо" – случайно или не – се долавят все още неокантиански възгледи и психологически идеи най-вече от школите на Вундт и Фолкелт. От края на 20-те години обаче този психологически интерес към автора и героя започва да отстъпва на социологическия. Поради това на Ал. Константинов се приписват вездесъщо писателско съзнание и несъстоятелни ***замисли и качества,*** противоречащи дори на редица биографични факти (част от тях е актуализирана от Инна Пелева *в Алеко Константинов. Биография на четенето.* С., 2002 г.). На героя пък са приписани ***характеристики***, каквито той просто не може да понесе. Що се отнася до проблема за ***несъзнаваното*** като един от най-важните фактори за създаването на определен художествен образ или произведение, той въобще не съществува за критиката.

[15] Ако Ал. Константинов беше преработил произведението си и бе преустроил своя герой, за каквито намерения свидетелстват редица негови съвременници, образът на Бай Ганьо действително би добил по-хомогенен вид. Тогава обаче неговият безусловен архетипов характер би се разпаднал и разпилял в лабиринта от интенции; би загубил своята спонтанност в каналите на преднамерено търсената и изграждана в матрицата на жанровия модел логика на образа. Актуалността му пък не би прескочила границите на литературната си епоха. С други думи, ***архетипът Бай Ганьо*** би бил неразпознаваем в схемата на един обикновен литературен герой – точно такъв, какъвто е, да речем, „Братът на Бай Ганя Балкански" от едноименния сборник с *„хумористични"* разкази на Г. Хаджибонев (1897).

[16] **Илиев,** Ат. Иван Шишманов и Алеко Константинов. // В: Литературно-критически и теоретически статии. – София, 1976, с. 11.

[17] Колкото и Алекова ирония да се приписва на фамилиарния предикат *бай* в името на *съвременния българин*, той недвусмислено подчертава силното *„чувство на автора, че е близък на своя герой"* (Б. Ганчева. Цит. съч., с. 37). Спирайки се на *„прехода от бай към господин"*, Р. Йовева също изтъква тази близост с естественото прикрепване на *бай* към името, изразяващо родово-етническата близост по време на робството: *„Титулуването „бай" идва от далечни времена, от времето на робството като израз на уважение между хората. То не се свързва с възрастта, с националната или социалната принадлежност. Бай Ганьо... да бъде „бай" му е напълно достатъчно."* (**Йовева**, Р. Бай Ганьо – мит и реалност. // *Литературна* мисъл, 1989, №5, с. 55). Байовците, дядовците, чичовците като *„характерни носители на съществени черти от националния ни живот"*, както вярно според нас ги определя и Б. Ганчева (Бистра Ганчева – пак там), дават езиково-речевия израз на тази родово-етническа близост по време на робството. С Освобождението тя се разпада, а ранните процеси на социална диференциация я асимилират и трансформират, оставяйки от нея само инертни говорни субстрати, един от които – именно *бай* – се оказва подходящ и устойчив вторичен знак, врастнат в спонтанния език на художествено-творческите рефлекси на Ал. Константинов. Ето защо съвсем не бихме потвърдили, че в *бай* е вложена такава интенционална мощ, която да надхвърля мащабите на умерената ирония при употребата на една характерна и още разпространена, но отмираща с епохата си дума.

[18] **Илиев,** Ат. Цит. съч., с. 10.

[19] **Ганчева,** Б. Цит. съч., с. 36. Това *„съзнание за общност"* с героя не е нищо друго освен **подсъзнание за идентичност (с архетипа).** То произтича и влияе и върху автора, което е видно от самото му отношение към него, стигащо до пряко обръщение. Силната свързаност между двамата, около която иначе се организират и гравитират цялата персонажна система и сюжетиката на „Бай Ганьо" (ще добавим също езика и стила, свивани все повече в субективно-тенденциозни ракурси), разцентрова и разколебава опозициите, особено персонажните, като не само отхвърля отвъд гравитацията си отделни образи – на Бодков, Марийка, Иваница Граматиков – но и ***байганизира*** самите участници в (раз)говорите за *съвременния българин*. Така например образът на Бодков „подяжда" негативността на Бай Ганьо, а образите на Марийка и Иваница Граматиков дискредитират тези на членовете на компаниите (разказвачите и слушателите). Белетристичната дистанция, от която *„без усмивка"* (Б. Ганчева – пак там) е обрисуван Бодков, го разкрива като образ от други наративни и жанрови порядъци. Впоследствие в „Из кореспонденцията на Бай Ганя Балкански" наративно-жанровото му несъответствие е коригирано, като е разширен жанровият диапазон на творбата и той е положен в епистоларен жанр. *Байганизираните* разказвачи и компании в „Бай Ганьо тръгна по Европа", както и тези при завръщането му – Марк Аврелий и Гедрос – губят морално-етични и културни позиции спрямо централния образ. Дори само тези обстоятелства ясно показват, че на дълбоката свързаност между автора и героя се дължат всички достойнства и недостатъци на Алековата творба и че както общоприетите качества, така и дискусионните *„недостатъци на „Бай Ганя" образуват неразделна част от него"* (**Миролюбов,** В. Цит. съч., с. 59). Причината за тази парадоксална симбиоза е, че повлияният автор описва един сложнодействащ ***поливалентен*** архетип, разпростиращ се не само върху обговарящите (разказващите) го персонажи, но и върху самия него. Той също е зависим от подсъзнанието за идентичност (*„съзнанието за общност"*), защото архетипът по принцип е резистентен към различните психологически типове и техните персонификации – на разказвачи, слушатели или автори; на политици, търговци или журналисти и пр. При това, независимо от конотативните им стойности.

[20] **Кирова,** М. Бай Ганьо – поглъщащият човек. // *Литературна мисъл*, 1994, № 1, с. 170.

[21] Размиването на негативността на образа на Бай Ганьо от страна на компанията на Марк Аврелий, както и цялото ѝ поведение, ни кара да провиждаме в колективния ѝ образ една *семантична литота*, т.е. един фигурално „умален" (но всъщност негативно размит) ***образ на Бай Ганьо.*** Изобщо, ***байганизмите*** и на другите компании в творбата са размесени с говора против него, с осъждането на поведението му, затова не са така сугестивно плътни. В този смисъл, ако Алековият герой е непозволеният, недопустимият, подлежащият на безкомпромисна санкция, затова хиперболизиран и уплътнен знаков образ на националната характеристична негация, както е възприела да го интерпретира и тълкува критиката (можем да я обобщим с думите на Б. Ангелов: *„Бай Ганю е живият образ на всичко отрицателно в българщината."* – **Ангелов,** Б. Алеко Константинов. // В: Българската критика за Алеко Константинов. – София, 1970, с. 118), то групата около Марк Аврелий представя допустимия, компромисния, затова разреден образ на същата тази негация. Разбира се, авторът съвсем не е търсил такава фигура – колективен двойник

на собствения си герой – за да изобрази чрез нея разказвачите в „Бай Ганьо тръгна по Европа". Преди всичко, той е силно завладян от образа, независимо дали е обект на разказване при сбирките на „Весела България", дали е автохтонен (но оформен също и задвижен от емоциираното му авторско въображение) и дали е синтез на двете: на техните разкази и неговите представи. По тези причини Ал. Константинов не отделя и внимание на второстепенните образи, за да ограничи техните *байганизми*.

[22] **Пенев,** Б. Алеко Константинов. Биография. – София, 1937, с. 40. Подведени са и други автори например Ал. Ничев (**Ничев,** Александър. Алеко Константинов. 1863–1897.– София, 1964, с. 28) и Р. Йовева (**Йовева,** Румяна. Бай Ганьо – мит и реалност. // *Литературна мисъл*, 1989, № 5, с. 49).

[23] **Ничев,** Ал. Алеко Константинов. 1863–1897. – София, 1964, с. 23.

[24] Доколкото при прозвищата може въобще да се говори за *„идеография на личното именуване"* (**Пелева,** И. Цит. съч., с. 148), Арпакашът бележи известна идейно-смислова близост с *Амонасро,* ако приемем, че първото прозвище произлиза от турското „арпа", означаващо „неолющен ориз". Тогава смисълът на нецивилизован африканец във второто прозвище ще се засече със смисъла на първото и „неолющеният" (нецивилизованият) Арпакаш ще може да се нарече с името на нецивилизования („неолющения") *Амонасро.* Съвсем не бихме потвърдили обаче, че такава идейно-смислова близост, пък била тя и случайна, може да се открие у другите второстепенни лица и че за прозвищната антропонимия в „Бай Ганьо" е следвана някаква идеографска линия. Фрагментното реперсонализиране на Арпакаша в *Амонасро* произлиза от персонажа в „Аида" и макар инцидентно (а може би точно поради това), е произволно и случайно – то е използвано асоциативно, само заради африканския произход на героя на Верди, а не заради характера или ролята му в трагическия сюжет. По този начин образът на Арпакаша е изтъкнат като див и нецивилизован – такъв, какъвто е и Бай Ганьо. Тази произволна трансформация на персонажа от операта на Верди върху персонажа от произведението на Ал. Константинов, единствено заради африканското му потекло, разкрива не само неустойчивостта на характерите и техните взаимоотношения, но и първичните реакции с техните екстремални разпознавания и назовавания на околния свят. От друга страна, тя недвусмислено доказва емоционалния характер на самото писане на „Бай Ганьо" – Вердиевият Амонасро е вметнат само формално каго **резултантна асоциация** с *байганизирания* Арпакаш. Нищо повече.

[25] **Елевтеров,** Ст. Поетиката на Алеко Константинов и нашето литературно развитие. – София, 1978, с. 148; **Ничев**, Ал. Цит. съч. с. 29.

[26] **Ничев,** Ал. Цит. съч. с. 29.

[27] Според нас липсата на такъв *изчистен* интерпретативно-тълкувателен прочит на „Бай Ганьо" подсказва, че рецепцията му се намира още в такава фаза, при която документалистката, био-историческа основа на книгата е важна за запазване на конотациите и идеологията ѝ. Дали някога, „Бай Ганьо" ще бъде прочетен без метатекстовите му натрупвания е може би въпрос на време.

[28] Става дума за типично пренасяне на художествено-абстрактен към конкретно-исторически (политически) контекст. Историко-политическите имена на Стамболов и Стоилов обаче могат да играят същата роля и в условията на художествения контекст – те съвсем не са лишени от своето чисто литературно значение на политически лица (и център) в структурата на художествената действителност. В този смисъл критическите забележки на Ст. Елевтеров, *че „от областта на поетиката се прехвърлихме в областта на социологията и публицистиката"* (**Елевтеров,** Ст. Цит. съч., с. 172) са съвсем основателни и отразяват необходимостта от интерпретативно пресемантизиране на политическите пространства в художествения контекст, т.е. от разбиране на политическото като част от художествената тъкан на „Бай Ганьо", от трансформация на публицистичния пласт в поетичния при интерпретативно-тълкувателния прочит на творбата.

[29] Редът, при който протичат ситуациите както в „Бай Ганьо се върна от Европа", така и в „Бай Ганьо журналист", твърде много прилича на описания от Ж. Иванов ред: *„Всяка ситуация от европейските сюжети е построена по приблизително един и същи начин – среща, перипетия, карикатура и присмехулна ситуация..."* (**Иванов,** Ж. Цит. съч., с. 48–49). От този аспект новината на Марк Аврелий представлява рязко врязване в тъканта на националното тяло, плътно залепване на дистанциите и преместване на оптиките от далечната, но по-скоро външна и не-наша Европа към тукашната, вътрешна и наша България. Това е безспорен акт на интроверсия, при който обаче разказвачът запазва екстровертните си нагласи. Поради това възниква и конфронтацията му

със слушателите (показателно е, че те дори не са още слушатели – той ги превръща в такива със съобщението си, че има новина). Очевидно е, че с новината си Марк Аврелий внася промяна сред събраните в стаята българи, която е равностойна на промяната при преобличането на Бай Ганьо в началото на творбата.

[30] **Иванов,** Ж. Цит. съч., с. 121.

[31] **Иванов**, Ж. Цит. съч., с. 121.

[32] **Самюелз**, А., **Шортър,** Б., **Плаут**, Ф. Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг. – Плевен, 1993, с. 123.

[33] **Юнг**, К. Връзките между Аза и несъзнаваното. //В: **Юнг**, К. Избрано. Книга първа. – Плевен, 1993, с. 144–145.

[34] Пак там, с. 145.

[35] **Иванов,** Ж. Цит. съч., с. 149.

[36] **Ничев,** А. Цит. съч., с. 134. Не можем да не обърнем внимание, че дори Ал. Ничев, за когото контрастът между Бай Ганьо и разказвачите е тотален и не подлежи на съмнение, отбелязва безцеремонността във взаимоотношенията между разказвачите като положителни герои в произведението на А. Константинов.

[37] **Чилингиров**, Ст. Българинът и смехът. В: Алеко Константинов, лист. – Свищов, 1940, с. 2.

МИСЛЯТ ЛИ СЕ КАТО МОДЕРНИСТИ БЪЛГАРСКИТЕ МОДЕРНИСТИ?

Цветанка Атанасова

Прочитът на критико-теоретичните текстове на българските модернисти ни изправя пред редица интересни въпроси. Един от тях е: самоосъзнават ли се като модернисти българските модернисти; като какви се самоопределят те; или (другояче казано) – не причисляваме ли към българския модернизъм автори, които не са имали самосъзнанието на модернисти, не е ли днешната ни представа за българския модернизъм един по-късен идеологически конструкт, в който се опитваме да вместим и явления, които се съпротивляват на нашата схематизация?

Мислят ли се като модернисти българските модернисти? Така поставен, въпросът звучи твърде софистично, но той засяга вътрешната противоречивост и неизясненост на това, което наричаме ***български модернизъм***, а и ***модернизъм*** изобщо. На първо място, що е ***модернизъм***? Това понятие има десетки определения в лавинообразно нарастващата литература по проблемите на модернизма. От книгата на Фредрик Джеймисън „Единствена модерност" става ясно, че в различните национални традиции този термин има нееднакви смислова натовареност и оценъчен нюанс. Във френската литература например, която е пряко свързана с генезиса на явението, „*грозната дума* ***modernisme*** *започва да се използва едва през последните няколко години*" като заместител на Бодлеровото ***modernité***[1]. В американската литература употребата на този термин е „*изключителна рядкост до 60-те и дори 70-те години на XX в. в сравнение с тази на родствената му дума „модерен", която е вездесъща*"[2].

Мнозина автори и у нас, и в чужбина употребяват термините ***модернизъм*** и ***модерност*** като взаимозаменяеми. По-точно, през последните едно-две десетилетия някои български литературоведи се опитаха да заменят термина ***модернизъм***, който по времето на социалистическия режим бе придобил негативни конотации, с по-благозвучния ***модерност***. Още повече, че след Мишел Фуко стана модерно да се говори за модерността. Привърженик съм на разграничаването на двата термина. Под ***модерност*** разбирам ***социокултурна ситуация***, а под ***модернизъм – естетическата проява на модерността, която не винаги е съгласувана като етап и като посока с нея.***

Проблема за началото и границите на българския модернизъм съм разглеждала по-подробно на друго място[3], където правя и обзор на литературоведските становища по въпроса. Тук мимоходом ще отбележа, че след продължителен период, през който българският модернизъм се отъждествяваше изключително

със символизма, през последните две-три десетилетия българското литературознание конструира много по-диференцирана картина на модернизма у нас и като негово начало почти единодушно провидя създаването на кръга „Мисъл", а като негови първи идеолози – Пенчо Славейков и д-р Кръстев.

В самия край на XIX в. – през 1899 г., в една и съща книжка (№1) на сп. „Мисъл" излизат две статии, които с философско-естетическите си внушения могат да се схванат като начало на българския модернизъм. Това са „Душата на художника" на Пенчо Славейков и „Морис Метерлинк и декадентството в литературата" на Иван Ст. Андрейчин. Кръгът около бележитото списание още не се е консолидирал. „Душата на художника" придобива значението на по-общ философско-естетически фундамент на българския модернизъм, докато статията на Иван Андрейчин чертае рецептивно-популяризаторските хоризонти на модернизма у нас. И в двете статии обаче, както и в последвалите програмно-манифестни текстове на Кръстев и Славейков, от типа на Кръстевата студия „За тенденцията и тенденциозната литература" и предговора към книгата му „Млади и стари" или Славейковите „Блянове на модерен поет", „Българската поезия" и предговора към второто издание на Яворовите „Стихотворения", водачите на „младите" не само не се самоопределят като „модернисти", но тази квалификация, както и терминът „модернизъм", при тях изобщо не са в употреба.

Пенчо Славейков охотно и в позитивно-оценъчен план употребява прилагателното „модерен", изведено в есето за П. Ю. Тодоров и в заглавие („Блянове на модерен поет"). За него Ницше е „*оня модерен титан*", Петко Тодоров е „*истински модерен поет*", „*модерен писател*", певец на „*модерната душа*", който се родее с „*онези модерни европейски певци*", определяни от критиците като „*модерни романтици*", а драмата „Зидари" е „*произведение съвършено модерно*". С по-голяма конкретност, но същевременно с противоречиви оценъчни нюанси са натоварени при Пенчо Славейков други две понятия, означаващи разновидности на модернизма – „*декадентство*" и „*символизъм*". В бележката си за Рихард Демел („Мисъл", XII, 1902, № 3) Славейков го определя като „*главатаря на немските символисти*". В предговора си към второто издание на Яворовите „Стихотворения" той определя формата на „по-сетнешните" му стихове като „*високохудожествена*", „*декадентски изискана*". А в студията си „Българската поезия" оценява последните стихове на Яворов като „*съвсем символични по форма и съдържание*". И конкретизира: „*Всички характерни белези на модерния символизъм имат те. Онова балансиране на границата между действителното и недействителното, знайното и незнайното, с особено предпочитание на последното; ония прилични на рефрен думи и лайтмотиви (характерни белези и на народната песен), които засягат едно определено настроение и идея; онзи импресионистичен кеф да пръскаш изобилни звукове, да рисуваш с думи, чрез асонанси и алитерации, и най-вече онзи неопределен мистически дъх, чрез който на поета се иска да подсети, че онова, което ние виждаме и в което живеем, е може би само един сън в сънят.*"

Тази характеристика на късната Яворова лирика същевременно представя възгледите на Славейков за типологията на символизма. Белезите, чрез които той съотнася частното (в случая – Яворовата поезия) към общото (символистичното направление) свидетелстват, че е бил добре запознат с теорията на символизма.

Но малко по-нататък в същата студия с присъщата си безцеремонност идеологът на „Мисъл“ изказва негодуванието си от „*увлеченията*“ на символистите, водещи до „*словесна гимнастика*“, и отбелязва под линия: „*В последно време се е повлякло по тоя път – пътя на умопомрачения символизъм – цяло едно воинство дечурлига, които, види се, си въобразяват, че всяка безсмислица, написана в стихове, е поезия, всяка разчорлена коса – фризура. Това воинство увлича в безсмислици и връстни вече поети като Яворова и Христова... Всичко родено не за живот и отдавна вече умряло в Европа днес влиза на мода у нас.*“

А в очерка за Нягул Кавела от „На Острова на блажените“, където през обобщения образ на модерния поет прозират някои от българските прототипове – Яворов и Иван Андрейчин, Славейковите резерви спрямо символизма избиват в остра ирония: „*В малките си стихотворения и песни Кавела се впуща твърде далеч да оригиналничи, и то най-вече външно, по примера на разни европейски символисти, на които всичкият талант е в оригиналничението, в названието на най-обикновените неща по най-необикновен начин. Тъй например по подражание на французина Saint-Pol-Roux и Кавела вместо просто петел казва „акушерка на зорницата“, вместо жаба – „жива маруля“, вместо министър – „мушмула на царска трапеза“, вместо гърне – „пръстено виме“, рой гарвани – „крилати гробища“ и сума други поетически нелепици, които у нас в последне време добиха курс, пуснати на пазаря на нашата книжнина от ония рошави телета с гайди, които дремят по масите на Ерменското кафене.*“

В статията си „Морис Метерлинк и декадентството в литературата“ Ив. Андрейчин употребява понятията „декадентство“ и „символизъм“ (съответно „декадент“ и „символист“) като взаимозаменяеми. В по-късната си статия „Декадентство и символизъм“ (сп. „Из нов път“, I, 1907, № 2) този най-ревностен медиатор на френския символизъм у нас твърди, че това са „*два образа на едно и също явление*“, но същевременно ги разглежда и дефинира диахронно, като две последователни школи. Терминът „модернизъм“ обаче все още не е в употреба.

Погледът върху критико-теоретичните текстове на д-р Кръстев, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Людмил Стоянов, Николай Лилиев затвърждава впечатлението, че до Първата световна война, в литературните кръгове около списанията „Мисъл“, „Наш живот“ и „Наблюдател“, „Из нов път“, „Звено“, алманаха „Южни цветове“, в които се ражда и набира сили модернистичното направление у нас, терминът „модернизъм“ и производните му не фигурират. С едно единствено (доколкото можах да проследя) изключение – Гео-Милевата статия „Модерната поезия“, поместена в „Звено“ (I, 1914, № 4–5). В тази статия обаче терминът е употребен цитатно и с леко пейоративен привкус, издаващ поскоро скептицизъм, отколкото негативизъм. Освен това Гео не визира български литературни факти, а раждането на „модерната поезия“ в европейски мащаб, като изтъква манифестното значение на Бодлеровите „Цветя на злото“: „*Цветята на злото*“ *наистина вливаха в поезията (не само във френската) един трепет, много по-мощен и много по-пространен от „трепета на демоничната фантазия“, както беше се изразил един български критик: „новият трепет“ на една нова душа – „модерната душа“, – оная душа, която щеше да създаде по-късно цялата нова, съвременна наша поезия; оная поезия, която и до днес – по навик от натуралистично време – наричат ту „символизъм“, ту „модер-*

низъм", ту пък дори „декадентство". Така че този факт не променя общата номинативна картина в българския модернизъм до Първата световна война. В критико-теоретичните текстове от този период се говори за *„модерна поезия"* и *„модерна душа"* (ключови понятия за ранния български модернизъм, особено характерни за дискурса на Пенчо Славейков и Гео Милев), говори се за *„декадентство"* или *„декаданс"* (в позитивно-оценъчен аспект при Ив. Андрейчин и Н. Лилиев и в негативен – при Д. Кьорчев) и за *„символизъм"*. През този период от развитието си българският модернизъм е определян като *„декадентство"* и *„символизъм"* или пък е схващан като по-широк феномен, назоваван с прилагателното *„модерен"*.

На пръв поглед изглежда парадоксално, че в продължение на две десетилетия след възникването на модернисткото направление в България в номинативната практика на неговите критици и теоретици терминът *„модернизъм"* почти отсъства. Но по това време този термин отсъства в дискурса и на други литератури, вземани за образец от нашата. За френската и за американската практика в назоваването на модернизма вече стана дума. В Германия и в Австро-Унгария като синоними на „модерно изкуство" и на „декадентство" се употребяват термините „югендщил" и „сецесион". Но примерно в Никарагуа и в Испания терминът *modernismo* се употребява още в края на XIX в.[4]

При представителите на българския символизъм и най-вече при техния критик и теоретик Ив. Радославов модернизмът много дълго време – и след Първата световна война, продължава да бъде отъждествяван със символизма. Дори тогава, когато символизмът у нас видимо залязва и е обявен за *„мъртва поезия"*, неговият най-ревностен апологет и редактор на едно от най-значимите и дълготрайни модернистични списания – „Хиперион", продължава да мисли българския модернизъм изключително като символизъм. В статията си „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)" („Хиперион", IV, 1925, № 1–2), която има характера по-скоро на равносметка, отколкото на естетическа програма, Радославов употребява понятията *„модернизъм"* и *„символизъм"* като синоними, воден от убеждението, че българският модернизъм се представлява изключително от символизма, който той схваща не като чисто естетическо течение, а като *„универсално философско-литературно движение"*: *„Символизмът продължава да доминира наистина. /.../ Защото, както сме имали случая и друг път да го отбележим, то е една дълбока и всестранна реакция на нашето познание и на нашите идеи върху света, извършила се преди повече от петдесет години. Защото в същността си то представлява един комплекс от идеи, в които чисто естетичните са само едни от елементите му."* И като спори със застъпниците на експресионизма, които прозират в негово лице новата доминанта в модерната ни литература, Радославов пише: *„Но според нас той има толкова влияние и такова значение, колкото всички други нему подобни изми: футуризъм, имажинизъм и т.н. Той е едно чисто литературно-естетическо увлечение, следователно твърде ограничено, на което досега поне не е съдено да играе решаваща роля в това отношение. Можем да го оприличим на декадентството на Рембо във Франция преди повече от четиридесет години, което също така можеше да си остане един незначителен литературен факт, ако естетичните тези идеи не бяха оплодотворени и доразвити от съвременните философски идеи, които ни дадоха символизма."*

В статията си – равносметка „Хиперион“ и българската литература“ („Хиперион“, X, 1931, № 1–2) Радославов продължава да употребява „*символизъм*“ и „*модернизъм*“ като синоними, означаващи литературното проявление на „*движението на нашия индивидуализъм*“, но същевременно вече като че ли е започнал да мисли понятието „*модернизъм*“ като по-общо. Като изрежда имената на редица поети, принадлежащи „*неоспорвано и установено вече веднъж за винаги към движението на нашия индивидуализъм и символизъм*“, критикът прави следната уговорка: „*Не че всички те бяха символисти, употребявайки едничко символа като художествено средство за творческа проява, но защото знакът, под който се развиваха, беше този на Ницше и Бодлера. Дъ за предпочитане би било да се употреби тук думата модернизъм, като най-пълно покриваща различните тенденции вътре в движението. Но избягваме това наименование, за да не всяваме недоразумения в публиката, свикнала вече със символизма като понятие, добило вече една историческа и съвременна гражданственост.*“ Във всеки случай в критическия дискурс на „Хиперион“ терминът „модернизъм“ намира поданство, макар и не толкова често, колкото термина „символизъм“. Като синоним на „модернизъм“ пак там се употребява и терминът „неоромантизъм“, изведен в една от програмните статии на Людмил Стоянов в подзаглавие: „*Пътеводна звезда (За неоромантизма)*“ („Хиперион“, II, 1923, № 1).

Преди да бъде употребяван в кръга около сп. „Хиперион“, терминът „модернизъм“ е употребяван в кръга около сп. „Везни“. Негово производно – „модернисти“, се появява още преди излизането на първата книжка на изданието в писмо на Гео Милев до Людмил Стоянов: „*понеже сп. „Везни“ ще бъде нещо като списание на бълг. модернисти, което ще ги рекламира чрез техните собствени съчинения, че по тази проста причина бълг. модернисти ще трябва да се явяват в това списание с работи, които наистина да ги рекламират, т.е. най-хубавото, което те (б. модернисти) могат да измудрят...*“[5] Очевидно е, че за автора на цитираното писмо понятието „модернизъм“ е обобщаващо. Като цяло обаче честотата на употреба на термина „модернизъм“ в критико-теоретичните текстове на Гео Милев от този период, както и изобщо в кръга около „Везни“, а впоследствие и в кръга около „Хиперион“ не е висока. В статиите, есетата и бележките на Гео, публикувани във „Везни“, понятията „символизъм“, „експресионизъм“, „футуризъм“, „кубизъм“ „модернизъм“ имат обикновено синонимна употреба и визират изобщо Изкуството. В програмната си бележка „Посоки и цели“ („Везни“, I, 1919–1920, № 2) Гео Милев поставя в една синонимна верига „*истинското и чистото изкуство*“, „*юнифицираното Изкуство*“, „*юнифицираната Естетика*“, „*модернизма*“, които противопоставя на „*първобитната традиция*“ – „*традицията на националното, съвременното и популярното*“. А в програмния си текст „Символизъм“, поместен непосредствено след „Посоки и цели“, пише: „*Наречете Изкуството, ако обичате, Романтизъм – т.е. пренасяне на душата в художествения мир на Изкуството; само не Реализъм – т.е. свързване на душата с нехудожествения, делничния мир на действителността*“. И пак там обобщава: „*Символизмът не е школа; той е Изкуството*“. Но генерализацията „*всяко истинско изкуство е символизъм*“ още в края на първата годишнина на „Везни“, в програмното есе „Небето“ (кн. 10), е заменена с генерализацията „*всяко изкуство е експресионизъм*“.

В Гео-Милевата „систематизация“ на модернистките течения се забелязва видима еволюция. В ранната си манифестна статия „Модерната поезия“ („Звено“, I, 1914, № 4–5), както и в докторската си дисертация „Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия“, писана по същото време, но останала непубликувана приживе, Гео представя генеалогията на модерната поезия и най-вече на символизма. Подходът му е диахронен, по-точно – културноисторически. По-късно, в периода на „Везни“ той е склонен към абсолютизация на определени модернистки течения (символизма и експресионизма), които представя като надредни и аисторични, като референции на самото Изкуство. Тази тенденция е плод както на лични пристрастия, така и на крайния радикализъм на авангардисткото отричане – утвърждаване.

Аналогична войнстваща пристрастеност е налице и в манифестите на Кирил Кръстев, публикувани в „Лебед“ и „Crescendo“ през 1922 г. (особено в „Началото на Последното“), както и в последвалия „Манифест на Дружеството за борба против поетите“ (1926). Като се противопоставя на експресионизма, К. Кръстев прави апология на футуризма и най-вече на дадаизма, усъмнявайки се в необходимостта от самото изкуство.

Ако трябва да дадем обобщен отговор на въпроса самоосъзнават ли се като модернисти българските модернисти, каква е тяхната авторефлексия и авторференция, отговорът е: първите идеолози на българския модернизъм – П. П. Славейков и д-р Кръстев, се самоосъзнават като „*тълмачи*“ на „*новото*“ и „*модерното*“, но имат резерви към „*модернизма*“, представян на този етап като „*декадентство*“ и „*символизъм*“. Терминът „модернизъм“ отсъства от техния речник. В теорията и критиката на ранния български символизъм – в метатекстовете на Ив. Андрейчин, Д. Кьорчев, Ив. Радославов, Л. Стоянов, Н. Лилиев, Г. Милев (с посоченото вече изключение), публикувани до Първата световна война, терминът „модернизъм“ също не се употребява, но тези автори имат самосъзнанието на проводници/представители на символистичното направление в България, сиреч – на символисти, а това в случая означава – на модернисти.

Яворов, който заема гранична позиция между естетиката на кръга „Мисъл“ и символистичната естетика, също се чувства свързан с декадентството и символизма. В анкетата, проведена от Михаил Арнаудов, той изповядва как след 1903 г., когато преживява душевна криза – „*крушение*“ на своите „*социални възрения*“, „*патриотически мечти*“, „*душевен потрес от страшната македонска действителност през оня период*“, подиря спасение в поезията и като търси „*нови мотиви*“ и „*нови слова*“, „*не без борба*“ минава „*моста на декадентството*“[6]. Но още през 1903 г. в своя предговор към второто издание на „Стихотворения“ (предговорът е датиран: Архангеловден, 1903) неговият духовен наставник от „Мисъл“ вече го е ръкоположил като „декадент“ и „символист“.

Яворов е оставил един от най-ярките поетически манифести, свързани с модернизма – „Песен на песента ми“, но не и критико-теоретични манифести. В рецензията си обаче „Две нови български пиеси“ („Мисъл“, 1907, № 9–10) той категорично защитава каузата на символизма, а това ще рече – на модернизма, като заявява, че „*изкуството е самоцел*“ и че то „*по естеството на средствата си не може да не бъде символично*“, *защото* „*самият живот не е нищо повече от една символизация на човешкия дух*“, а „*цялата вселена е само символ на бога, който е нейна същност*“.

Както вече стана дума, след Първата световна война, когато българските модернисти се групират основно около списанията „Везни“ и „Хиперион“, в критико-теоретичните им текстове се съдържат множество свидетелства за самосъзнанието им на „модернисти“, както и за автореференцията им – „символисти“, „експресионисти“, „футуристи“ и „дадаисти“.

По-различна е ситуацията в кръга около изданията „Изток“ и „Стрелец“, където модернизмът по специфично български начин се кръстосва с един модерен, оплодотворен от символизма и авангардните течения нов реализъм. Критико-теоретичните текстове на Константин Гълъбов и Атанас Илиев, на Атанас Далчев и Димитър Пантелеев от този период (средата на 20-те години на XX век) са по-скоро контра-, отколкото промодернистки. По-друга е картината при критиците, излезли от кръга около „Везни“. Еволюцията в естетическите възгледи на Гео Милев, Чавдар Мутафов, Людмил Стоянов, а също и на „ямболския авангардист“ Кирил Кръстев е към отказ от елитаризма и метафизичната отвлеченост, присъщи на „високия модернизъм“, към по-комуникативно, доближаващо се до Живота, до Човека и до баналността на делника изкуство. Но въпреки това те остават верни на редица принципи, свързани с естетиката на модернизма.

Библиография. Бележки

---

[1] **Джеймисън**, Фр. Единствена модерност. Есе върху онтологията на настоящето. – София, 2005, с. 171.

[2] Пак там, с. 103.

[3] **Атанасова**, Цв. Към въпроса за границите на българския модернизъм. // Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити. – София, 2000, с. 109–118.

[4] **Джеймисън**, Фр. Цит. съч., с. 104.

[5] **Милев** Г. Избрани произведения в два тома. Т. 2. – София, 1971, с. 409.

[6] **Арнаудов**, М. Яворов. Личност, творчество, съдба. – София, 1970, с. 41, 45–46.

ЕСТЕТИЧЕСКОТО СЪЗЕРЦАНИЕ И МОДЕРНАТА ДУША

Мариета Иванова-Гиргинова

„Сега се занимавам с философия и Шопенхауера и съм много доволен, че се запознах от дъно с този философ – пише Петко Тодоров през 1903 г. в писмо до Кирил Христов. – *Бих те посъветвал и теб, ако имаш време, да го проучиш – знаеш ли колко мисли и полумисли ще ти се изяснят, колко нови светове ще ти се открият? – Аз се сещам след проучването на произведенията му отново млад, прероден и сега се надея да разперя наздраво криле"*[1].

Петко Ю. Тодоров

Горните редове показват мощната творческа инспирация от съчиненията на немския философ. Шопенхауеровите концепти за волята и представата, за естетическото съцерзание и преобразяващата сила на изкуството се превръщат в основен философско-естетически интертекст в пиесите на Тодоров.

В драмите „*естетическото съзерцание*" функционира и като цел, модел на поведение; обяснителен механизъм, като психологически процес на себетрансцендиране на емпиричния Аз. Естетическото вглъбяване и медитиране сред природата на Тодоровия протагонист е част от едно ново духовно израстване и метафизично познание на Аза, което Шопенхауер описва в теорията си за естетическото съзерцание. Възприемайки от Кант схващането, че естетическото съждение е безкористно, немският философ развива идеята за *естетическото съзерцание* като временно спасение от подвластния на волята живот и разглежда произведението на изкуството като продукт и проявление на това съзерцание. През тази оптика можем да разгледаме многобройните редакции на драмите на П. Тодоров, направени в периода от 1901 до 1910 г., като процес на доизбистрянето на образа на модерния персонаж-аутсайдер и самотник през философско-естетическия интертекст Шопенхауер. За да не изглеждат натрапени в митофолклорните образи, философско-естетическите идеи на Шопенхауер преминават през различни етапи на обработка и усвояване, докато се превърнат в неразривна част от езика и поведението на модерния персонаж. И ако в началото срещата на естетическата среда и философска идея се напасва, впоследствие се превръща в устойчив конструкт на П.-Тодоровия текст. Нека проследим проникването на философския интертекст в семантиката на драматическия образ на индивидуалиста.

П.-Тодоровият индивидуалист има отношение към природата, различно от това на общността. Тя гледа на природата **прагматично** – като средство за

постигане на ежедневните цели. Индивидуалистът възприема природата **съзерцателно** – като начин да трансцендира отвъд битовите си нужди и желания. В прагматичното отношение има обективиране на света, а в съзерцателното – медитативно **сливане** на субект и обект, на човек и природа. В „Светът като воля и представа" Шопенхауер описва това специфично състояние, за да онагледи т.нар. „*естетическо съзерцание*": „*...това чисто обективно настроение се постига по-лесно и намира външна подкрепа благодарение на движещите се срещу него обекти, благодарение на подканващата към съзерцаване, дори натрапваща се пълнота на прекрасната природа. Когато се открива пред взора ни, тя почти винаги успява да ни откъсне, макар и за миг, от субективността, от робското служене на волята, да ни потопи в състоянието на чистото познание. Затова дори човек, измъчван от страстите, нуждата и грижите, след като е хвърлил един единствен поглед на природата, внезапно получава наслада, просветление и бодрост: бурята на страстите, поривите на желанията и страховете и цялата мъка на искането веднага се умиротворяват по един чудодеен начин*".[2] Това омиротворяване сред магическия декор на природата – като спасение на модерната душа от постоянното раздвоение и саморефлектиране, става основен ход в самопознанието на П.-Тодоровия индивидуалист.

Според Шопенхауер волята[3] е имперсоналният принцип, който движи всичко съществуващо – тя е безсъзнателен и безцелен импулс, който у човека се провява под формата на многобройни желания и потребности. Именно от тях произтича всяко човешко страдание[4].

Естетическото съзерцание е само изключителен и временен изход от подчиненото на волята индивидуално съществуване (което е страдание). То се случва тогава, когато познанието, принципно подчинено на волята и ориентирано към многобройните цели на човека, се откъсне от утилитарната си функция. Познанието трябва да се абстрахира от множествеността и изменението – времето, пространството и причинността, като разглежда не индивидуалните неща (подчинени на конкретни обстоятелства и обвързани с конкретни цели и потребности), а „Платоновите идеи", въплътени в тях. Снемането на индивидуалността на познаващия субект прави естетическото съзерцание изход от света на волята и страданието. „*Защото в мига, в който свободни от искане, се отдаваме на чисто, безволево познание, като че ли навлизаме в друг свят, в който вече няма нищо, което тревожи волята и по този начин така силно ни разтърсва. Освобождаването на познанието също толкова несъмнено и така цялостно ни откъсва от всичко това, както сънят или бляновете: щастието и нещастието изчезват, вече не сме индивиди, индивидът е забравен;* ***ние сме само един чист субект на познанието.***"[5]

Тази ключова теза на Шопенхауер – за разтварянето на Аза в чистите идеи, се оказва особено близка на модерните П.-Тодорови герои от пиесите „Самодива", „Страхил страшен хайдутин" и „Змейова сватба". В тях Тодоров утвърждава образа на модерния герой като пресечна точка на горда самота, себенадмогване и медитиране. Гюргя Самодива, Страхил, Змея Горянин са почти манифестен израз на Шопенхауеровата идея за естетическото преживяване и медитиране, което временно еманципира субекта от господството на волята и го издига до едно ниво на чисто възприятие на лоното на природата.

Страшният хайдутин Страхил разкрива пред невяста Милкана метаморфозата, която е настъпила с него в планината. Тя е израз на преодоляване на личните и егоистични мотиви, ръководили действията и постъпките му.

Първоначално егоистичните чувства са тези, които са го изпратили там: изоставен от първото си либе, Страхил хваща гората, за да отмъсти за раненото си сърце и накърнено честолюбие „*...мойта сила да познаеш, Милкано. Що ми бе накипяло на душа – вяра и клетва пред акрани бях сторил: мяра за мяра да ти премеря.*“ Но в планината героят се отърсва от любовта, което води до тотално освобождаване от земните нужди и стремежи: „ *и кога видях и ти први врат, кога волята на едно попово чедо не можа да прекършиш – ритна ми сърце от тебе... от тогази не исках ни мъст да вадя за твоята измяна, коя ме в гора прокуди, ни за род роднини да залитам! Махнах ръка и на теб, и на цял свят... **познах** що е воля и хубост, и себе в света...*“ Същината на метаморфозата със Страхил е представена като преодоляване на личните желания и страсти, видяна е като себенадмогване – „разтварянето“ на героя в свободно от волята съзерцание, което парадоксално познава що е воля. Шопенхауер представя този процес така: „*Но когато външен повод или вътрешно настроение внезапно ни издигнат над безкрайния поток на искането, когато познанието се откъсне от робското служене на волята и вниманието ни вече не е насочено към мотивите на искането, а възприема нещата свободни от тяхното отношение към волята, следователно съзерцава ги без какъвто и да е интерес, ... като изцяло им се отдава само като на представи, а не като на мотиви, тогава веднага и от само себе си настъпва покоят, който през цялото това време сме търсили и който непрекъснато ни е бягал, и на нас ни става добре*“[6].

До този трансцендентален покой се домогват П.-Тодоровите герои: В своя ретроспективен разказ хайдутинът Страхил предава това неописуемо състояние на медитативно разтваряне на душата, възможно единствено в лоното на идеалната природа като метафизичен пробив в битието: „*като **чисто съзерцание** (Kontemplation), като способност да се разтворим в нагледа, да се загубим в обекта, да забравим индивидуалността*“[7]. На зелената морава, край хайдушкия извор самичък Страхил сваля бремето на земното съществуване и се унася в приказките на Балкана: „*Тез приказки без думи, Милкано, ту лихи като момински блян, ту унили като несвесен сън! Как съм се унисал и забравял самичък през късни полунощи... Тъй ме и придебнаха сеймени, унесен и забравен в тях край хайдушки извор самичък... Кой мисли зли примежди... кой карез дири в такъвзи час – сам душманин да видиш насреща и него ще прегърнеш!... И не сегна ръка пушка дори срещу сеймени да дигне.*“ В този момент на медитация – разширяване на душата и нахлуване на безкрая в нея, чувството за себесъхранение отпада и героят става лесна и закономерна жертва на врага. Така липсата на лични, егоистични, но в същото време и самосъхранителни рефлекси е най-важното условие за осъществяване на онзи особен тип индивидуация, който постига страшният хайдутин.

В същата Книга трета на „Светът като воля и представа“ Шопенхауер говори за гения, у когото познанието до такава степен преобладава над волята, че го прави неприспособим към света, „неприродосъобразен“ – „*той често не отделя внимание на своя собствен жизнен път и го изминава твърде непохватно*“[8], тъй като познавателните му способности не служат на волята, а

на надсубективно съзерцание на идеите. Пренебрегването на личните мотиви пред чистото познание за Шопенхауер е рядко изключение: *„Обикновеният човек ... не е способен – най-малкото не постоянно – да осъществи напълно незаинтересовано наблюдение, което именно образува истинната съзерцателност.“*[9]

Модерните П.-Тодорови герои в своя познавателен стремеж достигат до онова състояние на преодоляване на външно-обективната воля и проникване в иманентната същност на нещата: *„На хубост и воля всеки ли мой да се радва, Милкано?!... Защо ми е додявала и отбор дружина, защо съм махвал с ръка и на сговорни другари понявга... Едного върла невярна превара из село прокудила, другиму турчин врати затрънил – жаден мъст да вади, трети тръгнал отвръх Балкана свят да реди и прережда, никой, никой не бе тъй – сърце широко да разтвори само, себе да сети...“*

И в „Змейова сватба“ способността за съзерцателно единение с природата е един от маркерите, бележещи *„различните“* герои на фона на общността. Разбирането на езика на цветята и приказките на тилилейските усои е знак за обладаването на по-висши знания, за „змейско“ от друг порядък. В духа на разгледаната Шопенхауерова теза това ирационално познание на Змея е възможно само в природата, сред самота, когато човек се откъсва от миналото и се връща към първоначалата. Змеят не е по-различен от Самодивата или Страхил по отношение на природата, естетическото съзерцание, трансцендирането на Аза и постигането на неговата цялост отвъд общността.

Змеят открива на Цена същото медитативно разтваряне на душата, за което разказва Страхил пред Милкана: *„С думи не мога ти изказа, ти ще видиш, всичко тука без думи си шепне, тъй кротко, тихо – и на тебе ще ти притихне душата, ще забравиш думи, всичко ще забравиш, дето си приказвала до днес... Нощем, когато задремят поля и гори, когато притихне околовръст, ще чуеш тъмната приказка на тилилейските усои: там всичко в един глас тогази зашепва и те унася – унася, като в някой сладък, сладък сън някъде пряко земя и вода...“*

Отново ще подчертаем, че отношението на героя индивидуалист към природата е отношение на естетическо съзерцание – познание, освободено от волята, обектът на което не са конкретностите, а вечните същности. Познанието на общността е инструментално, подчинено на непосредствените потребности, естетическото съзерцание е надредно спрямо бита. Тази разлика – между служебното и безкористното отношение към природата е видна доста отчетливо в „Самодива“, например в следния невинен диалог:

„Гюрга: *Погледнете ги само! И игликите, и гергьовчето, и теменужките, как са привели челца едно до друго.*

Старата жена: *Че какво да гледам. Гороцвят... Цъфти и в полето, и в гората... Едно време, като пасяхме овцете, колко сме го брали по могилите да си вием венец.*

Гюрга: *Едно време ли?*

Старата жена: *Деца когато бяхме, ката ден венец виехме на царица да се правя. И радвала му съм се!... Дете на какво се не радва? Сега вървя през моравата и не го виждам биля...*

Гюрга: *Аз искам като дете всякога да им се радвам; царица цял живот –*

Старата жена: *Не е на ръката ни, невясто, не те пита. Като те налегнат грижи и радост угасне, и сърце се сключи.*

Самодивата: *А-а, да ми угасне радостта, да ми се сключи сърцето? Глуха и сляпа да тръгна по света!*

Баба Петкана: *Кога те надвият и тебе години като нас –*

Гюрга Самодива *(гледа ги някак учудено): Че има ли грижа световна и човешка мъка, радост над които да не е надвила?*"

Шопенхауер сравнява гения именно с детето, при което способността за съзерцание е особено силна, тъй като е незасегната от всякакъв прагматизъм. Мисията на гения е в това да *„отвори очите"* на общността, която е *„сляпа и глуха"* – неспособна да види вечната красота в света на временните явления, поради прекомерния си утилитаризъм. Или, според популярния израз, който и Шопенхауер използва: „*Творецът ни кара да виждаме света с неговите очи*".

Красотата на цветята, с чиито описания преизобилства „Самодива", както също и „Змейова сватба" („Змеят: *Ще се набереш тука на радости и хубост. Сутрин, като станеш ще видиш, щом се пукне зора, как всеки цвят ще се отърси, ще трепне всяко листо. Тръгни – накъдето поминеш: цветята ще ти се усмихват, ще ти кимат; също като на дружка..., подружи се и ти с тях, с всичко наоколо се подружи и обикни го като свое... никога няма да сетиш самост, нито пък някога ще ти дотегнат...*")[10], изглежда най-достъпната за „показване", намира се като че ли най-близо до погледа на традиционния човек и въпреки това остава неразбрана, като част от едно *друго* световъзприятие.

Общността се доверява на практическата мъдрост, която има за цел възпроизвеждането на един традиционен начин на живот с оглед на общото оцеляване. Тази практическа мъдрост и навикът, свързан с колективния живот, „затварят очите" на мнозинството за всичко, което е ирелевантно спрямо конкретните битови цели. Модерният герой, индивидуалистът, творецът, който е чужд на общността, вижда света с други очи – не през призмата на традиционното – и опитът му да опише автентичното си преживяване най-често е обречен на неразбиране:

„Гюрга: *Прозорец не, сърце си да отвориш тази вечер!*

Дойновица: *Слънце залязва и моми се смеят ката ден... Коя е слободна да сгърне ръце, на прозорците да ги гледа!*

Гюрга: *Как мало и голямо в село е тъй – или в работа ще се впрегнат да се бъхтят, или ще седнат да дремят и да се прозяват.*

Дойновица: *Тъй сме се научили.*

Гюрга: *Я се спрете веднъж, вгледайте се, вслушайте се в хубостта, що трепти сама и нанавън... Миг хванете и познайте от ония златни багри на зората – ей час тлеят на небето и до час ги вече няма...*"

Както става ясно, персонажите говорят на различни езици. „Преводът" между тях е невъзможен, защото изисква скок в друг, различен модус на екзистенция. Модерната душа е тази, която може да се превърне в субект на естетическо съзерцание – и то е ключова нейна характеристика.

Библиография. Бележки

---

[1] **Тодоров**, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 4. Цит. съч., с. 410.

[2] **Шопенхауер**, А. Светът като воля и представа. – София, 1996, Т. I, кн. 3–4, §38, с. 36.

[3] Светът *като обект* за субекта е *представа*. *Сам по себе си* (an sich) той е *воля*. В представата волята се обективира – проявява се като обект.

[4] Тук личи влиянието на източната философия върху Шопенхауер: желанието като източник на страдание е ключов постулат в будизма (втората от Четирите благородни истини). Това обяснява и защо неговата идея за *естетическото съзерцание* се доближава до източните медитативни практики (заличаване на индивидуалното съзнание, премахване на субект-обектното разделение).

[5] **Шопенхауер**, А. Светът като воля и представа. Цит. съч., кн. 3, §38, с. 36.

[6] Пак там, с. 36.

[7] Пак там, §38, с. 36.

[8] Пак там, §36, с. 27.

[9] Пак там, §36, с. 26.

[10] В тази връзка вж. при Шопенхауер „Светът като воля и представа", кн. 3: „...преходът към състоянието на чист наглед се постига най-лесно, когато предметите му съдействат... Такова свойство преди всичко притежава прекрасната природа и затова тя доставя, макар и мимолетна естетическа наслада, дори на най-нечувствителния човек. Очевидно е, че преди всичко растителният свят призовава към естетическо разглеждане, дори го налага..." Свързано с това е и определението на Шопенхауер за красиво: „...докато това желание на природата да ни съдейства, значителността и отчетливостта на нейните форми, в които лесно откриваме индивидуализирането на идеята, е това, което ни пренася от областта на подвластното на волята познание в света на *естетическото съзерцание*, и по този начин ни извисява до свободен от волята субект на познанието, дотогава това, което ни въздейства, ще бъде прекрасно, а това, което се пробужда в нас, ще е чувство за красота" (§39, с. 41).

ТВОРЧЕСТВОТО НА ВЛАДИМИР МУСАКОВ В КОНТЕКСТИТЕ НА ВРЕМЕТО[1]

Елена Азманова-Рударска

Владимир Мусаков е име, често подминавано в представителните списъци на драматурзите, разказвачите, есеистите и мемоаристите в българската литература. Представянето му по страниците на печата върви по линията трагедия – забрава: рано загиналият, трагично обречен талантлив писател. Неговите творби са писани в първото десетилетие на XX в., а са публикувани 20-те и 30-те години, т.е. един диапазон от 30 години успява да пренареди и композира творчеството му като пропуск, липса, недостатъчност по отношение на големите творчески заложби. Това е своеобразна компенсираща функция, която литературната критика извършва по отношение на недописаното му творчество. Тази ситуация е сходна с отношението на „дописване" книжовната продукция на такива рано приключили жизнения си път таланти като Христо Ботев, Пенчо П. Славейков, Пейо К. Яворов, Димчо Дебелянов.

Подреждането на творец като Мусаков до „големите" и „каноничните" имена на българската литература върви не по линията на осъщественост, а на предпоставка, обусловеност, залог за предстоящи големи творчески изяви. Затова и главната отлика между творчеството на Мусаков и тези големи имена не е отношението канонично–неканонично, а степен на експликация на творческия заряд.

Вл. Мусаков се вписва в представите преди всичко като създател на мемоаристична книжнина с импресионистичния си дневник „Кървави петна". От изследователите му нееднократно е подчертавано, че той е най-доброто от книжовното му наследство.

Той е и драматург, чиято творба „Далила" се поставя посмъртно на сцената на Народния театър още през 1921 г., пет години след смъртта му, и продължава да се играе на сцената до днес. Освен тази драма, през 1943 г. в „Избрани страници" е публикувана и „Сатанаил".

Той е и разказвач, създател на модерен тип есеистичен наратив, такъв, какъвто срещаме у Иван Андрейчин. С разкази като „Птичето", „Къде е гробът му?", „Една смърт", „Сърцето", „Опиянение" и други несъмнено се разкриват високи творчески заложби у неизвестния още Вл. Мусаков.

Той е и есеист – неговият наратив естествено прелива към есеистичната форма на изповедност в импресии като „Лилии", „Страница, която намерих", „Вино", „Нощни пеперуди" и др.

Той е автор и на критически статии по въпроси на литературата и театъра – „Животът и учението на Лев Толстой“, „Тургенев и Виардо“, „Цезар и Клеопатра“ от Бърнард Шоу“, „За декорите“ и пр.

Разностранните му интереси не спират дотук. Усетът му към рисуването откриваме в запазените скици, правени на фронта.

Създаването на това творчество се простира между 1902–1916 г., което го превръща в съвременник на Кирил Христов, Пенчо П. Славейков, Пейо К. Яворов, символистите като Теодор Траянов, Димчо Дебелянов и др. Получава най-доброто от традицията преди него, като успява да изрази най-новото – тенденцията към символизъм в българската литература.

Съвременник е на Вазов от най-„невазовския“ му период – Патриарха вече е написал най-значимото си и темите, върху които се спира след 1900 г., са: съвремието (сборниците „Видено и чуто“, „Пъстър свят“, „Утро в Банки“, „Казаларската царица“, „Службогонци“, „Нора“), историческото минало, войните след 1912 г. и любовните трепети („Люлека ми замириса“). Те са показател за контекстите на времето:

1. Социалната тематика
2. Миналото като опит за реконструиране на настоящето
3. Войната като екзистенциалното зло
4. Любовта като спасителка на света.

Като пряка рефлексия от преводната литература се оформя друг голям контекст на българската литература – нейното модернизиране. Това включва поне два големи сюжета. Първият – символизмът. Вторият – нахлуването в България на различни философски и религиозни доктрини.

Творчеството на Вл. Мусаков се справя успешно с тези предизвикателства.

1. Социалната тематика у него е застъпена най-вече в разказите и стиховете в проза. Те са силно повлияни от Ада Негри. Творецът превежда цяла тетрадка стихове от италиански на руски, запазени в неговите архиви. Очертават се няколко тематични пласта – ролята на съдбата, страданието, нищетата и мизерията в битието на човека и невъзможността за тяхното преодоляване.

2. Влиянието на символизма е ясно и видимо в голяма част от творбите му, като е особено представително за неговите стихове, за драмите „Далила“ и „Сатанаил“, както и за дневника му „Кървави петна“.

Поезията на Мусаков се вписва в характерния лирически език на епохата. Първите си стихове пише през 1902 година, когато вече са известни поетическите достижения на К. Христов, П. П. Славейков, П. К. Яворов. Това е и времето на поява на символизма в България – както образци на европейския символизъм, така и първи опити на български творци.

Мусаков е автор предимно на пейзажна лирика. Обикнати образи са луната, звездите, мракът, сънят, бурята, песента. Основни теми са самотата, тъгата, търсенето на надежда и щастие.

3. Особено влияние върху него оказва философията на Лев Толстой.

През 1907 г. той заминава за Москва, където записва правни, държавни и финансови науки[2]. Чете много и различна литература. Именно оттам през 1910 г. изпраща материали за живота, творчеството и смъртта на Лев Толстой – критическата статия „Животът и учението на Толстоя“, в която говори за творчеството на големия руски писател, прави кратък литературно-биографичен

очерк на живота му, опит за психологически портрет, в който чрез жизнените факти и литературния материал се обяснява промяната в поведението на руския писател към края на живота му. Предава и един интересен разказ за разговор с близък роднина на Л. Толстой по повод на неговото отшелничество. Този материал, поместен на три страници във в. „Ден", разкрива не само увлечението по религиозните възгледи на Толстой, но и тяхното осмисляне, което подсказва голямото влияние на руския писател и философ върху Вл. Мусаков. Някои от тези възгледи ще ги открием претворени чрез символистична образност в дневника на българския творец „Кървави петна".

4. Като рефлексия от духовните търсения на времето у творчеството на Мусаков присъства богомилската тематика. От началото на XX в. до 1944 г. богомилството задава алтернативи за търсенията в религиозните доктрини. На богомилска тематика е драмата му „Сатанаил".

5. Голямата тема за Мусаков си остава войната – и като предчувствие, и като провокация за творчество. Това е дневникът му „Кървави петна".

Книгата **„Кървави петна"** само условно е определена като дневник. С характерните си черти той се вписва в представите за мемоаристичната книжнина след Първата световна война. Колебаенето между мемоаристично и дневниково е особено силно.

Дневникът е организиран в едно книжно тяло със собствено поведение – след титула, на отделна страница е поместен портретът на писателя, следва биографията му, предговор и едва тогава започват живите разкази за войната. Това е своеобразна „книга в действие" – която разказва войната „отвътре", по време на събитието. Всичките ѝ части носят характера по-скоро на писма или фрагменти от дневник, отколкото на художествена проза. Но заиграването с формата на жанровете не е необичайно за Мусаков – неговите разкази са определяни и като приказки, и като стихове в проза, и като импресии. Това е високохудожествена игра с жанровата условност.

Още през 1920 г. в предговора Н. Атанасов пише, че „*е почти едничката сериозна наша белетристична работа от войната*" (Атанасов 1921: 5). Още в тази първа своеобразна рецензия се подчертава „противоречието", което книгата поднася на читателя – „срещата" между хуманния поглед на писателя и стремежа към оцеляване и победа на войника. Или, по думите на Н. Атанасов, „*между човешката жажда за живот*" и „*пресипналия кикот на кървавия бог*" (Атанасов 1921: 7). Д. Аджарски сравнява „Кървави петна" с романа на Ремарк „На Западния фронт нищо ново" (Аджарски 1930: 1). Същото мнение споделя и Б. Струмски (Струмски 1930: 3).

Това, което убягва на критиката от времето на 20-те години, е кодът на прочит на тази творба – в нея са вплетени дълбоко символистични знаци. Без символистичните възприятия, които присъстват във всяка негова творба, не би могло да се прозре отвъд тази противоречивост. Защото как бихме могли да обясним в един реалистичен контекст действието по спасяването на невинно птиче и реакцията на войника, който убива по заповед шпионина. Това са противоречиви жестове, дълбоко вплетени психологически пластове в една наранена душа. Фактът, че Мусаков има разказ „Птичето" – един от малкото, печатани приживе, може би изяснява това. Печатан е няколко пъти – във „Факел" (1913), „Наша мисъл" (1916) и „Комедия" (1920)[3]. Разказът пресъздава символистич-

ната визия за краткостта на щастието. Птичето, което, стоплено от мъжките ръце, литва в мразовитото утро през отворения прозорец отново на свобода, предизвиква разсъждения за смисъла на щастието, за неговата крехкост и непостоянство. Именно през призмата на разказите можем да прочетем и „Кървави петна". Още повече че те предхождат дневника.

Според Н. Атанасов „*В изключителните условия, сред които е създавал своите прекрасно-тъжни страници, Мусаков е нямал възможността да стилизира, да* ***оглажда и*** *да поправя*" (Атанасов 1921: 9). Така на преден план изпъква идеята на произведението, фиксирана с няколко щриха. И не е необходимо да търсим психологическите основания за една или друга постъпка на автобиографичния герой. Такива няма. Не защото психологията страни от представите. А защото не тя обяснява тук, а чрез символа се обяснява психологията. Тя се явява вторична рефлексия спрямо знака, а означаемото се слива с обяснението за психологически основания на постъпките.

Времето, в което е публикувана и четена книгата „Кървави петна", илюстрира отношението документално–художествено във висока степен на условност. Според Н. Георгиев (Георгиев 1980: 96) между двете световни войни се променя възприемането на мемоаристичната литература. Всяко разказване на преживяно е „свидетелство", докато всяко споделяне на чувства е охудожествяване. Затова и литературоведските „прочити" на книгата се колебаят в оценките – те търсят „обективното", „документа", а непрекъснато се натъкват на не само недокументални, но силно охудожествени „гнезда". Според Н. Атанасов „*понякога ние не можем да разберем смее ли се, шегува ли се, или плаче*" (Атанасов 1921: 10). Това противоречие се разширява още повече с опита да се определи жанрът на книгата – „*Той като да не осъжда, не произнася клетви и в много редки случаи издига лиричен тон, без да изпадне в непотребна сантименталност. Не напразно той е избрал ... формата на дневник.*" (Атанасов 1921: 10, к.м., Е. А.). Според автора на предговора, Мусаков не „*ни отбива вниманието настрана с белетристични хитрувания*" (Атанасов 1921: 11), защото прозира целта на „Кървави петна" в „*един психологичен анализ*", „*трескав, сгъстен и ... натрапчив*" (Атанасов 1921: 11). Като основни качества извежда „*визионерството*", „*ирационалистичното*", „*един свят на върховни откровения, на светкавични пророчества и на неизречени мъдрости*" (Атанасов 1921: 11). С това той се доближава до същината на книгата – нейната метафоричност, иносказателност, символистичност – „*Напразно бихме рекли да си обясним с обикновената логика проявата на тия откровения.*" (Атанасов 1921: 11). Но предговорът не отива по-далече от тези предположения.

Последвалата по-късно соцреалистическа критика ги изоставя трайно и категорично, като дори ги превръща в недостатъци на творбата. Така е при Ефрем Каранфилов (Каранфилов 1956), Жельо Авджиев и Иван Богданов (Авджиев и Богданов 1960), Георги Константинов (Константинов 1947), Стефан Попвасилев (Попвасилев 1960) и др.

Главите в книгата не са обособени със заглавия, а носят номерация с римски цифри. Но очакванията за дневник се изплъзват – липсват дати, позоваванията на места, времето не следва хронологично, а с твърде големи понякога „прескачания". Единствено гласът на разказвача остава в Аз-форма. Тази дневникова основа преекспонира идеята за изповедност, разказва онова, което се е случило.

Но и съвместява идеи, мечти, надежди, очаквания – неща, които са плод на въображението, на фикцията. Същевременно тези страници са твърде „сурови", за да бъдат оформени в жанра на изповедта. Те са впечатления – фиксирани в момента, без редакторска намеса, със силно субективни вплитания. Затова, ако съдържаха достатъчно документални свидетелства, тези редове щяха да приличат повече на дневник, отколкото на мемоари, спомени, изповеди.

Фикционалното начало е другото, което се полага в основите на този дневник – книгата не започва с дати, а с кратък своеобразен предговор: разказ, който поставя началото си НЯКЪДЕ, фиксира нещо вече случило се и разказва за него само от части – „*И аз разкъсах плика*". Началното изречение внушава възможността читателят да предположи случката. Това заиграване с читателя, така че той да има активна роля в развитието на случката, става и по-нататък в книгата. Самото начало е стряскащо, неочаквано, противоречиво – пишещият преписва страница от чужд дневник с чужд почерк. Раздвояването на образа на пишещия или тяхното съвместяване – на живия и на мъртвия – допринася за изграждането на условността по отношение на „Кървави петна" още от първите редове. Така читателят е подготвен за среща със своя-не-свой текст – поставен в условието да общува сам със събитието без овластяващия критерий на автора. Липсва увод, липсват всякакви уточняващи бележки, липсва дори самата фигура на автора. На читателя е представена уникалната възможност да „допише", да оцени и да реши кой е авторът на тези впечатления.

Ето кратък сюжетен свод на тези разкази:

Първият разказ е за убиването на шпионина – вълнуващо и неочаквано начало за книга. Разкрити са изживяванията на авторефлексивния герой, задължен да убие заловения шпионин. Отразена е душевната борба между хуманната идея „Не убивай!" и потресът от недостойното поведение. Тук липсва категорично стремеж към мъст. Отмъщението отсъства в цялата книга. Онова, което провокира към изпълнението на смъртната присъда, не е заповедта, а възмущението, потресът от недостойното човешко поведение на шпионина. Над всичко се очертава хуманизмът на автора, но в неочакван, коренно различен аспект по време на война – мерило за човеколюбие е не ужасната и нелепа смърт сама по себе си, а поведението на човека във всеки един момент от живота му, независимо пред какъв избор е изправен.

Във втория разказ случката с убития и непогребан, оставен на произвола на природата, се слива с други импресионистични състояния на аз-разказвача. Природна картина, наситена с лиризъм, труп на войник, когото кълват враните, начало на атака – всичко това се слива в едно, за да произведе абсурдността на застигащите се събития и привидно несвързани едно с друго.

В третия разказ картината на боя, полуделият войник и щрихи от мирното време се преплитат в основанията на постъпките.

Четвъртият разказ пресъздава случка със секретен пост. Но и тука са подбрани онези моменти, които символистично разкриват човешкия живот.

Петият разказ представя смъртта на съседа по окоп по време на боя, отношението на аз-разказвача, на войниците, на фелдфебела.

Шестият разказ е за един от типичните дни на фронта – копаене на окопи, озлобели от безмилост войници, смъртта на съседа и за едно премръзнало птиче. На принципа на асоциацията се наслагват случки от мирния и военния

живот, които се борят, противопоставят, стремят се да надделеят една над друга. И тяхното ожесточение ражда примирението – нещо малко и беззащитно, като птичето, като цветето...

Седмият разказ започва със спомена от/за любимата люлчина песен. Преминава през спомена за мъртвеца, който сякаш възкръсва и търси смисъла на своята смърт, бродейки по бойното поле, и завършва със започващия бой.

Осмата част на книгата е за посещението на гробовете на убитите. Наслагват се едновременно два пласта – на желанието за изпълняване на дълг към паметта на покойниците и на силното разочарование от природните закони, властващи над погиналите. Изровените гробове, разхвърляните кости, оглозганите черепи, не будят гняв, а отново актуализират хуманистичния поглед на автора. Така войната бива непрекъснато сковавана в рамка – на природата, на спомена, на желанието, на мечтата. Това я поставя, от една страна, в центъра на възприятията, а от друга – я затваря и изолира от човека. Между човека и войната Мусаков поставя прегради, за да не може тя да му въздейства.

Деветият разказ е за краткия живот, надежди и копнежи на един убит. Смъртта му – нелепа, като всяка смърт на обикновен войник. Писмото от роднините продължава своеобразния диалог, започнат с него. Текстът на писмото звучи като недовършен разговор, а жестокият смях е отрезвяването след спомена, след разкриването на тайната – отварянето на плика.

Десетият разказ разкрива изпълнението на обещание, дадено към умиращ войник – да изпрати предсмъртното писмо до неговата годеница. Такова обещание на бойното поле е разбираемо, но онова, което следва, се оказва извън рамките на общоприетото. Автобиографичният герой изважда от джоба си чист лист хартия и преписва текста на писмото. Едва тогава го изпраща. Писмото е очистено от всичко земно, дори миризмата на труп. Това е част от извисяването на образа на убития.

Единадесетият разказ разкрива сложните психологически мотиви на човека, подложен на компресивно състояние от войната. Пленникът се възприема като равен до момента, когато разказва своя обикновен човешки живот. Но когато неговото моментно нравствено колебание да предложи подкуп се среща с човешкото достойнство на разказващия, съдбата му е решена. Смъртта му е следствие не от военни действия, не от неговото залавяне, а от размиването на нравствените граници. Заловен при красивата жена, той е убит без разговор, без въпроси, които по-рано го отървават. Смъртта му е символична, това дали е реализирана, или не, се оказва на втори план. Важното е, че неговата духовна смърт прави абсурдно битието му. Така се постига не обезценяване на живота, а неговата свръхценност – съществуването на човека е немислимо без неговата висока нравственост.

Дванадесетият разказ е своеобразна равносметка и същевременно възвръщане на човешката душа у героя – дотогава войната е изтрила писаното в нея през мирно време. Подреденият дом, трапезата, дворът, разхвърляните предмети, които до последния момент са служили на домакините – всичко това възвръща човека към неговия първобит, припомня му скъпи, но безвъзвратно загубени неща. Затова и в края на разказа героят се разплаква – осъзната е неизбежността на последствията, загубата на интимното пространство на човека (ровещите и тършуващи пръсти и крака из къщата нахлуват в едно метафорично значение,

те са крадци на живот). Така сълзите са всъщност не съжаление за отминалото, а за настоящата смърт на човешкото.

Тринадесетият разказ разкрива полудяването – невъзможността човек да понесе и осмисли войната, смъртта и живота през тази война. Изправен на ръба на своето съществуване, той се движи в едно пространство, където не знае дали е в света на живите, или в света на мъртвите. Дали смъртта е геройска, или мъченическа. Дали е хубаво да се живее, или е по-добре да се умре. Кодовете са тотално разбъркани и в стремежа си да открие себе си той открива „другия", човека до себе си.

Четиринадесетият, последен разказ, не е финал на книгата. Тя остава незавършена. Но някак значимо звучи краят на този своеобразен дневник – тук е представен образът на страдащата майка. Символистичният ѝ образ е натоварен с функцията да уравновеси всичките зли и лоши постъпки, дотук представени, разказани, изиграни от героя или други войници. Страдащата и безутешна, стара и прегърбена жена е символ на отиващия си живот, безвъзвратно извървян, както пътят до бойното поле е изминат от тази дребна женица с настървената скръб на безутешната майка. Нейният образ сякаш разрязва пространството и го разделя на две части, хармонично свързани – на добро и зло, на милост и омраза, на живот и смърт.

Във всички разкази се забелязва една двуплановост – разказване на случката и тъкмо, когато читателското съзнание е разбрало и осмислило случващото се, се поднася психологическо изтръпване – допълнително натягане с още позловещо продължение.

Тази двуплановост се забелязва и в драматургията на Мусаков – тя се вписва в представите за символистична и екзотична драма. Според Цв. Минков „Далила" е екзотична драма (Минков 1936: 144). И „Далила", и „Сатанаил" имат собствен код за разчитане, макар той да минава през символистичното му световъзприятие. И двете драми подлагат на трактовка теми, актуални както в началото на XX в., така и изобщо – за любовта и честта, за познанието. Те са съпътствани неизменно от няколко други, които създават своеобразен контекст. Това е големият проблем за религиозното, мистичното (особено актуални между войните) като водещи както в експликациите на нравствено, морално, етично, общочовешко, така и в разколебаването и усложняването на образа на света.

„Далила" е драма, която има за основа библейски сюжет – разказът за Самсон и Далила, която успява да победи героя на Израил. Интересен е отговорът на дирекцията на Народния театър от 1915 г., когато драмата е представена за разглеждане от автора ѝ – препоръчва се да се преработи езикът ѝ, тъй като е *„твърде неудобен за психологическата проблема и съзерцание, в което са поставени героите"* (Кънев 1998: 43).

Трактовката на Мусаков се разминава с автентичния сюжет. Самсон е представен само като жесток герой, закрилян от своя бог Йехова. Далила пък е надменна красавица, която обрича на смърт не един мъж филистимянин заради страстта му към нея. Но в драмата на Мусаков им е съдено да се влюбят един в друг. Тяхната среща е единствена, за разлика от библейската история, но фатална. Далила отнема на Самсон силата, като му отрязва косите, а след това той бива ослепен от тълпата. Мъките му не спират дотук. Той е доведен за свидетел в момента на предаване на исканото от Далила срещу това да предаде

Самсон. Освен скъпите накити, които получава от филистимяните, тя е обещала да изиграе пленяващия си танц на страстта. Но самата тя се оказва в капана на собствените си чувства. Не само че не танцува, но Далила е осъдена да изживее цялата скръб по загубата на любимия в този момент – пред тълпата и пред ослепения Самсон.

Едва пред ослепеното му лице Далила с дълбока сила осъзнава и изживява своята любов. Но тази любов е обречена още в самото ѝ начало – Далила харесва Самсон не заради личностни качества, а заради огромното страдание, което е успял да причини на хората и заради страха, който той внушава – „*В тъмнината ясно се очертаваха твоите широки плещи. Личаха мускулите как се напрягаха до скъсване. Дори сякаш чувствувах кипежа на твоята кръв. И изтръпвах.*“ (Мусаков 1943: 181). Тя е трагическа героиня, защото изживява напълно своя грях, но не успява да го изкупи, нито има шанса за това. Филистимянката се оказва спасителка за общността с предателството на Самсон. Но това тя прави не от патриотични подбуди, а от стремежа си да покаже своята власт над мъжете. В същото време действията ѝ са пагубни спрямо нея самата като личност и жена. Тя остава жестока и надменна дори след като разбира, че е влюбена в Самсон. Драмата завършва с прихлупеното тяло на Далила над страдащия Самсон. Но тази сцена изразява по-скоро погребален ритуал, безкрайната тъга на героинята по изгубения любим, отколкото искане на прошка за осъзнатия грях. Така Далила се оказва в невъзможността си да примири обществения интерес с личните си чувства.

Самсон от своя страна е показан като герой, осъзнаващ своите жестокости, но му е невъзможно да спре и да се промени. Такъв повод му дава красивата Далила. Любовта му към нея го кара да забрави грабежите, да се превърне от смел воин в нерешителен и покорен влюбен. До тази промяна се стига постепенно. Първопричина за това е Иссахара, която му разказва мълвата за чаровницата Далила. Така появата на красивата филистимянка е подготвена най-напред чрез легендата за образа ѝ, а когато тя се появява, са необходими само няколко реплики, за да се потвърди мълвата. Още няколко реплики и сценичното поведение на героинята е зададено.

Тяхната любов е обречена, защото е нарушено библейското равновесие – докато Самсон става смирен, тъжен, нехаен за плячка, то Далила остава все така жестока, дори и когато обича. Промяната у героинята настъпва само привидно, докато очаква своя любим. Той пристига, но това само доказва на самата нея могъщата ѝ сила над мъжете и тя забравя за себе си. Отново се превръща в алчната за власт и копнеещата за скъпоценности жена. Така борбата между материалното и духовното, между властта и чувствата завършва с победа над самата героиня. Може да се каже, че трагедията на Далила се крие в невъзможността ѝ да преодолее самата себе си. Това се случва, но е вече твърде късно.

Освен образите на Самсон и Далила, със силно присъствие в драмата е и образът на Иссахара. Тя е необходимата протагонистка и въз основа на нейните постъпки се развива драматургичното действие. Нейната поява е предопределена да изиграе една от главните роли в драмата, защото самата тя е водена от безутешната си любов към изгубения Нефег. Тя се оказва необходимата връзка, скрепяваща във възел отношенията между Самсон и Далила. Иссахара разказва на Самсон за неземната красота на Далила, с което поставя началото на драма-

тургичната завръзка. Тя участва и в кулминацията на драматургичното действие – любовта между Самсон и Далила и предателството на Далила. Този момент е подчертан и от присъствието на сестра ѝ, пристигнала да извести смъртта на майка им. Но Иссахара е толкова заета със своя стремеж за отмъщение, че не се вслушва изобщо в думите на сестра си. Иссахара присъства и в последния момент, развръзката, когато тя ослепява Самсон. Тук думите на Иссахара коментират действията и състоянията на героите, като по този начин разкриват не само двамата герои, но и нея самата.

Драматургичното време е твърде сгъстено. Действието се развива в рамките на две денонощия. И двете случки – срещата в стана и срещата у дома на Далила – стават нощем, което подчертава обречеността на персонажите, на техните стремежи, чувства и желания. Обречен е Самсон, който сам по-рано осъзнава способностите си като закрилян от Йехова. Обречена е Далила, която най-сетне се научава да обича, но с цената на живота на любимия. Обречена е Иссахара, която по никакъв начин няма да успее да си възвърне Нефег, дори с цената на отмъщението.

Драматургичното пространство е изградено в унисон с идеята на образите. Самсон е представен най-напред в своя стан, сред своите воини, където той е почитан като герой. Далила е негова пленница. Тя не е забелязана от него, което вече е предизвикателство към личността и властта ѝ. По силата на неясни закони Самсон освобождава Далила. Тук драматургичната тъкан страда от недостатъчна мотивация на действията на героите. Както е неясна и появата на Иссахара в стана на израилтяните. Най-мотивиран образ се оказва Далила. Тя успява да изживее най-пълно всички предизвикателства и да се преобрази.

Отзивите от онова време са твърде противоречиви. Ел. Пелин смята, че това е „*една пиеса от ненужни образи, без драматическа сила, без дълбочина и оригиналност*“ (Пелин 1921: 5). Ст. Палиновска намира пиесата за „*побъркана*“, „*безсъдържателна*“, като приема, че „*Мусаков трябва да е чувствал като Самсон, да е познавал жена като Далила, да са кипели помежду им страшните чувства на обич, примесена с омраза*“. Но в същото време смята, че това е недостатъчно, за да се сътвори добра драматургична творба, защото творецът е „*човек, способен силно да чувства и неспособен да сътвори от тези преживявания едно истинско художествено произведение*“ (Палиновска 1921: 4). Адриана Будевска, първа изиграла ролята на Далила, пише ярък психологически анализ на образите в драмата. „*Това е една психологическа драма върху трагедията на любовта: от една страна, любовта на Самсон към Далила, от друга, на Далила към Самсон и от трета – на Иссахара към Нефег.*“ (Будевска 1925: 21). Образите са разчетени задълбочено, погледът на играещия човек се оказва по-проникновен от погледа на пишещия човек, човека на словото. В образите тя открива както постъпките, така и дълбоките психологически основания за тяхната реакция. „*Борбата на Иссахара е външна, а на Далила – вътрешна... У Иссахара се бори плътта, у Далила се измъчва душата.*“ (Будевска 1925: 21).

Изданието на „Избрани страници“ от 1943 г. представя на читателя другата драматургична творба на Вл. Мусаков – поемата **„Сатанаил“.** Тайна остава кога е сътворена, както и влиянието върху поета за написването на такъв тип творба. Всъщност Мусаков е бил много мистична фигура, това разкриват неговите писма и спомени на близки. Може би това е един повод. Друг е актуализи-

рането на знанията за религиозното, богомилското и историческото във времето на новия XX в. Такива мотиви са вплетени и в „Сатанаил". Особеностите на творбата са в богомилската трактовка на мита за падналия ангел, за преображението на един ангел в дявол, за любовта като част от това преображение.

Драматическата поема откроява друг пласт от означаеми в творчеството на Вл. Мусаков – стремежът към познанието, опитът на човека да овладее тайните на света чрез рацио то и чрез божествената дарба. Творбата има подзаглавие „Драматическа поема в четири картини". Така в основата ѝ заляга близост с поетическите творби на Мусаков, по-точно – неговите стихове в проза.

В същото време е представена една нетрадиционна трактовка на легендата за сътворението на света – неочакваното влюбване на Сатанаил в Изис, една от самодивите, и осъзнаването му, че тази негова любов го погубва, погубва и света, който сътворява.

Основните персонажи тук са взети както от библейските мотиви за богоборството на ангела – Сатанаил, Адам, Саваот, така и от библейските легенди – Зенит, самовилите Изис, Ерна, Ленит, Ануна, сестрите на Изис. Централен е образът на Сатанаил – около него е организирано сравнително късото, но напрегнато драматургично действие. Много важен за действието е и образът на Изис – като обект на въжделение от страна на Сатанаил, тя е неговото основание, но и неговата гибел. Тя подтиква творческите му стремежи, но в същото време предизвиква и разрушителната му злоба. Така се разкрива най-пълно дуализмът в образа на Сатанаил. Останалите персонажи подпомагат драматургичното развитие.

Стилът на изказ в драматическата поема е съвсем различен от този в „Далила". Докато античният сюжет изисква описателен изказ, но тук той е аналитичен, употребени са повече сравнения, афоризми, обикнат похват са антитезата, синтактичният паралелизъм, библейската символика. Различават се репликите на Саваот, който съзнава своето върховенство, от дългите монолози на Сатанаил, който трябва да убеди не само своя бог, но и зрителите в основанието на своето искане. Съвсем различно е поведението на Изис – тя наистина е по-скоро езически, еретически образ, отколкото религиозен. В нея няма нищо божествено, тя е пропита от чувствени стремежи, затова някак неубедително звучи нейното отдаване на Сатанаил, попадането ѝ под влияние на неговата магнетична сила. При тяхната среща се преплитат два свята – единият космополитен, а другият политеистичен. Докато Сатанаил се стреми да овладее силата да бъде творец на свят, на един космос, то Изис живее в обожествения свят на природата, където всяко цветче, всяко дърво притежава свръхестествена сила.

Композицията на драматичната поема включва четири картини и един епилог, които поднасят напрегнато, но бързо изчерпващо се драматургично действие. Във втора и четвърта част са включени три броя „Рапсодия (богомилска легенда)". Те са особен драматургичен похват, с който се въвеждат монолози на главния герой и допълват действието, като обясняват мотивите на Сатанаил. Драматургичното време на творбата обхваща кратък период – около седмица. За толкова Сатанаил успява да измоли от Саваот да го дари с творчески възможности, да сътвори свят, да се влюби в Изис, да я прелъсти. Последното действие се развива на петия ден, а на шестия ден от сътворяването – когато е създаден Адам – е осъзнаването на цялата ситуация, в която се е поставил сам Сатанаил.

Това извежда на преден план идеята за силата на любовта – която властва дори и над творческите инициативи.

Първата картина е кратка, представя диалога между Саваот и Сатанаил. Нейната роля в драматургичното действие е да зададе завръзката – стремежът на Сатанаил към богоподобно творчество. Картината започва с образа на Саваот, който яростно оспорва тази възможност, но в крайна сметка го дарява с такава сила. Така още тук е положена възможността за правото на избор. Сатанаил е новият глас, който иска възможността сам да изявява себе си. Това е съзвучно с идеите на новия век – когато е написана тази драматична поема.

Възможността човек сам да предопределя случващото се, да влияе на събитията и сам да ги предизвиква е влияние още от индивидуализма на П. П. Славейков, но символизмът доразгръща възможността за изява на творческия дух. Все пак, в края на поемата Сатанаил съзнава своя дуализъм и предпочита собствената си смърт, собственото си разрушение пред това да измени на своите чувства. Това донякъде облагородява образа, придава му вид на красив и благороден разбойник – една тема, която нахлува в българската литература едва с разказите на Йовков от сборника „Старопланински легенди". Образът на Сатанаил е представен прекалено земно, такъв е и образът на Саваот. По-безплътен и в този смисъл по-божествен е образът на Адам. При него не е изведено нито земно, тленно копнение, подобно на Сатанаил, нито грешна постъпка, както е при Саваот. Именно тези качества идват под влияние на библейските мотиви за дуалистичността на света. Прави впечатление, че Саваот сякаш се съгласява по-скоро под въздействието на предизвикателството да разбере какво би направил Сатанаил, отколкото да бъде убеден от възможността на неговия ангел да повлияе върху земния живот. А Сатанаил от своя страна е способен на възвишени чувства и жестове. Ето защо творбата би могла да се определи като екзотична, без да бъде фантастична.

Според Цв. Георгиева в драматургичната поема „Сатанаил" се открояват два архипласта – този на старогръцката митология и този на българския фолклор (Георгиева 2008). Ако се опитаме да съпоставим езическите обреди с тази драматическа поема, ще установим някои сходства. На първо място, това е наличието на едно божество и молба към него. Сатанаил изрича купища монолози, които имат по-скоро характера на наричане, заклинание, отколкото на божествено просветление, каквото е необходимо за неговата мисия. По същия начин се държат и самовилите – те сякаш са заети от народните песни: вечно са в кръг, пеят и танцуват, кичат се с цветя и най-интересното, което може да им се случи, е да се залюбят. Такава е и Изис, но в образа ѝ се прокрадват съвременните проблеми пред жената – изкушението, покваряването, прозрението за двуличието, измамата, осъзнаването на скрития смисъл на нещата, на неуловимата сила на битието, на тайната на живота.

Втората картина започва с дълъг и пространен монолог на Сатанаил, обозначен като „Рапсодия I (богомилска легенда първа)". Това наслагва няколко символични пласта един върху друг, върху чиято основа се изгражда палимпсестно едно модернистично виждане за познанието и неговата функция. В сътворението на новия свят Сатанаил прибавя слънцето, морето, природата... По примера на своя бог също реди света в дните. Срещата с женския образ – Изис – е ситуирана в шестия ден. Още в самото начало образът ѝ предизвиква

противоречиви чувства у Сатанаил: „*и радост, и трепет, и отчаяние, песен и мълчание*“ (Мусаков[2] 1943: 139). Изис е разколебана в своето щастие, непозната болка и тъга, тя за пръв път изпитва копнеж. Следва „Рапсодия II (Богомилска легенда втора)“. Сатанаил осъзнава, че жадува Изис, че желанието му към нея е породило стремежа му да създаде нов свят. Това е изненадващо дори за самия Сатанаил.

Третата картина с разговора между самодивите и Изис, която пристига бледна и смутена, е за нейното различно поведение. Появата на Адам е необходима, за да бъде разпознат Сатанаил. Другите самодиви споделят, че това е човекът, когото Сатанаил е направил по свой образ и подобие. Тогава Изис разбира, че вече се е срещнала със Сатанаил. Така човекът е раздвоен между божественото и дяволското и в самото начало започва изкушението му – самодивите успяват да го подмамят и да го приспят.

Едва в четвърта картина се извършва разпознаването на Сатанаил. Виждайки го, Изис споделя на Зенит, че се е срещнала и е разговаряла със Сатанаил. Следва кратък разговор между Сатанаил и Изис, в който той я убеждава да тръгне с него. Когато я отнася, „тръби възвестяват създаването на първата жена“. Появява се Изис пред току-що събудилия се Адам, който разпознава в нея Ева. Така в образите на Адам и Ева са вложени идеи за греховността им, за уподобяването им с други образи, за предопределението и властването над тях на други сили.

„Рапсодия III (Богомилска легенда трета)“ е монолог на Сатанаил, който разкрива трепетите, стремежите и желанията му, когато е изпълнявал ролята на творец. В тази последна част изпъква противоречието, че докато той е сътворявал, любовта му към Изис е разрушавала света. Т.е. творението разрушава света на твореца. Сатанаил споделя озлоблението си от този факт и готовността си да го разруши. Но разбира, че е безсилен да го стори. Душата му не се поддава на съблазънта да овладее света с цената на своята любов. В този момент той се доближава до представата за благороден разбойник и осъзнава взаимовръзката помежду им – „*Ти си моята вечна сянка. Ти си луна, аз слънце*“ (Мусаков[2] 1943: 160). Чувствата му са твърде противоречиви не по отношение на нейното, а на своето поведение – „*И аз те ненавиждам, затуй, че те обичам*“ (Мусаков[2] 1943: 161).

Епилогът е кратък. Появява се Някой, епизодичен персонаж, който има единствената функция да информира накратко за смъртта на Сатанаил – „*Разрушиха тялото, убиха плътта. Но духът дотрая – остана песента*“ (Мусаков[2] 1943: 161).

Драматическата поема започва с образа на Саваот и завършва с образа на Сатанаил. Така още веднъж е положена идеята за дуалистичността на света и зависимостта му от отношението между Бога и дявола. В същото време дяволът е умъртвен – това провежда идеята за надмогване на изкушенията, за овладяване на творческите сили като безценна възможност, която не бива да бъде пропилявана за прищевки.

Творчеството на Мусаков не е голямо по обем, но то се лишава от възможността да окръгли своята представителност и поради факта, че и до днес в архив остава голяма част от него – недовършеният роман „Яна“, драмите „Тихомир и Анна“, „Адриана“, „Последната нощ на Самсон“, „Лена“, драматичните поеми

„Отмъщението на Лея“ и незавършената „Ирина“, две пиеси, едната без заглавие и втората – „Иванови“ (Кънев 1998: 40). Но в това малко по обем творчество се открояват големите предизвикателства пред литературата на новия век.

Библиография. Бележки

Авджиев, Ж., **Богданов,** Ив. Владимир Мусаков – един забравен реалист. // Забравени реалисти. – София, 1960.

Аджарски, Д. Владимир Мусаков. // *Мост*, 15.10.1930, № 5.

Атанасов, Н. Упование в дните на безумието. // Мусаков, Вл. Кървави петна. – София, 1921.

Будевска, А. Моя репертоар. // Юбилеен сборник Адриана Будевска. – София, 1925.

Георгиев, Н. Как разказва З. Стоянов в „Записки по българските въстания“. // Захари Стоянов. Нови изследвания и материали. – София, 1980.

Георгиева, Цв. Сатанаил (Теософията и богомилството). // **Георгиева**, Цв. Unio mystica и българският символизъм. – София, 2008.

Каранфилов, Ефр. Един честен вик срещу империалистическата война („Кървави петна“ на Вл. Мусаков). // **Каранфилов**, Ефр. Войникът в строя и в литературата. – София, 1956.

Константинов, Г. Владимир Мусаков (био-библиографически очерк). // **Константинов**, Г. Български писатели. – София, 1947.

Кънев, П. Владимир Мусаков. Неизвестното. Материали и коментари. – София, 1998.

Минков, Цв. Българската драма. Начало, развитие, представители. – София, 1936.

Мусаков, Владимир. Далила. Драма в три действия. // Избрани страници. – София, 1943.

Мусаков[2], Вл. Сатанаил // Избрани страници. – София, 1943.

Палиновска, Ст. Далила. Драма в три действия. // *Ден*, X, 1921, № 4.

Пелин, Е. Далила. // *Развигор*, 06.02.1921, № 5.

Попвасилев, Ст. Забравени реалисти. // *Родна реч*, 1960, № 9.

Струмски, Б. Владимир Мусаков. – *Мост*, 15.10.1930, № 5.

[1] Настоящата статия е част от по-голям текст „Владимир Мусаков“ по проект „Неканоничната българска литература“ на катедра „Литература“ при ЮЗУ „Н. Рилски“, Благоевград.

[2] **Кънев,** П. Владимир Мусаков. Неизвестното. Материали и коментари. – София, 1998, с. 85.

[3] **Мусаков,** Вл. Птичето. // *Факел*, 1913, № 3. **Мусаков,** Вл. Птичето. // *Наша* мисъл, 1916, № 5. **Мусаков,** Вл. Птичето. // *Комедия*, 1920, № 5.

ПОЕЗИЯТА НА АТАНАС ДАЛЧЕВ И РЕАБИЛИТАЦИЯТА НА НАСТОЯЩЕТО

Клео Протохристова

„Поезията му се опира върху специфичната дарба на поета да чувства необикновения смисъл на обикновеното..."
„Съзерцателно застинал в своите предметни и точни изваяния, стихът на Далчев е странна рожба на същата оная огнедишаща литературна пролет, която даде на българската поезия революционните устреми на Христо Смирненски, идейно-естетическия бунт на Гео Милев, стихийната виталност на Елисавена Багряна..."

Милена Цанева[1]

Наблюденията върху проблема за времето у Атанас Далчев, които се появяват в българското литературознание с оправдана настойчивост[2], са съпроводени неизменно от констатацията за противоречивост и несводимост на изводите. В преобладаващия брой случаи проблемът се изследва в две основни перспективи, едната от които е обособена от експлицитното му задаване чрез настойчивата тематизация на часовника в творчеството му, докато другата, по-скоро в режима на философизирането, се полага в характерната за поезията на Далчев съотносимост между темпоралност и вещност. И в двата подхода, въпреки откровената им разнородност, бива споделяна една и съща телеологична нагласа. В съответствие с нея творчеството на Далчев се интерпретира в плана на някаква хомогенна диахрония, набавяща съвършенството, към което то се стреми, като се настоява, макар и по различни начини, за идентифицирането на обща, непротиворечива и организираща цялото тенденция[3].

Настоящият текст няма амбициите да търси собствената си ниша в така очертаното, и без това достатъчно системно разработено, изследователско поле. Дори и само систематизирането на наличните тези, проследяването на имплицираните в тях спорове, анализът на взаимната сговореност или несводимост на интерпретациите или на аргументационната обоснованост на всяка от тях поотделно, е вече твърде непосилно, макар и несъмнено полезно начинание. Намерението на този пореден опит върху Ат. Далчев е по-скоро да предложи хипотеза, за чиято аргументация прецизното съполагане с предшестващи постановки

не обещава особено продуктивни възможности. С риск за усилване на дискредитиращия ефект от подобна уговорка ще бъде направено и уточнението, че представянето на самата хипотеза предполага режим на генерализации, някои от които е вероятно да надхвърлят разумно допустимата степен. Формулирано най-общо, изпробваното тук предположение е, че Ат. Далчев въвежда в българската поезия нова, но не просто индивидуално специфична, а и радикално различна интерпретация на времето, чиито импликации са не толкова епистемологични, колкото ценностни. Тя би могла да бъде определена като преодоляване на времето чрез реабилитация на настоящето, с помощта на която се събужда осезанието за актуалното биване и се валидизира поетическата му ефективност.

В светлината на общоприетото разбиране, че лириката по принцип изразява настоящето, подобна теза може да предизвика реакция на озадаченост. Важно е, следователно, да се уточнят термините, в които се мисли настоящето. Лирическото настояще има универсален характер, то поставя под един и същи знаменател конкретността на определения момент и устойчиво проявяващото се, изравнява „сега“ и „винаги“. В стихотворението на Пенчо Славейков „Спи езерото“ например внушението за непосредствено съзерцание и за синхрония между картина и изказ се отменя от представата за някаква извънвременна повторителност, за отвъдконкретност на представяното. В редките случаи, когато лирическото произведение е съсредоточено върху конкретността на настоящия момент, както е в „Нощ“ на Пейо Яворов, стават очевидни изживяването му като кошмарна непоносимост и невъзможността на съзнанието да понесе неговата тежест, което поражда трескавите отскоци към миналото и бъдещето или към съня.

Вижда се, че налице е дълбоко противоречие между внушението за сегашност, което лирическият текст поражда, и същностното му разминаване с непостижимата загадка на настоящия момент. Ако лирическият аз по презумпция говори „сега“, между неговото говорене и актуалното му времево проектиране има драстично несъответствие. „Присъствайки“ чрез словото си, той на практика отсъства, тъй като мисловно пребивава в други темпорални измерения – най-често в миналото, но също и, макар и по-рядко, в бъдещето. Няма нищо изненадващо в това привидно парадоксално положение, защото темпоралните характеристики на лирическия текст са проекция на универсалния човешки навичен модус за присъствие във времето, чийто основен дефицит е невъзможността за справяне с настоящето. Затрудненията произтичат, от една страна, от обстоятелството, че настоящето не се поддава на рационализация – настоящият момент, едва що осъзнат, се превръща в минало. Тази апория е болезнено осезавана още в най-ранни опити за рефлексия върху времето като тези на Августин Аврелий. От друга страна обаче, при това с много по-решаващи последици, се представя човешкият отказ да се живее в настоящето. В плана на рутинните мисловни и емоционални нагласи човек пребивава решаващата част от живота си в миналото или в бъдещето, игнорирайки тъкмо онази единствено сигурна наличност, чрез която се проявява същинското му биване. Свръхоценностяването на миналото и бъдещето за сметка на настоящето има своите неразколебани основания в психологията на егото. Защото необходимостта от идентичност призовава миналото като легитимираща инстанция – субектът разбира и представя себе си с помощта на своята история. Усещането за недостатъчност, на свой

ред, призовава бъдещето, защото то обещава разширяване и усъвършенстване. И така, човешкото съзнание е ангажирано основно със спомени за миналото или планове и мечти за бъдещето, докато настоящето, поради несводимостта си към умопостижима представа, бива инстинктивно отменено. Литературата задълбочава тази асиметрия, представяйки човешкото най-вече в перспективата на констативното минало или, значително по-рядко, по-скоро като изключение в проспективен план.

Пак със същата степен на генерализация може да се каже, че поетическата традиция, която Ат. Далчев заварва и отказва да унаследи, съответства на описаната схема. Доминацията на носталгично споменни лирически изкази се провокира от по-скоро спорадични поетически призиви, ориентирани към бъдещето. Най-изразително безотказният рефлекс на припомнянето се проявява при Димчо Дебелянов, където с натрапваща се устойчивост настоящето се оценностява единствено ретроактивно, в перспективата на бъдещото му оползотворяване като спомен.

Тенденцията при Ат. Далчев, формулирана като реабилитация на настоящето, се явява преди всичко като израз на характерната му мисловна нагласа и на философските му търсения, в които проблемът за времето заема съществено място. Ред негови фрагменти са по същността си теоретизации върху времето. Характерен момент в тях е еманципацията на Ат. Далчев от навични аксиологизации и реагирания. Ето няколко характерни примера:

„Мнозина виждат в паметта залог за нашето безсмъртие. Аз, обратно, виждам в нея свидетелство за нашата преходност.

Всеки спомен ми спомня изгубеното, вместо да ми го върне.“[4]

„Бъдещето присъства вече в настоящето; мечтите съществуват също и, погледнато по-широко, са част от действителността. На нейния атлас те заемат онова място, което в старите географски карти заемаха неизследваните земи.“[5]

„Действително аз не обичам спомените и не обичам миналото, но как да ти кажа, тук има една особена логика или по-скоро психология – аз обичам хората и приятелите си и искам да бъдат живи и здрави, да общувам с тях, а не да си спомням за тях... Те са в настоящето, далеч от спомените и, ако щеш, от литературата.“[6]

Видно е, че Далчев проблематизира стабилизираните представи за минало и бъдеще. Той се противопоставя на толкова устойчивата и актуална за времето му идея за реактуализиране на миналото с помощта на паметта, отричайки категорично способността на припомнянето да възстанови отминалото. Същевременно осъзнава несигурната граница между настояще и бъдеще и отказва на бъдещето статута на самостоятелно, изолирано от настоящето измерение. В полемичното преосмисляне на инерционно стабилизираните схематични представи миналото и бъдещето се проявява всъщност специфична валоризация на настоящето.

Важно е да се уточни, че опитите за рационализация на времето при Далчев не се осъществяват в режима на строг логически анализ. Философизирането на този най-убеглив и същевременно най-настойчиво натрапващ се аспект на човешката поставеност при него се ражда спонтанно и има не толкова характер на

дискурсивна рефлексия, колкото – по-скоро – на интуитивно постигане. Макар и артикулирано предимно в неговите фрагменти, то се проявява най-същностно в лирическото му творчество. При което, за разлика от други поетически идиосинкразии на Далчев, осезаването и представянето на настоящето е при него не резултат на еволюция, а се осъществява чрез отделни пробиви в мистерията на битието. На отделни етапи от творческия си път, по-скоро спорадично, отколкото системно, поетът успява по различни начини да изживее и изрази онова състояние на съзерцание, при което умът се смирява пред загадката на материалния свят, едновременно и интимно познат, и плашещо чужд, и сетивно достъпен, и окончателно непознаваем, за да позволи на субекта да изживее спасителното, отменящо гнетящата илюзия за изначална алиенация, иначе непостижимо усещане за слятост с обективната действителност.

В ранното творчество на Далчев средството, чрез което се осъществява този преход към трансцендентното, е безглаголният изказ. Тази негова често коментирана поетическа специфика ще бъде анализирана тук, в контекста на представяната хипотеза, най-вече в качеството ѝ на отказ от логически завършената артикулация, като бягство от навика на рационалния ум да етикетира явленията и по този начин да подменя същността с баналните клишета на механистичното възприятие на света. На синтагматичния, доизмислящ, за да набави недостигащите връзки, преразказ на реалността, ранната поезия на Далчев противопоставя прякото, сякаш преодоляло субект-обектната дистанцияословесяване.

В размислите си върху българската лирика след войната Далчев извежда като нейна основна съдържателна тенденция връщането „*към действителността и колективитета*“[7]. Разбирането му е, че неизбежното и необходимо разрушаване на предходната поетика, което той вижда в пряка връзка и с дискредитацията на ярко манифестирания в нея личностен момент („*тревогите и бляновете на това голо „аз“, изправено пред загадките на битието*“), дава шанс на поезията – „*угаснала и обезплодена*“ – да се върне към живота и действителността. Далчев интуитивно долавя парадокса, че при цялата си амбиция да се оразличи спрямо другите, в името на уникалното си его, чрез рационалния анализ на света, човешката мисъл попада тъкмо в капана на общосподелените щампи. И, обратно, в отказа от егоцентричния нагон за рационализиране и присвояващо разбиране, в смиреното приемане на „колективитета“ като неотменимо измерение на човешкото, се ражда феноменалната среща между субект и обект, щедра на просветляващи осезания, уникална като събитие и неоценима като личностно постижение.

В безглаголните си стихове Далчев търси спасение от гнетящото чувство за самота и изолация, за безсмислена преходност, за изтичане на битието[8]. С тях той търси излаз от клетката на вторичните възприятия, пречупени през отраженията в огледала, прозорци или огледални повърхности. Търси път към проглеждането в действителната наличност на нещата, към привидно простата им, но недостъпна мистерия. Безглаголното изреждане подсказва конкретен избор на позиция по отношение на света. Тя е преднамерено десубективирана, лишена от възможността да функционира като онтологична гаранция или ценностен ориентир. Окончателната отмяна на предикативните връзки в редица стихотворения е знак за отказ от каквато и да е субектна или личностна изява. Пределно

лаконични, в хлабава съотносимост един спрямо друг, отделните компоненти на картината остават затворени в себе си, само формално съседстващи, самостойни, лишени от причинно-следствена връзка, съответно свободни от каквато и да е ценностна йерархия, доминирани от проломите на безсъюзните пространства и последователно дискредитирани от демонстративната недостатъчност в номинацията.

Внушението за произволност на изреждането прави присъствието на отделните компоненти несигурно – появата им е мимолетна, изтръгната едва ли не насила от небитието, сякаш единствено, за да попадне за миг в полезрението на лирическия човек и веднага след това да потъне отново в пустотата. Представени като феноменологична редукция, при която бива отменено каквато и да е идеологическа дистанция, възприятията се деперсонализират.

Друг аспект от реабилитацията на настоящето в творчеството на Далчев е преодоляването на времето, разбирано и осезавано като причина за екзистенциално безпокойство. Една от най-впечатляващите специфики на поезията му е нейната обсесивна ангажираност с идеята за времето. Фобийната ѝ втораченост обаче не е във физическото време като обективно измерение на света и човешкия живот, а в психическото време, което е проекция на страха от преходността и тленността. Психическото време е онова, върху което проектираме себе си и което ни набавя самоличност. То е, което „*превръща в прах безжизнен сякаш всичко*“ („Стаята“), то е „*пътят, който води незнайно къде*“ („Коли“), звънът на стенния часовник, напомнящ за „*тежките стъпки на близката смърт*“ („Болница“), вятърът, който превръща сърцето в леден камък („Вятърът“), ручеят, отнесъл коварно собствения ти лик („Ручей“), дните, прелиствани като страници на книги („Книгите“).

Свръхангажиментът към „психическото време“ лишава индивида от достъп до реалността на света и до вярата във висшия смисъл на битието. Той е основният източник за гнетящата екзистенциална тревога в живота на човека. Симптоматични в този смисъл са натрапчивото усещане на Далчев за неспособността му да вярва и склонността му да обвързва този си дефицит със страха[9].

Това положение при Далчев се препотвърждава по любопитен начин от сентенциозната формулировка на Майстер Екхарт, който настоява, че „*времето е, което пречи на светлината да достигне до нас*“ и че „*няма по-голяма пречка по пътя към Бога от времето*“[10]. Антиномичното противопоставяне на време и Бог при Майстер Екхарт може да се види впрочем в проясняваща връзка и с поетическата интуиция на Йохан Волфганг Гьоте, който в своята най-амбициозна творба, обмисляната и преработвана в продължение на шест десетилетия трагедия „Фауст“, ще представи като адвокат на времето тъкмо Мефистофел, чиято върховна забрана към Фауст е никога да не се предаде на очарованието на настоящия момент. В аксиологията на низвергнатия от небесните селения агент на злото най-недопустимият човешкият провал е скрит в думите „*О, миг, поспри!*“.

Утвърждението на Майстер Екхарт възхожда към апостол Павел, към Посланието му до Ефесяни, с често цитираното, но донякъде енигматично „*Вие бяхте някога тъмнина, а сега сте светлина в Господа*“ (5:8). Изглежда уместно да се припомни, че Ат. Далчев чете системно посланията на апостол Павел и разсъждава често върху философската им дълбочина. За това му пристрастие има различни свидетелства[11]. Би могло да се предположи, че в опитите на Дал-

чев да рационализира човешката поставеност в термините на времето присъстват отгласи от заниманията му с Новия завет[12].

Поезията на Далчев е убедителна илюстрация за специфичната обвързаност между обсесията от времето и нарушения сетивен контакт със света. Доминираща лирическа ситуация в ранното му творчество е внушението за непрогледност[13]. Състоянието на непрогледност провокира у лирическия човек бягство от непосредността на изживяването към спомени или размисли. При цялата си плашеща враждебност, защото обрича субекта на изолация, то обаче има и своя положителен аспект, тъй като предлага и своеобразно убежище от враждебността на непознаваемия свят. Лишена от сетивно разпознаваеми характеристики и поради това изживявана като празнота, актуалността лесно се префункционализира в екран, върху който могат да бъдат проектирани виденията на автономното си човешко битие. В непрогледния мрак лирическият субект на Далчев открива примамливите картини на скъпи спомени или на неизживени, но копнежно въобразявани събития и ситуации (изразителна илюстрация за този механизъм е стихотворението „Вечер“ (1930), в което оскъдно представената, по-скоро назована, отколкото действително възприета панорама бива изместена от сетивната гъстота на провокираните споменни представи. Настоящето бива отменено от миналото, наличното „тук“ – от въобразеното „там“. Нереализираността на момента като действително присъствие провокира тревожни и песимистични размисли:

Защо не можем наведнъж да бъдем
и тук, и там – навсякъде, където
могъщо и безкрайно бий животът?
Ний непрестанно мрем и бавно чезнем
веднъж от туй място, подир от друго,
докле изчезнем най-подир съвсем.

Невъзможността да бъдеш пълноценно себе си, което означава неспособност да присъстваш съзнателно в настоящия момент, поражда неизпълнимото, обричащо на перманентна тревога желание да бъдем „винаги“ и „навсякъде“.

И обратно на този самоналожен ад, способността за пребиваване в настоящето обещава радостното изживяване на света като чудо. Освободен от илюзията на егоцентризма, лирическият човек получава достъп до осъзнаването на собственото биване едновременно и като субект, и като обект. В резултат на извеждането си от привилегироващата, но и отчуждаваща позиция на център, изпитвайки обратимостта на отношенията си с ограждащата го среда, субектът се оказва в естествена връзка с всичко онова, което е изглеждало по-рано чуждо и враждебно, в състояние на будност по отношение на актуалното си съществуване и с чувство на щастлива приютеност. Образите на това просветляващо състояние са различни. Негова рожба е дарбата на синеокото момче да чува „*как расте градинската трева*“ („Синеокото момче“), а също и „*невръстната душа*“, която, „*сестра на вси неща*“, има способността да разговаря на глас дори „*с обувките и детското палто*“ („Съдба“).

Очевидна е активната противопоставеност между двете светогледни нагласи, които взаимно се оспорват и опровергават в творчеството на Далчев. Ако устойчиво стабилизираната негативна представа за вятъра го конкретизира като

един от образите на безпощадно разрушавания живот, той ни се представя и като палавата дружелюбна стихия, с която детето може и да си играе („Съдба“) *„жънеш тежки посеви от мисли / и следиш как думите растат“* („Ти познаваш този миг“) – *Малкото момче във мрака слуша / как расте градинската трева“ „и растат на неговите устни / някакви слова“* („Синеокото момче“).

Обобщавайки размислите си за творческия път на поета в цитираната студия, Милена Цанева стига до следващата знаменателна теза, която, макар и производна на лична, ясно заявила аксиологическите си приоритети интерпретативна стратегия, е незаобиколим ориентир за всеки следващ опит върху поезията на Ат. Далчев: *„Въпреки ярко обособената си физиономия отделните стихотворения на Далчев са вътрешно свързани в една лирико-философска повест, чийто общ смисъл обогатява поетическото им звучене. И краят на тази автобиографично изживяна повест е един славослов на живота и на неговата най-голяма ценност – човешката близост“*[14].

Изборът на различни анализационни оптики дава възможност „лирико-философската повест“, която М. Цанева извежда като надреден смисъл на Далчевото творчество, като негова телеологична проекция, да бъде видяна в повече от едно проявления. Като нейна специфична конкретизация може да се разпознае например имплицитната история на едно проглеждане за феноменалността на света. Героят ѝ е поет, който се учи да вижда автентичността на света. Същинското съдържание на историята е колебливото развитие на неговото нееднозначно и неидентично отношение към света и човешкото положение в него[15]. За разлика от този личностен разказ, който се осъществява като история на индивидуалното превъзмогване и постигане, една друга Далчева „лирико-философска повест“ показва изпитанията на поетическите му търсения, при които фази на действени усилия и доверие в изговарянето на човешкия опит се редуват с избори на стоически умълчано изчакване. Този наратив е значително по-усложнен и двусмислен, объркващ с убягващата си логика, окончателно несводим до познатите, функционално надеждни модели на творческа реализация, поне на наличните в българската литературна история.

Има обаче и друга „повест“, която може да бъде изведена от творчеството на Далчев, и това е историята на неговия духовен опит. М. Цанева ясно маркира мащабите на тази история. Коментирайки стихотворението „Неочакван дъжд“, тя настоява, че в него *„заедно с дъха на животворна влага ни облъхва и онзи дълбок жизнен патос, [...], който Атанас Далчев трябваше да изстрада като личен духовен опит. Той посвети цял един поетичен живот, за да преоткрие художествено простите истини на света, и неговата поезия ни върна виталността на 20-те години интелектуално пречистена и извисена като познание и мъдрост“*[16] . Едно от измеренията на тази повест е реабилитацията на настоящето – като освобождаване от задушаващия кръговрат на часовниковите стрелки, като излаз от капана на безсъдържателното, безсмислено изтичащото време и като възможност за набавяне на иначе убягващия смисъл. Не може да не се признае, че текстовете на Далчев, изразили това му духовно постижение, са в една или друга степен неравностойни на неговите стихове, представящи времевите му обсесии. Но също така неоспоримо, а и нелишено от обяснителна сила е разбирането, че по правило страховете и емоционалните драми са реторически по-ефективни от ведрото домогване до смисъла.

Библиография. Бележки

---

[1] **Цанева,** М. Атанас Далчев (предговор). В: **Далчев,** Атанас. Съчинения в два тома. – София, 1984.

[2] Вж. **Стефанов,** В. Хроносна болест. В: Творбата – безкраен диалог. – София, 1994; Дяволските часовници. В: Българска литература. XX век. – София, 2003, с.404–412; **Камбуров,** Д. (С)вещите на Далчев. Култура и критика. Ч. IV liternet.bg/publish3/dkamburov/dalchev; **Горчева,** М. „44, AVENUE DU MAINE" от Атанас Далчев: имената на времето. © Електронно списание LiterNet, 15.09.2007, № 9 (94) web.search.bg/export.php; **Видински,** В. „Веществото в текстове на Атанас Далчев". *Литературен вестник*, № 38, 14–20 ноември 2001. www.slovo.bg/old/litvestnik/138/lv013.

[3] Аналогична констатация прави Димитър Камбуров в цитираната по-горе статия „С(вещите на Далчев", където в режима на диалог с вещо подбрани от него предходни интерпретации на проблема за вещността при Далчев, разгръща собствената си теза, в която като парадигмални са изведени произведенията от ранния период и вещността е рационализирана в тясна връзка със специфичното конципиране на времето.

[4] **Далчев,** Ат. Писма. – София, 2006, с. 245.

[5] Пак там, с. 235.

[6] Пак там, с. 96.

[7] **Далчев,** Ат. Размишления върху българската лирика след войната. В: **Далчев,** Ат. Съчинения в два тома. Т. 2. – София, 1984, с. 201.

[8] Фобията на Далчев спрямо бързотечието на живота е убедително изяснена от **Добрев,** Д. в статията му „Изтичащото битие" (сп. *Български език* и литература, 2000, № 3–4).

[9] Далчев изживява отсъствието на вяра като болезнен дефицит, който е склонен да обсъжда и споделя. Убеден е, че невъзможността му да вярва е предпоставена от податливостта му към страха. Надеждно свидетелство в това отношение е негово писмо от 1968 г. Вж. **Далчев,** Ат. Писма, с. 107, 109.

[10] "...time is what keeps the light from reaching us. There is no greater obstacle to God than time". Meister Eckhart. But Now the Light in God. In: **Pfeiffer,** F. Works of Meister Eckhart. Kessinger Publishing, 1992, p. 237.

[11] Вж. **Аврамов,** Д. Светогледът като екзистенциална необходимост. *Литературен форум*, б. 22, 23, 24., 1994; **Далчев**, Ат. Писма, с. 107.

[12] До аналогичен извод съм стигала при заниманията си с творчеството на Далчев във връзка с друг проблем. Вж. **Протохристова**, К. Можеш ли да видиш сънищата си през очила? За огледалото и огледалността в творчеството на Атанас Далчев. // В: През огледалото в загадката. Литературни и метадискурсивни аспекти на огледалната метафора. – Шумен, 1996, с. 115–116.

[13] Това поетическо своеобразие е анализирано с необходимото внимание в статията ми „Лирико-философската повест на Далчев и нейните феноменологични измерения". // В: Конструиране на традицията. Юбилеен сборник в чест на проф. Милена Цанева. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски", 2000, с. 293–302.

[14] **Цанев,** М. Цит. съч., с 24.

[15] Вж. **Протохристова,** К. Лирико-философската повест на Далчев и нейните феноменологични измерения.

[16] **Цанева,** М. Цит. съч., с. 24.

АТАНАС ДАЛЧЕВ И УРОЦИТЕ НА РУСКИЯ ПОСТСИМВОЛИЗЪМ

Дора Колева

Атанас Далчев изгражда творческото си дело върху широк философски, културологичен и художествен фундамент. „Атанас Далчев беше умен, образован, начетен, проникновен" – това е централната мисъл, около която изкуствоведът Кирил Кръстев организира своя литературнокритически портрет на поета. Кръгът от имена, с които той свързва Далчевите четения, близости, изпитани въздействия, включва българските символисти и експресиониста Гео Милев, Емил Верхарн, Морис Метерлинк, Шарл Бодлер, както и по-младите – Макс Жакоб, Гийом Аполинер, Пиер Реверди, Блез Сандрар. Посочени са и имената на Освалд Шпенглер, Едмунд Хусерл, Ортега и Гасет – философите „на дневен ред" по онова време[1].

Позовавайки се на личните си разговори с късния Далчев, Димитър Аврамов изтъква школуването му при други художници и мислители – главно Фьодор Достоевски и руските религиозни философи Николай Лоски, Семьон Франк, Лев Шестов, Василий Розанов[2]. Двамата автори не разпростират твърденията си върху типологическите съпоставки, върху това как подхванатите от Далчев идеи, мотиви, образи, символи, митологеми получават ново осмисляне, как познатото се преобразува в ново художествено качество, как пребиваващото у поета пространство на културата проглежда през асоциативността на неговите текстове, но самото изброяване на творци от различни страни, епохи, школи вече говори за полифоничния субстрат, на който израства Далчевото творчество.

Към разностранните извори, подхранвали Далчевата духовност и участвали във формирането и утвърждаването на естетическите и художествените му критерии, трябва да се посочи и творчеството на някои от най-изявените представители на руския постсимволизъм. Безспорен аргумент за подобно твърдение е писмото на поета от 6 август 1974 г. до неговата руска преводачка Мария Петрових. Там той споделя: „В младостта, когато моите връстници се увличаха от Есенин и Маяковски (особено Есенин), аз четях и обичах Манделщам и Пастернак"[3].

Признанието документира българския интерес към трите постсимволистични разклонения в литературата на руския „Сребърен век" – имажинизъм, акмеизъм и футуризъм. Този интерес е съвсем закономерен, като се има предвид, че Русия на „Сребърния век" била един от центровете на висока европейска цивилизация, че това е време на най-интензивно общуване на руското модерно изкуство с европейското. Тезата си за „всеобщ европейски процес" в културата К. Кръстев допълва с още едно доказателство: „А от биографията на

Сирак Скитник видях, че същото е било и в Петербургска Русия в началото на нашия век, когато той е следвал там (1908 – 1912 – уточнението мое, Д.К.) – огромно щракане на идеи и новаторски търсения“[4]. Именно там, в Петербург, и тогава (1910–1912) се създава акмеистичното крило в модерната руска поезия, чийто антисимволистичен бунт е едно от най-забележителните събития в историята на руската литература в началото на XX в. Книгите на първите акмеисти – Николай Гумильов, Анна Ахматова, Осип Манделщам, през двайсетте години проникват в българската културна ситуация и оказват силно въздействие върху антисимволистично настроените български творци. Те внимателно се вглеждат в художествените откривателства на руските поети, както те, от своя страна, през 1910–1911 г. са се вглеждали в примера на френските постсимволисти. Още през 1906 г., когато пребивава във Франция, Гумильов проявява отзивчивост към новаторските идеи на Анри де Ренье, Реми де Гурмон – противници на естетическата концепция за света и творчеството, те се обръщат към реалния живот и природата не като към отражение, а като към пълнокръвни ценности на битието. Виктор М. Жирмунски, първият анализатор на акмеизма, свързва пътя на Гумильов с уроците по поетика, извлечени от творчеството на „любимия му поет Теофил Готие“[5]. Луи Ален също търси поетическите извори на Гумильов у Готие – „единственият романтик, когото парнасците възприемат безусловно“ и когото Гумильов обявява за „предтеча на акмеизма“. „Съвършено съзнателно – пише авторът – и, така да се каже по любов, Гумильов избирал сред френските поети учители, приятели, съратници.“[6]

В поезията на руските акмеисти, отново след военния цикъл на Димчо Дебелянов, българските постсимволисти виждат образец на поезия, в чийто център стои човекът в конкретния му земен живот, поетизацията на непривични за символистите теми, включване на похвати и инструментариум, разширяващи възможностите на поетическия език. В нея откриват начала, съзвучни на собствените им търсения – богата философска и литературна култура, продуктивно възприети, асимилирани и претворени многообразни традиции. Във времето, когато като отзвук от теорията на Шпенглер се ражда идеята за „помирението“: „Подвиг е да помириш родното с чуждото, източното със западното“[7]– пише Константин Гълъбов, творчеството на руските поети е доказателство за възможностите на славянската душа „да обедини културата на Изтока и на Запада, да намери връзката между универсалното и националното, да синтезира тия две страни на човешкия дух – мистичното начало на Сърцето и разсъдъчния гений на Ума“[8] .

Подобно на Елисавета Багряна, която пряко декларира своето ученичество при Ахматова[9], и Далчев назовава „своите“ поети. Между тях не е името на Н. Гумильов, вождът на руските акмеисти, но е безспорно, че той също има своето място в творческото му съзнание. Като доказателство може да се посочи преводът на стихотворението „Варвари“, което наред с първите си поетически текстове Далчев публикува в списание „Хиперион“. Защо е превел именно това стихотворение, с какво то го е впечатлило, след като принадлежи към ранния, доакмеистичен период на поета? Най-вероятно с дарбата му да скрива своето лирическо „аз“ зад разказа, зад нарисуваните от него образи, както и със синтеза на романтично и иронично – именно иронията е онова ново, което Гумильов внася в наследения от Валери Брюсов романтично-баладичен жанр. Обстоя-

телството, че Далчев не посочва Гумильов между своите обичани поети, може да е и поради самосъзнание, че по-голямо въздействие на световъзприемането и на естетиката му оказват не толкова стихотворенията, колкото статиите на Гумильов. В полемичния текст „На един литературен критик“ (1927–1928) в подкрепа на възгледа си за лирическото стихотворение като единство от чувство и мисъл Далчев привежда следния цитат от книгата на Гумильов „Писма за руската поезия“ (1923): „Какво е нужно, за да живее едно стихотворение и не в стъкленица със спирт, като интересен урод, не с полуживота на болник в кресло, но с пълен и могъщ живот?... Какви изисквания трябва да удовлетворява то? – Аз бих отговорил накратко: всички. То трябва да има мисъл и чувство – без първото и най-лирическото стихотворение ще бъде мъртво, а без второто даже епическата балада ще изглежда скучна измислица“. Доколкото Гумильов, ползващ се с репутацията на „парнасец“, на „руския Теофил Готие“, съзнателно се стреми към усилване изобразителния момент на поетиката за сметка на музикалния и поставя по-високо от изповедната обективно повествователната линия в поезията, несъмнено е представлявал интерес за Далчев и като художник.

Разграничаването от Есенин и Маяковски (и особено от Есенин) всъщност е разграничаване от емоционалната, импресивната, спонтанно възникналата лирика и предпочитание към лирика, в която чувството е станало мисъл, която носи печата на духовното напрежение, създава асоциации за други автори и произведения. Като се има предвид, че увлечението на Далчев по дадени творци е поради някакво вътрешно родство, че той усвоява от „чуждото“ онова, което му помага да осъзнае и изяви „своето“, типологическите близости биха могли да открояят в какви посоки е протичало школуването му при руските постсимволисти, в какъв смисъл те са станали негови литературни модели.

Елементите на съприкосновение най-напред може да се видят в сферата на светогледното, духовно-теоретичното и естетическото. Актуалният въпрос, който занимава Далчев през този период, е отношението към символизма. В този план руските поети му дават пример за почит към традицията, но и за стремеж към нейното преодоляване. Те, „*тези ученици на символистите*“[10], по думите на Лидия Гинзбург, имат съзнание за плодотворността на символистичното наследство. „*Славата на предците задължава, а символизмът беше достоен баща*“[11], пише Гумильов в манифестната статия „Наследството на символизма и акмеизмът“. Манделщам определя символизма като „*лоно за цялата нова руска поезия*“[12].

Тези признания вървят заедно с равносметките за приключване на един и за началото на нов етап в историческия и литературния процес. „ *За внимателния читател става ясно, че руският символизъм е завършил своя кръг на развитие и сега върви към своя край* – обобщава Гумильов“[13]. Според Никита Струве руските постсимволисти държат сметка за промененото историческо време и спрямо него формират естетиката си. „*Желанието да живеят исторически* – пише авторът – *в противовес на символистите, да живеят извън нея (историята), споделят в различна степен всички поети акмеисти, ако не всички поетически поколения, дошли на смяна на символизма – Ж. Унгарети в Италия, Т. С. Елиът в Англия, П. Реверди във Франция.*“[14]

И за Ат. Далчев символизмът е най-близък по време литературен контекст, и за него творческото наследство на българските символисти е безусловна цен-

ност, станала неотменна част от родната култура. Той възприема от тях широтата на културните интереси, насоката към общоевропейски (предимно френски) художествен опит, стремежа към изразителност на поетическия език. Но исторически му било отредено да се осъществява в друга епоха, когато светът на предчувствия и пророчества се срива под напора на действителните катаклизми. И ако символизмът поставя на преден план чисто литературни задачи, литературата на двайсетте години мисли за своето дело не като за изящно майсторство, преди всичко, а като за цел – да съдейства за духовното и нравствено развитие на човека, оттам и на обществото; оценява подобно поведение като равностойно на морален дълг.

В интерпретацията на Далчев българското постсимволистично изкуство е станало възможно не поради борба на школи, а като резултат от появата след Първата световна война на нов етичнофилософски светоглед и свързаното с него различно естетическо съзнание.

В статията „Размишления върху българската лирика след войната" (1933) той пише: *„Ние поставяме войната като граница не само в живота си, но говорим също така за литература преди войната и за литература след войната. Това разграничение е толкова значително, че то замества нашето понятие за „школа". Във всеки случай то предава духа на съвременното ни литературно творчество по-точно от термините „символизъм", „романтизъм", „реализъм" или кой да е етикет на литературноисторическата номенклатура".* От позицията на естетическо виждане, според което поезията трябва да бъде *„жива и дейна"*, поезията на предишните кумири – символистите, изглежда егоцентрично самозатворена, чужда на българската действителност, поради което *„мъртва и ненужна"* („Поезия и действителност"). В стила на Гумильов Далчев изразява идеята за литературноисторическата изчерпаност на българския символизъм, за предела на неговото развитие: *„Това беше край: по тоя път не можеше да се отиде по-нататък"* („Размишления върху българската лирика след войната").

В статиите на руските акмеисти Далчев е можел да види как полемиката със символистите се води на широка основа – и на познавателно, и на естетическо равнище. Следвайки традицията на символизма, Гумильов съотнася теорията на творчеството с теорията на познанието и утвърждава ново виждане за възможностите на художника: *„На смяна на символизма идва ново направление, изискващо (...) много по-точно знание за отношението между субекта и обекта, отколкото това било при символизма."*[15]. Разочарован от истинността на символистичното „трансцендентно познание", от претенциите да се познае светът в неговата цялост (ноуменалния свят), той поставя в центъра на акмеистичната естетика тезата за „непознаваемостта на непознаваемото" – оттук и обреченост на акмеизма да борави само с частичната познаваемост на света, с близкото и сегашното вместо с далечното и вечното.

Акмеистите се приближават до онтологичните постулати на древнохристиянската естетика, според която прекрасно е самото битие, съществуването. Висша ценност е не обектът, а неговото битие. *„Да се обича съществуването на вещта повече от самата вещ и своето битие повече от себе си – ето я висшата повеля на акмеизма"* – обобщава Манделщам в програмната статия „Утрото на акмеизма"[16]. И Гумильов утвърждава самоценността на всяко явление, *„дори*

и на най-нищожното“, чието относително тегло е „*неизмеримо по-голямо от липсата на тегло, от небитие*“. Той предполага наличие на истина във всеки предмет, която субектът трябва да разбере. Но за да се превърне предметът във факт на съзнанието, трябва да се осъществи връзка между него и субекта чрез нагледа. (У руските постсимволисти е на особена почит глаголът „гледам“. Манделщам говори за „*удесетерено зрение*“, за „*алчен поглед*“.) Такава концепция за битието, която схваща явленията в тяхната феноменологична равнозначност, представя значимостта на човека като „*явление сред явленията*“[17]. „*Макар в манифестите на акмеистите да не се налага сухият език на философията, вътрешният заряд на техните естетически търсения и поетическа практика има ясна философска подоснова.*“[18]

Явна е близостта между светогледните идеи на акмеистите и феноменологията на Хусерл – едно от най-важните направления на философската мисъл, което активно се разпространява в Русия в началото на 1910 г. Издигнатият от Хусерл призив: „*Към самите предмети*“ не означава обръщане към вещите и явленията като към емпирични факти от реалността. Феноменологията, изследвайки нещата „*съзерцателно и проясняващо, смислообразуващо и смисларазличаващо*“[19], ориентира съзнанието на субекта към „*преживяване на предметите*“ – със сетивата, но и чрез културното, интелектуалното и интуитивното битие на субекта – само така ще се достигне до тяхната съкровена същност, до техния език, до техните „ейдоси“, до способността им да вселяват любов или страх и ужас. „*Такова отношение към вещите става възможно* – пише Жан-Пол Сартр – *само след като Хусерл (...), отново внедри ужас и очарование в самите вещи. Той ни върна света на художниците и пророците: плашещ, враждебен, опасен, с убежища на благодат и любов.*“[20]

Школуването на Далчев при руския постсимволизъм съвпада по време с личния му интерес към феноменологичното учение. За присъствие на Хусерл в българската културна ситуация през двайсетте години споменава К. Кръстев, а за проникване на неговото учение в мисленето на българските интелектуалци свидетелстват литературнокритическите текстове на К. Гълъбов. Портретът му на Далчев[21], който и днес може да бъде отправна точка за по-нататъшно тълкуване на Далчевото творчество, е образец на феноменологичен прочит – разглеждат се отношението субект–обект и различните равнища, на които субектът се приближава до нещата чрез сетивното гледане и гледането-проникване, т.е. опознаване. Оценявайки заглавието на стихосбирката „Прозорец“ (1926) като съсредоточаващо в себе си смисъла на цялата книга, критикът има предвид принципното за художествения натюрел на Далчев възприемане на света чрез очевидното, нагледното, преминаващо в сферата на духовното и културното.

Ако се държи сметка за признанието на поета пред Д. Аврамов, че на идеализма на Николай Лоски дължи много[22], може да се допусне, че е разчел и възприел Хусерл през призмата на Лоски и съмишленика му Семьон Франк (Франк пише предисловието към първото издание на Хусерл на руски език), които също отстраняват разделението между познаващия субект и познавания обект и представят „*света като органично цяло*“, където „*всичко е иманентно на всичко*“[23].

В литературата за Далчев се изтъква предметността като белег на художествения му свят, на поетическото мислене и като пример за неговите предметни

образи най-често се сочат: часовникът, огледалото, колелото, прозорецът, вратите. Изпуска се обстоятелството, че този тип предмети са символи с изграден предшестващ смисъл. Те принадлежат към разтворената книга на културата и чакат своето ново тълкуване. В зависимост от това доколко поетът ги схваща като семантичен инвариант, който може да приеме широк спектър на различни варианти, той ще прояви художественото си откривателство.

Естетиката на руския постсимволизъм визира други предмети – и в този аспект е нейното новаторство – битови, незабележими, странични, второстепенни; под тях не се крие някаква особена прозирност, каквато символизмът придава на всички жизнени конкретности. Свързани с битовата среда на човека, с делничните жестове на човешкото живеене, те се съчетават в равностойно единство с предметите-символи или в някакъв момент някой от тях става изразител на авторовата оценъчност.

Как Далчев е възприел урока по пределно разширяване кръга от предмети, даден му от Манделщам, Ахматова и особено от Борис Пастернак, в чието творчество нещата – малки и големи, груби и възвишени – съществуват в съседство, в размесеност, на равни права, може да се съди по стихотворението „Любов" (1927). Поетът не изяснява по какъв критерий оценява етапното му място в творческите си търсения[24], но онова, което отличава творбата, е именно постигнатият в нея синтез на метафизично далечното, възвишеното и тукашното, делничното. Образът: „*И всеки гвоздей от обущата му / би грял в нощта като звезда*" свидетелства за вътрешната светлина на човека, която според персонализма на Лоски е от божествен произход. Придаването на битиен ореол на предметите от бита е присъщо и за други стихотворения на Далчев – лампата в стихотворението „Работник" свети над главата на героя „*като нимба*", чадърчето от стихотворението „Мадригал" е сравнено с „*твойта гръд*", но и с „*кубе и свод*".

Пример за акмеистичен тип виждане, за феноменологично разбиране на явленията е Далчевото стихотворение „Балконът" (1928), където разказът за съществуващия сам по себе си жизнен факт, станал повод за творбата и съставляващ основната част от лирическия сюжет, съвпада с една от основните идеи на екзистенциалното мислене, идеята за самоценността, неповторимостта на всяко явление, жизнена ситуация; с феноменологичната предразположеност към откриване „*във всяка вещ на своя истина*". С прогледнали очи за феномена „балкон" (според Достоевски в „Дневник на писателя" трябва да си своего рода художник (...), „*за да забележиш факта*") творческият субект насочва към него интенционалността на своето съзнание. Едва тогава обектът открива своя първозданен смисъл и ценност – резултат от органичната сплав на обективното (дадеността на самия предмет в оригинал) и осмислящия го субект. Така чрез посредничеството на видяното, даденото, в стихотворението се внедряват вълнуващите поета екзистенциални теми.

Изпитал въздействието на религиозно-философските идеи на Н. Лоски, Далчев се чувства сроден с акмеистичното признание за света като „даден от Бога творец" (О. Манделщам), съотнасянето на вещите с творчески съзидателния аспект на Бога, в резултат на което те получават характер на утвар. В статията „За природата на словото" Манделщам пише: „... елинистичното разбиране на символа е утвар, затова всеки предмет, вмъкнат в свещения кръг на човека, може да стане утвар, а следователно и символ"[25]. Според изследователя на

акмеизма Р. Д. Тименчик руската критика на 10-те години, издигайки предметността, вещността като ключов момент в естетиката и поетиката на акмеистите, зад вещността не вижда *„сътвореността"* и *„Твореца"*, което означава, че предметните детайли не губят своята метафизична натовареност. Или те (акмеистите) също признават инобитието на духа, но за разлика от символистите предпочитат да боравят със земната даденост на нещата, по-точно стремят се да обединят двете начала – духовното и телесното, материалното, да приглушат антагонизма на *„двата полюса"*[26].

„Акмеистичният тезис за равновесие между земното и небесното – пише Н. Я. Грякалова[27] – *се проявява не само в приземяване на метафизичното, в овеществяване на абстрактното, но и обратно – в придаване на метафизичен смисъл на вещите и явленията (...). Не предметът, а очовеченият предмет, който е живо равновесие между битовото и мистичното, интересува акмеистите"*.

Когато се самоопределя като *„метафизик, който борави с конкретното"*, а пред Д. Аврамов признава: *„аз не само смятам, че представата е идентична с предмета, но отивам и по-нататък – чувствата са на самия предмет"*[28], Далчев всъщност заявява принадлежността си към поетически модел, чиято цел е да постигне равновесието между символизма и реализма, между метафизиката и конкретиката; да преведе нещата, фактите от бита в категорията на битийните закони. Светогледната предпоставка на това пренасяне на психологичната колизия върху предмета: *„стоновете кротки на комода"*, *„и скръцва жалостно вагонът"*, е в идеята на Лоски (съзвучна с философските идеи на акмеистите), че в органичното цяло на света всички явления и предмети съществуват, живеят, битийстват, намирайки се в съобщност.

Примерът на акмеистите е ценен за Далчев и с почитта им към предходния художествен опит, със стремежа им да осъществят приемственост с творци от различни страни и епохи. Н. Гумильов изброява като близки до акмеизма имената на Уилям Шекспир, Франсоа Рабле, Фансоа Вийон и Теофил Готие и на такава база формулира синтезния характер на акмеистичното изкуство: *„Да съедини в себе си тези четири момента – ето я мечтата, която обединява сега между себе си хората, така смело наричащи се акмеисти. Подборът на тези имена не е случаен. Всяко от тях е крайъгълен камък за зданието на акмеизма, високото напрежение на една или друга негова стихия"*[29].

Особено съзвучна на интелектуалната природа на Далчев е концепцията на О. Манделщам за акмеистичната поезия като *„тъга по световната култура"*, от която произтича и идеята за синтезното мислене на съвременния поет: *„У него пеят идеи, научни системи, държавни теории точно така, както у неговите предшественици пеят славеите и розите"*[30]. В своя портрет на Манделщам Георгий Иванов изтъква жаждата на поета по самообразование, съзнателното и целенасочено духовно изграждане: *„Той знаеше Бергсон наизуст"*, *„като юноша е чел Критика на чистия разум"*[31].

В поезията на Манделщам Далчев е виждал образец на лирика, която е не толкова самоизразяване, колкото прехвърляне на мост между времената чрез културните асоциации, чрез проектиране на своите произведения върху *„световния поетически текст"*. Узаконяването на *„съзнателната насока към вторичност в такава традиционна област на високо вдъхновение като поезията, „божествения глагол""*[32], разбирането за културата като открита страница, като

голяма книга, която трябва не само да се чете, но и да се тълкува – този пример на Манделщам е родствен и на неговото творческо съзнание. Интертекстуалната нагласа на Далчев се проявява още в триптиха „Мистическа вечер“ в ранния цикъл „Жената в черно“. Той е съзнателно обръщане към стихотворението на Иван Мирчев „Нощем“ (публикувано в списание „Хиперион“ 1922, кн. 3), което най-вероятно е привлякло вниманието му с принципно новото решение на съотношението между изкуството и действителността – тема, много значима за художественото и теоретичното съзнание на двадесетте години. Открил в чуждата творба ценности, които е смятал, че трябва да се потвърдят, Далчев въвежда познатия образ в сцеплението на друг мотивно-образен ред, в разностранността на контекстуалните връзки, в резултат от което постига и друго художествено внушение.

Според признанието на Далчев импулс за стихотворението „Повест“ (1925) е получил от епизод в романа на Достоевски „Бесове“[33]. Всъщност генетично и духовно стихотворението се отнася не само към отделна сюжетна ситуация, а към контекста на Достоевски, към идеите за гибелната роля на самотата, на умствената, нравствената и религиозна неустойчивост и колебливост, съсредоточени в образите на Ставрогин, Шатов и Кирилов – следващ вариант на човека от „подземието“ – този „антигерой“, който не знае „*къде живее сега животът и какво представлява той, как се казва*“. Тези идеи Далчев претворява и в стихотворенията „Стаята“, „Къщата“, „Дяволско“ под стимулиращото въздействие на Достоевски, но и поради това, че вижда тяхното ново битие в българската действителност след войната. Вдъхновено от художествено творение е и стихотворението „Ангелът на Шартър“ (1937). В плана на естетиката то е въплътеният идеал на поета за смисъла и предназначението на изкуството.

Сферата на Далчевото съприкосновение с акмеистите включва и темата за поетическия език. Именно в „*демократизирането на езика*“ К. Кръстев вижда новаторската роля на Багряна и Далчев за развитието на българската поезия.

Преди да напише статията „Поезия и действителност“, в която отхвърля символистичния аскетизъм спрямо думите, довел до „*формализъм*“ и „*поезия за малцина*“, Далчев е видял в „*семантичната поетика*“ на Манделщам, Ахматова, Гумильов[34] стремеж към първоначалната изразителност на думите, включване в художествения текст на лексика от различни области на езика, конкретно осъществяване на принципа: „*съзнателният смисъл на думите, Логосът е също такава прекрасна форма, както музиката за символистите*“ (О. Манделщам). Като проникновен ученик Далчев не остава равнодушен и към други страни в акмеистичното боравене със словото. Въпреки че предпочитат да наричат нещата с имената, а не с качествата им, акмеистите не се отказват от използване на словото в повече от една плоскост. В стремежа си да синтезират битовото с метафизичното, материално-телесното с духовното те се домогват до поетическо слово, в което е пълноправна и конкретноназивната, и метафоричнопонятийната му функция.

Друг пункт в акмеизма, който съответства на естетическите нагласи на Ат. Далчев, е духът на строителство, на архитектурност – като антитеза на символистичната неопределеност и призрачност. Аналогично на Бога творец, изградил триизмерното пространство на мирозданието, и строителят в акмеистичната поезия трябвало да създава отчетлива, устойчива и строга структура.

Неговият строителен материал – словото, плътно и твърдо, само по себе си е реалност. В заглавието на своя първи сборник „Камък“ (1913) и особено в стихотворенията с архитектурна тематика Манделщам програмно е въплътил своята обобщена метафора на изкуството. Благодарение на вложеното майсторство каменното здание, за което разказва стихотворението „Адмиралтейство“, създава впечатление за здравина и тежест и същевременно за преодоляна материя, за лекота и полет.

За близостта на Далчев до акмеистичния принцип на литературно строителство, за вниманието му към законите на структурирането или за това, как в тъканта на стихотворението се осъществява преходът от емпиричния обект към художествения смисъл може да се съди по литературнокритическите оценки на първите му книги. Георги Цанев говори за „*умелата измерена постройка на цялото*“[35], К. Кръстев за „*конструктивистичната същност на поетичното творчество у Далчев*“[36], обяснявайки я с културата на поета и по-конкретно с произведенията на новата архитектура, а Иван Радославов с убедена категоричност настоява: „*Ние го писахме при появата на първата сбирка на този поет, трябва да го повторим и сега. Далчев е най-добрият ученик у нас на руските конструктивисти*“[37].

Урок по „*анатомия на стихотворението*“ (Гумильов), по внимание към единството на изграждащите го компоненти като цялостен, завършен в себе си свят, в неговата конфликтност, но в равновесието на частите, като постройка с отчетливи граници Далчев извлича и от ранния футурист Б. Пастернак. Възможно е неговото стихотворение „Огледало“, вариращо идващата от Бодлер идея за „рамката“ („*безкрайността е по-дълбока, когато е ограничена и портретът е завършен, когато е поставен в рамка*“), да е изиграло своята стимулираща роля за едноименното Далчево стихотворение. В него огледалото не е статична вещ, както в стихотворенията „Стаята“ и „Повест“; то участва в движението на живота, но и създава движение, поставяйки в нови комбинации, в необичайни съотношения, нещата от обкръжаващата реалност.

Примерът на Пастернак осезателно личи в начина, по който Далчев тълкува отношението небесно–земно. Епатиращото сравнение „*бе залезът като домат*“ („Любов“), освен асоциация със стихотворението на Гумильов „Вечер“, където залезът е сравнен с разцепена диня, отвежда и към присъщото на Пастернак неочаквано, парадоксално съвместяване на различни начала в един образ – „*опашката на луната*“, „*луната-циферблат*“. Подобно на Пастернак, който долавя искрите на светостта, на чудото, като съществуващи и проявяващи се в цялостната стихия на човешкия живот, Далчев открива видимите проявления на Божието пребиваване в бита, в природата, в светлината, обграждаща човека в неговото всекидневие („Работник“, „Задните дворове“, „Пан“, „Любов“, „Мадригал“). И двамата поети имат влечение към природни образи, символизиращи връзката между горното и долното; и за двамата е характерен изоморфизмът на човека и дървото, определен от виждането за единството на микро- и макросвета.

Освен на равнището на микроструктурите, родството на Далчев с руските постсимволисти е в принципа: етиката да стои над естетическите школи, нормативи, съображения. Статиите на Манделщам „За събеседника“ и на Гумильов

„Читателят“ развиват възгледа за произведението на изкуството като комуникативно събитие на творящото и възприемащото съзнание. Според Манделщам *„призванието на поета е да лекува другите. Художникът, който никого не може да излекува, е безполезен“*. И според Гумильов предназначението на поезията е *„да облагородява човешката природа“*. В съзвучие с тези идеи е следното съждение на Ат. Далчев: *„Безсмислено е всяко дело, което не служи на живота, и всяка човешка дейност, която няма за цел щастието на човечеството, е в края на краищата една извратеност“* („Универсалността на Асен Златаров“). Етиката и на руските поети, и на българския поет се гради върху съвестта, а тя е ядрото на религиозното съзнание. Тук е обяснението за известно сходство и в биографията, и в духовните изживявания на късния Далчев, който, подобно на Манделщам и Ахматова, познава трагизма на немотата, на принудителното замълчаване.

Библиография. Бележки

---

[1] **Кръстев,** К. Спомени за културния живот между двете световни войни. – София, 1988, с. 211.

[2] **Аврамов,** Д. Атанас Далчев – мирогледно-естетически аспекти. // *Литературен форум*, № 38, 1993.

[3] „Я разговариваю только с вами“ (Переписка Атанаса Далчева и Марией Петровых). // *Вопросы литературы*, 1996, июль – август, с. 248.

[4] **Кръстев,** К. Спомени за културния живот между двете световни войни, с. 64.

[5] **Жирмунский,** В. М. Преодолевшие символизм. – В: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 111.

[6] **Аллен,** Л. У истоков поэтики Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия. – В: Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994, с. 244.

[7] **Гълъбов,** К. Към младежта. // *Изток*, 1926, бр. 36.

[8] **Кръстев,** К. Възможностите за една българска култура. // *Стрелец*, 1927, бр. 7.

[9] **Колева,** Д. За поетиката на Багряна. – София, 1983, с. 14.

[10] **Гинзбург** Л. За лириката. – София, 1983, с. 403.

[11] **Гумилев,** Н. Письма о русской поэзии. – Москва, 1990, с. 55.

[12] **Мендельштам,** О. Слово и культура. – Москва, 1987, с. 45.

[13] **Гумилев,** Н. Письма о русской поэзии. – Москва, 1990, с. 58.

[14] **Струве,** Н. Осип Мандельштам. – Томск, 1993. с. 86.

[15] **Гумилев,** Н. Письма о русской поэзии. – Москва, 1990, с. 55.

[16] **Мандельштам,** О. Слово и культура. – Москва, 1987, с. 40.

[17] **Гумилев,** Н. Письма о русской поэзии. – Москва, 1990, с. 56.

[18] **Каназирска,** М. Сребърният век. За предметността в изкуството. – Велико Търново, 2004, с. 70.

[19] **Хусерл,** Е. Увод във феноменологията. – София, 1996, с. 64.

[20] **Сартр,** Ж.-П. Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность. // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. – Рига, 1988, с. 320.

[21] **Гълъбов,** К. Атанас Далчев. Литературен портрет. // *Изток*, № 53, 1927.

[22] **Аврамов,** Д. Атанас Далчев – мирогледно-естетически аспекти. // *Литературен форум*, № 38,1993.

[23] **Лосский,** Н. Обоснование интуитивизма. – В: Избранное. – Москва, 1991, с. 196.

[24] **Делчев,** Б. Срещи и разговори с Атанас Далчев. // *Литературна мисъл*, 1986, № 3, с. 156.

[25] **Мандельштам,** О. Сочинения. Т. 2. – Москва., 1990, с. 182.

[26] **Тименчик,** Р. Комментарий. – В: Н. С. Гумилев. Писма русской поэзии. – Москва, 1990, с. 283.

[27] **Грякалова,** Н. Акмеизм. Мир. Творчество. Культура. Русские поэты серебрянного века. Сб. Стихотворений в 2 т. Т. 2. – Л., 1991, с. 28.

[28] **Аврамов,** Д. Атанас Далчев – мирогледно-естетически аспекти. // *Литературен форум,* № 38,1993.

[29] **Гумилев,** Н. Письма о русской поэзии. – Москва, 1990, с. 58.

[30] **Мандельштам,** О. Слово и культура. – Москва, 1987, с. 42.

[31] **Иванов,** Г. Из литературного наследия. – Москва, 1989, с. 347, 34.

[32] **Эпштейн**, М., Слово и молчание. Метафизика русской литературы. – Москва, 2006, с. 371.

[33] **Аврамов,** Д. Атанас Далчев. Мирогледно-естетически аспекти. // *Литературен форум.* № 38, 1993.

[34] **Лекманов,** О. Книга об акмеизме и другие тексты. – Томск, 2000, с. 14.

[35] **Цанев,** Г. Прозорец. Стихотворения от Атанас Далчев. // *Златорог*, 1927, № 1, с. 45.

[36] **Кръстев,** К. Атанас Далчев. // *Българска мисъл*, 1931, № 1, с. 67.

[37] **Радославов,** И. Преглед. // *Хиперион*, 1928, № 8, с. 367.

ДИМИТЪР ПАНТЕЛЕЕВ. УНИВЕРСАЛИЗМЪТ КАТО КОНФОРМИЗЪМ (1901–1993)

Цветан Ракьовски

Пълното му име е Димитър Пантелеев Менкаджиев. Роден е 1901 г. в София. Доживява почти патриаршеска възраст, когато си отива от този свят през 1993 г. Сигурно ще е удобно през оптиката на неговия живот и близо седемдесетгодишното му присъствие в литературния процес да се изследват извивките, сюжетите и промените в българската литература от началото на 20-те до началото на 90-те години на XX в. Моят текст има намерение да изиграе роля на провокация за такова изследователско усилие, а не да изяснява докрай проблема.

До вододела на 40-те години Д. Пантелеев има само три публични изяви с книги[1]. Но не става продуктивен автор и след това. По-скоро отвъд средата на 40-те години успява да се впише в соцпоезията, защото не е било нужно да пренастройва перото и таланта си. В стиховете му и преди, и след тази вододелна точка трудно ще откроим ярки социални теми, както и отглас на историческите събития. До края на живота си той си остава лирик, чиито творби са изпълнени по-скоро с универсалните образи на битието, отколкото със социалните и историческите проблеми.

Интересна и някак нетворческа и в същото време литературнопроцесуална е неговата роля в културния живот на България през 30-те години. През 1931 г. той е привлечен от Дружеството на българските слепи и Читалището на слепите за редактор на тяхното списание „Съдба“. Благодарение на поета списанието се превръща във високохудожествен орган, давайки форум за изява на Т. Влайков, А. Страшимиров, Д. Талев, А. Разцветников, Ел. Багряна. Освен това Д. Пантелеев включва и нова рубрика, посветена на световната есеистика – публикуват се текстове от Пол Валери, Андре Жид, Бенедето Кроче, преведени от приятеля на Пантелеев – Ат. Далчев[2].

По същото време – към средата на 30-те години – той става член на Управителния съвет на Съюза на българските писатели. Избран е за съставител в редколегията на периодичния вестник „Дума на българските писатели“, чийто пореден брой 6 излиза в края на 1938 г. Длъжността на член на Управителния съвет му осигурява и синекурна работа като библиотекар в библиотеката на Народното събрание. Покрай нея и членството си в Съюза на писателите Д. Пантелеев работи усилено за популяризирането и превеждането на словенска и хърватска литература у нас, както и обратното – превеждането на български-

те класици на тези два езика. В резултат на тази дългогодишна дейност през 1981 г. той е избран за чуждестранен член-кореспондент на Словенската академия на науките [Савов 2007].

През десетилетието след края на Първата световна война творчеството на Димитър Пантелеев някак лесно става част от масирания натиск срещу поетиката на символизма. Лесно, защото поезията му е четивна, държи се встрани от модните експресионистични сривове в езика, но и няма никакво намерение да бъде импресионистично вгледана в света, не измъчва читателя с шокови образи и стилови деструкции. Тази поезия обаче остава вярна на онзи език, който вписва в себе си универсалиите, превръща се в поезия на умерената мистичност, постоянно се спира пред извечни неща като вярата, небесата, молбата, скитника, страха, смъртта. Иначе казано, Д. Пантелеев остава при формите и мотивите на истинската поезия. И държи образите му да не се превръщат в хроника на битието. В този смисъл той е конформист. И това може да се разчете и в книгите му след 50-те години на XX в. Тук обаче моят интерес ще се насочи към творчеството на Д. Пантелеев до средата на века.

Трудно е да се каже, че без него българската поезия би изгубила важна част от своята физиономия. Напротив, още от старта на пътя му като поет името и творчеството му някак по инерция се свързват предимно с Ат. Далчев и литературния кръг „Стрелец". Дотолкова силни са тези връзки, че след началото на 30-те години, когато всички основни литературни кръгове и групи се разпадат, Д. Пантелеев си остава част от миманса. Но пък усилено започва да се занимава с администрирането на дейността на Съюза на писателите.

За неговото поетическо присъствие през 20-те години (т.е. за 7–8 години на поетическата сцена) съдим от многобройните акценти на критици и рецензенти за творческите му изяви – това са близо двайсет отзива за всяка негова поява пред читателската публика. Но след началото на 30-те години интересът на критиката стихва и той все по-рядко бива рецензиран.

И въпреки отбелязаните факти за тези приливи и отливи, безспорно е едно: в началото на своя творчески път той е част от литературната група на „стрелците", очертала отчетливо три проблема в българския литературен процес на 20-те години.

Първият – че модерен език, модерна поезия не винаги значи екстравагантност, изненада или задължително вчувстване. А че поетическото е и анализ, вглеждане в тривиалното, умозрителност. И те съвсем сигурно могат да създадат такива представи и образи на света, които да породят не сълзи или екстаз, а размисъл. Емоцията е „лош съветник" на читателя; изкуството е провокатор на мисълта.

Вторият проблем – че българският символизъм вече е архивиран като език. Той някак по инерция влиза в ролята на традиция за новия тип модерно светоусещане; и това е традиция, която трябва да се преодолява. Традицията е за това – за да има от какво да се оттласква модерният език. Една пóказна инвентаризация на символистичните образи като износени би посочила смъртта на тази естетика. Поезия може да се пише и без импресивно вглеждане в чувствата, а само като се наблюдава светът наоколо. В него има банални и дори „скучни" неща като болници, кални пътища, дървари, пастири[3], но те също са неделими от живота.

Третият проблем – че европеизирането на родната художествена словесност би могло да върви и по пътя на съхраняването на българската образност и тоналност.

Като част от литературната група на „стрелците“ Д. Пантелеев е поетът, чието творчество е удобно да послужи за изпробване на позициите на тази (за пореден път нова) естетика: тя се дистанцира от експресионизма, няма нищо общо с реализма, а и обрича символизма на забрава. Жестове, които са също толкова радикални, колкото може да ги сътвори всеки авангарден проект за изкуството.

Първите публикации на Д. Пантелеев са от 1920 г., когато младият поет „прохожда“ по страниците на ученически и второразредни издания като сп. „Голгота“. След това той сътрудничи на всички по-известни междувоенни издания, сред които са сп. „Хиперион“, сп. „Българска мисъл“ и в-к „Стрелец“. Особено важна е появата на автора пред изкушената читателска публика със сборника „Мост“ (1923). Той е изграден на съавторски принцип от стихове на Д. Пантелеев, Ат. Далчев и Г. Караиванов. В сборника Д. Пантелеев е на първо място и публикува 10 свои стихотворения, обединени в цикъла „Белият пастир“[4].

Неговата първа самостоятелна стихосбирка носи показателното заглавие „Стрелец“ (1924). Това заглавие ще стане и име на новия естетски и културен кръг от интелектуалци, сред които се открояват имената на проф. Константин Гълъбов, Атанас Далчев, Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Атанас Илиев, Фани Попова-Мутафова, Асен Златаров и др.

По принцип кръгът „Стрелец“ и поетите, които се припознават като негови адепти, се тълкува от българската литературна история като антисимволистичен, настроен да създаде такова поетическо творчество, което да покаже как се преодолява символизмът – и това става чрез завръщане към родното, към тривиалното и ежедневното. Сигурно заради това в ред статии на „стрелците“ се изтъква един важен довод, че символизмът е готов за архива, че е приключено естетическо направление за българската поезия. И този довод е, че актуалната поезия на символизма заради естетските си ангажименти към битийните съответствия на душата е пропуснал нещо много важно – да *„нарисува физиономията на родното“* (Д-р А. Аз 1926)[5]. Но година по-рано Д. Пантелеев и Ат. Далчев в прословутата си статия „Мъртва поезия“ ще изберат Николай Лилиев (според мен най-важния и завършен символист), за да го обвинят, че той *„не продължава българската поезия“*, и най-важното – че е *„чужд на българската действителност“* (Далчев, Пантелеев 1925). Поетът Лилиев е избран, за да бъде наречен чрез него и целият символизъм – той е отродителски, небългарски. Оттам насетне, през 1926 г., идват мотивите на кръга „Стрелец“ да вижда себе си като нова естетска група, чиято поезия ще възвърне (припомни) образите на родината. Но не както тя съществува в патерналистичните представи на българина, а обновена, модернизирана. И модерното, промяната е в поне две неща – в мисловността на поезията и в реформирането на мистицизма.

Важна точка в обвиненията срещу Н. Лилиев е безпомощната сантименталност. А новото и модерното отношение към темата за родното е в мисловността, в разсъдъчността на стиха. Така смятат „стрелците“ начело с проф. К. Гълъбов. Никак не е случайно, че и Кирил Кръстев, и К. Гълъбов настояват на това – *„инвентарът на чистата лирична форма е, от една страна, ограничен, а от друга – предразположен към банализиране“* (Кръстев 1926); както

и че разсъдъчността предполага художествената концепция на живота; според професор Гълъбов поетическият образ е плод именно на мисълта, а не на емоцията (Гълъбов 1927). И въпреки че Пантелеев и Далчев имат своите първи „големи" публикации в символистичното списание „Хиперион", именно те двамата ще отбележат този „завой" отвъд символистичната образност не чрез друго, а чрез разсъдъчността, както по-късно ще каже К. Гълъбов. И това се чете още в първата (обща) поетическа книга на тримата поети: Д. Пантелеев, Ат. Далчев и Г. Караиванов. Сигурно заради това общият им стихотворен сборник „Мост" е приет противоречиво от съвременната критика. За сборника се изказват осем мнения от различни критици – Йордан Бадев, Гео Милев, Константин Гълъбов, Никола Фурнаджиев, Асен Ненов и др. В него се вижда нещо от новото, не-символистичното, но заформящата се вълна трудно се идентифицира с точно име. През 1923 г. тя опитва да се еманципира от всички останали.

За едни това е *„литературен ексцес на оригиналничене"* (Ненов 1923). Но пък новият изказ, очевидно правещ впечатление, е приеман и като *„художествена простота на израза"* (Бадев 1923: 4). Простотата на израза в стиха на Пантелеев[6] обаче се мисли и като *„примитивна образност"*, която е причина за *„топлотата на тона"* (Бохема 1923: 446). Това е част от рецензентските мнения, посрещнали прощъпалника на младите, 19–20-годишни поети. Важно е, че от тримата рецензентите открояват като обещаващ не Далчев, а Пантелеев. Той е, който внася *„новотата"*, *„разсъдъчността"* в стиха (Бохема, 446). И „новите" черти се налагат през образи като тези на Богородица, Исус, блудния син. В десетте стихотворения на Пантелеев от „Мост" те са, които правят впечатление – създавайки *„нюанс на мистицизъм"* (Бадев 1923: 4), библейските образи могат да се тълкуват и като *„начало на една нова религиозна поезия"* (Гълъбов 1924). По същото време Боян Пенев забелязва как в съвременната българска поезия някак недостига точно религиозното чувство, че важни нейни слабости са бледият мистицизъм и липсващата фантастичност, как тази българска литература, водена от традиционния си реализъм, подчертано не ползва жанрове като баладата, защото поетите имат *„бедна непродуктивна фантазия"* (Пенев 1921). И няколко години след Б. Пенев да се говори за „раждането" на религиозна поезия или поне на поезия с религиозна тематика е някак прибързано. Защото поезията на Д. Пантелеев трудно издържа на такива определения за мистичност или религиозност.

За първи път Й. Бадев опитва да тълкува как се ражда новата поетическа инвенция на разсъдъчността – опирайки се на образи от библейски сюжети, Д. Пантелеев ги лишава от емоцията на религиозното чувство. И Бадев спира дотук. Можем да продължим примерно така – тези религиозни образи са вкарани в „сюжет", който се следи лесно. Според мен става дума за „поетически" обективизъм, за сюжетиране на изказа. Ето едно от добрите попадения на поета от сб. „Мост" – стихотворението „Син":

Тая вечер ще слезна в града
от планинската сламена стреха,
със ръце загрубели в труда
и със старите скъсани дрехи.

Ще се спирам пред всяка врата,
ще почуквам на всеки прозорец:
не познават ли моя баща,
моя татко незнайните хора?

Той е идвал във техните стаи,
може би им е бивал и гост –
моя татко тук всички го знаят,
моя татко се казва Христос.

Аз не нося ни скръб, ни беда,
но съм тръгнал да търся утеха
със ръце загрубели в труда
и със старите скъсани дрехи.

Просто, разбрано и четливо. И нито следа от заиграване със сложни иносказания, нито пък трудни формални решения. И чрез това трябва да се обясни грешката на критиката по времето на Д. Пантелеев. Тук едва ли може да се говори за разсъдъчност, а за **сюжетен стих**, който гради образ, разказвайки го. Новото е в странното обезчувствяване (груба дума, но точна) на изказа. Няма многоточия, няма да видим апосиопези. Литературните теоретици казват, че поезията е винаги недоизказване, смътно и многозначно намекване за нещо, а не самото нещо. И заради това лириката обичала многоточията и тиретата. Тези често срещани самопрекъсвания на изказа на лирическия субект от рода на „Пък тогаз. . . Майко, прощавай“ в новата поезия на Далчев–Пантелеев са преодолян конструктивен и смислопораждащ елемент. Критиката вижда у Пантелеев как надделява някаква разсъдъчност и *„студена словесна инвенция“* (Бадев 1923: 4).

Тук обаче говорим именно за повествуване. Точно то кара рецензентите да усещат, че от стиховете на Д. Пантелеев *„вее студенина“* (Иванов, псевдоним на Георги Цанев, 1924: 8). Когато са затруднени да тълкуват описанията и разказването на действията в стиха (характерни за прозата), рецензентите усещат, че е потиснато чувството. Тогава, според тях, стихът излъчва разсъдъчност.

Наистина, за какво става дума?

По същото време – началото на 20-те години на XX в. експресионизмът разбива единния строй на символистичния стих чрез графичното деструктиране на цялото, чрез разбиване на хармонията на строфата с нейния силаботонически ритъм и римно богатство. И заедно с това експресионизмът вдъхва такава емоция, сътворява такова вчувстване, които могат да бъдат изразени само чрез разчупен стих и друга, некласическа графика на този стих. Сигурно това е дало повод на Владимир Василев да нарече експресионизма *„литературно хулиганство“*, а Иван Радославов да види в него *„безкултурност“*. Авторите от сборника „Мост“ и особено Пантелеев и Далчев сочат как по друг път трябва да се преодолява символизмът – чрез опитването да се наложи в стиха елемент на повествователност. От една страна, повествуването неизбежно тушира субективизма и създава пространства за обстоятелственост. Объркан от нея, критик като цитирания по-горе Младен Иванов долавя в творбите на Д. Пантелеев *„студенина“*. А след втората сбирка на автора – „Дървар“ (1928) – друг рецензент като Г. Черноморски ще заключи: *„стиховете му са слаби; липсва им чувство, дълбочина, темперамент“* (1929: 1). Липсата на чувство означава, че поетът е опитал да отстрани субективизма, който е нещо като родилен белег на лирическия език.

Нека пак цитирам избран от мен текст, за да продължа с наблюденията – това е стихотворението „Проста песен“ от сборника „Мост“ (с. 6):

Девойката със сините очи
е толкова смирена и безгрешна,
и тихо ще се моли тя за мене:
и тихо ще се моли тя за мене:

Напразно през прозорците ще бди,
ще падне пред иконостаса на колени
и тихо ще се моли тя за мене:
о, Господи, закрилник му бъди.

И седнала пред своя чер чекрък
във ъгъла на малката си стая
по свойте бледи пръсти ще гадае
като магьосница сред омагьосан кръг:
обичам я или не я обичам.

Колкото и кощунствено да бъде, ще опитам да „преразкажа" поетическия свят в стихотворението. Първата строфа можем да приемем за експозе – то се занимава с образа, но не го откъсва от даден реален обект, а го привързва към него. Такъв обект тук е не любовта, макар че става дума именно за нея. Обект е очакването. А очакването може да се предаде чрез действия или описания. И тъй като в случая става дума за истинска поезия, авторът е избегнал описанията от първи ред, каквито се срещат в прозата – примерно описания на външен вид, на дреха и т.н. В „Проста песен" са разказани чрез описание действията по очакването – поглеждане през прозореца, коленичене пред иконостаса, молитва, сядане пред чекръка, мислено въобразяване-гадаене по нишката. Все действия простовати, съвсем обикновени. И съвсем представими за читателя. Но и в същото време знакови действия на този толкова интимен феномен – самотата и очакването. Вече звучи като литературнотеоретически мит, че преди доста време Пушкин бил казал, как поезията трябва да бъде и малко простовата. Същото става и в текста на Д. Пантелеев. Този текст не се занимава с дълбоко субективните и много тайнствени, неразгадаеми и в същото време бурни чувства на лирическия си човек (момичето). Не, този текст описва действия, а чрез тях на принципа на заместването внушава състояния – плахост, тревожност, съмнения (*„обичам я или не я обичам"*[7]). И в това е новото на тази странна поетика. Тя не е разсъдъчна, както казват и съвременните на Пантелеев критици, и по-късната критика.

Поетът Пантелеев изгражда с минимум обекти съвършено достатъчен и представим свят, изчерпващ се с един прозорец, иконостас, чекрък. И поставя в този видим свят един ограничен като описание, но съвършен по своето човешко присъствие образ на влюбената девойка – тя има само сини разплакани очи и бледи пръсти. За един поетически художествен свят това е напълно достатъчно, за да се постави и раздвижи този пестеливо внушен образ из пестеливо описаната стая, което пък в края на краищата да внуши важното – самотата, очакването, съмнението.

И пак да спомена за разсъдъчността. Срещу това определение на идеолога на кръга „Стрелец" К. Гълъбов се изказва Вл. Василев в студията си „Хулиганството в литературата ни" (Василев 1927, 1992). Според него „разсъдъчната поезия" е понятие без основа – то е измислено от Гълъбов, за да може да обясни *„поезията на Далчев като едно интелектуално творчество"* (Василев 1992: 388). Дори нещо по-важно – за Вл. Василев „разсъдъчност на поезията" е побългаряване на термин, разпространен през 1926 г. чрез книгата на Анри Бремон „La poesie pure".

Младият поет Д. Пантелеев е схванал две важни неща за поезията – първо, че нейният образ може да бъде игнориран като реален и да се следи само като вътрешен свят и тогава се получават лирически персонажи от типа на Яворовите; и още: че поетическият образ на човека може да бъде видян като реалност и физис, а не като символно изразена психика.

При Яворов дадено вътрешно изживяване (примерно – чувство за нарушена идентичност като следствие от разкъсваща вина) се облича в символи и те „декодират“ чувството. Скорпионите в кръвта са усещане на вината, усещане, последвано от страха от възмездието (точно виждайки се като функция на възмездието, лирическият човек проумява „променения“ си човешки облик, демона в себе си); ослепяването и вкаменяването са символи на деперсонификацията, на изгубването (разсейването) на човешките черти, причинено от ужасните съмнения; процедурата по декодирането може да продължи с кървавите сълзи, угасването на слънцето, куршумената вода и подобни дълбоки архетипни знаци[8].

Как подхожа Д. Пантелеев? Той поставя своя лирически герой не в ситуация да тълкува собственото си чувство през дълбочината на символите, а проумява себе си през детайлите на видима и четлива реалност. И разказва тази реалност, за да обясни вътрешния си свят. Без значение е как ще наречем тези детайли: **вещи** (чекрък, книга, обуща, църковен кръст) или **баналнu обекти** (огледало, прозорец, часовник). Така подхожда Д. Пантелеев и в стихотворението „Зимна самота“ (сб. „Дървар“, 1928). Ето началото:

Прозорците на моята бедна стая,
заспали своя зимен сън,
не виждат нищо. А навън
шумят автомобили и трамваи
и свирят зимни ветрове.
Ала сега какво е: вечер или ден,
червено или синьо е небето
и има ли сега небе над мен?

Минават долу мрачни хора
и кучета по техните следи.
А аз седя като преди
във тежка самота затворен.
Кой знае, че сега живея
във тоя тих напуснат дом,
където вечно ме люлее
тревожен неспокоен сън?

Не вчувстване, а оглеждане, зрително и слухово възприемане на света. Така се преодолява емоционалното преживяване (Стойчева 1995: 15) и остават обективните очертания, остават обстоятелствените и описани обеми на заобикалящото. То трябва да изрази чувството. В случая това са тъмните прозорци (*„не виждат нищо“*, т.е. ослепели?), шумът от улицата и от *„зимни ветрове“* и наслагващото се усещане за изолация, за живот на затворник, обречен на своята самота. Светът, а не субектът; външното и чрез него вътрешното – това е новата тенденция на 20-те години, изразена от Д. Пантелеев и Далчев. Тя може да бъде наречена „декоративизъм“. В стилово и конструктивно отношение декоративизмът се отличава с някои общи „топоси“: засиленото присъствие на реминисценции с широки културни контексти, а още и с фрагментарност на образа и усложнен синтаксис (вж. Стойчева 1995: 27, 29). Трябва да се добави още и: видимо „разчертаване“ на художественото пространство така, че то започва да се материализира от квадратни силуети (прозорци, врати), от елипси (огледала), от успоредни линии (слънчевите лъчи или дъждовните капки спрямо покривите на сградите), както и от странното съчетаване на цветовете. Оттам идва внушението, че лирическият персонаж сякаш е „хванат“ в рамка или се визуализира спрямо някаква рамка. Казано по-просто, създава се усещане за условни хоризонтали и вертикали на пространството. А това пък ще породи и допълнителни значения за затвореност, ограниченост, неподвижност. И за изолация в самота.

Съвсем не е случайно, че Пантелеев посвещава това стихотворение на Николай Райнов, авторът, свързван през 20-те години с т. нар. „декоративизъм“ в

прозата още след излизането на неговия сборник „Богомилски легенди“ (1912). Един от критиците, рецензирали сборника „Мост“, също прави намек за нещо подобно – *„в поезията на Далчев и Пантелеев има повече декоративна експресия, отколкото интимно лирическо чувство“* (Н. Д. 1923: 170). Сам Николай Райнов, вероятно подведен от това мнение, разчита в сбирката „Дървар“ образи, изградени в близка до собствената му стилистика. Коректно той нарича Пантелеев *„безсъмнен поет“*, в чиито стихове доминира *„българска чистота“* (Райнов 1924).

В стиховете на Д. Пантелеев тази „стилова линия“ на декоративизма оставя по-трудни за разчитане следи, отколкото при Н. Райнов. Фразата на Пантелеев е четлива; образите са прекалено видими и определими; дори липсва фрагментарност, която е друг принципен белег на лирическия изказ на Н. Райнов. Така че декоративизмът като умишлена стилизация на езика на литературната творба с ред уговорки може да се ползва като теоретическа епистема, когато се изследва поетическият свят на Д. Пантелеев.

В критическата си оценка анонимният автор Н. Д. допуска грешка, че в творчеството на поета от времето на „Мост“ и „Стрелец“ могат да се открият черти на декоративизма. Той чете твърде преднамерено Пантелеев през оптиката на Н. Райнов, като вкарва поезията му във вече изграден модел. Творчеството му от „Мост“ и „Стрелец“ трудно се докосва до естетиката на декоративизма. То може да се определи като специфика на изграждане на художествения образ чрез конструиране на обективното (материалното). Оттам тези значещи предмети и вещи на материалния свят постигат вторичното си значение, внушавайки човешкото, личното, което всъщност е универсално като състояние: тревогата и съмнението в примера с очакващата девойка и самотата в последния цитиран пример.

Нека да си позволя малко спекулативно четене на цитираните текстове на Д. Пантелеев от гледна точка на декоративизма. В стихотворението „Проста песен“ девойката бди пред прозореца (рамката), после „пада на колени“ пред иконостаса (той явно е успоредно разположен, но също е рамка от друг ред, с други импликации). Чекръкът е кръг, което странно го съчетава с двата правоъгълника (прозорец, икона). В стихотворението „Зимна самота“ става друго – там се съчетават „прозорците на мойта бедна стая“ (горе) с успоредно сложената улица (тя е долу). Заедно с това са и странните „червено – сини“ цветове на небето. Разбира се, това е насилване на художествената материя. Искаме ли, можем да въдворим всяка една естетическа норма и условности в който и да е текст.

Тук се развива една своеобразна и нова линия – на нахлуване на баналното, тривиалното в света на лириката: бедна стая или малка стая, тъмни прозорци, кални улици, кучета по улиците, трамваен шум, напуснат дом, мрачни хора. От хармонията, от извисяващия абсурдизъм и странност на света, от изключителността на героя, въобще от *„неоромантичната единственост, присъща за символизма“*, не е останало нищо (Христов 2009: 174). Светът около човека не е постижим по пътя на асоциацията или алюзията, а е видим и познат в своята ежедневна повторителност. Още през 1924 г., когато рецензира сбирката „Срелец“, Георги Цанев вижда в тази ежедневност *„известна първичност“* (1965: 490). Първичност разбирам като познатост, но именно в тази познатост и първичност прозира т.нар. поетическа простота, за която стана дума по-горе.

В този смисъл е интересно да видим как изглеждат два текста, в които водеща тема е самотата. Единият е подчертано символистичен, а другият – демонстративно несимволистичен. Без да се впускам в прецизно междутекстово четене, ще направя опит да открия онази „номенклатура“ от общи неща между тях, която е заложена от еднаквата тема. Най-четливите сродни места между два текста, които искаме да сравняваме, са качеството на лирическия персонаж и видът на художественото пространство. Те са най-едрите категории на художествения език. И така: отляво са частите 4 и 7 от поемата „Рицарски замък“ на Христо Ясенов, а отдясно е стихотворението „Самота“ на Д. Пантелеев. Сравнението има само конкретна цел и не бива да се смята за откритие.

4.

И аз съм зачарован да страдам и да чезна
в загадъчния замък на странна самота.
Суетни ми изглеждат земята и света
и черепния поглед на зиналата бездна.

Душата ми се губи в хармония съзвездна –
далеко от сълзите на всяка суета.
Обичам да се смея в очите на смъртта,
защото нося воля сурова и железна.

И в онзи час, уречен за земните души,
когато мрачна гибел спокойно разруши
на моя дух размирен звездните скрижали –

ще бъда пъстър пламък от паднала звезда
и сам ще се разсипя над суша и вода –
и грешната земя ще се запали!

7.

Издигнах в най-високите лазури
недосегаем замък от метал –
и там приспах сърдечните си бури
и своята пророческа печал.

И в неговите бронзови обятия
заключих свойта сръб и своя блян
и заживях високо над земята –
от хората и бога отчужден.

Христо Ясенов

Като някогашен стар приятел
топъл дъжд почуква по стъклата.

А на бели колесници вън по пътя
тичат мълниите с тежък тътен.

Над главата ми железния часовник
бавно спуска свойте удари тъжовни.

Ах наверно моя стар часовник
иска с мъдрия си глас да ми припомни,

че сега е нощ, че требва да запаля
свойто мъничко кандило.

Да поставя в ваза белите гиргини,
днес които ми остави тя преди да си замине.

Да разгъна нейното писмо в тревога
да плача над последното ѝ сбогом.

И от скръб да дигна чашата с вино,
гъст отровен сок от слънчеви градини,

за да видя колко много ме обичало
мойто бедно хубаво момиче.

Димитър Пантелеев

И без особено усилие може да се види как темата за самотата има своите „решения“ при двамата. Поетът Христо Павлов Туджаров (1889–1925) като същински символист променя рожденото си име и както често става, друг голям български автор му измисля псевдонима „Ясенов“, който да замести грапавата фамилия. Кръстник е Антон Страшимиров.

Та Христо Ясенов е в поколението на същинските символисти – „Рицарски замък“ е поема, дала име и на единствената му стихосбирка, публикувана през

1921 г. като № 1 от замислената от Гео Милев библиотека „Книги за малцина". Само две години по-късно на сцената на българския литературен живот ще се появи като обещаващ млад поет и Димитър Пантелеев Менкаджиев. Но той няма и никога не е искал да има творчески псевдоним. Тук е първата разлика. В двете цитирани творби прави впечатление, както казах – общата тема.

Самотата е една от любимите творчески и смислопораждащи тематични посоки в лириката, независимо от естетическите пристрастия на автора. Все едно от кои национални ширини ще вземем тази поезия. Лирическият персонаж на Христо Ясенов *„страда и чезне"* в пространството на *„загадъчен замък"* и самотата му е *„странна"*, т.е. необяснима. Поне не става ясно откъде идва, кое поражда усещането на самотата. Съвсем по символистки този персонаж е абсурдно отчужден, той е някъде, там, над земята и света. Къде? – По-добре, че не се посочва. Пространствено лирическият персонаж е навсякъде и никъде. И по-добре да кажем – толкова необятно е това пространство, че негов адекват е само душата. Заради това и тази душа, космополитски огромна, може да има за свои адекватни знаци смъртта, бездната, че и звездните скрижали. Какъв е домът за тази душа? – От гледна точка на символистичната поетика той трябва да е странен и това е *„замък от метал"*, при това *„недосегаем"*!

Да видим какво има отвъд, в текста на Д. Пантелеев. Като моделиране на художественото си пространство той е различен – човекът е вътре вкъщи, навън топъл дъжд чука по стъклата; паралелизмът продължава – вън проблясват мълнии, вътре е железният часовник, който, сякаш за да се приближи още повече, е и *„старият часовник"*, т.е. моят часовник. Сетне има ваза, бели гиргини и разтворено писмо. Ясно и по човешки простичко. Това е моят дом, а не „замък от метал". В този дом аз виждам дъжда навън, пред погледа ми е изтичащото време, а в ръцете – писмо за раздяла. Няма звезди, скрижали, няма лазури, няма *„воля сурова и желязна"*. Не! Има стая, има нощ, „осветена" от мълниите, от белите гиргини и от белия лист на тъжното писмо. Топло и по човешки драматично. И тази житейска ситуация е тривиална, повторима. Чавдар Мутафов би казал с право – банална [1926: 1]. Но е красива и тъжна. Докато в текста на Хр. Ясенов тъгата някак не може да пробие железните стени на замъка. Тя си остава само *„пророческа печал"*, но не и човешка тъга.

И още нещо – символистичната спекулация в отношението към женския образ е той тенденциозно да бъде обезроден и надвремево извисен и универсален. Това личи и в старателно подбираните имена на Ирен, Морна, Лаура, Люсиен, Ищар. . . При Пантелеев тя е само *„девойката със сините очи"* или просто ***„тя"***, която оставя *„белите гиргини"*. Същото става и с мъжките образи. В текстовете на символизма това са пилигрими, жреци (Л. Стоянов), вещатели на времето (Т. Траянов), пажове в „древни чертози" (Хр. Ясенов), „демони зловещи" (Д. Бояджиев). Всички са докрай еманципирани в своята културологическа тоталност – отчуждаването от света тук и от времето сега става именно с това преобличане на образа в одеждите на културния знак. При Д. Пантелеев се извършва внезапно преобръщане и образът на мъжа слиза на земята, за да се въплъти в друга роля: дървар, пастир, пияница, разбойник, скитник, косач.

В началото на своя творчески път, когато издава първата си самостоятелна стихосбирка „Стрелец" през 1924 г., поетът скрупульозно подбира само 12 творби и съставя тази своя книжка точно от една печатарска кóла (16 страници)[9].

Две години по-късно, през 1926, и Ат. Далчев компресира своята първа книга „Прозорец“ пак до една кóла. И пак от 12 стихотворения. Двамата показват на читателската публика как се композира и как се съставя авторска стихосбирка. А това е трудна, рафинирана работа, която трябва да носи белега на прецизност, да бъде пестелива. Книгата с поезия знаково носи в себе си не всички творби, писани до момента, а най-доброто.

През 20-те години на XX в. Димитър Пантелеев е ценéн автор. Показват го не само цитираните в началото рецензии, критически обзори и позовавания върху негови творби от периода. За стойността на автора и неговото творчество свидетелства и още един факт. През 1927 г. „Вестник на жената“ обявява конкурс за разказ и за поезия. Тричленното мастито жури в състав Д. Шишманов, Д. Б. Митов и Д. Подвързачов присъжда първата премия в двата жанра на „стрелците“ Ч. Мутафов за разказа „Майка“ и Д. Пантелеев за поемката „Зимен сън“ [10]. На следващата година той ще я публикува в стихосбирката „Дървар“ (с. 26–27).

Тази интересна стихосбирка „Дървар“ се оказва емблематична за две неща – тя узаконява присъствието на Пантелеев в сериозната българска поезия от периода; но сбирката служи и като разграничителна линия в самите процеси, развиващи се в българската поезия. „Дървар“ става книга, която разделя посоката на Далчев – Багряна – Пантелеев от поетическата линия на късния български символизъм в лицето на Иван Мирчев и Иван Хаджихристов (вж. Григоров 1929: 22). Цялата стихосбирка на Пантелеев служи като образец за *„състоянието на съвременната българска поезия“* (Стоянов 1929). Разбира се, това определение е пресилено, но новата книга на автора потвърждава, че посоката на обновление на стиха и на езика на литературата е вярна. Дали ще наречем тази посока приземяване, нормализиране на езика, описателност, сюжетност, предметност, декоративизъм, е плод на гледна точка. По-интересното е, че поетическата книга „Дървар“ (след „Стрелец“) дава нагледен пример за процесите в българската поезия, бележещи нормалния край на радикални естетически програми като експресионизма и символизма.

Сигурно и самият Пантелеев е усетил как двамата с Ат. Далчев създават атмосферата на различие, как техните 2–3 книги не стават явление, но прокарват граници на различията спрямо вече поизносващите се образи на символизма и спрямо екстравагантите, но не много мощни откъм ресурси намерения на Гео Милев. През 30-те години на XX век Д. Пантелеев пише все по-малко. Знак за стесняването на неговия творчески импулс е и интересът му към детската литература. Дали този интерес е по-скоро финансов, отколкото творчески, е отделен въпрос. Но не бива да се забравя, че издателствата „Хемус“ и „Т. Ф. Чипев“, които са попечители на детската литература, се превръщат в институции още от средата на 20-те години. Това ще да са логичните причини в детската литература да се намесят със своя безспорен талант автори като Й. Стубел, Й. Йовков, Д. Габе, А. Каралийчев, Ел. Пелин, К. Константинов и други майстори, чието творчество ще преобърне представите, че детската литература трябва да бъде предимно занимателна.

Така и Д. Пантелеев е поредният майстор на стиха, който има сериозен принос за обновяването на детската стихотворна книга – през 1933 г. излиза „Прозорче“, през 1939 г. Т. Чипев публикува „Скиорче“ (с илюстрации от Дечко Узунов), а през 1942 г. излиза третата му книга за деца „Детско сърце“.

Творчеството на Димитър Пантелеев не е огромно, той не се изправя в ролята на класик, който възпитава нацията си. Но и това, което създава до средата на XX в., е достойно да влезе в паметта на литературната ни история. Фактът, че е включен в нашата поредица на „неканоничната българска литература", говори ясно за затихващия и дори изчезващ интерес на литературноисторическите наративи към него. Димитър Пантелеев обаче е поет, истински поет, който – много се надявам – би могъл да служи като повод за изследователски проект, обхващащ този сложен и в същото време драматичен, противоречив и плодотворен период на 20-те и 30-те години на XX в.

Библиография. Бележки

Бадев, Й. Литературна седмица. Стихотворни сбирки. // *Слово*, бр. 407 от 24.IX.

Бохема 1923. (Псевдоним). Рец. за сб. „Мост". // *Хиперион*, г. II, бр. 8, с. 445–446.

Василев, Вл. Хулиганството в литературата ни. // *Златорог*, г. VIII, кн. 5–6. Тук цитирам по: **Василев**, Вл. Студии, статии, полемики. – София, 1992, с. 357–410.

Григоров, С. Дъга – първа (критич. очерк). // *Начало*, бр. 1, с. 21–24.

Гълъбов, К. Сборник „Мост". // *Ек*, бр. 2.

Гълъбов, К. Поезия на мисълта. // *Изток*, г. II, бр. 52 от 12.I.

Далчев, Ат., Д. **Пантелеев**. Мъртва поезия. // *Развигор*, г. IV, бр. 188.

Дворянов, Георги. Нашата литература от 1921 г. насам. // *Книгопис*, г. I, бр. 7–8 (с. 161–173).

Д-р А. Аз. 1926. (Псевдоним). Мисли върху родното. // *Изток*, г. II, бр. 50 от 26.XII.

Жеков, Св. „Превръщам неизвестното в известно". – На адрес: zhekov.pero-publishing.com/eng/images/stories/pdf/Portreti/Svetlozar_Zhekov.Prevrushtam_neizvestnoto_v_izvestno(Dimitar_Panteleev).pdf

Иванов, Мл. Димитър Пантелеев. „Стрелец". // *Наши дни*, бр. 6, с. 8.

Илиев, Ат. Конфликтът между родното и чуждото. // *Изток*, г. II, бр. 49 от 19.XII.

Константинов, К. Литературни бележки. Перспективи. // *Демократически преглед*, бр. 3 (с. 230–236).

Константинов, К. Рецензия за „Дървар". // *Литературни новини*, г. II, бр. 20, с. 4.

Константинов, Г. Мечти и действителност // Българска литература. – София, с. 53–71.

Константинов, Г. Български писатели. – София, 1947, с. 144–147.

Коралов, Ем. Нови насоки в нашата поезия. // *Просвета*, бр. 2, с. 141–151.

Кръстев, К. Разсъдъчна поезия. // *Изток*, г. II, бр. 50 от 26.XII.

Милев, Г. Поезията на младите. // *Пламък*, г. I, кн. 1, с. 67.

Мутафов, Ч. Банално изкуство. // *Изток*, бр. 41, 24 окт.

Наградени 1927. Наградени писатели (Без автор). // *Стрелец*, бр. 8 от 26 май.

Ненов, Ас. Литературни силуети. // *Епоха*, бр. 388 от 12.XI.

Н. Д. 1923. (Анонимен). Сборник „Мост". // *Сила*, г. IV, бр. 12–13.

Пенев, Б. Основни чърти на днешната ни литература. // *Златорог*, г. II, кн. 4–5.

Пенев, П. „Дървар", стихотворения от Д. Пантелеев. // *Вестник на жената*, бр. 912 (за второто издание на стихосбирката).

Райнов, Н. „Стрелец". // *Юг*, 28.XII., № 1817.

Ракова, Здр. Добри Немиров – забравеният председател на СБП. – На адрес: http://liternet.bg/publish9/zrakova/dnemirov.htm (Изд. LiterNet от 17.V. 2003).

Савов, Г. Словенци и българи – взаимност, интереси, контакти. На адрес http://euro2001.net/index.shtml?page=statia&file=issues/2_2007/stat_22.html

Стойчева, Св. Приказките на Н. Райнов – между магиката и декорацията. – София, 1995.

Стоянов, Л. „Дървар“ (Д. Пантелеев). // *Мир*, бр. 8605.

Тотев, Хр. Религиозни трепети и багри в българската съвременна лирика. // *„Зов“*, 1942–1943, бр. 3 (с. 71–73).

Христов, Ив. Кръгът „Стрелец“ и идеята за родното. – София, 2010.

Цанев, Г. „Стрелец“. // Цанев, Г. *Писатели и проблеми.* – София, 1965, с. 490–493 **Черноморски,** Г. Литературни разпри. // *Обзор*, бр. 13, с. 1.

[1] Сборникът „Мост“ (1923), стихосбирките „Стрелец“ (1924) и „Дървар“ (1928), втората от които има и друго издание в 1942 г.

[2] Вж. подробно на http://bg.wikipedia.org/wiki/Съюз_на_слепите

[3] Това не са случайни думи, а заглавия на някои от първите сериозни стихове на Атанас Далчев и Димитър Пантелеев.

[4] Това са стихотворенията: „Пастир“, „Молба“, „Син“, „Проста песен“, „Изкушения“, „Страх“, „Смърт“, „Гост“, „Самота“, „Една вечер“ (с. 3–12).

[5] Подобни мисли изказва и Атанас Илиев в статията си „Конфликтът между родното и чуждото“ [Илиев 1926].

[6] Тук държа да подчертая тази „простота на израза“, защото по-късно ще опитам да обоснова, че това не е само и не е толкова „простота“; тя е мотивирана от нещо специфично друго.

[7] Д. Пантелеев включва „Проста песен“ и в сб. „Дървар“ (с. 17), но променя последния стих – „Обичам го, или не го обичам“. И с това разваля внушението.

[8] Само за справка може да се посочат такива текстове на П. Яворов като „Може би“, „Покаяние“ или „Без път“.

[9] В нея Д. Пантелеев включва следните творби: „Връщане от прародината“, „Разбойник“, „Молба“, „Син“, „Пияница“, „Страх“, „Пастир“, „Сиромашия“, „Изкушения“, „Ден без желание“, „Гост“ и „Дървар“.

[10] Премията за разказ е 3 хиляди лева, а за поезия – 2 хиляди лева. Днес е немислимо вестник (още повече седмичник) да премира художествена литература и то с такива огромни наградни фондове.

СЕПТЕМВРИЙСКИТЕ ПОЕТИ В „ЗЛАТОРОГ“. НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Надежда Александрова

Литературната ни история е обединила под името „септемврийски“ двама твърде различни един от друг поети: Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников. Съдбата ги среща случайно по пътя между две идейно несъвместими и противоборстващи помежду си периодични издания – „Нов път“ на Георги Бакалов и „Златорог“ на Владимир Василев. В естетически план различието между двамата е по-съществено от революционната комунистическа идея, която ги обединява в сюблимното българско време на 1923 г. И двамата тогава привличат общественото внимание с оригиналната, лично изстрадана лирическа трактовка на Септемврийското въстание, на подготвилата го и последвала след войните класова омраза и социална конфронтация между българите. Още в първите им публикации, както и в първите им книги, различието, особеностите на индивидуалния им почерк се забелязват от читатели и критици. Двамата по своему вълнуващо и оригинално реагират с поезията си на едно и също събитие, разтърсило и променило българското общество, пресъздават го естетически като неповторимо и уникално лично преживяване, постигайки непосредствен художествен синтез, почти паралелно на случващото се, без историческа дистанция[1]. Още с първите си поетически книги те са припознати и приобщени към най-ярките имена на българската поезия благодарение на талантливо постигнатия естествен синхрон между индивидуалното и социалното. „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и „Жертвени клади“ на Разцветников се превръщат веднага в знакови заглавия на националната ни литература.

В края на годината 1924, в която се появяват двете стихосбирки, Фурнаджиев и Разцветников заедно с Ангел Каралийчев и Георги Цанев (т.нар. септемврийска четворка), участват в литературно четене, посветено на десетгодишнината от смъртта на Пейо К. Яворов в 45-а аудитория на Софийския университет, което става повод и причина за напускането им на „Нов път“. Категорично изразеното от тях положително отношение към Яворов ги конфронтира с Георги Бакалов и то, заедно с успеха на първите им публикации и книги, ги прави добре приети сътрудници на „Златорог“[2] списание надпартийно, утвърждаващо националните постижения в изкуството и културата.

Приобщаването на двамата поети към литературния кръг на списание „Златорог“ след 1924 г. се посреща изключително враждебно от левия печат, а политическото клеймо на т.нар. тяхно „ренегатство“ тегне над творческите им пъти-

ща и житейски съдби до края на дните им (и след това дори); възторжената оценка за първите им книги не се оказва необходимото условие за по-нататъшното им творческо развитие и присъствие в литературата. Напротив, тези книги още с появата им се четат апологетично комплексиращо, което, придружено и с атаката на идейните съмишленици, създава предпоставка двамата поети да развият, всеки по своему, особен „септемврийски синдром", който в социалистическия период на страната (1944–1989) силно влияе върху творческата им дейност, човешките им съдби и върху литературноисторическата интерпретация на поезията им. По различен начин и в различна степен двамата изстрадват обединилата ги в младостта им идейна драма, опитват се след 1944 г. да се върнат към революционното си началото, към илюзиите си, дори да пренапишат поезията си[3], за да отговорят не само на конюнктурните очаквания, но и на искрено повярвалите в обществената промяна, каквито вероятно са били и самите те.

Критическото четене на Фурнаджиев и Разцветников през годините бележи своеобразно стесняване или разширяване в обхвата на коментираните текстове. Въпреки преобладаващия интерес към първите им книги, текстовете им и в „Златорог", и книгите им от неговото време, също привличат критическото внимание. Те са или високо оценени, или преднамерено противопоставени на първите им книги.

В литературната ни история и критика от времето на социализма оценката за списание „Златорог" е еднозначно негативна и се свежда до „*буржоазно списание*", „*официоз на правителствената политика в областта на културата*"; неговият главен редактор Владимир Василев е заклеймен като „*воюващ с писателите носители на най-прогресивните марксистко-ленински идеи*" в „*епохата*" на тяхната „*антифашистка съпротива*". След т.нар. преодоляване на най-догматичния сталински период в десетилетието между 1946–1956 г. и установяването на социалистическия реализъм като водещ метод в художественото творчество и основен принцип за оценяването и историческото му осмисляне, неговите адепти продължават да обричат на забрава сп. „Златорог". В учебниците и историите на литературата се пише хвалебствено за поетите и писателите, сътрудничили на списанието, но без да се споменава „Златорог" и името на Владимир Василев. Красноречив пример за тази дискриминация са двете книги за Елисавета Багряна[4] на Блага Димитрова и Йордан Василев, които през 1975 г. са подложени на унищожителна критика най-вече поради представянето на сп. „Златорог" и Вл. Василев в положителна светлина, като третата част на книгата изобщо не се отпечатва. Фурнаджиев и Разцветников тогава отдавна не са между живите.

Н. Фурнаджиев, който живее по-дълго в социалистическа България (умира на 26 януари 1968 г.), издава няколко стихосбирки, посветени на новите времена, на Комунистическата партия („Велики дни", „По пътищата ти вървях", „Най-трудното"). Разцветников напуска живота в най-догматичното сталинско време на 30 юли 1951 г., изтерзан и победен от неговите тъмни сили.

В нашата извънредно политизирана културна действителност издания от и за Вл. Василев станаха възможни едва след 1989 г. В десетилетието след нея се издадоха сборници и авторски книги, които отчасти запълниха тази празнина[5]. Например проф. Розалия Ликова почувства потребност да донапише книгите си за българската литература между двете световни войни[6] и в двутомника

си „Литературен живот между двете световни войни“ (1996), доразви познати тези от предишните си изследванията, като ги допълни с онези наистина невъзможни преди 1989 г. страници и факти. Тук тя изтъкна, че „*след напускането на сп. „Нов път“ и на открито революционните позиции, сътрудниците на Бакаловото списание постигнаха нови изяви на своята творческа индивидуалност*“ (с.17). „*Напразно* – припомни тя (с. 41) – *Фурнаджиев през 1950 г. (във в. „Литературен фронт“, бр.8, 1950) търси причината за напускане на „Нов път“ във „влиянието на буржоазната идеология върху тях*“[7], заявявайки: „*Аз страдах от предразсъдъка за „свободата“ на писателя, в смисъл, че партията не трябва да се меси в писателските работи, че партийните ръководители са некомпетентни по тези въпроси.*“ *Това* ***признание*** (подч. а., Н.А.) *на Фурнаджиев* – подчертава авторката – *в разгара на догматизма, косвено показва, че в основата на разразилия се конфликт между поетите и техния редактор стои въпросът за свободата на творческата личност.*“

Литературните съдби на поетите, наречени „ренегати“ по времето на сътрудничеството им в „Златорог“, както и след 1944 г., са различни. Не би трябвало да се свеждат под общ критерий, най-малко под критерия „ренегатство“, който им е вменен от лявата критика и окачествен като творчески упадък след напускането на „Нов път“[8]. Проявеното от тях естествено човешко право на избор, извършено в името на творческата свобода, би могло да се възприеме и като героическа постъпка, ако авторите са си давали предварително сметка за цената на общественото заклеймяване, която трябвало да плащат цял живот. Превръщането на личния им избор в исторически прецедент днес звучи абсурдно, но в онези години то е свързано с психически стрес, който всеки от двамата преживява и понася различно според характера, чувствителността и уменията си за социална адаптация.

Сътрудничеството на Фурнаджиев и Разцветников в „Златорог“ категорично не е свързано със светогледна промяна[9], не е отричане от вече написаното и направеното, което се случва на много автори след 1944 г., принудени в името на оцеляването си да се отказват публично от убежденията си.

Приемайки ги за свои сътрудници, „Златорог“ им предоставя възможността да разширят своя тематичен кръг, да не застинат в революционната тематика. Промяната, която настъпва в поезията на Фурнаджиев и Разцветников, е естествена последица от личностното и творческото им развитие, не е предизвикана или наложена от реда в списанието, нито от атмосферата в него. Прекъснали връзката си със социалистическите среди, те не загубват социалната си чувствителност и не променят отношението си към социално онеправданите и потиснати слоеве на обществото.

* * *

За пръв път **Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников** се представят в „Златорог“ през 1925 г. Двамата имат еднакво по 15 участия в списанието. Фурнаджиев стартира с два цикъла – „Стихотворения“ (6, 5–6)[10] и „Тракия“ (6, 10). Разцветников дебютира същата година, малко по-късно, с лирическия си цикъл „Мъка“ (6, 8–9). Със сътрудничеството си в „Златорог“ те попадат в друга литературна среда и бързо преминават в категорията на „признатите“ поети. „Златорог“ е списанието, което по неписан закон удостоверява таланта.

Същата година имената на двамата се появяват и в сборника „Пет години“ на издателството на Александър Паскалев[11] заедно с имената на Елисавета Багряна, Чавдар Мутафов, Йордан Стратиев, Христо Смирненски, Димитър Пантелеев, Ангел Каралийчев, Владимир Полянов, Йордан Стубел, Панчо Михайлов, Александър Паничерски и Светослав Минков.

Фурнаджиев и Разцветников заедно с Е. Багряна през втората половина на 20-те години очертават поетическия облик на списанието. Прекъснали връзката си с комунистическия печат и с партийните боричкания в неговите среди, те продължават самостоятелното си развитие, отнасяйки в себе си разочарование и тъжен опит, който стимулира и при двамата поети друг тип лирически състояния и откровения. След сблъсъка с необяснимата враждебност на идейните си съмишленици е естествено те да се вгледат по-критично в себе си и в заобикалящия ги свят, да превъзмогнат преживяното творчески. Фактът, че революционните ситуации възникват, продължават и затихват, че заедно с (и независимо от) тях тече и друг живот, че хората се променят (и имат право на това), сякаш не важи за Фурнаджиев и Разцветников. Звучи абсурдно, но списание „Златорог“, едно от най-значителните явления в българската културна история, се оказва емблемата на тяхното „ренегатство“.

Дълголетното задължително конюнктурно критическо четене с преакцентиране върху революционното в „Пролетен вятър“ и „Жертвени клади“ пречи не само за възприемане на двете поетически книги като творби, далеч надхвърлящи конкретния повод с общохуманното си, етично и естетическо съдържание, но и подценява цялостното значително литературно присъствие и принос на техните автори и най-вече присъствието им в „Златорог“ и значението на списанието за тяхното творческо развитие. Ако се отчита зависимостта на поезията им от събитията през септември 1923, която е очевидна, неминуемо е добре да се види и промяната не само в поетите, но и в действителността около тях. След подобни екстремни преживявания и реакции следва преоценка и отрезвяване. Несъмнено социално-революционното не е равнозначно на националреволюционното и в поезията на Фурнаджиев и Разцветников потресът от братоубийството, от противопоставянето и войната между българи и българи е наистина страшен. И в тази ситуация от поета не може да се очаква да бъде безстрастен наблюдател и хроникьор на случващото се, нормално е той да избере и да застане на страната на разбунтувалата се срещу социалната несправедливост част от народа[12].

* * *

Първият цикъл на Фурнаджиев в „Златорог“ „Стихотворения“ (6, 5–6) включва заглавията: „Завръщане“, „Сред вихрите“ и „Родина“; вторият „Тракия“ (6, 10) – обединява стихотворенията „Снежен вятър“, „Нощ“ и „Тракия“. Стиховете в тези цикли тематично са свързани от актуалната за 20-те години идея и проблематика на родното. Докато в първия цикъл преобладава трагичното, минорно звучене, във втория – обратно – обновителна жизнерадост лъха от родните зимни пейзажи, посветени на Тракия, на родните за поета простори, чиято безбрежна чистота го омайва и винаги привлича неудържимо. Вълнението и екстазът пред родния пейзаж, пред благословението на селския труд, пред величието на селския човек характеризират поезията на Фурнаджиев в „Злато-

рог“, и по-нататък изцяло. В това отношение той запазва, пренасяйки на друг, по-интимен лад, своите лирически интонации от „Пролетен вятър“. Съхранява и усъвършенства сетивата на своята лирическа природа, което не е трудно да се установи при прегледа на лириката му в списанието. Неговите 15 участия в „Златорог“ с цикли и отделни стихотворения, освен вече споменатите, са следните: шест цикъла със заглавие „Стихотворения“ (8,5), (9,2–3), (10,2), (18,5), (19,1), (20,1); циклите„Земя“(7,7–8), „Дъга“(9,4), „Признания“(9,7), „Пъстри облаци“(19,6), „Септември 1939“ (21,1) и две отделни стихотворения, написани вероятно по поръка на редактора – „На Ботев“ (7,5–6) и „Паметен ден“ (21,8). Първото е написано по повод 50-годишнината от Ботевата гибел. Второто – „Паметен ден“ (21/8) – е израз на всенародната радост от връщането на Южна Добруджа в границите на България през 1940 г. И двете стихотворения са патетични по различен начин. Фурнаджиев по природа е патетичен поет, и патетиката сякаш е негово естествено състояние. Юбилейният тон в стихотворението за Ботев излъчва енергия, външно родееща се с Ботевата:

И днес, когато във кръвта ни пее
оная тъмна и съдбовна сила,
която в люлки кървави люлее
през вековете моята родина –
чело аз удрям във пръстта корава,
и лих оттек от оня страшен грохот
аз чувам: шъпне, като вечна слава,
в полетата ни твоя химн, о Ботев.

Не случайно всички критици подчертават духовната връзка на поета с Ботев[13], имайки предвид, разбира се, не отделни стихотворения, а спецификата на неговото лирическо отношение към света, изразено предимно в „Пролетен вятър“. Впрочем поддържането на оптимистична, патетична и героична поза в негероични времена е трудна задача, а критическата ѝ аргументация – абсурдна. След органичната и убедителна високоградусна емоционалност на „Пролетен вятър“, Фурнаджиев никога повече не постига нейната автентичност. В „Дъга“ той е отново силен поет, верен на себе си, но вече с по-смирените си и вглъбени преживявания. В късното си творчество той е отново силен, когато се връща към тези интонации, когато по далчевски сякаш осмисля простите човешки истини и неща.

Фурнаджиевото стихотворение за Ботев е в контекст. Този факт му придава историческа стойност, сам поетът не го включва в стихосбирките си[14]. Цялата книжка на „Златорог“ от май–юни 1926 (7/5–6) е посветена на 50-годишнината от Ботевата смърт[15]. С текстовете на най-видни български писатели, поети, учени и критици, с многобройните спомени на живите все още по това време Ботеви съвременници и четници, списанието утвърждава образа на поета-революционер Христо Ботев в националния пантеон и се противопоставя на обвързването му с политически и социални доктрини и на стремежа да се присвояват за политически каузи неговите революционни идеи и книжовното му наследство.

За сравнение другото стихотворение за Ботев в този брой е на Багряна. Озаглавено е в нейния стил – не патетично – „За 50-годишнината от Ботевата

смърт“. Проникновено и като своеобразен контрапункт на Фурнаджиевата патетика, то прозвуча по-тихо и съкровено –

Изпълни се пророчеството твое – жив си ти...

Свързващата нишка между поколенията е постоянна практика и редакторска стратегия в „Златорог“. Тук Ботев обединява двама различни поети в преклонението към подвига и връзката им с неговата традиция.

В рамките на своето златорожко сътрудничество Фурнаджиев издава две лирически книги „Дъга“ (1928) и „Стихотворения“ (1938)[16], които включват стихотворенията и поемите му, публикувани преди това в списанието. „Дъга“, в която са поместени и някои от стихотворенията от „Пролетен вятър“, може да се каже, че е своеобразно продължение на първата му стихосбирка. Но в нея „думите, словоредите, образите се явяват много по-избистрени; ритмите – по-успокоени; поетичните идеи – по-конкретни“. Това са наблюдения на Георги Константинов, един от най-активните критици в „Златорог“ от 20-те и 30-те години[17]. *„Онова, за което „Пролетен вятър“ само загатваше, получи по-ясен и по-мъдър израз в „Дъга“, която утвърди Фурнаджиева като един от най-оригиналните – с първична, вродена песенна дарба – наши лирици... Неговата поезия е чужда на индивидуалистичните изповеди и проповеди. Тя е поезия дълбоко човечна и социална.“*[18]

В списанието появата на „Дъга“ е отбелязана от Малчо Николов (10,2).

Времето в „Златорог“ за Фурнаджиев е свързано със своеобразно обръщане към себе си, към началото, към поезията на своите учители. В „Златорог“ той е повече литератор, в най-добрия смисъл на думата, получава възможността да се огледа и самопрецени, да усъвършенства критериите си за изкуство, които се стреми да следва по-нататък в творческия си път, взема важни решения за личностното си развитие. Между 1925 и 1930 г. той завършва философия и педагогика в Софийския университет; през 1932 г. е стажант-учител, а от 1933 до 1938 г. е учител в българското училище в Цариград. След завръщането си оттам продължава педагогическата си работа най-напред в Пазарджик, а след това в София. В периода 1930–1932 г. Фурнаджиев, заедно с Георги Цанев и Георги Константинов, е редактор на в. „Съвременник“, полемичната трибуна на сп. „Златорог“, в който публикува и няколко свои критически, текстове: „Новата ни поезия“, „По наш аршин“, „Пленница“, „Един момент“, „Хитлер?“[19]. Това са кратки текстове с адресат, който обикновено не се споменава, но за съвременниците е бил ясен. Авторът набляга повече на принципите и проблемите, отколкото на персоните, отстоява естетическите си възгледи и позиции. Призовава своите читатели и опоненти повече към размисъл, отколкото към полемика. В краткия си текст „Хитлер?“ изразява антифашистките и антихитлеристките си възгледи по повод публикуваната в сп. „Златорог“ (13,1) статия „Душата на Европа“ на философа Янко Янев.

През 1939 г., в началото на Втората световна война Н. Фурнаджиев пътува с писателска делегация до Берлин. В резултат на това пътуване в списанието се появява цикълът „Септември 1939“ (21,1), който съдържа стихотворенията: „1 септември“, „На тръгване“, „Във вагона“, „Балада“, „Тъмнина“. Написани в самото начало на войната, тези стихотворения излъчват тревожната тръпка на епохата, съхранена и в документалните филмови ленти от това време; мрачния,

плашещ и респектиращ декор на „*безмълвното единение*“ на германците под „*мощните знамена*“ на хитлеризма, нападението над Варшава:

Сред тишина, под тежък мрак в небето
Светът днес влиза в кървава война...
(„1 септември“)

Тъмнината и тревогата властват в тези лирически стихотворения. На фона на това, което става в Европа, поетът е разтърсен от тежки предчувствия за своята страна:

Нигде лъч не огрява в тия нощи земята
над страната ни облаци пак се събират
вече седмици бий неспокойния вятър
планини и села – глухо пей и не спира...
(„Тъмнина“)

Цикълът „Септември 1939“ и стихотворението „Паметен ден“ са последните публикации на Фурнаджиев в „Златорог“. Четиридесетте години, военното време и последвалите го събития не са особено плодоносни за неговата поезия. Цариградското му време също отбелязва дълга пауза откъм поетически текстове, което критиката обикновено свързва със състояния на потиснатост и резигнация. Единствено Вера Мутафчиева допуска, че „*у Фурнаджиев, красотата на Цариград е насищала човека, не – поета*“, че за него „*Цариград ще да е представлявал поле за радост от живота*“; че „*поетът, гражданинът у него през ония пет години ще да е бил вълнуван и терзан от мисли, които са имали за почва не цариградската*“. „*Фурнаджиев,* – казва тя в своя спомен за поета – *разбираше Цариград необикновено*“. И съвсем не случайно според нея той не преживява лирически пребиваването си в Цариград, преживява го със сетивата си[20].

Макар и рядко, в „Златорог“ Фурнаджиев се изявява и като критик. По повод критическите му изяви Георги Цанев отбелязва, че той е „*не само художествено-творческа, но и дълбоко мислеща личност*“. Макар и не много като количество, критическите текстове на поета потвърждават тази оценка. Георги Бакалов също е имал надежди за развитието на поета в тази посока и му е възлагал такива задачи и в „Нов път“. Под псевдоним К. Йорданов в „Нов път“ Фурнаджиев пише за символизма в духа на критичната линия на списанието: „*Неговата метафизичност и мъглявост ни е чужда, тя омръзва, което значи, че е остаряла и че трябва да се търси път от нея. Очите ни търсят конкретното, яркото; ръцете ни искат да пипат, краката ни търсят да стъпят на земята. Пръстта, угарите, камъните, фабриките, рудниците, хората – ето елементите на новата поезия, която чакаме и която ще дойде...*“[21] В списанието на Бакалов бъдещият сътрудник на „Златорог“ прави преглед на литературния периодичен печат (от март до юни 1924 г.). Подчертава, че спира вниманието си на тези, „*които дават тон на литературното ни развитие и които го сдобиват с ценности*“. Според него, тъй като в момента „*книги не се издават*“, именно в периодичния печат се оглежда състоянието на литературата ни. В този текст той коментира литературната политика на списанията „Златорог“, „Пламък“,

„Чернозем“, „Обществена мисъл“, „Неделна епоха“, „Вик“, „Развигор“ и „Хиперион“. Тонът му е критичен и полемичен. Но очевидно е и желанието му за обективност, за посочване и на хубавото, въпреки критиката от твърди идейни позиции. Прегледът на „Златорог“ е съсредоточен върху 10 кн. на 1923 г. И може да се каже, че движейки се по съдържанието, като цяло оценката му за авторите е положителна. Критическата му ирония е насочена само към главния редактор Вл. Василев, който в тази книжка е и автор на положителна рецензия за преводите на Верхарн от Гео Милев: „*В „Прегледа“ редакторът на списанието прави едно закъсняло препоръчване на преводите на Гео Милев от Верхарн. Наистина това е само препоръка, която менторът в литературата ни г. Василев трябва да направи, за да узакони тяхното съществуване. Критикът, който е тъй фамилиарен и нахално-подигравателен с повечето наши писатели, е почувствал късната нужда за благословия. И той я прави. Г-н Гео Милев, вашите преводи вече имат право на гражданственост! Ще си измените ли сега мнението за г. редактора и директора на Народния театър?*“

Три години по-късно в „Златорог“ Фурнаджиев пише рецензия за стихосбирката „Елегии“ на Иван Мирчев, в рубриката *Преглед* (7, 2–3), от която проличава, че е следил развитието на автора. Споменава предишната му книга „Есенна флейта“, посочва като сполучлив цикъла „Скитник“ и като „хубави“ още 2–3 стихотворения. Без особена аргументация обвинява автора в абстрактност, предвзетост, измислици, които добронамерено му пожелава да преодолее.

Съсредоточена главно върху уникалността на „Пролетен вятър“, литературната история не отбелязва качествата на Фурнаджиев като критик и естет, каквито той проявява в „Нов път“, доразвива в „Златорог“ и прилага в преподавателската, редакторската и издателската си дейност. В златорожките си години той пише малко, но задълбочени критически текстове освен в списанието, още и във в. „Съвременник“, сп. „Училищен преглед“, в. „Учителско дело“. Темпераментно отстоява естетическите си възгледи и критерии. Пледира за по-високи изисквания към литературата и „*да престане да се мери тя само по наш аршин*“.

„*Онова, което често се говори у нас, че литературата ни била стигнала равнището на литературата на други народи с много по-голяма култура и традиции, че ние имаме писатели, които спокойно биха заели видно място в коя да е чужда литература, е най-малкото пресилено...* – пише той – *по дух, манталитет, по дълбочина, литературата ни още носи белезите на девствена литература. Ако в лириката и разказа имаме неща, които стоят високо, в романа, в драмата, ние сме още в периода на подготвителна работа, още налучкваме формите... Днес ние уважаваме писатели, които никога не са били и няма да станат писатели. Създадени веднъж, те „цъфтят“ благодарение на повърхностно и безотговорно занемаряване високите мерки, с които трябва да се мерят литературните дела... Посредствеността е организирана: тя има свои вестници и списания, ангажирала е дори цели политически партии...*“

Интерес представлява гледната точка на Фурнаджиев към литературното наследство на Яворов и поезията на съвременника и приятеля му Николай Лилиев. В тези текстове публицистиката отстъпва пред историческия размисъл и анализ. До голяма степен това са и самоопределящи го текстове, които изразяват не просто критическата му оценка, колкото възгледа му за поезията. Не

случайно неговата статия за Яворов, посветена на 25-ата годишнина от смъртта на поета, разглежда „социалните мотиви" в поезията му („Златорог" /20, 8)[22]. За Фурнаджиев Яворов и в т.нар. първи етап на своето творчество не е типичен социален поет, ето защо:

„В първия период на Яворовата поезия, когато поетът не е още затворил всички прозорци на душата си за външния свят, стихотворенията „На нивата", „Градушка", „На един песимист" и др. сочат живите връзки на поета със социалната съвременност. Трябва обаче веднага да се каже, че тия връзки са връзки на един поет, чийто поглед не е изключително насочен в тая насока. Би могло да се говори за социални мотиви в поезията на Яворова, но той не е социален поет, защото в стихотворенията му не се забелязва определен обществено-политически мироглед. Близостта, която се дири между него и Ботева в това отношение, е много далечна... Ботев е неделим от народа, той е носител на основните идеали на своята епоха, в които е смисълът и на неговото творчество... Обратното е при Яворова, където различието между поета и общественика е очертано, разстоянието между поета и народа – установено... В поезията му няма обществено-политическа идеология, той не би могъл да се задържи при нея, защото още от началото неговият поглед дири други дълбочини – дълбочините на душата... Социалните му стихове не са случайни, но те са етап... И в „Арменци", където вярно забелязва Владимир Василев, Яворов е равен на Ботева – с такава мощ са изразени страданието и бунтът на нещастните арменци – поетът не отива по-далеч от дълбокото съчувствие... Тя, поезията на Яворов, не е средство, а смисъл, не е професия, а съдба."

Забележителна е и статията му по повод излизането на антологичната книга на Николай Лилиев „Стихотворения" (1931), в която проличава дълбоко съпреживяване и разбиране на една поезия външно твърде различна, да не кажем напълно чужда, на неговия лирически свят и човешки темперамент.

„...Тая надвесеност над живота, тая жажда към неговото удовлетворяващо лоно и тая съдбоносна невъзможност да бъде там, където са другите, е знака, под който тече мрачната река на Лилиевата поезия. Това я прави най-безрадостната и най-песимистичната в нашата литература, а от друга страна, това ѝ дава оня трагичен блясък и оная страшна дълбочина, каквато аз познавам в малцина наши поети..."

Цитираните редове, струва ми се, красноречиво говорят за Фурнаджиевите чувствителни и изострени сетива за поезия, за литературната му култура[23], чужда на догматизма.

Асен Мандиков[24] е посветил на Никола Фурнаджиев в „Златорог" голяма портретна статия. Той, подобно на много критици с леви убеждения, поставя въпроса за „идейната яснота" у Фурнаджиев. (Проблем, който вълнува и самия Фурнаджиев в статията му за Яворов, както вече стана дума.) Според Мандиков *„...за разлика от Ботев и Яворов Фурнаджиевата поезия не постига никога категорична идейна яснота и определеност..."* Това, което според него постига тази поезия, е *„да бъде зов на истината". „Невъзможно е обаче да я разберем изолирана от влиянието на нравствено-идейната атмосфера на нейното време: годините след войната. Песимизъм по отношение на народностните ни възможности, несигурност в обществения живот, неуреденост и дълбоки*

противоречия в икономическите отношения, остри политически и социални конфликти – септемврийските събития. Винаги в такива мътни времена в изкуството като отглас и равностойно отражение се явява покрусата, понижеността самочувствие, инстинктивното бунтарство, но – твърде често – и един чисто човешки копнеж към по-добър живот, към щастие." Поезията на Фурнаджиев – подчертава Мандиков – е *„българска по дух, мирова по концепция и размах"... „Никой не би могъл да изтрае дълго в пещта на стихиите и страстите в тази поезия", „сам поетът изгаря в тази пещ. Прекипява виното на опиянението и възторга, от страшната жарава остава само пепел..."* За Мандиков стихосбирката „Дъга" е *чистилището* на поетовата душа, където страстите се уталожват и буреносното небе се избистря. Ведрост е основното чувство, което ражда дивната поема „Дете". Тя е едно прозрение, родено от копнежното начало в душата на поета. *„Детето е новият месия на земното щастие. Поемата „Дете" е между най-ценните достояния на новата ни лирика. С нея Фурнаджиев се издига до поет-вестител."*

Цялата критика поставя особен акцент върху тази поема (8,1). Подчертава нейния дълбок символен смисъл, много по-обемен от традиционното ѝ тълкуване като копнеж, мечта и надежда за бъдеще на свободен и радостен труд.

Безспорен факт за критиката и литературната история е имажинизмът в поезията на Фурнаджиев, който се разглежда не просто като влияние на руския имажинизъм най-вече в лицето на Есенин, колкото като негово откритие, принос и негов характерологичен щрих в българската поезия. Фурнаджиев за пръв път рисува и одухотворява по непознат до този момент начин природния пейзаж. *„В „Утро", „Пролетен гост", „Пролет" и „Нощ" лирическият герой се отърсва от тежките си видения и страхове, и се сродява с космичния кръговрат. Със специфичните средства на имажинизма, от познати топоними и образни реалии, придавайки им различна функционалност, пъстрота и експресивност, Фурнаджиев създава един чудноват художествен свят, който всеки българин безусловно може да припознае като свой."*[25]

След 1944 г. и смяната на политическата система в България критикът на четворката от „Нов път" Георги Цанев, който е прекъснал сътрудничеството си в „Златорог" през 1938 г., за да започне издаването на своето сп. „Изкуство и критика" (1938–1943), заема висока позиция в пренареждането и преустройството на литературния живот на класово-партиен принцип. Още в „Изкуство и критика" той привлича в кръга на своите сътрудници тримата си приятели от „Нов път" и с този факт „оневинява" тяхното (и своето) т.нар. „ренегатство". Така както в „Златорог" талантливо защитава правото им на естетически избор, така след 1944 г., успял да наложи водещото си присъствие в новата културна ситуация, узаконява прочита на Фурнаджиев и Разцветников в духа на „социалистическия реализъм".

В академичната „История на българската литература" (1976) той е автор на очерците за Никола Фурнаджиев (Т. 4, с. 164–199) и за Асен Разцветников (Т. 4, с. 144–163), в които умело балансира между догмите на метода и адекватна на лирическата материя критическа и историческа интерпретация.

„Въпреки драматичните моменти в неговото сериозно творчество – пише той за Фурнаджиев, – *въпреки трагичните ноти в него, то е вътрешно монолитно в централната си насоченост, определена от основната проблема,*

която вълнува автора в цялата му лирика от „Пролетен вятър" насам – проблемата за отношението между поет и народ."

Георги Цанев[26] детайлно проследява развитието на поета, разликите между него, предшествениците и съвременниците му, тръгвайки от най-ранните му, първи стихотворни изяви, преди появата му в „Нов път", когато все още подражава и се учи от Пенчо Славейков, Яворов, Лилиев, Дебелянов, и от руските – Блок и Есенин, поетите, които самият Фурнаджиев почита и посочва неведнъж като свои кумири и учители в поезията.

Г. Цанев разглежда двете първи книги на Фурнаджиев „Пролетен вятър" и „Дъга" в единство, без да ги противопоставя, и като резултат на неговия „*самобитен, мощен талант*", който рязко го откроява от неговите предшественици и съвременници[27]. Критикът исторически дистанцирано подчертава, че за разлика от Разцветников, Фурнаджиев не попада под влиянието на Смирненски, въпреки голямата популярност на „червения бард" по това време. (Допълващо в тази посока е и наблюдението на Г. Константинов, че Фурнаджиев не пише за „градския пролетариат" и в това отношение постига в поезията си „*пълно пречупване на традицията, оставена от Смирненски*".)

За Цанев стихосбирката „Дъга" е доказателство, за това, че поетът се е справил със „*скръбта и резигнацията*" благодарение на „*своята природа*", „*в която лежи извор на витални сили*". В духа на соцреализма критикът подчертава „*оптимизма*" на Фурнаджиев в тази стихосбирка, с който той „*преодолява мъката*" и „*изразява бурно, с присъщия си възторжен ритъм своята вяра, своята бодрост*".

Като естет и литератор от школата на Боян Пенев, като критик от кръга „Златорог" Георги Цанев е верен на високите си критерии и историческите му оценки за Фурнаджиев са точни и премерени, утвърждават стойностното и отричат стиховете му, написани в сталинските години. Поетът също се е срамувал от тях.

Библиография. Бележки

---

[1] Което е характерно за лириката като жанр, но не е задължително и като художествен резултат.

[2] Конфликтът на четиримата с Георги Бакалов и Тодор Павлов е отразен в сп. „Наши дни"; за него подробности вж. в „Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си". – София, 1976; **Цанев,** Г. Среща с миналото. – София, 1977; **Разцветников,** А. Събрани съчинения в 4 тома, Т.1 (коментарът на Михаил Неделчев) и др.

[3] В края на 50-те години, в Избрани стихотворения (1959) Фурнаджиев „се отказва от символното значение на своите метафори" в името на реализма. Така **пеят бесилките** става **скърцат бесилките**; **тъмното копие – острото копие**; стихът **сякаш очите на божия алена стръв** – става – **сякаш небето отгоре ни гледа със стръв.**

[4] „Младостта на Багряна" и „Дни черни и бели". – София, 1975.

[5] **Василев,** Вл. Студии, статии, полемики. – София, 1992; Пантеисти и маниаци. – София, 2008; и сборниците за него: Владимир Василев – личност, дело, съдба. – София,1997; Владимир Василев. – В. Търново, 2004; **Василев,** С. Литературният мит Владимир Василев. – В. Търново, 2000 и др.

[6] Имам предвид нейните изследвания: За някои особености на българската поезия. 1923–1944. – София, 1961; Българската белетристика между двете световни войни. 1918–1944. – София, 1965; Естетически прелом в поезията на 20-те години. – София, 1978.

[7] Има предвид и останалите трима – Асен Разцветников, Ангел Каралийчев и Георги Цанев.

[8] Жестоки са думите на критика Иван Мешеков (също известно време сътрудничил на „Златорог") в книгата му „Трудово-спътническа литература" (1933), където Каралийчев, Фурнаджиев и Разцветников са наречени „новите ренегати", които за разлика от предишните – Яворов и Петко Ю. Тодоров – са обречени на творческа немощ и упадък, тъй като ренегирането им, т.е „бягството им от народно-трудовото и работническото културно движение"„противоречи на общия колективистичен дух на времето", докато „ренегатството на предшествениците" им, което е „обръщане към индивидуализма" – в своето време – „следва актуална и обща посока в развитието на изкуството".

[9] Доказателство за това са и критическите текстове на Георги Цанев, който през 70-те и 80-те години ги препечатва в изданията си почти без промяна.

[10] Първата цифра в скобите означава годишнината, а втората – съответния брой на списанието.

[11] Издател и на „Златорог" в първите му годишнини.

[12] Звучи твърде пресилено твърдението днес, че „Фурнаджиев изгради общия пантеон на загиналите от двете страни на барикадата…". В: **Иванов,** Н. Подреждане на балната зала. [http://liternet.bg/publish2/nivanov] .

[13] **Цанев,** Г.: „като Ботев" той е „предимно волева натура"; в поезията ги обединява „трагичната мисъл", „тревожната атмосфера и грубите образи" (цит. съч.); **Жечев,** Т.: „Той е един от моравото Ботевско съзвездие в нощното небе на България, дошъл от първоизворите на националното ни вдъхновение…" (цит. съч.); **Кьосев,** Ал.: „Митологизираната ботевска вселена (…) е непрекъснато и единствено състояние на Фурнаджиевия фикционален свят" („За формата на една литературна традиция"); **Хаджикосев,** Р.: „Фурнаджиев експлоатира специфични топоними и образни реалии, познати от поезията на Христо Ботев, но им предава различна функционалност, пъстрота и експресивност…" (Лекции по българска литература (1918–1944) в http://megimg.info/mg/modules/booklists/knigi/Istoria/ Роман Хаджикосев.

[14] Стихотворението фигурира в първи том на четиритомното му издание от 1970 г. Публикувано е без коментар като фигуриращо в периодиката.

[15] С материали в този брой участват още: проф. Стефан Младенов, Михаил Димитров, Боян Пенев, Владимир Василев, Борис Йоцов, Георги Цанев, Артуро Кромия; съдържа още непечатани спомени на Ботеви съвременници, както и подробна библиография за поета.

[16] Със заглавие „Стихотворения" (1938) е издадена книжка на Фурнаджиев за лотарията на СБП, която е съставена от стихотворения, взети от „Пролетен вятър" и „Дъга". Определена е като „случайно явление" в литературната дейност на поета. Вж. коментара на Георги Цанев към т. 1 на цитираното четиритомно издание на поета от 1970 г. Шест са основните книги на Фурнаджиев: „Пролетен вятър" (1924), „Дъга" (1928), „Велики дни" (1950), „По пътищата ти вървях" (1958), „Слънце над планините" (1961) и „Най-трудното" (1964).

[17] **Константинов,** Г. Моето поколение в литературата.1917–1967. – София, 1967, с. 74–82.

[18] **Константинов,** Г. Нова българска литература. От Паисий Хилендарски до наши дни. – София, 1943, с. 499–501.

[19] Публикувани са и в: **Фурнаджиев,** Н. Съчинения в 4 тома. Т. 4. Литературни статии, спомени, пътеписи. – София, 1973.

[20] Като се изключи написаното през 1953 г. и публикувано във в.„Стършел" политическо стихотворение, което вероятно е трябвало да бъде възприето като сатира срещу империализма. То очевидно няма нищо общо с онзи Цариград от 30-те години, за който поетът е разказвал на Вера Мутафчиева. Вж.: Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. – София, 1976.

[21] Цит. по: **Богданов,** Ив. Кратка история на българската литература. Част II. – София, 1970, с. 335.

[22] Заглавието е: Социални мотиви в поезията на Яворов.

[23] Фурнаджиев е автор и на слово за 80-ата годишнина на Николай Лилиев, поместено като увод в юбилейното издание: **Лилиев,** Н. Поезия. – София, 1985.

[24] „Поезията на Н. Фурнаджиев" (22, 9).

[25] Роман Хаджикосев – цит. съч.

[26] Цит. съч.

[27] За разлика от него **Тончо Жечев** определя стихосбирката „Дъга“ като „една от най-дълбоките резигнации в нашата поезия“, подчертавайки „многоликия образ на поета“, „неговия дълъг и сложен път“ (Никола Фурнаджиев. // В: История и литература. – София, 1982, с. 101–129). **Милена Цанева** в книгата си „Петима поети. Никола Фурнаджиев, Елисавета Багряна, Атанас Далчев, Христо Радевски, Никола Вапцаров“ (София, 1974) – също поставя акцент върху разликата между „Дъга“ и „Пролетен вятър“: „Дъга“ е „художествена арена на един ранén, но силен поетичен дух...“

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПРЕВОДА НА ОМИРОВИЯ ХЕКЗАМЕТЪР В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И КОНЦЕПЦИЯТА НА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ*

Рая Кунчева

Контексти

Въпросът за превода на Омир в българската литература поражда няколко контекста. Един от тях, може би най-общият, се отнася до значението на класическите литератури за формирането на модерните национални литератури. Макар и с няколко века закъснение, моментът на формиране на българския писмен език и на литературата, която преодолява каноните на средновековната религиозна книжнина, съвпада със запознаването с класическите автори[1].

В модерните литератури класическият размер бива представен по три начина, които ще определя като: функционален, жанров и квазиеквиметричен. Модерните литератури се оглеждат в класическите и мястото на хекзаметъра се нуждае от двойник в стиховата система на новите времена. Тази функция изпълняват размери-аналози, които са най-приемливи за съответния език и традиция. Те поемат ролята на най-широко употребим и универсален размер, функцията, която има хекзаметърът в класическите литератури – гръцка и римска. В английската това е 5-стъпният ямб, във френската – александринът, в италианската – 11-сричникът. Например през XVIII в. в английската литература Омир е превеждан от Драйдън в 5-стъпен ямб[2].

За българската литература началото на създаването ѝ като автономна спрямо пряко изпълняваща религизни функции книжнина е през средата на XIX в. С въвеждането на светското обучение идват и първите знания за Омир. С други думи, преводите не стъпват върху вече установена литературна традиция, а съвпадат с първите стъпки в създаването на стиха, носят белезите на различни пластове на културата и също така на един все още нестабилизиран книжовен език. Ето защо в превода не се употребява размер, който ще има статут на универсален и най-употребим за българската литература. Напротив, първите преводи се появяват в период, при който фолклорният стих е не по-малко легитимен, отколкото този, който има книжовен произход. Ето защо и корените на Омировата поезия в устната традиция представляват аспект, през който Омир ще бъде най-достъпен за широк кръг читатели.

---

*Наблюденията са направени само върху преводите на „Илиада“.

В европейските литератури също се търсят размери, употребявани в съответния национален епос за предаване на стиха на Омир. Тук се отнася посоченият по-горе от мен жанров начин на представяне на хекзаметъра. Стихът на един национален епос се предава чрез съответния размер на другия национален епос или доминиращата за съответната стихотворна култура представа за епически стих. В случай че песните на Омир са превеждани в стила на баладата, както например е в Англия, тогава е употребяван краткият баладен стих[3]. Друг пример след откриването и записването на билините в Русия е дискутирана възможността Омировият хекзаметър да се превежда със стиха на билините. В споровете за и против френския александрин като стих, подходящ за предаване на древния епос, В. Капнист предлага да се вземе руският стих, а не чуждият и прави превод на *Шеста песен* в стиха на билините[4].

Третият начин за предаване на класическите размери в модерните литератури е опитът за имитация на античната метрика чрез възможностите, които имат във фонологично отношение националните езици. Принципът е добре познат: дългата сричка се замества с ударение, а кратките, със срички без ударение. За да бъде имитацията пълна, се приема, че дактилните стъпки могат да се редуват с хореични. Така чрез нарушение на метриката се търси разнообразие в дактила, за да се постигне разнообразието на античния размер. Приема се, че може да има и спондей, когато в стиха две ударения са едно до друго, което е предмет на дискусия за езици като руския и българския. Този принцип се основава на схващания за стиха като механичен сбор от стъпки, които могат да бъдат различни. Поставянето на метриката над ритъма, както и духа на буквализма, са негови характеристики.

От немската поезия през руската в българската влиза 6-стъпният дактил като легитимният заместител на хекзаметъра в езиците с подвижно ударение. Но приет като квазиеквиметричен аналог, 6-стъпният дактил се нуждае и от постигане или приближаване до ритмичното разнообразие на оригинала. Така на базата на метриката на дактила се търсят различни решения, което позволява при изследването на хекзаметъра да се въведе съпоставителният подход както вътре в дадена литература, така и между различни литератури. Необходимо е да се добави, че наред с езика, решаващ фактор е традицията. Във Франция се установява традиция на превод в проза. Тази традиция влияе и върху литератури, където езикът позволява стих в дактил. Наред със спора за спондея, въпросът за допустимостта да се представя поезия чрез проза, са теми, които в различен аспект засягат превода, но и двата почиват върху доктрината за еквивалентния превод.

Двата източника, от които всяка национална стихотворна култура черпи модели, чуждата писмена литература и устното народно творчество, функционират и при създаването на българския хекзаметър. Гръцката класическа литература (и по-специално Омир) влиза в задължителния материал, който се преподава в училищата. За много от просветените българи, които са учили в гръцки училища, тя е усвоявана в детството като първото запознаване с нея е било в оригинал. Успоредно с това за първите преводачи на Омир, завършили в Русия и в европейски висши училища, преводите в другите литератури са имали не по-малко значение от оригинала. Прякото и косвеното запознаване вървят паралелно, като трябва да се има предвид и проникването и разпространението в

България на литература от Гърция, Русия и Сърбия. Това са едни от най-преките пътища, по които през средата на XIX в. влизат в България познания за Омир, както и различни модели на превод на неговия стих, създадени в европейските литератури през XVIII и XIX в.

Първите български преводи носят белезите на литературна култура, която е в началната фаза на своето създаване. Тя се характеризира със силно участие на народното творчество. Това обстоятелство допринася за още по-високия интерес към Омир, защото и в България прониква тезата на романтиците за колективното творчество на песните на Омир.

Българската поезия през средата на XIX в. изпробва различни стихосложения: силабизма на народните размери, редица преходни форми от книжен характер на неметричен стих, правят се и първите опити на възприемане на силаботоническия принцип. През втората половина на века силаботоническият принцип вече е широко разпространен, но трисричните размери и по-конкретно дактилът са рядкост. Епохата се характеризира с различни представи за принципите на превода и може да се определи като странно съчетаване на крайностите на двете доктрини – тази на буквализма и тази на свободния превод. Идеите на романтизма за художествената стойност на народните песни, както и широкият интерес към Омир се съчетават с неговото издигане във висш и недостижим идеал.

В края на XIX и началото на XX в. културната ситуация е друга. Вече силаботоническият стих е напълно установен. Трисричните размери активно се разработват в различни жанрове. Чрез тяхната употреба се осъществяват търсенията за преодоляването на стереотипи и на създалата се инерция от стиха на предходната епоха. Класическата литература също има различен статут в културата и образованието. Близкото сродяване с нея от предходния период сега е заменено с усещането за културна дистанция. Индивидуалистичното съзнание на модернизма изисква нова трактовка на Омир и то такава, че той да бъде възприет като поезия, а не толкова като източник на знания, какъвто е класицистичният възглед. От друга страна, поради обвързаността на редица от преводите с преподаването на Омир в училищата, доктрината за буквална точност на превода намира твърде радушен прием и почти непоклатим авторитет. В предпоставките на това разбиране за целите на превода стои разделянето на формата от съдържанието, което означава, че съдържанието може да бъде мислено независимо от формата. От това следва добре познатият класицистичен принцип, че съдържанието може да има само една истинска и вярна форма.

Стихът като дискурс

Но ако се попитаме днес как не би могло вече да бъде превеждан Омир, кое преводаческо решение наистина е останало само в миналото, кой превод вече не би могъл да представлява никакъв интерес, не само художествено, но и като експеримент, то без колебание може да се отговори – всички онези опити, почиващи на теорията за буквалистична замяна на гръцкия спондей със стъпка в хорей, които водят до разпад на стиха като ритмично явление. От първоначалния период на създаване на стих, при който битува и практиката на писане на текстове без същински поетичен ритъм, са настъпили дълбоки и необратими

промени в мисленето за поезия и стих. Схващането за стиха като ритъм преодолява мисленето, според което графичното представяне на редове или само наличието на римата са достатъчни за определянето му като стих. Тук, разбира се, е невъзможно да се проследят дори и бегло промените в разбирането за стих и ритъм, но е необходимо да се посочи, че те са в пряка връзка с изискванията към превода на Омир. Освен това, с новите идеи в литературната теория, с подхода към поезията като към специфичен дискурс, се налагат нови подходи и предишните понятия се нуждаят от преосмисляне. Ако поезията е дискурс, т.е. ако към нея са приложими подходите, прилагани към речта като комуникативно и социално явление, изследването на хекзаметъра ще получи нови перспективи. В тази посока е и настоящото изследване. Представянето на проблема за постигането на сполучлив превод на старогръцкия хекзаметър чрез старите понятия за стъпка влиза в противоречие както с изискването за превода като художествено явление, така и с новото осмисляне на връзката между метрика и ритмика в рамките на дискурсивния анализ. Самите концепции за хекзаметъра в съвременните изследвания, посветени на класическата метрика, се основават върху подхода към стиха като реч[5].

Основните понятия за описание на старогръцкия хекзаметър са метрон, колон и период и те се отнасят до ритмични елементи, които са по-сложни от абстрактната единица стъпка[6]. Особено значение се обръща и на ролята на словоразделите в метриката – на кои позиции в стиха словоразделите са забранени и на кои са задължителни. В моите изследвания върху метриката на българските народни размери вече съм показала ролята на словоразделите за народната метрика. Паралелът между теоретичните постановки за славянски и старогръцки размер е твърде показателен. (Без да имам възможност да навлизам в подробности, само ще посоча, че съвременните изследвания върху устното творчество, както и тези, направени в началото на XX в., показват много паралели между гръцки и славянски древни форми.) Също така се борави и с понятие като „словесна група", което е аналогично на тук употребяваното понятие акцентна единица. В „Метрически размери на гръцката и латинската поезия" Джеймс Халпорн отказва да използва термини като иктус, арсис и тезис, защото „*те лесно могат да създадат фалшиво впечатление, че гръцкият стих действа с тонично ударение, или, че е измерим чрез регулярни музикални тактувания*"[7]. Той посочва връзката между дължината на думата и нейната позиция в стиха като важен фактор за ритъма в гръцката поезия. Моносилабичните думи са предпочитани само в определени позиции на периода. Тези и други постановки на съвременните изследвания на хекзаметъра са паралелни на изследванията в стихознанието, които разглеждат ритъма като реализация на една абстрактна схема и изясняват условията на тази реализация. В тези подходи понятието стъпка се използва само в плана на дескрипцията на дадено явление спрямо определено място на стиховия ред.

След като практиката, която се опира на мисленето за стиха като механичен сбор от единици, наречени стъпки, е невъзвратимо в миналото, то сега би трябвало да се разработят други понятия и концепции. Би трябвало да се преосмислят и тези концепции за хекзаметъра, които са преодолели механичността на предишното мислене, но са запазили терминологията, при която дактилната и хореичната стъпка са главните действащи лица.

Ситуации

Предварително и схематично ще очертая пътя на преводния хекзаметър, така както го откриваме в българските преводи на „Илиада“. Този път не представлява редуване на един модел с друг в хронологията на времето, защото в един исторически момент съсъществуват различни гледища за стиха. Очертават се три ситуации, чието разглеждане хвърля светлина върху българския опит в превода на гръцкия хекзаметър. Първата ситуация е през втората половина на XIX в. и се характеризира със спор за това какъв размер трябва да бъде употребен в превода на хекзаметъра. Според Нешо Бончев той трябва да бъде 6-стъпен дактил с хорей като аналог на спондея, според Григор Пърличев – с народен размер. Втората ситуация, от 30-те и 40-те години на XX в., също се занимава с проблеми на метриката. Приемат се за легитимни два начина на предаване на старогръцкия хекзаметър – с чист дактил или със смесен, което означава, че е допустима свободна замяна на дактилните стъпки с хорей на всички позиции. За Асен Разцветников първоначално легитимен начин е стих в дактил, при който цезурата е различна: женска, дактилна и мъжка, както и женска цезура с хорей при цезурата. За него не е легитимен стих със свободно заместване на дактилна стъпка с хорей и ако има такова заместване то е пред цезурата. Ако Разцветников бе останал в търсенията си само до това решение, неговият хекзаметър като метрика нямаше да се отличава нито от този на Вранчев (смесен дактил), нито от този на Блага Димитрова и Александър Милев (чист дактил). През 40-те години той развива идеята си за родство между античния хекзаметър и българския народен 8-сричник като полустишие на хекзаметъра. Структурно тази идея се опира точно върху стих с женска цезура с хорей при цезурата, макар че самата идея му хрумва от аналогия между второто полустишие на хекзаметър с дактилна цезура и стих на народна песен в 5+3. Но второто полустишие на 6-стъпен дактил с дактилна цезура е идентично с второто полустишие на хекзаметър с женска цезура с хорей при цезурата:

-VV-VV-VV/-VV-VV-V
-VV-VV-V/ -VV-VV-V

На този въпрос ще се спра по-късно, но още тук бих искала да посоча стремежа на Разцветников да структурира последователно стиха чрез цезура, която нарушава хода на дактила, а в по-късни преводи и чрез създаването на цели откъси само в стих с константна цезура.

Хекзаметърът е много дълъг стих и начинът, по който той ще бъде структуриран, е от изключително важно значение. Значимите търсения са в тази посока. Има две решения на проблема, които характеризират и настоящия момент като приети и утвърдени художествени явления: първото изгражда дългия стих на метрично ниво чрез дактилна метрика без нарушения и на синтактично ниво – чрез синтагми – три или четири на брой. Употребяват се всички видове цезури, като доминиращата цезура е женската. Второто решение е изграждане на стиха чрез „стабилизиране“ на цезурата и следователно засилване на ритмическата роля на полустишията. Първото решение ще проявява селекция на акцентните единици в началото и в края на стиховия ред и ще има пространство в средата на стиховия ред, което е освободено от тази селекция. Второто – ще проявява

селекция освен в началото и в края на стиховия ред и пред и след цезурата. Първото е на тези, които са превели цялата „Илиада“, второто на А. Разцветников, който е превел отделни глави и откъси от глави, но е постигнал според мен поетично най-силен превод.

Дискусии

Първият сблъсък на различни гледища за хекзаметъра е дискусията, предизвикана от превода на Григор Пърличев[8], които е в народен десетосричник 4+6. Възразявайки и отхвърляйки правомерността на това решение, Нешо Бончев превежда в 6-стъпен дактил, придържайки се към превода на Н. И. Гнедич, а чрез него и към немския филологически превод. Следва практиката на така наречения дактилохорей или смесен хекзаметър.

Втората дискусия е в края на 30-те и началото на 40-те години на XX в. Открива я А. Милев със статията си „Българските преводи на първа песен от Илиада“[9]. На нея отговаря А. Разцветников в същото списание[10]. Няколко години по-късно той пише студията си „Българският хекзаметър“[11], в която излага идеята си за родство между метриката на старогръцкия хекзаметър и 8-сричния народен епически стих 5+3. В тази студия той излага редица свои възгледи. Ще се спра само на тези, които пряко се отнасят до неговата концепция за хекзаметъра.

Разцветников не приема дактилохорея, или смесения хекзаметър, както той назовава този стих. В годината на публикацията на студията – 1940, излиза преводът на Младен Тонев с предговор от проф. Веселин Бешевлиев. Това издание продължава традицията на смесения хекзаметър. Дактилохореят със своя книжен и изкуствен ритъм влиза в контраст със стихотворната култура през първите десетилетия на XX в., основаваща се върху стиха като ритъм и като реч. Въпреки това смесеният хекзаметър задържа своите позиции, както показва преводът на Тонев, и критическата позиция спрямо него, ясно изразена от А. Разцветников, е важен културен факт[12].

С отхвърлянето на смесения хекзаметър и с аргументацията за далечното историческо родство между хекзаметъра и българския народен осмосричник като полустишие на хекзаметъра Разцветников всъщност въвежда мислене за стиха, което при описанието на хекзаметъра си служи с ритмична единица, по-голяма от стъпката.

Хипотеза за хекзаметъра, стъпваща върху преводаческо решение

В самия превод на Разцветников, осъществяван в продължение на десетилетия, се наблюдава постепенното изясняване на неговата идея. Този процес е започнал преди написването на програмната статия и тя по-скоро дава културологични аргументи в полза на неговото преводаческо решение, но също така и втвърдява позицията му. Процесът има своя имплицитна логика и една от задачите на настоящата студия е да изясни неговите отделни етапи. Наистина, от изданието през 1941 г. до последното приживе издание през 1949 г. Разцветников пише в хекзаметър, който отговаря на концепцията за близост с народния осмосричник. Но Разцветников категорично не отхвърля първото издание от 1933 г.

Той го запазва, преиздава го и нанася редакционни поправки на редица места в него и което е също особено важно – допълва пропуснати в първото издание пасажи. Всички тези поправки и допълнения, направени за по-късните издания, са в хекзаметъра според новата концепция. Но това не създава впечатление за колаж. А когато пристъпва да превежда нови глави, той си служи с новия хекзаметър изцяло без тези текстове да разрушават цялостното впечатление на неговия превод[13]. Това очевидно е проблем, който заслужава своето сериозно изследване.

Квантитативното стихосложение на език без квантитет

В аспекта на езика проблемът за българския хекзаметър е аналогичен на този при другите езици, които нямат квантитет, а именно – как през различните културни епохи е търсено решение за предаване на квантитативното стихосложение и по-конкретно епическия стих на Омир на език с променливо и немузикално ударение.

С оглед на дискусиите вече посочих две от тях: втората половина на XIX в., когато е публикуван преводът на Г. Пърличев, неговото писмо до редакцията на „Читалище“, списанието, което публикува превода му, предговора към втория превод, където Пърличев отговаря на критиката на Н. Бончев и излага своите принципи на превеждане. Другата културна ситуация е през 30-те и 40- години на XX в., когато излизат преводите на А. Разцветников и Н. Врачев и посочените по-горе статии на А. Милев и А. Разцветников. Поради ограниченото място тук ще разгледам само втората.

Доктрината за дактилохорея като буквално представяне на заместването на дактил със спондей в квантитативното стихосложение с включване на хореични стъпки в дактилен стих е заета от преводи в други литератури, в този смисъл не получава специална защита, а присъства в дискусиите като валидно решение, което не се нуждае от аргументация. Преодоляването на дактилохорея е свързано със създаването на стих с ритъм, с активното разработване на 3-сричните размери, но най-вече чрез убедителните поетически преводи.

В своите търсения Разцветников отхвърля дактилохорея, но чрез две различни решения. Трябва да се посочи, че при създаването на хекзаметъра свръхсхемните ударения не са главният ресурс за създаване на ритъм, както е при употребата на дактила в поезията на XX в. Ритъмът на хекзаметъра се създава от различното поведение на отделните позиции в стиха – в началото на стиха, пред цезурата, след цезурата, пред последната позиция, която е константна и в досегашната терминология е определяна като хорей. Това поведение може да бъде описано като реализиране на възможностите дадена позиция да се осъществи от дадена акцентна единица и в настоящия анализ ударение и словораздели се разглеждат като взаимнозависими фактори. Те се проявяват по различен начин в зависимост от позицията в стиховия ред – дали съседната силна позиция е реализирана с ударение или липсва метрично ударение. С оглед на цезурата 6-стъпният дактил има 3 варианта – с женска, с дактилна, с мъжка цезура. А. Разцветников употребява и четвърти вариант, който е женска цезура с хорей при цезурата.

Съвместяващи се метрически варианти на хекзаметъра

Таблица 1

Варианти на 6-стъпния дактил с оглед вида на цезурата

6-СТЪПЕН ДАКТИЛ С ЖЕНСКА ЦЕЗУРА	SWWSWWSW/ WSWWSWWSW
6-СТЪПЕН ДАКТИЛ С ДАКТИЛНА ЦЕЗУРА	SWWSWWSWW/ SWWSWWSW
6-СТЪПЕН ДАКТИЛ С МЪЖКА ЦЕЗУРА	SWWSWWS/ WWSWWSWWSW
6-СТЪПЕН ДАКТИЛ С ЖЕНСКА ЦЕЗУРА С ХОРЕЙ ПРИ ЦЕЗУРАТА	SWWSWWSW/ SWWSWWSW

Отличителна особеност на българския хекзаметър е неговият комплексен характер. Българският хекзаметър разчита на употребата и на трите варианта, а при превода на Разцветников и на четвъртия. Ако в стиха наблюдаваме всички типове цезура, това означава, че точно в пространството на цезурата ще има поле, където няма да се осъществява селекция на акцентните единици. Ако стихът има константна или доминираща цезура, тя ще ограничава избора на акцентна единица. Това са двете теоретични възможности. В конкретния стих всеки от преводачите проявява определени предпочитания и това всъщност определя характера на неговия ритъм.

Метрически позиции и акцентни единици

Позициите, които изискват селективност спрямо вида на акцентните единици в стих с ритмично изразени полустишия, са тези, които са на границите на полустишията и съответно средната позиция в полустишието може да бъде реализирана с най-голяма вариативност на акцентни единици. С други думи, началото и краят на стиха, както и позициите пред и след цезурата изискват подбор на определен тип акцентни единици и следователно там наблюдаваме стилизация на речника на акцентните единици.

Напротив, средата на полустишието предполага поле, в което не се извършва селекция, наложена от метриката. Там реализацията чрез акцентните единици ще е следствие от честотността на акцентните единици в езика. Ако конкретните наблюдения покажат тенденция към определени предпочитания или избягване на дадена акцентна единица, тогава като допълваща хипотеза идва идеята за наличието на локална ритмична тенденция в текста, явление, което беше определено от Мирослав Червенка като ритмическа инерция.

Варианти на комбиниране на акцентните единици в 8-сричното полустишие

В плана на комбинатериката при първото полустишие има следните възможности на изграждане чрез акцентни единици:

I	31 + 31 + 21	Носейки откуп несметен
II	31 + 21 + 32	златния жезъл в ръка му
III	31 + 1 + 43	Гибелний гняв, що докара
IV	21 + 42 + 21	както и дивната Кила
V	1 + 53 + 21	ний чернооката дева
VI	21 + 32 + 32	Тях пък самите захвърли
VII	1 + 43 + 32	Чест да окажат на жреца
VIII	21 + 22 + 43	Бели платна ще тъче тя
IX	1 + 33 + 43	с гняв у сърце се той спусна

При второто полустишие:

а	42 + 31 + 21	ахайските кораби бързи
б	42 + 21 + 32	любимеца Зевсов, когото
в	42 + 1 + 43	със радостен вик съгласиха
г	32 + 42 + 21	венчето, ни скиптъра божи
д	22 + 53 + 21	Ахил на събрание свика
е	32 + 32 + 32	през рамо на бога разсърден
ж	22 + 43 + 32	роди чуднокосата Лето
з	32 + 22 + 43	и ето тогаз в множеството
и	22 + 33 + 43	дори да е той Агамемнон

Първото полустишие – посочените по-горе места на стилизиране тук се виждат чрез възможността за повторение на един и същи тип акцентни единици върху първата и третата метрична позиция на първото полустишие и съответно на четвъртата и шестата позиция при второто. Докато средната позиция на всяко полустишие, както показва комбинатериката, се реализира чрез различна акцентна единица. Например, ако стихът започва с едносрична дума пред него има възможност за избор на три различни вида акцентни единици, за да реализира втората позиция. Макар и различни, те са взаимозаменими. Аналогично, ако стихът започне да се изгражда от края на полустишието, то средната част ще бъде пространство на избор, който на свой ред ще детерминира първата позиция. Тези конфигурации могат да бъдат анализирани в аспекта на честотността на акцентните единици в езика:

С най-висока фреквентност в българския език са: 2-срична акцентна единица с ударение на първата сричка (sw) и 3-сричната акцентна единица с ударение на втората сричка (wsw)[14]. С висока са: 2-срична с ударение на втората сричка (ws), 4-срична с ударение на третата сричка (wwsw) и 4-срична с ударение на втората сричка (wsww). Следват: моносилаб (s), 3-срична акцентна единица с ударение на първата сричка (sww). Всички останали имат ниска и много ниска фреквентност.

Като първоначална ориентация е направена статистика на първите 100 стиха на *Първа песен* от късния превод на Разцветников.

Таблица 2

Употреба на комбинации на акцентни единици

I полустишие	Най-често	Често	Рядко
8-сричник	21+32+32	31+21+32; 21+42+21; 1+43+32; 21+22+43	31+31+21; 31+1+43; 1+53+21; 1+33+43
9-сричник	32+32+32	32+22+43; 42+21+32	останалите

В първото полустишие една комбинация се среща най-често, а именно 21+32+32; Тя е изградена от акцентните единици, които имат на-висока фреквентност в езика. Четири от комбинациите се срещат често, а именно 31+ 21+ 32; 1+ 43+ 32; 21+ 42+ 21; 21+ 22+ 43 и четири рядко, а именно: 31+ 31+ 21; 1+ 53+ 21; 31+ 1+ 43; 1+ 33+ 43. Веднага прави впечатление, че между рядко използваните комбинирания няма такава със структура 5+3. Освен фактора фреквентност в езика на дадена акцентна единица, действа и друг фактор, който бих определила като фоново метричен.

Полустишието като ритмична единица

Когато Разцветников превежда „Първа песен“ за първото издание, той още не е бил воден от идеята за родство на полустишието на хекзаметъра с народния 5+3, но за да създаде ритъм, той структурира стиха в две полустишия, като прави силна последната позиция на всяко от полустишията не само чрез константно ударение, но и чрез словоразделите. Така 3-сричната акцентна единица има много ясна тенденция да доминира в края на полустишията. Наблюденията показват следните тенденции:

– Най-често срещаната комбинация е от акцентни единици с най- висока степен на фреквентност в българския език.

– В групата на често срещаните конфигурации виждаме две, които имат структура 5+3, и две, които нямат тази структура. Именно чрез тях се разширяват възможностите за комбинаторика на двусрична с ударение на първата сричка (21), която е от най-често срещаните акцентни единици. Дактилът изисква първата акцентна единица да бъде с ударение на първата сричка, т.е. 21; трисрична с ударение на първата (31); или моносилаб (1). Комбинаториката предполага три възможности с една и съща акцентна единица в началото. Всички възможни комбинации с начало 21 са често употребявани. Не е така с начални 31 и 1.

Преди да пристъпя към описание на второто полустишие, бих искала да подчертая, че 8-сричното полустишие е ритмичната единица, която още тук, в този първи превод, има количествено предимство пред другите полустишия, а в късните преводи, когато вече е формулирана идеята за родство между народния 8-сричник и полустишието на старогръцкия хекзаметър, то става изцяло доминиращо. Осемсричното полустишие има по-висока фреквентност в сравнение с другите, защото при стиха с женска цезура и хорей при цезурата и двете полу-

стишия са 8-срични. Когато превежда „Песен първа“, Разцветников пише в дактил с четири различни цезури: женска, дактилна, женска с хорей при цезурата и мъжка, тук подредени по тяхната употреба в неговия стих. Ако се вгледаме в структурата на тези полустишия, ще видим, че между тях полустишието, което се явява първо за стих с женска цезура, е същото по разполагане на ударенията и по сричкова дължина с второто полустишие на стих с дактилна цезура. Като се добави, че стих с женска цезура и хорей при цезурата, повтаря на свой ред същата структура, става ясно, че още при първите преводи има тенденция към по-честа употреба на 8-сричник SWWSWWSW.

При второто полустишие на стих с женска цезура най-често срещаната комбинация е 32+32+32, която също безспорно подкрепя направения по-горе извод за предпочитания, които се опират на фреквентността на акцентните единици в езика. Често срещани са 32+22+43; 42+21+32. Тези конфигурации също са съставени от акц. единици, които много често се срещат в езика. Но в стиха е предпочетена 3+3+3, защото тя засилва и подчертава ударенията според посочената вече в стиховедската литература зависимост на силата на ударението от това дали е до словораздел или е оградено от неударени срички. Възприемайки ритъма, ние правим разграничение между акцентни единици, при които ударението е обкръжено с неударени срички, и акцентни единици, при които ударението е до словораздел, като създаващи различен ритмичен ефект. В този смисъл акцентна единица 32 има по- силно ударение от 31 или 33.

Най-често срещана в стиха на Разцветников е тази конфигурация, която е съставена от акцентни единици, имащи най-висока честотност. Това ще означава, че в стиха се предпочитат тези акцентни единици, които са често срещани в езика, но поради повторяемостта в стиха те получават още по-висока степен на фреквентност. В този смисъл този размер демонстрира стилизация на речника на акцентните единици. Това е особено видимо при второто полустишие на стих с женска цезура. Но както посочих, тази цезура наистина е често срещана, но нито е единствената, нито е така силно доминираща, както е в стиха на Вранчев или в превода на Бл. Димитрова и А. Милев. Тя е вариант, наистина предпочитан, но само вариант в първия тип хексаметър, който Разцветников създава в преводите си от 1933 г. Но да се върнем към общата постановка. Таблица 3, освен че илюстрира по-горе казаното за 8-сричника, показва, че ако разгледаме полустишията като ритмични единици, то единствено при 8-сричника има аналогия между първо и второ полустишие. Това не е възможно при 9-сричника. Неговата метрична схема има 2 варианта: SWWSWWSWW за I полустишие при стих с дактилна цезура и WSWWSWWSW за II полустишие на стих с женска цезура. И в четирите си участия като полустишие 8-сричникът има една и съща структура: SWWSWWSW по отношение на ударени и неударени срички.

Таблица 3

Полустишия в зависимост от цезурата

	I полустишие	II полустишие
Женска цезура	8-сричник	9-сричник
Дактилна цезура	9-сричник	8-сричник
Мъжка цезура	7-сричник	10-сричник
Женска цезура с хорей	8-сричник	8-сричник

Мъжката цезура не е присъща на българския хекзаметър, защото при нея второто полустишие е твърде дълго, за да се възприеме като една ритмична единица: WWSWWSWWSW. Освен това 7-сричникът SWWSWWS и 10-сричникът са полустишия само на един вариант на 6-стъпния дактил и не участват в изграждането на други варианти, което е присъщо и на 8-сричника, и на 9-сричника. Разгледани в аспекта на комбинаториката на акцентните единици и спрямо фреквентността на акцентните единици, 7-сричникът и 10-сричникът не се отличават от 8-сричника и 9-сричника. Но, както казах, те не са способни да се съвместяват с другите в качеството им на полустишия и поради тази причина остават като второстепенни ритмични единици.

Наблюдаваме повишена употреба на мъжка цезура единствено в превода на Н. Бончев. Причината за това е, че той е силно повлиян от ритъма на руския хекзаметър при все още не разработен български стих през средата на XIX в. и много рядката употреба на 3-размери в българската поезия през този период. Не на последно място, неговият превод е направен, за да илюстрира позицията му в спора с Гр. Пърличев и няма самостоятелността на поетически превод. Ограниченото място не ми позволява да опиша по-подробно хекзаметъра през XIX в., но само ще посоча, че решението, което намира Иван Вазов, се разграничава от това на Н. Бончев именно в плана на ритъма.

Въпросът за съотношението между стих с дактилна цезура и стих с мъжка цезура хвърля светлина върху хекзаметъра през 30-те години. В една и съща година, 1933, са публикувани преводите на Н. Врачев и на А. Разцветников. При двамата доминира стих с женска цезура.

Таблица 4

Употреба на различните видове цезура

Първа глава на *Илиада*	Женска цезура	Дактилна цезура	Мъжка цезура	Женска цезура, последвана от хорей	Мъжка цезура, последвана от хорей
Разцветников, 1933	60%	29%	3,5%	5%	2,5%
Врачев	55%	23%	22%		

Стихът на Н. Врачев не проявява предпочитание нито към дактилната, нито към мъжката цезура. Това показва, че в центъра на неговия стих не съществува ритмична тенденция. Такава може да се прояви само когато има предпочитание към определена организация. Неговият ритъм се основава единствено на организацията на началото и края на стиховия ред. Тук ще дам пример с част от отговора на Ахил, отправен към Агамемнон, който като емоционално натоварен дискурс би трябвало да има и по-силна вътрешна ритмизация:

– Горко мен! О ти с безсрамие облечений, користни царю!
Кой от ахейци ще твоите думи със радост послуша
в поход да тръгне или да се силно сражава с мъжете?
Че аз не съм дошел тука за копиеборци троянци,
с тях да воювам, че с нищо не са провинени пред мене.

И като съпоставка – същият пасаж в превода на Разцветников:

Горко, човече, облечен в безсрамност, с душа себелюбна,
кой от Ахайци, покорен на теб, ще те вече послуша,
в поход да тръгне, или пък във битка с мъже да се бори?
Тъй като не по причина на копиеметци Троянци
дойдох аз тук да се бия: пред мен не са с нищо те криви.

Макар кратки и взети случайно, примерите илюстрират два типа хекзаметър и тази типология остава валидна за българския хекзаметър. В стиха на Врачев средната цезура е слаба. Има стихове, в които тя разделя не само синтагма, но и сложна дума. Вътре в стиха или има по-силни фразови граници, които обезличават цезурата и тя не може да функционира като ритмичен фактор, или цезура и граница на синтагма съвпадат и тя не може да се еманципира от синтаксиса.

В стиха на Разцветников най-силната фразова граница съвпада с цезурата или не стои така близко до нея, за да я обезличи. Когато цезурата разделя синтагма, смислово-интонационното изграждане е такова, че двата члена на синтагмата получават еднакво силно семантично подчертаване. В стиха на Разцветников още в първото издание на преводите му стихът е структуриран ритмично чрез полустишията, докато стихът на Врачев звучи „прозаично". Вече намира обяснение и защо Разцветников предпочита дактилна цезура пред мъжка. Дактилната цезура му „дава" 8-срично полустишие, което е съизмеримо с полустишията при женска цезура и особено при женска цезура с хорей при цезурата, докато мъжката цезура не му „дава" различима за съзнанието ритмична единица, която да участва в повече варианти на 6-стъпния дактил. Освен това този стих е в по-голяма степен отговарящ на формулността на Омир. Този толкова важен и интересен въпрос тук не мога да разгледам. Той изисква отделно изследване. Но не би могло да бъде поставен, ако не беше изяснена ролята на полустишията като ритмични единици.

Другата група примери показва заемане на силната позиция от дума със самостоятелно ударение:

Драго е теб на сърцето ***сявга*** *злини да предсказваш...*
Тъй рече той. И Ахила ***мъка*** *обзе. Раздвоено...*
А пък обиди със думи – ***колкото*** *щеш му надумай...*

Тези примери показват, че във всички случаи, с много малко изключения[15], тази дума носи емфатично ударение. Метрика и фразово изграждане на стиха не влизат в противоречие.

Следователно, Разцветников още преди да направи паралел между полустишията в своя превод с народния размер 5+3, той употребява стих с цезура, която организира стиха фразово и е подкрепена от фразата. При този стих второто полустишие е 8-срично, също както полустишието при стих с дактилна цезура. При него цезурата не винаги съвпада с граница между фрази. Ето няколко примера отново от „Първа песен" от изданието през 1933 г.:

*И отговори и **рече** ѝ **тъй** Ахилес бързоногий:...*
*Рече и хвана той **сребрата дръжка** със яка десница...*

Тези и много подобни стихове илюстрират тричастна структура на стиха. За създаването на ритъма на хекзаметъра тя е от съществено значение. Без съмнение тя е следствие от връзките на сцепление между двата члена на синтагмата, която заема средната част на дългия стих, какъвто представлява хекзаметърът. Също така няма съмнение, че и при дактилната цезура има стихове, при които фразовата граница минава през цезурата. Например:

Те ми съветите тачеха, слушаха моите думи...
Давай повели на другите, мене със тях не закачай...

Тази фразова граница е също така езиково подкрепена от синтаксиса и когато силната метрична позиция след цезурата не е заета от дума със самостоятелно ударение. Например:

иска на всички да властвува, да заповядва на всички...
и му ни дума не казаха, и не попитваха нищо...

Силната метрична позиция в началото на второто полустишие при дактилната цезура не изисква емфатично ударение върху думите, които по законите на акцентуацията в българския език нямат ударение. С други думи, при дактилната цезура, дали тя ще съвпада с границата между синтагми или ще минава между двата члена на една синтагма, това няма да предизвика семантична трансформация, свързана с поява на емфатично ударение, каквато поява наблюдаваме при стих с женска цезура с хорей при цезурата. С още по-голямо основание същото се отнася и за женската и мъжката цезура. Във всички тези случаи действат закономерностите на синтаксиса като явление на езика. За разлика от тях, при стиха с хорей при цезурата има условия за включване на емфатично ударение. Но какво се случва, когато този стих вместо да е един от вариантите, става единствена възможност?

Когато разглеждаме този тип хекзаметър, който определих като редуциран, трябва да имаме предвид и тези части от „Песен първа". Анализът на стиха се оказва свързан пряко с отделните етапи на превод, с добавките към преведени преди текстове, както и с превод на нови песни. Но е необходимо да се подчертае, че разработката на този тип хекзаметър е в рамките на кратки текстове. Най-дългият е текстът на „Песен осемнадесета".

Стихът показва две тенденции – една, която се опира на изграждане на фразата, която определям като тенденция към реч, и втора, която показва въздействието на метриката и на ритмическата инерция. Втората тенденция определям като тенденция към стилизация.

Тенденция към реч

Съпоставката между първо и второ полустишие показва повишена употреба на 1+4+3 при второ полустишие. Например: „*С мед и девойки безбройни...; Сам да се с плячка нагълта...*“

Всички примери показват фразово ударение в началото на полустишието.

При полустишие, което започва със синтагма, заемаща три срички, фразовото ударение е върху силната метрична позиция. Например: „*Нему тук с нещо полезни...; Сетен път би го обидил...; Тъй рече, па го със скиптър...*“

Конфигурацията 1+4+3 се реализира и при едносрични частици, които носят емфатично ударение. Например: „*Па и върхът на глава му...; па да ти смъкна самичък...; Па си сълзите избърса...; Я да си идем дома си...*“

Тенденция към стилизация

Ако в началото на полустишието има двусричен съюз, той получава ударение на първата сричка и благодарение на метриката силно фразово ударение, каквото не би имал, ако не беше в условията на стих. Например, в първото полустишие:

Ала такива, които;...
Или си гладен за още...

Но тук има поле за интерпретация. Ако тенденцията към реч надделее над метриката на дактила, тогава тези двусрични съюзи могат да се прочетат с ударение на втората сричка:

Ала такива, които...
Или си гладен за още...

С това явление е свързана реализацията на три ударения за всяко полустишие. Извън стиха фразата „още не знаем“ ще има само едно фразово ударение – върху глагола „не знаем“. В стиха „още“ ще бъде произнесено със същата сила и така ще се потвърди тенденцията към еднакъв брой ударения за всяко полустишие: Още не знаем наздраво...

Синтаксис, който постига три еднакво силни ударения, е синтаксис, който трансформира двусъставната синтагма, при която по правило едното ударение е по-силно от другото, което е условие, за да се образува синтагма. Формули на народната песен, употребени от Разцветников в превода, са резултат на такава трансформация. Най-често тя се постига чрез синтактично разделяне на глаголна синтагма. Например:

„*Що се под Троя събраха... Що му самичък задигна...*“

Или на атрибутивна синтагма: *„Люти му думи издума... С много го дари даряват...“*

Необходимо е да се подчертае, че този нов тип хекзаметър, изграден от две 8-срични полустишия, не би трябвало да се приема за буквално пренесен от народната песен размер, нито пък за негова имитация. Тук ще се спра на разликите между народен 5+3 и осмосричника на полустишието в хекзаметъра на Разцветников. Те са следните:

1. За да се осъществи цезурата, която за народния стих е метричният фактор, тя трябва интонационно да бъде създадена чрез незавършваща интонация. В стиха на Разцветников интонацията е семантично мотивирана.

2. В народния стих не се допуска анжамбман. Напротив, той е характерен за древногръцкия хекзаметър. Стихът на Омир и употребата на анжамбмана в него е широко обсъждан проблем, а през XX в. след разработките на Пари получи допълнителен тласък[16].

Както посочих по-горе, стихът в „Песен втора“ свидетелства за решението на Разцветников да затвърди аналогията между народния осмосричник 5+3 и полустишието на хекзаметъра. Но той продължава да създава дактилен стих. При един не особено дълъг текст като този на „Втора песен“ това му се отдава. Но от направения анализ дотук се вижда, че този стих се характеризира с висока стилизация на ритмическия речник на акцентните единици не само в началото и края на стиха, но и пред цезурата и след цезурата, тъй като цезурата за целия текст е от един и същи тип, а именно само женска, и защото началото на второто полустишие тук има същата метрична схема, както началото на първото полустишие. Това създава проблемна ситуация, която Разцветников решава чрез отслабването на дактилната метрика вътре в полустишията. Това е единствената възможност да се въведат нови конфигурации от акцентни единици. И още тук се набелязва началото на тенденция, която получава по-късно разгръщане, а именно: възможност за ударение върху слаба метрична позиция. Тази възможност се основава на засилването на метриката на словоразделите. Ритмично е по-съществена конфигурацията от акцентните единици, възприети в аспекта на броя на сричките, които ги съставят, от колкото дали ударението е метрично правилно. С други думи, полустишието се налага в съзнанието с това, че най-често се изгражда от 3+2+3 или 2+3+3, от колкото противопоставянето на силни и слаби метрични позиции. Вече се допуска вътре в рамките на съставящите сегменти ударението да варира. Както казах, тази тенденция ще бъде разработвана от Разцветников в по-късни преводи, но и в този текст срещаме стих, който е показателен:

*О **вий**, презрени ахайци.*

Тук е съществено, че фразовото ударение попада върху слаба метрична позиция, което би нарушило изграждането на стиха като реч, ако нямаше подкрепата на сегментацията на народния размер.

Преводът на „Осемнадесета песен“, „Изковаване щита на Ахила“, е направен на два етапа. Първо кратък откъс от 130 стиха е публикуван за първи път в изданието от 1941 г.

За разлика от другите преведени песни, например, „Песен първа“ „Свадата между Ахила и Агамемнона“, и „Песен двадесет втора“: „Двубоят между Ахила и Хектора“, преводът на „Песен осемнадесета“ започва след установяването

на родството между хекзаметъра на Омир и народния размер 5+3. Това обяснява защо целият откъс е в дактил с женска цезура и хорей при цезурата. Няма стихове с дактилна и мъжка цезура.

След 1946 г. преводът на песента продължава и така Разцветников подготвя тази песен чрез добавянето на откъса от 1941 г. към корпуса на цялата песен, който е преведен през последните години на живота му. В този късен превод случаите, при които метриката на словоразделите надделява над дактилната метрика, са значително по-чести. Следователно тази песен свидетелства за два етапа в разработката на новото разбиране за хекзаметъра – първият: утвърждаване на идеята чрез създаването на текст целия в стих с полустишия, които запазват дактилно разполагане на ударенията, но и характерното за народния размер разполагане на словоразделите. Метриката на словоразделите създава ритмични единици, които са българският аналог на ритмичната единица на старогръцкия хекзаметър, наречена кола. Тя може да бъде 2-срична, трисрична или 5-срична. Този стих е със силна тенденция към стилизация на речника на акцентните единици, които са ограничени както по броя на сричките, така и по мястото на ударението, за да се запази дактилната метрика. За да се разчупи това редуциране, Разцветников започва да използва в отделни случаи акцентните варианти на ритмичните единици, които не осъществяват дактилната метрика. Това му дава възможност да разшири ритмичния речник, както и конфигурациите от акцентни единици. Неговият стих в тези текстове не се разпада и звучи ритмично, защото зад двата принципа – на дактилна метрика и на метрика на словоразделите, стои трети принцип – този на постоянните ударения и така в късните си преводи Разцветников създава тонически тип хекзаметър.

Това дава основание да се обособят три хронологични момента в разработката на новата концепция за хекзаметъра. Първите два момента са свързани с началото на превода на една нова песен в изданието от 1941 г., а именно 18-а, както и пасажите, които Разцветников допълва към вече написаните преводи на другите песни. По-късно, през 1945 г., той превежда кратък откъс от „Песен втора“, който също е изцяло в дактил с женска цезура и хорей при цезурата. Макар и създаден по-късно, той няма нарушения на дактилната метрика. Според мен това доказва, че за Разцветников различните типове хекзаметър ритмично са били съвместими, а направеният дотук анализ показа, че тези различни в метрично отношение организации са съвместими на ниво ритмична единица. През последните години на живота си Разцветников създава хекзаметър с тоничен характер. Защото, ако прототипът е 5+3, тогава или ще имаме стих, който вече няма да се подчинява на метриката на дактила и ще допуска различен междуударен интервал, или, както показа горният анализ, ще се изгражда чрез силна селекция спрямо ритмичния речник. В такъв стих може да се напише кратък текст. Но когато пристъпва към цялостен превод на 18-а песен, Разцветников трябва да създаде стих с по-богата ритмика. Тогава влиза в сила принципът, който определям като тонически.

Библиография. Бележки

---

[1] Има сведения за познаване епоса на Омир и в Българското средновековие, но този въпрос тук няма да бъде разглеждан.

[2] Вж. за превода през XVIII в. като поле на литературна саморефлексия: Greg Clingham, Translating Difference: The Example of Dryden's "Last Parting of Hector and Andromache". Studies in the Literary Imagination. Vol. 33, 2, 2000.

[3] През 1856 г. излиза от печат преводът на Ф. Нюман, който е в насоката на възприемане на древния епос в аспекта на народната балада и съответно в нейния ритъм. В предговора към превода Нюман характеризира стила на Омир като подобен на старата английска балада. "The style of Homer himself is direct, popular, forcible, quaint, flowing, garrulous, abounding with formulas, redundant in particles and affirmatory interjections. . . . In all these respects it is similar to the old English ballad. . . . The moral qualities of Homer's style being like to those of the English ballad, we need a metre of the same genius. It must be fundamentally musical and popular. Only those metres which, by the very possession of these qualities, are liable to degenerate into doggerel, are suitable to reproduce the ancient Epic." Цитат по: Gilbert Highet, The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford University Press. New York. 985, p. 480.

[4] В списанието „Чтения в Беседе любителей русского слова" през 1813 г. е публикувано неговото писмо до С. С. Уваров, в което той пише: „Я надеюсь, что наконец почувствуем мы достойнство собственности нашей, и, ободренные отыскаными в хладной Сибири богатыми золотыми рудами и драгоцеными каменьями, постараемся искать стихослагательных драгоценностей в отечественной словесности". Цит. по изданието на Н. И. Гнедич...

[5] Вж. привличането на идеите на дискурсивния анализ в изследването на стиха на Омир в Egbert J. Bakker, Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse, Ithaca, NY, 1997.

[6] Вж. проучванията на генезиса на хекзаметъра и неговото родство с други древни епически размери в: M. L. West, Introduction to Greek Metre, Oxford University, New York, 1987.

[7] James W. Halporn, Martin Ostwald, Thomas G. Rosenmeyer, The Meters of Greek and Latin Poetry, Indianapolis, 1963, 5.

[8] Публикуван е през 1871 г. в сп. *Читалище*, издавано в Цариград. За дискусията вж. К. Величков, В. Пундев, М. Арнаудов, К. Топалов и др.

[9] Тя е публикувана в сп. *Училищен преглед*, год. XXXV, септември, 1936 г.

[10] „За Илиада" ноември, XXXVI, кн. 9, 1937, 1176–1186.

[11] **Разцветников,** А. „Българският хекзаметър". // *Просвета*, кн. 3, 1940. През 1942 г. студията излиза като отделно издание в библиотека „Вечни извори".

[12] В статията си Разцветников цитира предговора на първото издание на превода на Мински в подкрепа на своята позиция и се изказва негативно за превода на Гнедич. Тази оценка е достатъчно симптоматична за промяната в разбирането на хекзаметъра. В стилистичен план – вече не филологическият, архаизиран и приповдигнат превод е адекватното преводаческо решение.

[13] А. Разцветников е превел отделни песни или откъси от песни. Подходът му е бил избирателен и е представил *Илиадата* чрез някои от най-важните моменти. Тази стратегия е различна от проекта за пълен превод на епоса на Омир. Разликата в тях има пряко значение върху ритъма на стиха и трябва да се има предвид, когато се коментира изборът на преводаческо решение. Тук ще коментирам стиха на два пълни превода на *Илиада* – на Н. Врачев, 1933, и на Бл. Димитрова и А. Милев, 1969.

[14] Вж. по този въпрос: **Кунчева,** Р. „Общи европейски стихови форми в българската поезия". // Slowianska metryka porownawcza, VI, IBL, Waszawa, 1995, 175–176.

[15] Такова изключение е стихът: „та и Тезея, Евгеевий **син**, на безсмъртните равен", в който цезурата разделя двусъставна синтагма, като с това тя не допринася за семантично изтъкване и обособяване на подчинения член на синтагмата.

[16] Вж. по този въпрос: Carolyn Higbie, Measure and Music: Enjambement and Sentence Structure in the Iliad. Oxford University, 1990.

СВЕТОСЛАВ МИНКОВ, ИЛИ НЕВЪЗМОЖНАТА ТРАДИЦИЯ

Амелия Личева

В изследването си върху Светослав Минков (Светослав Минков. Литературно-критически очерк, 1961 г.) Милена Цанева акцентира върху необичайността на писателя и невписаността му в българската традиция, въпреки някои частични паралели с други писатели, които тя не пропуска. Оригиналността му тя вижда във вкуса към необичайното и странното, в пренебрежението към външното правдоподобие и художественото изображение на живота във формата на фантастични приумици – все неща, които сближават Минков с авторите, които харесва – Ернст Теодор Амадеус Хофман, Густав Майринк, Едгар По. М. Цанева говори за Св. Минков като за автор, увлечен от техническите постижения, но и ужасен от грубото утилитаризиране на духовния живот, писател, следващ хумористичното съседство на съвършеното пренебрегване на логиката с подробното реалистично обосноваване.

Патосът на М. Цанева за уникалността на писателя като че ли добре улавя тенденцията, която продължава да е характерна и до днес. Не че той не е издаван през 70-те и 80-те години на XX в., не че за него не се заговори по-усилено в последните двадесет години, и не че не влезе в учебниците, но и прочитите, и влизането се оказаха малко механични, малко по линията „нека да си припомним този изкуствено позабравен автор“, точно както още десетки подобни. Затова и припомнянето не доведе до отговор на въпроса защо е толкова нетрадиционен Минков.

На пръв поглед като че ли няма отчетлива причина за тази уникалност, защото не е единственият автор, който през 30-те–40-те години експериментира с естетическите търсения, писането, направата на текстовете. В някаква степен той има съидейници от типа на Гео Милев, доколкото през 20-те и 30-те години можем да търсим една обща склонност към експеримента, към естетиката на грозното, към подчертаното вписване в традицията на модернизма. Не е и единственият, който се полага великолепно в европейския контекст; и други писатели от периода – да спомена само Атанас Далчев и малко по-късно Димитър Димов – са по-скоро европейски, отколкото български, ако мислим българското като по-вгледано в регионализма, а и в провинциализма.

Но така или иначе учители в прозата Св. Минков действително няма, защото неговото писане е много различно от това на прозаиците класици Иван Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков, че дори и Алеко Константинов. Неговите истински учители са романтиците, особено Хофман, както и Майринк (чийто „Голем“ Минков превежда). И тъй като тази традиция не е плодотворна в бъл-

гарски контекст и остава изолирана, точно както и самият Минков, липсата на последвала рецепция ни показва какво е подминало литературата ни. Въпроси от типа: защо е човешкият страх от автомати, кое ни отрежда съдбата на кукли (роботи), или пък дали човешкото е винаги в между-то – между куклата и ангелското; какво става със света, когато машините го превземат – задават авторите от Хофман и Мери Шели до Майкъл Кънингам в желанието да обяснят съвремието си, да разгадаят човешката природа, да пофилософстват за бъдещето. Така се градят утопии и антиутопии, съизмерва се човешкото, разширяват се световете, надскача се миметизмът на писането и се отварят неочаквани посоки. В българската традиция обаче това са чужди територии, обект предимно на преводната литература, и затова и аналогичните въпроси, задавани от текстовете на Св. Минков, звучат маргинално. Дали защото има страх да бъдат подети, дали защото българската литература е прекалено земна и реалистична, но разказите му изглеждат по-скоро като преводни, отколкото като авторски. Все едно той е постъпил както с приказките за Шехеразада – преразказал е свободно това, което вълнува читателите в други страни, само че без да се освобождава „*от многоречивата сложност на оригиналния текст*". Оттук и типичните образи за неговите текстове: одухотвореното бездушно сламено чучело („Сламеният фелдфебел"), роботът от „Човекът, който дойде от Америка", лунатинът, възвръщащ романтизма, фантаскопът, който преобръща светове и епохи, дамата с рентгеновите очи, която прониква в човешкото, са само част от образите и персонажите, които българската литература все забравя и не мултиплицира.

На фона на дълго практикувания езоповски език на българската литература стремежът към откровеност на стила при Минков е още един от неусвоените пътища, които тя можеше да поеме и не поема десетилетия. Тук не става дума за откровеност, разбирана като споделяне, субективизъм, вкус към автобиографичното, което и до днес е водеща тенденция в българското писане. Под откровеност се има предвид убеждението, че литературата не трябва да замазва, да бъде сладникава, да бяга от проблемите; че тя не трябва да си служи с някакъв изкуствен език. Както казва писателят, ако в разказа става дума за миризливи чорапи, така и трябва да напишем. Не можем да се възмущаваме от появата на подобни думи, тъй като не в думите е проблемът, а в нещата и явленията, които те назовават. В „Алхимия на любовта" той твърди още: „*Вие, живите любознателни люде, които клюкарствате на всяка крачка и говорите на закрито всевъзможни мръсотии, ще продавате другиму тая парадна естетика*". И може би заради тази негова убеденост, че литературата не е нещо седефено, не е баклава или кадаиф, а в нея житейските въпроси трябва да се разглеждат медицински, без срам и стеснение, писателят си е осигурил усещането за съвременност, което малцина постигат.

Точното назоваване, достоверността, вкусът към детайла и куриоза, пътуването в реалните и въображаеми светове и създаването на текстове, които са полуфикции / полунаучни съчинения, също допринасят за това усещане за различие, което творчеството на Св. Минков излъчва. Затова е още по-чудно, че дори когато в следващите десетилетия писатели се опитат да следват неговата традиция на гротеска и ирония, те не успяват да се впишат в способността му да удържа писането си на границата между журналистиката и литературата.

И така, както твърдението на М. Цанева, така и думите на Симеон Султанов („Насаме със Светослав Минков“. С., 1972), че този писател няма учители в нашата проза, но няма и ученици, се оказват пророчески. Макар и силно потопен в собствения си контекст, той се оказва писател на бъдещето. При това не само с тематиката на творчеството си, за която вече стана дума, но и със стила си, който основно разчита на: споменатия вкус към точността на думите, превръщането на езиците на времето в език на текста и оголването на направата на текста заедно с превръщането на читателя в съучастник на написаното. Все неща, които в българската традиция, доколкото се появяват, се появяват едва през 90-те години като част от постмодернистичните търсения на периода. Затова и твърдим, че Св. Минков на практика е прескочил десетилетия и изглежда като напълно съвременен автор.

Дължим обаче малко по-конкретно внимание на изброените техники.

Вече стана дума за убедеността му в нуждата от точно назоваване на нещата, липса на сантиментализъм и изковаване на изкуствен език. Откровеността на автора не трябва да буди възмущение. Нещо повече, за да подсили тази тенденция, Св. Минков надарява с глас и език множество предмети и нереални същества (призраци) в разказите си. Така в тази полифония от гледни точки и откровения се задълбочава усещането, че цел на литературата е медицинската точност. Затова при Св. Минков дори патологичното има своите езици.

На второ място, творчеството на този писател е дълбоко цитатно. Като не става дума за литературна цитатност, макар че и такава не липсва (европейската романтическа и диаболична традиция), а става дума за всички ония цитати от вестници (сензационни съобщения, криминална хроника, сводки, куриози, обяви), реклами, клишета на епохата, които се превръщат в повод за художествена интерпретация. Те се абсорбират и правят възможно съчетаването на различни регистри, на различни езици. Случва се това, което десетилетия по-късно литературоведи ще назоват текстуализация на контекста и контекстуализация на текста. Езикът става много жив, диалогичен и учудващо не плаща дан на епохата, може би и заради непрекъснатите пътувания във времето, които писателят осъществява.

И най-сетне, Минков е сред малцината автори в български контекст, които – както подчертахме – целенасочено се занимават с направата на текстовете, ролята на читателя, мястото на автора, присъствието на критика, редактора и пр. Разбирането на писателя за литературата е лишено от патос. Тя – казва той във „Водородният господин и Кислородното момиче“ – не трябва да се свежда до въпроса „Какво е искал да каже авторът“, защото целта ѝ е по-голяма от единичните претенции, целта ѝ е да преобръща установените истини и да се противопоставя на т.нар. правов ред на нещата.

С читателя се води непрекъснат диалог, правят се опити да се направлява четенето му, обяснява му се защо е избрана темата на даден разказ, споменава се как би реагирала критиката и как реакцията на читателя не следва да повтаря тази на критиците. Защото читателят има свобода, самостоятелност, но пък и има ситуации, в които е необходимо да му се натрапи авторовата позиция, дори ако той след това реши да я отхвърли: „*Може ти, драги читателю, да не си съгласен с нас, може да ти стане криво, че авторът изказва тъй недвусмислено възхищението си от откритието на американския учен, ала няма що:*

нали и ти, и аз сме хора съвременни и обичаме истината? (...) Моля, снемете си шапките и слушайте с внимание“ („Водородният господин и кислородното момиче“). Колкото и демократичен да е подходът на Минков, колкото и да е силна страстта му към въображението, той е сред авторите, които се водят от максимата, че читателят трябва да бъде направляван.

Самата литература също приема различни образи. Тя може да е витаминозна („Разказ с витамини“). Не става дума за тенденциозно витаминизиране, както е в едноименния разказ и което е иронизирано от писателя, а за онзи по-редки случаи, при които дори и незначително произведение може да съдържа милиони витамини, които по различни пътища действат винаги благотворно върху организма на читателите. Но такива витамини се появяват само ако е спазено едно достойнство на текстовете – предизвикването на ефект на „*откъсване от трескавата действителност*“ и „*пренасянето в царството на сънищата*“. Защото колкото и да акцентира върху достоверността и медицинската точност, колкото и да си служи с факти и документи, колкото и да цени науката, за Минков литературата все пак е призвана най-вече да пренася в други светове. Оттук и вкусът му към приказките и фантастичното.

Типичен за тенденцията да се обяснява природата на литературата е и разказът „Една възможна утопия“. Създаването на един разказ е представено не толкова като плод на вдъхновение или озарение, колкото на виждане, проницателност и забелязване, които ни връщат към ролята на детайла, на предметите, на отделните думи, за които вече говорихме. Нещо повече, благодарение на фантаскопа се изравняват възможностите на хората – за един миг (преди фантаскопът да бъде забранен за масово ползване) всички биха могли да се превърнат в писатели, защото са дарени с този уред за виждане. След забраната обаче литературата отново се превръща в занимание за малцина, тя се съизмерва само с възможностите, които стоят пред науката и полицейските изследвания. Така още веднъж се удвоява идеята, че важното при литературата е окото, важно е всичко онова, което е плод на проницателността и забелязването.

Фантаскопът – това е самата литература, при която факти и фикция са еднакво важни и която е зависима не само от вдъхновението на създаващия, но и от способността му да е своеобразен хроникьор. Писането се десакрализира. Литературата се прави, тя изисква усилия. Фантаскопът, или литературата, е като прословутото огледало на Гюстав Флобер – в него се отразява действителността, но за Минков има и нещо повече – то отразява и мислите на гледащия, т.е. е амалгама от предвидимото, представимото и видяното.

В този разказ са разиграни и ролите отново на автора и читателя, но и на редактора. За да се демонстрира, че освен всичко, литературата е плод и на външни фактори – място на публикуване, изискване на редактора, на пазара, контекст. Защото извънлитературните фактори – загатва писателят – не трябва да се подценяват, а и не бива да са скрити за читателя. Защото писането е комплексно занимание, в което творческият процес е само една част.

В „Алхимия на любовта“ не е подминат и критикът. Той може да се сърди, да прави кисела физиономия, но това не значи, че авторът трябва да се съобразява с това. Защото литературата следва свои закони и по-скоро важи обратното – с нея и нейните дадености се съобразяват и читатели, и критика. Както казва Минков на читателя: „*за теб може да няма значение, но*“ и следва излагането

на литературния текст. Иначе казано, литературата е вид самозащита на авторството и този закон следва да имат предвид и тези, които я потребяват, и тези, които си изкарват с нея хляба, анализирайки я.

Казахме, че с изброените в защита на уникалността на Св. Минков особености той все пак намира някакви ученици, доколкото се оказва актуален за постмодерните търсения на 90-те. По-специално, той може да се разглежда като автор, в чиято традиция се вписва емблематичният за този период роман на Георги Господинов – „Естествен роман". С вкуса към научното и свеждането на литературата до думи, език, с желанието да преплете достоверно и фикционално, да разиграе фигурите на автора, читателя, персонажите, със стремежа словото да функционира конкретно, да назовава без срам нещата (прословутите откъси за кенефа), както и с цялата техника на разказ в разказа и фикционализирането на баналното, Г. Господинов свързва своя текст с традицията на Минков. И така припомня, че тези полета от българската литература са все още неизконсумирани. И все още това е традиция, която няма много ученици, въпреки „Естествен роман".

СВЕТОСЛАВ МИНКОВ И ПИЕР ДАНИНОС. ХОРА АВТОМАТИ И ХОРА ЦИФРИ

Свилен Каролев

Една тема, получила непреходна художествена интерпретация, свързва класика на българската национална литература, сатирика Светослав Минков, и световноизвестния френски сатирик и хуморист Пиер Данинос. Америка (и по-точно – САЩ), американският начин на живот, манталитетът на жителите на тази страна – хора автомати и хора цифри, както те са ги нарекли, обединяват в един момент на творческия им път двамата писатели.

Книгата на Св. Минков „Автомати. Невероятни разкази" излиза през 1932 г., а „Тайната на майор Томсън" (1954) на П. Данинос се появява в превод у нас през 1967-а, година след смъртта на българския му събрат писател. И в двете произведения темата „Америка" е основна, но докато в „Автомати" тя е откроряващо се доминираща, пресътворена по блестящ и неповторим в българската литературна традиция начин, то в „Тайната на майор Томсън" Данинос разглежда успоредно в хумористична светлина живота, традициите и особеностите на националния характер не само на американците, но и на французите и англичаните, и в тези художествени паралели се изявява великолепната му хумористично-сатирична дарба.

В своята книга „Насаме със Светослав Минков" Симеон Султанов изтъква, че американската тема е „*гръбнакът*" на неговото творчество[1]. Мнозина, които са чели разказите му, но не са запознати с фактите от живота на писателя сатирик, в един момент с изненада научават, че всъщност Минков никога не е стъпвал в САЩ и написаното от него е плод на изключителна творческа фантазия и интуиция – толкова майсторски убедителна и подвеждаща е в творбите му илюзията, че писателят познава от личен опит обектите на своето художествено изображение.

В книгата си С. Султанов привежда много любопитен и показателен случай за това, как не само читателите, а и някои професионални литератори възприемат сътвореното от Св. Минков. В предговора към първото издание на неговите разкази, публикувано в Съветския съюз, известният журналист и памфлетист Д. Заславски пише, че „*рязък прелом в литературната дейност*" на българския писател настъпил, когато той посетил САЩ. Минков от своя страна реагира с писмо до съставителя на изданието, в което опровергава „*невярната предпоставка*", че някога е посещавал САЩ и изтъква: „*Истината е, че аз започвам да пиша на американска тема още в 1928 година („Сделано в США"), вземайки Америка като типичен представител на съвременното капиталистическо общество*".

Каква ли обаче е била изненадата на писателя, когато и в предговора на друг съветски критик – А. Кривицки, вече към второто издание в СССР, е допусната същата подвеждаща неприятна грешка. Този път, за разлика от преди, Минков е имал възможност да прочете ръкописа на подготвяната книга и пише (сега до редакторката) писмо, в което категорично възразява срещу тази повторена и тук „груба грешка" за някакво свое уж пребиваване в САЩ и за „неправилните изводи", че написаното е плод на личните му наблюдения и впечатления от американския начин на живот. Писателят изтъква, че още през 1928 г. пише разказа „Американското яйце" и пояснява: „*Последвалите по-късно „американски" разкази са писани по събирани материали и проучвания на публикувани източници за живота в Америка. Във всички тия разкази аз съм вземал САЩ като най-типичната буржоазно-капиталистическа страна, като символ и квинтесенция на капиталистическата действителност…*"

Писател и интелектуалец от самото културно сърце на Западна Европа, у Пиер Данинос ще открием много сходства с художествения подход на източноевропееца Светослав Минков, с неговите изображения и внушения, отнасящи се до американския начин на живот и особеностите в националния характер на жителите на САЩ.

При всички обективно обусловени различия между Минков и Данинос от национален, културен и артистичен характер, общото у двамата художници е, че в своите творби иронизират, осмиват и демаскират от позициите на европейски писатели хуманисти и интелектуалци фалшивия мит за превъзходството на американския начин на живот с неговата профаниращa стереотипност и повърхностност, с първичността и инфантилността му, съчетани по парадоксален начин с доминиращата роля на материалното над духовното, което моделира като пластилин личността още от детска възраст, с култа към парите, финансовия успех и грубо практичния интерес – в основата както на обществения, така и на личния живот на хората в тази страна. А САЩ са неоспоримият символ и връх на капиталистическото развитие, на съвременната технологична цивилизация. В този смисъл и двамата писатели изразяват от граждански позиции своето остро безпокойство от безконтролното развихряне на силите на техническия прогрес и (особено Св. Минков) открито се съпротивяват срещу антихуманните насоки на съвременната наука и на онези нейни постижения, които навлизат в опасни за оцеляването на хората и на живота сфери, ровят се в най-интимните пластове на човешката душа и застрашават както пряко, така и с непредсказуеми бъдещи последици човечеството.

САЩ и американският начин на живот – това е реалност, която за тях е дълбоко неприемлива и чужда и в своето хумористично-сатирично творчество двамата писатели открояват от хуманистични позиции някои особено тревожни нейни страни и тенденции. Минков и Данинос в своите произведения на „американска" тема стигат дори до евристични предвиждания още тогава, в онези далечни години, които от днешна гледна точка ни изумяват с предсказаните, при това чисто интуитивно, плод на творческа фантазия, истини за света, десетилетия след като писателите вече са го напуснали. Хуморът и игровото начало, сатиричното отношение усилват тези характерни черти в творчеството им.

Пиер Данинос разглежда „американската" тема през взаимно преплитащите и допълващи се гледни точки на своите двама герои – английския майор

Томсън и неговия френски придружител, преводач и секретар Денайнос (явно самия писател, иронично преиначил името си). В повествованието се редуват и диалогизират помежду си дневниковите записки на майора и преките наблюдения и коментари на неговия спътник, като крайният ефект е тяхното взаимно допълване и хармонизиране и е всъщност израз на възгледите на самия автор.

Майор Томсън се сблъсква с различията в манталитета и начина на живот на янките в сравнение с европейските още от първите си контакти с тях. Майорът се качва на американския кораб „Юнайтид Стейтс" на път за САЩ и открива колко щастливи са пътниците американци от факта, че, приключили с туристическите си обиколки из Европа, отново са сред свои, на своя американски кораб, на път скоро да се върнат в своята *„единствената сериозна страна на света, най-мощната, най-богатата, най-красивата – Съединените американски щати"*[2].

Но почти веднага в общуването на англичанина с американците настава конфузно объркване поради непреодолими разлики в културата, традициите, правилата и навиците за социални контакти. Героят на Данинос, когото авторът с удоволствие иронизира заради неговата английска консервативност и същевременно казармена закостенялост и затвореност, е силно смутен, а по-късно и възмутен, от безцеремонната фамилиарност на американците. Без да го познават, те веднага започват, о, ужас!, да го наричат на галено Мерм (от Мармадюк) и тутакси са заинтригувани, сякаш това е в реда на нещата, от това, колко екземпляра е продал от последната си книга. Много скоро героят ще установи, че тази смущаваща го безтактна фамилиарност е една от дълбоко отличителните черти на неговите англофонни американски съпътници, с които уж говорят един език, а не се разбират истински.

Английският език, който е *„единственото нещо, което им е общо"*, се оказва, че вместо да ги сближава, може би и най-много по парадоксален начин ги разделя: барманът американец не разбира героя отведнъж и го кара да повтори поръчката си, обаче на неговия спътник французин не среща спънки веднага да я изпълни! Тази комична ситуация, абсурдна по своя характер, е прелюдия към основния тон и писателски патос у Данинос: почудата, неприемането, отхвърлянето и може би донякъде съчувствието към американците и начина им на живот в тази част от книгата, посветена на САЩ.

На свой ред героят Денайнос открива по време на престоя си в тази страна, че тя е „папагалска", че изразите, които употребяват в ежедневното общуване американците, са много ограничени и се повтарят дотолкова, че са включени в записани на грамофонна плоча уроци по говорене за папагали. И така, той решава да си купи такава грамофонна плоча, за да усвои най-бързо и лесно фразите за общуване в тази страна, но е затруднен само в едно, и причината е, разбира се, типично по американски. В магазина, където влиза, има 25 подобни плочи и продавачът е в почуда коя ли точно му трябва…*„Щом в Съединените щати има толкова грамофонни плочи за папагали, значи във въздуха има нещо папагалско"* – възкликва героят и с този негов възглас внушенията на писателя придобиват всеобхватен характер.

Да се върнем на борда на пътуващия за САЩ кораб „Юнайтид Стейтс" и към езика на спътниците американски туристи. Изобщо – слисан е майор Томсън – може ли да се каже, че те говорят! *„Ако съди човек по пътниците на този*

кораб – казва той – не думи, цифри се леят от устата им.“ И ето, че стигаме до цифрите – които, изместили дори езика, се оказват основното средство за комуникация, най-надеждният носител на информация за американците по време на европейския им воаяж, те пазят най-сигурно за тях туристическия спомен, заместват преживяванията и впечатленията им или доминират над тях. Туристически пет дни и половина в Париж, три дни във Флоренция, четири дни в Рим, два дни във Венеция, разглеждали по един музей сутрин и два паметника следобед, а за разнообразие сменяли темпото: „изкарвали“ две църкви сутрин и само един дворец следобед… Цифри, цифри, цифри… Цифри за изминатите мили из Европа, за цените на сувенирите в различните им варианти, за хотелите, пансионите… „*Впечатлението ми* – продължава героят на Данинос, – *че тези хора ядат цифри, се засили по странен начин по време на първата вечеря на борда, когато забелязах, че фидето, което весело плуваше в бульона, беше номерирано от 0 до 9.*“

Това усещане при контактите с масата американци се потвърждава и от сприятеляването на Денайнос с един от тях – Сайръс Б. Липкот, който светкавично го отрупва с цифри за себе си – за бизнеса си, дома си, семейството си – една абсурдна затрупваща събеседника му камара от цифрови знаци… „*Чисто и просто* – осъзнава накрая героят – … *не съм създаден за* **американски гражданин**.“

Картината на културологичен шок се допълва от признанието на френския спътник на майор Томсън: „*Усещането, че живея сред хора-цифри, аз трябваше да изпитвам не само на парахода като майора, но и много по-често в Съединените щати*“. Навсякъде двамата европейци наблюдават характерния маниер на техния американски познат С. Б. Липкот, който никога не напуска единствено сигурната за него територия на цифрите, поиска ли да изрази своето отношение и мнение относно даден проблем или страна на заобикалящия го свят.

Уви, зад цифровото изражение на воаяжа на американските „туристи“ в Европа не присъства и следа от преживяването им от досега с нейната култура. Цифровите измерения маркират само безсмисленото бясно темпо, лудото прескане от обект на обект, белег са единствено на изминатите разстояния, дневните графици, цените на задължителните сувенири… Изобщо – бизнес целта за туристическо посещение в Европа е постигната, задачата е изпълнена по американски енергично и сериозно, но в крайна сметка всичко е напълно лишено от съдържание и смисъл...

Тук е моментът да си припомним, че и Светослав Минков наблюдава и изобразява в гротескна светлина американските туристи в Европа в повестта си „Сърцето в картонената кутия“ (1933), писана в съавторство с Константин Константинов. Нещо повече – там американските туристи са представени откъм най-неблаговидната им, меко казано, страна на хора с въпиюща необразованост и парвенюшко отношение към историческите и културни забележителности на Европа, заради които, уж, всъщност са дошли чак отвъд океана. Гротескни са не само описаните сцени в музеите и галериите. Пред обелиска на Луксор един млад янки набързо и делово измерва основата му и се кани да го излее от бетон в родния си щат заедно с йероглифите му отпреди 3000 г., а пред Триумфалната арка, която според американците била построена от римските цезари, пред самия паметник на Незнайния войн, янките, съзрели някаква жена, бързат да ѝ поднесат своите съболезнования, вземайки я убедено за неговата майка…

Американецът „*никога не говори за картина на Пикасо, а за една трийсет хиляди доларова картина на Пикасо,... не казва едно здание, а едно два милиона доларово здание, една седемдесет и пет хиляди томна библиотека, един трийсет и осемстаен дворец*“ – пише Данинос... Майор Томсън и неговият спътник недоумяват и не могат да приемат американската гледна точка за стойностите и, смутени, осъзнават, че „просто не са създадени по подобие на господин Липкот“. Макар и надянал английската си невъзмутимост, майорът направо се вбесява вътрешно, когато чува от американеца, че пуделът му бил „*едно седемстотин доларово куче*“...

Да, европейците не са програмирани по този начин, но американските деца от рождение, от най-крехка възраст следват този модел, матрицата, която неминуемо ще ги оформи и превърне в стандартни, типични американци – внушава Данинос. „Може би американското дете късно научава да чете – възкликва чрез един от героите си писателят, – но твърде рано знае да смята. Билионът му е в кръвта много преди азбуката.“ В САЩ – убеден е Данинос – „*няма дума, няма жест, няма поведение, което да не се изразява с цифри*“.

В тази страна всичко се измерва – колко печели даден писател, получил определена сума за съответен брой думи, влиянието на католическата църква, съпоставено в проценти със силата на голяма нефтена компания, продължителността в сантиметри на кинолента с най-дългата целувка на екрана, необходимите калории, за да бъдат прочетени произведенията на американската литературна класика...

Текстът на Данинос изобилства с цитати от документален характер, дадени под линия или включени в повествованието, с всевъзможни позовавания на факти от вестници, изказвания на реални личности, данни от социологически проучвания. „*Човешко същество – възкликва на едно място авторът за американеца, – ти не си нищо друго освен цифра, и то цифра между цифрите, скромна или колосална, 2000 долара седмично на служител или 86 долара седмично на човек, ти ще си останеш цифра и ще си умреш цифра.*“

На този фон на бездушните, но всичко значещи и доминиращи цифри в живота на жителите на тази страна, уместно звучи въпросът на Данинос: „*Как, дявол да го вземе, да определим Homo Americanus*“. Убеждението му е, че той още с раждането си или скоро след стъпването си като емигрант в САЩ става „стопроцентов американец“, защото носи печата, неизличимия печат на обезличаването. „*Съединените щати ви правят американец, сякаш те фабрикуват серийните си произведения вследствие някакво гигантско разбъркване на хромозоми*“ – пише Данинос.

Ето как според автора емигриралият в САЩ претърпява своята трансформация от индивид в човек цифра, в стандартен, сериен Homo Americanus: „*Дребният емигрант от Будапеща пристига на входа на веригата прегърбен, с къси мускули, с черна коса и неспокоен поглед... Млечната храна и големите пространства, свободната конкуренция и портокаловият сок, доларът и морковите, речникът и цифрите, всичко влиза в действие...*“

Данинос естествено тук изобщо не засяга въпроса за ролята на духовната култура – тя просто в случая не е фактор на фона на материалната! И ето го новоформираният в безотказния социокултурологичен калъп американец: „*Витамизиран, делуксиран, санфоризиран, орлонизиран, симонизиран, хлорофили-*

зиран, флуидизиран, котиран, номериран, стерилизиран, новодошлият се преобразява. Американският начин на живот го заличава.“ Накрая на тази верига на трансформацията според наложената матрица излиза завършеният продукт – „*някоя Барбара или някой Джони*“ като милиони други – „рус, с удължени мускули, млечен тен, гъста коса, закръглен тил, готов да запее: „*Аз съм стопроцентов американец*“. Този стандартизиран човешки тип според писателя има една цел, една ръководна линия на социално поведение и реализация: той трябва да вземе „влака“, „влака на живота: американския начин на живот“, един строго регламентиран път, от който, ако се опита да кривне, „*веднага го връщат в строя*“, т.е. разграфеният и определен начин да бъдеш стандартен, „нормален“, като всички, част от колектива на уеднаквените хора. Този, който избере да бъде различен, бива „класиран“ като „съмнителен тип“, като „*индивид, който трябва да се отбягва, който следва неправилен път*“.

Така животът по релси, типичен за американците, които вечно се местят от щат в щат, сменят дом и работа, означава всъщност живот в релси, с определена от друг единствено правилна насока. За Данинос американците са също и „*хора машини*“, които живеят в царството на амбалажа, на пакетирания, нагласения, на грижливо разкрасения живот, живот в амбалажна опаковка. Стандартно серийно съдържание в чудесна опаковка – това е американският начин на живот, внушава ни Данинос.

Важна, ключова от концептуално значение част от текста на „Тайната на майор Томсън“ е посветена на опит да бъде обхванатa и характеризирана Америка в едно изречение, както е озаглавена и едноименната глава в книгата. Тук авторът стига до неподозирано от мнозина през втората половина на 50-те години, когато излиза книгата му, но ясно днес за нас, съвременниците на глобализиращия се свят, прозрение, което е със силата и въздействието на пророчество. Опитът да бъде характеризирана, представена Америка, т.е. САЩ, в едно изречение неочаквано намира своето разрешение една сутрин в хотел „Юта“ в Солт Лейк сити. Героят е помолил да го събудят и сутринта той чува „*божествения*“, школуван, сладък, сексапилен, чист, но и напълно анонимен и безличен глас на телефонистката: „*Добър ден, господин Денайнос! Надявам се, че добре сте се възползвали от съня си. Часът е седем! Времето е хубаво и температурата е 36 градуса по Фаренхайт. Благодаря!*“

За автора „*тези двадесет и две думи са едно американско хапче*“ на самочувствието и щастието. В наше време обаче тези стандартни, любезни фрази могат да бъдат чути и ги чуваме навсякъде, където начинът на живот на хората цифри е наложил своята философия и дори думата „благодаря“ отдавна е само рефлекс на автоматичната куртоазия, акт, лишен от човешко съдържание, мимика на подражанието. Тази фраза може да бъде чута без никаква разлика от Токио до Лондон, от Мадрид до Пекин, от Ню Йорк до Атина, от Париж до София…

Въпросът е, ако това е изречението, което предава квинтесенцията на Америка, къде живеем, кои и какви сме всъщност ние самите? Защото крайният извод на Пиер Данинос за американеца и неговия начин на живот е, че той всъщност е нещастен човек. Откачен за кратък отдих от конвейра на стандартизирания начин на живот, обезличен подобно на милиони други „*стопроцентови американци*“ от бясното темпо на съществуването си, той, вместо да се

чувства щастлив, е смутен от това случило му се по някакъв повод безделие, от мига, когато не може да натиска копчета, да гони някакви задачи, планове…

Светослав Минков за разлика от Пиер Данинос представя този начин на живот в неговите изкривени от огледалото на сатиричното изображение форми, без да прибягва така често като френския си събрат хуморист до документални свидетелства и позоваванията, не смесва така целенасочено и явно жанровете в своите разкази. Героите му са гротесково невероятни, но и същевременно по странен начин извънредно убедителни като социално поведение, защото са носители на въплътената художествена идея, на хуманистичното послание на един оригинален творец и интелектуалец.

Светослав-Минковите герои се появяват в повествованието без особени предисловия и подготовка. Преходът например от сънната провинциална атмосфера, където хората си „*покапват дрехите с вишнево сладко*“ сред хладния уют на „*просторни сенчести стаи*“ към дошлия от Америка необичаен гост робот, вклинил се в тази идилична дрямка, е драстично рязък[3]. Същевременно читателят някак си се оказва вече подготвен за него. Вероятно от заглавието на разказа „Човекът, който дойде от Америка“, навярно от въведената в повествованието препратка към лика от портрета на емигрираната отдавна в САЩ леля, която е изпратила подаръка робот оттам – лик, който се усмихва от рамката си „*презрително, като на хотентоти*“ на своите български роднини… Може би от нейното писмо, в което пише, че в Ню Йорк нямало и следа от тоя останал назад във времето „*спокоен и пълен с първобитна красота живот*“...

Роботът, пише в писмото си лелята, бил един „стандартен човек“, „*истински човек от желязо – един автомат-робот*“, който според предназначението си щял да помага в къщната работа и да бъде „*близък другар в самотните часове*“ на героя.

Гостът от Америка обаче пристига със „*снизходителен*“ поглед, който мигом препраща читателя към оная презрителна като към „*хотентоти*“ усмивка от портрета на лелята, и започва да се отнася с предполагаемия си господар „*така рязко и с такова убийствено пренебрежение*“, че го кара да се чувства като „*амеба*“. „Стандартният“ американски човек от желязо, на чиито гърди виси табела с ироничния надпис „Верният Джон“, се оказва дяволско творение, насочено срещу своя псевдогосподар – човека. Роботът, серийно производство, черпи силата си от колективната безличност и еднаквост и дълбоко презира каквато и да е индивидуалност. За него е нетърпимо човешкото своеобразие, защото подразбира, че от човешка гледна точка той, автоматът, е просто един от „*сивата тълпа*“, „*оръдие на чужда воля*“. Но се оказва друго. Методично и последователно роботът става „*неограничен господар*“ в дома на своя стопанин, на когото по презумпция би трябвало да служи и да бъде близък другар….

По-важно е, че постепенно героят е заставен в процеса на общуването си с железния си гост, дошъл от Америка, да заприлича на него и накрая роботът умира „*със сатанинска насмешка*“ в очите, насочена към човека, превърнал се в подобие на машината и обсебен междувременно от налудничавата идея, че „*бъдещето принадлежи на стандартните хора*“, на хората автомати.

Сатиричното изображение на американския стандартизиран бездуховен начин на живот, който от сходни позиции осмива и Данинос, в този разказ на Минков съдържа и друг смисъл, оказал се много перспективен и актуален от

днешна гледна точка. Имам предвид непредсказуемите последствия от безконтролното развитие на науката и технологиите, които в един момент могат да застрашат човечеството и пряко да се насочат срещу него.

Разказите „Маймунска радост“ и „Водородният господин и Кислородното момиче“ доразвиват тази насока в творческия светоглед на Светослав Минков. Идеята на писателя да осмее и осъди от хуманистични позиции безумния и противоестествен експеримент с присаждането на маймунска ендокринна жлеза за подмладяването на героя и законовото регламентиране на любовта между хората на основата на тяхната лабораторно доказана химическа съвместимост са извънредно оригинални за своето време. Сходни идеи са вълнували малцина писатели, негови съвременници, но развити от друга художествена гледна точка. Михаил Булгаков например в „Кучешко сърце“ изобразява последствията от подобни опасни опити с физиологията и психиката на човека, но подтекстът е да бъде пародиран социалният експеримент в революционна Русия – пръкването на градския лумпен, готов да се възползва от събитията на фона на преобърнатото от революцията течение на живота. Близостта на идеите между Св. Минков и М. Булгаков тук е далечна и типологическа, още повече, че повестта на Булгаков е инкриминирана от властите, публикувана е много по-късно и не е била позната у нас и на българския му колега.

Още нещо в разказа „Водородният господин и Кислородното момиче“ заслужава специално внимание. Героите – двама млади влюбени, живеят в „*страната на чудесата*“ САЩ като типични, стандартни хора автомати, които възприемат живота „*с оная трезва и практична прозорливост на съвременния човек, който гледа на брака с острото око на математик*“. Накратко, младите „безумно“ влюбени сядат и изчисляват с какво наследство от близки и роднини ще разполагат, за да бъде възможен бракът им. И когато този най-важен проблем намира оптимистичен отговор, методично и трезво като едни истински хора автомати и хора цифри съставят своя съпружески договор: „*Определиха си правата и задълженията, кой къде може да ходи и с кого да се среща, по колко думи трябва да изговаря всеки на обед и на вечеря, какви грамофонни плочи могат да се внасят в къщи, какви трябва да бъдат мустаците на съпруга и веждите на съпругата... Разбира се, раждането на децата, поради чисто физиологични причини, бе предоставено на съпругата, но затова пък мъжът се задължаваше да държи биберона по два часа всяка вечер, и то – без да се прозява. В това време, през тия два часа, жената имаше неограничената свобода да седи в своя клуб и да взима участие в дебатите по разоръжаването на Европа. Както виждате, всичко беше пресметнато умно, предметно и дори от хуманитарна гледна точка.*“

Обаче безумието на „науката“, облечено в законова форма, застава на пътя на тяхното щастие. Двамата млади влюбени се оказват от несъвместими според нейните предписания химически типове, което поставя възбрана над техния брачен съюз. Но ето че те „неблагоразумно“ решават да се разбунтуват, излизат от релсите на регламентирания благопристоен и общоприет начин на живот, изявяват за миг своята лична воля и индивидуалност и смело рискуват в името на своята любов. Хората автомати се опитват да бъдат хора. А това е крещящо нарушение на нормите на „*радикалната реформа*“ за осигуряване на човешкото щастие в „земята на чудесата“ САЩ, срещу „*святата ненакърнимост на установени*

вече истини и срещу така наречения правов ред на нещата". Водородният господин и Кислородното момиче изживяват своя миг на щастие и затова загиват.

„*Искам да въстана срещу откритието на въпросния американски учен* – издига глас разказвачът Светослав Минков, – *или, по-право, не срещу самото откритие, а срещу неговото практично приложение в живота... Срещу това безогледно превръщане на теорията в практика, срещу тая дръзка интимност на науката, която си бърка носа навсякъде и навлиза дори в свещената област на любовта.*"

Създаденият от човека робот, за да му е уж помощник и другар, подобно на чудовището Франкенщайн се обръща срещу него и го довежда до лудост; стимулираната по изкуствен и противоестествен начин „*маймунска младост*" предизвиква нещастието и самоубийството на героя; вмешателството на науката в най-интимната, в „*свещената*" сфера на любовта причинява смъртта на двамата млади влюбени – „*нещо като Ромео и Жулиета, само че в съвсем друга действителност*" – констатира с горчив сарказъм сатирикът Минков.

Хората автомати на Светослав Минков и хората цифри на Пиер Данинос са еднакво дълбоко нещастни.

Това, което Светослав Минков и Пиер Данинос изразяват в творбите си, от съвременна гледна точка остро чувства и носителят на Нобелова награда за литература през 2010 г. Марио Варгас Льоса. В есето си за романа „Манхатън" на Джон Дос Пасос той пише за „*ахилесовата пета на индустриалната цивилизация: тя прави хората по-богати, но не по-щастливи*" и изразява убеждението си, че днес в „*Ню Йорк, Лондон, Цюрих или Париж, във всички цитадели на индустриалната мощ, невероятният напредък на науката, на възможностите и удобствата" не са направили жените по-малко „напрегнати и тъжни", нито са освободили мъжете от „разяждащото чувство за празнота, за духовна неудовлетвореност, за непълноценен живот, без посока и цел*". Ще може ли съвременната цивилизация, посрещнала толкова предизвикателства, да преодолее и това? – задава тревожния си въпрос той, а също: „*Ще намери ли начин да обогати духовно и морално човека, така че да бъдат разбити не само демоните на материалната нужда, но също егоизмът, самотата, етичната дехуманизация – този непресъхващ извор на отчаяние и нещастие в обществата с най-висок стандарт на живот на планетата?*". И докато индустриално-технологичната цивилизация не даде положителен отговор на тези въпроси, освен като едно от най-големите литературни произведения на съвременността, творбата на Джон Дос Пасос ще остава „*неизменно зловещо предупреждение към нея*" – заключава той. „Манхатън" излиза през 1925 г., а своето есе Марио Варгас Льоса пише през 1989 г.[4]

Идейно-естетическите, етически и художествени възгледи на Светослав Минков звучат пророчески днес, когато сериозно се заговори по медиите и излязоха и се излъчиха безброй писания и радио- и телевизионни предавания, че хората вече можело да се „раждат" подобно на лабораторно клонираната овца Доли не от любовта между мъжа и жената, а следствие на „*непорочно зачатие*" чрез научен експеримент с непредвидими последствия. Срещу самата идея за клонирането и последвалите научни опити и практически резултати протестираха много съвременни хора на науката, свещенослужители, общественици, интелектуалци, всички, загрижени за бъдещето на човечеството.

Почти осемдесет години години след излизането на книгата с „невероятни разкази“ на българския сатирик, светът е, разбира се, променен. Американската тема в разказите на писателя днес възприемаме и като темата за глобализиращия се свят. Светослав Минков, подобно на неколцина съвременни и други значително по-късно появили се като Пиер Данинос писатели, предвиди тази тенденция, посоката, в която поема светът, управляван от хората автомати, от безконтролните в своята власт мениджъри на съвременния глобализиращ се свят.

Да си спомним края на разказа „Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..“ и какво интернационално „отбрано“ общество, каква чудна пяна на световния хайлайф се насочва към доскоро неизвестната им България – тази „варварска страна“, в която „богатите чужденци купуват всичко“. Преобразена от „великото откритие“ на предприемчивия Лунатин, сетил се да експлоатира това общочовешко благо Луната, за да я „изстиска като лимон“, а после да започне и да „дебне Венера“, у нас се стичат американски инвестиции, технологии и … „легендарни бандити“. Затънтеният някога, а сега неузнаваем футуристичен град, привлича „цвета на световната аристокрация: парализирани барони с тръстикови патерици, дългоноси американки, които водеха подире си опитомени гущери, вързани за копринени панделки, жълтокожи принцове в лакирани двуколки, червенооки холандски албиноси, търгуващи с диаманти, мургави плантатори със сламени каски – о, това беше една пъстра менажерия на човешките раси, една весела интернационална републичка.“

Българският писател Светослав Минков предвиди с ясновидския си художествен талант това, което се случи в света в края на XX и началото на XXI в. Ако бе доживял да го прочете, той навярно щеше да се съгласи с едно неотдавнашно вестникарско заглавие: „Играем си на Господ и очакваме да ни се размине“. В този развиващ се пред очите ни съвременен процес неговата съвест поне би била чиста. За последствията от тази „игра“ той приживе ни предупреди с безсмъртното си творчество!

Библиография. Бележки

---

[1] **Султанов,** С. Насаме със Светослав Минков. – С., 1972. Всички цитирания в текста са по това издание.

[2] **Данинос,** П. Тайната на майор Томсън. – С., 1967. Всички цитирания в текста са по това издание.

[3] **Минков,** С. Автомати. Невероятни разкази. – С., 1932. Всички цитирания в текста са по това издание.

[4] *Съвременник*, 2005, № 1, с. 502.

ТЕКСТУРНОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ В НЯКОИ РАЗКАЗИ НА СВЕТОСЛАВ МИНКОВ ОТ 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ

Александра Антонова

С развитието на декоративните и експресионистични похвати на изобразяване в началото на 20-те години на XX в. в българската литература материалното (текстурното) присъствие на образа развива ключово естетическо значение. Плосък и двуизмерен, декоративният образ залага на материята, фрагментарно разчленен, експресионистичният образ се разгражда до трите основни елемента на пластично изображение: линия, форма, багра. Тези живописни образотворчески особености, постижими за четката на живописеца и длетото на скулптора, започват да се търсят и от словесното майсторство на белетриста, търсят се в думи и с думи.

Изобразяването на и посредством материи и материали – което тук ще наричаме „текстурно" изобразяване – става естетически значимо у редица автори. Текстурното изображение изживява своеобразна еволюция: ако в декоративните етюди на Чавдар Мутафов например то стилизира (вплътнява) абстрактни усещания и впечатления без линеарна перспектива, в неореалистичната поетика на Светослав Минков, Никола Вапцаров, Александър Вутимски и по-късния Чавдар Мутафов може да рисува битово-автентично. Особеност на текстурното изобразяване е не само хронологическото му движение (то се променя като изобразителни особености от периода на 20-те до периода на 30-те години), но и синхронното му развитие (в творбите на Ч. Мутафов и Св. Минков от един и същи период текстурното изобразяване има различна естетическа цел).

Текстурното изображение – похватът за създаване на образи чрез материи и материали – се развива според разгръщането на отношението „Аз-видимост", в последователни етапи. В образотворчеството на поети като Пейо Яворов, Теодор Траянов и Христо Ясенов например „текстурните" фрагменти са части от една „призрачна" видимост, лишени са на практика от материя и имат изцяло символно-алюзивни функции. През следващото десетилетие автор като Ч. Мутафов развива текстурата на експресионистичните и декоративни похвати на изобразяване, пластическата стилизация става основен художествен похват, абстрактните явления стават плътни и релефни, скулптурно осезаеми. Абстрактният образ на празника е в сребърни ленти и бледочервени жици, тъканта на червените рози и сините гирлянди носи празничното настроение, декоративно изобразено, то е „*бледосиня елипса, поръбена със злато и завъртяна около ярко червен център*". Усмивката на куклата обещава розови захарни пити.

Тежки и плътни са и експресионистичните контури на Ч. Мутафов от неговите модерни приказки „Звероукротителят“ и „Зимна любов“. Любовта на Влюбения е материално вплътнена: „*Една корава ръка отчупи стегнат ъгъл между белия овал на гръдта, няколко пъти се съборихa напрегнатите мускули на коленете, натрупани без опора*“. Буквално виждаме материята на жълтите женски рамене, на вехнещите ръце, „*безсмислено розови около лактите*“.

По същото време, когато Ч. Мутафов гради своите декоративни пана, Минков започва да развива изразността на материята специфично. И – отново забележително – ако през 20-те години двамата автори тръгват в различни посоки на текстурна изразност, през 30-те по-скоро се сближават под знака на новореалистичния рисунък.

В следните редове ще насочим вниманието си върху похватите на текстурно изобразяване в няколко разказа на Св. Минков от посочения период: „Малвина“ (1922), „Синята хризантема“ (1922), „Часовник“ (1924), „Аз и непознатият“ (1927), „Човекът в нощта“ (1927), „Made in USA“ (през 1932 г. се появява с това заглавие), „Разказ с витамини“ (1931), „Сламеният човек“ (1931), „Водородният господин и кислородното момиче“ (1932), „Дамата с рентгеновите очи“ (1934), „Това се случи в Лампадефория“ (1934), „Кучешка история“ (1936) и „Алхимия на любовта“ (1936). В тези текстове можем да проследим развитието, особеностите и ключовото значение на неореалистичните текстурни образи. Ще видим как те се изграждат от материи и материали посредством няколко основни похвата: внушенията на цвета, вида материя, състоянието на материята, масата (обема), формата, линията, баграта.

Както вече отбелязахме, Св. Минков не развива така пълноценно декоративното изображение, както го прави по същото време – началото на 20-те години на миналия век – Ч. Мутафов. У Минков вкусът към декоративното изобразяване се развива различно. Първо, *героите* му присъстват чрез предметите наоколо, те са раздробени на фрагменти и описани чрез вещите и материите, които притежават или около които се намират. Второ, *мястото на действието* често е описано посредством обстоятелствено натрупване на предмети и материали, вещно-конкретно, подобно на театрален декор. Трето, *фабулата* е монтирана като колаж, подобно на декоративно пано. *Ритмичната поява* на предмети и цветове също остава от декоративния похват на изобразяване. Ритмичното акцентиране върху материала, цвета, понякога формата и линията на предмета са „наследени“ от декоративното образотворчество. *Фрагментният рисунък*, съвсем естествен за предметното изображение, напомня фрагментарния експресионистичен похват. В изобразителната техника на Св. Минков от посочените творби обаче, вече можем да проследим възхождането от декоративните изобразителни похвати към естетиката на новореалистичното текстурно изображение. Наистина, декоративна по своя характер е ключовата роля, която материите и материалите имат при създаването на образите, но тяхната естетическа роля се видоизменя: в декоративни етюди като „Празник“ и „Зимно утро“ на Мутафов материите са в центъра на разказа, а в разглежданите творби на Минков те са изобразителни акценти, върху които разказваната история се опира.

I. Основни похвати

Ако проследим развитието на текстурното изображение у Св. Минков от разказите „Малвина“ и „Синята хризантема“ (1922) към „Часовник“, ще забележим, че в първите два разказа усещането за текстура е доста бегло, изразено основно в цветови внушения: зеленият цвят („Малвина“) – зелен некролог, зеленясала каменна врата. Тук е използван и още един основен похват на текстурно изобразяване: видът материя (*каменна* врата). В „Синята хризантема“ от същия период разказвачът се спира само на цвета и състоянието на материята: сухото хербаризирано синьо цвете – хризантемата. В „Часовник“ обаче, две години по-късно, Минков вече залага много повече на текстурното изобразяване, развива материята в няколко основни посоки, с няколко основни внушения: цвета, масата, формата, линията. Текстурният рисунък се обогатява (обслужва) и от изображенията на предмети (предметна стилизация на абстрактни впечатления). Така, важни в разказа са внушенията на жълтия цвят: героите пътуват през жълта светлина, гъста и непрозрачна, към жълтото фенерче на Луната. Луната е и опредметена, тя е жълт печат върху оловната загадка на небето. Описанието чрез материи и предмети става ключово за автора, срещаме го в разнообразни композиции: вид на материята+предмет (порцеланова кана, металическо кресло, картонена купа), цвят+предмет (бяла раковина, виолетови стъкла, пожълтели зелени пера), състояние на материята (измърсено хасе), състояние на материята+вид+предмет (почернели бакърени съдове), маса+вид на материята+предмет (тежка глинена ваза), форма+цвят+предмет (триъгълни жълти нашивки), линия (мислите и желанията са изрязани върху мозъка на Човека с металически мозък и са видими). Изобразяването на материалите не само обслужва изобразяването на предмета, срещаме и много „самостоятелни“ материи, описани в тяхното състояние: „*измърсено хасе*“, „*почерняла слама*“ или дори текстурно вплътнени абстракции като „*катранени сенки*“ и „*златно петно*“.

Обстоятелственото натрупване на материи и предмети е също обикнат естетически похват на текстурно изображение у Св. Минков в разказите му от началото на 30-те години. Върху Сламения човек авторът наслагва материя върху материя: слама, чували, кеневир. Сандъчетата на селските момчета кандидат-войници са описани подробно: те съдържат яйца, кокошки, макари с бели и черни конци, ябълки. В ръката си детето от „Човекът, който дойде от Америка“ държи не просто счупен палячо, а счупен восъчен палячо със звънче на шапката. Натрупването на аксесоари – кожена чантичка, пудриера, карминен молив, шапчица, дантелена кърпичка, описва чудесно неговите момичета – Мими, Беба, Кислородното момиче.

II. Цели и посоки на текстурното изображение

Сатиричната функция на опредметеното човешко присъствие

Основна цел на текстурното изображение у Св. Минков, подобно на декоративното, от което възхожда, е гротесковата естетическа функция в изграждането на **героите**: човешкият „*дъх*“ е предаден изцяло в материи и предмети. И тук е мястото да посочим една миниеволюция, която Светослав-Минковите герои изживяват: фантастичният човек – предмет, наследен от декоративния чо-

век-кукла, се развива към човека, изобразен гротескно чрез предмети. Железният човек от Америка, сламеният фелдфебел, водородният господин и кислородното момиче, през естетически преходния образ на дамата с рентгеновите очи се развиват към героите, обстоятелствено обсипани с предмети в „Алхимия на любовта". Предметното присъствие на героите е ярка тенденция в текстурното изобразяване, която авторът развива все по-активно от началото на 30-те години. Човешкото присъствие е в материите: мелодраматичната чантичка и дантелена кърпа на Беба, лелята – бъдеща аптекарка – присъства чрез аптекарско хаванче, синапови хартийки и рамка с дребни охлювчета. Особено се развива този похват в „Дамата с рентгеновите очи", където героинята Мими Тромпеева е декоративно сатиризирана – една по-съвременна Чавдар-Мутафова маркиза: с кожа, импрегнирана против белези от целувки, с триъгълни вежди, удължени ресници, лакирани с вазелин клепачи, устни в две карминени черти, парафинени гърди. Тя носи жълта касторена шапчица, с която скрива фрагментарно оголилото се коляно. Фантастично-сатиризираният човек със златните челюсти от „Водородният господин и кислородното момиче" ни отвежда към неореалистично-гротескния образ на майката на Беба със златните зъби. Сатирична е и фантастичната предметна стилизация на героите, наследена от декоративните хора-кукли, и неореалистичното човешко присъствие чрез предметите, което ни забавлява и натъжава в „Алхимия на любовта". Текстурната стилизация на героите, която наследява декоративната, развива сатиризиращи функции: любовта на кислородното момиче и водородния господин преминава изпитание в сценично изградена лаборатория с пейзаж-фототапет на стената и тежка кадифена завеса.

Своя разцвет обаче сатиричната функция на предметно-текстурното изобразяване на героите изживява, както отбелязахме, в „Алхимия на любовта". Присъствието на героите чрез предмети осмива: Беба е в мелодраматичната кожена чантичка и дантелена кърпа, в безсилния жълт мехлем и реликсови бонбонки против кашлица, които дава на годеника си. Сватбеното тържество е изградено чрез предметно изградени човешки присъствия: тук виолетово лице, там синя копринена риза, образът на леля Ружица е придаден чрез меко перце и пухени матраци, кумът и кумата са направо декоративно стилизирани, като кукли: кумата е във вишнева рокля с лъскави металически копчета и безброй панделки и връзчици, кумът – в жакет и нови лачени обувки. Младоженците са също описани текстурно: тенекиени корони, свещ с копринена панделка, букет от бели карамфили, бяла вратовръзка, която хармонира с бяло восъчно цвете на ревера, черен костюм – които след 3 години ще се превърнат съответно в бархетен пеньоар, кърпени панталони и оръфани ръкави. Другарките на Беба присъстват чрез дантелени кърпички и кисели бонбончета, оръжейният майстор – с алена вратовръзка, в която е забол карфица с озъбено черепче (тук само мимоходом ще припомним за колекционерската страст на Св. Минков към вратовръзки и дребни изящни фигурки). Златокосата Пепи в резедава рокля напомня декоративната маркиза на Мутафов от „Приказка в рококо", само че декоративната стилизация, както вече посочихме, тук е еволюирала в текстурно-фрагментен рисунък. И тук идва ред на едно цяло живописно платно – сватбената маса – платно, което по време на едно друго тържество, но почти по едно и също време Ч. Мутафов беше нарекъл „Натюрморт" (1935). Гротесков натюрморт на

човешкото лакомство, масата пленява с обилие от предмети и материи: дълга поцеланова чиния с късове прасенце с препечена кожица, грамадни чинии със сандвичи, върху които рибката е изкусно навита на рулце, а сьомгата е направена като цвете, с листенца от кисела краставичка, петнайсетсантиметрова торта и стъклена фруктиера със сладкиши.

Освен посредством *битови предмети*, гротескните хора са постигани и посредством пластически вплътнени абстракции, *фантастични предмети*, отново наследени от декоративното изображение: това са хапчетата със сгъстен въздух от Хималаите и хладилният конус против силни усещания. Пластическата стилизация на психоемоционални феномени засяга попътно и отношението изкуство–производство, уникално и възпроизводимо в изкуството. Грамофонната плоча, от която излиза гласът на Жозефина Бекер, напомня философски знаковото есе „Радиото" на Ч. Мутафов.

Сатиризиращата функция на декора

Своите предметно стилизирани герои Минков гради и посредством текстурно акцентирания **декор.** Предметното изобразяване – фрагментно по своя характер – се развива и в начина, по който Минков рисува мястото на действието. С вкус към декоративния декор, Минков щрихира обстановките на канцеларии, домове и лаборатории чрез предмети и материи: кабинетът на полковника е в няколко вещни фрагмента: прясно откъснат трендафил, блестящо излъскана гилза, превърната във ваза, и трофейна бомбена чашка, служеща като мастилница. Фотографското студио – смисловото средоточие на разказа – е създадено изцяло като сцена с декори: скали от мушама, вековни дървета от платно, триъгълна масичка с дантелена покривка и дебела книга, а присъствието на фотографа е във волфрамовите лампи, черната завеска и матовото стъкло на фотоапарата. Естетически значима е и нехарактерната, вторично добита функция на изброените предмети, тя ги прави сякаш още по-видими като материя. Фрагментарно-текстурно стилизирано, мястото на действието влиза в емоционалната атмосфера на присъстващите герои: сладкарницата е в тънки корици и обилен крем, обстановката в сватбената къща е във вилиците, чиниите, столовете, чашките.

Живите предмети

Плътното сливане между герои и материи предпоставя и обратното движение: **оживяването на предметите:** портретът, високата желязна печка, умивалникът и гардеробът се движат наоколо в разказа „Какво може да се случи нощем" и преработват сатирично Чавдар-Мутафовия страх от вещите. Аспекти на разпознаване на човешкото присъствие, предметите губят своята материалност и се разпадат на „*хиляди сребърни искрици*", подобно на „*ракетен дъжд*". Вещната стилизация обаче е еволюирала: ако в декоративните етюди на Мутафов героите и местата на тяхното действие са описани текстурно, създадени са като кукли в театрален декор, то при Минков вещите и материите носят живото човешко присъствие, сатирично заострено. Материята, отново акцентирана, е видоизменила своята естетическа роля – тя не гради самия човек (герой), а търси човешкото присъствие като отзвук и отражение.

РАЗКАЗЪТ „КОШУТА“ НА ЙОРДАН ЙОВКОВ – СВЕТЪТ НА МЪЖКИТЕ СТРАСТИ И ЖЕНСКИЯ ИЗБОР

Паулина Стойчева

Разказът „Кошута“ има свое особено място в цялостната конструкция на „Старопланински легенди“ и впечатлението за неговата различност на фона на останалите творби идва на първо място от факта, че това е единственият текст, който завършва „щастливо“, с предотвратена смърт, като заедно с това чрез финала е спазен принципът за постигане на някакъв вид равновесие, типично за всички текстове от книгата. Би могло да се каже, че това е творбата, в която легендарното, дори приказното е най-откровено, в която чудото присъства не чрез съхраненото в мълвата, както е в „Юнашки глави“ („*А като мръкнало и станало тъмно, от небето се спуснали кандила. ... На всеки гроб по кандило. Като звезди...*“), а пряко визуализирано, превърнато в част от сюжетната верига и заедно с това поело функциите на санкциониращо, на специфична поанта на текста. На фона на останалите скръбни девет разказа (по-особено е звученето на „Най-вярната стража“) „Кошута“ се откроява чрез специфичното сплитане на тъмно и светло, даващо форма на характерната двоичност и двойственост, които бележат и персонажите, и цялостното конструиране на текстовете при Йовков и чийто източник е фолклорно-митологичното, като доминацията на метафориката на светлото е ясно осезаема, въпреки потопения в нощното финал. Сякаш експлицирал своята метафоричност докрай, звучащ като лесно разгадаем от гледна точка на смисловите си послания, при по-внимателен прочит разказът показва наличието на вътрешни механизми в граденето на повествованието, които заслужават внимание и изследването им отвежда до същината на цялостната стратегия, лежаща в основата на художествения свят на „Кошута“. Стратегия, различна от тази, върху която се създава светът на останалите разкази от книгата и логично водеща до открояването на творбата на фона на останалите. Достигането до тези иманентни принципи в създаването на свят може да бъде осъществено чрез диалогично обвързване на Йовковия текст с популярния Елин-Пелинов разказ „Ветрената мелница“, доколкото двете творби, поне външно, показват известни сходства, услужливо предоставящи основа за сравнение.

И в двата разказа особено място заема воденицата/мелницата, принадлежаща на безвъзвратно отминалото, около която е съсредоточена немалка част от действието. Началото и на двата текста я споменава като вписана в друг свят и в друго време, от което при Йовков не е останало почти нищо („*Стоят върбите, стои вадата, но воденицата я няма. Останали са само едни срутени дувари,*

обрасли с къпина и две-три греди, посивели и сплескани като гъба“) и което при Е. Пелин изглежда едновременно грозно и плашещо в конкретността на разрухата си, в способността си да събужда фантазии („*някое зъбато чудовище, останало от народното поверие убежище на тъмни духове*“). Човешкият свят на миналото е изчезнал, няма я воденицата на дядо Цоно, няма го и чудото, останали са само неми свидетели, които като знаци принадлежат на природното – вадата, белите сипеи.

И в двата текста е въведена двойката млад – възрастен мъж, но докато от гледна точка на развитието на действието Йовковият дядо Цоно е нефункционален и присъствието му е твърде ограничено, уплътнено чрез идеята за движещата се по утъпкани пътеки старост, на която противостои неподчинената на установени пътища младост, Елин-Пелиновият дядо Корчан носи ясно изразен възглед, партнира по-равностойно на Дъбака и ако дядо Цоно и Стефан са изведени само като контрастни, дядо Корчан и Дъбака са свързани и по прилика. Отбелязаните допирни точки изграждат встъпителната част и на двата разказа, но съответствия могат да бъдат открити и във финалите. Текстовете завършват с щастливи сватосвания, които обаче не довеждат по логиката на фолклорно-митологичното до обновление на света, не тласкат движението на битието по познатия кръг на повторяемостта, а са заключени в едно минало, от което са останали само красив спомен и грозни руини.

Поместени в така очертаната специфична рамка, съдържаща съответствия, повествованията изглеждат съвсем различни. Оказва се обаче, че констатацията на докосвания може да продължи, въпреки сюжетната разнопосочност – и двата разказа съдържат споменаването на някакъв празник – Петрови заговезни при Йовков и обредните танци за дъжд, вай-дудула, при Е. Пелин („*Църковната камбана удари като в празник... За наказаните селяци настана празник*“). Различни в същността си, единият християнски и свързан с ключовата роля на опрощението в християнската етическа система, другият – с езическа подоснова, и двата празника преливат в сватби. Изображението на празничното при Е. Пелин е изградено като тясно обвързано с дневна картина, в чийто център са постепенно сгъстяващите се облаци – предвестник на изливането на небесните мъжки води, чрез които се осъществява една от формите на йерогамията, докато Йовков е взрян в нощното с неговата тайнственост, вълшебство, светлини и сенки. Ако при Е. Пелин сдвояването на земния и небесния брак е съвсем откровено и ясно подсказва основополагащата за митологичното мислене неразривна връзка между микро- и макрокосмоса, ако изречения от типа на „*Мъжете излязоха с бъклици като на сватба*“ допълнително разпръскват евентуалните съмнения около контекстуалната смислова натовареност на описания обряд и подготвят осъществяването на бракосъчетанието чрез уж случайното споменаване на сватбата в конструкта на фразеологизма, сливането на малкия свят на човека със света на общността, а оттам и с макрокосмоса при Йовков е по-индиректно. Изграждането на картината на традиционното честване на Петровден е пестеливо, максимално наситено с конкретна констативност и заедно с това с универсални символи, които на пръв поглед изглеждат само като елемент от изображение. „*Дойдоха Петрови заговезни. Мръкна се и над черната тъмнина над селото, като дъжд от падащи звезди, светеха запалените стрели, които децата хвърляха. Изгря месецът и кориите зашумяха тържествено, тежко,*

като стара песен, която се пее на трапеза. ... Целият Боцур се белее като че е постлан с бели платна.“ Самата същност на празника при Йовков е различна от тази при Е. Пелин, доколкото в центъра му е прошката, а бракосъчетанието се слива с него, преминало през оптиката на етичното. При Е. Пелин етиката не е във фокуса на вниманието – съществено е самото сливане на мъжкото начало, разбирано като творящо, и женското, възприемано като творено (Дъбака неуморно, с увлечение и вдъхновение гради своята мелница – мечта – невяста). Празнуването на Заговезни чрез запалени огньове е практика в традиционното живеене и горящите стрели се срещат в отделни региони като атрибути на празника*. В приведеното описание те са несъмнено важни, както е важно и присъствието на звездите, на луната, на нощта и на белите, подобни на сватбени, платна. Сред споменатите знаци единствено стрелите въплъщават мъжкия принцип, носят фалическа символика, те презентират оплождащото начало, слънцето и дъжда. В „Кошута“ запалените стрели падат като дъжд от звезди, за да донесат пречистването, светлината, а вероятно и оплождането – всичко това пряко кореспондира с посланията на разказа, в които са вплетени идеята за любовта като опрощение, както и метафориката на брака като установяване или възстановяване на равновесие, хармония, космос и поставянето на ново начало.

В контекста на разказа обаче от особена важност е една друга, по-малко популярна страна в семантиката на символа, свързана с идеята за лъча, за насоченото време като преодоляване на раздвоението чрез вземането на важно решение. Именно в нощта на опрощението и хвърлените запалени стрели се осъществява надмогването на двойствеността при Стефан, който присъства в разказа чрез маските си на ловец и на воденичар, и това преодоляване става възможно чрез направен активен избор и то от страна на опрощаващата жена. Във финалния епизод, при появата на Дойна при воденицата, Стефан е с подчертано разколебана или люлееща се идентичност, чието опредметяване е подпряната на воденицата пушка. Именно под дъжда от стрели-звезди персонажът е тласнат към едната си роля, за да бъде сложен край на колебанието ловец–звяр–разрушител или воденичар–човек–съзидател, за да се достигне до решение и щастливо себепостигане. От друга страна, стрелата плътно се свързва с ловеца, с мъжа в ипостаса му на воин. Стефан не е неуспелият стрелец, а по-скоро неосъществилият се стрелец, защото е нестрелялият стрелец, което го откъсва от символиката на ловеца, а това откъсване в контекста на разказа присъства като позитивно натоварено, доколкото го тласка в другата възможна посока – тази на воденичаря. Кошутата–плячка–жертва–жена се оказва спасена и с нея е спасено всичко онова, което тя символизира – майчинство, любов, кротост, милост. Смисловият обем на символа на стрелеца търси отъждествяването или със стрелата като насочена към осъществяването на определена цел, или с плячката, като сливането се постига най-често чрез поглъщане. В естетиката на Йовков е почти невъзможно да си представим въплъщаващият строгата мъжка красота и сила Стефан да поглъща тялото на убитата кошута. Преследването на животното изглежда по-скоро като някакво търсене на собствената идентич-

---

* По въпроса вж. *Маринов*, Д. Народна вяра и религиозни народни обичаи. – В: Избрани произведения. Т. 1, С., 1981. с. 495–503; *Арнаудов*, М. Празничен огън. – В: Очерци от българския фолклор. Т. 2. С., 1969, с. 218–277.

ност и себедоказване, оказало се безплодно като усилие на самия персонаж, защото „сценарият", който разказът му е отредил, е друг – не да намери, а да бъде намерен, не да стреля, а да бъде възпрян да убива и то в нощта на горящите стрели, натоварени със соларна знаковост и насочени към себенамирането. Връзката Стефан – кошута може да се интерпретира по-скоро в контекста на символните изображения, в които хищникът се съвкупява със своята жертва като акт на абсолютното ѝ подчиняване и притежание. Въпреки изведените детайли, подчертаващи хищническото при Стефан (зли очи, тънки устни, настойчиво сравнение с вълк), устремен към преследване на женското и то в неговата първична същност – героят тръгва да преследва кошутата, когато мисли за подобната на циганка Димана с коравата снага – той не успява да го доведе докрай, защото в логиката на разказа окултуряващата и кротка женска сила, или казано с езика на универсалната символика – силата на слабата, заобикаляща препятствията вода, е поголяма от мъжката сила. Тъй като ловецът може да бъде и отъждествен с жертвата си (да си припомним метафориката на „Два врага"), убийството на кошутата би означавало и убийство на светлата страна в самия Стефан. Текстът няма с какво да компенсира, да уравновеси това убийство, доколкото Дойна също е отъждествена с кошутата, Димана е обвързана с „тъмната" символика, от което пък следва, че познатата Йовкова логика на хармонизиране няма как да бъде осъществена и разказът би се разпаднал. Във финала на текста Дойна е много близо до възможността да бъде убита след неразумното си „поблейване", но в ролята на спасителка се появява луната – женското божество, чертаещо съдбата и фазите на живота. Заливайки девойката с бялата си светлина, тя предотвратява трагичната развръзка, в която не би имало място за възвишено страдание, защото със смъртта на Дойна, по логиката на митологичното отъждествяване между ловец и жертва, би трябвало да умре и доброто в Стефан. Ако се върнем към идеята за обладаването на жертвата като разновидност на завоюването, тя също не би се оказала особено плодоносна поради факта, че Дойна е несъпротивляващата се, дори доброволно предалата се, което я обвързва със статуса ѝ на пристаналата невяста, правеща свой избор по своя собствена воля.

Поетиките на двата текста на равнището на метафоричната наситеност и функции на метафориката ясно демонстрират сходства и най-видимото сред тях е отъждествяването на двата основни женски персонажа с някакъв ключов за повествованието знак, около който се градят смисли и който присъства и в заглавията – изравняването на Дойна с кошута и на Христина с мелница очертава около женското присъствие в произведенията символни и семантични полета, които са от съществена важност при интерпретацията. Докато Дойна е всеопрощаващата, благата, любящата, слятата с богородичното начало, лишената от агресия, пречистващата, Христина е предизвикателството, мечтата, „визуализацията" на „вятърничавия" проект, обектът на досътворяване (алюзията с Пигмалион, макар далечна и малко насилена, не е недопустима – Дъбака е попрезрял ерген с минало, носещ овладяност, уравновесеност и знание за света, Христина е твърде млада, неопитомена „дива кокошчица"; мъжът-демиург извайва жената-мелница, въпреки че в незавършеността на строежа прозира Елин-Пелиновото намигване, отместването от плоскостта на твърде сериозните и еднопосочни обвързвания с познати протомодели). От двете жени Христина изглежда по-свободната, палавата, своенравната, но в крайна сметка тя се оказ-

ва „победената“ – надиграна и завоювана, превърната/превърнала се доброволно в награда на победителя-мъж. От своя страна покорната Дойна всъщност е истинската завоевателка – тя е тази, която взима решението в края на разказа, тя прави същностноважния избор, а неподвластният на ничия, освен на собствената си воля Стефан се покорява – от безгрижно колебаещ се между черната Димана и русата Дойна, от избиращ, той се озовава в ролята на избран, което пък го лишава от двойствената му същност, откроена като водеща за целия разказ. Последното изречение от текста обвързва персонажа окончателно с ролята на воденичаря, приобщава го към вълшебното пространство на воденицата, чието вълшебство обаче откровено се експлицира едва след като „правилната“, благословената двойка Дойна – Стефан пресича прага ѝ.

Споменатите съответствия между двата разказа дават, струва ми се, достатъчно основания за сравнение, но за да бъде потърсено интерпретирането им, очертаването на специфичното за двата текста чрез тях, е необходимо завръщане към двойката воденица – мелница, която само на пръв поглед е недвусмислено симилативна. Същественото различие, което би трябвало да се подчертае, е, че независимо от еднаквото си предназначение воденицата и мелницата са свързани с две различни стихии – на *водата* и на *въздуха*, като това се оказва особено значещо и за механизмите, чрез които е изграден светът в двата разказа, и за посланията, които носят. Присъствието на митологизиращи потенции, на ясни препратки към митологични кодове в Йовковото творчество е подчертавано нееднократно в българската критика. Елин-Пелиновите текстове са пречупвани по-предпазливо през митологични призми, макар че редица интерпретации от по-ново време проблематизират традиционното разбиране за реализма им и се насочват към ключовата роля на различни универсални или възлови за конкретната творба индивидуални символи, предполащи по-различен прочит.

Струва ми се, че „Ветрената мелница“ не само позволява, но и с някои свои особености дори тласка възприемателя към припомняне на универсални символни кодове, а чрез тях и към вглеждане в принципите, върху които е построен космосът на текста, принципи, отвеждащи отвъд откровено миметичното. Като една от основните стихии в митологичното мислене водата се свързва на първо място с живота, с раждането, с утробата, което я превръща в неотменен символ на великите богини-майки, в знак на предвечното и извечното. Самото Сътворение в трудно въобразимата си обхватност и мащабност намира израз, особена визуализация и озвучаване в безкрайните води и Божия глас, който се носи над тях. Водата е не просто божествено докосната, тя съхранява тайната и тайнството, чрез нея се извършва приобщаването към божественото в акта на кръщението, тя носи пречистването и чрез него опрощението и благослова. Като отнесена към женското начало тя препраща към енигматичното, чувственото, едновременно към променливото и неизменното. Водата осезаемо присъства в „Кошута“ на Йовков. Тя е движещата сила на воденицата, тя кара кречеталото да пее или да замлъква, разпръсната на воден прах и огряна от слънцето ражда малкото чудо на дъгата около улея. В определени случаи сложната символика на водата прелива в символиката на светлината, като в конкретен контекст е възможно дори пълното сливане на смисловите обеми.

Пасажите в Йовковия текст, които говорят по-настойчиво за водата, са основно два: *„Но голям беше корубестият олук, зеленясал, измокрен, надут,*

водата го пълнеше, устремяваше се надолу из него и биеше в перките на перпежката. От другата страна, като из тъмния зев на пещера, водата излизаше разпенена, плискаше се в дуварите, плискаше се в една мокра и лъскава каменна плоча, поставена насреща, шумеше, пръскаше се на хиляди капчици, които като ситна роса пълнеха въздуха. На това място винаги като имаше слънце, се явяваше една малка дъга.“ И малко по-надолу: „*Той стигна там, гдето водата излизаше от гората, разширяваше се на едно място и правеше тоя хладен и бистър вир, в който жените от Жеруна перяха губери и белеха платна. Сега нямаше никой, през водата се виждаха всички камъчета на дъното на вира, а наоколо пясъкът беше чист и загладен като на панакида.*“ Видимо в двата откъса водата е различна – буйна, мощна, разпенена, пречупваща светлината в единия, в другия тя е прозрачна, спокойна, напуснала пространството на тъмното и тайнственото, сляла се със светлината. Амбивалентността е сред най-често срещаните и най-важните характеристики на символния знак и нейната значимост особено релефно се откроява при знаковостта на водата. Подобно на останалите три стихии – на въздуха, на огъня и на земята, водата може да носи съзидателното и разрушителното, но само тя се свързва едновременно с женското и с мъжкото начало. Тази ѝ двойна отнесеност зависи от определители, чийто семантичен обхват ясно подсказва принадлежността към кръга на „мъжките“ или „женските“ символи – мъжки са небесните оплождащи води, докато женски са най-често изворните, идващите от земята. Буйно течащата вода често маркира и времето, а в приведения като първи пример, въпреки възможността за асоциативни връзки от фройдистки тип, все пак водата е извираща от земята, а не падаща, което позволява да бъде интерпретирана през призмата на женското начало.

Изглежда, „Кошута“ съдържа смислови вериги, които насочват към представите за живот и смърт и дъгата е част от тези вериги, доколкото символиката ѝ е почерпана от тази на кръга, движещ живота и растежа. Като ловец Стефан е сравнен с вълк, а вълкът принадлежи на хтоничното, както и самият ловец. Дъгата над воденичния улей угасва тъкмо когато воденичарят се трансформира в ловец. Тогава и като че ли светлината угасва (поглъщащият слънцето вълк). Водата, символизираща живота, потича не само, за да заработи воденицата и с нея широкият набор от смислови натовареności, които универсалната символика отнася към нея като знак, но и със захранваните от конкретния контекст нейни функции, свързващи я с женското. Конструира се „женската“ смислова верига *вода–воденица–Дойна–кошута–Богородица–кротост–опрощение–добро*, която подхранва живота. От тази позиция голямото противопоставяне в текста е не просто добро, съзидателно – зло, разрушително, а живот – смърт. Функцията на Стефан като воденичар, утвърдена в края на текста като следствие от акта на приставането, от тази перспектива се доближава до функцията на служещия на живота, което пък настойчиво подсказва необходимостта от споменаване на ролята му на жених. Женихът Стефан и релефно изведената като дева-майка Дойна осъществяват „чудото“ на възраждащия се живот. Победата над разрушителното е някаква форма на победа над смъртта във финала, който чрез откровената препратка към приказния конструкт на щастливата сватба би следвало да маркира началото на нов цикъл.

При втория приведен пример връзката на водата с женското е не само още по-ясно откроена, но и насочва вниманието в твърде важна за разказа смислова посока – водата е превърнала пясъка в панакида, с деликатното си докосване сякаш е „окултурила" пространството около себе си, трансформирала го е в място, в което могат да се появят следи-писмена. Тези следи са оставени не от друг, а от въплъщаващата женското кошута, като стремящият се да ги разчете е не друг, а Стефан и то в ролята си на ловец, на движения от първичната дива страст на преследващия плячката си звяр – на носещия едновременно мъжката сила, представата за воина, но и отвеждащ към разрушителното и хтоничното вълк. В разказа женското начало е най-ясно различимо в присъствието на двете евентуални невести – Димана и Дойна, като именно в тях се оглеждат двете същности на основния герой – дивата в Димана и етизираната в Дойна. Женското обаче се появява и чрез още някои роли и емблеми, които в крайна сметка се оказват не само насищащи разказа с детайли, но и движещи в голяма степен събитийността му, въпреки изведената на повърхността активност на мъжа. На първо място като женски знак в контекста на творбата може да бъде коментирана самата воденица, чиято символика е обвързана тясно със знаковостта на кръга, с представата за трансформиращата съдба, в която се срещат подвижният „небесен" и статичният „земен" камък, превръщащи зърното в брашно. (Божеството на съдбата – Фортуна – също е жена, както са жени и парките.) Йовков има афинитет към воденицата като знак и пример за това са „Постолови воденици", в „Мора" пространство на действието е определената като „огнена" мелница, докато в доста различния по звучене разказ „Сенебирските братя" се появява вятърна мелница. В „Кошута" воденицата е някак коментираща, санкционираща – отъждествила дома на воденичаря, а воденичарят е, условно казано, съзидателният ипостас на мъжкото в разказа, тя спира, повреждa се или тръгва, запява в зависимост от поведението на героя, преценено като допустимо или недопустимо. Воденицата е някакво специфично женско око, свързано с женското световъзприятие и представи. Жените от селото са тези, които настойчиво коментират появата на кошутата и чрез Муца Стоеничина – врачката, билярката, изричат проклятие срещу Стефан-ловеца. Муца в някакъв смисъл носи знанието, но не просто интуитивното, подсъзнателното знание, а ословесеното, превърнатото в разказ. Тя не само разбира от билки, не само „знае всичко за юди и самодиви", а е и майка на самодива, макар че разказът не разгръща нашироко тази веднъж маркирана смислова посока.

Самодивското традиционно е съчетавано с воденицата в качеството ѝ на гранично пространство, отнасяно към магическото, но в развитието на Йовковото повествование „омагьосването" чрез кодовете на християнското митологично, присъстващо чрез видения или сведено до пренебрежими „женски приказки" (женските приказки в този текст са от особена важност – дребен, но все пак забележим щрих към твърде пестеливия портрет на непревърналата се в невяста Димана е споменаването, че тя не говори), е по-въздействащо и по-ефективно, отколкото „омагьосването от езически тип", което би могло да бъде свързано с класическата представа за самодивата. Самата Муца твърди, че самодивите си отишли отколе, защото хората станали лоши и с това отдалечава митологичните същества от често срещаната им интерпретация като злотворни, но съхранява същността им на свързани с чудесното – във финала Дойна–кошута–Богородица–самодива предизвиква чудото.

Чрез воденицата възпиращото, проклинащо слово на жените сякаш е превърнато в конкретно действие – именно тя успява в пряк смисъл да спре Стефан от преследването на кошутата, като го принуждава да поеме задълженията си на воденичар. Когато героят се отдалечава от статуса си на ловец, тя сякаш го поощрява – работата спори, над воденичния улей се появява дъга. „Поведението" на воденицата носи в същността си някакви женски стратегии, лишени от осезаема агресивност, зад които обаче стои притихнала, но ясна и твърда позиция. В „Кошута" воденицата-свят е налична от самото начало на историята, в някаква степен тя диктува условия, подчинява свързаните с нея хора на собствените си закони и тази ѝ специфика се откроява още по-ясно при съпоставката с мелницата от Елин-Пелиновия разказ като вдъхновяващ, но незавършен проект.

Мелницата е възможност за изява на мъжа-творец, предизвикателство, но и въплъщение на зависимостта, на подвластността на създателя си. При Е. Пелин мелницата остава несъградена докрай, неосъществена, а вероятно и неосъществима, доколкото е отъждествена с мечтата. В света на „Кошута" шества силният, свободен във волята си мъж, но той е част от космос, в който доминираща е *водата*, възприемана като женско начало, поради което и дивото, примитивното мъжко се оказва подчинено, като преди това е било подмамено („... чакай да го излъжа". И като се сниши зад шубраките поблея като кошута"), докато в доминирания от мъжката стихия на *въздуха* свят на „Ветрената мелница" примамваният, предизвикваният, въвлеченият в единоборство Дъбак в крайна сметка недвусмислено доказва надмощието си.

Водното като енигматично някак естествено се свързва с представата за доминиращата емоционалност, която сякаш изтласква рационалното, редуцира го като аргумент, както при взимането на решения, така и като основа на поведенческите модели в текста. „Кошута" е разказ за неразумното. Основният персонаж е направляван от страст, пред очите му се появяват реално-нереални картини и те диктуват реакциите му, а истински реалното – преминаващата пред воденицата кошута, остава незабелязано. Дойна, движена от силна емоция, а може би и от инстинкт, *„без да го е мислила"* отива при Стефан, влиза в ролята на кошута, което означава и че се слива с преследваната жертва, за да се окаже по силата на някаква невербализирана в словото на логичното мъдрост истинската завоевателка. Състоянията на изгубената рационалност са белязани последователно от знака на мъглата, която внушава не просто чувство на обърканост, която не само се спуска като завеса пред опитващия се да види и превърнал се в провиждащ по-висша истина, но и подсказва трансформацията на безпорядъка в порядък, на тъмата в просветление. Стефан от „Кошута" е в състояние на някаква неосъзната обърканост, която просто става по-осезаема чрез присъствието на двете жени – Дойна и Димана. Изтръгването от нея е акт на докосване до съществено, а то, от своя страна, е предшествано от появата на мъгла, която носи функцията и на предпазваща от извършването на грях: *„Изведнъж като че бяла мъгла се спусна пред очите му, после се изгуби и в здрача, и в сиянието на залеза той пак видя кошутата, но под нея стоеше жена и я доеше. ...Изплашен, смаян той скочи: кошутата беше се изгубила."*

За разлика от „Кошута" във „Ветрената мелница" властва някаква поне привидна рационалност – мелницата се строи поради отсъствието на водата, а необходимостта налага зърното да бъде смляно, Дъбака разумно съветва

Христина, опитва се да ограничи пакостното детско в нея (в разказа той е зрелият, макар и въведен като чудак, докато Христина е самонадеяната, незрялата), благородно отказва участие в облога, уверен в преимуществото си. Но героите и от двата разказа са изправени пред предизвикателството да докажат себе си като мъже – Стефан като ловец и той не успява да се осъществи в тази си роля, а Дъбака чрез облог-надигравне, твърде древна практика на сватосване чрез пряко единоборство, от което излиза като безапелационен победител. Отново светът на „Кошута" обезсилва мъжкото начало, докато светът на „Ветрената мелница" е доминиран от него. Както става видно от направените наблюдения, зад очертаните два типа присъствия на женското и мъжкото стоят не само твърде стари протомодели, но и тривиализирани и дори банализирани представи, които условно биха могли да бъдат обозначени като *укротяване на своенравната* („Ветрената мелница") и *силата на женската слабост* („Кошута"). Като тип жена Христина е по-близо до Димана от „Кошута", но именно Димана, около чиято снага се появява и далечен еротичен намек, се оказва надмогнатата в логиката на света на разказа, докато Дойна, изведена през ипостасите на безкористно чистото майчино, откровено редуцира еротичното, доколкото дори естественият любовен порив търси своето обяснение-извинение в словото: „*Какво има, ако отиде да посрещне Стефана? Сега е заговезни. Сега хората се прощават, прегръщат се и се целуват... Прегръщат се и се целуват.*" Прошката е тази, която допуска и оправдава близостта, а в отекващото последно изречение от цитата тя показателно липсва, като това е и най-високата степен на свързване на героинята с плътското, което разказът си позволява. Христина деликатно, но забележимо е отнесена към еротичното – към него препраща и великолепно намереният от Р. Коларов детайл на теслата, и доминацията в описанието на снагата като знак, и в двусмислените реплики на селяните. Майчиното обаче, разбирано като любящо, всеопрощаващо, търпеливо закрилящо се оказва по-властното и властващото. То е доминантно в „Кошута", като в повечето разкази от „Старопланински легенди" остава изтласкано на заден план от любовта-страст. В така очертания ракурс като че ли най-видима е разликата между „Кошута" и „На Игликина поляна". Непостоянната изкусителка, невярната Курта – да припомним, че етимологията на името възхожда към вълчица – е покоряващата жена, която, макар и наказана от куршума на войводата, е владеещата времето, спомените, единствената, „истинската", към която се завръща в края на дните си мъжа-воин, за да се осъществи характерната Йовкова смърт-сватба.

Логиката, която настоящата интерпретация на „Кошута" се стреми да следва, предполага вглеждането в твърде гъстата мрежа от препращащи към доминацията на женското начало символи, някои от които привидно отвеждат в съвсем различна от очертаната смислова посока. Като илюстрация ще бъде приведен само един кратък пасаж от текста, чиято функция изглежда откровено изобразителна, пластична. Странно на пръв поглед, присъствието на кошутата-жена в планината е маркирано чрез *огън*, който обаче не вдъхва тревога, а напротив – омиротворява: „*В планината гореше пожар. Нямаше дим, нямаше пламъци – само една начупена огнена линия, сякаш* ***безценна огърлица върху гърдите на царска дъщеря.***" (подч.м., П.С.). Огънят, запален извън дома, е от особено значение при извършването на пречистващи, прогонващи злото обреди, като соларната му символика е твърде ясно откроена по време на празници,

свързани с лятното слънцестоене, а Йовковият разказ си е избрал като време на действие дните около Петрови заговезни – 29 юни. В случая мъжката огнена стихия не само е лишена от разрушителната си мощ, но е трансформирана в женско украшение – в огърлицата-кръг, чиято семантика търси връзката между видимото и невидимото, между човешкото и божествения закон, осигуряващ порядък и равнопоставеност на живите същества. „Кошута" не само посвоему равнопоставя човешкото и животинското чрез съществени за текста форми на териоморфното, а и деликатно, но достатъчно отчетливо подсказва в пожара не изгарянето, а светлината, блясъка, родили асоциацията с отпращащата към женското начало, и то разпознато в неговата царственост, огърлица. Не бива да се забравя и фактът, че царската дъщеря като знак се родее със символиката на водата и то в ролята ѝ на съдница, на направляващата съдба, на пречистването. Чрез царкинята се обозначава девата-майка, чиято непорочност и себеотдаденост я превръщат в спасителката. Както става видно, конкретният пасаж за пореден път доказва строгата логика и недвусмислената подчиненост на повествованието на „Кошута" на препратки към доминиращия женски пасивен принцип, оказал се смислопораждащ за цялата творба.

От направените наблюдения може да бъде изведено заключението, че в разказите от „Старопланински легенди", в които жените присъстват главно като вдъхващи или изпитващи страст, като предизвикващи активност, подвластна на, условно казано, мъжкия тип реагиране на света, в чиято основа стои себедоказването чрез войнското или чрез подвижността на странника, „Кошута" е единственият разказ, в който определящо, разрешаващо дилемата се оказва опрощаващото, готовото да влезе в ролята на жертва майчино женско. Разкази като „Божура", „Индже" или „Най-вярната стража", които на равнището на сюжета в пряк смисъл свързват героините си с майчиното, всъщност не го извеждат като доминиращо, като определящо в логиката на събитийността. Дойна е единствената героиня, която носи самия принцип на майчиното в същността си, успява, парадоксално на пръв поглед, да го наложи чрез кротостта и чрез него да обезсили първичното мъжко начало, да го слее окончателно със света на воденицата като противостоящ на света на дивото, разрушителното и по този начин да доведе до единствения в рамките на цикъла финал, съдържащ сватба, несъпроводена от смърт, в който чудото, предизвикано не чрез „нечиста" магия, а обвързано с някаква битовизирана форма на теофания, присъства в своята конкретика, като реално случило се.

ЧИЛИ: ПОРАЗИТЕЛНО ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Румен Стоянов

Засега са достъпни три превода на Вапцарови стихотворения в Чили. Кървавият преврат на Пиночет направи невъзможно издирването на повече материали за неговото творчество там. Вярвам, че сега, когато политическата обстановка се промени, ще бъдат намерени още данни, които да очертаят по-плътно присъствието му. През 1973 г. в Сантяго, благодарение на издателство „Киманту", е пусната в обръщение антология с красноречивия надслов „Бойна поезия". Подборът на Гилермо Киньонес Оруела (негов е и предговорът) обединява 60 работи от 28 автори. Подзаглавието „Големи поети на XX век" е висока оценка и за единствения българин в нея. Още повече защото от него съставителят е взел не едно, както е постъпил с мнозинството, а три произведения: „Писмо" (Ти помниш ли), „Прощално" и „Борбата е безмилостно жестока", разпределени в два от трите тематични дяла. На с. 206 стои бележката: *„Вапцаров (1909–1942): той е пролетарският герой на нова България. Въвежда в своята поезия фигурата на антифашисткия борец, обогатена от собствения му опит на партиен член. Автор е на „Моторни песни" и „Песен за човека". Заради любовта си към хората и заради вярата си към прегърнатото дело, бил разстрелян от фашистите на 23 юли 1942."* А на с. 188 е обозначено, че двете предсмъртни стихотворения са писани часове преди изпълнението на присъдата.

Тридесетте хиляди бройки на книгата предполагат Вапцаров да е стигнал до десетки хиляди читатели. Нека ми бъде простено едно по-дълго изреждане на включените имена, те сами говорят с кого е поставян пиринският син на България: Владимир Маяковски, Александър Блок, Пабло Неруда, Бертолд Брехт, Мигел Ернандес, Сесар Валехо, Жак Превер, Пол Елюар, Висенте Уидобро, Сергей Есенин, Борис Пастернак, Назъм Хикмет, Габриела Мистрал, Лангстън Хюз, Николас Гилен, Карл Сандбърг, Н. Пара, Евгений Евтушенко, Пабло де Рока, Елвио Ромеро.

Неподписаните Вапцарови преводи съпоставих с достъпните ми на испански, и излезе, че не съвпадат с никои, нещо повече – не приличат на никои. Противно на това, което Киньонес твърди в писмото си по-долу, мисля, че Вапцаровите стихове са от непознат ми източник. Вероятно са осъществени през чужд език, може и да са толкова силно преработени по испански превод, че ми е невъзможно да позная по кой. Важното е, че имаме налице преводи, на които другаде не съм се натъквал, и по тази причина разширяват кръга на присъствието му, подсказвайки, че и друг преводач се е старал над неговата поезия. Поради невъзможността да установя кой е той, ще ги наричам условно „чилийските

преводи". Разликите спрямо други преводи на испански са тъй осезаеми, че съм склонен да изключа възможността за просто допълнителна обработка.

Но да минем към писмото на Киньонес от 20.4.1981 г.:

„Уважаеми другарю Стоянов,

Отговарям на писмото Ви от март, отнасящо се до големия поет Никола Вапцаров.

1) Четох за пръв път две Вапцарови стихотворения в неделната притурка на ежедневника „Ел сигло", официален орган на Чилийската комунистическа партия. Това бе някъде около 1968 г. Това кратко прощално стихотворение към съпругата му го използвах нееднократно в моите часове по литературознание и имаше много добър прием сред студентите ми заради щедростта си и покъртителното послание, документалния си тон и истинността на своя език и направа. Аз свързвах неведнъж това стихотворение с „Репортаж, писан с примка на шията" от Юлиус Фучик, като изкази на световизжданието и закалката на един революционер.

2) За „Бойна поезия" струва ми се, че използвах една Вапцарова антология, направена в Куба през 1971 г., която ми зае костариканският писател Хоакин Гутиерес. Струва ми се, че в Аржентина, не знам дали издателство „Плстина" (?) или „Картаго", или „Лаутаро", бяха направили през шестдесетте години друг Вапцаров сборник.

3) Доколкото аз знам, Вапцаров се появява в антологията „Българска поезия", издадена в Хавана през 1974 г., и в антологията, наименована „Щурм на небето" (Хавана, 1975).

4) Тази антология „Бойна поезия" (не мога да се начудя, че Вие я знаете) е плод на моите учебни часове по литература и на моите търсения на комунист. Бе направена с известна припряност и има други ограничения, произтичащи от злощастния момент, който изживяхме в Чили вече в края на 1972 г. Затова липсват там някои имена, и ако се преиздаде, не бих пропуснал да включа например Луи Арагон, Рафаел Алберти, Хо Ши Мин, Иржи Волкер. Но пък които се намират в „Бойна поезия", са големи социални поети. И тъкмо затова включих там Вапцаров. На второ място, става въпрос за един пролетарски поет и боец антифашист.

С молба да ме извините, че малко можах да Ви кажа, и желаейки Ви много успехи във Вашата работа (Вапцаров го заслужава), много братски Ви поздравява Г. Киньонес."

Освен че Киньонес засвидетелства Вапцаровата поява в Чили около 1968 г., писмото му е особено ценно с това, че авторът е изненадващо добре осведомен за неговите издания в Испаноамерика, което сочи жив и траен интерес към делото на българина. Още повече, ако се съобразим с обстоятелството, че Киньонес ми е писал в изгнание. Да беше в родината си, навярно щеше да предостави други и по-точни данни. А случаят с Хоакин Гутиерес (от Коста Рика), който предоставя на Киньонес (от Чили) сборник, излязъл в Хавана (Куба), очебийно потвърждава, че из огромната испаноезичност книгите се движат по съвсем неведоми пътища и стигат до съвсем неочаквани места. Това означава, че за Вапцаровото присъствие в нея можем да се водим по точките, където са печатани работите за и от него, обаче не бива да се придържаме изключително към тях, а да ги смятаме за огнища на излъчване.

Друго едно писмо до мен (21.6.1979), от Еулохио Суарес, също прибавя щрих към Вапцаровия образ в Испаноамерика: *„Лично аз мога да ти кажа, че Вапцаров бе един живот, който ми направи поразително впечатление. Поради своето революционно величие и последователност. Един живот, едва стигнал до 31 години. Горе-долу колкото Ботев, Дебелянов, Смирненски и други. Тези животи, тъй млади и тъй щедро отдадени на родината, на революционното дело – разбира се, в различни епохи и при различни обстоятелства – са много своеобразна отлика на българите, нещо, с което тяхната книжнина трябва наистина да се гордее. На 25 април 1949 г. Неруда бе избран за член на Световния съвет на мира. Участвал е много пъти като член на журито, даващо Международната награда за мир. Точно в 1952 година, когато бе дадена на Вапцаров – посмъртно – Неруда участваше в журито. Ти можеш да проследиш всичките стъпки по даването на въпросната награда, включително изказванията на Неруда и другите латиноамерикански делегати. За нещастие, Вапцаров не е име, известно в нашите страни. Нито Ботев, нито Левски – представи си – не говорят нищо. Само Георги Димитров. Тази бе една от причините, които ме накараха да напиша книгата „Зеленатa роза". България да бъде познавана в Латинска Америка, особено в Чили, е твоя и моя задача. В тази книга, за която ти говоря, бях включил едно стихотворение, посветено на Вапцаров, но накрая го извадих. Не го намерих достойно за него. Както можеш да видиш, понякога едно пропускане е по-важно от едно включване. Не ми дойде наум в него момент, да бях турил един бял лист с името на Вапцаров и да бях написал там примерно: „Не се включва стихотворение номер..., защото поетът не се сметна способен да напише нещо достойно за Вапцаров". Може би щеше да бъде справедливо. Българите са отпечатали една литературна скъпоценност. Възможно е да е единствена в света. Става въпрос за стихотворението „Вяра" от вашия Вапцаров. Това е една миниатюра, побираща се в юмрук, съдържаща стихотворението на близо петдесет езика. Тя е една от най-драгите скъпоценности, които имам в библиотеката си."*

Заслужава да отбележим, че за втори път попадаме на стихотворение, за което авторът изповядва, че пред величавостта на българина неговата творба е недостойна да види бял свят. Какво дълбоко преклонение пред Вапцаров са тия признания на португалеца Гонсалвеш, за когото ще стане дума по-сетне, и на чилиеца Суарес.

След военния преврат на Пиночет хиляди и хиляди чилийци бяха принудени да избягат от родината и се пръснаха из планетата. Политическите изселници трябваше да печатат само в чужбина. Обособи се чилийска литература в изгнание, чиито нишки водят из много страни, обаче съставляват неразлъчна част от националното им книжовно богатство. Намерилият убежище у нас Еулохио Суарес написа текст, озаглавен „Вапцаров е нашият път", който се появи в бр. 22 от 1977 г. на сп. „Отечество". Макар и плод на запознанство с Вапцаровата поезия, станало далеч от Чили, ще приведа целия текст на Суарес, защото изразява мнение на чилийски интелектуалец и защото друг един път води към нея – този на политическия емигрант. И защото няма никакво значение по кой път (в първообраз, в испаноезични или чуждоезични тълкувания и т.н.) се отива до Огняроинтелигента, единственото важно е, че все повече хора откриват неговата значимост. Случаят с Еулохио Суарес ме навежда към мисълта, че и други

латиноамериканци ще да са открили Вапцаров в приютилите ги страни, където творчеството му е известно.

„Вапцаров е нашият път

На чилийската общественост името на Никола Вапцаров стана известно с награждаването през 1952 г. с най-високия орден на Световния съвет на мира трудовете и служещия за пример живот на големия български поет и революционер.

Ние не познавахме неговата поезия, така, както не познавахме поезията на Ботев, Гео Милев и Смирненски. Издателствата затваряха вратите си за безспорните имена в световната поезия. В това се изразяваше „златната свобода" на нашите поробени от империята страни. Трябваше да изминат години, за да могат кубинците, вече укрепнали революцията си, да разкъсат различните видове блокади, включително и тази в поезията. Едва тогава можахме да опознаем прекрасните произведения на Вапцаров.

Считам за законно и, разбира се, необходимо правото на изследователите в областта на литературата да търсят естетическите източници на могъщия и непресъхващ творчески гений на големия български поет. Няма съмнение, че така, както революционният символизъм на Блок в „Дванадесетте" е залегнал по оригинален начин в произведенията на Гео Милев, така и революционната зора на Маяковски според мен се чувства с изключителна своеобразност в поезията на Вапцаров. Формален или естетически израз в произведенията на всяко литературно течение са само елемент на представяне на едно изключително богато и сложно съдържание. Основното ударение в поетичното съдържание на Вапцаров е неговият реален хуманизъм. Ако вземем който и да е стих от неговата кратка, но неувяхваща поезия, човекът в него не е чужд на щедрите и възвишени въжделения на комуниста.

Така в стихотворението си „Кино" Вапцаров дава отпор на фалшификаторите на живота:

Един размазан Джон
целува сластно Грета.
Стига!
Къде е тука нашата съдба?
Къде е драмата?

Очевиден е отговорът, който се дава на фарса, както и социалната полза от Вапцаровата поезия.

Сега, след като познаваме подробности от неговия живот, забелязваме голямото съвпадение, което съществува между поезията и кръвта на Никола Вапцаров. Поет и истински революционер, той никога не смесва по изкуствен начин поезията с политическата борба.

Покъртителна е картината, описана от Цола Драгойчева, когато Вапцаров заедно с още петима другари се отправят към стрелбището на училището за запасни офицери. С изпълнени с вяра очи и шестимата герои пеят легендарната песен на Ботев до момента, в който картечницата прекъсва неувяхващите думи. Това е българският фашизъм, модел 1942. Аз съм виждал също моите другари да крачат към смъртта. Исидро, Данило, Владимир

и много други пееха пред разстрела „Интернационалът", след което падаха, продупчени от куршумите. В случая е налице чилийският фашизъм, модел 1973 година. Куршумите обаче са същите. Същият е и убиецът, който натиска спусъка. А безсмъртието на героите тук и там живее в съзнанието на народите.

Някой казваше, че „Дружбата е душа, която живее в двама души". Не се съмнявам, че ако Вапцаров беше жив, щяхме да бъдем приятели с него. Извинете ме за казаното, но наистина душата на Вапцаров е в моята душа. Тя е в душата на моя народ. Намира се в душата на милиони хора, намира се в дружбата и приятелството на революционерите по света. Сигурен съм, че щяхме да бъдем братя. Със своите огнени стихове Никола щеше да стои в авангарда на борбата за свобода на чилийския народ, за свободата на потиснатите народи от цялата планета.

Служещият за пример живот на Никола Вапцаров и неговата неувяхваща поезия насърчават днес борбата и вярата на чилийските революционери и антифашисти. Затова ние чувстваме като наши думите на поета Георги Джагаров:

„Вапцаров е нашият път".

На с. 150 от книгата на Лада Галина „Мечтата не е разстреляна" (Партиздат, 1974), Володя Тейтелбойм заявява: *„Винаги казвам, когато ги срещна, казвам го и на всеки друг, че в България съм се чувствал почти като в Чили, и зная, че това изпитва всеки, който посети вашата страна, въпреки пречката, която представлява езикът, както и далечното разстояние от Чили. Може би природата на страната, бурната ѝ история, уважението ѝ към нейните герои, литературните ѝ и човешки ценности, възхищението от поети като Вапцаров, всичко това ни кара да се чувстваме като част от вашия народ".*

За да онагледи с едно-единствено име своята и на сънародниците си възхита от наши поети-борци, видният чилийски писател и политик прибягва до Огняроинтелигента, не защото заслугите му са по-големи от други негови събратя по перо и участ, а защото сред чилийците името му все пак е по-известно.

За щастие, разполагаме и с друго едно сведение, че Вапцаровата поезия е навлязла в Чили твърде рано. По случай петдесетата година (12.6.1954) от рождението на Пабло Неруда в Сантяго са уредени тържества, за които отива българска делегация – Димитър Димов и Никола Фурнаджиев. В „Юлска зима" от съчиненията на Димов (Български писател, 1981), с. 329, четем: *„Интересът към нашата народна република се подчерта и пролича особено ясно на специалната „Вечер за България", която се организира в университета. Залата беше препълнена. Присъстваха Пабло Неруда и всички делегати, дошли за честването. Една много добра актриса – чието име, за жалост, пропуснах да запиша – рецитира стихове от Вапцаров и едно стихотворение от другаря Фурнаджиев. След Вапцаров и другарят Фурнаджиев бе справедливо аплодиран".* Така описана, тази вечер за България по същество е вечер на Вапцаровата поезия.

Този факт ѝ отрежда едно от първите места по време в разпространението на творчеството му в испано- и португалоговорещия свят.

ФАНИ ХОРН И НЕЙНИЯТ АВТОР

Екатерина Иванова

Едно подробно изследване на този образ установява голяма близост на героинята с автора, която на пръв поглед изглежда абсурдна.

Фани Хорн е връстница на писателя (родена е през 1912 г., а Димитър Димов – през 1909 г.). И тя като него е чужденка, привлечена от „пароксизмите" на Испания. И тя с мъка понася тежкия необичаен климат на страната. И попива с буден поглед всичко около себе си. И тя е подвластна на античността и екзотиката. И Фани си е поставила за задача „*сериозно да изучи испански*". И тя споделя констатацията на Д. Димов, направена в пътеписите му, за приликата между испанския характер и природата в Испания, от една страна, и за поразителните, почти физически осезаеми контрасти между нейния прекрасен климат и ужасяващата мизерия на населението.

Ф. Хорн обладава „*финеса на интелектуално същество, темперамента на мозъчен тип*". Д. Димов обича да надарява с интелект героите си и по тоя начин да ги доближава до себе си. Героинята му напомня автора по своята твърде висока култура, която определя светоусещането у нея. В областта на литературата тя повтаря възхищението на Димов от „Дон Кихот" и „Ласарильо де Тормес". И се противопоставя не веднъж на Мериме, Дюма, Готие, Моклер по същия начин, по който той спори с тях в „Куха Испания". Усърдието, с което Димов сам брани Испания и нейния народ от заблудите, натрупани в съзнанието на чужденеца, е приписано на Фани.

Подобно на Д. Димов Ф. Хорн също добре познава и испанските художници Веласкес, Мурильо, Гоя, до известна степен Ел Греко и често прави съпоставка с тях в духа на автора (според Х. Е. Сунига любимци на Димов са Веласкес и Ел Греко).

Тя е „*глътнала... малко университетски знания*" и то съвсем формално. Впечатлила я е диалектиката на Хегел, както това е станало при Д. Димов и като него е „*основно покварена от материалистически идеи, които отричаха безсмъртието на душата*". Познанията ѝ в областта на испанската история и социология от близко и далечно време са отзвук от задълбочените проучвания на автора в тази област. Разсъжденията ѝ за испанските кървави революции изразяват много добрата осведоменост на самия писател относно далечните предпоставки, причините, характера и хода на Гражданската война в Испания.

Фани и Димов си приличат още по обширните си познания за католицизма и йезуитите. Първата информация по тези въпроси и двамата са получили от историята. По време на пребиваването си в Испания, съзнателно и посте-

пенно, макар и ръководени от различни подбуди, те бързо натрупват подробни познания за цялостната система, върху която се гради общността на йезуитите. Извършват специална подготовка преди посещението си в Толедо и продължават своите проучвания след това. Крайният резултат и за автора, и за героинята е еднакъв – пълно и безпощадно отрицание. За да постигнат най-дълбоко проникване в същността на йезуитизма и да произнесат най-категорична присъда над него, те са улеснени от своя естествено сложил се атеизъм.

„Осъдени души" е едно от най-могъщите антиклерикални произведения в българската литература. В него има страници, написани с рядко вдъхновение, пасажи със забележителна сила. Съжалението и великодушното снизхождение, хуморът, иронията и сарказмът преливат в една помитаща всичко по пътя си изобличителна и отрицаваща стихия. Писателят развенчава, клейми, бичува, светотатства с наслаждение, независимо от това, че философът у него вижда религията като закономерен духовен спътник на човешката общност в многовековното ѝ съществуване.

Непосредствен изразител на авторовата присъда е неговата Ф. Хорн. Твърде много безбожници и безбожие има в тази книга на фона на католическа Испания. След Фани се нареждат Луис, Мюрие, Оливарес, Доминго, епизодични представители на борещия се народ. Атеизмът на тази героиня и пътищата, извървени към него, са отломки от житието на автора.

Ф. Хорн посещава резиденцията на отците-йезуити с надеждата да се доближи до Ередия. Тя се вижда принудена да заяви, че чувства нужда да опознае по-отблизо католицизма и не е далеч от мисълта да се влее в лоното на светата католическа църква. Отец Сандовал я съветва предварително да прочете избрани книги, които ѝ записва върху листче. Между тях на първо място са „Подражанията на Христа" от Кемпис и „Животът на Лойола" от Ривaданейра. В лагера за тифузноболни Фани вече чете „Подражанията на Христа", а върху масичката до леглото ѝ се намират „Светата инквизиция", „Животът на благородника Лойола", „Йезуитски мисии в Западна Индия и Тихия океан". Повечето от тези книги са ѝ подарени от Оливарес. А за Д. Димов знаем, че подобно на Ф. Хорн прилага пред колегите си йезуити от института „Кахал" хитростта на дълбоко заинтересован от католицизма. На проф. Б. Койчев той съобщил, че там съзнателно проявявал склонността да приеме католицизма с цел да му се доверят. Така се осъществява гостуването му в резиденцията им в Толедо. В резултат получава като подарък с посвещение ония две книги, намерени в личната му библиотека, които Сандовал препоръчва на Фани. Като чете „Подражанието на Христа", Фани разсъждава *„меланхолично и снизходително върху величавата простота на тази книга*". Безсъмнено такова е било собственото впечатление на писателя. Една друга книга от тази поредица – „История на католическата църква", не е открита в библиотеката му, но от романа става ясно, че Димов е бил запознат с това съчинение. Този автобиографичен момент Д. Димов е отразил в две от рисунките си, подарени на Сунига, които определено го свързват с неговата героиня. На първата той е изобразил себе си като монах, четящ увлечено свещена книга в манастирска обстановка. На втората един ритник е изхвърлил лукавия неверник от светата обител и с куфарче в ръка той поема по широкия свят.

В Испания Ф. Хорн пристига през месец март, непосредствено преди началото на Гражданската война. Д. Димов влиза в страната след приключването на събитията, към средата на януари, а я напуска около началото на март. Ясно е, че по този начин и тук той цитира себе си. Проследяването по месеци на живота и действията на Ф. Хорн асоциира с пребиваването на автора в Испания.

През Испания Ф. Хорн върви по пътищата на Д. Димов. Сан Себастиян, Мадрид, Ескориал, Толедо, Авила, Гранада, Кордова – това са основните пунктове, през които и двамата минават. Затова неправдоподобности в „Осъдени души" няма. От първите си страници произведението ни покорява с диханието на самия живот. Най-подробно описание е дадено на Толедо – града, в който Д. Димов е останал най-дълго и който е разгледал с помощта на своите колеги-испанци. Няма съмнение, че в този град героинята се движи по стъпките на автора. Хотел „Кастилия", Алкасар, къщата на Ел Греко, площадът на поета Бекер, външният и вътрешният вид на резиденцията, процедурата по посрещането са все подробности от личната биография на Д. Димов.

На Ф. Хорн писателят е подарил най-ярките си впечатления, най-силните си преживявания в Испания. Изпитано от самия него е опиянението при срещата със старата столица на Испания. Твърде непосредствено ѝ е приписал той вълненията си при посещението на резиденцията на йезуитите, впечатленията, които е получил от светата обител и нейните жители, психологическото напрежение, с което е било съпроводено обмислянето на мотивите за тази визита и самия ход на разговорите, опасенията от вероятната прозрачност на истината. Тази неподправеност на изживяванията е типична за всички срещи на Ф. Хорн с Испания. Тя присъства твърде осезателно и при наблюдаваните от нея реакции по арените. Когато Фани гледа боя с бикове, имаме усещането, че писателят анализира себе си. Мисля, че тъкмо тия възприятия той използва, за да създаде картината на екзекуцията. И още нещо от собственото си духовно битие е вложил авторът у своята героиня в тази сцена – драматичните противоречия, характерни за неговата младост, когато социален произход и епоха го поставят на нравствен и идеен кръстопът. „*Но нима се боеше да види Доминго, нима не трябваше да го окуражи поне с един поглед? Колко подъл бе тоя страх – страх от смъртта, страх от собствената си пасивност!*" – разсъждава Фани, а на нас ни се струва, че писателят изповядва себе си.

След Толедо най-голямото покритие между автор и героиня наблюдаваме при обиколката на Ф. Хорн из Андалусия. Гледките, които се разкриват пред нея при пътуването в планините над Гранада, са пресъздадени чисто по димовски. В подобни моменти долавяме органичната връзка между романа „Осъдени души" и пътеписите на Д. Димов.

Ф. Хорн и Д. Димов са дълбоко сродни по своята чувствителност към живота на природата, проявен във форми, багри и звукове. Природните описания в романа са пресъздадени преимуществено сетивно и засягат всички годишни времена. Обикновено те са лаконични, но наситени със заразяваща атмосфера, и пряко свързани с идейния патос на творбата. Д. Димов е изкусен майстор на беглия, но дълбоко прочувствен и проницателен рисунък. Герои, общество и природа живеят у него единен живот.

Друга допирна точка между Д. Димов и Ф. Хорн е описанието на надигащата се в Испания Гражданска война. Целият интерес, познания, отношението

на писателя към това събитие са разгърнати в художественото битие на героинята от втората част на романа.

Ф. Хорн и Д. Димов са обединени от еднакво световъзприемане и светоотношение. Героинята е поставена в центъра на романа, чрез нея на първо място авторът осветлява лицата и събитията, макар и да запазва своята независимост. По димовски са трезвата социална мисъл на Ф. Хорн, човешката ѝ доброта и чувствителност към социалната несправедливост, склонността към социално-историческото осмисляне на явленията, напрегнатото внимание към суровата логика на живота. На своя автор тя дължи едно от най-сериозните си открития в Испания – успоредното съжителство между традиционната старина и най-съвременните революционни възгледи. Изповядва и неговите предпочитания: „*...контрастите на сегашна Испания ѝ се струваха много по-интересни от плесенясалото величие в Толедо и Ескориал*“. Споделя заключението му, че „*в основата на всички кървави испански революции лежи конфликтът на самия живот, безумието, с което егоизмът и човешката алчност разделяха хората на сити и гладни, на малцинство, което имаше в излишек всичко, и на мнозинство, което нямаше нищо*“. Такова е и положението в Англия. „*Само че, за разлика от там, тия, които нямаха нищо, тук се бунтуваха и протестираха*“, „*един народ... се бореше със себе си, за да тръгне по нови пътища на развитие*“. И Ф. Хорн като своя създател застава под напора на един чист и дълбоко възвишен порив на страната на борещия се испански народ.

И още нещо много характерно за героинята и за автора. Срещата на Хорн с народа и неговия революционен авангард става във върховен момент на историческо изпитание, когато са изведени на показ най-прекрасните му черти и те респектират, манифестират своето предимство, предявяват своето право. При тази среща Фани е едновременно зрител и своеобразен участник. Но най-важното в случая са възможностите, които тя показва да се ориентира в епохалните социално-исторически сблъкновения. Житейските и духовни пътища на Ф. Хорн бележат началото на един проблем, който заема значително място в творчеството на Д. Димов – за съдбата на честната, образована, демократично настроена интелигенция от буржоазен произход (за „*честните труженици на мисълта*“, както ги нарича той) в съвременната му епоха; за пътищата ѝ към масите; за вътрешните ѝ противоречия; за трагизма, който я е разтърсвал.

За пълно отъждествяване между автор и героиня, разбира се, и дума не може да става. Ф. Хорн е само една отломка от автора, без която изясняването на неговата същност е немислимо. Но тази същност е неизмеримо по-богата и по-дълбока.

„ДУШЕВНИТЕ БАГРИ“ НА ЖЕНСКОТО ПИСАНЕ. ПЪТНИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ МЕРИ МОНТАГЮ И ЕВГЕНИЯ МАРС

Надежда П. Александрова

Неколкократно по повод началото на българската женска поезия Милена Цанева твърди, че за да се стигне до универсални послания в стиховете на българските поетеси, писането им трябва да носи „*душевна багра*“, да звучи в „*психологическата тоналност на женствеността*“[1]. Тя смята за правилно разглеждането на началото на женската ни поезия в първото десетилетие на XX в., когато у поетесите се формира „*лично-творчески*“ свят. Оставайки в същия времеви отрязък от историята на българската литература, но по отношение на женската проза, този текст задава въпроса доколко пътните впечатления на Евгения Марс в „Разходка из Цариград“ от 1909 г. могат да се считат за пръв опит на българка в жанра на пътеписа, и то по посока на формирането на „*лично-творчески*“ свят. В опита си да открия стила и приноса на пътешественичката към историята на този жанр в България, аз ще сравня един световен и неоспорим образец на женското писане в областта на пътеписите за Истанбул – съчинението на Мери Монтагю „Писмата от посланичеството в Турция“ (1716–1718)[2] с пътните бележки на Е. Марс, отпечатани два века по-късно. И двата текста са новаторски като първи примери на „*описания за Османския свят със светски характер*“[3], създадени от жени в английската и съответно в българската литература. При открояването на тези прилики и разлики могат да се направят изводи доколко различната рецепция на двете съчинения се дължи на времето на поява на публикациите и техния обществен резонанс или трябва да се вземе предвид съотношението между регионално и европейско в плана на литературните влияния, провокирали и въздействали върху авторките при създаването на пътеписите.

И до днес това съчинение на Е. Марс остава непознато за мнозина, за разлика от популярността на писмата на лейди М. Монтагю. Пътеписът е част от втория сборник с разкази на писателката „Лунна нощ. Разходка из Цариград“ от 1909 г. и описва проведеното две години по-рано пътуване на семейство Елмазови и техния спътник Иван Вазов в османската столица. Народният поет Вазов е сочен като близък приятел и съветник в писателската дейност на Е. Марс. Често се смята, че вещият любител на българската природа, Иван Вазов – пътеписецът, който картографира редица особености на българския ландшафт и ги претворява в художествени текстове, въздейства и на българската авторка при

обработката на пътните впечатления за публикация[4]. Самият Вазов признава първенството на съчинението – едничко подобно описание от жена на Цариград в литературата ни до момента. Отвъд литературните разпри и очевидната тегоба на половото настойничество върху текстовете на Е. Марс, нейният пътепис може да бъде разглеждан съдържателно, сравнително спрямо предходните описания на Цариград в нашата литература от Възраждането и по отношение на европейски образци по темата.

За двойната оптика на женския поглед към османския свят

По линия на нарасналото самочувствие на жената от висшите кръгове на обществото, която води задочен интелектуален разговор с предходните автори, „Писмата от посланичеството в Турция" (1716–1718) на Монтагю и „Разходка из Цариград" (1909 г.) си приличат. Обща и важна особеност, маркираща полето на изява на жената като автор в европейската литература, е способността на Монтагю и Марс да представят впечатленията си не само като безстрастни наблюдателки на видяното, но и оценъчно. Налице са себеполагането на разказвачката в центъра на описваните събития и емоционалният заряд в описанието на преживяното. И при М. Монтагю, и при Е. Марс османската столица се превръща в извор на питания, свързани с позицията на жената в частното и публичното пространство, както и в по-общ план с репресиите върху човешката личност и понятията за ред и обществено устройство.

Разказвачките не пропускат да дадат оценка за абсолютизма на властта на владетеля, както и несигурността и малоценността на човешкия живот по времето на управлението на Ахмед III (1703–1730) и Абдул Хамид (1876–1909). „*Това царуване е било кърваво и алчно*" (М. Монтагю), „*Султанът с цялата си абсолютна власт е също така роб, както всичките си поданици и трепери при всяко намръщване на еничарите*" (с. 88). Е. Марс също разказва за еничарите и техните безчинства по българските земи, когато посещава Ат Мейдан, а когато подобно на лейди Мери има позволение заедно със спътниците си да присъства на сутрешната молитва на султана, тя изразява сходно наблюдение за Абдул Хамид: „*Той е истински затворник, той вечно се бои от покушение на живота си*" (с. 125).

Ако душевната багра на женското писане се отразява в колорита на описанията на нравите, то двата пътеписа си приличат по значението, което отдават на това как изглеждат османските жени. Тъкмо в тези фрагменти се отключва една двойственост в представянето на външния вид на туркините. Независимо от двувековната разлика между написването на двата пътеписа за Цариград и двете авторки поставят акцент върху изненадващата красота, изящество и свободно държание на жените, особено когато те са между свои посестрими в банята, на сватба или в харема. Лейди М. Монтагю признава, „*че е добродетел да можеш да се възхищаваш от красотата без никаква примес на желание или завист*" (писмо до лейди Мар 18 април 1717 г.).

Подобни наблюдения съдържа и пътеписът на Е. Марс. Заедно със спътниците си тя става свидетел на семейно тържество в богата турска къща в Бебек и точно предава описанието на облеклото на ханъмите, очертавайки характерните за началото на XX в. промени на замяната на плътните фереджета на лицата

с прозрачни воали, и на покриващата тялото връхна дреха, с т.нар. четвъртит чаршаф, който дава на показ модерните фусти „а ла франга". Макар и по-пестеливо, и Е. Марс признава красотата и вкуса в облеклото на ханъмите, но още по-изумена остава тя от „*демократизма на тамошната женска аристокрация, която никак не се стесняваше да се отбие на групи през открития прозорец на сладкарницата и да изпие по чаша разхладително питие шербет*".

Разбира се, т.нар. „демократизъм" и промените в облеклото, които издават и постепенна промяна във възгледите за субекта, неговото тяло и обществената му положеност, пробиват път в хода на тези два века, които делят пътеписа на лейди Монтагю и този на Е. Марс. Все пак и двете жени са наясно с нагласата към мюсюлманките от Изтока, възпитана чрез ориенталисткия дискурс, а в българския вариант, чрез заемането на цивилизаторската гледна точка на нашите публицисти от втората половина на XIX в.

Съпротивата срещу тази нагласа към жената в исляма, чиято обезправеност, в едно с многоженството и затворничеството в хареми става мярка за нецивилизованост, е по-силна при лейди Мери, отколкото при Е. Марс. М. Монтагю показва завидно за времето си знание за пътеписната литература върху Османската империя и отривисто отрича много от твърденията им относно жените и семейния свят на османците, отдавайки фантазиите на мъжете-пътешественици на „*невежество, равно на самонадеяността им*": „*Авторите им никога не пропускат да разказват за жените, които положително изобщо не са виждали, и говорят много мъдро за характера на мъжете, в чиято компания никога не са били допускани*" (До А. Поуп, 17 юни 1717 г.).

Когато диалогизира задочно с пътешественици като Рико, Дюмон или Хил, лейди М. Монтагю винаги отстоява предимството на пола и положението си, които ѝ дават достъп до женските отделения в мюсюлманските домове в Одрин и Истанбул. В описаната по-горе случка от пътеписа на Е. Марс, нейните спътници – мъже, също са помолени да напуснат първата класа на каяка по Босфора, защото там се вози харем, докато българската туристка в Истанбул единствена може да се любува на откритите лица на ханъмите и техните копринени одежди.

И лейди Мери, и Е. Марс са високопоставени дами в техните общества, които пътуват заедно с известни и значими спътници. Те носят самочувствието на европейки, които посещават преддверието на Изтока, предварително запознати с античната или византийската история на споменатите места и обградени от вниманието на своите мъже спътници. Лейди Мери придружава съпруга си, който е за известно време посланик на Англия в Цариград. Е. Елмазова-Марс пък има за свои спътници близки до сърцето и уважавани български мъже – съпругът ѝ Елмазов и народният поет Ив. Вазов.

„Де е България" в Цариград

С намесването на името на Вазов смятам да започна откроването и на разликите между двете пътни впечатления, които се отнасят до самия творчески процес и времето на публикуване на текстовете на двете пътешественички в Англия и съответно България, но и до регионалната специфика на българската женска литература и нейното т.нар. „зацикляне" в усилието да набере читатели и приемници.

Обхватът на места в разказа за пътуването на лейди Монтагю до Истанбул е много по-голям. Тя прекосява границите на различни империи и е добре дошла в дворцовите салони и балове на Амстердам, Будапеща и Виена. Добро посрещане намира и в турската баня в София, чието описание по-късно вдъхновява мнозина художници за техните живописни платна и още по-живи фантазии върху голотата на женското тяло. Е. Марс следва друга логика на пътуването до и из Цариград. Изключително забавно и приключенско е описанието на пътуването с новопостроената железница от София до Цариград. То наподобява Алеко-Константиновите образци във фейлетонистиката и представя „земния образ" на народния поет Вазов, готов да раздели обяда от бохчата си с новите си приятели в купето – семейство Елмазови. Съседството и близостта с империята в исторически и географски план въздействат върху описанията на авторката за времето преди Освобождението и настоящето, в което Царство България е прието за цивилизовано място, а пътят до Цариград за „*много скърбна картина*", будеща въздишки за „*нашите цветущи и питомни предели*".

Основната разлика в изобразяването на Истанбул между Монтагю и Марс е плод именно на регионализма, който в този исторически момент настоява на преимуществата на българското пред турското, на националното пред общобалканското, на София с нейния културен живот, салони, хотели и ресторанти пред тишината на „цариградските потайности". Докато лейди Монтагю отнася порядките на турците към обществения и семеен живот на англичаните и то най-често критикувайки някои недъзи на английското общество от XVIII в., то Е. Марс пише от презумпцията за модернизацията на България и изостаналостта на Турция. Сравнени един с друг, пътеписите на двете авторки представят опозицията на два типа дискурси за „*щедрия турчин*" („le turk genereux") към този за „*болникът от Босфора*" („the Sick Man on the Bosphoros")[5].

Отпечатъкът на националната идеология може да се види ясно в описанието на „*българските места в Цариград*", които посещават нашенските високообразовани туристи. Сякаш като приемственост от Богоровия пътепис „Няколко деня разходка по българските места", и „Разходка из Цариград" е донякъде разходка из българските места в мултиетническата столица. Е. Марс дава ценно описание на Балкапан хан четири десетилетия след описанието, което му прави Иван Богоров, като отчита значението на хана като „*търговски и интелектуален център на българската колония в Цариград*". Българската авторка споменава и Константин-Величковите спомени за мястото, споделяйки своята тъга от скорошната му смърт. Когато се любува на красотата на Босфора, тя цитира един от неговите „Цариградски сонети". Така текстът ѝ надраства описателния си характер и се стреми да откликва на вече сътворени поетически настроения към Цариград.

Съчинението разглежда османската столица като важен топос в политическата и културната ни география от Средновековието до Освобождението на България. Освен исторически екскурси към отношенията на Византия с България, текстът се опитва да бъде актуален, като дава сведения за настоящия брой българи (около 1000 души) в Истанбул и за състоянието на Българската семинария и болницата „Евлоги Георгиев". Интересна у Марс е тъкмо двойствеността между гледната точка към мястото като към все още жив спомен за минало недавно, но и отстъпващ място на едно новоизграждащо се отношение

към Цариград, като към туристическа атракция, като към град, който българите посещават, за да потвърдят отдалечаването си от имперското и приближаването си до независимостта.

Предаването на пътните впечатления на Е. Марс се люшка между отоманското минало и свободното настояще, между първото впечатление и устойчивата нагласа. Един кратък пример за тази двойственост вземам отново от описанието на турските жени, нагиздени за семейно тържество, които пътуват в лодката заедно с нашите пътешественици. Евгения Марс пише: *„Не можеше да се каже, че са грозни, напротив някои от тях изглеждаха красиви, но типична турска красота. Няма нежност и деликатност в чертите им. В Турция жената е същество за развлечение, тя не се цени като човек разумен.“*

Причината за това съвместяване на естетически поднесена *„скица от натура“* и ориенталистка перспектива може да се търси в творческия процес на създаването на пътеписа на Е. Марс. Впрочем независимо от двевековното разстояние в написването на пътните впечатления между текста на Монтагю и този на Марс може да се установи прилика в усилието на авторките да преработят впечатленията си и да ги издадат след време. Така писателките обръщат повече внимание на конструирането на позиции чрез коментарите върху впечатленията от видяното. „Писмата от посланичеството в Турция“ се появяват няколко години след смъртта на авторката си, първо през 1767 г. в пресата неофициално и после през 1803 г. с разрешение на семейството ѝ. В българския случай пътеписът излиза две години по-късно в сборника с разкази от 1909 г. „Лунна нощ. Разходка из Цариград“. Интригите около авторството на някои от писмата не са подминали лейди Монтагю, но те се разразяват с пълна сила върху българската писателка от началото на XX в.

Отношенията между народния поет и издигнатата българка са предмет на редица спекулации. И във времето на публикуване на текста, а и днес, не липсват догадки докъде се простира приносът на Ив. Вазов, като доброжелател и наставник на авторката, за написването на този текст. Една от съвременните изследователки на живота и творчеството на Е. Марс се опитва да открие дълбочината на това литературно покровителство, като привежда едно писмо на Вазов до Марс: *„Продължавате ли пътните бележки? Предметът може да ви се вижда сух, но уверявам ви пак: описанието ви ще бъде интересно за българските читатели, защото то е едничкото по рода си в нашата литература, при това ще излезе под перото на Е. Марс – т.е. ще дъха аромат“*[6].

Очевидно авторът на „Де е България?“ насърчава прохождащата в прозата Е. Марс в нейната писателска дейност. Също така възторжени са и спомените на пътешественичката от народния поет, споделени в пътеписа. Струва ми се, че точно те са един от входовете към откриването на *„душевната багра“* в света на авторката. Текстът съдържа спомените за някои куриозни случки между Вазов и турската администрация. През призмата на лично-преживяното е и разказът за топлото посрещане, което оказват на живия класик на българската литература в българската болница „Евлоги Георгиев“. Пътеписът изразява нескрит трепет и възхищение от Вазовата фигура и поетическото му дело, като така надраства дескриптивността и става спомен за емоции и лични преживявания.

Дори и да търпи въздействие от Вазов по линията на идеологическото захранване на пътеписа с хвалебствия за българския рай срещу османската изо-

станалост, Е. Марс оставя в литературата ни пътепис, който съдържа редица описания на градския живот на Цариград от началото на XX в. Етнографският характер на някои описания на ритуали, градски събития, улици, хотели и театри, както и изискванията към храната, придават на текста звучене, което не цели само и единствено да величае нашето, а просто да подпомогне култивирането на един самостоятелен писателски почерк, излъчващ интелигентност и любознателност.

Остава въпросът дали само времето на Просвещението и новаторския за времето си поглед на жена към Ориента осигуряват на лейди Монтагю признанието на европейски мислители като Волтер и Александър Поуп. Докато във века на Мери Монтагю четенето на такива съчинения е занимание на благородниците в литературните салони на Англия и Франция и е част от едно нарастващо просвещенско любопитство към непознатите светове, то в началото на XX в. малката българска литература (по Дельоз и Гатари) е винаги политическа. Дали регионалната незначителност и националните нотки предопределят забвението, в което тъне и до днес този интересен спомен на българка за Цариград от последните години на Абдул-Хамидовото царуване? Смятам, че освен факта на тежестта на писмовното наследство на лейди Монтагю, над която не пада сянката на менторството, активната ѝ кореспонденция приживе и възможността писмата ѝ да бъдат четени на един от популярните европейски езици осигурява дълговечност на нейното творчество. Що се отнася до Е. Марс, трябва да се вземе предвид, че литературната критика в десетилетията на социализма допълнително обрича на забвение един текст, който отдава значение на хубавия живот, gourmet културата и екзотичните пътувания. С внимание към критическите бележки, с които е белязано творчеството на Е. Марс, би трябвало да осигурим нов прочит на нейните пътеписи, търсейки „*душевна багра*“ и колорит във възприятието на жената писателка от началото на XX в.

Библиография. Бележки

---

[1] **Цанева,** М. „В света на българските поетеси“. // *Септември*, 1988, бр. 7, с. 255. Вж. и **Цанева,** М. Между „вечната“ и „святата“. / Сб. Нови студии за Багряна. – София, 1994, с. 51–67.

[2] **Киселинчева,** М. Балканите през погледа на две английски пътешественички. Писма на Мери Монтагю и Елизабет Крейвън. – София, 1979.

[3] **Melman,** B. *Women's Orients: English Women and the Middle east 1718–1918. Sexuality, Religion and Work*. Hampshire and London, 1992.

[4] В по-ново време на атаките на Анна Карима и Антон Страшимиров обръщат внимание И. Пелева и Ж. Симова в статиите си. // Сб. Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. – София, 2009.

[5] Мария Тодорова смята, че смяната на дискурсивното представяне на Османската империя върви в посока от щедрия Турчин към болника от Босфора, както и че французите са склонни да подкрепят положителния имидж на империята, за разлика от австрийците или руснаците. Това може да се изтъкне и като разлика, която съществува между пътеписа на Монтагю от XVIII в. и този на Марс от XX — те просто следват общата тенденция в изобразяването на тази държава. Вж. **Тодорова**, М. Балкани-балканизъм. — София, 2004.

[6] **Симова,** Ж. Обичана и отричана. Книга за Евгения Марс. – София, 2004, с. 44, 92–93.

ЖЕНСКИ ЛИТЕРАТУРНИ КРЪГОВЕ НА ПРАГА НА XX в. БЪЛГАРСКИЯТ И ХЪРВАТСКИЯТ ПРИНОС

Антоанета Балчева

Проучването на модерни стереотипи на поведение и социално общуване е немислимо без навлизането в духа на литературните салони – анклав на европейската духовност, поле за преодоляване на социални и географски бариери и потапяне в света на новото интелектуално буржоазно пространство. Още от първите им прояви по време на италианския хуманизъм до затихващите им функции през втората половина на XX в., те се легитимират като институции, отворени за духовния трансфер на идеи, като лаборатории за оформяне на модерната социална и личностна идентичност. Основната тежест в осъществяването на тези функции е отредена на дамите, които в рамките на салона се радват на променен статут, на привилегията на равнопоставеност с мъжете. Техните репрезентативни роли трябва да съвместят научния дискурс с естетическата наслада, полезното със забавното. „*Добре е, когато някоя госпожа притежава красота, благородство, добри обноски и не се притеснява да покаже своите умения в танца, музиката, игрите, забавите и във всичко, което изпълва нашето всекидневие... Но още по-добре би било тя да владее и всички останали знания на света и дарби (способности), които са рядкост при мъжете и на които биха се възхищавали и идните поколения*“ – пише в „Il libro del cortegiano“ Балдасаре Кастилионе[1].

Персонификация на идеала на хуманистично образования придворен е и Цвиета Зузорич (Floria Zuzzeri) (1552–1648), превърнала се в легенда за хърватската литература, както пише Иво Франгеш[2]. Неслучайно деветдесет и две години след нейната смърт в Bibliotheca Ragusina Црийевич изтъква не само нейната красота, но и изобилието от „*женски дарования, и в частност дарбата ѝ на художник, която развива с голям успех*“. Митичната ѝ красота пресъздава съвършенството на един свят на духовна хармония и извисеност, в който „l'arte del vivere“ се превръща в естетическо измерение на една екзистенциална програма. Както в Мантуа, или в ренесансовия двор на Елизабета Гонзага в Урбино, така и в дубровнишките *cenacoli* на Цв. Зузорич, космополитизмът става доминираща черта, извор на нови импулси за създаването на една вече международна интелектуална общност, пресичаща държавните граници. В своята литературна академия, посещавана от многобройни автори и артисти, Цвиета Зузорич блести не само с поетичните си дарби, но и с посветените ѝ песни и стихове от Динко Златарич, Михо Бунич-Бабулинов, Михо Моналди, Бокабинко, Симонетти, Марин Батитера и др. Вдъхновен от нейната харизматична кра-

сота е и Торквато Тасо, който я възпява в своите сонети. През 1581 г. князът на Дубровник Никола Витов Гучетич ѝ посвещава известния „Диалог на красотата“ (Dialogo della bellezza), в който съпругата му Мария Гундулич Гучетич под формата на събеседване изтъква ненадмитата ѝ физическа и духовна красота. Според Луко Палйетак „*Цвиета Зузорич е най-убедителното доказателство за това, до каква степен страстта и вдъхновението могат да очертаят силни и трайни следи в пространството и времето, отразявайки се безкрайно в други поетични огледала, едновременно разтваряйки и изгубвайки се в точката на своята поява Cvijeta Zuzorić najuvjerljiviji je dokaz koliko trajan i snažan utisak u vremenu i prostoru može ostaviti neka protekla strast, koja se zapravo trajno odbija od jednog pjesničkog zrcala do drugog, sve dok se umnožena u beskraj ne izgubi na mjestu odakle je i potekla*“[3]. Посланието на този въплътен идеал за етично съвършенство, изразен в стиховете на Динко Златарич, успешно прекосява лимеси и векове, за да се въплъти по-късно в образа на вдъхновителката на Озалския културен кръг съпругата на Петър Зрински Анна Катерина Зринска (1625 – 1673). Съвременниците ѝ я описват като „*решителна и пробивна жена, остроумна и проницателна по природа със силна воля, самосъзнание и родолюбие*“[4]. Неин приоритет са както наситените с атмосфера междуличностни общувания, изповядвани от Б. Кастилионе, така и стремежа към постигането на богата езикова виртуозност. Тя се стреми към намирането на онази говорна форма, доближаваща се най-силно до изящния стил на художествената словесност. В духа на идеите за езика като „*жив организъм, в чието съвършено одеяние се проявяват общата виртуозност, изисканият нрав, духът и поезията на придворния*“, заедно със съпруга си Петър Зрински тя участва наравно в създаването на нов хърватски езиков стандарт, за което говори и Иво Франгеш: „*Докато решението за хърватския книжовен език все по-явно и логично е тласнато към установяването на штокавското наречие, ситуираният на диалектния кръстопът и функциониращ като къснофеодален книжовен център, Озал, разположен в центъра на разхвърляните остатъци от национална територия, предлага езикова норма, съобразяваща се и с трите основни диалекта.*“[5] Издаденият от нея през 1661 г. молитвеник „Putni tovarus“ говори както за добрите ѝ преводачески умения (отлично владее немски, латински, унгарски и италиански), така и за изявен стихотворен талант, по който (според критиците) е превъзхождала мъжа си[6].

Трайно присъствие през целия XV в. оставят съпругите на владетелите и най-вече на кондотиерите, чиито заложби, красота, възпитание, добри нрави и благочестие образуват една хармонична цялост. Наред с най-отмерените светски форми, доминираща роля играе силната личност на господстващите жени по онова време, силует, към който ще се стремят повечето салонни дами по-късно. Образец за подобна виталност и женственост е и А. К. Зринска, поддържала активно не само антихабсбургската политика на мъжа си, но и дейно участвала в сложните дипломатически мисии, свързани със Зринско-Фракопанския заговор за въстание. Нейният идеал за национална и гражданска доблест става водещ пример за организираното женско движение в Хърватия от края на XIX и началото на XX в. Символичната поява на изключителен женски характер като нейния в историческия наратив провокира стремежа на жените към равностойно по значение интегриране в националния проект. На страниците на „Nasa

zena“ Смиляна Антунович-Микачич пише: В новата политическа ситуация изниква необходимостта от социална равнопоставеност на жените – позиция, която те напълно заслужено са си извоювали. Култът към К. Зринска легитимира действената изява на едно силно морално, социално и национално съзнание на женската идентичност от края на XIX и началото на XX в. Присъствието на личности като графинята катализира намирането на нов ключ към амбициите за национална и социална еманципация на женското съсловие, водещ императив в програмите на основаните от края на XIX в. хърватски женски сдружения, както и на Дружествата Катарина графиня Зрински (Drustvo Katarina Grofica Zrinski) от началото на XX столетие. Салонната култура, изповядвана от участничките в тези кръгове, заедно с утвърждаване устоите на едно религиозно благочестие, материална благотворителност и просвещенска културно-просветна дейност е съпроводена от нарастващия политически ангажимент в контекста на една сложна историческа ситуация на нерешен национален въпрос в рамките на Хабсбургската империя, а по-късно и на Кралство Югославия. В програмата на първото дружество, основано в далечно Чили (Punta Arenas) се изтъква „*svrha drustva bila da se neumorno borimo u svakom pogledu za napredak nase hrvatske stvari pa bilo to privatno, drustveno ili u obiteljskom krugu*“[7]. Неслучайно броят на новооснованите дружества има широк диапазон от първите формирования зад граница в далечно Чили под името „Hrvatska zena”, или в Северна Америка, където Олга Барич основава през 1917 г. дружеството „Kceri Katarine Zrinske“ до възникналите сдружения Катарина Зринска в Карловац (1920), начело с Джурджица Газдич, Katarina grofica Zrinjska в Петринь (1929) в дома на Мария Клешчич или Hrvatica Katarine grofice Zrinjski в Загреб, председателствано от Катарина Зехел. Излъчваната от тези кръгове, мисионерска визия образува една особена синергия с характерното за прехода от традиционно към модерно общество желание за духовна еманципация, изграждане на съзнание за собствена идентичност и култура. (Формирането в Загреб разгръща дейността си в социалната, хуманитарна и културна област между жените.) В заложената програма на Дружеството К. Зринска в Карловац са откроени няколко основни приоритета: „*Svrha društva bila je prosvjećivati i odgajati članice da budu dobre katolkinje, čestite državljanke, značajne žene, uzorne majke, napredne gospodarice, preporoditeljice svoje okoline i apoštoli svake dobre stvari.*“ [8]

Зад предвидените за целта сказки, научни съобщения, музикални вечери, представления и забави прозира все по-засилващото се присъствие на жените в преструктуриращото се въз основа на модерните принципи културно пространство, както и желанието им да бъдат пълноправни участници в него. Преходът от традиционно към модерно общество е съпроводен както от желанието за духовно разкрепостяване, така и от изграждане на съзнание за собствена идентичност. В статията си „Ulaz zene u javni zivot“, отпечатана през 1935 г. в „Nasa zena“, авторката Зденка Смрекар, член на хърватското дружество, която е и едновременно редактор на списанието, изтъква изкристализиралия у жените копнеж за „индивидуална свобода“ като следствие на една духовна, интелектуална потребност и утвърдилото се съзнание, „*...че и у жените има способности и качества, които също биха били полезни в обществения живот* “[9].

Визиите, образите и „дискурсите“ за жената в българското и хърватското общество от началото на XX в. са вградени както в проекта за конструиране

на националната идентичност, така и в извоюването на равноправен статут на „граждани“ на модерната национална държава. Загребската историчка Андреа Фелдман обръща внимание върху патриархалните лостове от края на XIX и началото на XX в., с които хърватското общество препятства реализацията на жените извън семейството. Тя подчертава също, че и в Югославия жените получават избирателни права много късно – едва след края на Втората световна война (въпреки че този въпрос е в сърцевината на женското движение още преди Обединението през 1918 г.). Подобен дисбаланс в правото на глас на двата пола съществува и у нас – едва през 1937 г. се дава възможност на българките при това само на омъжените, разведените или вдовиците да участват в изборите.

Всичко това мотивира търсеното от „втория пол“ дистанциране от наложените социални стандарти за женственост и пълноценно експлоатиране на културното поле за обществена реализация и на възможностите, които се създават в него в контекста на професионализиращата се социалност. Започнал с образователния възрожденски проект, целящ издигане на самосъзнанието и поставяне под съмнение на традиционните женски роли и идентичности, този стремеж към себеидентификация ще доведе в началото на XX в. до модернизационни промени в социалните нагласи и манталитет в контекста на следващите манифестации на индустриализация и европеизация на страната. Жреческите функции са поверени на жените интелектуалки (писателки, актриси, поетеси, художнички и пр.), даващи артистичен изказ на своя вътрешен живот, с една изградена авторефлексия върху своята идентичност и връзки с обществото. Подготовка за този етап са най-ранните литературни усилия на жени, появили се в публичното пространство още около средата на XIX в. – на Елена Мутева, Рада Казалийска, Станка Николица, Карамфила Стефанова, а по-късно – Ирина Бачокирова, сестри Ненови, Роза Попова и др. Основната задача на „женското писане“ в този момент – да се напусне „тъмният континент“ на женската анонимност, да се снабди с глас женското присъствие в общността, да се придобие право на публичност, ще създаде благодатна почва за по-късните изяви на „нежния пол“. Още в началото на XX в. на сцената на дъсчения театър „Основа“ след дебютите на Олга Добшова, Ана Кратохвилова, се изявяват завърналите се от чужбина певици Златка Куртева, Мара Василева, Богдана Гюзелева. Интересен артефакт са и трите опери по собствено либрето на първата у нас жена композитор Б. Гюзелева-Вульпе, чиято „Психея“ се радва на една постановка на Дружбата през 1912 г. Не закъсняват и началните изяви на българските художнички Елисавета Консулова-Вазова, и Елена Карамихайлова. Именно в този контекст на зачестилите опити за разчупване на емоционалните нагласи и утвърдените социални конвенции са и изстраданите стихове на Екатерина Ненчева („Снежинки“, 1909), Мара Белчева, Дора Габе („Теменуги“,1908), написани в духа на модния в началото на века сецесионен сантиментализъм, над които се извисява ореолът на романтиката, красотата, неуловимо-загадъчната женственост. Успешният им прием се вписва в усилията на една немногобройна интелигенция, ангажирана с изграждането на нови естетически критерии и ценностни нагласи в променящото се според модерността на епохата общество. Те са ключ и към разгадаване приноса на литературните салони в оформянето на трайна градска традиция, обвързана както с изграждането на модерни стереотипи на поведение, така и с хармонизирането на неизравнени културни нива благодарение на еднаквите духовни стандарти.

„*Мнозина днес ще се почудят, може би, че ние още преди Балканската война сме имали опити за великосветски салони от образеца на най-подражаваните в Европа:* парижките“ – свидетелства в спомените си Кирил Христов[10]. Важното е, че се „*намираха българки, които с умение и такт на малки маркизи*“ стават център в тези салони, където се събират заедно с „*просветени и даровити чужденци*“, някои изтъкнати представители на българския дух. Въпреки историческата дистанция от френския и немския им първообраз на мадам дьо Стал, Хенриете Херц или Рачел Левин, домовете на Лидия Шишманова, Екатерина Каравелова, Магдалина Георгиева, Мария Чомакова, Мара Белчева, на Цветана Р. Маджарова, запазват стремежа към организирането на наситени културни прояви с участието на един разнообразен посетителски профил. Тук идват дипломати, учени, творци на художествената интелигенция, водят се дискусии по въпроси на изкуството, за еманципацията на жената. Духът в тези места е космополитен, целящ да хармонизира душевните нагласи на участниците с последните европейски културни постижения, въвеждащ необходимия изискан етикет в оформящото се интелектуално градско пространство. „*Трудното за мене в тая среда бе, че трябваше постоянно да се насилвам да няма в изразите ми „неприличен ентусиазъм*“ – описва в мемоарите си салона на М. Чомакова К. Христов – „*за всичко да се изказвам почти шеговито равнодушно, не забравяйки, че има толкова много чудеса на света, щото наивно е прибавката на още едно или две да се посреща с хлапашки възторг.*“[11] Подобна атмосфера цари и в европейския по обзавеждане и стил салон на Султана Рачо Петрова на ул. „Шипка“, където всяка събота привечер се събират любители на изящното слово и музиката, споделят се весели случки от придворния живот, стават литературни четения. Тук идват Кирил Христов, Симеон Радев, сръбският поет Йован Дучич, чужденци-дипломати и др. Духовна аура и изтънченост са присъщи и на дома на М. Белчева, който скоро след спирането на сп. „Мисъл“ се превръща в редакция на едноименния литературен сборник. Жена с фина духовна нагласа и талантлива поетеса, тя е сред откроляващите се интелектуалки в културния живот на София. Сред гостите са Пенчо Славейков и представителите на кръга „Мисъл“, Владимир Василев, Боян Пенев, К. Христов и др.

В българската ситуация, където липсва широк пазар за интелектуалните и културни продукти, вдъхновителките на тези социални кръгове са главно „*жени от по-горните слоеве на обществото, с достатъчно средства за живот, докато се занимават с духовна дейност и култивират своята индивидуалност*“[12]. Най-често те са свързани със или омъжени за видни представители на интелектуалния ни елит: писатели, учени, политици, и пр. Една от музите на тази градска литературна микровселена е и неуморимата Е. Марс, заобиколена от емблематичните фигури на д-р Михаил Елмазов (първият дипломиран зъболекар в България, общественик, публицист) и патриарха на българската литература Ив. Вазов. За нея домът е „*сигурност, но и духовно пространство, кръстопът, но и център на кръстопътя...*“[13]. В известния десетилетия наред салон на Е. Марс често се обсъждат издадени книги, авторски ръкописи, периодични издания, нови театрални постановки, културният живот в „Славянска беседа“, четат се стихотворения, разкази, чуват се и първите рецензии... За един по-дълъг период от време, освен старите приятели на семейството, салонът е посетен от: Константин М. Георгиев, Цанко Церковски, Александър Кипров,

Димо Кьорчев, проф. Иван Шишманов, Стоян Михайловски, маестро Георги Атанасов, оперният певец Константин Михайлов–Стоян, Панайот Пипков, актьорите Сава Огнянов, Елена Снежина, М. Миятева, Роза Попова, писателките Магда Петканова, Санда Йовчева, Люба Касърова, Анна Каменова, Яна Язова, Стела Олгерт – председателка на полския ПЕН клуб, чешката писателка Хелена Малиржова и мн.др.

Благодарение на своята енергия, находчивост, деен характер, писателката успява да организира и утвърди едно силно женско присъствие в културния живот на България през първата половина на XX в., което става особено интензивно между двете световни войни. Още през 1929 г. тя е избрана за председателка на Съюза на българките за култура и просвета. Заедно с поетесата Л. Касърова и общественичката и писателката С. Йовчева организират литературни и музикални вечери, които стават предтеча на известните по-късно литературни чайове на „Клуба на българските писателки". Добър организатор, с многобройни връзки в обществото, тактична и отзивчива, г-жа Марс успява да балансира разнопосочните характери, вкусове, предпочитания към отделни литературни кръгове на постоянните му посетителки: Елисавета Багряна, М. Белчева, Д. Габе, А. Каменова, Фани Попова-Мутафова, Л. Касърова, Вера Бояджиева, М. Минева-Петканова, Калина Малина, Лидия Шишманова, Ружа Тенева-Северина, С. Йовчева, Мария Грубешлиева, Стела Янева, Я. Язова, Пенка Цанева-Бленика, Весела Страшимирова, Златка Чолакова, Жана Николова-Гълъбова и др. За обществения резонанс на Клуба на писателките говорят сами по себе си многобройните литературни четения, двата издадени сборника „Сноп", с творби на участничките, както и отделената рубрика във „Вестник за жената" и осъществените в Белград, Сплит, Дубровник срещи с литературни и културни дейци или установените контакти с представители на интелектуалния елит на Полша, Чехия, Румъния, Югославия, Гърция. Амбициозният размах на тази организация би бил неосъществим без наложилата се в културното пространство литературна продукция. Неслучайно репортерът на в. „Зора" и „Заря" поетът Атанас Душков свидетелства: „*Писателките се бореха просто като удавници, за да изплуват на повърхността, да се утвърдят в културния живот. Търсеха изяви чрез публикации във вестниците, признание в обществото... И успяваха*!"[14]

Отдалечаването от угнетяващите ролеви модели е в унисон с все по-емансипиращия се от социалните конвенции литературен „аз" на българката между двете световни войни. Интересът към жената в социален и културен аспект е подхранен от нейните непрекъснати изяви не само като обект, но и като субект в изкуството. Заедно с извоюваното по-високо образование в престижни европейски университети, нейното самоутвърждаване ще е съпроводено от известни творчески изяви. На сцената на Народния театър вече са оставили следа Адриана Будевска, Олга Кирчева, Зорка Йорданова, Марта Попова, Елена Снежина. Световната слава е кацнала на рамото на Надя Ковачева (графиня Фиандака), Елена Доскова-Рикарди, Елена Николай, наредили се в „Златната фаланга" на Ла Скала, окрилена от успехите си е и Илка Попова – примадоната мецосопрано на парижката Гранд опера. Още през 1920 г. е организирана първата самостоятелна изложба на жена – Елисавета Консулова-Вазова, художничката Руска Маринова излага своите платна в Париж (1927), а скулпторката Ана

Балсамаджиева се представя успешно на международна изложба в Рим. Впечатляващ е и броят на специализираната периодика за жените през разглеждания период: „Женски вестник“ (1918 г.), „Равенство“ (1919–1923 г.), „Женска мисъл“, (1922 г.), „Женски глас“ (1899 г., 1900–1943 г.), „Женско огледало“ (1923–1926 г.), „Женски свят“ (1928–1930 г.), „Седмица на жената“ (1929–1930 г.), „Българка“ (1938–1939 г.) и, разбира се, „Вестник за жената“ (1921–1944 г.), излизащ извън семейната проблематика седмичник за литература, изкуство и обществен живот. Все по-настойчиво в периодичния печат, а и с отделни публикации се налагат нови имена на жени творци[15]. След емблематичната си поява на страниците на „Вестник за жената“ Е. Багряна публикува и в престижния „Златорог“, в който се печатат театралните критики, студии, есета на Ст. Янева, статии по литературни, театрални и изкуствоведски въпроси на А. Каменова, която издава през 1930 г. най-популярния си роман „Харитиниият грях“, последван от други романи и пътеписи; литературни рецензии от Александра Войникова. Публикува се поезия и проза на М. Грубешлиева, Д. Габе издава антологията „Полски поети“ (1921), лирико-есеистичния си роман „Някога“, през 1927 г. излиза стихосбирката на М. Петканова „Македонски песни“, оставила трайно въздействие с драматизма си, запомнящата се образност и специфичен лирически аромат. Не закъснява и официалното обществено признание – през 1922 г. е наградена Д. Габе, а през 1924 г. – Е. Багряна. Плодоносна откъм литературни прояви е 1925 г. – ознаменувана с цикъла стихове „Вечната и святата“ на Багряна и „Ветрове“ на Д. Габе – сериозна заявка за навлизащата силна вълна в женската поезия. Сред наградените най-добри стихосбирки на годината са и „Сонети“ на М. Белчева. Седем години по-късно А. Каменова получава наградата на Министерството на просветата за втория си роман „Градът е същият“, а М. Петканова – поощрение пак от просветното ведомство и наградата на СПБ за втората си стихосбирка „Изгубен камък“.

Културното мисионерство на жените интелектуалки често е намирало първоначалната си легитимация по време на необикновените вечери всеки понеделник в известния литературен салон на Анна Каменова и Петко Стайнов, както и в уютната атмосфера на устройваните литературни четения в домовете на Маргарит Стойчева, Жана Гълъбова, Миша Танева, Адриана Будевска, Ирина Михалчева и др. Незабравими за столичния елит остават срещите с писателската двойка Константин и Магда Петканови. В дома им на ул. „Герлово“ 13 идват почти всяка вечер Илия Бешков, Асен Разцветников, Георги Томалевски, Невена Буюклиева, Любомир и Роза Пипкови, Анна Каменова и Петко Стайнов и др. Инспиратор на тези срещи е не само харизматичната личност на Магда Петканова, но и извоюваното ѝ активно присъствие в литературната микровселена. Нейните „Македонски песни“ са опит да се възкреси катастрофиралият национален идеал за обединение на родината след разкъсващия и трагичен Ньойски договор. Фолклорните стилизации, представляващи едно вещо проникване в същината на народностното светоусещане, издават намеренията на поетесата в духа на идеите за „родно изкуство“ да компенсира травмата със силата на носталгичния спомен. За съжаление „историята на българската литература, втренчена в нормите на канона, няма да разбере тази стратегия“[16]. Житейското ѝ кредо обаче, насочено към преоткриване и съхраняване изворите на народната пресъщност, ще остави трайна следа в културното пространство на нейния дом, ще

стане част от търсената от тогавашния елит трансформация на социални и културни структури. Подобна аура витае и около дома на ул. „Славянска" 22, широко отворен за българските творци, писатели, художници, учени, музиканти, артисти, за който е оставила прекрасно описание Бл. Димитрова: „*Край запалена камина, сред стени с ценни картини, в един просторен хол на две „нива" – централен салон около кръгла маса и нещо като подиум, усетих първите тръпки на приобщаване към света на изкуството и на неговата тиха жрица Анна*"[17]. Може би в „олтарния" ѝ портрет, нарисуван от Иван Милев, се крие умението на нашите салонни дами да сътворяват, направляват и участват в едно духовно интелектуално пространство, пулсиращо в многообразието си, превърнало се в един от знаците на оформящия се културен живот на нацията през първата половина на XX в. „*Лъчезарна със златисти коси на вълни край изтънчено лице, с огромни зелени очи, от които струеше неотразима приветливост, домакинята посрещаше така естествена и непринудена, че на всички внушаваше онази освободеност, характерна за висшите духом.*"[18] Именно на тази семантика на „*междинната фаза на очакваното. Нещо е минало, нещо трябва да дойде – на неговата неуловимост са подчинени всички елементи на образа*"[19]. Може би тя е ключът и към вечното дирене на една духовна първосъщина, в чиято универсалност са сплетени и иконичността на миналото, и жаждата за обновление на традицията. В контекста на подобна диалогично-трансформираща същност би могла да бъде разчетена и атмосферата на нейния салон, както и творческото послание на А. Каменова. Концептуалният роман „Харитиниият грях", с който писателката дебютира през 1930 г., обобщава във „вечни" символи възгледите за значимостта на родното като спасителна алтернатива на претърпялата крушение през войните народна душа. Навлизайки в сложната социална, етическа, психологическа и естетическа проблематика на движението „Родно изкуство", авторката с ненакърнена лирическа прелест опоетизира една отминала патриархална епоха с носталгично очарование. Същевременно диалогът ѝ с родината не е само в светлината на идиличната романтика. Връщането към земята и корените, към изконното минало ѝ помага да извлече необходимите кодове за разчитане на настоящето, както и за приемане на риска от промяната. Оттласкването ѝ от нормата, от авторитета на литературния канон снабдява българската проза с едно философско проникновение в душевността на българската жена, в интимните трепети на нейния неповторимо национален душевен свят. В излязлата през 1930 г. рецензия на Малчо Николов в „Златорог", авторът го определя като „*възслава на онова, което е най-съкровено в женската душевност и за което тъй хубаво приляга определението на Метерлинка „съкровище на смирените". И оплакване на печалната участ на жената, носителка на пасивното начало в живота*"[20]. Разходката из частните кътчета в душата на българката продължава и в пътеписите на А. Каменова, където е намерен балансът между самобитно и привнесено. Напрежението родно–чуждо е снето в полза на една „*духовна дифузия*, която по думите на Ив. Радославов, *с течение на времето действа за пълното им асимилиране, създавайки самостойно културния образ на всеки отделен народ*"[21]. Търсенето на равновесната точка между свое и чуждо, самобитно европейско е изведено в есетата, очерците и статиите ѝ. „*Чрез родното много по-лесно ще минем към универсалното и ще можем да се усъвършенстваме.*"[22] Желанието за реекспониране на културната памет,

съобразено с актуалните общоевропейски художествени тенденции, стремежът към експериментаторство в името на креативния творчески синтез се превръщат в жизнено верую на писателката, чийто салон олицетворява с многобройните си посетители именно този културен трансфер, модел за приемственост между традицията и модерността. Години наред заедно с именити творци като Боян Пенев, Николай Лилев, Чавдар Мутафов, Иван Милев, Сирак Скитник, на гостоприемството му се радват и начеващи таланти. Призванието на вдъхновителката на тези срещи *„да изтъква постиженията на млади и възрастни, да насърчава, да дава път, да подкрепя, да разгласява имена и творби“*[23] са част от аристократичната ѝ орис. А. Каменова е сред първите, които получават още дъхтящата на печатарско мастило стихосбирка „Вечната и святата“. Пиететът, който тя изразява към творчеството на поетесата преминава в безпрецедентно за литературната ни история духовно приятелство. *„Багряна не се бои от еснафщината, тя надвива над предразсъдъците, не се свени да каже „обичам“, когато обича, и „не обичам“, когато не обича, и е щастлива, щом може да разкрие пред света сърцето си „като жена и поетеса...“*[24] Литературната ѝ благословия се разпростира върху цялостното творчество на Е. Багряна (което тя предлага за Нобелова награда), в което особено цени, както отразеното превъплъщение в светоусещането и характерологията на българката, вникването в нейното балканско кръстопътно битие и съдбовност, така и преплитането на две основни начала: *„скитническата страст и романтичния унес към родната земя, жаждата за промяна и привързаността към корените“*[25].

Идеалът на вечната и святата е постигнат чрез културното мисионерство на А. Каменова сред българската интелектуална общност. Думите на Надежда Драгова: *„Тя не си разреши да има възраст“* обобщават житейската и естетическа философия на духовната жрица, призвана да експонира живите плодотворни ферменти от културната ни памет „през световния прозорец“ на универсалните човешки ценности. Нейните усилия, както и постигнатото от повечето представителки на хърватската и българската салонна култура през първата половина на XX в. превръщат домовете им в авторитетни институции, чрез които се извършват диалогично-трансформационните процеси на културата на модернизма. Упражняваното в тези салони „изкуство на обществената комуникативност“ е своеобразен европейски феномен с комплексната амалгама от различни, понякога контрастиращи културни периоди, отделни духовни и литературни тенденции и социални кръгове, реципрочно затворени и все пак намерили именно в тях една обща креативна пресечна точка.

Библиография. Бележки

---

[1] **Cstiglione,** B. Il libro del cortegiano, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1965, Libro primo, Capitolo VI, p. 95.

[2] **Franges,** I. Povijest hrvatske knjizevnosti, Nakladni zavod matice hrvatske. – Zagreb-Ljubljana, 1987, p. 80.

[3] **Paljetak,** L. Državni udar ljepotom, In:Vijenac, Godiste IX, broj 193-195. – Zagreb, 26 srpnja 2001.

[4] Hrvatski kajkavski pisci. Sv. II. 17. stoljeće (dalje: Hrvatski kajkavski), ur. Olga Šojat. – Zagreb, 1977, str. 8.

[5] **Franges, I**. Povijest hrvatske knjizevnosti, Nakladni zavod matice hrvatske. – Zagreb–Ljubljana, 1987, p. 100-101.

[6] Ibid., p. 542.

[7] Hrvati u Južnoj Americi. – Zagreb, 1991, p. 270.

[8] Pravila Hrvatskoga katoličkog ženskog prosvjetnog društva Katarina Zrinjska, Hrvatski državni arhiv, broj zapisa 19467, član 2.

[9] *Naša žena,* br. 31, 1. 12. 1936.

[10] **Христов**, К. Затрупана София. Спомени. – София, 1997, с. 160.

[11] Цит. съч., с. 161.

[12] **Даскалова**, Кр. От сянката на историята: Жените в българското общество и култура (1840–1940). – София, 1998, с. 21.

[13] **Симова**, Ж. Непознатата Вазова вдъхновителка. // *Език и литература,* № 1, 1998, с. 131–141.

[14] **Симова,** Ж. Обичана и отричана. Книга за Евгения Марс. – София, 2004, с. 70.

[15] **Малинова**, Л. Български поетеси между двете световни войни. – София, 1999.

[16] Вж.по-подробно **Кирова,** М. // Сб. Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. – София, 2009.

[17] **Димитрова,** Бл. Една благородница във времето на диктатурата. // *Литературен форум*, бр. 3 (230), 18–24.I.1995.

[18] Цит. съч.

[19] **Паскалевски,** Сп. Портретът. // *Литературен форум*, бр. 3 (230), 18–24.I.1995.

[20] **Николов**, М.// *Златорог*, г. XI, 1930, № 3.

[21] **Радославов,** Ив. „Родно“ или „чуждо“. // *Хиперион*, 1927, № 9–10, с. 429–432.

[22] **Каменова,** А. Чрез родното към универсалното. // Неповторимото. – София, 1985, с. 473.

[23] **Димитрова**, Бл. Цит. съч.

[24] **Каменова**, А. Багряна. // Неповторимото. – София, 1985, с. 537.

[25] **Малинова,** Л. Цит. съч., с. 115.

ЩРИХИ КЪМ ПОЕТИКАТА НА МАРА БЕЛЧЕВА

Людмила Хр. Малинова

Първите публикувани творби на Мара Белчева са през 1910 г.[1]

За повече от век доста са написаните за нея литературни текстове: от Пенчо Славейков, пръв дал литературната си оценка за Силва Мара – мистификационна двойничка на Мара Белчева, през редица ключови фигури за българската литературна критика, като: Владимир Василев, Васил Пундев, Георги Константинов, Петър Динеков, Константин Гълъбов и др., някои съвременни изследователи: Иван Сестримски, Надежда Александрова, Ирен Иванчева и др. до приносни текстове на Милена Кирова.

Сред този критически масив впечатлява литературният портрет на поетесата от Милена Цанева, която аналитично и с проникновение осмисля жизнения и творческия ѝ път. Като отбелязва несъмненото влияние на Славейков върху нея, тя акцентира на две неща: поетическия талант у Мара Белчева и личността ѝ, това, че тя е „х а р а к т е р". Същевременно М. Цанева констатира: „Но ако отхвърлим оня неизбежен за повечето автори литературен баласт и се взрем в най-хубавото, създадено от нейното перо на лирик, ще видим, че мощната сянка на Славейков не е попречила да се очертаят контурите на една поетическа индивидуалност" и откроява същностни характеристики на духовния ѝ свят[2].

Още в първите публикувани творби на М. Белчева – в „Мисъл. Литературен сборник" (1910 г.) и в „Демократически преглед" (1914 г.) – се открояват ключовите теми в нейната лирика: любовта, самотата, природата, смъртта; идеята за Бога – „вплетени" в сложна симбиоза между индивидуалистичен дух, символистична естетика и пластико-предметен изказ.

Какво ново или по-различно казва М. Белчева за тези екзистенциални неща? Какъв нюанс привнасят нейните любовни стихове, след като тя твори в години, когато се написват емблематични стихове на тази тема в българската поезия?

На първо място – нагласата на жената в поезията ѝ е да сваля преградите, да търси пътя към Другия, да разбира и обича, да е всепосветена, без да губи своята индивидуалност. Точни са наблюденията на М. Кирова, според която: „типът светоусещане и нравствена мотивация у М. Белчева в своята най-дълбока същност са възрожденски"[3], и разгръща тезата, че поетесата сама избира в диалогичността между Нарцис и Ехо, да бъде именно Ехо и в такъв смисъл нейния тип поведение се идентифицира „с най-високия модел на културен героизъм, разигран във времето до Първата световна война"[4].

Второ: обвързаността на любовта с мотивите за смъртта и последвалата самота.

Началото на своя разказ за любовта тя започва със смъртта на любимия: „На мойте устни твоя дъх умря –“ и първият му портрет е този на смъртното му ложе:

клепачите сега тежат.
И тих му е сънят.

Интерпретацията на любовното чувство своеобразно продължава чрез трънения венец на спомените.

Трето: поетесата митологизира образа на скъпия за душата ѝ човек, вгражда го в памет, създава му ореол, в болката си по него стига до своеобразен отказ от живота:

Да можех слънцето да изгася,
и месеца да духна и звездите...

М. Белчева първа от жените поетеси създава своя реквием, който предшества „Requiem“-а на Багряна от „Вечната и святата“.

С присъствието на обичания мъж се обвързва и мотивът за дома в тази поезия. Щастливият дом е останал в детството („За къщицата тамо край реката“), или е такъв, ако Той е в него („Пред огнището“). Огнище, огън, пламък, жар, главня, комин са конотации на една съкровена идея: щастието е свързано с човешката взаимност, топлота. В мъртвия свят на самотата домът става анти-дом, пространство на духовния неуют, на усета за изгасването на човешките дни, дом на страдание и скръб, несъграден дом. Понякога нещо зловещо, дори диаболистично се свързва с къщата, която е като чудовище: стаите са „зинали“ срещу нея, хищно са погълнали смеха ѝ, „в тъмната си паст“ не могат да поберат единствено скръбта ѝ; вратите, отворени от вихъра, хласнати тракат, побиват я хладни тръпки. На своеобразното „демонизиране“ на дома, на „образа на прокълнатия дом“ обръща внимание и М. Кирова[5]. И изведнъж – един познат мотив:

Стопанина отдавна е на път.
Вратите неми. Черги и килими
по коридора, прашни се влекат,
вред паяжини, – може от години...

И среща от черковния сахат,
в мълчанието черни, безконечни
заглъхват часовете и ехтят, –
като въздишки от деня далечни.
(„Стопанина отдавна е на път“)

Стопанинът отдавна на път, немите врати, прахът, часовникът... този поетически „реквизит“, както и внушенията за демонизираното пространство, за некомуникативността, за самотата и смъртта, Атанас Далчев не взима ли от М. Белчева? Стихотворението на поетесата е публикувано през 1914 г. – февруарската книжка на „Демократически преглед“, а Далчевото „Повест“ – за което той казва, че го счита „за една от най-дълбоките си работи“[6], пак там, но през 1925 г.

Но ето и други паралели между двамата:

Диаболистичният предмет – свещ у М. Белчева, огледало при Далчев – отвеждат към вътрешната съпротива срещу самотата:

Белчева:
И бързо аз свещта угасям
да се не гледам пак сама.
(„Самота“, публикувано в първата ѝ стихосбирка през 1918 г.)

Далчев:
Понякога аз се оглеждам в огледалото,
за да не бъда винаги самотен.
(„Повест“, 1925 г.)

У Белчева – клоните са като ръце:
През прозорците клоните проврени
Протягат се като ръце зелени
(„Три църквици“ от „Сонети“, 1925)

У Далчев – ръцете са като клони:
Тези черни ръце въз прострените бели покривки
Като черни оголени клони на зимния сняг
(„Болница“, 1923);

Белчева:
В равний път, рой врани сви над нея
чер венец, и с грак се пак зарея...
(„Никой се към нея не озърна“, 1918)

Далчев:
и във кръг като черен венец
черни врани над него са грачили
(„Път“, 1924)

Случайни ли са тези толкова близки стихове; диалогизира ли Далчев с предходничката си и как, дописва ли я? В ранните Далчеви творби – тези от „Мост“ (1923), цикъла „Жената в черно“ – с мистичните му и религиозни настроения там, и в тези от стихосбирката „Прозорец“ могат да се открият доста провокиращи размисъл паралели с поетесата.

Първите предметни, антисимволистични щрихи в българската лирика нанася именно Мара Белчева, но постепенно се капсулира във вътрешния си свят; Далчев, повлиян от редица творци, апликира някои образи и мотиви в свой поетически контекст, придава им акцент и доразгръща „предметната“ поетика – вече във време, подходящо за нея – което го налага като етапен творец в нашата поезия.

М. Белчева е и първата поетеса, която създава чиста пейзажна лирика и обособява природата като самостоятелна тема в творчеството си. Тя е и първата от жените, чиито стихове говорят за пантеистично светоусещане, за сливане на своето Аз с глъбините на вселенското.

Дълбоко религиозна натура, в нейния лирически разговор с вечността присъства лексика като: „кръст“, „черквица“, „Божий глас“, „литургия“, „кадилница“, „храм“, „молитва“, „причастие“, „жертвений обет“, „набожен трепет“... подчертаващи опита ѝ да намери светлина за душата, да почерпи лечебна сила за своя път напред, да потърси хармонично сливане с тайните на битието. Даже някои художествени сравнения в лириката ѝ подчертават обвързаността на мисълта ѝ с образи, които са в руслото на религиозното: отминалите дни са като „безкраен низ монахини...“, елите са като „свещеници зад неговий ковчег“ („След погребението“), тополите са като „дервиши“ („Есенна картина“), лястовиците са „черни кръстове“, полският лъх я милва „с набожен трепет“ („Юлска вечер“), високия хълм с гроба на любимия сравнява с Голгота („Шествие тихо. Без поп, без гробари“)... Но не непременно Божието е свързано с християнското – творби като „Помак“, „Учителят“ ясно говорят за „виждането“ на Бог в нещо универсално, вечно, свише дадено и константно съществуващо.

Истинският храм за нея е природата.

Ако Багряна връща учестения пулс на сърцето в българската лирика, пламналия поглед за живот, Денят Първий, то М. Белчева е повече вгледана в душата, отдадена на спомени и мисъл за вечността. Ако багрянородната усеща битието „с петте нам дадени сетива“, в стиховете ѝ доминират палитрата, колоритът на живота, шеметната цветова гама, волният Глас-вик, у жрицата на скрбта основното усещане е свързано с тишината. На нейния всепобеден фон изпъкват звуците на живота, който тя явно възприема и осмисля чрез едно музикално устроено съзнание, в което нещата звънят, откънтяват на фона на тишината. Звън, песен, хор, стон, даже тракането на вратите и граченето на враните – изпълват тази поезия на тишината и на преобладаващо минорните тонове. Ако едната търси движението, промяната, другата предпочита статиката, която ѝ дава възможност да се самовглъби, за да усети константните, вечните неща.

И Е. Багряна, и М. Белчева приблизително по едно и също време възпяват възраждащата сила на пролетта. Еднакво озаглавили стихотворенията си – „Април“, вписали близки усещания и послания, те разкриват различни поетически почерци, които очертават лирическата индивидуалност на всяка една. В стиховете на Багряна април е месецът на благословения грях, на женското плодотворно начало, на тържеството на живота – химн на любовта в природата; затова и лексиката е „обвързана“ с „грешния *свят*“: *„Брачна, дантелена риза“, „пчелите сега опрашават“, „страст негасима“. „аз обичам самата Любов*“. В стиховете на Белчева възкръсващата природа е с ореола на религиозно чудо („*В мъртвилото възкръсват чудеса*“); април поглежда „*със чист детински поглед*“; „*молитви*“, „*олтаря*“, „*животворните надежди*“, „*хор*“ – са част от лексиката, която внушава тържеството на природата чрез един по-религиозен поглед, отвеждащ към духа.

В поезията на М. Белчева предпочитаният пейзаж е планинският, любимите „декори“ – върховете и скалите, езерата и изворите, боровете и елите. Черни връх, Мургаш, Мусала, Еленин връх… ѝ дават усещане за духовно извисяване, за себепостигане, за душевен покой, за свобода и полет.

Новото в пейзажната лирика на М. Белчева е и чуждият пейзаж. Живяла в Германия, Швейцария, Италия, Австрия, тя „пренася“ в своята поезия линиите и палитрата на северна или екзотична флора, природата на далечни земи. Така успоредно с родните гори и планини, където изпъкват „смарагдените бори“,

„кестенови цветове“, буките и копривата, планинското цвете..., в стиховете на поетесата се открояват и кипариси, евкалиптови гори, алея пинии, глетчери гиганти, даже тиролският дъжд. Това внася нов щрих в колорита на българската поезия, прави я по-богата на впечатления, изживявания, усещания.

Стиховете на Мара Белчева привнасят нови щрихи и към една все още млада тема в българската поезия до 20-те години на двадесети век – чуждия град, града в чужбина. Но само щрихи. Дали защото е познавала впечатляващите художествени образци на своите предшественици (Иван Вазов, Константин Величков, Кирил Христов, Пенчо Славейков), които са я респектирали, или защото в „*страната на Вергилий и на Данте*“, е заровен нейният любим, където „*чужда земя*“ го прегръща и „*от чуждо слънце гроба му е сгрян*“, тя създава само няколко творби, свързани с тази тема („Пинчо – Рим“, „Брунате“, „Далеч от родни сенки и лъчи“), които са лирически разказ за съкрушената ѝ душа. В чужбина вижда повече чуждата природа и ... църквите, храмовете на духа.

А може би и защото модерният европейски град ѝ е духовно чужд, отдалечава я от тишината и самотата, станали за нея иманентни с течение на годините[7].

Цялата ѝ поезия говори за духовната ѝ нагласа към съсредоточеност, за непрестанно вслушване в своя вътрешен свят, „*във друга тишина*“, за опит за себеусъвършенстване, за молитвено смирение пред Бог, който е свързан с онзи „бряг“ на успокоението, тишината, покоя.

За това, че М. Белчева не е просто „епигон“ на П. П. Славейков, а сама търси пътища за своето духовно и поетическо развитие, говори и фактът, че с течение на годините тя се стреми към по-песенен и оригинален поетически изказ, че опитва перото си в един такъв „железен“ жанр като сонета, който изисква строги правила (тя е първата българка, издала цяла стихосбирка само от сонети), че експериментира с изказа си и го усъвършенства: все повече в творбите ѝ зачестяват играта със звукописа, анафорите, намирането на интересни метафори, които прозвучават като поетически изненади...

Може би прав е бил Пенчо Славейков, като е казвал: „Тебе по-нататък, след мене ще те разберат“.

Библиография. Бележки

---

[1] Мисъл. Литературен сборник, № 1.

[2] **Цанева,** М. Неразделната. В: Писатели и творби. Избрани произведения. – София, 1980, с. 56. Също и в // *Литературен фронт*, № 18, 25 април, 1968.

[3] **Кирова,** М. Мара Белчева – живот във ветрена тишина. // *Септември,* 1989, № 8, с. 233.

[4] **Кирова,** М. Мара Белчева, или *изборът да бъдеш Ехо*. // В: Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. – София, 2009, с. 193.

[5] **Кирова,** М. Цит. съч. М. Мара Белчева, или *изборът да бъдеш Ехо*, с. 200–201.

[6] **Далчев,** Ат. Съчинения в два тома. Том I. – София, 1984, с. 329.

[7] За което говори и един неин текст: Живота в големите градове. // Сълкова, В. Непубликуван ръкопис от Мара Белчева. // *Литературен вестник*, №12, 28 март–3 април 1994, с. 4.

ЕМАНЦИПАНТКИ И СЪПРУГИ
(Елисавета Багряна, Матвей Вълев)

Кристина Йорданова

Този текст се отнася към изследването на творчеството на Елисавета Багряна странично, през един малко забравен неин текст, при това на драматургично произведение, писан в съавторство.

Пиесата „Госпожата“, която в края на трийсетте години на XX в. Багряна и Матвей Вълев написват в съавторство, е важна за изследването на женските роли и стереотипи на родова репрезентация между двете световни войни, доколкото представя изключително силното застъпване и сплитане на литературно и социално въображаемо. Зад булото на семейните и емоционални взаимоотношения тя успява да представи модел на социално конструиране на женскостта, който да се вмени като правилен спрямо женската ролева парадигма и да се задейства като окончателен, справедлив и единствено възможен на финала.

Пиесата представя кризата в семейните взаимоотношения между фабрикантката Юлия Миларова (въпросната „госпожа“ от заглавието на пиесата) и нейния съпруг (професорът по филология Данаил Миларов). Разривът между тях се дължи на факта, че амбициозната и предприемчива съпруга е загърбила семейните си задължения и грижи и се е посветила на наследствената си фабрика за розово масло. В резултат на това госпожа Юлия е обект на непрекъснатите полусдържани забележки от страна на своя съпруг, когото творбата представя като очевидно страдащ от напускането на семейно-домакинското лоно от жена му. Около усилващия се семеен конфликт, който трябва да определи на кое жената да отдаде своето време – на дома или на публичната реализация, пиесата прибавя други два персонажа – госпожица Светла и инженер Стремски, като очевиден контрапункт на Юлия и Данаил. Госпожица Светла е близка родственица на фабрикантката, образована и интелигентна, току-що завършила *Робърт колеж*, но предпочела не публичността на кариерата, а живота в малкия град – след приключване на образованието тя се завръща в Карлово. Госпожица Светла е приближена до семейството на фабрикантката и професора. Тя е вписана в домовното им пространство в ролята на послушница. За самата Юлия тя е полужена – полудете. Светла поема и ролята на домакиня, господарка на дома, и по този начин заменя символично винаги отсъстващата фабрикантка. Миларов я припознава именно през тази символна роля и това мотивира обяснението му в любов към нея във Втора сцена. В това си амплоа Светла е едновременно контрапункт на Юлия, която в този момент се идентифицира (и самоидетифицира) единствено през социалния си статус. Изземайки

ролята на пазителка на дома в пиесата, младата госпожица Светла всъщност изобличава (като сюжетна фигура) фабрикантката, показвайки и вменявайки ѝ липси относно патриархалното. Колкото по-голяма и диаметрална е разликата между Юлия и Светла – толкова по-виновна е фабрикантката за това, че е напуснала семейното ложе.

Сблъскването през централните героини на двата модела на женска родова идентичност (домакиня и професионално реализирана жена) не е случайно – чрез него литературната творба се опитва да разреши един обществен конфликт по отношение на мястото на жената – дали то да бъде публично, или интимно присвоено в дома. „Госпожата" отсъжда в полза на невъзможното съвместяване между социална и къщовна роля на жената, в полза на патриархалните стереотипи, които на финала тържествуващо прибират Юлия в ролята ѝ на домакиня и господарка на дома.

„Госпожата" отговаря на потребността на времето да смени един традиционен модел на женска идентичност. Жената в междувоенните десетилетия получава образование, което ѝ дава възможност да направи избор, който е различен от този на традиционната майчински ориентирана съпруга. Паралелно с това обществото иска да задържи статуквото на патримониалния семеен модел. Пиесата на М. Вълев и Е. Багряна ситуира своите персонажи именно върху тази проблематизация на женското статукво. Тя дидактизира традиционалистичните културни модели и не позволява отместване от тях.

„Госпожата" изгражда визия (образец) за модерната, образована (в чужбина като още една гаранция за подбраност на женския субект – Юлия в Германия, Светла в *Робърт колеж*) и интелигентна жена, която въпреки възможността си да заеме място в социално-публичното, покорно се вписва и самоопределя през патриархалните роли. Повествованието открай-докрай неуморно отстоява тази теза. Повтаря я през гласовете на персонажите си, за да я утвърди като неотменна. Дебатът за ролята и мястото на жената е започнат от самото начало на пиесата. Появата на Юлия, като обект на обсъждане още преди да бъде въведена с реплики и присъствие, е съпроводена от коментара, че тя е *жена*. Оттук заемането на ролята на социално действащ субект е това, което трябва да бъде оправдано. През пола се учленява и някаква неестественост на социалното вписване, която трябва да бъде наместена и анализирана. През гласовете на различни персонажи пиесата превръща механизма на оправдаването на това като че ли не според нормата женско социално присъствие в повторителен. В първо действие на „Госпожата" е отчетлива (дори натраплива) появата на персонажи, които коментират факта, че Юлия е жена:

„Първи работник: *Че и госпожата не троши дадена дума, макар че е* ***жена***[1].

Втори депутат: *Не мога да разбера. Та вие ли – **жена**, млада, състоятелна – вие ли въртите цялата фабрика в София, че отгоре и та и розоварня тук?*

Юлия: *Ами да. Или трябва непременно да плета чорапи?*

Митошков: *Госпожата е свършила химия в Германия. Няма да направи фабрика за задушливи газове я, пò ѝ отива да фабрикува парфюми.*

Втори депутат: *То е тъй, ама все пак – **жена**...*

Миларов: *Разбирам те. Но ела се наобядвай. Ще се успокоиш. Ще обмислим. Ела, ела.* (Води я към стълбата.) *За теб това напрежение, тежката рабо-*

та, грижите са премного. От кога вече настоявам. Отдели се, остави всичко на Спасов. Върни се вкъщи. Ти си ***жена****.*

Юлия: Жена*... Какво да правя, като съм* ***жена****!*

Стремски: *Да се ръководят две фабрики не е лесно, наистина, за сам човек и то* ***жена****.*"[2]

Очевидно е, че определянето през пола, което е и определяне през езика, изпълнява ролята на социален кодификатор. То маркира тип трансгресивност, недопустимост. Неестествено е жената да бъде фабрикант, да борави през модела на публичността, да напуска семейството си. Текстът търси оправдание за действията и мястото на Юлия и го намира през добрия ѝ произход, през образованието ѝ – тя е жена, но произхожда от добър род на потомствени търговци на розово масло (през думите на дядо Коста); тя е жена, но е завършила професионално образование в чужбина (Митошков). Качествата на Юлия надхвърлят тези на одомошествената жена, но те винаги трябва да бъдат припомняни като защита, като бариера спрямо разчитането на госпожата като излязла извън естествената нормалност на патриархалната женственост. Самата Юлия разчита себе си като различна. В разказа си, с който представя идващия Стремски на Светла, тя изтъква мнението на инженера за жените, визирайки именно себе си, собствената си неосъществена любовна история:

„***Светла:*** *Значи – твой стар познат и ... обожател? Сега женен ли е?*

Юлия: *Не зная. Но не вярвам. Той беше особен. Независим. Мечтаеше за жена, която да не е като другите.*

Гледат замислено пред себе си.

Светла: *Жена не като другите?*

Юлия: *Да, жена, която се стреми към нещо повече от дом, деца, кухня. Другарка, с която да работят заедно, да постигнат нещо голямо. Така говореше. А дали е намерил тази жена, не зная.*"[3]

Разказът на Юлия за жената до Стремски, „*жена не като другите*", остава изцяло в рамките на автопроекцията[4]. В него Юлия експроприира собствената си автобиография, своята самопостигнатост, за да я препише като мечта на своя бивш и неосъществен възлюбен. По начина, по който изгражда въображаемия образ на инженера, Юлия учленява и един от конфликтите, задвижващи цялата фабула на „Госпожата". През образа на Стремски се сблъскват социалното и въображаемото – жената партньор от фантазията е съратник, „*другарка, с която да работят заедно, да постигнат нещо голямо*". Тя е пожелана като различна от домоседната женственост, от патриархалните стереотипизации, защото „*се стреми към нещо повече от дом, деца, кухня*". Тази жена par excellence е Юлия, това е фантазийно въобразената жена на младежкия порив. В крайна сметка обаче реалната пожелана жена-съпруга от Стремски, обявена през личната му речева пледоария в края на второ действие, се оказва съвсем различна – прикрепена към пространството на дома:

„***Стремски:*** *И вие ли, госпожице Светла? Някога и аз мислех, че днешната жена трябва да стане едва ли не мъж. Но сега все повече се разубеждавам. Жените с професия са нещастни.*

Юлия: *Нещастни?*

Стремски: (На Юлия) *Да, нещастни.* (На Светла) *Вие... вие сте създадена да бъдете щастлива и да дадете щастие на мъж, на деца, да изпълните със себе си един хубав дом. А искате професия! Искате да се заровите в сметки. Да си блъскате главата ден и нощ кой да изместите от пътя си. Като се върнете вечер вкъщи, да не можете да стоите на краката си от умора. Да не можете да заобиколите с радост съпруга и децата си. Да намразите и себе си, и живота си, всичко. Това ли мечтаете? Щом ви се иска Париж, идете там, вижте го, накупете си тоалети, червила и пудри – ако мислите, че техните са по-добри от нашите – похарчете си парите и се върнете. Не ви трябва професия!*

(...)

Юлия: Не мога да ви позная.

(...)

Стремски: (...)Но Светла няма никаква нужда от професия. Тя трябва да остане такава, каквато си е – само жена, една прекрасна жена."[5]

„*Само жена, една прекрасна жена*" е мото на патриархалната домоседност, на реалната картография на мъжко-женските социални констелации. Полът на жената е равносилен на мястото ѝ да бъде стожер на дома. Въображаемата съратница е изтласкана от мъжкото социално-инженерно въображение от покорната съпруга, независимата жена е заменена от зависимата. Светла заменя Юлия, доколкото е фигура на контрола, на овластеността. Жената с власт е непригодна за дома, съпруга и децата – тя ги прави нещастни. Да бъдеш жена за Стремски и за Миларов означава да даряваш щастие. Жената е функция на пожеланата от мъжа домовност и в този аспект като неин функционален двойник е строго контролирана, видяна в устойчива образцовост – да дава грижа на дома, да заобиколи с радост мъжа и децата си, да носи веселост, да бъде красива. Жената се приравнява към дома, тя дарява духа си на предметите и следователно мъжът притежава дома си, както притежава жената. Миларов обяснява любовта си към Светла не с нейната уникалност, с личността ѝ, а през одомошествяването на присъствието ѝ, през жената-като-репрезентирана през дома: „***Миларов:*** *Светла, откакто ти дойде при нас, видях какво е да има вкъщи една истинска жена. Твоята ръка се чувства във всичко. Нежните ти грижи изпълниха със радост и дома ни, и мен.* "

Ръката, трудът, обгрижването са функционални образи на жената, на нейната роля да бъде скътана, изолирана от външното. Сантиментално-куртоазното ѝ представяне през думите на професора и инженера само прикриват модела на устойчивата връзка между жената и труда, представен като грижа. Идеализираната представа, която разчита на маскираното като естествено приравняване на „труд" и „грижа", всъщност отказва, превръщайки го в „неестествено", правото на жената да има професия. Като нейно „естествено" състояние се обективизира затвореността ѝ в домовното пространство, където през фигурата на „грижата" тя ще бъде вречена да се занимава de facto с труд, който не оставя следи и не е социално видим. Фабриките и научната дейност са за мъжете, жената просто трябва да осигури комфорт и присъствие, което въплъщава представата за интимно. Самата жена се превръща според идеологията на „Госпожата" в чиста репрезентация на представата за дом. Обречеността на женския труд е да бъде невидим социално – доколкото следата от него е чиста проекция на усещането за домовност на мъжа.

Тази идея е идеалистично-сантиментално поднесена в текста, но тя си остава проекция на мъжката потребност по освобождаване от утилитарните нужди и изтласкване, и нетърпимост към всяко усилие, което не оставя следи, творби или паметници, които си струва да бъдат запомнени. Тук тази представа за труда обаче е намерила достопочтен пренос/превод. Той възлага на жената ролята да полага труд-без-следи и просто заменя речника на социалното подчинение с този на възвишената куртоазност, която нарича „домакинската работа" около поддържането на дома „нежна грижа" и „очарование". Всъщност този речник и репертоар на подмяна, който се поддържа от Стремски и Миларов в пиесата, превръща домашната работа в ценност, която реабилитира патриархалните йерархии. Инженерът и професорът се занимават с духовното и социалното, докато жената до тях е длъжна да одухотворява делничното и вещното. Традиционалисткият, семеен патриархат използва идеологията си чрез натурализация. Той борави с естественост и неестественост на ролята, която една „жена" трябва да заема. Оттам логиката на вкопаващия в домашното жената мъж работи с категориите на щастието и нещастието. Инженерът, който освен всичко останало е и идеална репрезентация на българския интелигент с широка култура, потенциал и европейско образование, въпреки цялата си модерност, вижда жената като контрамодерен проект. За него тя е „карловска роза" (така инженерът нарича в пиесата Светла, която е и моделът на идеалната патриархална женственост в повествованието), естествено красива и смирена, въплъщение на градината, на своя дом.

Натурализиращите стереотипи спрямо женствеността, такава, каквато я вижда мъжката патриархална норма, пряко контрастират с родово-неестествената жена с професия. Представите на Стремски и Миларов, които успяват да овластят повествованието, да оповестят ситуационната логичност и да предначертаят края на историята, всъщност налагат като универсален критерий *„едно общество, където мъжете и жените се различават по достъпа си до властта"*[6]. А различният достъп до властта според Ив Козовски Седжуик неизбежно е свързан *„с важни родови различия и в структурата, и в характера на сексуалността"*[7]. Тук сексуалността е видяна като образ на пола и като универсална и еднаква за всички жени. Родът и полът на жената са идеологически конструирани, социално защитавани и атакувани. Тук могат да се припомнят атаките в началото на първо действие срещу Юлия, които всъщност залагат на това, че тя е „жена" и следователно да има социална власт, т.е. да е фабрикант, е неестествено; може да се приложи и защитата на Миларов и на Стремски на родовата и полова представа за – „една истинска жена" и „само жена, една прекрасна жена".

Прави впечатление, че макар и опоненти, както и хора с различни темпераменти (интровертен професор и екстравертен инженер), Стремски и Миларов изказват абсолютно припокриващи се тези за женската полова роля. Тези тавтологии всъщност влизат в езика на идеологическото повторение, което трябва окончателно да удостовери именно чрез пълното съвпадане на мненията на различните персонажи своята правоверност. Механизмът на тази идеология на повтарянето е обикнат от „Госпожата" подход – гласовете относно социалната неуместност на Юлия (фабрикантка пък жена) в началото също са сглобени през тавтологичното ехо (работник, старец, депутат, съпруг, състудент-инженер изговарят една и съща идеологическа формула, оспорваща жената като социа-

лен агент). Важно е да се отбележи, следвайки линията на различния достъп до социалното, предопределен от пола, че когато Стремски желае най-разпалено да защити, защо да бъдеш жена с професия е „*неестествено*“, освен аргументите за личното нещастие, изтощението и себеомразата като следствие, той прибягва и до дефиниране в категориите на пола: „Някога и аз мислех, че днешната жена трябва да стане едва ли не мъж“. Така се аргументира инженерът пред възлюбената си Светла, за да я разубеди да търси кариера в Париж. Жената с професия е „едва ли не мъж“. Всъщност полът (не искам някак да пропускам, че пиесата не прави разлика между род и пол, доколкото предписва функции на пола като предопределящ социалното поприще и натурализира конструирания род) е категория за културна роля, последната котва в стереотипа на „естественото“ състояние на нещата, което „Госпожата“ предписва. Ако се измени на естествените предписания на пола и рода, ако поискат власт и достъп, който не им е естествено даден, жените стават нещастни. Юлия изоставя дома си и бракът ѝ се разпада, в по-голямата част от пиесата работата във фабриката също не върви добре, фалитът се разминава като по чудо, при цялото „женско“ усилие (нещата идват по местата си едва когато Стремски изобличава предателя-счетоводител Спасов).

Няколко са изводите, които могат да се направят след анализ на „Госпожата“. Сексуалната разлика между мъжа и жената се приема като социална разлика. Сексуалното се отнася към социалното като репрезентация на асиметрията. Според идеологията на пиесата женската власт е в дома, публичната феминна власт деградира женственото в жената. Паралелно с това полът е идеологически регламентиран. Той е система от норми и правила, които определят до кои полета е прието и до кои не е прието, редно и естествено жената и мъжът да имат социален достъп. Следователно употребата на пола в текста цели да въдвори героите/героините в роля (семейна), която по никакъв начин не зависи от желанията на субекта. Заедно с това, тъй като не се отнася до човека, а до нормата, полът е експроприация. Той е гещалт за съотнасяне. Отношенията между мъжа и жената, от една страна, са видени през семейно патриархалния модел, а, от друга, през властова диаспора. Полетата на мъжка и женска власт (социалното и семейното) се хармонизират, но не влизат в схватка, докато балансът им не се наруши. Тогава хармонията се разпада (Юлия и Данаил). Моделът на хармонията е този, утвърден през двойката на Светла и Стремски. Казано по друг начин, идеята за ред в пиеста „Госпожата“ разчита на устойчиви полови репрезентации – женствена жена, къщовница, грижовна майка и съпруга – това е моделът на „истинската жена“. Мъжът е съпруг, социално активен, интелигент, глава на семейството, взимащ решения и определящ/ изговарящ нормите. Когато устойчивостта на тези репрезентации се пропука, се разрушава и светът, който те поддържат. От тази гледна точка социалното, патриархално пространство в „Госпожата“ може да бъде наречено и *социородово*, доколкото устойчивите роли, вплетени в семейни модели, гарантират стабилността и нормата в света.

В крайна сметка, дори и ала „укротяване на опърничавата“, нещата в пиесата се подреждат – Юлия се връща в семейното ложе, оставя младия Стремски да прилага социално и индустриално инженерство във фабриката и се превръща просто в госпожа Миларова[8].

Библиография. Бележки

---

[1] Подчертаването на думата „жена“ – мое.

[2] Всички цитати са по **Багряна,** Е.; **Вълев,** М. Госпожата. Пиеса. София, 1938. Цитатите са от първо действие на пиесата, както следва – с. 9, с. 14, с. 23, с. 34.

[3] Цит. по съч., с. 29.

[4] Самият инженер при повторното си завръщане в България отказва да се разпознае през сюжета за равностойно професионално и семейно партньорство с жена.

[5] Цит. по съч., с. 62–63.

[6] **Бурдийо,** П. Мъжкото господство. – София, 2002.

[7] **Седжуик,** Ив. Козовски. Увод към „Между мъже“. // Времето на жените. – София, 1999.

[8] Може да бъде обърнато специално внимание и върху практиката на назоваване през личното име и статуса в пиесата. Юлия и Светла са изписвани пред речевите ремарки навсякъде с малки имена, докато Миларов и Сремски говорят през фамилните си имена. Тук в този избор на назоваване личи освен всичко останало интимизация на женското присъствие срещу по-голямата придадена социална тежест на мъжкото. Не е за подценяване и фактът, че пиесата се вълнува твърде много от семейните статуси на женските си персонажи, Юлия е наричана госпожата, а пред обръщането към Светла често стои „госпожица“. В този аспект е интересно и озаглавяването на пиесата, което отпраща отново към семейно-статусните речеви модели.

„НЕПОСТОЯНСТВО, ТВОЙТО ИМЕ Е ЖЕНА!“*: ПРОСПЕР МЕРИМЕ – ДИМИТЪР ДИМОВ УСПОРЕДЕН ПРОЧИТ

Людмила Григорова

Жените са направили от себе си такова оръдие за въздействие върху чувствеността, че мъжът не може спокойно да се държи с жената. Щом мъжът се приближи до жената, веднага попада под нейното обаяние и си губи ума!“*

В личната библиотека на Димитър Димов се намира шесттомното московско издание на Проспер Мериме от 1963 г. Той е един от писателите, към които Димов е особено пристрастен. Кое ги сродява? – На *първо* място – интересът към екзотичното, към необикновеното и изключителното. Към *ексцентричното*. У тях едва ли ще намерите и ред за банално нормалното. Това е един романтичен поглед върху света. И у двамата писатели този интерес се фокусира върху *Испания*. У Мериме – и като учен-археолог и пътешественик (той е един от основоположниците на съвременната археология и е член на Френската академия!), у Димов – единствено като *художник*. Впрочем при Димов страстта към екзотиката приема и по-универсални размери в чисто географски план – освен към Испания, и към испаноезичните страни в Латинска Америка. Неведнъж сам е заявявал, че е завършил ветеринарна медицина и защото е искал да реализира една своя юношеска мечта – да живее в саваните на Южна Америка и да се издържа като ветеринарен лекар, тъй като това са страни със силно развито животновъдство. Интересът на Мериме към Испания (пък и към екзотиката на Изтока) – като история и археология, към нейното изкуство, към езика на племената, които я населяват в първата половина на деветнадесети век, към испанския национален характер и национална идентичност безспорно, *вътрешно* ги сродява. Дори отношението към *жената* в произведенията им – като *дяволска* еманация[1] – в „Кармен“, „Венера Илска“, „Жената е дявол“ у Мериме. А и у Димов този възглед е съществен елемент за *женската* природа, въпреки всички уговорки за *сложната* фактура на неговите женски персонажи.

---

* Стих от „Хамлет“ в превод на Любомир Огнянов.

** *Толстой*. Събр. съч. в 14 т. Кройцеровата соната, т. 12, НК. С., 1956, с. 29.

* * *

В разказите си Димов използва похват, който често е използвал Мериме. В „Кармен", „Локис", „Венера Илска" (Мериме), както в „Карнавал", „Севастопол, 1913 г.", „Задушна нощ в Севиля" (Д. Димов) наративът се води от името на разказвач. У Мериме той е пътешественик („Кармен"), който тук е и учен лингвист, както и в „Локис", или археолог („Венера Илска"). В „Кармен" например дон Хосе разказва на повествователя своята *одисея* така, както в „Карнавал" това прави *лекарят* или в „Севастопол..." – Виктор Ефимич, а в „Задушна нощ в Севиля" – маестро Кинтана. Във връзка с това руският изследовател Смирнов пише, че разказвачът у Мериме въплъщава в себе си „наред с моралната безупречност и дори известна душевна отзивчивост, удивителна трезвост на мисълта, деловита разсъдливост и в края на краищата невъзмутимост. Би било неправилно да се отъждествява този разказвач с автора, макар че у него може да се открие нещо от самия Мериме: любознателност, външно „*равнодушие и студенина*" (Тургенев), *с които Мериме обича да се украсява пред празното светско общество*"[2]. Наблюденията на Франк Пол Боуман в това отношение също заслужават внимание: „*...по-голямата част от „Кармен" е разказана от Хосе на повествователя; цялата „Арсен Гийо" е пресъздадена от разказвача – открай докрай. Много често експозицията е изградена чрез диалог между героите, които разказват миналото си един на друг („Арсен Гийо...") или обсъждат значението на това, което се е случило („Локис")*"[3]. Тези похвати са налице в „Задушна нощ в Севиля" на Д. Димов. В този разказ художникът маестро Кинтана споделя болката си от творческата деградация на необикновено надарената танцьорка Мануела Торес, станала по-късно известна под името Канделита, но вече с изкуство, което е *чист фалшификат*, изкуство, в което има блестяща, заслепяваща техника, но му липсва *божественият* живец. Защото Канделита „*продаде тялото, сърцето и таланта си в „Лас Каденас*" ...А „*някога танцът ѝ бе магия ...чудна поема на живота, любовта и смъртта!...*"[4] Кинтана споделя и трагедията на собствения си талант, който също както при Канделита „*мизерията закла като палач*"[5].

* * *

В прозата си Мериме е особено пристрастен към използването на монолога. Но „*тук трябва да се прави разлика между двете форми, в които той се изявява: косвена реч или пряк монолог и вътрешен монолог, изразен чрез трето, а не първо лице. Дон Хосе разказва на повествователя историята на Кармен в един непрекъснат словесен поток. Тази употреба на монолога позволява на Мериме да използва стил и изразни средства, които биха били характерни за дон Хосе (кратки изречения, живописни* ***изрази, локално*** *оцветени думи и да фокусира вниманието ни върху темперамента на дон Хосе, така, както той се разкрива чрез реакциите и съжденията си*"[6].

Освен това и то е особено характерно вече и за Димов, който „*обикновено нарушава перспективата на вътрешния монолог с взаимодействието между визията на автора-разказвач и визията на героите. Той едновременно коментира техните проблеми и ги описва...*"[7]

И при Димов вътрешният монолог играе особено важна роля в неговата стилистика и то е естествено. Защото той е преди всичко писател – *психолог*, а

вътрешният монолог именно защото е *вътрешен*, най-адекватно „коментира" душевността на литературния персонаж. Но освен в „класическия" му вид, писателят го използва и косвено, чрез непряка реч, когато авторът сякаш се слива с героя си. От такъв тип е монологът на Фани Хорн в „Осъдени души" например в палатката на току-що починалия Мюрие. Както и монолозите на Гайтанов („Роман без заглавие"), които въпреки че натежават – те заемат цели страници – допринасят безусловно както за особената *сгъстеност* на фактурата на сюжетното действие, така и при пресъздаване на *драматизма* в преживяванията на литературните персонажи.

Какво *още* „взема" Димов от Мериме? – Един *лайтмотив*, който като стрела пронизва цялото му творчество. У Димов е формулиран така: „*Любовта и смъртта са две сили, които взаимно се екзалтират*" – в разказа „Севастопол, 1913 г." – мисъл, която почти дословно се повтаря в пиесата му „Почивка в Арко Ирис". По този повод Боумън пише за Мериме: „*Мериме утвърждава явна връзка между любовта и смъртта в повечето си художествени произведения. След като младият Пейорад дава пръстен на Венера, тя го прегръща с металните си ръце*[8] *и го задушава до смърт. Този избор на сюжета отчасти може да се обясни с романтичната мода* (на оживяла статуя – б.а., Л. Г.), *но Венера Илска е единствената метаморфоза на богинята на любовта, която той е избрал за разработване; изглежда е чувствал, че темата предлага дълбок разрез на природата на любовта... В много други разкази любовта приключва със смъртта на влюбените. В „Локис" младоженецът, който е половин мечка, изяжда булката през сватбената нощ; въпреки че Юлка – булката, напомня Кармен и Коломба, вместо да отведе любимия си на смърт, самата тя умира... Кармен е Венера Илска, облечена в плът. ...Едва след като я е убил, дон Хосе може да избяга от Кармен, ала се предава, за да бъде екзекутиран...*"[9]

Този лайтмотив – за любовта и смъртта, които – нека повторим – „*взаимно се екзалтират*", ще открием най-вече в „Кармен". „Кармен" е новела на писател романтик за *женското непостоянство*, за извечната изменчивост на женската природа с много екзотични нюанси, особено характерни за *циганката*, за нейното чувство за превъзходство, което е в същността си *романтично* (к/в мой – Л. Г.), въпреки че на пръв поглед е крайно прагматично. Кармен казва на дон Хосе: „*Ние не сме създадени, за да садим зеле... Съдбата ни е да живеем за сметка на другите...*"[10] Но такава реплика би могла да излезе и от устата на някой мъж. Ала само от устата на жена, и то от устата на Кармен, можем да чуем признание, което е зашеметяващо по своята искреност, стигаща до цинизъм. На увещанието на дон Хосе, че ще забрави всичко – най-вече измените ѝ, стига да се съгласи да започнат нов живот, Кармен се противопоставя категорично, като заявява, че не желае да се промени, да промени живота си, защото такъв, какъвто е – на рискове и на обрати, ѝ харесва: „*Хосе, ...от мене искаш нещо невъзможно – казва му тя. –* ***Вече не те обичам*** (подч. мое – Л. Г.); *ти още ме обичаш и затова искаш да ме убиеш. ...Като мой ром ти имаш право да убиеш своята роми; но Кармен ще бъде винаги свободна. Кали е родена, кали ще умре*"[11].

Своята непоследователност, своето непостоянство в любовта Кармен идентифицира с представата си за свобода, за абсолютна свобода. Свобода, която не е ограничена от каквито и да е изисквания на морала. Тя я разбира като „*сво-*

бода на волята, като възможност да се постъпва съобразно с волеизлияние, което не е детерминирано от външните условия".

С Кармен е родствена лирическата героиня от стихотворението на Багряна „Стихии":

Как ще спреш ти мене – волната,
скитницата, непокорната –
родната сестра на вятъра,
на водата и на виното,
за която е примамница
непостижното, просторното,
дето все сънува пътища –
недостигнати, неминати,
– мене как
ще спреш?

Жени като Кармен са познати от живота, а и от литературата – много преди Мериме. Кармен има своя литературен прототип у Пушкин – в образа на Земфира например в поемата „Цигани" (1824 г.). И това твърдение се основава не само на литературния текст, а и на биографични данни за самия Мериме. Той е познавал творчеството на Пушкин, както и на други руски писатели: Гогол, Тургенев. Превежда Пушкин („Дама пика", „Цигани"). Не може да се твърди, че в „Кармен" (1845 г.) има преки алюзии от Пушкин, но типологичната близост между двата централни женски персонажа – Земфира и Кармен, е повече от очевидна. Тяхното житейско поведение, житейската им философия е близка. Те си приличат в най-главното: в представата си за света и най-вече в представата си за любовта като абсолют, т.е. като най-висша същност и смисъл на живота, в името на която всичко друго трябва да се принесе в жертва. И Земфира, и Кармен противопоставят на общоприетата обществена санкция за любовта своя възглед, който не се съобразява с установените морални норми, защото се подчинява на свой нравствен императив. А този императив е именно свободата – в нейната романтична интерпретация, разбирана като възможност „*на индивида да постъпва според собствената си воля, според собственото си желание, без да се съобразява с обществените норми на другите като цялост*". Издигнала в култ именно тази свобода, Кармен предпочита да загине, но да не се преклони, да не изневери на собствената си природа. Тя притежава свръхразвито чувство за чест и за морал – според собствените ѝ представи, разбира се. Тя не може да приеме предложението на дон Хосе да замине с него, защото е престанала да го обича, а такъв живот – без любов, е неморален за нея. Макар че тя едва ли си дава ясна сметка за това – моралните норми не са меродавни за нея, защото се подчинява по-скоро на обичайното право, което санкционира поведението на нейните съплеменници – циганите. Моралните норми са обществени норми, а Кармен живее извън обществото. Естествено е тя да не ги познава и да не им се подчинява. За нея морално е това, което е природно. Затова Кармен следва само повелята на природата си.

Обичайното право на циганите е пълното зачитане на личната воля, т.е. на личната свобода. И тя именно е издигната на такъв пиедестал, че е извисена до степента на идеал. Тя подчинява всичко – дори своята противоположност

– честта. Ето какво пише Хегел в своята „Естетика“ за понятията „любов“ *и* „чест“: *„Ако в честта личната субективност се представя в своята абсолютна* ***самостоятелност****..., най-висшето в любовта е* ***отдаването*** *на субекта на един индивид от другия пол, отказването от своето самостоятелно съзнание и от своето единично битие за себе си, което се чувства принудено да има своето собствено мнение за себе си едва в съзнанието на другия. В това отношение любовта и честта са противоположни една на друга*“[12]. В „Кармен“ Мериме е изобразил тъкмо тази противоположност между любов и чест. И тя не се отнася до Кармен, защото циганите живеят чергарски, не са организирани в общество и не се подчиняват на неговите норми. Тази противоположност засяга поведението на отчаяно влюбения в нея дон Хосе, който от идалго – т.е. от благородник, става разбойник, човек извън закона. И това изпадане от съсловието се дължи на безумната му любов към тази циганка, която за него се превръща във фатална, щом като не само го извежда от съсловната му принадлежност, но е и причина за смъртта му. Друг въпрос е, че той пък причинява смъртта ѝ. Той и неговата егоистична любов в най-уродливата ѝ проява – необуздана и дива ревност. Сам дон Хосе обяснява това убийство с изключителното право на господар – правото да имаш всичко, което пожелаеш: „*Обичам Кармен и искам да съм само аз.*“ – това е неговата житейска философия. Тя е резултат на един мироглед, който не познава правото на собственост у другите – просто не познава римското право. Дон Хосе е *заимствал* този възглед от разбойниците – цигани. Влизайки в тяхната племенна и най-вече съсловна общност, възприема и техните разбирания. Той е убеден, че целият свят му принадлежи – включително и жената, любимата жена. При такава нагласа у двамата – крайно себична – Кармен също не признава никакви компромиси, трагичната развръзка е неизбежна. Защото, нека отново припомня в един по-разширен вариант цитирана вече мисъл на Хегел: „*...целите на любовта не могат да се осъществят в конкретната действителност без колизии, защото освен любовта предявяват своите изисквания и права и останалите житейски отношения, и вследствие на това те могат да наскърбят страстта на любовта в нейното единовластие*“[13].

Такава, каквато е, Кармен на Мериме е сякаш първообраз на Димовите *фатални* жени. Това особено се отнася до първия му роман „Поручик Бенц“. Между Кармен и Елена Петрашева има нещо дълбоко родствено като типаж, а между двете произведения има и не малко сюжетни „заемки“ – т.е. в „Поручик Бенц“ се откриват сюжетни аналогии с новелата на Мериме[14]. Нека сумирам своите наблюдения:

1. ***Импулсивност*** – немотивираност и нелогичност на постъпките у Кармен – от гледна точка на логиката, мотивацията, морала и характерологичните особености на европееца. Точно такова е и поведението на Елена – поведение на разглезена и богата ***източна*** жена.

2. Абсолютизиране на ***личната*** свобода, от която Кармен не се отказва дори пред смъртта. Предпочита я пред покорството и не-свободата – такива, каквито ги разбира тя.

Елена също обича да рискува – финалната сцена, която се разиграва между нея, Бенц и Лафарж няма игрови характер. И въпреки че животът ѝ виси на косъм, тя не се смирява, не проси милост, държи се предизвикателно с Бенц, защото е накърнено женското ѝ достойнство – такова, каквото тя го разбира.

3. И най-сетне: дори като *физически* тип, у много от Димовите светски красавици има нещо циганско – те са южнячки: мургави[15], с големи черни очи, чернокоси – Елена Петрашева, Ирина, Зара[16]. Да не говорим за испанките: доня Инес, Пилар, Канделита. Естествено е испанските танцувачки от прочутото заведение „Лас Каденас" в Севиля да са с продълговати и мургави лица – такива, каквито са и кокотките от мадридските барове – силно гримирани, *„с цикламени устни, с оранжево напудрени лица и синкавочерни коси..."*. Каквато е и бившата любовница на дон Луис Ромеро – кабаретната артистка Жоржет Киди: *„Тя бе левантинка, с неопределена народност, един от ония мелези, които скитат из вертепите около Средиземно море и съединяват в себе си пороците на много раси. Лицето ѝ бе матово, с маслинен оттенък, както у испанките, но в чертите ѝ нямаше нито следа от изтънчеността на тези приветливи и целомъдрени жени. Очите ѝ, студени, черни и вероломни, гледаха с втренчената неподвижност на змия*[17]*, а от тялото ѝ се излъчваше някакво лениво сладострастие, което превръщаше любовта в мръсна оргия"*[18]. Именно Жоржет Киди подобно на Кармен, която превръща дон Хосе в контрабандист, оплита дон Луис Ромеро в банда за пренасяне на наркотици *„по дългия път между Цариград и Бомбай"*.

Впрочем Димовите знойни хубавици – дори когато по етнически и географски признак принадлежат към „умерения Юг" – като Е. Петрашева и Адриана Гайтанова, или са родени в северните ширини на Европейския континент (като англичанката Фани Хорн напр.) по темперамент са южнячки. Е. Петрашева се отдава на своите страсти без задръжки и защото е разглезена от светските си успехи, и защото е убедена, че *всичко* ѝ е позволено, че каквато и простъпка да извърши, ще ѝ бъде простена не само от толерантните ѝ любовници, но и от членовете на семейството ѝ – от брат ѝ и дори от настойника ѝ. Спомнете си предизвикателното ѝ поведение към поклонниците ѝ: младия Райхерт, годеника ѝ – фон Харсфелд, поручик Бенц! Единствен Хиршфогел има смелостта да говори истината и да я казва в очите ѝ! Останалите са омагьосани от красотата ѝ, от светския ѝ такт, от цялата ѝ обаятелна личност: от гладкото матово чело, което излъчва *„най-съблазнителна женственост"* и особено от гласа ѝ, разливащ *„сладостно вълнение"*. Този глас привлича не само като физическо състояние, но и с чисто психологическото си въздействие. Да повторя отново Димов: *„той проникваше чрез неопределеното си качество на пламенност и мекота, за да остави след себе си тъжни паузи, сякаш бе глас на уморена душа..."*[19]

Е. Петрашева е фатална жена, както е фатална и Кармен. Още при първите им контакти Хосе започва да прави закононарушения заради тази циганка. Първо ѝ помага да избяга на път за затвора. След това става контрабандист и убиец. В поведението на двете жени има много общо, но най-общото е непостоянството. И изменчивостта. В това поведение, разбира се, има и голяма разлика. Но тя идва преди всичко от социалното им положение. Едната е българска аристократка, другата – севилска циганка. За Кармен няма по-висше благо от свободата – абсолютна, неподдаваща се на никакви нравствени ограничения, т.е. нейната свобода е всъщност слободия. Тя самата неколкократно заявява на дон Хосе: *„Откакто си наистина мой ром, не те обичам колкото по-рано, когато беше само мой минчоро. Не искам да ме тормозят и особено пък да ми заповядват. Искам да съм свободна и да правя каквото си ща"*[20].

Кармен, както и Е. Петрашева са жени с достойнство. И двете не искат да въвеждат в заблуждение (поне не съзнателно!) влюбените в тях. Още в самото начало Кармен се мъчи да предпази дон Хосе от фаталната стъпка, за да не се ожени той за вдовица „с дървени крака", т.е. за да не го обесят. Да си спомним поведението на Елена към поручик Бенц, която се представя пред него в мрачни краски – тя обича словесно да се саморазголва, да естетизира едва ли не пороците си и да ги „повдига на степен", за да го отрезви. И в двата случая този подход не дава резултат. На Кармен не ѝ остава нищо друго освен да се примири. Затова, когато увещава дон Хосе да стане контрабандист, тя му подхвърля със своя черен хумор, сякаш между другото: „*Нали ти обещах, че ще те доведа до бесило*"[21].

Романтикът Мериме естетизира убийството от ревност; дон Хосе убива Кармен, защото я обича твърде много, за да може да я дели с друг. Естетизацията на убийството лансира английският писател-романтик от шотландски произход – Томас де Куинси, в есето си, озаглавено „Върху убийството. Възприемано като изящно изкуство". Неговият патос е насочен срещу Кантовия нравствен императив и срещу литературата, която твърде дълго е слугувала на морала и на добродетелта. Според Де Куинси седемнадесети, осемнадесети и деветнадесети век са Августовска епоха за изкуството да убиваш[22].

Е. Петрашева има косвено участие в убийството на Бенц – тя го предава на съглашенските власти. Прекаленото ѝ честолюбие не може да понесе плесницата, която Бенц ѝ удря, след като я изненадва с новия ѝ поклонник, а може би и любовник-французин. В романа „Поручик Бенц" всички (или почти всички) мъже, които са влюбени в Елена, загиват при странни обстоятелства, но не без нейното „участие" на *фатална* жена. Тези смърти твърде много приличат на *само*-убийство. Докато дон Хосе убива, защото обича, така както Алеко убива Земфира и Отело – Дездемона. И той отстранява своите съперници със собствената си ръка – т.е. в „Кармен" се играе с открити карти. Самата тя заявява, че е престанала да го обича и че не желае да живее повече с него, че предпочита смъртта пред възможността да загуби независимостта си и да живее с нелюбим мъж.

Е. Петрашева е представителка на елита на българското общество – духовна и преди всичко съсловна аристократка, едно левантинско момиче (Димов често повтаря това определение, защото то е ключово и обяснява много от характера и поведението на Елена). За писателя понятието левантинско е твърде изразително и съдържа в себе си целия букет от цветове и аромати, които правят жените от Левант така екзотични и така пленителни! В известен смисъл Кармен и Елена са пълна противоположност – Кармен е кръгла социална нула, циганка, която се занимава с обири и контрабанда и е не само извън закона, но и извън всякакви морални норми. Тя лъже на всяка крачка – с нужда и без нужда. Дон Хосе: „*Не знам дали това момиче поне веднъж в живота си е казало една вярна дума*" (с. 170). Но въздействието ѝ върху мъжете (както впрочем и въздействието на Елена!) е влудяващо. Да, наистина на пръв поглед Кармен и Елена са пълна противоположност. Но тези различия са, така да се каже, в макрорамката. А като типаж – характерологични особености в поведението: полярни настроения, непоследователност – своенравие и своеволие, са много близки. И с тази екзотичност – не само в поведението, но и във външността (Кармен и Елена

си приличат – Елена е, да припомним още веднъж, *ориенталски* тип!). Макар че у нея има финес – и в облеклото, и в обноските, които естествено Кармен не притежава. Елена е рожба на салоните, където се създават традициите на българското „аристократично" общество – доколкото е успяло да съгради все пак някакви традиции. Впрочем нека ги съпоставим. Ето как изглежда Кармен в очите на дон Хосе, когато я среща за първи път пред цигарената фабрика, където е работничка: „*Тя носеше доста къса червена пола, под която се виждаха бели копринени чорапи с много дупки и обувки от червен марокен, завързани с огнени панделки. Отмяташе мантилята си, за да ѝ се виждат раменете, а в ризата ѝ бе забучена голяма китка акация. В ъгълчето на устата си имаше също един цвят акация, а като вървеше, люлееше бедрата си като кобила от кордовския конезавод... В Севиля всеки ѝ подмяташе по някой двусмислен комплимент за външността ѝ; опряла юмрук на кръста, нахална като истинска циганка, каквато си бе, тя всекиму отговаряше, мяташе погледи...*"[23]

А ето и първите впечатления на Бенц от Е. Петрашева: „*Тя погълна вниманието му изведнъж... първата, безусловно първата увереност, която доби за нея, бе, че тя е сестра на българския офицер... Второто впечатление бе това за съвършената хармония на личността ѝ. То като че изпревари по-обикновеното впечатление за телесна красота и елегантност в облеклото. Тя бе в сребърносив английски костюм, шапка от същия цвят и тъмни кожени ръкавици. Тя бе мургава като брат си, но не тъй много и в полумрака на вечерния здрач се стори на Бенц необикновено красива. ...Каквото и да бе, надменна или простодушна, тя подаде малката си ръка откровено, като момче, без задни мисли...*"[24]

Бенц е очарован не само от изискаността и красотата на фройлайн Петрашева – „*банално качество у много жени*" – както смята поручик Андерсон например. Ала нейната привлекателност идва – и това Димов многократно го подчертава – и от смеха ѝ, който „*замираше изведнъж, като оставяше след себе си тъжна пауза, защото с него замираше и чаровното движение на устните ѝ... Тя се смееше с лицето си, с очите си, с движенията си, като че искаше да се наслади на всичката пълнота на смеха си*"[25].

Испанската циганка Кармен не притежава тази изисканост – нейният чар е друг. Но с Елена ги сближава умението да превръщат мъжете в свои *роби* – лишават ги от собствена воля и в края на краищата стават пряка или косвена причина за смъртта им. Дон Хосе убива Кармен от ревност – след толкова молби и обещания да продължи да го обича, да заживее отново с него, за да ѝ подари живота. Тя остава непреклонна. Тя сякаш се плаши от всичко друго, но не и от смъртта. И никакви обещания не са способни да променят решението ѝ.

Интересно е да се отбележи, че както Кармен, така и Е. Петрашева изпитват наистина презрение към смъртта. Елена се държи с нея предизвикателно – играе си с нея. Да си спомним дръзкото ѝ, да не кажа нагло, поведение по отношение на Бенц в една от финалните сцени на драмата, която се разиграва между тях двамата и френския капитан Лафарж, новия поклонник на Елена! Класическият любовен триъгълник! Най-коварното е, че когато мъжете проявяват чисто войнишка солидарност и Лафарж се уговаря с Бенц да му изготви виза и паспорт, тя е тази, която предава бившия си любовник и минути по-късно той е застрелян от зуави. (Източно коварство, в което има и екзотика, и като че ли

известна прелест, защото е свързано с тази така *„неудържимо привлекателна и опасна“* жена!) Тя го привлича спонтанно *„със своята ерудирана чувственост, деликатност и ...вулгарност“*[26]. (Тези разсъждения на Едуард Саид са по повод преживяванията на Флобер с египетската танцьорка Кючук Ханъм.) Но те така много прилягат на левантинката Елена Петрашева!

Бенц загива *„със странна, почти щастлива усмивка“*[27]. В последните мигове от живота си той вероятно съзнава, че умира в къщата на Елена и именно затова е щастлив! Макар и косвено, загива от нейната ръка. Всъщност тя е неговият палач. Въпреки че минути преди трагичния миг: *„О, как ясно почувства Бенц усилието, с което тя приближи лицето си до неговото..., коварството на тая милувка, внушена от подъл и жалък страх...“*[28]. Впрочем вероломното поведение на Елена във финалните страници на романа най-малко би трябвало да изненада Бенц, който я познава т в ъ р д е добре и не от скоро. Още в апогея на любовта им, по време на разходка, наблюдавайки лицето ѝ и израза му, той констатира: *„Сега под смекчения блясък на слънцето то излъчваше по-ярко левантинския си чар, в който трептеше сладострастие, меланхолия и отпуснатост. Но под нежната усмивка, под замрежения поглед и сладостния овал на формите му Бенц за първи път долови един странен и ж е с т о к* (разр. моя – Л. Г.) *облик на тая мекота, на тая отпуснатост в гласа, в движенията, в израза на цялата ѝ личност“*[29]. Тези наблюдения предизвикват следния диалог между тях:

„– За какво мислите, Айтел? – попита тя внезапно.

– За расата ви!

– У мен са кръстосани няколко раси!

– Само две! – каза Бенц, гледайки сините кръгове под очите ѝ.

... Бенц каза, че кръстосването на расите създава жестоки индивиди и за пример посочи мулатите.

– Жестоки!... – повтори тя, като извърна към него очите си, които продължаваха да бъдат все тъй странно замрежени и отпуснати. – О, мили мой, но какво от това?... Тъй ще ме обичате по-силно!“[30]

* * *

Както Бенц, Кармен също е жертва на *„любовта, която убива“*[31]. Но тя е по-баналният случай, по-експлоатираният в литературата. Да спомена един от най-фрапантните – Шекспировия Отело! Като имам предвид испанския цигански сюжет на „Кармен“, не съм изненадана от подобна развръзка. Не е толкова трудно един влюбчив и темпераментен идалго да бъде изведен от равновесие от жена като Кармен, която всяка минута си променя решенията, но остава вярна на себе си в едно. В най-главното: необвързаността с любимия, тъй като любимият много често се сменя! Издигнала е в култ собствената свобода на волята, дори когато трябва да я откупи с най-високата цена – с живота си! И Кармен я откупва именно така – смъртта ѝ – по собствен избор, е оная разменна монета, с която заплаща свободолюбието си.

Интересно е да се отбележи едно общо място в сюжета на двете произведения – плесницата, която играе ролята на отключващ фактор при Е. Петрашева, когато взема съдбоносното решение да предаде Бенц. В една от финалните сцени на ревност, разиграла се между дон Хосе и Кармен, плесницата я кара да

се разбунтува, да се разплаче и да му се разсърди[32]. Само след три дни, сякаш нищо не е било, тя се сдобрява с дон Хосе и заминава за Кордова на панаир, а всъщност, за да погледа боя с бикове на новия си възлюбен. Не могат да ѝ се отрекат хитрост, комбинативни способности, въображение в лъжите, в измамите и шарлатаниите, в измислиците и симулациите, особено когато трябва да заблуди предишния любим заради новия, както е в случая. Впрочем нейните шикании са добре известни на дон Хосе, защото и той е заел чуждо място по същия начин!

* * *

„Кармен" на Мериме и „Поручик Бенц" на Д. Димов са произведения за *вероломната* жена, за жената – предателка, за Далила на новото време. Няма значение, че едната е севилска циганка, а другата идва от българския съсловен елит – дъщеря на български генерал и майка – французойка, и е родена в Цариград. Писателят често подчертава левантинските черти у Елена, сякаш тя е дъщеря на Ориента по „генетичен признак", а не толкова по начин на живот, тъй като, израсла в Цариград, е възприела *духа* на Изтока[33] – онова, което наричаме ориенталщина: вкуса към безделие, т.нар. „dolce far niente". Вероятно и поради това, че *„артистичният ѝ вкус бе съзрял в тая стая* (турската – б.а., Л. Г.) *всичко, що можеше да насочи мисълта към леност и сладострастие. Диваните бяха покрити с малки, но извънредно стари и красиви килими, по които лежаха разхвърляни възглавници с копринена бродерия върху атлаз"*[34]. Тежкият ориганов дъх, с който е пропит въздухът на нейния будоар, безспорно слага своя ориенталски акцент върху облика на дома ѝ. Възприела навиците на богатите жени от Изтока, въпреки че е дъщеря на французойка и българин, Димов навсякъде говори за нея като за левантинка. И тук: *„Защо нежната и мургава красота на това левантинско момиче излъчваше тъкмо сега меко и златисто сияние, което проникваше в Бенц с невидимо, ала по-дълбоко въздействие от бурните пламъци в Х...?"*[35] Може би затова той има усещането, че любовта на тази жена му показва бездната на страстите. А изразът на лицето ѝ разкрива *„вечната ѝ двойственост..., възвишеното и низкото в страстта ѝ..."*[36] И все пак след такива мигове въображението му рисува фигурата ѝ *„в розови пламъци"*, които го поглъщат *„като бездна"*. Това е именно *„оная прастара сила на женското тяло"*[37], за която споменава Димов в романа си „Поручик Бенц", *„за тоя тип жени, създадени уж от модерния живот, но всъщност стар като света"*[38]. („Севастопол", 1913 г.)

Всички Димови жени излъчват неотразимо обаяние и женственост: освен Елена Петрашева и Ани („Карнавал"), Адриана Гайтанова („Роман без заглавие"). Освен Мануела Торес (Канделита) („Задушна нощ в Севиля") – Фани Хорн и Ирина. Това е същият коварен чар и привлекателност – най-силните женски оръжия – вродени и култивирани едновременно. Именно ТЕ – като определен тип поведение – активно, понякога дори агресивно и винаги изменчиво, са онези *общи* черти, които сродяват двете – нека ги наречем с истинските им имена – *фатални жени* – Кармен и Елена Петрашева.

Библиография. Бележки

---

[1] „Ти си самият дявол" – казва дон Хосе на Кармен, която не престава да кокетничи с него, стига мъжът ѝ да си обърне главата. Той още веднъж определя поведението ѝ като на „същински демон" минути преди смъртта ѝ, когато изважда ножа, за да я уплаши, за да не го изостави. Иска тя да моли за милост, ала след като не успява да я убеди, разярен, я удря два пъти с ножа. Втория път – *смъртоносно*.

[2] Вж. **Смирнов**, А. А. Предговор към: Проспер Мериме. Новеллы. – Москва, 1953, с. 16.

[3] **Mérimée**, Prosper. Heroism, Pessimism and Irony by Frank Paul Bowman. Univ. of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1962, p. 109.

[4] **Димов**, Д. Съч. Т. 4. – София, 1975, с. 285 („Задушна нощ в Севиля").

[5] Пак там, с. 301.

[6] Вж. цит. книга на Frank Paul Bowman, p. 109.

[7] Ibid., 110.

[8] Става въпрос за бронзова статуя.

[9] Вж. цит. книга **на Боумън**: Prosper Mérimée..., p. 55.

[10] **Мериме**, Проспер. Новели. – София, 1971, с. 192.

[11] Пак там, с. 196–197.

[12] **Хегел**, Г. В. Ф. Естетика – 1. – София, 1967, с. 748.

[13] Цит. съч., с. 752.

[14] Съвременната литературна наука би определила „отношенията между" двете произведения като *интертекстуални*.

[15] Макар че тук можем веднага да противопоставим Фани Хорн, която като типична англичанка носи белезите на своята северна раса – зелени очи и пепеляворуси коси. Адриана Гайтанова („Роман без заглавие") е също зеленоока.

[16] „Мургавото ѝ бедуинско лице имаше чертите на одалиска. То бе красиво, порочно и лекомислено, с цветната яркост на „Lady's Home Journal", който беше единственото ѝ четиво." (**Димов**, Д. Тютюн. – София, 1996, с. 35–36.)

[17] Това сравнение отвежда към Библията, където змията е олицетворение на коварството.

[18] **Димов**, Д. Осъдени души. – София, 1970, с. 9–10.

[19] **Димов**, Д. Поручик Бенц. – София, 1971, с. 42.

[20] Цит. книга на Проспер Мериме. Новели. К., 1971, с. 192.

[21] Цит. книга на Проспер Мериме, с. 181.

[22] Вж. De Quincy's Works. Vol. IV, Edinburgh, Adam and Charles Black, MDCCCLXIII (1863). (Reprinted 1881), p. 26.

[23] Цит. книга на Пр. Мериме, с. 166–167.

[24] **Димов,** Д. Поручик Бенц. – София, 1971, с. 10.

[25] Пак там, с. 11.

[26] **Саид,** Едуард. Ориентализмът. – София, 1999, с. 233.

[27] Цит. издание на „Поручик Бенц", с. 203.

[28] Пак там, с. 182.

[29] Пак там, с. 112.

[30] Пак там, с. 112–113. По повод тези реплики между Елена и Бенц вж. статията на **Кузмова-Зографова,** К. – „Левантинките" на Димитър Димов (в контекста на българския спор за расизма през 30-те.). // Сб. „Случаят Димитър Димов. Литературни разследвания". – София, 2003. В тази статия сигурно има за какво да се дискутира, но безспорно трябва да се приеме мнението на авторката, че когато говори за *българката* Елена Петрашева, той (Д. Димов – б.а., Л. Г.), употребява *левантийското* в метафоричен, а не в буквален смисъл. То е знакът за особената тайнствена „различност" на нейния образ, на неговата изключителност, дори демоничност, избуяла в пределите на „родното", кореняща се обаче – според присъдата на Д. Димов – в очевидните, „неблагоприятни" смешения между *левантийското* и *френското* начала у героинята му." (Вж. цит. сборник, с. 181) (к/в – К. Кузмова-Зографова).

[31] Под това заглавие излиза първият български превод на разказ от Унамуно, обнародван през 1925 г. във в. *Развигор*.

[32] И Елена, след плесницата, която получава от Бенц, отстъпва „назад с вик на изумление и болка...“ („Поручик Бенц“, цит. изд., с. 183).

[33] По този повод К. К.-Зографова пише в цитираната статия: „...световете и на българския белетрист Димитър Димов са пронизани от подобно „флоберовско“ осмисляне на Другостта в образа на „ориенталската“ (левантинската) женственост. Макар неговата героиня Елена Петрашева да е вече не мълчащата Кючук Ханъм, която трябва да бъде обяснена от мъжа, а неизтощимо разголващата се словесно, модерна „източна жена“ (с. 179).

В „Поручик Бенц“ Димов противопоставя европейското (прекалено изтънчено и затова крехко поведение) на любовниците ѝ – „един австриец, двама германци...“, които тя привлича в излъчващата „смъртоносна“ омая турска стая, откъдето „те не се завръщат в живота“, покорени от силата и обаянието на жената, идваща от неизхабения Левант. (Цитатите са от същата статия – с. 183.)

[34] Цит. издание на „Поручик Бенц“, с. 158.

[35] Пак там, с. 158.

[36] Пак там, с. 146.

[37] Пак там, с. 182–183.

[38] **Димов**, Д. Съч. Т. 4. – София, 1975, с. 258.

ЯРКОТО ЗАРЕВО НА АМЕРИКАНСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА: МАРГАРЕТ ФУЛЪР

Албена Бакрачева

I.

Със своята ерудиция и бляскава интелигентност Маргарет Фулър бързо се откроява в новоанглийските културни среди от 40-те години на XIX в. не само като най-образованата американска жена за времето, но определено и като апостол на европейската литература в Америка. Острата ѝ мисъл и яркият ѝ темперамент я нареждат сред най-радикалните трансценденталисти – за да бъде винаги високо ценена от всички тях, ала и винаги смятана за някак различна. „*Тя е германка по сърце и по дух*", категорично отсича Орестес Браунсън и въпреки че не може да не признае „*проблясъците на рядък гений*" у нея, остава докрай критично настроен и дистанциран[1]. Трудно приемливото за мъжкия кръг на трансценденталистите съчетание между първокласно, „мъжко" образование и липса на женска мекота, между ораторски, писателски и критически талант и някак неженска хладина несъмнено е основна причина М. Фулър да заема „екзотичен" престол сред елитното си новоанглийско обкръжение. „*Бяхме много различни по вътрешна нагласа – пише Емерсън в мемоарите си за нея. – Спомням си как тъкмо когато бях достигнал... до пълно възхищение от нейния гений..., тя, за моя изненада, ми отвърна формално и безучастно. Парализираше приятелството ни... сякаш че собствената ѝ възвишеност не срещаше равностойност в него... ала аз я ценях САМО заради мислите и образите, които извикваше в мен...*"[2]

Отношението на Емерсън към М. Фулър е очевидно избирателно: той високо и искрено уважава нейния интелектуален и културен ръст, но удържа позитивността си дотук, а всичко останало препраща в измеренията на другостта – както спрямо себе си, така и спрямо своята Нова Англия. Всъщност – независимо от възхищението, което предизвиква, – и самият тип интелектуалност на М. Фулър също чуждее на Емерсън и конкордския трансценденталистки кръг: не просто и не толкова защото им се поднася в женски образ, но преди всичко защото буйните му талази избликват от далечни, отвъдокеански извори – нещо, което при това М. Фулър постоянно експонира. За нея не съществува проблемът да усеща силата на европейското влияние като заплаха за американската ѝ същност. Във време, когато родната ѝ Нова Англия възторжено и всеотдайно пише своята културна „декларация за независимост" по отношение на Европа

и се е посветила на изграждането на национална, американска културна идентичност, М. Фулър свободно, целенасочено и вътрешно безконфликтно изживява и демонстрира своята веднъж завинаги изградена „безгранична" културна самоличност. Нищо чудно, че неизменното впечатление за различност, което създава у своите американски съвременници, се свързва най-вече с представата за чуждоземност: М. Фулър е определяна като „екзотична", „чужденка" и даже направо „германка".

„*Тази височайша проповедничка на американския трансцендентализъм – настоява Орестес Браунсън в своята критичност към „чуждоземността" на Маргарет Фулър, – е чела много... ала прочетеното се отлага в интелектуалния ѝ стомах и се изражда във всевъзможни странни и болни фантазии... Тя ни напомня ту за стария езичник Еврипид, ту за модерния скептик Байрон, ту за леденото безразличие на Гьоте...*"[3] Явно Браунсън схваща прекомерната, ала според него незадълбочена начетеност – и при това у жена, – както като пречка към постигането на собствена (включително и национална) самоличност, така и като препятствие към разгръщането на истинската женственост: в неговите очи на М. Фулър не ѝ достига много, за да бъде „*чест за своя пол и благослов за страната си*"[4]. Също критичен, ала далеч по-умерен и сдържан в преценките си е друг приближен на трансценденталисткия кръг, Хорас Грийли. „*Тя пишеше винаги свежо, живо, ала не всякога ясно*" – отбелязва той все за същите тия ранни години на М. Фулър в писателството и литературната критика, за да посочи причината за съзрения недостатък: „*нейното дълбоко и съкровено-интимно познаване на европейските литератури, особено на немската, изглежда затормозваше лекотата и точността на изказа ѝ на роден език*"[5]. Наблюдението на Грийли със сигурност е основателно; още по-убедително е то, доколкото не го отвежда, подобно на Браунсън, до цялостно отрицание на личността на М. Фулър. Тъкмо обратното: Грийли е този, който предоставя на М. Фулър големия форум на своя ежедневник „Ню Йорк Трибюн", където нейното перо и нейният литературен талант най-сетне блесват в своята адекватна светлина и среда. Именно Ню Йорк откроява и оценява същността ѝ на „*гражданка на света*"[6], както Емерсън ще я определи по-късно. А на бостънските критики а ла Браунсън М. Фулър вече е дала своя достоен отговор: „*Обвинявали са ме в неподобаваща отдаденост на чуждата европейска литература; ала това, което ме привлича в нея, е размахът и силата на идеала, заявяван в различни форми на национално и индивидуално величие*"[7]. Към това Емерсън – може би повече от всички свои сънародници, – има безспорно уважение. Ето защо – с национално и лично достойнство, – препоръчва М. Фулър на този, когото категорично смята за презокеанското олицетворение на национално и индивидуално величие, Томас Карлайл.

Няколко месеца след като е отнесла тази препоръка в Лондон, М. Фулър ще пише на Емерсън от Рим: „*Сега разбирам колко истинна е била силата, която винаги ме е теглила към Европа. Съвсем не е бил измамен инстинктът, който ми подсказваше, че тук ще намеря атмосферата, която да разгърне у мен всичко, от което се нуждая. Ще ми се да бях пристигнала десет години по-рано! Досегашният ми живот ми изглежда провален – да хвърля толкова енергия по абстракции само защото не съм расла на подходящата почва! Както и да е, това все пак е по-малък провал от много други и не си заслужава*

да го премислям наново. Всемирът предлага достатъчно място и чудесни възможности, така че ще живея истински през годините, които ми остават.“[8] Ала годините, които ѝ остават, се оказват само две: през лятото на 1850, едва четиридесетгодишна, М. Фулър Осоли, заклетата европейка по манталитет, а тогава вече и по социален статус, загива при корабокрушение край брековете на Ню Джърси заедно със съпруга си, италианеца граф Осоли, и невръстния им син; многобройните ѝ незавършени ръкописи, сред които и големият ѝ труд върху италианската революция, изчезват завинаги в океанските бездни.

Има сякаш нещо символично в това, че М. Фулър така и не се завръща на родните американски брегове и по някакъв начин съдбата ѝ повтаря еднопосочното презатлантическо пътешествие, което духът ѝ отдавна е осъществил. Доевропейският живот на М. Фулър обаче съвсем не е провален – със сигурност и самата тя го е знаела, но запленена от толкова дълго мечтаните европейски хоризонти, съзнателно е преувеличавала нещата в писмото си до Емерсън. Блестяща и „*екзотична*“ най-напред в Бостън, а след това и в Ню Йорк, в продължение на повече от десетилетие М. Фулър вещо, проникновено, целенасочено и всеотдайно е извайвала литературния вкус на своите сънародници. Основният ѝ способ винаги е бил да държи взора им открит и буден по отношение на европейските литератури – както докато е била главен редактор на трансценденталисткото списание „Дайъл“, така и особено в качеството си на литературен редактор в „Ню Йорк Дейли Трибюн“. И когато, броени месеци преди да отплава за Европа, е подготвяла за печат своето томче „Статии върху литературата и изкуството“ (1846), тя явно е изпитвала гордост и задоволство от свършената работа, за да отбележи в предговора: „Голямата цел на моя живот винаги е била да въвеждам в страната си писаното от великите европейски гении – цвета и плода на един по-напреднал стадий на развитие, който да даде на младите, тези скорошни строители на Америка, по-висок стандарт на мислене и поведение... Чувствам се удовлетворена, че съм направила много, за да разпространя сред моите съвременници влиянието на великите умове на Германия и Италия.“[9]

II.

Голямата културна задача, на която М. Фулър се е посветила през особено активните и продуктивни години, прекарани в Бостън и сетне в Ню Йорк, произтича от ясно осъзнатата необходимост да бъде издигнато равнището на родната културна ситуация: а зад това стоят полярните състояния на крайно недоволство и краен възторг. М. Фулър наистина е сред най-радикалните трансценденталисти и при абсолютната ѝ отдаденост на съвременната ѝ европейска литература, тя споделя и крайните състояния и нагласи на късния европейски романтизъм. Зад всичко това обаче ни най-малко не прозира комплекс за национална малоценност: тъкмо обратното, също като Емерсън тя е убедена, че „*една духовност, широка и пълноводна като нашите реки, процъфтяваща, преизобилна и напращяла като необятните ни прерии, побила яки корени в твърдта, връз която някога стъпили пуританските ни прадеди, ще се надигне в Америка*“[10]. За разлика от Емерсън обаче, М. Фулър не смята и не обявява времето на „*нашето чиракуване при европейските литератури*“[11] („Американският учен“) за приключило; тъкмо напротив – без като Емерсън или Торо да вижда в

това проявленията на културна зависимост, тя убедено отстоява разбирането, че европейските мислители и поети са „*полезни наставници за нашия народ в настоящия му период на преход*“[12]. М. Фулър радее за приобщаването на младите още Съединени щати към високия стандарт на световните културни стойности. Всъщност въпросът за американската културна идентичност е за нея вън от всякакво понятие за зависимост – и, респективно, за независимост, – от Европа; нейното мислене надмогва видимата страна на американското ѝ съвремие, за да провиди Америка като неразделна и равностойна част от високата цялостност на културния свят. Засега „*само бледи искрици загатват за тоя зараждащ се ден*“[13], ала той ще настъпи толкова по-скоро, колкото по-нагоре и по-надалеч е отправен американският културен взор: в това именно М. Фулър вижда своята културна мисия.

Но тази мисия съвсем не е културтрегерска: защото, независимо дали пише върху американска литература, върху литературата на тогавашна Европа или пък собствените си авторски книги, М. Фулър никога не пише от гледната точка на американка или, още по-малко, от тази на „европейка“, както се е струвало на повечето ѝ сънародници; във всеки неин ред обаче прозира ясната наднационална позиция на гражданин на света. Различията между културите не занимават М. Фулър в измеренията на свое и чуждо и с изключителната ерудиция и високия си професионализъм на литературен критик тя свободно следва интересите и пристрастията си, вярна единствено на представата за висока литературна стойност. Оттук и възторжено-проникновените ѝ критически наблюдения над едно доста пъстро, ала прецизно подбрано наднационално писателско общество, сред което особено място заемат Пърси Биш Шели, Робърт Браунинг, Натаниъл Хоторн, Едгар Алан По, Мадам дьо Стал, Жорж Санд... И – винаги и най-вече, – Йохан Волфганг Гьоте. Като пренася Емерсъновата идея за „кореспонденциите“ в отвъдграничното поле на съизмерността като литературно величие, М. Фулър навлиза в голямата идея на Гьоте за световна литература. Схващайки ролята си на литературен критик в смисъла на Гьоте, Маргарет Фулър определено се проявява като американския „световен“ критик.

Като професионален литературен критик М. Фулър чуждее на новоанглийското си обкръжение, доколкото трансценденталистите литературна критика не пишат. В Ню Йорк обаче, в лицето на Едгар Алан По, тя среща съответни на своите нагласа и качества за оперативна критика, а взаимното им уважение и високият им професионализъм ги превръщат в големия американски литературнокритически тандем на XIX в. И двамата смятат морализаторството за основен недостатък на литературното произведение, и за двамата красотата е същинската сфера на изкуството – и двамата прилагат тези свои повече или по-малко теоретически убеждения в критическата си практика. Но докато По съизмерва художествената стойност на една творба с написването ѝ per se, т.е. заради самата нея („Поетическият принцип“), М. Фулър вярва, че „*твоята книга има стойност само ако е свидетелство за самия теб*“ и смята „*писането за безсмислено, освен ако не е изражение на живота ти*“[14]. Това кредо завинаги запазва валидността си за нея: огромната ѝ критическа продукция от времето на „Ню Йорк Дейли Трибюн“ определено може да се разглежда като „свидетелство за самата нея“, за нейната изключителна, бляскава личност, която заявява себе си.

Какво всъщност стои зад това „европейско“ впечатление, което една автентична американка прави в родината си? Или, по-скоро, какво стои зад нейното самочувствие на гражданка на света? Първопричината безспорно е посветеността ѝ в „световната литература“: Маргарет Фулър познава в дълбочина и детайли американската, английската, немската, френската и италианската литератури. И нещо особено важно – познава ги в оригинал. Свободното ѝ движение между културите е предпоставено от свободното владеене на техните езици. „*Чувал съм – пише Емерсън в мемоарите си за Маргарет Фулър, – че тя още от малка започнала да смята, че превъзхожда интелектуално околните си... и живяла години с тази мисъл, додето накрая повярвала, че не е дете на родителите си, а европейска принцеса, поверена на грижите им.*“[15]

Това високо самочувствие неизбежно е изпитвало потребност да се побере в образа на „Жена от XIX век“ – книгата на М. Фулър под това заглавие, излязла в Ню Йорк през 1845 г. и впоследствие превърнала се в един от първите феминистки манифести, която развива от женска гледна точка Емерсъновата идея за себеупованието. Тази книга разнася славата на своята авторка както из нюйоркските интелектуални кръгове, така и почти незабавно из Англия и Западна Европа. Година след „Жена от XIX век“ в Ню Йорк излиза подборка от критическите наблюдения на М. Фулър под заглавие „Статии върху литературата и изкуството“ (1846). Година преди това, пак в Ню Йорк, е публикуван нейният пътепис „Лято по езерата“ (1844), разказващ за пътешествието ѝ из западните американски територии. Написан в маниера на Гьотевото „Пътешествие в Италия“, тъкмо този пътепис е поводът Ор. Браунсън да определи М. Фулър като „германка“. Пак този пътепис, наситен с искрена възхита от американския Запад и неговата дива природа, става причина Хорас Грийли, сам увлечен по Запада, да покани М. Фулър за литературен редактор в своя „Ню Йорк Дейли Трибюн“. Твърде противоположни впечатления, едновременно „европейски“ и „американски“, отвеждат М. Фулър към нейното същинско амплоа на литературен критик – и, в последна сметка, я отвеждат към нейната толкова мечтана Европа.

В своята изобилна кореспонденция от Европа М. Фулър ще отбележи за Емерсън: „*Той съзира много и винаги научава много – но не обича Европа. Няма никаква опасност откровенията на други умове да променят неговия курс – звездите не променят посоката си. Той познава себе си и своето призвание.*“[16] М. Фулър също познава себе си и своето призвание: тя обича Европа и мечтае да напише книга за Гьоте – но все пак се отправя към родните американски брегове...

Библиография. Бележки

---

[1] **Slater**, J., ed. The Correspondence of Emerson and Carlyle, New York: Columbia University Press, 1964, 407-408.

[2] Cit. Mason Wade, Margaret Fuller. Whetstone of Genius, New York: The Viking Press, 1940, 126.

[3] **Fuller**, M. Memoirs of Margaret Fuller Ossoli, eds. Ralph Waldo Emerson, William Henry Channing, and James Freeman Clarke, 2 vols., Boston: Phillips, Samson, 1852, I, 288.

[4] Cit. Mason Wade, Margaret Fuller..., 126.

[5] Ibid.

[6] **Fuller**, M. Memoirs of Margaret Fuller Ossoli..., II, 154-156.

[7] Cit. Mason Wade, Margaret Fuller..., 152.

[8] **Fuller**, M. The Letters of Margaret Fuller, ed. by Robert N. Hudspeth, 6 vols., Ithaca and London: Cornell University Press, 1983-94, IV, 314.

[9] Cit. Mason Wade, Margaret Fuller..., 150-151.

[10] **Fuller**, M. "American Literature" – cit. Mason Wade, Margaret Fuller..., 152.

[11] Ibid.

[12] Ibid

[13] **Myerson**, J "Introduction", Margaret Fuller, Critic: Writings from the New-York Tribune, 1844-1846, ed. Judith Mattson Bean and Joel Myerson, New York: Columbia University Press, 2000, XXX.

[14] See Ibid.

[15] **Fuller**, M. "Review of The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley", Margaret Fuller, Critic..., 317-318.

[16] **Fuller**, M. "Review of Thomas Carlyle, Oliver Cromwell's Letters and Speeches", Margaret Fuller, Critic..., 316.

ИГРАТА В СТИХОВЕТЕ ЗА ДЕЦА НА ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА – ПСИХОАНАЛИТИЧНИ ЩРИХИ

Росица Чернокожева

Многоликият и щедър талант на Елисавета Багряна би бил непълен без нейните стихове за деца. Първите си опити по страниците на детските списания тя прави – както много други български писатели – под въздействието и с настоятелната подкрепа на големия български приказник Ран Босилек. Името на Багряна започва да се появява в детските периодични издания през 20-те и 30-те години на миналия век. Постепенно тя става редовен сътрудник на над 30 списания и вестничета за деца. Особено ценно е нейното участие в двете национално представителни и най-дълголетни списания за деца „Светулка" и „Детска радост". Непокорната волност на тази, която написа „*Можеш ли да спреш ти вятъра...*", ни грабва и в стиховете ѝ за детските игри. Как детето играе, как лудува и се забавлява, как се наслаждава на свободата си, как я брани от назидателствата на възрастните – това претворява Багряна. Всяко от тези стихотворения е разгърнато драматургично действие. Ето началото на „На пързалката":

– Ах, каква пързалка има,
Анче, тази зима ! –
каза бате със въздишка,
уж четеше книжка.

Желанието. Непреодолимото, обсебващо желание на детето за игра. Защото играта е неговото най-естествено състояние. Франсоаз Долто казва: „*Детето не знае, че е дете. То е желаещо същество, а желаещото същество не знае на каква възраст е. Детето е на възрастта на своето желание*". То не може и не иска да чака, очаква осъществяването, сбъдването веднага. А и с това толкова дискретно и кокетно „намигване" на авторката – „уж четеше книжка" ни става ясно, че баткото съвсем не е в този момент изцяло в света на книгите, ученето, света на очакваното от него послушание. Въздишката, която отронва, също ни говори колко детето копнее за играта и това занимание като че ли му е малко като тегоба. Детето великолепно се справя с ролята, която възрастните изискват от него, но е раздвоено между прилежността и играта.

И измъкнахме се двама,
без да види мама.

Колко мили и будещи симпатия са тези малки хитрости и „съзаклятия" при осъществяване на желанието. Още Зигмунд Фройд пише, че: „От детската игра

можем да разберем как детето тълкува и вижда света.“ Ето света на нашите малките играчи:

Вънка – Сашко, Милка, Гого,
смях и глъч до Бога!

Кой с кънките, кой с обуща
по леда се спуща.

Може би няма да сгрешим, ако кажем, че пързалката извиква неосъзнати още еротични фантазии у детето. Голяма част от нормалната и здравословна игра е свързана със сексуални идеи и символи. Те са характерни и за „латентния“ период в развитието на детското съзнание, в който са героите тук.

Освен за справяне с минало и настояще играта е важна и за бъдещето на детето – тя развива познавателните и моторни умения, подпомага растежа, води до групови взаимоотношения. Играта дава много възможности. Тя улеснява детето да преживее всичко, което се съдържа в личната му вътрешна психична реалност, а това е основата на растящото чувство за идентичност. Търсенето на Аза е свързано с творчество, това е подход към реалността. Азът е съставен от различни роли в своя културологичен контекст, а ролите – това е играта. Драматургичното действие разгръща сюжета на стихотворението. Децата „*потеглят лудешки / с викове и смешки*“, но... шейната се прекатурва. Багряна постига емоционалната привлекателност на детската игра, нейната неподправена атмосфера. Стихът е забързан, задъхан, динамичен. Доналд Уиникът отбелязва – „*Да играеш значи да правиш*“. Да действаш.

Аз ударих си ръката,
скъсах си яката.
Бате трието припряно
лявото коляно.

Сашко здраво си охлузи
румените бузи,
а раздрана бе на Милка
новата престилка.

Но пострада клети Гого,
види се, най-много:
той загуби си калпака
и със глас заплака.

Тази динамика, това действие води до физически и психически възбудни състояния. Играта винаги е възбуждаща, защото е на крехката граница между субективно и обективно. Бузите на децата са поруменели не само от студа. Играта води до желание за удоволствие, което да се изживее. С порастването тези желания се множат, конкретизират се и като сексуални, но това се подготвя още в детството. Много важно е уточнението на Д. Уиникът за връзката игра / възбуда: „*Играта е алтернатива на чувствеността в усилието на детето да поддържа целостта. Когато тревожността е относително голяма, чувствеността става компулсивна / натраплива/, а играта невъзможна.*“ Една от целите на играта е да овладява тревожността. Играта доставя невероятно богат-

ство на преживяванията, респективно това е богатството на външния свят. Чрез фантазията в играта детето изненадва и само себе си. Патрик Дьоларош отбелязва: „*В лъжата на играта* (при психодрамата – б.а., Р.Ч.) *излиза истината*." Така е и при детската игра – излизат истини, чрез които детето опознава света вътре в себе си и навън. Чрез играта детето има възможност да бъде в различни роли, а това му позволява да търси своята идентичност и мястото си в околния свят. Въображението се разгръща още и още. Създаването на фантазми започва с детските игри и продължава с мечтаенето. За креативността и спонтанността няма граници. Децата бързо забравят и преодоляват физическата и емоционалната болка в хода на играта. Чрез динамиката на действието идва следващото преживяване. То е актуалното, то е тук и сега:

Сбрахме се пак – плахи, бледи,
с болки и повреди...
Но след малко се разсмяхме
и в шейната бяхме.

Радостта, смехът са над всичко. Безгрижието на детството, което няма да се повтори в живота ни. Може би това кара един творец да пише за деца. Не е ли това синдромът „Amarcord". Творческото живеене на индивида започва с играта. А ето и финала на тази толкова динамична и извикваща детските ни спомени творба:

Карай! Да се наиграем,
па макар да знаем,
че след днешната пързалка
ще ядем тупалка!

Наистина, след такава лудешка игра, назидателствата на възрастните се понасят стоически. От къде идва тази драстично полярна ситуация – от една страна, детето, „забравило се в играта" и последващото наказание, извършващо се от възрастните. Тази грубост стъписва. Възрастният е забравил, че е бил дете. Освен това, ако и в неговото детство се е прилагала тази „мярка", той е склонен да повтаря този поведенчески модел. Затова детето развива амбивалентно отношение (едновременно обича и мрази) към възрастните и се учи да живее с това противоречие, защото то е реалистичното. Багряна успява да ни предаде по неповторим начин, да ни зарази, да ни завладее с жизнеутвърждаващата философия на детството.

Да изживеем и една празнична случка по Великден с децата в стихотворението „Помагачи". Празниците са особено вълнуващи за децата. Преди големия празник те са нетърпеливи – станали са рано, майката подготвя боите за боядисване на яйцата. Поетесата предава това вълнение и възбуда така картинно, като че виждаме боричкането и суматохата:

Любко червената иска,
Пешка за синята писка.
Гого се вдига на пръсти,
жълтата грабва чевръсто.

Най-подир за Лиляна
само зелена остана.

С това разточително многоцветие при описанието на боите Багряна (самата тя – багрена) като че ли ни насочва към цветността на самия живот, какъвто го вижда тя през очите на дете. Феерията от цветове е навсякъде около нас, в самите нас, в това, че сме различни. Този подход учи на толерантност, на приемане на различния от нас, на другия пол, на различните предпочитания.

Но след като майката, излизайки, заръчва „*умни и мирни бъдете*“ се случва нещо невъобразимо. „*Дяволът сякаш, че влезе*“ – подготвя ни авторката:

Любко катурна боята
право на Пешка в полата.
Тя запищя и с яйцето
шибна го силно в лицето.

Гого при тях се завтече,
но си белята навлече:
двамата – кой както свари,
нему яда си стовари.

Бутаха маси, столове,
цапаха бузи, носове,
викна да плаче Лиляна,
цяла в зелено заляна...

Какво довежда децата до това възбудно състояние. Замерят се с яйца. Яйцето – основният символ на живота, на философския въпрос за първичното. Може би разпукването му ще даде отговор на стаените детски въпроси как се създава и идва на бял свят животът. Може би ще разбули тайнствеността на зачатието, известно само на възрастните. Изтласкваното в несъзнаваното любопитство води до тревожно очакване на отговорите.

Една неволна грешка на детето отключва и агресивност. Деструктивната страна на детската природа е част от неговата личност. Децата са склонни да обичат това, което наранява. Нараняването е част от живота на детето и въпросът е как да бъдат обуздани тези агресивни сили. В по-зряла възраст алтернатива на агресивното поведение е проявата му в сънищата. Там се освобождава желанието да се руши. Но тук освен белите, които се случват, виждаме и неподправеното, искрено забавление на децата. Асоциацията е почти с класическия чарличаплиновски бой с торти. Характерното за играта е още и че е взаимодействие на вътрешната психична реалност и преживяването за контрол над действителните обекти. Според Д. Уиникът три са производните на играта: личната психична реалност, действителният свят, с живеещия в него индивид, и културният опит. Културният опит, който трупаме през живота си, започва именно от играта. Неслучайно при психоанализа на деца се използва играта, особено във възраст, когато детето не е достигнало възможност за напълно вербално изразяване. Играта за детето е неговият език, неговото себеизразяване и комуникация. Чрез играта то ни изпраща своите послания, стига да сме запазили още сетивата си да ги уловим. Какво да правим, четейки последния куплет от „Помагачи“. Както се казва – да се смеем ли или да плачем в такава житейска ситуация от гледната точка на възрастния:

Мама отвори вратата
и що да види, горката:
изпотрошени яйцата,
вапсани цели децата.

Ще се смее – това ще направи едно дете, или който пази и носи още в себе си детето. Защото всичко е игра. Целият свят на детето е игра. В играта е тънката граница на субективното и обективното възприемане. Толкова е лесно на героите от стихотворението „Пожарникари" да развихрят въображението си:

С медни каски и тръби
с буйни хранени коне
и с юнашки рамене.

Вижте колко пораснали и мъжествени се виждат те. Каква пищност и блясък. В развитието на цивилизацията, играещият човек (в частност мъж, самец) винаги е привлечен от униформата, ритуализацията и играта на бойни действия. Мъжкото начало, лидерството тук е в най-изявената си форма. То съзнателно и подсъзнателно се демонстрира, за да впечатли и спечели другия пол. А това винаги проработва. Униформата обикновено овластява и е много кратък път към женските фантазии (не случайно автор е Багряна). Особено когато това е в името на такава благородна кауза:

Че пожар ужасен има –
трябва храбро да гасиме:

– Ти градинското черво
на чешмата завинти,
а на близкото дърво
покачи се, Гошко, ти!

Щом извикам раз, два, три,
ти чешмата отвори,
а пък с тебе, Кольо, ний
ще облеем тез стени.

И тук можем да тълкуваме като еротични символи предметите, с които играят децата – маркуча (градинското черво), изтичащата през него вода. Те предусещат порастването, желанията сублимират и те играят на възрастни. И тук усещаме възбудата от играта – репликите са кратки, ясни, заповедни. Произнасящият ги, явно е лидерът. Една великолепна драматургия. Нищо, че мизансценът е само във въображението на героите. Нищо, че е „наужким". За малките играчи това е истинска случка. Детството и игрите са немислими без вълшебствата на въображението. Защо не, и без пакостите. Децата са увлечени непрекъснато да нарушават „правилността" в света на възрастните и да го преустройват така, че в него да се живее по-свободно. В играта и вероятно само там детето, а и възрастният са свободни да творят, да използват цялата си личност, а само чрез съзиданието човек открива себе си. Как „безславно" завършва този епизод на нашите малки пожарникари – подава се задрямалата им баба, „*цяла мокра вир-вода*" и се заканва:

– Аз ще ви науча вас,
ще ви дам една игра!...
Как не ви е срам и грях?!
Бях задрямала едва...
само да ви уловя!...

Вижте пунктуацията на този стих. Колко чувства таи той. Възмущение, яд, недоизказаности, вменяване на чувство за вина. Чувствата на възрастните. Недоизказаните думи между тях и децата. Необговорените „*неща от живота*". „*Всичко е език*" е пристрастният призив на Фр. Долто. Каква пародия и дисононс между фантазираното бляскаво начало и „свалящият ги на земята" финал за нашите герои. Между тях се разполага в пространствено-времевия континиум човешкият живот. Как се развиват ролите от зората до заника на земното ни съществуване. Затова в такива моменти на децата им се струва невероятно, че и възрастните някога са били деца. Какво е сторило времето с тях? Какво годините дават и отнемат? Колко хубаво би било да не забравяме, че индивидът през целия си живот влиза в различни роли, че е играещ човек. И да запазим детето в себе си до края.

Тези стихотворения на Багряна за детската игра са много характерни. В тях героите винаги са няколко деца. Може би това е подсъзнателният стремеж на всеки от нас (може би и на поетесата) към неосъщественото неколкократно родителство. Наситени са с еротични символи и идеи. В тези творби кипи живот, радост, смях. Те са един пъстър калейдоскоп като самото детство. Създателят на психодрамата Якоб Леви Морено споделя: „*Теориите ми за спонтанността и креативността изкристализираха в работата ми с децата... Вселената не е просто джунгла и кълбо от необуздани сили, а в основата си тя е една безпределна креативност.*" Женската и поетическата волност и непокорство са жизнената драматургична енергия на стиховете за деца на Е. Багряна. Откривателският дух, творчеството, втурването в риска, жизнеутвърждаващото начало на играта това не са просто теми, а Багрянининият живот.

Библиография. Бележки

Долто, Фр. Всичко е език. – София, 2006, с. 167.

Дьоларошд, П. Да се говори, играейки: От психоанализа към индивидуална психодрама. – София, 1999, с. 246.

Лакан, Ж. Семейните комплекси. – София, 2008, с. 175.

ЛОГИКАТА на езиковия изказ и психоаналитичната клиника. // Колоквиум „Жан Лакан", София, 28 окт. 2001 / Състав., ред. В. Банова. – София, 2002, с. 77.

Морено, Дж. Основи на психодрамата. – София, 1994, с. 316.

Рудинеско, Е. и др. Речник на психоанализата. – София, 2000, с. 1151.

Уиникът, Д. У. Детето, семейството, външният свят. – София, 2001, с. 270.

Уиникът, Д. У. Игра и реалност. – София, 1999, с. 184.

Фройд, З. Въведение в психоанализата. – София, 1990. 550 с.

Фройд, З. Три студии върху теорията на сексуалността (1905). // Зигмунд Фройд. Психология на сексуалността. – София, 1991, с. 17–181.

„МАКЕДОНСКА ЗВЕЗДА“ – ПЪРВОТО СПИСАНИЕ ЗА БЪЛГАРЧЕТА ИЗВЪН ПРЕДЕЛИТЕ НА РОДИНАТА

Таня Казанджиева

Известно е, че във времето от Освобождението до Първата световна война (1914 г.) се поставя началото на детския периодичен печат у нас. Освен в София, в много градове на страната като Лом, Видин, Русе, Пловдив, Шумен, Плевен, Варна, Габрово започват да се издават редица списания за деца. В списването и редактирането им дейно участие вземат учителите, защото в основната си част поместените материали имат за задача да подпомогнат образователната и възпитателната работа на училището.

Както пише проф. Томислав Дяков, наличието на периодичен печат дава възможност на повече писатели да участват в процеса на създаване на литература за деца (Дяков: 2009). Той много точно твърди, че детският печат играе ролята на периодичния печат през епохата на Възраждането и това предполага ускоряване на литературното развитие, на едно постоянно и постепенно движение на литературата за деца към по-голяма художественост при изграждането на образите и т.н. В хода на този процес, в края на XIX в. (Дяков: 2009), настъпва и постепенно жанрово диференциране.

Най-изследваните издания от този период в историята на българската литература за деца и юноши са списанията „Младина“ (1891–1915), „Звездица“ (1892–1914), „Веселушка“ (1908–1910), „Светулка“ (1904–1947), „Картинна галерия за деца и юноши“ (1905–1925), „Детска почивка“ (1909–1923) и др.

През този период излиза и първият детски вестник „Славейче“ (1906–1910), редактиран от Чичо Стоян и Дядо Благо. Това е първият сериозен литературен вестник за деца, чиито сътрудници са утвърдени имена на български детски писатели.

Автори в детските издания са – Петко Р. Славейков, Иван Вазов, Константин Величков, Цанко Церковски, Цоню Калчев, Васил И. Стоянов, Чичо Стоян, Дядо Благо, Стоян Дринов и др.

„Младина“ и „Звездица“ следват енциклопедичността на Славейковата „Пчелица“ и се стремят да предоставят познания от различни области на науката и живота. Публикуват се народни приказки, разкази за животни и деца, четива от областите на географията, историята, зоологията, астрономията. Броят на стихотворенията е малък. Отначало преобладават преводните или побългарени творби, които по-късно отстъпват място на авторските творби на български писатели. През първите години на своето съществуване и двете водещи списания за деца много си приличат – по графично оформление, по характера на публи-

куваните материали, по теми и идеи, както и по преобладаващия дидактичен характер. Оттук може да се направи и изводът, че те задават модела за развитие на детската периодика през този период.

В края на първото десетилетие на XX в., през 1909 г., се появява едно ново издание за деца, останало точно сто години встрани от погледа на изследвачите. Това е списание „Македонска звезда".

През юли 1908 г. в Османската империя се извършва държавен преврат, познат в историята като „Младотурски преврат". Целта е да се ограничи властта на султан Абдул Хамид II (1842–1918) и да се демократизира империята.

Макар и за кратко, младотурският преврат „*способства за оживление на политическата дейност сред различните народностни групи в Македония и преди всичко сред християнското население*" (Гиза: 2001). Всички етноси в империята, както и македонските българи, започват да създават свои вестници, списания, клубове, печатници, основават се библиотеки и читални. Българите, останали в пределите на Османската империя, започват да създават своеобразни клубове, наречени юнашки дружества, по подобие на съществуващите от 1895 г. юнашки дружества в България, които развиват подобна дейност.

През 1909 г. се основава Солунското юнашко младежко дружество, по чийто образец се изграждат младежки юнашки дружества и в други градове на Македония. Те просъществуват до завършването на Междусъюзническата война през 1913 г. Най-важното в тяхната дейност е, че се превръщат във „*верен пазител на националните идеали*" (Разсуканов: 1999).

Такива са задачите и на младежите от юнашкото дружество „Младеж" във Воден. През 1909 г. те замислят издаването на илюстровано детско списание с име „Македонска звезда". За редактор е определен журналистът и писателят Петър Завоев, който реализира тази идея в пределите на Царство България. Завоев е македонски българин, родом от Щип. Той живее и работи в София, където всячески подпомага каузата на поробените си братя от Македония и Одринско. Редом с него в списанието работят видни творци – синове и на Македония, и на България.

„Македонска звезда" официално е българско детско издание, макар и да възниква по идея на българи, живеещи извън пределите на държавата. То е одобрено от Министерството на народното просвещение с окръжно № 5122 от 8 май 1909 г. за ученическите библиотеки в Царство България **и от Светата Българска Екзархия с писмо № 4408 от 15 май 1909 г. за библиотеките на основните училища в Македония и Одринско и „*за учениците от тия училища*". Тази подкрепа е особено важна, защото именно Екзархията е официалният защитник на българското население в Османската империя.** Освен че полага грижи за българските църкви, Екзархията подпомага и просветното дело сред българското население в Македония и Одринско.

До избухването на Балканската война (1912–1913) влиянието на Българската екзархия в Македония и Одринско се простира в следните епархии: Охридска, Битолска, Скопска, Дебърска, Велешка, Струмишка, Неврокопска, Костурска, Леринска (Мъгленска), Воденска, Солунска, Поленинска (Кукушка), Серска, Мелнишка, Драмска и Одринска. Първите седем от тях се управляват от български владици, а останалите – от екзархийски наместници.

Официалната подкрепа на списание „Македонска звезда“ от Българската църква веднага го превръща в **първото списание, предназначено за възпитанието и образованието на деца с българско самосъзнание извън пределите на държавата, в случая Македония и Одринско.**

Доказателство за това се открива в обръщението „Към нашите спомоществователи“, публикувано в първия брой на списанието през януари 1909 г.: *„Покрай многото детски списания, които отдавна излизат в България и се пълнят с материал, пригоден само за младежта от свободното царство, ние решихме да почнем това списание, което ще служи изключително на македонската учаща се младеж; защото ще бъде близко до нея, ще се взира в живота ѝ, в потребностите ѝ и постепенно, но непрекъснато ще я запознава, с всичкото, което се отнася до хубавото наше отечество Македония.*

...Надяваме се, че македонският българин, който винаги е бил пръв в народполезните дела, и сега няма да се поскъпи да даде на своите чада трайна и здрава духовна храна.“

Тези редове, освен свидетелство за мисията на изданието, съдържат и ярко доказателство за това, че то е първото списание за деца на територията на Македония, списвано на литературен български език след Руско-турската освободителна война. Обръщението разкрива и категоричната позиция на редакторите за етнокултурната идентичност на македонските българи, тема, подробно разгледана от мен в изследването на вестниците на двете бежански организации ВМРО и Тракийската организация – вестниците „Македония“ и „Тракия“ от 20-те и 30-те години на XX в.

Пак в първата, януарска книжка от 1909 г. редакторите описват подробно задачите и целите на изданието. Информацията е насочена към учителите в Царство България, Македония и Одринско и е публикувана на предпоследната страница:

Списанието ще излиза във формат от 1 ½–2 печатни коли, на хубава хартия и ще съдържа илюстровани разкази, стихотворения и картини от видни наши писатели и художници, нагодени по духа и правилата на педагогията.

Детското списание „Македонска звезда“ ще бъде застъпено предимно с материали из живота на македонския българин, пригодени във форма и език най-достъпни за македонския ученик.

В списанието ще намират здрава и трайна духовна храна не само малките деца, но и учениците от долните класове на гимназиите.

Това уточнение, което прави редакционният съвет, е много важно и за родители, и за учители. „Македонска звезда“ не е ориентирана само към една възрастова група – в нея могат да се открият както произведения за най-малките, материали за подрастващите, за да се достигне до четива, които засягат юношите.

Вероятно изследователите ще отчетат като грешка това смесване на литературни внушения към различни възрастови групи подрастващи и ще бъдат прави. Но това е научната гледна точка. Историческият, емоционалният и чисто човешкият поглед ще видят в това списание единствената възможност да се изразява и разпространява свободно съвременната духовна култура на вече осъзнатата част от общата родина България, както и локалната културна традиция, обединени от единствена цел – да образоват и възпитат младото поколение от двете страни на границите.

„Македонска звезда“ е замислена и осъществена като месечно списание, което излиза през цялата година, с изключение на ваканционните месеци юли и август – т.е. периодиката е в традицията на времето.

За да се осъществят целите на редакцията, П. Завоев събира екип от млади творци – художници и писатели и някои вече утвърдени имена. Няма как да не се отбележи, че редакционният съвет на списанието събира значим интелектуален кръг от български творци, голяма част от които са се обучавали в престижни европейски университети. По-нататък, в своя творчески път всеки един от тези интелектуалци ще остави ясна следа, свой важен принос в развитието и културния живот на България.

Не е възможно в обема на това изложение да се разкаже подробно за всички, но могат да се посочат техните имена, които са достатъчни сами по себе си – д-р Александър Балабанов (през 1909 г., около 30-годишен, все още само доктор), Никола Г. Данчев, Симеон Радев, Цанко Церковски, Трифон Кунев, Христо П. Ряховски (Женева), Борислав Гологанов, Алеко (Александър) Константинов (писател, родом от Велес, с псевдоним дядо Алеко), Владимир Ковачев, Зл. Иванов, М. Александрова, Мише Анчов (Просечен, Сярско), Вл. Коцев, Георги Благоев, М. Дараданов (Солун) и Цоню Калчев.

Едва ли е нужно да се коментира значимостта за развитието на българската култура на по-голямата част от изброените имена. Информация за друго детско списание в Царство България от този период, в чийто редакционен състав да фигурират имената на толкова видни обществени фигури, не беше открита.

От особено значение за цялостната визия на едно издание е и единството между текст и графично оформление. Илюстрирането на отделните книжки, както и цялостната графична концепция на „Македонска звезда“ също е реализирана с голям професионализъм. Несъмнен е усетът към детското възприятие и неговата специфика на отговорния редактор П. Завоев. Списанието е издържано в модерния за началото на XX в. стил „сецесион“ или наричан в Европа „Арт нуво“. В този стил се илюстрират и книгите, и периодиката за „големи“ и изданието се вписва напълно в общата графична концепция.

С илюстрациите си „Македонска звезда“ попада и в традициите на европейската графика за детски издания от това време. Шрифтът на текстовете е подходящ за всички възрасти и публикациите се четат без усилие. Всеки материал е ограден със своеобразна рамка и повечето от илюстрациите са свързани с текста. За да придобие още по-модерно звучене, освен рисунки в списанието се поместват и фотографии.

Главният редактор П. Завоев проявява завиден творчески нюх. Сред неговия избор от млади по това време художници попадат творци, които остават в нашата художествена история като едни от най-големите майстори на епохата.

Това са Хараламби К. Тачев – първият български художник-декоратор, един от основателите и първи председател на дружество „Съвременно изкуство“. Рисува пейзажи, прави илюстрации за вестници и календари, както и проекти на банкноти, пощенски марки и дипломи, оформя фасадите и интериорите на много обществени сгради. Той създава герба на София докато е още студент, на 25 г. Тачев остава в историята, като създава графичната визия на Манифеста към българския народ, провъзгласен от Фердинанд и правителството на Александър Малинов на 22 септември 1908 г. във Велико Търново, с който

България става суверенна държава. Илюстрацията на корицата на списанието „Македонска звезда“, както и вероятно цялото ѝ графично оформление, са дело на Хараламби Тачев.

Сред другите художници, които участват в графичното оформление на списанието, са Георги Машев – карикатурист и художник, илюстрирал диаболични и мистични сюжети и теми, Иван Енчев (Видю) – известен художник и художествен критик, автор на герба на Казанлък, изследовател на българския народен кръст. И двамата художници са от кръга сътрудници на вестник „Българан“. Една от най-колоритните фигури, редом с тази на проф. Ал. Балабанов, е художникът Август Розентал. Полски аристократ, А. Розентал участва в изписването на иконите в църквите в Батак, Пещера и Кремиковския манастир. Една от най-ярките му художествени прояви в периода 1909–1912 г. е изписването на катедралата „Свети Александър Невски“ в София. Другите художници, сътрудници, на изданието, са Петър Стайков, С. Стоянов и Павлов.

Основните теми на публикуваните лирически творби и прозата изразяват нравствеността на патриархалното общество, свързана с отношението към труда, родолюбието, ученолюбието, привързаността към родния дом и близките, любовта към народа. Освен това в тях присъстват празниците, Македония, подвизите на героите, детето, игрите, сезоните, небесните тела, майката, просветата и знанието, природата, гурбета.

В прозаичните произведения освен изброените се откриват и темите за личните спомени за делото на велики българи. Поместени са приказки и притчи, както и образователни разкази за различни професии, за отделни градове в Македония.

Басните, стихотворните приказки и детското творчество имат свое собствено присъствие. В списанието е отделено и специално място за забавни страници, които съдържат занимателни задачи, скрита картина, рисунки, скоропоговорки, гатанки, пословици, ребуси, както и специалната информационна рубрика – вести за децата.

Характерът на публикуваните произведения е утилитарно-прагматичен, обвързан с образованието и възпитанието в българското училище, характерна тенденция за това време. Трябва да се отбележи, че почти всички автори са млади хора, получили образование на Запад, които осъзнават мисията си на духовен елит и осъзнават отговорността си да чертаят пътя към съвременните достижения на човешката мисъл.

Безспорно попадение на редакторите на „Македонска звезда“, може би и на самия П. Завоев, е публикуването на някои суфистки притчи на Муслихадин Абу Мохамед Абдаллах ибн Муширф-Саади, известен в световната литература като Шейх Саади (1203/10 – 1292) – персийски поет-класик. Неговите творби са образци в персийската класическа литература.

Именно на Шейх Саади принадлежи заслугата да обогати световната литература с понятието „хуманизъм“. Този идеал персийският поет вижда в личността, която живее и се ръководи от принципа „*не причинявай болка другиму*“. Какво по-навременно и актуално послание не само към българчетата от Македония и Одринско от времето на Хуриета, но и към всички възрастни от цяла Европа, имайки предвид последвалите кървави Първа и Втора световна война.

Европейците се запознават с творчеството на Саади през 17 в., но неговите хуманистични послания са актуални и днес. Президентът на САЩ Барак Обама, в новогодишното си приветствие към иранския народ през 2009 г., цитира именно Шейх Саади, припомняйки неговите думи: „Всички сме Адамови деца – едно тяло, от един прах сътворено".

Редакторите и сътрудниците на „Македонска звезда" виждат високата общочовешка нравственост на произведенията на персийския поет и я правят достояние на обществото не само в Царство България, но и в българското етническо землище извън пределите на общата Родина. Те все още вярват в идеалите на хуманизма и демокрацията. Това изравнява и редакторите на списанието, и самото списание с най-високите образци в европейската периодика за деца. Да, прави ще бъдат критиците, ако подчертаят, че това не е литературно списание в пълния смисъл на понятието – в него не се публикуват само художествени текстове или литературни преводи. Точно тук е мястото изследователите на детската литература от XXI в. да внесат ясното уточнение, че едва 40 години след освобождението от една петвековна мрачна политическа хегемония и от властта на коренно различна религия, нуждата от широки по теми, съдържание и характер детски издания е все още много актуална. Чисто литературните списания за деца биха обслужили само една изключително малка, елитарна част от децата на България през този период. Още повече, че главната задача на „Македонска звезда" е да просвети, възпита и образова не само българчетата от царството, а и тези, останали извън неговите предели. И още по-важно – тя трябва да ги приобщи, макар и духовно, към общото свободно Отечество, към неговите достижения в редица области на живота, които само чистата литература не може да изчерпи. „Македонска звезда" трябва да ги убеди, че макар и далеч, те са част от тази Родина, която също мисли за тях като за свои чада.

В началото на най-противоречивия век в човешката история – XX в., „Македонска звезда" става пресечна точка, изразител на най-висши хуманни ценности – задава модел на поведение на съвременния европеец, става посланик на толерантност и демократични идеи. С този дух „Македонска звезда" прекрачва и в нашето време, защото принадлежността на българите към европейската цивилизация винаги е намирала израз в духовните им проявления. Съществуването на детското списание „Македонска звезда" е неоспоримо доказателство за това.

Библиография. Бележки

Сп. *Македонска звезда* – 1909–1910 г.

Дяков, Т. Диахронни връзки в културата. – София, 2009.

Гиза, А.Балканските държави и македонският въпрос. – (Илинденското въстание през 1903 г.). – София, 2001.

Разсуканов, Й. – „Съюзът „Юнак", Балканските войни и единството на българската нация". // *Македония*, № 15, 14 април 1999 г.

Маркова, З. Българската екзархия 1870–1879. – София, 1989.

МАРГИНАЛИЗАЦИЯТА НА ЛИТЕРАТУРАТА В СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИ ДУХОВЕН ЖИВОТ

Ивайло Христов

Въпреки огромното въздействие на информационните технологии върху човека, те не го направиха нито по-добър, нито по-справедлив и почтен. Това определя изключително важната роля на художествената литература и на изкуството въобще, като средство за възпитание в родолюбие и хуманност, като неразделна част от съграждането на националното ни съзнание и естествена противоотрова срещу нихилизма и духовната стерилизация.

Трансформациите на ценностите в духовната сфера са част от извилата се след 1989 г. над България отродителна вихрушка, която постави интелектуалеца в задния двор на действителността, превръщайки го едва ли не в „екзотична птица". Неговото постепенно, но методично унищожаване е начин за разчистване на геополитическото пространство за чужди идеи и ценности, водещо в крайна сметка до обезличаване на нацията. Разбира се, едва ли можем да мислим за организиран „поход" от тъмни сили, решили да смачкат на всяка цена славянството, българската самобитност и култура. В значителна степен тази работа си я вършим самите ние, водени от стремежа да се харесаме на една или друга конюнктура. Без да си даваме сметка, че унификацията на различията, на „другостта", означава духовна немощ. Ясно е, че подобни процеси засягат цялостното „преустройство" на българската духовна сфера, подложена на деформации и „пренагласяване" и залята от вълните на комерсиализма и графоманството. Тези атаки са елемент от засилването на центробежните сили и установяването на хаос в моралната сфера и не на последно място – като средство за въвличане на интелектуалния елит в изкуствено противоборство – най-лесния начин за неговото ликвидиране. Така или иначе българската интелигенция изпадна в депресия през 90-те години на XX в. От една страна, тя показа слаби съпротивителни сили срещу наглостта и демагогията на новоизлюпващите се политици, а от друга – съзнателно бе поставена в изолация, за да не наднича в новата кухня на живота.

Едва ли има по-драматично десетилетие за българската култура и литература от 90-те години на миналия век. Промяната бе многопосочна: от вдигането на информационната завеса през новата структура на книгоиздаването до характера на читателския интерес и съотношението на българската към преводната литература. Участта на книгата през изминалите години не бе еднозначна. Наред с възстановяването на частното книгоиздаване (ако преди промяната у нас имаше двадесет държавни издателства, днес броят на издателствата над-

хвърля четири хиляди) и изобилието от автори и заглавия на книжния пазар, художествената продукция бе подложена на унищожителен натиск от страна на държавата и безскрупулни печалбарски страсти.

На първо място, започна неразборията в книгоразпространението. Това е едно от най-мъчителните неща, които сполетяха българската книга и нейните автори през 90-те години на изминалия век. Днес тя трудно достига до малките и средните градове, да не говорим за селата, докато по-рано в почти всяко едно от тях имаше книжарница. Още повече, че хората, които обичат книгата, които са съпричастни към националната ни духовност, обедняха. Това са главно пенсионерите (наброяващи повече от една трета от населението на страната) и читателите с ниски доходи, които нямат възможност да си купят нови и скъпи книги. От друга страна, тези, които притежават средства, не четат и се отнасят с абсолютно презрение към духовността. Твърде съмнително е дали оттук нататък у нас ще може да се създаде сериозна книгоразпространителска мрежа, която да задоволява интелектуалните потребности на българите. „*С присъщата на българина ужасяваща стихия* – основателно бележи Стефан Коларов, – *когато нещо трябва да се отрича или направо унищожава, започна разрухата и разграбването, оплячкосването на издателства, чиято емблема бележеше най-високата степен на професионализъм и чиито завоевания остават като едни от върховите достижения в цялата история на националното книгоиздаване, която за съжаление не е така богата, както на десетки други страни по света.*“[1]

И ако в началото на 90-те години на XX в. тези процеси могат донякъде да се обяснят с развихрилите се политически страсти и първичното натрупване на капитали, то днес техните рецидиви са, меко казано, странни. Никога в своята история, както сега, българската литература и култура не е била подложена на толкова силен пазарен натиск. Съвременната българска книга сега е поставена в жестока и неравна конкуренция с преводната литература. Вярно е, че този процес е донякъде закономерен и обясним. Благодарение на догматичната идеологизация, характерна за социализма, българското културно пространство бе изолирано от основополагащи текстове на западната и руската хуманитаристика. Оттук и засиления интерес на книгоиздателите към съчиненията на Зигмунд Фройд, Николай Бердяев, Владимир Соловьов, Мишел Фуко, Фридрих Ницше, Марсел Пруст, Карл Густав Юнг, Джеймс Джойс. Така се издадоха у нас ценни произведения и основополагащи научни поредици. Не може обаче да не се отчита фактът, че още през 70-те и 80-те години на XX в. в България се появиха системно истинските произведения на американска литература. На български се превеждаха и четяха знакови фигури на съвременната американска белетристика от XX в.: Ърнест Хемингуей, Скот Фицджералд, Уилям Фокнър, Уйлям Сароян, Джон Стайнбек, Ърскин Колдуел. Днес този плодотворен културен диалог с литературата на САЩ не съществува. В момента той е епизодичен и инцидентен, подменен от сурогатите на масовата литература, която формира опростения, без духовни потребности, средностатистически гражданин.

Българската литература почти се изгуби сред наводнилите книжния ни пазар западни криминалета и любовни романи. Излизащите пък от печат родни книги са с порядъчно криминализирани сюжети – условие, наложено им от механизмите на конкуренцията и новата „културна политика“. Благодарение на

нея водещи у нас са автори от рода на Джон Гришъм, Робърт Лъдлъм, Джаки Колинск, Дейвид Балдачи, Джеймс Хадли Чейс и пр., налагащи скука и безвкусица.

Както стана дума, през 90-те години на XX в. националният ни литературен живот се разпадна и разрои на няколко локални общности, всяка със свой център и организационен живот. Между тях рядко имаше общуване и взаимен обмен. Изследователите заговориха за наличието на няколко „паралелни литератури", които не се четат взаимно и не се познават, дори в буквалния смисъл на думата. Видим бе процесът на тяхното консолидиране и затваряне, както и борбата за „частно" разпределение на оскъдните ползи и авторитети. В стремежа си да бъдат оригинални, мнозина автори се отдададоха на маниерно писане, следвайки чуждестранни образците с елементарни естетически достойнства и вулгарни послания.

Освен институционално кризата на художественото слово през 90-те години на миналия век бе породена и от идеен вакуум, от пълния релативизъм на ценностната система, върху която се опира. Преходът роди интересни (и рядко използвани досега) литературни почерци, но като движение и средища на идеи той бе безпомощен. Литературата и публицистиката ни не можаха да дадат художествено-философски анализ на обществото в ситуация на нов исторически преход. Копирайки сляпо ценностите на англоезичната цивилизация (върху която се крепи голяма част от днешната модерна литература), повечето от родните ни писатели се оплетоха в „паяжините" на постмодернизма, загърбвайки богатото на проблеми българско общество, игнорирайки неговите драми и конфликти, които очевидно няма да бъдат пресъздадени от чуждестранните автори.

Да не забравяме и друг факт, отбелязван от множество наши литературоведи и критици. В годините на социализма стойностната, „високата" литература – българска, руска или западна, играеше ролята на някакъв вид „опозиция". Тя обединяваше хората, беше знак на техния протест срещу едни или други пошлости на системата. Затова през този период литературата имаше сериозно значение в обществото ни. Комунистическите функционери не обичаха твърде много българския писател и интелектуалец, но изпитваха респект от него и се стремяха да го привличат на своя страна. За съжаление в постсоциалистическото общество литературата и културата като цяло загубиха в значителна степен своето практическо, а и духовно влияние, изместени от потопа на чалгата и простащината. Постепенно българската литература загуби основното си предназначение (върху което се е крепяла столетия наред), а именно: да възпитава в родолюбие и да бъде неразделна част от съграждането на националното ни съзнание. Днес ярко се виждат механизмите на неолиберализма и консуматорското общество в сферата на културата и духовността. Словото е притиснато от масовата култура и диктата на електронните медии, които не признават друг идеал, различен от консумативния. Литературата днес не участва в изграждането на облика на съвременното българско общество. Нейната човеколюбива, възпитателна, родолюбива и пр. функция е подменена от гласа на медиите, управлявани от различни финансови и икономически корпорации. Пред писателите остана изборът: или да са обречени на натиск и мизерия, т.е. да бъдат материално съсипани и „обезвредени", или да пишат така, че да обслужват властимащите.

Така бе осъществена една от основните цели на „бленуваната глобализация" – художественото слово да изчезне като коректив на политическата класа и да не бъде „човекознание" и „прозорец към света". Факт, абсолютно несъвместим с мисията на литературата, древна колкото словото. По една единствена, но фундаментална причина, изказана от Джон Стайнбек в речта му по случай получаването на Нобелова награда на 10 декември 1962 година: *„Писателят трябва да разказва за нашите грешки и падение, за нашите многобройни и сериозни неуспехи, да изведе на светло нашите тъмни и опасни сънища, за да ни приближи към съвършенството. Писателят има мисията да изрази и възпее величието на човешкото сърце и човешкия дух, смелостта на човека, изправен пред превратностите на живота, неговата дарба да обича, да съчувства. Във вечната борба срещу слабостта и отчаянието писателите са били светлите знаменосци на надеждата и движението напред и нагоре. Писател, който не вярва горещо в усъвършенстването на човека, няма право да участва в създаването на литературата. В човека е най-голямата ни надежда".*

Процес, който, с редки изключения, не се случи в българската литература от края на XX и началото на XXI в. Неслучайно през последното десетилетие на XX в. в българското културно пространство доминираха две опасни тенденции: графоманията и заливането на книжния пазар с вносна – предимно еротична и криминална – литература, докато родната словесност потъна в забрава. Причините за отприщването на тези процеси са комплексни: от отпадането на идеологическата цензура и разрушаването на съществувалата доскоро „литературна държава" до властта на пазарните механизми, които налагат издателите да пускат книги, обещаващи им добри печалби. Така за кратко време в началото на 90-те години на XX в. се появиха хиляди книжки и книжлета, демонстриращи най-вече бездарните напъни на авторите им, докато стойностните български и европейски автори отсъстваха от щандовете. Лицемерие е спадът в българската литература и култура да бъде обясняван единствено с отнемането на „финансовата патерица" на социалистическата икономика. Вярно е, че държавните ресурси са по-оскъдни, но да се говори, че парите, които отиваха някога за култура, са спестени, е демагогия. Никак не е случаен фактът, че у нас доминира „жълтата литература", нямаща нищо общо с човешката духовност. Този тип словесност съществува в цял свят, но в Европа и САЩ тя има естествена среда, докато в България е толерирана целенасочено. *„В годините на прехода* – споделя Владимир Зарев – *българският писател спечели свободата. Тя е изключително ценно притежание. Това означава да пишеш и да печаташ свободно без цензура всичко, което сам си решил. Свободата е форма на различие. Колкото по-различен е един човек, толкова той е по-свободен. Затова лудият е абсолютно свободен. Така че спечелването на свободата бе изключително позитивна промяна. В същото време идеологическата цензура беше заменена от една не по-малко мъчителна икономическа цензура. Тиражите на българските, а и не само на българските книги паднаха десетки пъти. Скочиха рязко цените на книгите и това затрудни тяхната проходимост. Книжният пазар в България е свит като „шагреновата кожа" на Балзак. За жалост писането се оказа не само неплатена, но и непрестижна професия. Цялата ценностна система у нас беше сменена. И това, че българският писател не може да живее от труда си, е унизително."*[2]

Оттук и многозначителният факт, че през 90-те години на миналия век не бе създадена белетристична творба, която може да бъде вписана в т.нар. „литературен канон“ и да се превърне в културно събитие.

Известно е, че във всяко едно десетилетие от Освобождението насам се ражда произведение, което съгражда класическия фонд на българската литература, произведение, което принадлежи към т.нар. „вечни книги“. През 80-те години на XIX в. излизат „Под игото“ и „Записки по българските въстания“, 90-те години раждат знаменитата творба на Алеко Константинов „Бай Ганьо“, а в началото на XX в. са отпечатани разказите на Елин Пелин. Белетристиката от 20-те години на XX в. също се оказва примамливо поле за уникални търсения и резултати. Достатъчно е да спомена прозата на Йордан Йовков („Вечери в Антимовския хан“ и „Старопланински легенди“), която внушава своя идея за човека и света, за човека, надмогнал тиранията и диктата на обстоятелствата. Въпреки рязката поляризация и политизация на литературния живот през 30-те и 40-те години тези две десетилетия дават на белетристиката ни романи като „Ден последен, ден Господен“ (1931–1934), „Снаха“ (1942), „Осъдени души“ (1947). Да не говорим за приливите на романовата вълна през 50-те години на XX в., родила шедьоври като „Тютюн“ и „Железният светилник“, както и богатото на идейна и естетическа находчивост време на 60-те години, където срещаме емблематични за прозата ни творби: от „Свирепо настроение“ и „Барутен буквар“ през „Диви разкази“ и „Шумки от габър“ до епичния романов синтез на Емилиян Станев „Иван Кондарев“. Поредицата може да бъде продължена чак до „Хайка за вълци“ (1982). Единствено 90-те години на XX в. и началото на новия век не родиха такова произведение въпреки огромното количество книжна продукция.

Казва се обикновено, че такава книга се усеща след време, че е необходима дистанция да се осмислят и преосмислят процесите в обществото. Това е вярно, но само донякъде, колкото да ни приспи сетивата. Така или иначе ферментацията (определение, с което често си измиваме ръцете) води до вкисване на материала. Защото вторият голям роман на Лев Толстой „Ана Каренина“ е написан по времето, пресъздадено в него. Същото е и с „Човешка комедия“ на Оноре дьо Балзак. Джон Стайнбек създава епопеята „Гроздовете на гнева“ през 30-те години на XX в., в която описва разрухата на американските фермери, станала по същото десетилетие. Димитър Димов пише „Тютюн“ няколко години след антифашистката победа. Известният роман на Ърнест Хемингуей „За кого бие камбаната“ е публикуван само една година след края на Гражданската война в Испания. Излишно е да продължавам с подобни примери.

Сивият поток през предходното десетилетие рефлектира и върху формирането на писателя като културна фигура. За никого не е тайна, че година след година се стопяват значимите фигури на българската литература, автори с каузи и биографии, а не послушковци и нагаждачи. Чисто и просто съвременното общество не ги иска и не ги търпи. По причина, че днешните новобогаташи (в болшинството хора с ниска култура и без образование) нямат интерес от съществуването на хора с авторитет и позиции. Неслучайно срещу Богомил Райнов, Николай Хайтов, Валери Петров, Антон Дончев, Стефан Цанев, Недялко Йорданов, Марко Семов бе изсипана мътилка от обвинения, клевети и откровени манипулации, стигащи понякога до трагикомични измере-

ния. На нелепа забрава са подложени автори от близкото и по-далечно минало като Георги Стаматов, Светослав Минков, Людмил Стоянов, Орлин Василев, Младен Исаев, Павел Вежинов, Антон Страшимиров, Георги Караславов, Асен Разцветников, Пеньо Пенев. Така за първи път от столетие назад българската литература изпадна в духовен и финансов срив, изходът от който е неясен. Видимо е, че култът към „писателя" – поне към онзи, чиито книги приживе го превръщат в литературна класика – постепенно залязва, заменен от „новия тип автор", който си е чиста проба „машина инкубатор" на „бестселъри", продаващи се в солидни тиражи.

Още повече че политическата промяна от началото на 90-те години на XX в. разделя и противопоставя писателите: „*Едни искаха да се върне старото време, когато тиражът се определяше с едно драскане на молива и от една книга човек можеше къща да построи. Други се настаниха в недотам български фондации и предадоха, и продадоха дяволу дух.*"[3] Неслучайно политиците и управляващите от всички времена са се стремили да използват писателите за свои цели. Преплитането на изкуството с демагогията, възможността литературата да се употреби за комерсиални цели е разбирана например великолепно от високопросветения френски монарх Луи XIV, който отлично е познавал способите за покваряване на интелектуалния елит с пари и титли, ликвидирайки го по този начин безмилостно. Силата на интелектуалеца и писателя е в нравственото му противостоене срещу лъжата и лицемерието на обществото, в способността му да отстои на изкушенията на властта – нещо, на което са способни само хора със силна творческа дарба.

Библиография. Бележки

---

[1] **Коларов,** Ст. Литература, медии, творчески влияния. – Велико Търново, 2008, с. 6.
[2] **Зарев,** Вл. Свободата да избираш. // *Словото днес*, № 15, 2006, с. 3.
[3] **Семов,** М. Писма до България. – Пловдив, 2004, с. 68.

БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА И КРИТИКА ПРЕЗ XXI В.

Нина Пономарьова

Началото на новото столетие за българската литература като цяло не беше отчетлива граница за разлика от 1989 г., когато в обществено-политическия и културен живот на страната настъпиха кардинални промени. Тя наследи по същество почти всички идейни и художествени тенденции, характерни за периода на 90-те години на XX в. Разбира се, с течение на времето някои губят темпа при проявите си, други, обратно, набират сила и придобиват най-отчетливи форми; появяват се и нови приоритетни художествени подходи. Общата картина на литературата остава, както и преди, доста пъстра и противоречива.

Продължаващата нестабилност на държавната система и тежкото социално положение в страната се отразяват негативно във всички области на българската култура, включително и в литературата. От 1989 г. спряха да излизат повече от десет периодични издания от сферата на литературата и изкуството (например такива авторитетни, като ежеседмичника „Литературен форум", списание „Летописи"), катастрофално паднаха тиражите на книгите и намаляха възможностите за тяхното издаване изобщо. В същото време към началото на новия век се наложи по-премерено и справедливо отношение към българската класика и литература от втората половина на XX в., замълчаха гласовете на твърде радикалните защитници на „новия им прочит", т.е. на недостатъчно обоснованото отричане, не успяха опитите да се изключи от канона на българската литература творчеството на такива признати революционни поети от първата половина на миналото столетие като Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров. На книжния пазар намаля броят на българските и преводните долнопробни криминални произведения за корупция, престъпници, проститутки и т.н. Все пак криминалната тематика, толкова популярна при масовия читател, не изчезна съвсем от българската проза: в модифицирана форма тя често намира място и в произведения от съвсем друго, по-високо художествено равнище. Не се възобновява изгубеният през предходното десетилетие интерес на писателите към традиционната за българската литература селска тема, към историческото минало на България, към антифашистката съпротива. В проблемно-тематичен план в центъра на изображение си остава съвременността в най-различните ѝ художествени въплъщения.

Като най-съществен факт в литературната ситуация на България от новото столетие може да бъде посочено идейното, художествено и даже в известна степен политическо разграничаване на писателите и особено на критиците. След краха на предишната българска държавна система в края на 1989 г. от същест-

вуващия тогава Съюз на българските писатели (СБП) се отдели достатъчно многобройна група автори, които създадоха ново обединение – „Сдружение на българските писатели“. Това бяха предимно писатели от по-младото поколение с подчертано демократични позиции, които подлагаха на съмнение или направо отричаха художествените постижения на литературата от периода на социализма в България. Техните стремежи предимно бяха насочени към усвояване на опита на съвременната западна литература, включително и на постмодернизма и неговите художествени принципи. Отначало противопоставянето на двете литературни страни („консервативната“ СБП и „демократичната“ на „Сдружението“) беше много рязко и крайно, но с течение на времето страстите се уталожиха. Примирие не последва, но с цел предотвратяване на досадните конфликти помежду им бе постигнато по същество негласно споразумение за въздържане от полемика и даже от обикновен диалог. Критикът и литературовед Михаил Неделчев, един от активните лидери на „демократическото“ писателско крило, даже категорично заявява, че днес в България съществуват две „отделни литератури“, които не се пресичат: „*Макар и да пишем на един и същи език, това са като две различни национални общности. Тези литератури не полемизират помежду си, сякаш просто не желаят да знаят една за друга*“[1].

Всеки от писателските съюзи има свой печатен орган: СБП – седмичника „Словото днес“, „Сдружението“ – седмичника „Литературен вестник“. В тях се отразяват идеологическите и творческите принципи на съюзите, печатат се рецензии за произведенията на „своите“ писатели. Все пак не са толкова редки и пресичанията – отзиви (най-вече, положителни) за едни и същи произведения. Като цяло „Литературен вестник“ е по-интересен, макар и да представя само едната страна от съвременната литературна ситуация, почти напълно игнорирайки другата. В него се публикуват освен рецензии за отделни нови художествени произведения и аналитични обзори на литературната продукция за няколко изминали години, пространни материали от литературни дискусии и обсъждания, които се провеждат, главно в базата на Нов български университет (София). Представителите на СБП, като правило, не влизат в състава на участниците в такива форуми (а може и да не се канят). Освен с обзори и рецензии „Словото днес“ привлича читателите преди всичко със сериозни публикации за живота и творчеството на българските класици и видни литератори от втората половина на XX в., неизвестни досега спомени на съвременници, мемоари, документи.

И все пак разделянето на българската литература на две непримирими крила на практика не е толкова еднозначно. Мнозина писатели не отнасят себе си към нито едно от тях, не участват в живота на съюзите изобщо. А и „Сдружението“ се оказа не чак толкова монолитно. От него се отделиха няколко активни критици (Марин Бодаков, Владимир Трендафилов) и известни писатели (Кристин Димитрова, Палми Ранчев, Виктор Самуилов). Появиха се нови литературни обединения – „Съюз на независимите писатели“, „Съюз на свободните писатели“, редица провинциални съюзи.

При цялото си явно негативно отношение към литературата на социалистическа България критиците от кръга на „Сдружението“ през първите години на XXI в. почувстваха необходимост от втория ѝ „прочит“. Този въпрос се изправи пред тях във връзка с желанието да се създаде „нов“ литературен канон. „Соц-

реалистическият“ официален канон беше за тях категорично неприемлив като цяло. Та нали те причисляваха почти поголовно всички писатели от онова време към соцреалистите. Но беше ясно, че не може просто така да се изхвърлят от „новия“ канон такива прозаици, като Йордан Радичков, Павел Вежинов, Блага Димитрова и много други. В хода на обсъждането[2] на този сложен проблем бяха изказани много мнения и предложения, включително и за създаване на „алтернативен“ канон въз основа не на имената на писателите, а само на избрани техни творби. Съмнителността на едно такова предложение е очевидна. По този начин писателят може да се окаже едновременно и в единия, и в другия канон. Например става така, че признатата от критиците на „Сдружението“ повест на Вежинов „Бариерата“ (1976) се включва от тях в „алтернативния“ канон, а романът му „Нощем с белите коне“ (1975) – в „соцреалистическия“.

Различните идеологически и художествени принципи на българската литературна критика в новото столетие не оставят забележима следа в творчеството на самите писатели, за които главното е оценката и популярността на произведенията им сред читателите. В прозата авторите често започват с малките жанрове (повести и разкази), а след това преминават към романа (Алек Попов, Стефан Кисьов, Палми Ранчев), но не са редки, разбира се, и другите варианти, когато писателят след успешен дебютен роман отново се обръща към разказа (Георги Господинов) или редува прозаическите форми (Здравка Евтимова). И все пак в новия век лидер е романът. Някои критици наричат това явление романов „пробив“ и даже „диктатура на романа“. В същото време, трябва да се има предвид, че е възможно авторите, понякога в желанието си да повишат рейтинга на своето произведение, да наричат и повестта си роман. Освен това, в литературата от този период продължават да присъстват романът-пътешествие, романът-автобиография, документалният роман, романът-есе редом с романа в традиционното разбиране на този жанр (социално-психологически, нравствено-психологически и др.). Популярността на романа в известна степен се стимулира от редица учредени литературни фондации и премии, най-престижни от които до скоро бяха „ВИК“ и „Хеликон“. Така например журито на фондация „ВИК“, създадена от англичанина Едуард Вик, от многото представени произведения ежегодно отбираше двадесет романа, след това от тях – шест и накрая определяше победителя, който получаваше премия (10 хиляди лева), а книгата му се превеждаше на английски език и по този начин ставаше известна, издаваше се в чужбина. По правило съставът на журито, списъкът на номинираните предизвикваше несъгласие и се превръщаше в арена на разгорещени спорове на литератори от различни направления*. Въпреки това, тази фондация и много други спомагат за създаване на пъстра, неоднозначна, но относително достоверна картина на съвременната проза от гледна точка на художественото равнище и жанровите форми.

В белетристичните произведения за съвременната българска действителност може често да се видят общи черти, включително и да се почувства мрачната тоналност в отразяването на конфликтни ситуации и социално-битови проблеми. Наистина, в тях вече не доминира отразяването на обществените недъзи,

---

* *През 2010 г. „ВИК“ прекрати съществуването си.*

както в така наричаната „вулгарна“ литература от 90-те години на миналия век (Христо Калчев, Александър Томов), но няма и никакви проблясъци за тяхното преодоляване, никакви пътища към промяна, да не говорим, че отсъства персонажът, който би търсил този изход. Героят на такива произведения е рефлектираща личност, потопена в себе си, в напразно търсене на самоидентификация, на решаване на собствените проблеми на бита и битието в нравствено развратено общество. В романите все по-често присъства еротиката, понякога на границата с порнографията (романът на Виктор Пасков „Аутопсия на една любов“, 2005). Очевидно, това е признак на времето, на зле разбраните възможности за духовно разкрепостяване на личността и за гласността. Героите на такива произведения често са мъже на средна („критическа“) възраст, за които еротиката е известна компенсация за житейските провали – в професията, семейството, любовта. Общ признак (макар и в различна степен) в прозата за съвременната действителност е и нейната автобиографичност. Тя особено се чувства там, където героят е alter ego на автора. А такива произведения в днешната българска литература са изключително много.

Художественият изказ в прозата със съвременна тематика е многообразен. Част от авторите, предимно от по-старото поколение, се придържат като цяло към предишния, традиционен маниер на писане (романите „Разруха“, 2003 и „Светове“, 2005 на Владимир Зарев). Други (средното и по-младото поколение) търсят други, по-адекватни на съвременното литературно развитие начини за отразяване на процесите в действителността. В критиката на обществените нрави с успех се използват „черният“ хумор, иронията, пародията, гротеската (романите на А. Попов, Г. Господинов и др.). В различна степен и с несходни цели писателите прибягват към „магическия“ реализъм, мистиката. В такива произведения нерядко присъстват архетипни образи, съновидения, фантастични ситуации, а героите се оказват като че ли в две измерения – в реалния живот и във въображаем (романът на Теодора Димова „Емине“, 2001). Повествователната техника също се промени в много отношения. Авторите се стремят да обогатят лексиката чрез привличане на най-широките ѝ пластове (включително вулгаризми, сленг). В редица произведения отчасти натрапчиво се използват не преките граматически времена, а форми за преразказване, което разнообразява текста, но в същото време усложнява неговото възприемане (романите на Т. Димова „Адриана“, 2007, на Елена Алексиева „Рицарят, дяволът, смъртта“, 2007). Тези и други по-нови художествени явления се приемат от критиката неоднозначно. Така например В. Трендафилов заявява следното: „За седем-осем години (от новия век – б.а., Н. П.) от нашата художествена проза повествователността на практика изчезна и се смени с упражнения по стил“[3].

През последните години в критиката и публицистиката се отбелязва повишен интерес към социалистическия период в историята на България[4], чието обективно отразяване в литературата предстои. Диапазонът на този интерес се колебае между желанието да се обясни, а понякога и да се оправдае тоталитарната практика на властите и пълното и безапелационно отрицание на всичко, случвало се през този период. И все пак опити за приближаване към възможно по-пълното му и обективно отразяване се правят. Так например Анчо Калоянов в романа „Девети“ (2003) се обръща към началния етап на социалистическа България – ретроспективно малко преди 9 септември 1944 година и през по-

следните месеци на Втората световна война след свалянето на царския режим. През новото столетие това е единственият мащабен епичен роман и първото сериозно художествено проникване в една толкова сложна проблематика. Катедрата по българска литература във Великотърновския университет организира научна дискусия, като за целта привлече учени от другите университети в страната[5]. Участниците в нея като цяло приеха романа и, като изказаха редица сериозни забележки, изразиха надеждата, че той ще стане не само първата лястовица в художественото изследване на проблемите на близката история на България, но че след него ще се появят и други произведения за този съдбовен за страната и народа период. За съжаление обаче засега тази надежда не се оправдава. Малкият по обем роман на Г. Тенев – „Партийният дом" (2006), предизвикал в пресата разноречиви отзиви[6], разкрива епохата на българския „развит социализъм". „Партийният дом" е метафора, обобщен гротесков образ на тоталитарната държава от времето на Тодор Живков. Журито на фондация ВИК му присъди първа премия за 2007 г. Обаче редица критици се изказаха категорично срещу това решение. Те обвиняваха автора не само в художествени слабости (слабо очертаване на сюжета, сухост на стила, трудности за читателя при възприемането на експерименталните повествователни форми), но и в твърде повърхностно проникване в същността на обществено-политическите процеси в страната.

Встъпвайки в третото хилядолетие, българските критици и литературоведи почувстваха необходимост да погледнат към близкото минало на литературата си – втората половина XX в., към сложността на развитието ѝ в условията на тоталитарната държава, към съдбата на представителите ѝ. На изследването на този насъщен проблем бе посветена организираната от Института за литература при БАН през март 2009 г. Национална научна конференция „Антитоталитарната литература: преодоляване на тоталитарния манталитет", материалите от която бяха публикувани през същата година[7]. Във встъпителното си слово директорът на Института Рая Кунчева справедливо отбеляза, че въпреки големия брой вече проведени изследвания на изкуството през периода на тоталитарните режими в различни страни, „по отношение на българската литература все още предстои да се направи много"[8]. Значителна крачка в тази насока е сборникът „Антитоталитарната литература", създаден от голям колектив учени. Включените в него статии съдържат ценен фактологичен и теоретичен материал, интересни съждения и изводи за възможносите на функциониране на антитоталитарната литература в миналото и за ролята ѝ сега. Разбира се, възникват и редица въпроси, включително и за уточняване на дефиницията на самия термин „антитоталитарна литература".

Документалната и мемоарна литература, без претенции за художественост, която получи голямо разпространение през 90-те години, когато писателите се сдобиха със свобода на словото и когато станаха достъпни много архиви, към началото на новото столетие в много отношения се изчерпа. Обаче автентичните спомени за миналото все още са живи в паметта на писателите, които ги представят на читателя в различни форми. Например прозаикът и драматург Константин Илиев в романа „Поражението. Хроника от краткото столетие" (2003) описва събитията в личния си живот абсолютно достоверно, като прибавя и малко художествена фикция, променя имената на героите. Книгата на

Веселин Бранев „Следеният човек“ (2007), в която се предава личната история на автора и въз основа на автентични документи се разкрива ролята на тайните служби в тоталитарна България, е наричана също от критиците роман, тъй като в него широко се използват средствата на художествената литература. В редица други романи документално потвърдените факти и самите открити документи се оказват в центъра на повествованието и са отправна точка в развитието на фабулата и сюжета. Обаче понякога изглежда, че те се използват главно за създаване на външна интрига, занимателност, без сериозен анализ на този материал (цяла поредица романи на Людмила Филипова „Анатомия на илюзиите“, 2006, „Черно злато“, 2007, „Стъклени съдби“, 2008; романът на Леа Коен „Преследвачи на звуци“, 2008).

Едно от най-значимите литературни явления на 90-те години на XX в. и началото на новия стана активното нахлуване в прозата и по-специално в жанра на романа на писатели-жени, отбелязано не само от значителен брой имена, но и от качеството на самите произведения. Малко от тях могат да се нарекат прословутата „женска“ проза. Писателите-жени не са някаква монолитна група с общи интереси и художествени пристрастия. В повечето случаи ги обединява единствено това, че главно действащо лице в романа обикновено се оказва жена. В българския литературен канон на миналия век нямаше почти нито едно женско име, още повече в прозата. През втората му половина, може би, само прозата на Блага Димитрова и Вера Мутафчиева не отстъпва на най-добрите образци на прозаичните произведения на авторите-мъже. Съществуваше нещо като негласно правило, според което жената-писател можеше да бъде само поетеса. Именно в преодоляването на такава предвечна несправедливост, според убеждението на българския критик и литературовед Милена Кирова, могат да лежат корените на това на пръв поглед неочаквано появяване на голяма и веднага получила признание група на прозаици-жени. Критикът отбелязва и една от интересните особености на тази проза – склонността към експериментаторство, често и към елитарност, като един вид обезщетение за предишното пренебрежение, непотърсеност, компенсация на несправедливост, като демонстрация на своя творчески потенциал[9].

В много произведения на жени-писатели, както и в прозата от този период като цяло, се подлагат на жестока критика социалните и нравствени пороци на съвременното общество (разказите и романите на Кристин Димитрова, Здравка Евтимова, Елена Алексиева, Мария Станкова, Теодора Димова). Героините в тях се опитват да се измъкнат от поглъщащата тиня на равнодушието, насилието, властта на парите, бедността и личните несполуки, но това им се удава слабо или въобще не им се удава. Прозата от такъв проблемен и тематичен план е своеобразно послание към обществото, отговорно пред децата, старците, неудачниците, изгубили надежда да се измъкнат от нищетата. Така например в малкия по обем роман на Т. Димова „Майки“ (който може да бъде наречен и повест) за съдбата на подрастващите от бедни „неблагополучни“ семейства майките с последни сили се опитват поне да изхранят децата си; те не са способни да ги спасят от самота, да им помогнат да преживеят сложната преходна възраст, да ги предпазят от грешките, да им внушат нравствени принципи. Оттук и трагичният финал на романа. За престъплението, което извършват подрастващите, смята авторът, е виновно преди всичко самото нравствено болно съвременно общество.

Прозаичните произведения на авторите-жени се отличават с многообразие от художествени подходи за въплъщаване на съвременните жизнени реалии и духовния свят на съвременника. Като най-ярък пример тук може да служи творчеството на Емилия Дворянова. Философ по образование и професия, тя внесе много оригинални черти в съвременната българска проза. Всичките ѝ произведения имат философски подтекст. В интригуващия сюжет се крие по-дълбок смисъл на повествованието. Музиката, живописта са не само фон на действието, но и негов задължителен атрибут (романът „Passion или смъртта на Алиса", 1995, новелата „La Velata", 1998). Художественият свят на произведенията на автора често е алогичен, пълен със случайности, тайни, мистика (романът „Госпожа Г.", 2001), значението на които не винаги е лесно за разгадаване, но които съдържат философско послание към читателя. Критиката (главно от кръга на „Сдружението") отрежда на творчеството на Е. Дворянова едно от първите места в българската проза и често го причислява към постмодернизма.

Разговорите за постмодернизма в България започнаха още в края на 80-те години на XX в. Тогава се появиха и първите произведения (главно в поезията) с постмодернистична насоченост. Така че възникването на повишен интерес към това художествено направление в българската литература през 90-те години и началото на новото столетие не може да се нарече неочаквано. Този интерес се появи като реакция срещу сковаващите свободното развитие на литературата рамки на официалната културна политика в страната през изминалите 40 години на социалистическия режим. Заимстването на българския постмодернизъм от Запада е очевидно, както не предизвиква съмнения и неговото своеобразно функциониране на българска почва. Закъснялото приобщаване към художествените принципи на това направление, което в родината си отдавна беше тръгнало към спадане, вероятно беше причина веднага с българските литературни кръгове да започнат разговори за кончината му. Освен това неговата елитарност, новите и несвойствени за мнозина художествени критерии не спомагат за популярността му и като резултат такива произведения предизвикват интереса почти само на тесен кръг интелектуалци. През 2004 г. на страниците на списание „Език и литература" се състоя дискусия за българската литература от 90-те години на миналия век и началото на новия. Редколегията покани за участие в нея редица най-активни писатели, критици и литературоведи. В резултат на обсъждането беше признат самият факт на съществуване на българския постмодернизъм (особено в поезията) и немаловажната му роля в литературния процес[10]. Обаче отношението на критиците към него (и покрай дискусията) съществено се различава в зависимост от техните идеологически, естетически и художествени позиции.

Настъпателният поначало „бунтарски" облик на българския постмодернизъм с течение на времето забележимо избледня. Неговите контури (и без това не твърде отчетливи) постепенно се размиват. Та нали в прозата на дадения, пък и на предходния период, като цяло могат да се отбележат такива черти, като повишено внимание към езика, игрово начало, цитатност, поток на съзнанието в повествованието, пародия, гротеска и други, които критиката нерядко отнася само към постмодернизма. Освен това в много произведения, признати от критиката за постмодернистки, въпреки западните канони, присъстват и автор, и герой, има фабула и сюжет. Затова възниква закономерният въпрос – какви

автори и какви произведения могат да се смятат за постмодернистки? И тук разногласията се проявяват също остро. Още повече че много малко прозаици се самоопределят като постмодернисти. Създава се впечатление, че от гледната точка на „лявата" критика, всяко талантливо прозаично произведение, в което присъстват отделни художествени похвати от арсенала на постмодернизма, може да бъде причислено към него. Налага се известна аналогия с близкото българско литературно минало, когато, според вярната забележка на видния български литературовед Боян Ничев, социалистическият реализъм също се превърна в „склад за художествени ценности", сред които имаше много произведения, които по същество нямаха никакво отношение към този метод[11]. Например и известният български критик и литературовед Светлозар Игов, като се съгласява в основни линии с постмодернистичната насоченост на най-новата българска литература, е уверен, че „не всичко значимо в нея може да се квалифицира като „постмодерно"[12].

През 90-те години на миналия век България напуснаха (по най-различни причини) повече от един милион души, сред които имаше и не малко оформили се и начинаещи писатели. Българската емигрантска литература все още очаква своите изследователи, но през последното десетилетие интересът към нея от страна на критиците и читателите забележимо нарасна. Появилата се на книжния пазар проза на такива писатели, като В. Бранев, К. Дамянов, В. Тодоров и др. съществено се различава – по тематика, проблеми, жанрове, стилистика, художествени средства и др. Обаче като свързващо звено между много от тези книги може да бъде видяно обръщането към социалистическото българско минало и желанието от дистанцията на времето да се осъзнае влиянието му върху литературата, своя живот и живота на страната. По-голямата част от емигрантските произведения са написани на български, някои са публикувани в превод. Например романът на Красимир Дамянов „Дневникът на една пеперуда" (2008) е преведен от испански, а романите на Юлия Кръстева – от френски. За разлика от много други писатели-емигранти, които често автобиографично са обърнати към собственото си близко минало – детството, младостта, Ю. Кръстева (например в романа „Убийство във Византия", 2003), по думите на българския критик Амелия Личева, не иска да стане „жертва на корените". Да се освободиш от тях – това означава, както смята Ю. Кръстева, да се обърнеш към света[13]. Тенденция от подобен род – избавяне на литературата от националните черти и равняване по общоевропейските образци се набелязва днес и в българската проза като цяло.

Българската литература от началото на XXI в. е в развитие. Прозата успя да преодолее хаоса на 90-те години, но все още търси своята нова самоидентификация, в която участват представители на най-различни художествени кръгове и направления.

Превод от руски: *Радослава Илчева*

Библиография. Бележки

---

[1] **Неделчев,** М. Фигурата на писателя. //Последните две години на българската литература и първите седем години на XXI век. // *Литературен вестник*, 7–13 май 2008.

[2] Съществува ли съвременна българска класика? Дискусия върху минали и бъдещи литературни канони с участието на Михаил Неделчев, Пламен Дойнов, Емилия Дворянова, Морис Фадел, Надежда Александрова. // *Литературен вестник*, 18–24. февр. 2009.

[3] **Трендафилов,** В. Кризата, която обнадеждава. Романът. // *Култура*, № 37, 2008.

[4] Аз живях социализма. – София, 2006; Защо не сме социалисти. – Велико Търново, 2009 и др.

[5] Романът „Девети" на Анчо Калоянов и мисленето за историята в съвременната българска литература. www.liternet.bg, 2005

[6] **Леонидов,** Р. Пак спечели книга, която не става за четене. // *Класа*, 9 ноем. 2007; **Игов,** А. Постмиктум. //*Литературен вестник*, 23 ноем. 2007.

[7] Антитоталитарната литература. – София, 2009.

[8] Цит. съч., с. 10.

[9] Вж.: **Димитрова,** К., **Кирова**, М. Трябва да се отказваме от традициите, преди те да се откажат от нас. www.liternet.bg, 2006.

[10] Вж.: Съвременният литературен дебат. Най-новата българска дитература 1989–2001. // *Език и литература*, № 1–2, 2004.

[11] **Ничев,** Б. Към нов прочит на съвременната българска литература. // *Литературна мисъл*, №1, 1991, с. 7.

[12] **Игов,** С. Българската литература след 1989 година. Финалната отвореност на литературната история www.liternet.bg, 2009, с. 32.

[13] Вж. **Личева,** А. От пещерност към номадство. // *Култура*, № 21, 3.VI. 2005.

С ВЪЗРОЖДЕНСКИ ДУХ И МОДЕРЕН ПОГЛЕД

Сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева

Българска
Първо издание

Художник *Константин Жеков*
Коректор *Мариана Видулова*
Графичен дизайнер *Марина Марковска*

Формат 167×237 mm
Печатни коли 31,50 + 0,13 цв. прил.

Печатница на Академично издателство „Проф. Марин Дринов“
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев“, бл. 5

www.baspress.com

ISBN 978-954-8712-79-8
ISBN 978-954-322-559-0

Чл.-кор. проф. М. Цанева присъства повече от половин век в полето на българската наука и образование и заема съществено място не само като изследовател, а и като личност, биографично свързана с творци, които днес са част от литературния канон. Нейните текстове са етапни за развитието на нашата литературна наука, откроявят се с новаторство, забележителна ерудиция и стил, научна прецизност и дълбока аналитичност, с възрожденски дух и модерно осмисляне на литературното ни наследство.

По повод осемдесетгодишнината ѝ Институтът за литература при БАН и Катедрата по българска литература при СУ „Св. Климент Охридски" организираха двудневни академични четения на 24 и 25 юни 2010 г.

Юбилейният сборник в нейна чест има за цел да открои както творческия ѝ портрет, така и да представи нови проучвания, свързани с проблемните полета, по които тя работи: Българското възраждане, Иван Вазов, тенденциите и търсенията в българската литература в края на XIX и началото на XX в., динамичните и многолики процеси в духовния ни живот от периода между двете световни войни, съвременната литература; литературната теория, история и критика. Това предпоставя тематичното разнообразие на текстовете, а участието на много и от няколко поколения учени – различните методологически стратегии, оформящи изданието. Чрез него може да се открояят идеи и посоки, актуални за съвременните хуманитаристи.

Сборникът свидетелства за уважението, благодарността и обичта към проф. М. Цанева и провокира нови диалози за българския дух, историческата съдба и художественото ни наследство.

ISBN 978-954-322-559-0
9 789543 225590
Цена 22.00 лв.